

PANORAMA



ČLENSKÝ VĚSTNÍK
SPOLKU KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

2000



Obsah:

Po stopách naší minulosti v Itálii • Mistři italské grafiky 16.-18. století ve sbírce J. Karáska
Astronomická observatoř v Džajpuru • Jubileum Karla Müllera • Kdo byl Emanuel Hloupy?
Vídeň má stále co nabízet ... • Zajatci hvězd a snů (Výstava české katolické moderny)
Do Brna za Miroslavem Štolfou • Jaruškův dům v Brně - Králově Poli slaví 90. narozeniny
Vila "La Rotonda" u Vicenzy • Osudy našich zestátněných památek v poválečném období
Zámecká arkádová nádvoří 16. století na Moravě • Dvojí jubileum Jamese Sidney Ensora
Vzpomínka na ilustrátory Kvítka • Pětaosmdesátiny Jiřího Koláře • Kluby přátel
Nová muzea moderního umění • Katalog zájezdů ARS VIVA cesty za uměním 2000

Vážení přátelé výtvarného umění,

Tak, jako i v letech minulých bychom Vám jménem hlavního výboru spolku KPVU chtěli poděkovat za spolupráci a vše dobré, co jste učinili pro rozvoj a popularizaci výtvarného umění v naší zemi.

Rok 2000 je očekávaným, ale i pro mnohé neklidným datem, kdy i v rámci KPVU budeme směřovat do nového tisíciletí. Doufejme, že pro náš spolek to bude rok úspěšný, ve kterém se zastaví stále pokračující pokles členské základny a do svých řad budeme moci přijmout další nové členy - především z řad mladých příznivců a milovníků výtvarného umění ...

Zvláště nyní jsou důležitá některá fakta a závěry z jednání hlavního výboru a valné hromady KPVU, která se uskutečnila 11. prosince 1999 v Praze:

- Stav členské základny (platících členů KPVU) se zmenšil na pouhých 2554 osob; úbytek, ve srovnání s loňským rokem je 396 osob; ve srovnání s rokem 1997 tato ztráta činí 975 osob
- Hospodaření za rok 1999 je v kladné položce - za to však vdčíme pouze hlavnímu sponzorovi ARS VIVA
- Díky výše uvedeným faktům dospěli zástupci HV KPVU i valná hromada KPVU k následujícím závěrům (ze 13 přítomných hlasovalo 11 "pro", 1 "proti" a 1 se hlasování zdržel):
a) na rok 2000 je nezbytné zvýšit členský příspěvek na 140,- Kč,
b) zápisné pro nové členy ze 30,- na 50,- Kč;

v opačném případě - při zachování stejného počtu platících členů KPVU - je ohrožena samotná existence klubu

- Pro zachování KPVU je nutné obnovit aktivitu všech členů, kteří alespoň solidárním zaplacením členských příspěvků pomohou udržet klub, který má ve srovnání s ostatními institucemi v České republice, dlouholetou a slavnou tradici ...
- Doufáme, že i dlouholetí členové, kteří již užívají zaslouženého odpočinku v důchodovém věku a např. díky zdravotní nemohou plně využívat všech členských výhod, tak projeví solidárnost s nastupující generací ...
- Hlavní výbor KPVU se stále snaží získávat příspěvky od sponzorů; to je však možné jen díky argumentům, že KPVU má širokou a kvalitní členskou základnu...
- Na rok 2000 (cca od března) budou pro členy KPVU k dispozici grafické listy předních českých autorů za velice výhodné (režijní ceny), a to jen díky velkorysosti výtvarníků. O tyto grafiky se můžete zajímat v ústředí KPVU: Mánes, Masarykovo nábř. 250 (1. patro, vchod od věže), Praha 1, tel. / fax: 02 - 249 130 26, úřední hodiny - pondělky a čtvrtky 14.00 - 16.00 hod.

Rádi bychom poděkovali všem věrným členům KPVU za jejich nezištnou a obětavou práci pro klub a výtvarné umění a doufáme, že v příští Panoramě (pokud se nám ji podaří vytisknout) Vás budeme informovat o mnohem radostnějších skutečnostech.

S přátelským pozdravem

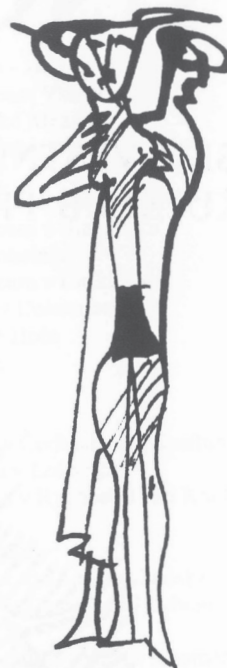
hlavní výbor spolku KPVU

PANORAMA

členský věstník spolku Klub přátel výtvarného umění - 2000
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 2000



Významné životní jubileum, 75 let, oslavil v loňském roce Vladimír Tesař, jeden z našich nejlepších malířů, grafiků, kreslířů a ilustrátorů. Touto cestou mu jménem všech členů spolku Klub přátel výtvarného umění přejeme do dalších let hodně zdraví, tvůrčí a životní pohody a děkujeme mu za celou řadu kreseb, kterými již několik let oživuje naši Panoramou.

Po stopách naší minulosti v Itálii

Na rozdíl od Florencie, která je jedním velkým muzeem a překypuje turisty, působí Pisa klidným dojmem. Stranou středu města však návštěvníka překvapí čtyři velkolepé stavby. Tyčí se na travnaté planině tak rozlehlé, že tam turistické výpravy málem ani nepostřehneme. Pisánský dóm, baptisterium a proslulá Šikmá věž tvoří bizarní celek na jednom z neoriginálnějších náměstí. Spolu s přílehlým hřbitovem Campo Santo jako by tyto románské památky snily v posvátném tichu o někdejší slávě Pisy.

Pisa po staletí ovládala ústí řeky Arno, která protéká také Florencií. Byla mocným a bohatým přímořským městem s velikým loďstvem. Její přístav úspěšně soutěžil s Janovem a Benátkami (jmenovitě od 11. do 13. století). Dnes se už ani neví, kde se přesně rozkládal. Jisté je pouze, že to bylo poblíže románské baziliky S. Piero a Grado, postavené asi 6 km na západ od dnešního města Pisy. Tato bazilika vznikla v 10. st. na místě, kde podle legendy sv. Petr prvně vstoupil na italskou půdu. Když se plavil z Antiochie do Říma, zahnalá prý silná bouře jeho loď ke břehu u tehdejšího pisánského přístavu. Tam pak prý také položil kamennou desku jako základ oltáře. Z původní skromné otaře vyrostla v průběhu 11. a 12. st. dnešní svatyně. Její význam umocňovala odedávna vazba na Svatopetrskou baziliku v Římě. Oba kostely byly vybudovány v místech posvěcených knížetem apoštolů a jejich duchovní bratrství podmínilo jak příbuznou strukturu staveb, tak charakter jejich umělecké výzdoby.

Stěny pisánského kostela pokrývají fresky připisované Giottovu současníkovi Deodatovi Orlandimu rodem z Luccy (1266), zemřelému v Pise (1330/1). Vznikly na rozhraní 13. a 14. st., patrně u příležitosti svatého roku 1300. Orlandi pracoval na této mimořádné zakázce s početnou dílnou. Projevil se jako obratný kompilátor florentsko cimabueských vzorů a maleb ze staré baziliky sv. Petra v Římě.

Dlouhé stěny hlavní lodi kostela jsou nad sloupovým členěny výhradně malířskými prostředky. Iluzivní konzolové římsy dělí fresky do tří pásů. V prostředním z nich probíhá na obou stranách apoštolský cyklus sestávající ze třiceti scén vztahujících se k působení a umučení sv. Petra a sv. Pavla. U patnácti z nich se podařilo spolehlivě doložit předlohu: malby portiku staré Svatopetrské baziliky v Římě, jež vzaly za své na počátku 17. století při stavbě nového chrámu a jsou dnes známy pouze z kopií. Dokládají je dvě alba kreseb a zejména některé fresky ze S. Piero a Grado, které právě umožnily ztracený římský cyklus datovat. U dalších jedenácti fresek se tato závislost dá předpokládat. Zbývající čtyři výjevy se vztahují k legendě o založení S. Piero a Grado. Podle Vasariho vymaloval portikus římského chrámu Margaritona za pontifikátu Urbana IV. (1261-4). Wollesen však klade vznik této výzdoby až na konec pontifikátu Mikuláše III. (1277-80).

Apoštolský cyklus v S. Piero a Grado je pojat konvenčně. Jednotlivé scény obdélníkového formátu jsou zasazeny do malovaných rámců. Naproti tomu postavy v horní zóně vystupují z obrazového pole, a tím získávají nový vztah k architektuře i divákovi. Nejsou již pouhou výzdobou interiéru, ale působí jako jeho iluze, v níž se kostelní stavba stává jakýmsi jevištěm. Tento horní pás maleb působí jako skutečná architektura s nepřetržitou řadou oken. Pouze některá z nich však jsou okna opravdová. Mezi nimi jsou namalována okna fiktivní – zavřená, otevřená či pootevřená – a jimi nahlížejí zvenku do chrámového interiéru andělé.

Podobně jako tyto andělé působí také řada papežů ve spodním pásu zasazením do iluzivní architektury jako skutečné postavy. Čtyři tenké sloupky a zkosený parapet

budí dojem, že stojí v arkádách. Arkády prostor zdánlivě rozšiřují o jakousi galerii, z níž papežové do hlavní lodi pravici žehnají. Všichni drží knihu, všichni jsou označeni nápisy. Liší se různými, mnohdy bohatě zdobenými oděvy a barvou vlasů i vousů. V Toskáne se žádné jiné série papežů nezachovaly, ale v Římě nebyly vzácností. Existovaly v staré Svatopetrské i Lateránské bazilice, a také v San Paolo fuori le Mura. Známe je však pouze z pozdních kopií. Papežové tam byli zobrazeni v medailonech jako pouhá poprsí (proto bývají někdy dávání v souvislost s parléřovskými bustami v katedrále sv. Víta). Římské malby tedy mohly pisánský cyklus inspirovat pouze svým tématem a umístěním nad nosnými oblouky hlavní lodi. Předlohou pro začlenění do iluzivní architektury mohla být případně řada papežů zobrazených v iluzivních arkádách horního kostela v Assisi z let 1280-90, dochovaná v kopiích Johanna Antona Ramboux (1790 Trevír – 1866 Kolín n. R.). Kombinaci papežských obrazů s iluzivními prvky (jejímž jediným známým zachovaným příkladem je papežský cyklus v S. Piero a Grado) však lze odvodit také ze sochařské výzdoby pisánského Baptisteria, společného díla Nicoly a Giovannio Pisaniů, kterou Orlandi jistě dobře znal. Tak či onak jde o velmi časný projev architektonického iluzionismu. Podobný způsob zobrazení se vyskytuje častěji teprve ve druhé polovině 14. st., a to nejen v Itálii, ale také na sever od Alp, v umění francouzského i pražského dvora.

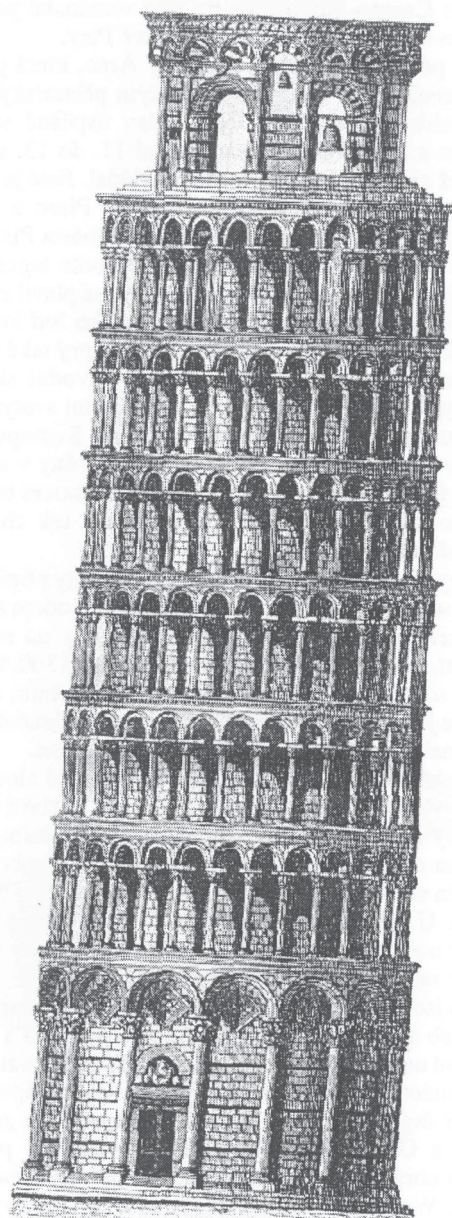
Na Karlštejně k němu nacházíme analogie v iluzivních architekturách kaple P. Marie, a to jak na *Ostatkových scénách* a pod nimi zachycené lodžii, tak pod malbami s námětem Apokalypsy. Zajímavý, téměř neznámý příklad iluzionismu tam dokládá přemalovaná a poškozená nástěnná malba v okenní špaletě. Představuje pět mužů v polo-postavách, jež měly budit dojem, že hledí z okna. Iluzivně byly pravděpodobně pojaty rovněž arkády, které rámovaly polopostavy světců v kapli sv. Kateřiny, později z velké části překryté obložením z drahých kamenů. Za projevy iluzionismu lze pokládat také různé detaily na Theodorikových a theodorikovských deskách v kapli sv. Kříže. Jejich postavy navozují představu prostoru tím, jak přefasují. Její obraz do rámu: andělé svými křídly, proroci textovými páskami, světci svými atributy. Recepti iluzionismu z nástěnných maleb v S. Piero a Grado lze vysvětlit návštěvou Karla IV. na tomto posvátném místě. Pisa totiž sehrála významnou roli již v politickém úsilí Karlova děda Jindřicha VII. (1275/6-1313). Zůstala prvnímu lucemburskému císaři věrna až do jeho smrti. Tam také byly přeneseny jeho ostatky v Buonconventa, kde Jindřich VII. nečekaně zemřel za tažení proti neapolskému králi Robertovi. Není proto divu, že právě Pisu Karel IV. zvolil za své dočasné sídlo na cestě k římské korunovaci. Na počátku roku 1355 tam pobyl přes dva měsíce a při jeho zbožnosti je téměř nemyslitelné, že by během tak dlouhé doby nebyl poznal všechny pisánské kostely, i když se nám o tom nedostává výslovného svědectví. Víme však, že krátce po svém příjezdu Karel navštívil baziliku sv. Petra "ad Gradus", která byla Pisánským vedle Dómu nejdražším kostelem. Po celý středověk bylo S. Piero a Grado cílem slavných poutí. Svaté místo, v jehož blízkosti se usídlilo mnoho poustevníků, lákalo zvláštními odpustky věřící nejen z Toskány, Janova, Bologne a Parmy, ale z celého křesťanského světa. (O svatosti tohoto místa vypovídají kusé zprávy, že podél cesty od baziliky až do Vettole i v okolním háji stála přístřeší, v nichž žili poustevnickým životem odděleně muži a ženy. Na starých mapách jsou označovány jako *reclusi* nebo *immurati*.)

Vzpomeňme např. Jindřicha VII., kterého tam, ještě jako římského krále, přijali 6. března 1312 s počtami zástupci města a vyslanci aragonského krále. Jindřich se vydal do Itálie za císařskou korunou, a také ve snaze smířit Ghibelliny a Guelfy, 9. října 1310. Zprvu ho vítali jako osvoboditele ze stálých zmatků a v Miláně získal 6. ledna 1311 lombardskou korunu. Jakmile však požádal o finanční podporu na další cestu, soupeřící strany se sjednotily v ostré kritice, která záhy přerostla v nepřátelství otevřené. Cestu do Říma si musel proto vybojovat. Po korunovaci na římského císaře se mu podařilo sehnat dobře vyzbrojené vojsko a již se zdálo, že s pomocí Benátek a Janova zvítězí nad králem Robertem. Proto nečekal na posily z říše a vytáhl 8. 8. 1313 z Pisy. 24. srpna však před rozhodujícím střetnutím podlehl zimmici v Buonconventu nedaleko Sieny. Jelikož cestu po souši mu znemožnilo vojsko Guelfů a Anjouovců, rozhodl se přijmout nabídku Pisánských a využít jejich flotily, čítající třicet lodí. Vyplul z Janova 16. února 1312, ale zimní bouře ho zdržely dva měsíce v Portovenere. Podle Giovanni Villaniho ho doprovázelo 1500 rytířů. Mezi nimi byl jeho mladší bratr Balduin, trevírský arcibiskup, který dal zhruba o třicet let později pořídit rukopis, líčící slovem i obrazem Jindřichovu cestu do Itálie. Lavírovaná kresba na fol. 17 b zachycuje loď přivážející krále do pisánské Mariny. O návštěvě Jindřicha VII. v S. Piero a Grado zpravují soudobé prameny, např. *Cronaca Pisana*.

