

PANORAMA



ČLENSKÝ VĚSTNÍK
SPOLKU KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

2003



OBSAH:

LUDĚK MAROLD JAKO ILUSTRÁTOR HUMORISTICKÝCH ČASOPISŮ • IN MEMORIAM JOSEFA ISTLERA (1919-2000) •
POEZIE MAGICKÉHO REALISMU • KOLONIÁLNÍ ARCHITEKTURA V LATINSKÉ AMERICE • OBNOVENÁ KRÁSA
PAGODY BÚT THÁP • NÁRODNÍ GALERIE VE WASHINGTONU • TECHNICKÉ UNIVERZITNÍ MĚSTO V PRAZE •
PORTUGALSKÁ PRINCEZNA SV. STAROSTA V ČECHÁCH • O ALEIJADINHO - BRAZILSKÝ BAROKNÍ SOCHAŘ •
"BRASILIA" VE SVĚTLE NIEMEYEROVA SVĚDECTVÍ • PO STOPÁCH ITALSKÉHO RENESANČNÍHO UMĚNÍ V ČECHÁCH

Vážení přátelé výtvarného umění,

jménem hlavního výboru Klubu přátel výtvarného umění bychom všem členům spolku chtěli poděkovat za spolupráci, pomoc a vše dobré a užitečné, co jste učinili pro rozvoj a popularizaci výtvarného umění v naší zemi - a nejen v loňském roce... Především za Vaši projevo- vanou solidárnost, která pomáhá zachovávat existenci KPVU.

Rádi bychom Vás prostřednictvím Panoramy seznámili s některými fakty a závěry z jednání hlavního výboru, které se proběhlo 14. prosince 2002 v Praze:

- **Stav členské základny** (platících členů KPVU): ve srovnání s loňským rokem jsme zaznamenali mírný pokles o cca 160 členů. Úbytek v roce 2002 způsobilo - tak jako v r. 2001- především rušení členství z důvodu stáří, avšak nových členů stále přibývá; a co je nejvíce pozitivní informace - z řad mladých lidí.

- **Hospodaření KPVU za rok 2002** je opět v "plusové" položce. Stejně jako v minulosti přispěla svým velkým sponzorským podílem k prosperitě KPVU společnost ARS VIVA spol. s r.o. a řada místních úřadů.

Členové