V této kronice sepsané Ranierim Sardim se také dočítáme, že kostel navštívil záhy po svém příjezdu do Pisy i Karel IV. Nalezl v něm onu kamennou desku, kterou tam položil podle pověsti sám sv. Petr jako základ oltáře. Budoucí císař získal “kus toho posvátného kamene, vložil do něho ostatky a zaslal papeži do Avignonu s žádostí, aby památku posvětil a náležitými odpustky vybavil. Papež tomu vyhověl v květnu 1355”. Potud Josef Šusta čerpající z archivních pramenů. Vše proběhlo velmi rychle. Karel IV. byl v Pise s velkou slávou uvítán 18. ledna a již 4. února byla o převzetí relikvie pořízena notářská listina. Vzácný ostatek pak Karel IV. věnoval vyšehradské kapitule jako pobídku k přestavbě kostela sv. Petra a Pavla, který byl původně zasvěcen pouze sv. Petrovi (k rozšíření patrocinia došlo až na přelomu 12. a 13. století).

Vyšehradu, pevně spjatému s přemyslovskou tradicí, přisuzoval Karel IV. od mládí základní význam. Jasně to vyjádřil v korunovačním řádu českých králů specificky českým obřadem ukládajícím novému českému panovníkovi vykonat v předvečer korunovace s pražským arcibiskupem, preláty, a šlechtici cestu na Vyšehrad. Materiálním důkazem zájmu Karla IV. o Vyšehrad byla přestavba starého chátrajícího hradiště na reprezentační královský hrad. Neomezila se jen na nové hradby a znovuvybudování paláce. Bezprostřední účast Karla IV. na proměně kapitulní baziliky sv. Petra a Pavla dokládá nařízení z 1369, aby část proboštských důchodů byla věnována vybudování nového chrámu, který měl být postaven po “novém způsobu”. Nepřekvapilo by, kdyby se v nastávajících proměnách vyšehradského kostela promítly podněty z architektury a výzdoby pisánského kostela. Vyšehradský kostel sv. Petra a Pavla byl 1420 v husitských bouřích zpusťován, jeho výzdoba zničena. Pouze z archeologických, stavebně historických a restaurátorských zpráv se můžeme o jeho vzhledu leccos dohadovat. Jistým náznakem toho, že nadhozená hypotéza, dosud pouze pracovní, by mohla mít své opodstatnění, je nedávný nálezkový zlomek gotické malby na západní stěně druhé kaple. Draperie visící na tyči, nad níž probíhá i iluzivně malovaná římsa, připomíná poněkud iluzivní architektury na freskách S. Piero a Grado. Z tohoto drobného fragmentu ovšem nelze vyvozovat širší závěry.

S jistotou však můžeme předpokládat, že výzdoba památného kostela, kde andělé budí dojem skutečných postav a okna se otvírají do neskutečných prostorů, nešla pozornosti Karla IV. Upoutala ho pravděpodobně také řadou papežů, jejichž postavy – jakkoliv v obrysu i reliéfu zjednodušené – vybavují Theodorikovy i theodorikovské obrazy sv. Biskupů a Papežů v karlštejnské kapli sv. Kříže.



Zájem Karla IV. o S. Piero a Grado jistě podmínily historické okolnosti. Karel IV. nejednou našel v díle Jindřicha VII. zdroj inspirace či varovného poučení “pro vlastní politickou strategii a taktiku”. Vědomí, že právě na tomto posvátném místě byl již jeho děd okázale vítán, snad předurčilo panovníkův vztah k pisánskému kostelu, jehož vazbu na první křesťanský chrám, Svatopetrskou baziliku v Římě, Karel IV. zajisté dobře znal.³²

OLGA PUJMANOVÁ

Mistři italské grafiky 16.-18. století ve sbírce Jiřího Karáska

Na jaře 1999 byl v Památníku národního písemnictví na Strahově vystaven soubor italské grafiky Karáskovy galerie. Je poměrně rozsáhlý a najdeme v něm řadu mistrovských děl významných představitelů italského ryteckého umění. Některá jména z tohoto souboru jsou chloubou a ozdobou všech významných evropských grafických kabinetů včetně Národní galerie v Praze. Objevují se nejen na výstavách, ale i ve všech zásadních příručkách grafiky. Stručně řečeno, Karásek si pořídil přímo učebnicové ukázky díla italských grafiků od renesance po klasicismus. Naznačuje tak obrovské rozpětí slohových názorů, technik a osobního pojetí jednotlivých mistrů i pouhých řemeslných, ale vysoce profesionálních reprodukcí jiných druhů umění (malby, architektury a plastiky) v grafickém přepisu.

K nejstarším patří dvě rané práce neznámého italského grafika 15. století, které navozují představu vynikající knižní tvorby, především benátské, jež svou grafickou úpravou a typografií ovlivnila knihu v celé Evropě. Tyto rané knihy i ilustrace reprezentují pronikání a šíření humanismu z Itálie do Evropy. V Benátkách také započal jeden z osobitých projevů italské grafiky cinquecenta - šerosvitný dřevorez. Plynule se z něj vyvinul šerosvitný barevný dřevoryt, charakteristický pro ranou etapu italské grafiky, jež tu reprezentuje Ugo da Carpi (*Snímání s kříže*). Od dřevorezu šerosvitového (*chiaroscuro*) byl již jen krok k další technice, k barevnému dřevorezu. Velmi dobře je zastoupen Marcantonio Raimondi, plodný reproduktor obrazů Coreggia, Tintoretta, Veronesa a Raffaela. Od Raimondiho i z jeho školy je ve sbírce zastoupeno několik rytin, upoutávajících vynikající úrovní technického zpracování a grafické interpretace malířských předloh, na nichž najdeme antické, biblické nebo církevní náměty. Mezi jeho imitátory patří např. Benátčan Agostino Musi zv. Veneziano, Marco Dente, zv. Marco di Ravenna a tzv. Mistr kostky (nebo Mistr B v kostce).

Druhou římskou skupinu, poněkud odlišnou, tvořili Enea Vico, Mario Cartaro a Lotrinčan Niccolo Beatricetto. Tito grafici pracovali pod vlivem estetických Raimondiho zásad, protože jeho pojetí si vynucoval stále rostoucí komerční tlak. Řím byl v oné době největším evropským obchodním střediskem s grafikou (a to až do nástupu Antverp). Usadili se tu četní cizinci i domácí nakladatelé, jmenovitě první z velkých římských editorů, grafik Španěl Antonio Salamanca. Proti této technické "komerční" produkci se staví více propracovaná a záměrně artistní tvorba skupiny tzv. "Mantovanů", činných v Římě v okruhu Giulia Romana, mezi nimiž najdeme Giorgia Ghisiho (např. *Sv. Trojice v slávě nebes*). Přinesli nové postupy techniky propracování stínů (*bulino*), které liniemi a tečkováním dokázaly vyhotovit plastické vyznění zobrazovaných postav a předmětů.

Grafické listy jimi vytvořené zase sloužily jako předlohy pro umělce italské i zaalpské, kteří se rádi poučili na této vzorové reprodukční grafice. Tou upoutá i boloňská škola, s hlavním představitelem Agostinem Carraccim, jenž z grafické práce učinil tvorbu uměleckou (*Sv. Jeroným*); v některých obdobích se jí věnoval téměř výlučně. Také Annibale Carracci (*Útěk do Egypta, Zasnoubení sv. Kateřiny aj.*) spolupůsobil i na vývoj techniky mědirytu, kterou začal odpoutávat od příliš mechanického reprodukčního přístupu.

V rámci určitých školských okruhů italské grafiky vyniká v období raného i vrcholného baroka několik osobností, které posunuly grafické pojetí od reprodukcí směrem k samostatné a umělecky nezávislé tvorbě. To je případ Florentána Stefana della Bella nebo vrcholně barokní tvorby římské a neapolské, charakterizované dramatickým výrazem plným napětí, např. u Carla Maratty a Salvatora Rosy. Stefano della Bella sice strávil několik let v Římě, ale desetiletí v Paříži. Jeho grafická tvorba se vyznačuje osobitým stylem a temperamentem, projevujícím se ještě rychlejším způsobem leptu než u temperamentního francouzského vzoru. Marattovo dílo tlumočil graficky i Pietro Aquila.

Tedy se také vyhranila janovská skupina vedená a ovládaná Giovannim Benedetto Castiglioniem, zv. il Grechetto, jehož tvorba, včetně portrétní, vyznívá v duchu plenérismu, je ovládána atmosférou prozářenou rozptýleným světlem, oživenou trvalými vibracemi, až jakoby impresionisticky podřizující i zobrazené předměty. Neméně malebně a proměnlivě, avšak robustněji působí tvorba neapolská, v níž vynikají především dva umělci, Španěl Jusepe de Ribera a Salvator Rosa. Tvorba všestranného umělce S. Rosy si v grafické interpretaci uchovává všechny rysy jeho velkolepé romanticky laděné malby a je přímo prototypem italského baroka.

Po krátké odluce benátské školy v 17. století nastává během 18. století (*settecento*) rozvoj iluzionistické malby a současně nastal i rozkvět grafiky. V období pozdně barokního či spíše již rokokového rozmachu benátské školy, kdy malíři z města na lagunách doslovně zaplavili Evropu, představuje benátskou grafickou školu zvláště Piazzetův směr. Od Piazzety převzal Marco Pitteri osobitou techniku střídající souběžné tahy a body (poučil se ovšem i na díle bravurního francouzského rytce Claude Mellana - "mistra jedné čáry" - pracujícího pro kardinála Barberiniho). Giovanni Antonio Faldoni zase proslul jako portrétista a ilustrátor; v italském souboru Karáskově najdeme především jeho portrét významného malíře Marca Ricciho, iniciátora fantaskní dekorativní krajiny (*Dva poustevníci v krajině*), která zaznamenala mimořádný úspěch v Benátkách. Vzdušnou technikou ovlivnil pak Canaletta a jiné benátské rytce-vedutisty. Jeho krajiny publikovali různí nakladatelé v krásných svazcích grafických listů, které jej velmi proslavily.

Nejdůležitější dílnou pro šíření benátské grafiky se zdá být ateliér švýcarského rytce a nakladatele Josepha (Giuseppe) Wagnera. Benátskému rokoku a nástupu klasicismu patří osobnosti, které šířily italské grafické umění v zahraničí, především Andrea Zucchi (tlumočící slavné dílo Tintorettovo *Zázrak sv. Marka*) a později i Francesco Bartolozzi, který se vyškolil právě v ateliéru Wagnerově (*Sv. Trojice v slávě nebes*, pojatá v duchu pozdního benátského dynamického baroka iluzionistického ražení). Z Wagnerovy dílny vzešla celá řada zručných, ač zdaleka ne geniálních grafiků, kteří se vzrůstajícím vlivem neoklasicismu spoléhali spíše na technickou stránku věci než na invenci. Nejlepší žáci Wagnerovi pak působili v Římě.

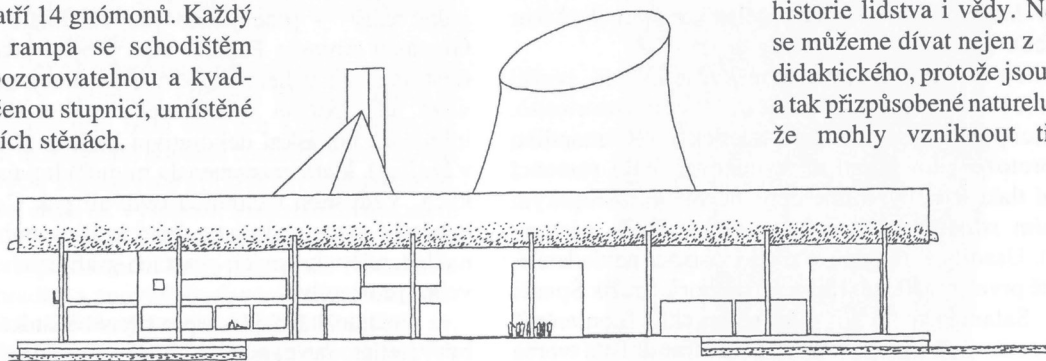
PAVEL ŠTĚPÁNEK

Astronomická observatoř v Džajpuru

Džajpur (Jaipur) byl založen maháradžou Savai Džaj Singhem II. (1686-1743) v r. 1727 jako hlavní metropole indického státu Rádžastán. Město obehnané hradbami nechal Džaj Singh vybudovat podle pravidel starohinduistického filozofa a učitele Silpa Šastry na pravouhlé síti, s bloky rozloženými do 7 okrsků. Srdce tvoří palácový komplex Čandra Mahal s protilehlou astronomickou observatoří a chrámem. Maháradža Džaj Singh, nadšený astronom, vystavěl během své vlády celkem 5 observatoří, přičemž nejvýznamnější a největší v letech 1728-34 v Džajpuru. Jako vzor posloužila slavná observatoř Ulug Bega v Samarkandu (Uzbekistán) z 15. století.

Veškeré přístroje jsou typické pro velké kamenné observatoře islámského západu, v Džajpuru jsou ale přesnější, větší a architektonicky dokonalejší. Za vynález Džaj Singha je považován přístroj Džaj Prajš Jantra, který samotný umožňuje pozorovat veškerou oblohu. Tvoří jej dvě komplementární, do země zapuštěné mramorové polokoule o průměru asi 4 m, pokryté souřadnicemi. Připomínají antické scafé známé v naší kulturní oblasti. Nad polokoullemi jsou napnuta vlákna, na nichž je navlečen kovový terč s otvorem. Ve dne ukazuje stín terčíku na souřadnicích přesnou polohu slunce - pravý sluneční čas, v noci lze skrze průlomy v polokoulích umístit do terčíku dalekohled a z prostoru pod polokoulí pozorovat oblohu, a tak měřit či určovat vzdálenost nebo pozice nebeských těles. Střední bod stupnice polokoule leží 27 stupňů pod okrajem přístroje, což je zeměpisná šířka Džajpuru, takže spojením středu stupnice s terčem dostaneme přesnou polohu severního pólu na obloze. Kruh kolem centra ukazuje pohyb pólu ekliptiky, jeho prostřednictvím mohou být stanoveny ekliptikální souřadnice.

Mezi další důležité přístroje observatoře patří 14 gnómonů. Každý přístroj tvoří rampa se schodištěm ukončeným pozorovatelnou a kvadranty s vyznačenou stupnicí, umístěné při obou bočních stěnách.



Le Corbusier, vstupní část parlamentní budovy, Čándigar (1956)

Slouží k určování a zaměřování poloh nebeských těles, k získávání rovníkových i ekliptikálních souřadnic. Podle stínu rampy dopadajícího na kvadrant lze rovněž určit čas. Největším přístrojem tohoto druhu je asi 30 m vysoký Samrat Džantra, jehož rampa míří přímo k severu. Úhel, který rampa svírá se zemí, odpovídá stupni zeměpisné šířky Džajpuru, čímž může rampa plnit funkci poloosy u slunečních hodin. Díky mohutnému a řemeslně dokonale vypracovanému kvadrantu vyniká přístroj přesností měření času až na několik sekund. Po náboženské a astronomicko-astrologické stránce byl to jeden z nejdůležitějších přístrojů, kterým šlo určit přesný okamžik rovnodennosti. Proto na něj mohl vystoupit jen kněz.

Západně od Samrat Džantra stojí 12 menších, asi 3 m vysokých, rozdílně nasměrovaných přístrojů Rašivalaja Jantras. Každá z jejich ramp svírá se zemí jiný úhel; byly postaveny pro přímé měření ekliptikálních souřadnic nebeských objektů. Protože pól ekliptiky není ve vztahu k pozorovateli stojícímu na rotující Zemi pevně stanoveným bodem, ale otáčí se s nebeskou klenbou jedenkrát za den, nelze přiřadit jeden gnómon ke všem postupným polohám pólu ekliptiky. Úhel gnómonu by musel být měněn s různými polohami ekliptikálního pólu v čase. Džaj Singh vyřešil tento problém vybudováním 12 rovníkových slunečních hodin s odlišnými sklony gnómonů, přitom každý přístroj odpovídá jednomu zodiakálnímu znamení.

Hvězdárna je po stavební stránce krásnou ukázkou islámské tradice. Její vzor, samarkandská observatoř, byl dosažením do té doby nevídané přesnosti v měření. Pak ovšem přišel Tycho Brahe, který krátce před rokem 1600 zvýšil přesnost měření podobně jako vynález dalekohledu v Holandsku krátce po roce 1600. V roce 1727 (založení Džajpuru), kdy zemřel I. Newton, existovaly v Evropě zední kvadranty (od 1667 s dalekohledy), měřilo se úhlově na vteřiny. Aberace o velikosti 20 vteřin byla objevena právě roku 1728, kdy založil hvězdárnu James Bradley (1692–1762) a slavila úspěchy nebeská mechanika (návrat Halleyovy komety). V době vzniku džajpurské observatoře tedy už byla Evropa s přesností měření neskonalé dál. Kamenné přístroje Džaj Prajš Džantra, byť obrovských rozměrů, nemohly soupeřit svou přesností s kovovými a jejich precizně zhotovovanými stupnicemi ani s dalekohledy. Měření stínů Slunce, byť prováděné velice pečlivě, nemohlo přinést už nic pro teorii oběhu Země kolem Slunce.

V Džajpuru se snoubí orientální nádhera staveb s pohledem do historie lidstva i vědy. Na stavby se můžeme dívat nejen z hlediska didaktického, protože jsou názorné a tak přizpůsobené naturelu oblohy, že mohly vzniknout třeba už

v antice, ale i z hlediska estetického. Jejich dokonale jednoduchými tvary se nechal inspirovat i tak progresivní avantgardista, jakým byl Le Corbusier. V jeho projektech pro vládní okrsek v Čándigaru z r. 1956, např. u parlamentní budovy, se objevují motivy sluneční symboliky a odkazy na observatoř. Odlišně pojatou citaci, nalezneme v realizacích (např. komplex IUCAA) významného současného architekta indického původu Charlese Correy, jehož architektura již nesouvisí s internacionálními utopickými idejemi, ale se znovunalezeními tradičních hodnot a vlastních kořenů.

ZDISLAV ŠÍMA a MARKÉTA VEČEŘÁKOVÁ

Jubileum Karla Müllera

Grafik, ilustrátor a malíř Karel Müller se narodil před sto lety a jak rád připomínal, bylo to ve znamení dvanáctek - 12. 12. 1899, ve dvanáct hodin, v Praze na Újezdě v domě číslo 12. Nicméně víc než ono datum bylo důležité i místo. Vždyť přímo proti jeho rodnému domu stály Újezdské kasárny, v nichž spatřil světlo světa synek vysloužilého kanonýra, básník Jan Neruda. Není možná zbytečně připomenout, že v době Müllerova narození uplynulo od básnickovy smrti pouze osm let a že mu Nerudova Praha na celý život učarovala.

Praha byla tehdy poklidné město, daleko od ruchu dvorské Vídně. Po ulicích jezdily fiakry, procházeli se vojáci v pestrobarevných uniformách, za večerů rozžihali lampáři teplé světlo plynových lamp. Malý Karlík byl sice jedináček, ale protože ve městě bylo bezpečno a většina lidí z širokého okolí se znala, bylo mu dopřáno vedle pravidelných nedělních projížďek s babičkou do Stromovky účastnit se i chlapeckých her a výprav po Malé Straně a zvlášť po Kampě. Dychtivý dětský zrak zaznamenával a ukládal do paměti bezpočet míst, situací i rázovitých postav, bohaté čtenářské zážitky dávaly už tehdy konkrétní podobu i literárním hrdinům, kteří byli nedílnou součástí jeho světa.

Do obecné školy chodil Karel Müller na Hládkov, kde byl jeho otec učitelem, pak navštěvoval malostranskou reálku. To už se vedle četby také hodně zabýval kreslením. Jeho kresba zasněženého Tyršova domu zdobila dokonce obálku jedné z výročních zpráv školy. Po válečné maturitě však místo na Akademii rukoval na frontu, do Štýrska a do Haliče. Ještě mu nebylo osmnáct.

Po šťastném návratu do Prahy byl přijat na Akademii, původně na obor malby k Vlaho Bukovacovi a Jakubu Obrovskému, odkud přešel do grafické speciálky, kde byli jeho kolegy Karel Tondl, Jan Rambousek, Alois Moravec, Vojtěch Sedláček, Cyril Bouda, Jaroslav Vodáček a Petr Dillinger. V grafické speciálce se mu líbilo, ale ještě za stipendijního pobytu ve Francii váhal mezi malbou a grafikou. V pařížských muzeích vyhledával hlavně impresionisty, rád měl i staré holandské mistry, z našich malířů hlavně Norberta Grunda a Josefa Navrátila. Malbu sice nikdy zcela neopustil, ale brzy začal v jeho tvorbě narůstat podíl grafiky. Jako většina jeho spolužáků si vyzkoušel možnosti linorytu, nejraději však měl lept, jeho romantickým sklonům vyhovovala práce se světlem a polostínem. Začal se zabývat litografií, k barevné litografii přešel až později. V roce 1932 se po účasti na několika výstavách hostů stal členem Hollara. Hollar také v říjnu 1999 k jeho stému výročí uspořádal vzpomínkovou výstavu.

V roce 1943 byl Karel Müller povolán na Státní grafickou školu v Praze. Získal byt přímo na Hradčanech,

ve Vikářské ulici, v kapitulním domě kanovníka Dohalského. V těžké válečné době se přimknul k rodnému městu, které se mu až do konce jeho života stalo největší inspirací. Už jej tolik nelákala předměstí, jako v době studentských let. Okouzlovalo jej historické město s architektonickými skvosty i malebnými zákoutími. Vnímal je všemi smysly, promítal do nich zážitky z dětství, jež tato místa opřádaly básnivostí i nostalgií vzpomínky.

Návrat do Prahy poskytl Karlu Müllerovi také příležitost k soustavné ilustrační tvorbě, jež brzy převážila nad volnou grafikou. Nicméně řada ilustračních cyklů vznikla v grafických technikách, zejména v barevné



litografii. Nejčastěji doprovázel díla českých klasiků - Jana Nerudy, Boženy Němcové, Aloise Jiráska, ale také Gézy Včeličky nebo K.M. Čapka Choda, úspěšně se vyrovnal s A.S. Puškinem i Charlesem Dickensem. Jako pozorný čtenář znal spoustu reálií, dokreslujících dobu a místo děje. A jestliže měl zvláštní smysl pro atmosféru místa, dovedl s nemenším citem vyvolat i atmosféru literárního příběhu. V jeho ilustracích se znovu dostaly ke slovu postavy - pestrá společnost radů, vašnostů, řemeslníků, učedníků, vorařů, znovu si vybavoval v paměti belhavý krok žebráků, svobodná gesta trhanů, prostou důvěrnost venkovských děvčat, jež přišla do města hledat živobytí. Bezpečně věděl, kterou z nich může potkat jen před vchodem lepšího domu, kterou v podloubí, u kašny, před fortnou milosrdných bratří nebo na žižkovských pavlačích. Dovedl je polaskat, soucítit s nimi i je vykreslit s neskryvaným nádechem ironie.

Ačkoliv četné reedice knih s Müllerovými sdělnými i básnivými ilustracemi vstoupily do širokého povědomí čtenářské obce, netěšily se odpovídající pozornosti výtvarné kritiky. Ostatně nebylo dosud zhodnoceno ani jeho grafické dílo. Jistě k tomu přispěla skutečnost, že se jeho tvorba ubírala mimo hlavní vývojové proudy a dobové tendence, rostla jaksi mimo čas. Zato jí čas neublížil. Přes horizont století, v dnešní době stresu a citové vyprahlosti, nás dojmává svou vroucností, otevírá dveře do přívětivého světa.

BLANKA STEHLÍKOVÁ

Kdo byl Emanuel Hloupý ?

Starší generace našich historiků a teoretiků umění si toto jméno jistě dobře pamatuje. Pan Hloupý byl známý sběratel v Hradci Králové, vlastnil jednu z největších soukromých sbírek českého moderního výtvarného umění v naší republice. Jeho sbírka měla vysokou odbornou úroveň a na konci padesátých a začátku šedesátých let se stávala vyhledávaným místem některých našich nekonformních umělců. Setkat se zde například s M. Medkem, J. Balcarem, V. Boudníkem, R. Piesenem nebo F. Muzikou bylo vždy příjemným a poučným zážitkem.

Emanuel Hloupý se narodil 23. srpna 1904, byl vyučený mědikovec a mnoho let pracoval také jako montér v hradecké Škodovce. Byl svobodný, bydlel v Havlíčkově ul. č. 292 se svojí o pět let starší družkou Blaženou Procházkovou, která byla v posledních letech svého života trvale upoutána na lůžko. Později nastoupil na místo konzervátora v hradeckém muzeu a tuto funkci, pokud vím, zastával velmi zodpovědně a svědomitě.

Pan Hloupý začal svoji sbírku budovat někdy v polovině třicátých let, měl zájem především o meziválečnou výtvarnou avantgardu, které tehdy soukromí sběratelé u nás nevěnovali příliš velkou pozornost, bohužel ani galerie. Profesor František Muzika mi při jedné příležitosti v roce 1964 vyprávěl, že když on a jeho přátelé v Praze se dozvěděli, že jejich obrazy sbírá v Hradci Králové nějaký dělník, nechtěli tomu zprvu věřit. "Chtěli jsme ho vidět a pohovořit si s ním. Záhy jsme ale zjistili, že Hloupý je velmi vzdělaný a pro věc zapálený člověk, který toho o moderním umění ví mnohem víc, než leckterý kunsthistorik, kromě toho měl čich na dobré věci a na dobré autory. Dávali jsme mu zprvu své práce zadarmo."

E. Hloupý rozhodně nebyl obyčejný sběratel, sám se vzdělával, studoval odbornou literaturu, stýkal se s umělci, sběratelské činnosti se věnoval velmi systematicky. Jeho byt nebyl bytem v pravém smyslu slova. Všude byly obrazy, plastiky, desky s kresbami a grafickými listy, pro osobní pohodlí tu mnoho místa nebylo. Návštěvník jeho sbírky tu mohl také vidět velmi kvalitní soubor antického skla, kolekci vzácné keramiky z Homsu a mnoho dalších velmi zajímavých kuriozit (antické mince, obrázky na skle, dřevořezby atd.).

V Hloupého sbírce bylo nejvíce obrazů od E. Filly, celkem dvacet dva pláten z různých období jeho tvorby (např. Žena po koupeli 1930, Čtenářka 1933, Zápas muže se lvem 1936, Zátíší se sovou 1937, Zápas koně se lvem 1938 ad.). S malířem Fillou se sběratel také stýkal nejčastěji. Za druhé světové války, kdy byl umělec vězněn v nacistickém koncentračním táboře, sháněl pro jeho ženu a vozil do Prahy potraviny. Sbírkou zdobila také plátna od Toyen (Tobogan 1926, Léto 1931, Stisk ruky 1934, Úděl 1937, Ospalé území 1937), jeden olej J. Štýrského (Kořeny 1934), čtyři plátna F. Muziky (Zátíší s mísou jablek 1928, Akt 1930, Postava v krajině 1933, Kořeny 1943). V kolekci byl pět obrazů také zastoupen Z. Sklenář (Zátíší 1943, Hlava 1946, Na bulváru 1947, Léda s labutí nedat., Zelené zátíší nedat.), čtyřmi velkými plátny M. Medek (Vlasy ve větru 1959, Kostrč 1960, Velká hlava plná malých nezbedností 1960, Místo pro 6606 romantických cm² 1962), jedním R. Piesen (Venuše 1960) a J. Balcar (Dekret 1959).

Pan Hloupý sbíral také plastiku (B. Stefan, J. Wagner, L. Zívr a někteří tehdy mladí autoři), velkou hodnotu měl soubor šestnácti kreseb J. Štýrského, grafiky J. Balcara a V. Boudníka, koláže a roláže J. Koláře.

Velmi častým hostem u pana Hloupého býval malíř F. Gross. Pro něho měl sběratel zvláštní, nevysvětlitelnou slabost. Se vším, co Gross řekl, pan Hloupý souhlasil. Měl od něho také celou řadu spíše drobnějších prací. Totéž lze říci i o O. Janečkovi, ten chodil v Hradci Králové do školy, s p. Hloupým se velmi dobře znal a často ho navštěvoval.

V roce 1965 se sběratel rozhodl, že odkáže svoji sbírku Národní galerii v Praze. Ředitel dr. J. Krofta mu v mé přítomnosti slíbil, že Národní galerie po jejím převzetí zachová celistvost sbírky a že bude uvažovat o vybudování jakéhosi památníku na tohoto

sběratele v Praze. Tato lukrativní nabídka přirozeně udělala své a přiměla pana Hloupého ke konečnému rozhodnutí. Ponechat sbírku v Hradci Králové sběratel od začátku odmítal. Důvodem byly jeho neshody s vedením města, navíc prý byl, podle svého vyjádření, v padesátých letech šikanován, jakým způsobem získal tato díla.

Začátkem roku 1966 uspořádala Národní galerie v Praze v paláci Kinských výstavu s názvem České moderní umění ze sbírky Emanuela Hloupého, kterou připravil dr. Petr Hartman. Výstava byla velmi příznivě přijata veřejností, vernisáže se zúčastnil i E. Hloupý, žel to byla asi poslední akce, které byl přítomen. Následujícího 15. února 1967 tento velký sběratel a milovník umění v nemocnici v Nechanicích u Nového Bydžova zemřel. Jeho sbírku převzala Národní galerie v Praze, užití umění Národní muzeum a knihy Státní vědecká knihovna v Hradci Králové.

JOSEF SŮVA

Vídeň má stále co nabízet ...

To je sice pravda, řekne si mnohý, ale kde na to má člověk brát! Vždyt v přepočtu vyjde jeden vstup do Umělecko-historického muzea už na pořádný peníz. A podniká-li někdo do Vídně třeba jen jednodenní zájezd, kdy se potom čistý čas pro Vídeň scvrkne prakticky jen na pár hodin, odřekne si obvykle s těžkým srdcem návštěvu tohoto muzea s tím, že na tu chvíli to nestojí zato. "Až někdy jindy," řekne si, "až tu budu více dní."

To se však většinou skuteční jen málokdy. Jak to tedy udělat, aby se vyplatila i krátká návštěva, nemá-li člověk zrovna novinářský průkaz? Řešení se nazývá "Bundesmuseen Jahreskarte". Což přeloženo znamená - permanentní roční vstupenka (za 400 rak. šilinků) do všech státních muzeí a galerií ve Vídni. Jedná se o rok kalendářní a volný vstup zahrnuje čtrnáct nejvýznamnějších muzeí včetně jejich poboček. To se týká např. už zmíněného Umělecko-historického muzea, a to jak hlavní budovy (kde vstup stojí 100 šilinků), tak např. i unikátní Klenotnice nebo sbírky starých hudebních nástrojů a starých zbraní, sbírek v Horním i Dolním Belvedere, Přírodovědeckém a Technickém muzeu, v Muzeu užitého umění, Vojenskohistorického muzea, Muzea moderního umění atd.

Bohužel, do nesmírně zajímavého Historického muzea města Vídně vás na tuto průkazku nepustí, protože to patří mezi městská muzea, stejně jako např. Muzeum hodin nebo všechny památníky hudebních skladatelů. Do obou jmenovaných muzeí je však volný vstup v pátek dopoledne, což sice platí teoreticky pro všechna městská muzea, některá menší však mají v pátek dopoledne zavřeno.

Mimochodem - srovnáme-li čtrnáct vídeňských muzeí za 400 šilinků a v porovnání s tím jen skrovný počet objektů Národní galerie v Praze, která nabízí členům Společnosti přátel Národní galerie volné vstupy do svých expozic za 500,-Kč ročně, je patrné, že zatímco Vídeň chce zpřístupnit svoje umělecké a kulturní poklady co nejširšímu publiku, Národní galerie se svou Společností a výší členského příspěvku chce zůstat stále jen exklusivním "klubem". Škoda. Opět jeden případ, kdy příklad je tak blízko, a přesto tak daleko...

ZDEŇKA DOSTÁLOVÁ

Zajatci hvězd a snů

(Výstava kulturního okruhu české katolické moderny)

Příběh české katolické moderny začal roku 1892, kdy se mladý benediktin Sigismund Bouška seznámil se studentem bohosloví Karlem Dostálem, který si později zvolil umělecké jméno Lutinov. Spojovala je snaha o obrodu duchovně zaměřené literatury, jíž by katolická církev mohla zaujmout moderní inteligenci. S Xaverem Dvořákem a dalšími autory vydali r. 1895 básnický almanach *Pod jedním praporem*. V následujícím roce začali vydávat *Nový život*, "měsíčník pro umění, vzdělání a zábavu", jehož redakce se po prvních číslech ujal Lutinov, nejprve v Novém Jičíně a od roku 1904 v Prostějově. Dvanáct ročníků časopisu *Nový život* (1896-1907), časopisy *Meditace* (1908-1911), *Archa* (od 1912), *Týn* (1917-1921), další periodika a knižní edice katolické moderny, jakož i obsáhlé konvoluty korespondence - to vše představuje bohatý zdroj inspirace a historického poznání. S odstupem jednoho století lze zřetelně rozpoznat místo české katolické moderny v překotném proudění 90. let 19. století i následujících dvou desetiletí.

Historikové kultury popisují "idealistickou reakci" na konci 19. století: reakci na materialismus, racionalismus, pozitivismus a podobné myšlenkové směry, charakterizující proměny paradigmatu ve "století pokroku". Vystoupení české katolické moderny bylo odpovědí na duchovní potřeby doby, a díky této příznivé okolnosti se jí podařilo získat ke spolupráci několik vynikajících umělců, jejichž autorita nebyla omezena pouze na okruh katolické moderny; k největším autoritám patřili Julius Zeyer, Otokar Březina, František Bílek a Felix Jenewein. V Novém životě po jistou dobu působili i Josef Florian a Jakub Deml, kteří však posléze katolickou modernu podrobili zdrcující kritice.

Je pravda, že hlavní "kmenoví" autoři katolické moderny - kněží Xaver Dvořák, Sigismund Bouška, Karel Dostál-Lutinov a Jindřich Šimon Baar - měli blíže k tradičním než moderním



Obr: Antonín Thein-Runié
Odi profanum - emblém *Nového života* z r. 1896.

literárním formám, takže z tohoto hlediska velkými "modernisty" nebyli; tento aspekt (uplatňující se v příručkách literárních dějin) má však jen dílčí platnost. Kulturní přínos české katolické moderny spočívá v její schopnosti spojovat tradiční i moderní prvky do celého životního názoru a stylu. *Nový život* přinášel domácí i zahraniční příspěvky z oblasti literatury, teologie, filosofie, výtvarného umění, hudby, divadla atd.; sledoval též sociální či politické problémy. Tak široký (i hluboký) záběr bychom marně hledali v našich současných periodikách. Snad proto je *Nový život* stále inspirativní.

Historik umění Roman Musil (autor velké výstavy F. Jeneweina) a pisatel těchto řádků připravili scénář výstavy, která proběhne v roce 2000 za spolupráce tří pořadatelských institucí: Moravské galerie v Brně, Památníku národního písemnictví v Praze a Obecního domu v Praze. Výstavu s březinovským názvem *Zajatci hvězd a snů* (*Česká katolická moderna a její časopis Nový život*) bude doprovázet výpravná publikace s příspěvky odborníků z různých oborů. Výstava bude mít dvě roviny: dokumentační (publikace, fotografie a jiné předměty ve vitrinách) a uměleckou, na níž je kladen hlavní důraz. Budou představena díla výtvarných umělců, jimž *Nový život* věnoval svůj zájem. Mezi nimi měli výsadní postavení František Bílek a Felix Jenewein, jejichž dílo bylo považováno za naplnění ideálu křesťanského výtvarného umění. Autoři české katolické moderny napomohli k rozpoznání jejich výjimečných uměleckých kvalit, jež propagovali články, reprodukcemi i samostatnými alby prací.

Nový život nebyl zaměřen pouze na křesťanskou či sakrální ikonografii, nýbrž na duchovní umění v širším slova smyslu: od krajin a portrétů "duše" přes symbolistní ilustrace až k japanerím a podnětům z lidového umění ve smyslu hnutí Arts and Crafts. Ke stálým spolupracovníkům časopisu patřili: lyrický krajinář František Kaván, kreslíři a ilustrátoři Antonín Thein-Runié, Sigismund Bouška a Zdenka Vorlová-Vlčková, grafik Karel Z. Wellner, malíři Jano Köhler, Viktor Foerster (bratr hudebního skladatele J.B. Foerstra) a Pantaleon Jaroslav Major, člen beuronské umělecké školy. Lutinov projevoval zvláštní zájem o práci moravských výtvarných umělců Joži Uprky, Cyrila Mandela, Bohumíra Jaroňka, Aloise Kalvody, Václava Jíchy aj. a přivítal ustavení Sdružení výtvarných umělců moravských v r. 1907.

Celkem bude na výstavě zastoupeno více než dvacet výtvarných umělců; kromě výše uvedených např. i autoři tzv. druhé vlny českého symbolismu Josef Váchal a Jan Konůpek, kteří spolupracovali s revue *Meditace*. Výstava bude řazena do tematických celků: díla jednoho autora se tedy budou objevovat v různých sálech podle stanoveného kontextu. Toto uspořádání zvýrazňuje kulturně-historický aspekt a tím evokuje široký okruh zájmů české katolické moderny. Projekt výstavy a publikace volně navazuje na obdobnou prezentaci pražské *Moderní revue* (1894-1925), k níž došlo r. 1995. Česká katolická moderně bylo v posledních letech věnováno několik prací, převážně z hlediska náboženských a politických dějin. Výstava a publikace *Zajatci hvězd a snů* umožní návštěvníkům a čtenářům seznámit se s kulturními zájmy české katolické moderny v kontextu umění kolem roku 1900. Její snaha o prohloubení duchovních kořenů umělecké tvorby je stále působivá.

ALEŠ FILIP

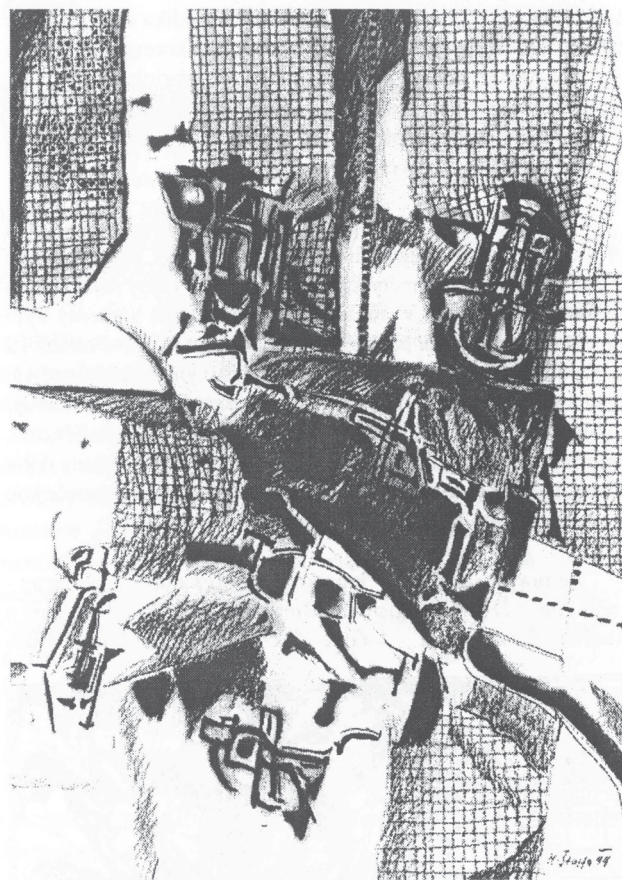
Do Brna za Miroslavem Štolfo

Úloha Brna jako historicky správného centra Moravy se odráží netoliko v tamní aglomeraci strojního průmyslu, ve známém Výstavišti a Brněnských veletrzích, ale i v oblasti kultury. Vzpomeňme známá brněnská divadla i Orchestr Gustava Broma, pokrokovou architekturu a příklady smělého moderního stavitelství, zmiňme významné Moravské zemské muzeum a Moravskou galerii, vyzdvihneme neopomenutelnou úlohu v propagaci současného výtvarného umění, kterou sehrál a sehrává brněnský Dům umění. Je rovněž třeba se zmínit o brněnském uměleckém školství, kde vedle proslulé Janáčkovy akademie muzických umění a Fakulty architektury si své místo hledá i nová Fakulta výtvarného umění VUT. Je proto přirozené, že Brno bylo vždy i domovem řady výtvarných umělců, uměleckých skupin i autorů-solitérů, kteří si našli a vybudovali své autonomní, nezastupitelné postavení v naší kultuře, zároveň se však i určitým způsobem vymezili, tvoří jakýsi protipól vůči milieu Prahy. Jedním ze specifických rysů, jimiž se řada brněnských výtvarníků vyznačuje, je vyšší příklon – snad díky krásnému okolí Brna – k reflexi tematiky krajiny jako ústředního tématu děl, k poukazu, že v časoprostorových dimenzích lidského rodu a vymezení života jedno ze stěžejních míst zaujímá příroda či zúženě krajina. Ona je totiž místem našeho bytí (či, chcete-li, pobývání), ona je i formativním atributem našeho života. A naopak: civilizace krajinu proměňuje, mění k obrazu svému v pozitivním i negativním slova smyslu.

Předchozí téma “člověk a krajina” nebylo přirozeně předestřeno bezdůvodně. Je totiž esencí tvorby brněnského umělce Miroslava Štolfy, možným výkladovým hlediskem jeho díla. Neboť Štolfa (nar. 1930; mimochodem po dlouhou dobu vysokoškolský pedagog katedry výtvarné výchovy) v českém výtvarném umění zaujímá svým příklonem k tematice “technické krajiny” již po několik desetiletí zcela specifické místo. Místo, které je netoliko právem oceňováno řadou cen a uznání (z posledních vzpomeňme 1. místo v mezinárodní soutěži Bienále kresby, Plzeň 1988), ale je i nejvlastnějším průsečíkem racionálního a iracionálního, setkáním dvou cest kultury: techniky a umění.

Základním rysem umělcových obrazů (i kreseb) je velkorysá malířská pojetí s charakteristickou dynamickou formou a zmíněným tematickým zaměřením na struktury krajin s quasitechnickými konstrukcemi a fragmenty mechanismů. Spíše než o popis reality jde jen o jakési zasuté stopy vynořující se z paměti, z nichž však “čteme” celé vyprávění (*Konfigurace*, 1992). Znakové tvarosloví někdy ústí v geometrizující členění rastrů (*Bílá krajina*, 1997), překračující elementární konfiguraci ke zobecňujícímu poli řádu. Naopak shledáváme, že vrstvení obrazových plánů podává místy analytický pohled (*Odkrývání*, 1989). U obrazů má specifickou úlohu i barevná tonalita, obvykle blízká monochromnímu vyznění v chladných barvách (například v modré u *Zrcadlení*, 1994 či u obrazu *Průhledy*, 1998), vid “technických dokumentů” je zvýrazňován uplatněním obrazového fotografismu či šrafurou (u kreseb). Témata jsou obvykle rozvíjena v cyklech, každý obraz je “událostí” vročenou jakoby momentkou, snímkem okamžiku při záblesku (což bychom mohli i přiřadit k plátónským tezím o světu ideí, o vynořování podstaty).

Řekli jsme, že ústředním tématem Štolfových obrazů jsou stroje, mechanismy, technické konstrukce v krajině; to vše v existencialisticky vyznívajícím napětí. Ozvláštňením je i opar překrývající a zamlžující kontury vnějšího modelu; docilovaný dojem tajemnosti bychom mohli tak diskutovat stavem vztahů člověka a civilizace, vágností faktorů prostoru prožívání, lidské existence (včetně momentů destrukce, umírání a naopak i vystavání nových světů, nového života). Tím vším Štolfovy obrazy překračují horizont pouhé výtvarné kreativity, jsou vizuální metaforou hlubokého filozofického diskursu, zamyšlení nad naším životem, nad cestou a směřováním lidské civilizace.



Miroslav ŠTOLFA: *Odpoutání*, 1999 - kresba uhlím 86 x 61

IVO JANOUŠEK

Pozvánka na setkání přátel architektury

Brněnská pobočka KPVU uspořádá v roce 2000 XIII. sjezd přátel architektury. Předběžný termín je 8. až 10. (příp. 15.-17.) září 2000. Sjezd se uskuteční v Luhačovicích a seznámí účastníky s architektonickými památkami největších moravských lázní. Program sjezdu bude doplněn společenským večerem a výletem do okolí. Svůj zájem o účast oznamte na adresu Josef Toušek, Havlíčkova 55, 602 00 Brno 2 do konce března 2000. Podrobné informace budou zájemcům zaslány s pozvánkou na sjezd.

Jaruškův dům v Brně - Králově Poli slaví devadesáté narozeniny

Jaruškův dům na Palackého třídě! ... Zcela ojedinělý spojovací článek mezi klasickými principy architektury a výboji její avantgardy. Rafinovaně prostá elegance, soustředění do neobyčejně působivého čtvercového arkýře, složeného ze čtyř černě orámovaných čtverců a připomínajícího tak kostku domina. Jako by se baroko a moderna posmrtně sešly v ráji.

(J. Kratochvíl, Avion, Brno 1995)

Jaruškův dům od architekta Josefa Gočára, jeden z významných objektů památkového fondu brněnské moderní architektury, patří k zásadním stavbám české architektonické moderny prvního desetiletí 20. století. Vedle pavilonu Akademie výtvarných umění pro výstavu soudobé kultury v roce 1928 se jedná o jedinou Gočárovu stavbu realizovanou v Brně, která vznikla díky osvěcené osobnosti stavebníka dr. Karla Jaruška, ředitele administrace brněnských Lidových novin.

Nájemní dům na Palackého třídě 65 (čp. 1143) v Brně-Králově Poli je situován na západní straně ulice. Sousední stavba 63 jej odděluje od nárožního objektu (Palackého tř. 59-61/Husitská 2-4) někdejší spořitelny a pošty s kavárnou, monumentální a urbanisticky exponované budovy, která byla postavena podle projektu arch. Jindřicha Kumpošta v letech 1924-5. Dvoupatrový podsklepený dům č. 65 má třítraktovou dispozici se střední vstupní chodbou. V každém podlaží jsou dva byty. Hlavní čtyřosý průčelí je akcentováno předsazeným plochým arkýřem, podepřeným dvěma polygonálními pilíři. Okna v krajních osách mají prostorově vyklenutá krajní křídla a psaníčkový páskový motiv v horní části, oblouková okna v arkýři jsou členěna motivem zdvojené arkády s medailonem, v soklové partii a bočních zdech arkýře jsou oválná okénka. Pod vyloženou deskovou římsou s kazetovým podhledem je řada půdních okének v plastickém omítkovém orámování. Sokl, polygonální pilíře a plastické orámování vstupu jsou obloženy mramorem. Ve střední ose pětiosého dvorního průčelí je výrazný rizalit schodištvého prostoru s okosenými nárožními hranami. Veškeré interiéry jsou plochostropé. Stěny v prostoru hlubokého zádveří jsou členěny plastickým kanelováním ve štku, dveře a kovové zábradlí schodiště mají geometrizující dekor.

Stavebník Karel Jarušek (1877-1944) pocházel ze Slap nad Vltavou z nemajetné rodiny s devatenácti dětmi. Nadaný chlapec začal studovat v Praze na gymnáziu, ale z finančních důvodů musel školu opustit a začal pracovat jako skladník ve velkoprogerii. Jako dospívající mladík vstoupil do politické strany mladočechů, kde poznal pražského primátora dr. Baxu, majitele Radikálních listů, který Jaruškovi nabídl místo administrátora ve svých novinách. V roce 1900 se Karel Jarušek oženil a v roce 1901 se mladým manželům narodila dcera Marie. Ještě téhož roku se celá rodina přestěhovala do Brna, kde Jarušek na základě nabídky majitele brněnských Lidových novin Adolfa Stránského nastoupil jako ředitel administrace. V Brně se zapojil do společenského a kulturního života a na poli kulturním rovněž podnikal. V roce 1906 si zde otevřel první obchod s gramofony a fonografy. V roce 1910 se rodina přestěhovala do nového domu, který navrhl mladý architekt Josef Gočár. Za první světové války byli Karel Jarušek a jeho bratr Robert, rovněž novinářský administrátor, označeni za politicky podezřelé a několikrát vystaveni policejním prohlídkám. Jejich další bratr Josef zanechal v Brně ženu s malými dvojčaty a odjel jako novinář do Spojených států pomáhat při přípravách vyhlášení naší samostatnosti. Jejich sestra Milada působila v USA jako protirakouská vyzvědačka a byla dokonce odsouzena k smrti, avšak rozsudek nebyl vykonán. Další sestra Hermína pracovala v nepřátelském Srbsku jako frontová ošetřovatelka.

Válečná léta navíc poznamenala i rodinná tragédie. Na vánoce 1915 zemřel manželům Jaruškovým osmiletý syn Karel. Paní Marie se zhroutila a musela se léčit. Zanedlouho nato spáchal Jaruškův otec sebevraždu. Starší sourozenci se museli ujmout výchovy mladších a Karel Jarušek přivedl do rodiny pětiletou nevlastní sestru Vlastu, která ho oslovovala tatínku. V roce 1918 se Jaruškům narodila druhá dcera. Ze sympatie k trpícím jihoslovanským národům dostala jméno Milica a kmotrem byl Jiří Mahen. Na počátku 20. let se stal Karel Jarušek majitelem filmové společnosti SOCINECAL se sídlem v Paříži a na České ulici v Brně si otevřel kino Republika. Na jaře 1925 se celá rodina přestěhovala do Prahy,

kde se stal Jarušek ředitelem ústřední administrace časopisů tiskařských a vydavatelských podniků "NOVINA" v Praze. V jejich bytě v domě č. 65 žila sestra paní Jaruškové s rodinou. V září 1936 prodali dům rodině lékaře Zdeňka Kubeše, synovi známého brněnského lékaře "lidumila" Vladimíra Kubeše, který kdysi byl i rodinným lékařem Jaruškových. V roce 1962 se stal dům majetkem československého státu a po roce 1989 byl v restituci vrácen synovi manželů Kubešových. Osudy rodiny Jaruškových jsou zachyceny v některých prózách starší dcery Karla Jaruška, spisovatelky Marie Podešvové, provdané za malíře Františka Podešvu.

Dům, navržený v roce 1909, byl postaven v průběhu roku 1910. Dvaatřicetiletý stavebník, Karel Jarušek svěřil architektonický návrh stavby o tři roky mladšímu Josefu Gočárovi. Plánová dokumentace brněnského Jaruškova domu je uložena v pozůstalosti architekta J. Gočára v Národním technickém muzeu v Praze i s dobovou fotodokumentací dokončené stavby. Oproti původnímu návrhu došlo ve výsledné realizaci k některým změnám. Hlavní točité schodiště, které by se na dvorním průčelí projevilo ve výrazné hmotě válce, bylo provedeno jako dvouramenné. Pozměněno bylo i půdorysné řešení jednotlivých bytů. Především nebyl realizován čtyřpokojevý dvoupodlažní byt s halou a salonkem v pravé části dispozice, který měl zaujmout přízemí a 1. patro a který měl zřejmě obývat majitel domu. Sloupy podpírající arkýř byly provedeny jako polygonální pilíře. Z Gočárova návrhu průčelí je zřejmé, že parter, arkýř se sloupy a okraje fasády měly být obloženy čtvercovými obkladačkami (sloupy obdélnými) ve dvoubarevném provedení, pravděpodobně v černé a bílé barvě. Realizováno však bylo pouze černé obložení parteru a arkýře opaxitovými čtvercovými obkladačkami a mramorové obložení balkónu, polygonálních pilířů a ostění vstupu. Redukován byl i geometrizující dekor ve výplni oken. V plánové dokumentaci je dochován i návrh dřevěné zahradní besídky, která byla realizována, ale pro havarijní stav byla stržena v 80. letech.

Jaruškův dům náleží mezi přední díla české architektonické moderny, jejíž zásady byly vytyčeny Manifestem české moderny v roce 1894 a která se jako nový vývojový proud začala prosazovat již brzy po roce 1900. Teoretické zásady moderny, které formuloval Otto Wagner, propagoval v českém prostředí zejména architekt Jam Kotěra.

V kontextu Gočárova díla se brněnský Jaruškův dům řadí do jeho počátečního samostatného tvůrčího období. Projekt vznikl téměř současně s návrhem schodiště u kostela P. Marie v Hradci Králové, mlýna a sila bratří Winternitzů v Pardubicích, Wenkeova obchodního domu v Jaroměři a nerealizovaných projekty evangelického kostela a Lutherova ústavu pro Hradec Králové. Některé analogie jsou patrné i na stavbách projektovaných Gočárovým učitelem Janem Kotěrou, zejména na přístavbě hotelu Grand v Hradci Králové. Zajímavé je i srovnání "renesančního" motivu zdvojené arkády s medailonem v obloukových oknech arkýře Jaruškova domu, který se shoduje s členěním prosklených dvířek sekretáře ze salonu dr. Julia Grégra, rovněž od J. Gočára.

Spisovatelka M. Podešvová vzpomíná na "dům s černými kachlíky" takto (Když slunce září. Zlatá brána, Ostrava 1990): *"Jako by vyrostl přes noc: stojí na Palackého třídě a má číslo 24, skoro naproti královopolskému Besednímu domu. Tatínek, dychtící stále po novotách, si vybral jako první brněnský stavebník nejmmodernějšího a nejnadanějšího pražského architekta, Josefa Gočára. ... Jaruškův dům v Brně se mu povedl, patří mezi jeho nejlepší práce a byl několikrát reprodukován v časopisech. Nikdo ovšem nemohl tušit, že bombardování Brna za druhé světové války poshazuje všechny kachlíky a zůstává dům jako obnažený, smutný, zaprášený. Velká škoda. ... Byl to skutečně krásný dům, jak tam najednou stál osamocen na hlavní třídě, která spojovala Brno-město s Řečkovice a kudy vedla tramvaj č. 1. Sedě mramorové obložení působilo měkce v kontrastu s tvrdým leskem černých kachlíků. Okolní kluci říkali domu mramorák. ... Kachlíčkový mramorák, a knihovna zůstaly mémi nejsilnějšími vzpomínkami z doby dospívání ..."* (Marie Podešvová).

DAGMAR ČERNOUŠKOVÁ

Vila "La Rotonda" u Vicenzy

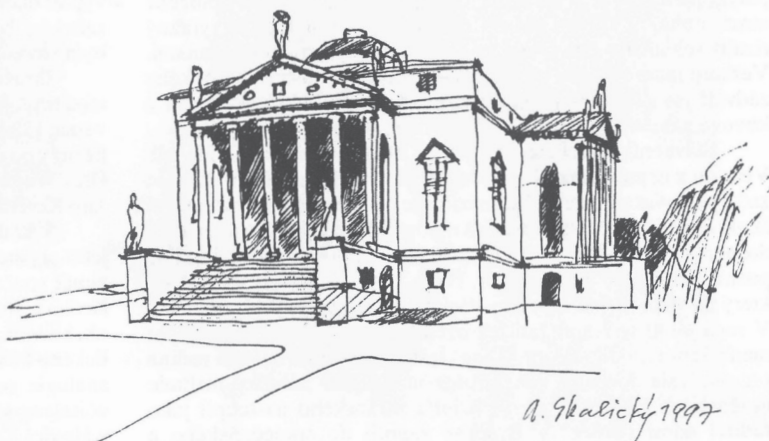
Na předměstí Vicenzy, na okraji města a otevřené krajiny, se nachází vila architekta Andrea Palladia nazývaná "La Rotonda". Sám Palladio ji v knize "Čtyři knihy o architektuře" vydané v Benátkách roku 1570 zařadil mezi městské paláce, protože vila nemá hospodářské přístavby zvané "barchessa", které jsou součástí venkovských vil ve Venetu. V celém Venetu se nachází asi tři tisíce vil. Vznikly na území Verony, Belluna, Trevisa, Padovy, Roviga a Benátek. Tradice italské vily sahá do 15. st., ale vrcholí v 16. st. díly architektů Trisino, Cornaro, Falconetto, Sansovino, Sanmicheli, Gian Domenico a Vincenzo Scamozzi. Především zásluhou Andrea Palladia (1508-80) vrcholí novoklasicistní styl, zvaný po něm palladiánský.

Nejzdařilejším Palladiovým dílem je vila Rotonda. Jedinečným způsobem uskutečňuje ideu spojení architektury s přírodním prostředím a jeho géniem loci. Navržená Palladiem byla začata r. 1567, ale dokončil ji v letech 1591-1606 Vincenzo Scamozzi. Stavebníkem byl Paolo Almerico, refendarius papežů Pia III. a Pia V. Dokončení stavby a interiéru se uskutečnilo po Palladiově smrti, kdy vila přešla do majetku rodiny Capra. Přitom došlo v r. 1620 k postavení hospodářských budov situovaných poněkud stranou, tak, aby vila zůstala dominantou návrší. Proti Palladiovu plánu Scamozzi také snížil kupoli.

Na rozdíl od jiných Palladiových vil stojí Rotonda sama na nevelkém návrší a poskytuje překrásnou vyhlídku na své okolí, do roviny blízke řeky Bacchiglione a na zalesněné vršky u Vicenzy, kde stojí další historické vily. Umístění architektury v krajině připomíná antický chrámek a odpovídá tomu uspořádání a proporce stavby. Vršek se zvedá jen málo nad nejbližším okolím a k výhledu do okolí vytvořil Palladio sloupové předsíně orientované astronomicky přesně do čtyř světových stran. Průčelí stavby, na čtyřech stranách stejné, je charakteristickým motivem vily. Šest jónských sloupů s vysokým tympanonem odkazuje jasně k antickému hexastylu a vyslovuje jasně Palladiovo umělecké vyznání. Řešení dokazuje architektovu podrobnou znalost římské antiky a architektury římského Pantheonu. Pantheon byl podnětem k symetrii půdorysu, centrální kupoli a slavnostní předsíni sloupové haly.

Hlavní přístup vede od vstupního portálu vjezdové brány do svahu k vile a je orientován na osu stavby. Prochází kolem hospodářských budov a opěrné zdi s galerií soch. Sochy jsou připisovány Oraziu a Angelu Marinalimu. Les v blízkosti vily jako součást zahradního řešení dává architektuře romantický nádech, ale zahrada v minulosti byla nepochybně ovocná. Přístup je završen dominantní architekturou vily a pohledy do krajiny tak, jak to bylo požadováno v základech renesanční a manýristické kultury. Příroda je polidštěna blízkostí soch a sloupořadí poučeného na antice. Podezdívka terasy návrší a volná plocha trávníku v blízkém okolí vily zdůrazňuje její dominantní polohu. Sochy na štítových lomenicových polích jsou dílem Gianbatisty Albanese, známého sochaře, z jehož rodiny pochází řada významných sochařů a architektů. Sochař Lorenzo Rubini postavil na zdi schodiště pohanská božstva.

Interiér vily, turistům dnes nepřístupný, je charakteristický centrálním kruhovým sálem s kopulí. Spojuje různé části interiéru. Sál je nejdůležitějším vnitřním prostorem, který je předurčen společenským příležitostí. Vila má tři poschodí a jeden mezanin. Jednotlivá poschodí spojují čtyři schodiště. V rozích půdorysu jsou vždy dvě místnosti obdélného půdorysu, jedna větší a jedna menší. Ve větších místnostech jsou krby, menší nelze vytápět. Krby ve stylu 16. století jsou zdobeny štukovými reliéfy s mytologickými výjevy. Jsou to pravděpodobně práce štukatérů Agostina Rubiniho a Ottaviana Ridolfiho, podle návrhů Alessandra Vittoria. Bohatá fresková výzdoba má ikonografii oblíbenou v době vrcholného humanismus, tématem je triumf ctnosti nad nepravostí. Některé pokoje zaplnil freskami Alessandro Maganza a jeho syn Gianbatista koncem 16. a začátkem 17. století. V jednom z postranních pokojů se nachází na stěnách bohatá štuková výzdoba od Ottaviana Ridolfiho. Začátkem 18. století byla vila modernizována a z té doby pocházejí fresky s mytologickou tematikou v centrálním kupolovém sálu. Maloval je Francouz Luigi Dorigny (1654-1742). Byl velice oblíbený a žádaný ve Venetu na přelomu 17. a 18. století. Pomohl rozšířit freskovou malbu rokokového stylu a připravil cestu tvorbě Tiepolově. Štukovou výzdobu na kupoli kruhového sálu provedli Agostino Rubini a jeho bratr Vigilio.



Vila Rotonda se těšila zájmu a obdivu od svého vzniku a nepřestala vzrušovat návštěvníky dodnes. M. Misson ji nadšeně popisuje v knize "Cesta do Itálie" vydané v roce 1695. Před ním A. Scoto v knize "Itinerario overo nova descrittione de viaggi principali d'Italia" z roku 1615. Stejně tak ji obdivuje E. Arnaldi v knize "Descrizione delle Architecture, Pitture e Scolture di Vicenza" z roku 1779. Dne 21. září 1786 navštívil vilu J.W. Goethe a v knize "Italská cesta" mimo slov chvály uveřejnil také postřeh, který jiní přehlédli. Napsal: "Vnitřek lze sice nazvat obyvatelný, ale nikoliv útulný". Shodl se s ním A. Loos, když řekl: "Není na bydlení, ale dá se v ní bydlet". Je nepochybné, že každá i nejpozoruhodnější architektura je vázána na podmínky své doby a společenského prostředí. To neubírá výjimečnosti ani vile Rotonda. Patří dnes rodině Valmarana, která ji udržuje.

ALEXANDR SKALICKÝ st.

Osudy našich zestátněných památek v poválečném období

Situace po skončení 2. světové války přinesla v tehdejší Československu převratné změny ve vlastnictví nemovitého i movitého majetku. První fáze těchto změn se uskutečnila již v letech 1945-6, kdy vešly v platnost známé Benešovy dekrety, na jejichž základě byl zkonfiskován majetek "Němců, Maďarů a kolaborantů".

Mezi tímto zestátněným majetkem bylo mimo jiné mnoho architektonicky hodnotných nemovitostí, především hradů a zámků, Lemberk, Sychrov, Frýdlant či Lednice, které prakticky ze dne na den ztratily původní majitele a zůstaly zcela odkázány na tehdy ještě do značné míry nefungující státní správu. Situace se dále komplikovala tím, že větší část zestátněných objektů se nacházela v tehdejších Sudetech, kde byly poválečné poměry velmi nestabilní. Mnoho těchto hradů a zámků osídlily vojenské posádky, které se k jejich zařízení chovaly obvykle macešsky - ve snaze najít cennosti vypáchli často vojáci každý zamčený pokoj či skříň. Po jejich odchodu zůstal objekt mnohde dlouho opuštěný a vystavený rabování lidí toužících po rychlém zbohatnutí, kteří však oprávněnost svého chování zdůvodňovali nepřátelským původem tohoto majetku. Ze zámeckých pokojů mizel nábytek, knihy a další cennosti, které se potom prodávaly často překupníkům - většinou přímo agentům pražských či brněnských starožitníků.

Oficiální ochrana zkonfiskovaných památek byla v prvních letech po válce značně nesystematická, podílelo se na ní několik institucí, jejichž pravomoci nebyly přesně vymezeny. V důsledku těchto nepříznivých okolností konfiskované památky strádaly. Do konce roku 1948 některé objekty zůstaly prakticky bez zařízení, knihy či archiválie ležely naházené na hromadách, okna byla vytlučena, dveře vypáčené, podlahy zničené vytrvalým zatékáním. Na druhou stranu je však důležité říci, že část hradů a zámků i s jejich vnitřním zařízením se díky obětavosti místních obyvatel či včasnému zásahu některé instituce především Národního pozemkového fondu, Zemského národního výboru či Státního památkového úřadu podařilo těmto negativním zásahům ušetřit.

Špatný stav zkonfiskovaných památek již ve své době budil mezi veřejnými činiteli obavy o jejich záchranu. Z těchto důvodů byla na přímý popud presidenta E. Beneše zákonem č. 137/46 Sb. při Ministerstvu školství a osvěty založena organizace nazvaná Národní kulturní komise (NKK). Ta zahájila svoji činnost v únoru roku 1947 v čele s renomovaným historikem umění PhDr. Z. Wirthem. Své působení však ve větším rozsahu mohla rozvinout až počátkem roku 1948, což pro některé památky bylo příliš pozdě.

Za svůj první úkol si NKK stanovila výběr a následnou správu 50 architektonicky či historicky nejcennějších zkonfiskovaných hradů a zámků. Dalším neméně významným úkolem bylo vytrždit nejcennější mobiliáře a knihy z objektů, které komise nepřevzala do své správy a ponechala je tak jinému využití. Tyto zámecké objekty byly v nejlepším případě předány městským muzeím či galeriím (např. zámek v Teplicích-Šanově) nebo přiděleny státním úřadům či vědeckým institucím pro rekreaci jejich pracovníků (např. zámek Liblice přidělený Ústředí vědeckého výzkumu), další se staly útočištěm různých škol a internátů, v nejhrošším případě zemědělských podniků. Na zemědělské využití zámky většinou doplatily nejhůře a máme u nás bezpočet takových objektů, které jsou dnes ve stavu ruin.

Předměty vytržité NKK ze zámků, které nespravovala, ale také z bytů a vil opuštěných Němci předávali

pracovníci komise buď do sbírek různých vědeckých a kulturních institucí - Národní galerie, Národního musea, Uměleckoprůmyslového muzea, regionálních muzeí a galerií apod., nebo je svázely do tzv. sběrů. Ty NKK zřizovala na hradech a zámcích, v nichž k tomuto účelu byl dostatek vhodných prostor. Největší sběry se nacházely na zámcích Sychrov a Hrubý Rohozec, kam byl již od roku 1946 svážen mobiliář prakticky z celých severních Čech.

V letech 1947-8 vstoupily v platnost další zákony, na jejichž základě přešly do rukou státu prakticky všechny zbývající soukromé hradní a zámecké objekty. V důsledku těchto opatření se počet hradů a zámků, které měla NKK převzít a spravovat, zvýšil na 100. Tento výběr, jehož hlavním autorem byl Z. Wirth, vstoupil po nevelkých změnách na počátku 50. let do povědomí veřejnosti pod pojmem "státní hrady a zámky". Faktické přejímání těchto objektů do přímé správy NKK probíhalo případ od případu a trvalo prakticky až do konce roku 1951. Každý nově převzatý objekt prohlédl nejprve ing. arch. B. Štorm, který vedl technickou kancelář komise; ten také navrhl a zajistil nejnnutnější opravy stavby. Dalším krokem bylo rozhodnutí o možném následném využití daného objektu.

Mobiliář části vybraných zámků uznali odborní pracovníci komise za tak ojedinělý celek, že ho pouze s nepatrnými retušemi odstraňujícími památky na posledního majitele ponechali na původním místě a objekt byl v poměrně krátké době zpřístupněn, jako např. opočenský zámek. Na většině objektů však vedení komise krátce po převzetí rozhodlo o odstranění původního zařízení a o dočasném zřízení tzv. provizorní instalace - jednalo se několik stylově zařízených místností, které umožnily alespoň částečnou prohlídku objektu návštěvníky. V následujících letech postupně odborní pracovníci komise připravovali stálou instalaci, která měla většinou představovat životní styl šlechty v jednom historickém období a exponáty pro ni byly vybírány v již zmiňovaných sběrech NKK. První stálé instalace vznikly na přímý popud ministra školství, věd a umění Z. Nejedlého v Litomyšli (která měla podávat obraz o životním stylu šlechty v době dětství B. Smetany) a v Ratibořicích (jež měla připomínat dobu, v níž se odehrával děj Babičky). U některých hradů a zámků však vedení komise počítalo s jiným využitím, buď jako tématicky zaměřená muzea, např. tzv. "Muzeum společenské kultury" na zámku Jemništi, i jako zámecké galerie, např. na zámku v Rychnově nad Kněžnou.

Roku 1951 přestala NKK působit jako samostatná instituce a její úkoly a pravomoci byly přeneseny přímo na Ministerstvo školství, věd a umění, na oddělení pro správu státního kulturního majetku, kam přešla také většina jejich zaměstnanců. Do konce totalitního období prošel ještě v náš systém správy státních hradů a zámků několika změnami, v zásadních momentech však vždy navazoval na principy stanovené na konci 40. let NKK. Objektivní zhodnocení úlohy této instituce stejně jako celého období naší památkové péče 40. a 50. let není zdaleka u konce. V archivech zůstává neprobádáno mnoho dokumentů, bez jejichž posouzení nelze pochopit velmi složité postavení našich památkářů v této rozporuplné době. Jejich jednoznačné odsouzení by nebylo správné, dokud nebudou zhodnoceny možnosti, které jim tehdy naše společnost k plnění jejich poslání poskytla.

KRISTINA KAPLANOVÁ

Zámecká arkádová nádvoří 16. století na Moravě

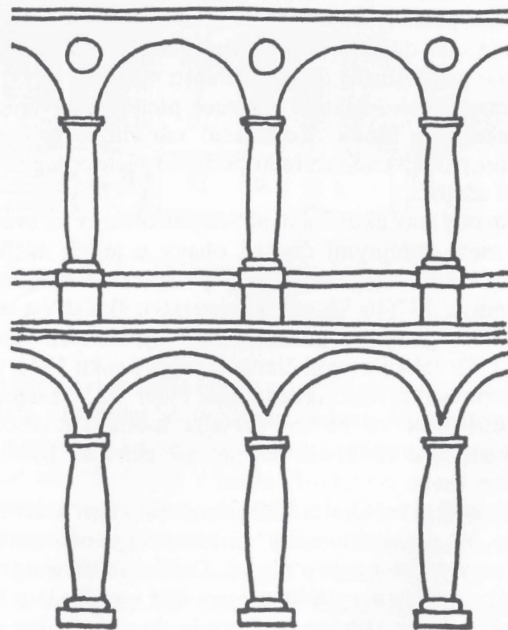
Období renesance přineslo zásadní přeměnu šlechtického sídla ze středověkého opevněného bezpečnostního hradu, stavěného často za městy v lesích a skalnatých terénech, v pohodlný zámek začleňující se do urbanismu města. Typů takového šlechtického sídla bylo několik - od jednoduchých dispozic až po složitější kombinace s otevřeným či uzavřeným nádvořím. Velmi častým typem zámku se v našich zemích stala čtyřkřídlá budova s arkádovým dvorem, která se ve 2. polovině 16. století vyskytuje zvláště na Moravě v takové míře a v tak specifických podobách, že je možné hovořit o moravském arkádovém zámku.

Nádvoří paláců a zámků obehnané arkádami má svůj vzor v italské renesanční architektuře, kde se objevilo nedlouho po polovině 15. století a stalo se pro několik dalších století velmi oblíbeným. Pro arkádové soustavy bylo používáno dvou architektonických typů. Prvním z nich byla tzv. toskánská arkáda, jejíž podoba byla převzata ze středověkých staveb Toskánska a kterou poprvé pro arkádovou loggii florentského špitálu Neviňátek (1419) použil Filippo Brunelleschi. Tento systém vyniká svou jednoduchostí a lehkostí - na hladké sloupy dosedají zdobené hlavice a na ně pak půlkruhové oblouky. Pro druhý klasicistní typ bylo vzorem antické architektonické tvarosloví, známé např. z římského Tabularia a Kolosea - působícího spíše těžkým, mohutným a okázalým dojmem. Poměrně složitá je otázka funkčního vzoru a využití arkádového nádvoří. Vyvinulo se zřejmě z římského obytného domu, jehož ústředním prostorem a komunikačním centrem bylo atrium - menší, zpravidla zastřešený prostor uprostřed domu. Do něj se přicházelo zvenku skrze vestibul a z něj se vstupovalo do domovních místností rozmístěných dokola. Vyskytovaly-li se však u atria sloupy, pak jen z konstrukčních důvodů. Bohatší domy měly v zadní části domu ještě tzv. peristyl - dvůr zpravidla větší než atrium, obehnaný sloupovým ochozem v úrovni přízemí. Vzhledem ke umístění v domě sloužil spíše k odpočinku, kdy arkádové chodby mohly plnit funkci úkrytu před prudkým sluncem či deštěm. V této podobě jej převzaly stavby středověkých klášterů, kde stejnou funkci měly rajske dvory, sloužící hlavně k meditaci mnichů. Funkce renesančního nádvoří byla však nejen "relaxační", např. se v nádvořích renesančních paláců hrála divadelní představení. Stejně jako atrium bylo i ono centrem zámku, z něhož se vcházelo do přízemních místností a schodišť. V patře pak bylo hlavním komunikačním systémem zpřístupňujícím jednotlivé apartmány. Kromě toho však bylo nádvoří první prostor, do kterého vešel host a plnilo tedy také funkci reprezentační, čehož využili právě stavebníci moravských zámků, kteří na arkády umísťovali bohaté plastické reliéfy upozorňující na urozenost rodu.

Z Itálie se arkádové nádvoří rozšířilo i do střední Evropy. V letech 1512-38 vzniklo první, dodnes dochované v původní podobě, v královském paláci na kopci Wawelu v polském Krakově. Toskánská arkáda je představena třem dvoupatrovým křídům původně středověkého paláce a působí díky němu krásným, jemným a celistvým dojmem. Od roku 1533 do konce 16. století byl pro Gabriela de Salamancu postaven zámek s arkádovým nádvořím kolem čtyřkřídlého dvoupatrového dvora v rakouském Spittal an der Drau. Obě tyto stavby do jisté míry předznamenaly stavby na Moravě - a to hlavně typem toskánské arkády a jejím využitím ve všech patrech zámku. Kromě těchto arkádových zámeckých stěn vznikla také ve čtyřicátých a padesátých letech nádvoří s klasicistní soustavou ve Štýrském Hradci a vídeňském Stallburgu.

V českých zemích se arkádová nádvoří začínají objevovat přibližně od 2. poloviny 16. století. První stavbou s toskánskou arkádou, i když ne v nádvoří, ale obíhající budovu, byl letohrádek Belveder na Pražském hradě stavěný od roku 1538. První zámek - ovšem s klasicizujícím arkádovým nádvořím - byl postaven v letech 1544-59 v Kaceřově. Klasicizující soustavu arkád používal ve svých stavbách také dvorní stavitel Bonifác Wolmut (např. Míčovna Pražského hradu, hudební kruchta v katedrále sv. Víta) a ve 2. polovině 16. století byla pro zámecké stavby využívána výhradně na českém území, kde se však objevuje většinou jen v jednom křídle ve formě vyhlídkové terasy.

Velký počet zámků s toskánskou arkádovou soustavou vzniklých na Moravě je zářezující právě proto, že se na žádném místě ve střední Evropě v takové hustotě ani podobě nevyskytují. Několik arkádových zámků nalézáme v Rakousku, kde se vyskytuje toskánský i klasicistní typ nebo v polském Slezsku, kde můžeme vidět toskánskou bohatě plasticky zdobenou arkádu. Na moravském území bylo postaveno kolem čtyřiceti staveb různé umělecké úrovně. V podstatě lze říci, že vysokou úroveň architektonického návrhu a jeho zpracování se vyznačují jen stavby z let 1560-80, které udaly základní typ, jímž se další stavitelé inspirovali. Na konci 16. století začínají ovlivňovat stavební styl severské prvky, což se projevuje ve zdůraznění vertikality, strohosti, a hlavně robustnosti arkád. Nejkrásnějšími zámky z počáteční a hlavní etapy jsou šlechtická sídla v Moravském Krumlově pánů z Lipé, trčkovském Opočně, Bučovicích, kde pro Jana Šemberu z Boskovic navrhl zámek císařský antikvář Jacopo Strada, perštejnské Litomyšli (Giovanni Batista a Ulrico Aostalli) a žerotínské Náměšti nad Oslavou a Rosicích. V posledních čtyřiceti letech trvání renesance v našich zemích byly pak dokončeny jen dvě arkádové stavby prvořadé umělecké úrovně - žerotínské zámky ve Velkých Losinách a Moravské Třebové, oba tříkřídlé otevřené dispozice, a v Moravské Třebové s manýristickou, poněkud těžce působící arkádou. Stavitelé a řemeslníci těchto staveb byli většinou Italové, kteří k nám přišli za prací z oblastí Comského a Luganského jezera. Arkádové chodby byly v obou patrech těchto zámků pouze ve dvou (Náměšť nad Oslavou a Rosice) či třech křídlech a na rozdíl od svých italských předloh byly např. v Bučovicích, Náměšti nad Oslavou, Rosicích, Hustopečích nad Bečvou a Moravské Třebové vybaveny bohatou plastickou výzdobou. Na arkády byly umísťovány alegorie, heraldické, figurální, zoomorfí, rostlinné i ornamentální motivy, někdy v celém ikonografickém programu, který měl upozornit na urozenost a vzdělanost šlechtického rodu.



Otázkou zůstává, proč se právě na Moravě stal arkádový dvůr tak módním a oblíbeným i přes jeho nepraktičnost v poněkud chladnějších podmínkách než tomu bylo v Itálii. Bydlení v zámku s otevřenými arkádovými chodbami bylo, hlavně v Jeseníkách - Velkých Losinách či Branné - jistě v zimních měsících dosti nepohodlné. Ne všechny místnosti byly vytápěny a volný prostor v chodbách byl v tomto ohledu jistě přítěží. Hlavním impulsem pro hromadné stavění tohoto typu sídel mohla být cesta Maxmiliána II. s početnou družinou českých a moravských šlechticů přes Trident a Milán do Janova pro nastávající panovnickou ženu Marii Kastilskou roku 1551. V této výpravě bylo mnoho významných moravských pánů, kteří poznali italskou módu a po návratu do

vlasti jí byly při stavbě svých sídel zřejmě ovlivněni. Ve výpravě byli zastoupeni členové rodu Trčků z Lípy, pánů z Dubé, Pernštejnů nebo Rožmberků, kteří vybavili v 70. letech arkádovou kolonádou svůj palác na Pražském hradě. Jednalo se tedy o zástupce rodů, zastávajících tehdy vysoké šlechtické funkce, kteří zřejmě svými stavbami "ukázali" méně zámožným pánům italský styl hodný vzdělaného šlechtice, který se tak pro další polovinu století stal vzorem stavebníků, jež jej na vlastní oči nespatriili a jen kopirovali dle vlastních finančních možností již vystavěné zámky moravské. Často se také stávalo, že jedinou umělecky hodnotnou částí stavby byla právě arkádová chodba, což je nejlépe vidět na zámku v Hustopečích nad Bečvou, kde je arkáda doplněna nádherným, velmi jemným až krajkovým plastickým dekorem s výjevem ze zaječícího světa.

Éra arkádových nádvoří končí s nástupem baroka, i když i v tomto období je občas - samozřejmě v jiné podobě - používáno. Po bitvě na Bílé hoře v roce 1620 je mnoho moravských pánů nuceno odejít z náboženských důvodů do zahraničí a na naše území přichází nová šlechta, která je umělecky vázána na Vídeň. Nový architektonický styl zámeckých budov je tedy dán jednak novým uměleckým slohem vycházejícím opět z Itálie a také staviteli a stavebníky, kteří byli mnohdy rakouského původu.

HANA DVORSKÁ

Dvojí jubileum Jamese Sidney Ensora (1869 - 1949)

Jeden ze slavných belgických malířů klasické moderny (můžeme ho řadit mezi symbolisty, expresionisty i surrealisty) slaví na konci 20. století dvě významná jubilea - 130 let od narození a 50 let od úmrtí. Jako syn Angličana a belgické matky narodil se a tvořil v Belgii. Za svého dlouhého života prošel Ensor cestu od nepřívznivých kritiků až k oficiálním poctám a všeobecnému uznání. Proslulý dandy, lev promenád na nábřeží v Oostende, maloval lidskou společnost často jako karneval skládající se z tupých a ohyzdných masek, mezi nimiž se někdy sám ukázal jako elegant s rubensovským kloboučkem (*Autoportrét s maskami*, 1899). Ostré, surově nanášené barvy na maskách, nepřátelská zvířata, lebky a kostlivci - to vše odráželo nejen jeho kritiku společnosti, ale i vzpomínky na krátek se suvenýry, kterým jeho matka vydělávala na živobytí rodiny (otec byl nezaměstnaný inženýr, propadlý alkoholismu). Byl to ovšem i odraz karnevalů, které Ensor miloval a jichž se aktivně účastnil.

Studium však nebylo jeho miláčkem - na bruselské Královské akademii strávil tři roky hlavně spory s konzervativními profesory i spolužáky (antický sádrový model Octavia získal v jeho studii růžovou kůži kuřete, vlasy mu namaloval zrzavé apod.). Pozdější styl naznačují už rané malby 13letého Ensora. Učil se pak na obrazech svých vzorů - scénách z nevěstinců od Féliciena Ropse, homosexuálních fantaziích Fernanda Khnopffa, vibrujícím světě Vincenta van Gogha. Měl rád i Pietera Brueghela, Jacquese Callota, Francisca Goyu a Williama Turnera. Hrůzný nález kosterních pozůstatků 72 000 obyvatel Oostende, kteří zahynuli při španělském obléhání města na začátku 17. století a v dunách je po 280 letech odhalil bouřlivý příval moře, se v groteskní a hororové podobě odrazil v mnohých umělcových dílech (např. *Kostlivec a masky*, 1897). Nevyplněné lásky, strach před ženami, duševní napětí a ostrá kritika vad společnosti jsou dalšími zdroji témat mladého malíře.

Také světlo hraje v jeho díle významnou úlohu: počáteční temné údobí (1880-6) bylo vystřídáno světlým (1886-1900), kdy jeho barvy byly až expresionisticky zvýrazněny.

Po debutu na výstavě v galerii La Chrysalide v roce 1881 se na Ensorovy obrazy snesla řada ostrých kritiků, na náměty obrazů i na malířský styl. Byl nazýván hlupákem, revolucionářem, zlomyslníkem, bláznem, groteskním Mesiasem. Odpověděl negativisticky - všechny dosavadní prvky na plátnech i mědirytinách ještě zesílil. Jeho obrovský (257,0×378,5 cm) obraz *Kristův vjezd do Bruselu* (1888) ukazuje Krista se svatozáří na oslátku takřka mizejícího v karnevalovém průvodu šašků a bláznů, nesoucích prapory, standarty a nápisy (mj. Vive la sociale). Zde i v dalších obrazech se inspiroval karikaturními portréty zlosynů z pláten Boschových. Kritikům odpověděl grafikami, v nichž nesou bývalí kolegové Ensorovu obloženou hlavu na stříbrném talíři lačnicím stolovníkům (*Nebezpeční kuchaři*, 1896) nebo ho ukazují jako ukřižovaného a kritik Fétis mu píchá po boku ostrým kopím (*Ukřižování*, 1886). Všechny perverzě měšťácké fantazie naplňují jeho grafický cyklus *Šedm smrtelných hříchů* (1904). Tehdy však už společnost začíná přicházet na chuť jeho zvláštností: Ensorovy kresby kupuje město Oostende, grafiku vídeňská Albertina a uznává ho i belgický král - roku 1903 je pasován na rytíře Leopoldova řádu a v roce 1929 je povýšen do šlechtického stavu. Podporou 61 let Ensorova života byla jeho manželka, která umělcovu tvorbu všemožně propagovala. A ovšem i jeho oblíbená literatura - Cervantes, Rabelais, Balzac, Baudelaire, Poe - z těchto spisů čerpal náměty, patologické symptomy i obzvláštní humor. Zásadní obrat v Ensorově tvorbě je překvapivě spojen s jednou z jeho obdivovatelek, ženou lutyšského lékaře. Nejen že našla antwerpského sběratele F. Francka, který začal sbírat jeho obrazy, ale darovala mu harmonium. Ve 20. století proto Ensor maluje méně, zato se více zabývá hudbou, zejména hranou na černých klávesách. V letech 1911-2 složil dokonce jednoduchou, ale roztomilou hudbu k marionetovému baletu *Stupnice lásky*, pro nějž navrhl i dekorace a kostýmy. Hudba zahнала z jeho pláten zlobu a ošklivost, jed nahradil cukr. Na obraze *Ensor ve svém ateliéru* (1933) vidíme spokojeného staříka klidně sedět v pokoji před harmoniem, a jen *Vjezd Krista do Bruselu* visící na stěně připomíná jeho bouřlivou minulost.

Oostende má výtečné Ensorovo muzeum v domě na Vlaanderenstraat 27, kde se narodil a strávil většinu života, ovšem jednotlivá jeho díla jsou rozeseta po muzeích i soukromých sbírkách v Belgii a jinde. Zájemci o dílo tohoto malíře si proto mohli udělat úplnější představu na třech velkých výstavách: Ta největší je v bruselském Muzeu starého umění až do 13. února 2000. Výstava Ensorových obrazů, kreseb a grafiky ze sbírky Gerarda Loobuycka byla na podzim 1999 v německém Münsteru a potom v Berlíně, a výstava Ensorovy grafiky byla ve stejné době ve švýcarském Luganu.

Belgie je země počtem obyvatel srovnatelná s Českou republikou, její dávní i nedávní výtvarní umělci jsou však ve světě mnohem známější. Není to také proto, že např. Delvauxovi, Magrittovi, Permekemu a Ensorovi otevřeli Belgičané velká muzea a pořádají jim skvělé souborné výstavy, na jejichž propagaci nešetří prostředky? Ty se samozřejmě neztratí, protože slavné výstavy a muzea zvyšují příliv turistů do země a ten se vždycky odrazí ve státních financích. Poučíme se od nich (a nejen od nich) někdy i my?

ZDENĚK ŠESTÁK

Vzpomínka na ilustrátory Kvítko

Za první republiky mívala weekendová vydání mnohých novin humoristické přílohy nebo alespoň humoristické stránky. Kupodivu tím denní tisk nekonkuroval specializovaným humoristickým časopisům jako byly *Humoristické listy*, *Šibeničky*, *Kopřivy*, *Trn* apod. Humoristické přílohy přinášely povídky žertovné až mírně satirické i jednotlivé anekdoty. Často byly doprovázeny ilustracemi a karikaturami, a jejich autory byli mnohdy známí výtvarníci.



Obr.: Ladův obrázek v *Kvítku* ze 4. března 1934 je aktuální i dnes: „A copak to, sousedko, váš starej tropí s tím čuníkem?“ — „Ale, když byly ty prasata pořád tak laciný, tak povídal táta, že ho raději zabije. A už ho klep, když tu šel yokolo starosta a povídal, že vepřovému teď zas hodně přidráží, tak to čuně zas honem táta křísí a prodáme ho řezníkovi.“

Humoristickou přílohou se po dlouhá léta proslavovalo zejména nedělní *České* (po omezení svobody po 2. světové válce přejmenované na *Svobodné*) slovo. Teprve rozsáhlá výstava Josefa Lady v hradní Jízdárně připomněla dávnou slávu oné přílohy, zvané *Kvítko* (původně *Kvítko z čertovy zahrádky*). Dlouholetým redaktorem této zprvu čtrnáctidenní a později týdenní přílohy *Českého slova* (vycházela, tuším, od roku 1926) byl právě Josef Lada, který poctivě plnil své redaktorské funkce: do každého čísla nakreslil k vtípům několik svých typických obrázků a snad byl i autorem pravidelné rubriky „Radio-přenos z krámku paní Hala-balové, majitelky mechanického mandlu“ zahajované vždy jeho typickým obrázkem. Každé z osmistránkových osmerkových barevně tištěných (to tehdy nebylo tak běžné) čísel přineslo jednu humornou povídku. Do *Kvítko* přispívali i jiní známí výtvarníci, např. Vlastimil Rada, Karel Müller, Josef Bidlo a Antonín Pelc (který si ovšem svou dobrou pověst zkalil karikaturami krvavých psů Titů a amerických plutokratů v letech padesátých). Také kdysi známý František Voborský tu uveřejňoval své vtipy o Pepině Rejholcové.

Zajímavý byl vývoj *Kvítko* za války, při stále se snižujícím počtu stránek novin: ještě v roce 1941 si udrželo podobný rozsah jako v letech třicátých (čtyři strany, ale dvojnásobného formátu), převládaly však kreslené vtipy a občas byla z povoleného německého nebo italského zahraničního tisku převzat i nějaká anekdota politická (asi jako úlitba okupantům). Výtvarníci však většinou kvality obrázků předválečného *Kvítko* nedosáhli. Se změnou redaktora vymizely obrázky Ladovy a téměř zmizely i humorné povídky.

Dnešní *Slovo* ani jiné deníky zvláštní humoristickou přílohou nebo stránku nemají a legraci aby v nich prstíčkem hrabal. Občasná politická karikatura, drobné humoresky typu *Agentura Wild Duck* Lidových novin nebo satirky v *Dnes*, a pár převzatých (původní snad tiskne jen *Metro* a *Lidové noviny*) komiksových proužků poněkud zachraňují renomé. Není to trochu málo? Jako humor sice vyznívají některé články novin, ale obávám se, že to jejich autoři tak nemysleli.

ZDENĚK ŠESTÁK

Putování českého Martyrologia doby Václava IV. do Španělska

Putování Usuardova rukopisu z české iluminátorské dílny do dnešního místa pobytu, katalánského Muzea umění v Gironě, bylo více než složité. Ze Sedlce, kde byl zhotoven, se dostal do Prahy, z Prahy pak do rukou varadinského a jágerského biskupa Štěpána z Radče (Radetia; Velký Varadín v Sedmíhradsku, dnes Oradea, kdysi Nagyvárád; Eger-Jáger leží v severní Maďarsku, tedy historicky v Uhrách). Ten jej daroval r. 1582 Františkovi z Dietrichštejna (1570-1636), pozdějšímu říšskému knížeti a od r. 1599 kardinálovi a biskupovi olomouckému. Kardinál Dietrichštejn, po matce poloviční Španěl z rodu Cardonů, byl po bitvě na Bílé hoře jmenován místodržícím Moravy.

Jeho rodiče mají hrobku v katedrále sv. Víta; matka Markéta (Margarita) byla mj. komornou císařovny Marie, matky Rudolfa II, jejich portréty dnes visí spolu v lobkowiczské nelahozeveské obrazárně. Markéta pocházela z velmi významných rodů Cardona a Requesens. Dietrichštejn nechal r. 1613 *Martyrologium* poprvé restaurovat a přepsat poničené stránky rukopisu. Bohužel, když švédské hordy vyloupily a vyplenily Dietrichštejnský zámek v Mikulově, odnesly možná *Martyrologium* do Švédska.

Podle jedné z verzí jej tam získala královna Kristina a poté, co přestoupila na katolictví a byla proto donucena abdikovat, jej vzala do Říma. V Itálii jej získal španělský velvyslanec v Římě a později místokrál španělský v Neapoli Pedro Antonio de Aragón Folc de Cardona y Fernández de Córdoba (1611-1690), tedy vlastně příbuzný Dietrichštejnův (Cardona).

Protože však se tento rukopis v soupisu majetku švédské královny neobjevuje, je možné, že kardinál Dietrichštejn věnoval či prodal rukopis svému příbuznému v Římě přímo. Pedro Antonio de Aragón později svou knihovnu (včetně našeho rukopisu, který mezitím nechal opatřit novou vazbou) postoupil celou cisterciáckému klášteru v Pobletu, proslulému knihovnou už od středověku (klášter sloužil jako pohřebiště argonských králů). Když liberálové r. 1835 klášter vyplenili, podařilo se několika mnichům vynést to nejcennější. Mezi jinými oceňovanými poklady byl i český rukopis. Odesli jej do kláštera u Gerony.

Po sto letech vypukla občanská válka a levičáci začali vypalovat kláštery. Jedna z jeptišek řádu bernardek odnesla rukopis starostovi města Girony, aby jej předal do ústředního Muzea katalánského umění v Barceloně, kde měl být ve větším bezpečí. Současně se zrodila myšlenka výstavy katalánského umění v Paříži, jíž se měla upoutat pozornost světové veřejnosti na Katalánsko. Rukopis byl totiž v oné době považován za dílo katalánského umělce. Během dlouhého pobytu ve Francii (od r. 1937) si jej povšiml historik Otto Pcht a určil jej jako český.

Po skončení občanské války se španělští biskupové snažili dostat zašantročený, rozkradený nebo jinak použitý umělecký majetek do svých diecézí, takže rukopis se vrátil do Girony, kde byl uložen v nově ustaveném Diecézním muzeu. Vzdálil se z něho už jen na odborné výstavě. V r. 1968, kdy jsem geronské muzeum poprvé navštívil, bylo ještě typickým provinčním uprášeným skladem, v sedmdesátých letech však už bylo zrekonstruováno tak, že patří k předním církevním muzeím ve Španělsku. Jeho fondům, včetně českého *Martyrologia*, se dostávalo stále větší pozornosti (do kontextu našich rukopisů jej zařadil Josef Krása), až došlo k vydání faksimile, které v roce 1999 vystavila pražská Národní knihovna ve spolupráci s barcelonským nakladatelem Moleirem. Není to jediné faksimile české knihy: už r. 1970 vydali v Madridu další václavský rukopis *Tractatus De Ludo Scacorum* z Národní knihovny v Madridu, jehož cesta do Španělska byla podobně složitá.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Pětaosmdesátiny Jiřího Koláře

Básník a výtvarník Jiří Kolář patří k nejvšestrannějším a nejpodnětnějším osobnostem české moderní kultury i k jejím předním reprezentantům na světové umělecké scéně. Narodil se 24. 9. 1914 v jihočeském Protivíně v rodině pekaře, která se záhy přestěhovala do Kladna. Zde prožil Jiří Kolář dětství a mládí a v mnoha profesích prošel tvrdou školou života. Kořeny jeho umělecké i lidské osobnosti tkví pevně v atmosféře předválečné avantgardy. Po prvních básnických pokusech, jejichž součástí bylo i několik koláží vystavených v Mozartu v roce 1937, rozvíjela se Kolářova poetika v rámci proslulé Skupiny 42, kde spolu se svými generačními druhy osobitým způsobem reflektoval impulsy surrealismu, civilismu. Kolářova básnická tvorba, započatá sbírkou Křestní list, vrcholí po druhé světové válce, kdy v krátkém sledu připravuje k vydání řadu svých básnických sbírek, z nichž některé se po únorovém převratu roku 1948 již nedočkaly vydání. J. Kolář je autorem osobitých básnických sbírek, které patří k vrcholům české poezie, a dvou divadelních her a sedmi knih pro děti byl činný i jako překladatel.

V padesátých letech, kdy byl Jiří Kolář politicky pronásledován a vězněn, se na čas odmlčel, aby se poté o to intenzivněji věnoval vlastní tvorbě, kterou charakterizuje definitivní rozchod se slovem a experimenty s evidentní, vizuální a nonverbální poezií. Pojetí výtvarného díla jako předmětné básně, v duchu umělcevo přesvědčení "že jednou bude možno dělat poezii z čehokoliv" vrcholí nakonec v kolážích, které se staly nejvlastnější autorovou doménou, materiálem jeho formálních výbojů i prostředkem jeho sdělení. Desetiletí soustředěné práce představil Kolář veřejnosti v rámci významné výstavy uspořádané v roce 1968 ve Špálově galerii v Praze, která zároveň otevřela umělci cestu do světa, na prestižní výtvarné přehlídky a do předních světových galerií. Za všechny připomeňme Kolářovu účast na Světové výstavě EXPO 67 v Osace, na X. Biennale Sao Paulo 1969 či v roce 1990 na Benátském bienále, nebo jeho výstavy v Guggenheimově muzeu v New Yorku, v Centre Georges Pompidou a v Galerii Meght v Paříži, v norimberském Institutu moderního umění, Kunstverein in München či v Galerii Schwarz v Miláně. Jiří Kolář je zastoupen v četných antologiích experimentální poezie, výtvarně doprovodil dvě desítky knižních titulů a editoval i řadu publikací, kolážových a vizuálních básní a litografií zejména v Německu a Francii. Jeho dílo bylo mnohokrát oceněno, například v roce 1971 udělením Gottfried-von-Herder Preis, nejvyšším českým státním vyznamenáním řádem T.G. Masaryka a v roce 1999 cenou Hans-Theo Richtera.

Jiří Kolář je považován za klasika koláže, žánru, jehož geneze souvisí s počátky moderního umění. Dokázal tento žánr inovovat a vytvořit z něj svébytnou výtvarnou disciplínu. Svoje metody a postupy, které rozvinul do nebyvale širokého rejstříku, popsal umělec v díle "Dictionnaire de Méthode" vydaném v roce 1991 v Paříži. Jak se shodují teoretici a historici věnující se výkladu a rozboru Kolářova díla, přispěla k tomu výjimečná originalita jeho osobnosti, neutuchající tvůrčí invence, záračná obraznost a téměř hudební smysl pro variace. Věčná touha objevovat a experimentovat přinášela stále nové tvůrčí podněty, které nikdy nebyly uplatňovány mechanicky a formálně, ale vždy s akcentem na intenzitu vnitřního sdělení a na svůj konkrétní obsah v rovině symbolu či epického příběhu. Pro J. Koláře jsou příznačné enormní pracovní nasazení, technická bravura, ale především téměř živočišná radost z tvorby, ironický nadhled a laskavý humor.

V období normalizace po srpnu 1968 se Kolář opět stává personou non grata, zejména poté, co připojil svůj podpis pod Chartu 77. Jakkoliv má ještě omezenou možnost vystavovat v zahraničí a využívat nabídek studijních pobytů např. berlínského stipendium v roce 1981, okolnosti ho nakonec proti jeho vůli přinutily usadit se v roce 1982 v Paříži. Kolářova výstavní a ediční činnost se potom léta rozvíjela paradoxně mimo jeho rodnou zemi,

ve které mu v letech 1971-89 nebyla vydána jediná kniha a uspořádána jediná výstava. Svědčí to příznačně o Kolářově neústupnosti a nekompromisnosti ve věcech umění a morálky. Zosobňoval totiž složitý zápas o udržení několikrát násilně přerušované kontinuity středoevropského civilizačního vývoje a v dobách duchovního ohrožení české kultury programově usiloval o aktivní rezistenci vůči ideologické zvlí a falešným hodnotovým orientacím. Jiřího Koláře, nadaného otevřeností a schopností sdružovat lidi, provázela na cestě životem řada inspirativních přátel a kolegů, v čele s manželkou, paní Bělou. Kolářův vliv nezůstal omezen jen na úzký okruh přátel z kavárny Slavia jeho myšlenkové podněty a občanské postoje rezonovaly v překvapivě širokém okruhu několika generací a sehrály významnou roli při rozvoji české kultury. Jiří Kolář jako podněcovatel tvůrčího myšlení v dobách totalitní nehybnosti s vlídnou velkorysostí podporoval a povzbuzoval mladé umělce, pracoval jako koeditor samizdatové edice Petlice a vydával Revue K, která v Paříži mapovala tvorbu českých umělců v exilu.

Jiří Kolář však v první řadě zůstává básníkem, který na území mezi obrazem a slovem rozvíjí svoji osobitou symbiózu poezie a výtvarného umění, která má ostatně v české moderní kultuře dávnou tradici. Komplexnost a kvalitativní vyváženost Kolářova díla, organické propojení literární a výtvarné složky i vazeb mezi starým a novým uměním, jsou mimořádně aktuální a inspirující i dnes, soudě podle ohlasu, s kterým se jeho výstavy a knihy setkávají při svém triumfálním návratu před domácí publikum.

JIRÍ T. KOTALÍK

Kluby přátel v zahraničí KATALÁNSKO

I ve Španělsku jsou kluby přátel výtvarného umění soustředěny zejména okolo významných muzeí. Tak při Národním muzeu katalánského umění v Barcelóně (MNAC), proslulém skvělou sbírkou románského (mj. přenesené vzácné fresky ze 12. a 13. st.) a gotického umění i obrazy italských a španělských mistrů a pozoruhodnou sbírkou keramiky, vyvíjí širokou aktivitu klub přátel muzea. Za členský příspěvek (ročně studenti a senioři 5 000 peset, jednotlivci 10 000 ptas., rodiny 15 000 ptas. a pak od tzv. spolupracovníka až po čestného členu 20 000 až 300 000 ptas.) získávají členové odstupňované výhody. Ty základní zahrnují neomezený volný vstup do muzea, pravidelné informace o činnosti muzea a probíhajících výstavách (často až tři najednou), pozvánky na jejich vernisáže, čtenářský průkaz pro knihovnu muzea a konzultace o umění, slevy v muzejní prodejně, kavárně i restauraci. S výškou členského příspěvku se výhody stupňují, zahrnují např. zdarma publikace muzea a volné vstupné pro další hosty, čestné diplomy mecenáše.

Jiné barcelonské muzeum - známá Nadace Antoni Tpiese - má klub přátel pouze se dvěma kategoriemi členství. Řádní členové platí ročně 20 000 ptas., za což získají volný vstup do muzea pro dvě osoby a na jeho prohlídky s průvodcem, pozvánky na vernisáže výstav v muzeu, ročně si mohou pětkrát pozvat další dva hosty k volné návštěvě, zdarma použití muzejní knihovny a dokumentačního centra, slevy v muzejní knižní prodejně (20 % na publikace muzea a 10 % na ostatní), mohou si za snížený poplatek pronajmout posluhárnu a patio muzea pro soukromé účely, mají zlevněné registrační poplatky pro symposia pořádaná v muzeu. Zvláštní členové platí ročně 100 000 ptas. a získávají navíc zdarma všechny katalogy výstav pořádaných nadačí (v nich jsou jejich jména vytištěna v seznamu jako mecenáši), mohou si patnáctkrát pozvat po dvou hostech k návštěvě muzea, dostanou speciální grafický list a mají nárok na osobního průvodce po muzeu a výstavách.

Dodejme pouze, že 1 peseta stojí v současnosti asi 22 českých haléřů, členství tedy nejsou zvláště levná.

ZDENĚK ŠESTÁK

Nová muzea moderního umění - bohužel ne u nás

Ve světě se množí muzea moderního a současného umění jako houby po dešti. Vznikají někdy oddělením částí sbírek do samostatné budovy, jindy zpřístupněním dosud soukromých kolekcí. V Horním Porýní jich vzniklo několik.

V Riehenu u Bazileje otevřeli v říjnu 1997 museum Beyelerovy nadace. Postavili pro ně v pečlivě udržované zahradě novou budovu (2700 m² výstavní plochy), kterou navrhl italský architekt Renzo Piano. Známe ho např. jako spoluvůdce Centre Pompidou v Paříži, obchodního střediska na berlínském Potsdamském náměstí nebo letiště Kansai v japonské Osace. Švýcarská muzejní budova je protáhlá, přízemní a podsklepená, z přirozeného kamene, s částečným bočním prosklením. Základem stavby jsou čtyři rovnoběžné nosné zdi. Optimální rozptýlené osvětlení vystavených objektů upravují šikmé lamely na baldachýnové skleněné střeše. Vystavená stálá sbírka ukazuje asi 180 děl klasického moderního umění, od Moneta, Cézanna a van Gogha až k Warholovi, Baconovi a Tapiesovi. Díla jsou v 17 sálech konfrontována s kvalitními objekty lidového umění z Afriky, Aljašky a Oceánie, a samozřejmě i s výhledy do okolní zahrady (zvláště působivé je srovnání skutečného rybníčku s Monetovým obrazem Rybník leknínů z let 1917-1920). Muzeum pořádá i zajímavé výstavy: v létě 1999 to byla výstava Face to Face to Cyberspace, věnovaná vývoji zobrazení lidské postavy a portrétu: od autoportrétů, které namalovali Cézanne a Gauguin, přes díla Dubuffeta, Bacona a Giacomettiho, až k počítačovým instalacím "virtuální hlavy" (kamera zachytí skutečnou tvář a srovná ji s uloženým počítačovým modelem, pohyby těla se reprodukuje v časoprostoru). Reservujte si ovšem 12 CHF na vstupné.

Levněji (7 CHF i se slavným Uměleckým muzeem) přijde návštěva Muzea současného umění v Basileji. Pro mnohého diváka je ovšem nejzajímavější architektonické řešení, spojení a přetvoření dvou budov v údolí St. Alban poblíž toku Rýna, s využitím protékajícího potoka. Mně se nejvíce líbil Létařící muž, vlastně polychromovaná realistická socha Jonathana Borofskyho ze styroporu, kaučuku a plexitu, zavěšená ve vstupní hale. Zájemce uvidí i známé skříňkové asembláže Josefa Beuysa. V létě 1999 zde byla výstava amerického umění z let 1959-1999 nazvaná Bílý oheň - Létařící muž (mj. i Andy Warhol, Cindy Sherman).

Opačné basilejské nábřeží Rýna je od října 1996 sídlem Musea Jeana Tinguelyho. I jeho budovu navrhl slavný architekt - Mario Botta, a financovala ji známá farmaceutická firma F. Hoffmann-La Roche (kdypak u nás nějaká firma zaplatí tak skvělou muzejní budovu?). Za 7 CHF mohou návštěvníci shlédnout řadu pohyblivých strojků tohoto humorem obdařeného umělce (několik jich však mohou vidět i zdarma v bazénku na náměstíčku před městským divadlem) a jeho další skulptury z 50. až 80. let.

Také ve francouzském Strasbourgu mají od října 1998 nové Museum moderního a současného umění. Bohatě prosklená monumentální budova Adriena Fainsilbera stojí na náměstí Hanse Jeana Arpa, slavného dadaistického rodáka, blízko tzv. Malé Francie, jedinečného uskupení hrázděných domů dávných kožešů a barvířů na rozvětvení řeky Ill. Pořádají se v ní i koncerty a filmová představení. Stálá sbírka je pedagogicky dokonale uspořádána, v přízemí představuje vývoj umění od realismu přes secesi a další směry až do let padesátých. Mnohé obrazy jsou sice deponovány z Centre Pompidou (např. asi pět obrazů Kupkových), ale najdeme tu díla mnoha významných umělců dané epochy (chyběl mi tu ovšem např. Dalí nebo Klee). Je tu i bronzová "Davidova madam Récamier" od Magritta. Současnému umění je věnováno první patro, které však kromě děl Baselitze a Picassa obsahuje i řadu méně kvalitních exponátů (moje nebožka žena jim říkala "škoda-toho-krásného-materiálu", sem patří např. 88 nepomalovaných pláten opených rubem ke zdi, která tam postavil Claude Rutault nebo chladnička a pianino popatlané barvami).

Odpovídá tomu i počet návštěvníků v jednotlivých patrech (během mé návštěvy byl asi 20 : 1 ve prospěch umění do let padesátých). Všimnete si však jistě zertovného nápadu Enea Cucchiho L'ombra vede (1987): do dlouhé dřevěné tyče jsou vyřezány protáhlé postavy dvou nahých lidí ležících na břiše proti sobě, nebo realistického obrázku krajiny, jehož půlky byly namalovány v letech 1850 a 1998. Myslím si však, že kdyby zde místo stálé současné sbírky instalovali např. naši nedávnou výstavu Tvrdohlavých, vzbudila by svou vtípností větší zájem návštěvníků. Vystavená sbírka kreseb a grafik je malá a díla jsou pravděpodobně obměňována. Slavnému štrasburskému rodákovi Gustavu Doré je věnován jeden sál se čtyřmi olejomalbami a více grafikami, kresbami a známými knižními ilustracemi (např. ke Gargantuovi a Pantagruelovi nebo k bibli). Divák jistě ocení i to, že se před jeho zraky restauruje obrovský (6 x 9 m) Dorého obraz Kristus opouští přetorství z let 1867-72, který sálu vévodí. Museum zahrnuje i sály pro dočasné výstavy.

Čím novým se pochlubí naše slavná Praha v roce 2000, kdy bude evropskou metropolí? Budou alespoň sbírky Národní galerie ve Veletržním paláci reinstalovány tak, aby ukázaly skutečnou paletu českého umění konce 19. a celého 20. století? A co Sovovy mlýny? Ze sbírky manželů Mlejnkových vidíme výpůjčky v nejrůznějších světových muzeích, ale Praha zatím jen ukazuje plány přestavby. Pro budoucí evropskou metropolí by Kupkovo muzeum jistě bylo dobrým lákadlem pro turisty.

ZDENĚK ŠESTÁK

Zlatý palác císaře Nerona

Itálie nabízí návštěvníkům obrovské množství památek ze všech dob lidské kultury a jejich počet stále roste novými objevy a novými zpřístupněními. V roce 1999 přibyl slavný Domus aurea v Římě. Císař Nero si ho dal postavit po požáru Říma v r. 64. Svou rozlohou i krásou měl předstihnout všechny tehdejší stavby. Na 80 ha okolo rybníka na místě dnešního Kolosea byl budován nikdy nedokončený palác. I tak dnes známe asi 150 místností na ploše okolo 1 ha. 32 sálů, které teď můžete navštívit, ukazuje ohromnou schopnost architektů Severa a Celera vybudovat překrásné sály a okouzující průhledy řadami pokojů, zřejmě nezavíranými žádnými dveřmi. Místnosti byly až 10 m vysoké, jejich stropy a horní části stěn byly vymalovány freskami s mytologickými náměty, zátišími s potravinami, krajinami i pouhými ornamentálními ozdobami. Z existujících 30 tisíc m² fresek bylo dosud restaurováno 1200 m². Jako všude však hrozí nebezpečí jejich zániku při změně mikroklimatu vyvolávané restaurátorskými pracemi i turistickými návštěvami a proto se pečlivě zkoumá, jak se zpřístupnění paláce na stavu malířské výzdoby odrazí. Na stěnách paláce našli restaurátoři i podpisy známých renesančních malířů, např. Pinturicchia, Ghirlandaia a Raffaelových spolupracovníků. Ti tehdy slaňovali do právě objeveného paláce otvorem ve stropě a kopírovali malby i štukovou výzdobu, jejichž motivy pak využívali ve svých dílech. Přímé ohlasy najdeme např. ve vatikánských chodbách. Pro skupiny 25 návštěvníků je palác přístupný denně od 9 do 22 h za vstupné 10 000 lir (nebo 12 000 lir při doporučeném předběžném přihlášení - zájem je velký).

zš

Galerie hlavního města Prahy

nabídné i v roce 2000 svým návštěvníkům řadu zajímavých kulturních zážitků při návštěvě stálých expozic, krátkodobých výstav i koncertů, které se v tomto roce uskuteční, a zve k jejich prohlídce jak individuální milovníky umění tak i jejich organizované skupiny.

Přitažlivou expozicí galerie zůstává stálá výstava děl českého výtvarného umění 20. století, originálně koncipovaná do třech pater **domu U Zlatého prstenu** vedle staroměstského Ungeltu (díla M. Švabinského, J. Váchala, J. Zrzavého, J. Šímy, Toyen, J. Štyrského, F. Hudečka, A. Slavíčka, V. Chada, A. Diviše, E. Filly, M. Medka, V. Boudníka, K. Nepraše, J. a K. Válových, J. Sopka, J. Koláře, K. Malicha, F. Drtíkova aj.). V gotickém suterénu domu si zájemci prohlédnou práce mladých autorů generace 90. let, kteří se již výrazně prosadili na domácí scéně a zúčastnili se i významných mezinárodních přehlídek současného výtvarného umění. Samotný objekt je zajímavý středověký měšťanský dům s mnoha zachovanými historickými architektonickými prvky i s pozůstatky středověké umělecké výzdoby, restaurovaný pro účel galerie arch. V. Miluničem a mající bezbariérový přístup. Po prohlídce se návštěvníci určitě zastaví v čítárně galerie nebo si odpočinou v příjemném prostředí literární kavárny.

V **Trojském zámku** z konce 17. století, situovaném v rozsáhlé stylově renovované barokní zahradě, je umístěna stálá expozice českého malířství 19. století (mj. obrazy J. Mánesa, A. Navrátila, J. Čermáka, F. Ženíška, V. Brožíka aj.). V **Bílkové vile** u Chotkových sadů, která je pozoruhodným příkladem díla počátku 20. století, označovaného jako "Gesamtkunstwerk", si návštěvník prohlédne původní interiérové zařízení včetně bývalého umělcova ateliéru. Další stálou výstavu z díla F. Bílka lze navštívit v domě, který si tento umělec postavil v rodném Chýnově u Táboru. Naše galerie spravuje rovněž rozsáhlý cyklus obrazů A. Muchy Slovánská epopej, dočasně umístěný na zámku v Moravském Krumlově.

Ve svých dalších pražských výstavních prostorách pořádá galerie krátkodobé výstavy, na které by chtěla případně zájemce upozornit. V **domě U Kamenného zvonu** se postupně během roku 2000 vystřídají výstavy *Německá malba 19. století* ze sbírek Rheinisches Landesmuseum v Bonnu (únor – duben), rozsáhlá retrospektiva díla Marie Čermínové – *Toyen* (květen – srpen) a konečně první velká retrospektiva *Zdeňka Rykra*, který ve své tvorbě na pomezí abstrakce ve 20. a 30. letech experimentoval s využitím různých netradičních materiálů (říjen – prosinec). Ve 2. patře **Městské knihovny** se uskuteční výstavy *Akce, slovo, pohyb, prostor* – experimentální tendence 60. let, zaměřená na akční umění, kinetismus, vizuální poezii, experimentální scénografii, lettrismus, utopické projekty a architekturu (do března), *Barokní princip*, konfrontující historický materiál s ukázkami vlivů a podnětů baroka na české moderní umění (květen – září) a *Splendid fusion* jako velká mezinárodní přehlídka současného umění se zaměřením na mladé umělce ze střední Evropy (říjen – prosinec). Ve výstavních sálech 2. patra **Staroměstské radnice** budou i nadále probíhat výstavy mladých autorů.

Vrcholem výstavní činnosti Galerie hl. m. Prahy v roce 2000 bude zřejmě první souborná výstava díla *Františka Bílka* v **Jízdárně Pražského hradu**, která představí ojedinělé sochařské, grafické a architektonické aktivity této zvláštní umělecké osobnosti secesního symbolismu, svébytného křesťanského myslitele i mystika.

Přesné termíny konání uvedených výstav doporučujeme sledovat v kulturních přehledech, protože může dojít ještě k jejich nepatrnému posunu. Ne všichni návštěvníci galerie již vědí, že si mohou **objednat odborný výklad v lektorském oddělení galerie, které v ní bylo v loňském roce zřízeno (kontakt: tel. 24828245, fax: 2327693)**. V zimní sezóně je Bílkova vila otevřena pouze v sobotu a v neděli, pro objednané skupiny je ovšem možné zařadit prohlídku i ve všední den. Zveme tedy ještě jednou všechny členy Klubu přátel výtvarného umění i jejich známé a blízké k návštěvě naší galerie.

Umění ztrácené i nalézané

Nejen v minulosti, ale i dnes každodenně mizí významná výtvarná díla, a ne vždy mohou po čase znovu těšit milovníky umění. Jejich osudy jsou často kuriózní, jak ukazuje pár příkladů převzatých z nejlepšího německého časopisu Art věnovaného výtvarnému umění a jeho popularizaci.

Městské muzeum v Mönchengladbachu chystalo na základě reprodukcí výstavu německého umění osmdesátých a devadesátých let ze sbírky Helmuta Seilera. Když však mnichovský sběratel po dlouhé době navštívil halu poblíž Augšpurku, kde obrazy, sochy a práce na papíře (asi 100 děl) skladoval, zjistil, že je prázdná. Majitelce haly totiž byl za nájem dlužen už téměř 10 000 DM, a ta, když se svých peněz nedočkala, nechala "to haraburdí" odvézt do spalovny odpadků. O náhradu škody odhadované na 1,5 až 2 milióny marek se s ní teď sběratel soudí.

Trochu lépe to dopadlo s gotickými malbami na textilu. Tzv. žitavské "velum quadragesimale" z roku 1472 obsahuje na ploše 8,20 x 6,80 m devadesát obrazů s biblickými náměty od stvoření světa až do posledního soudu. Během pašijového týdne se jím kdysi zahaloval oltář v kostele sv. Jana, aby tak věřícím připomínalo postní dobu (proto německé názvy Hungertuch nebo Fastentuch). Po druhé světové válce ho vítězní ruští vojáci používali jako cestu kryjící polní kuchyni a teprve po čase se poitrané a vybělené vrátilo do depozitáře žitavského městského muzea. Teprve po sjednocení Německa byl tento vzácný poklad restaurován a od července 1999 zdobí nově otevřené muzeum v bývalém kostele Svatého Kříže v Zittau.

Protináboženské akce však ničí umění i v bývalém Sovětském svazu i nyní. Performační umělec Avdej Ter-Oganjan vzrušil ruskou uměleckou i církevní obec svou akcí "Mladý bezbožník" na moskevském uměleckém veletrhu Art-Manež. S rezavou sekýrou se tento ateista vrhl na ikony (naštěstí ne moc vzácné). I když předem slíbil, že se postará o nápravu škod, moc popularity mu to nepřidalo a někdo z přátel pravoslavní či umění jako odplatu pocíkal barvou obrazy na jeho současné výstavě.

ZDENĚK ŠESTÁK

Akce pražské pobočky KPVU

PŘEDNÁŠKY V NÁRODNÍM MUZEU (začátek vždy v 17.00)

- 24. 2. PhDr. Miloslav Vlk
Z minulosti evropské keramiky
- 23. 3. PhDr. Tomáš Hladík
Česká barokní malba II.
- 27. 4. PhDr. Olga Pujmanová
Uměleckohistorické sbírky Florencie
- 25. 5. PhDr. Roman Prahel
Národní a mezinárodní umění 19. století
- 26. 10. obsah bude upřesněn - bližší informace v kanc. KPVU
- 23. 11. obsah bude upřesněn - bližší informace v kanc. KPVU

VYCHÁZKY PO PRAZE (vede Dr. Jaroslav Hlaváček)

- 15. 5. **Uhelný trh a okolí**
(sraz v 16.00 hod. u kašny na Uhlém trhu)
- 28. 5. **Betlémské náměstí a okolí**
(sraz v 16.00 hod. u Betlémské kaple)
- 5. 6. **Karlova a okolí**
(sraz v 16.10 hod. před vstupem do kostela na Karlově)
- 19. 6. **Klementinum**
(sraz v 16.00 hod. na Křížovníckém náměstí u pomníku Karla IV.)
- 4. 9. **Stromovka**
(sraz v 16.00 hod. před vchodem na Výstaviště)
- 18. 9. **Petřín**
(sraz v 16.00 hod. u Štefánikovy hvězdárny)



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 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 jednorozce - 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 Chrastu 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%
Pražná 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 - Roztoky 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, Wucherlova 14, Praha 6	5%
Galerie Hollar, Smetanovo nábřeží 6, Praha 1	5%
Galerie U prstenu, Jilská 14, Praha 1	5%
Galerie Vltavín, Masarykovo nábřeží 36, Praha 1	5%
Kabinet české grafiky, Pražský hrad, Praha 1	5%
Bazar Antique, Dlouhá 22, Praha 1	10%

VÝRAZNÁ 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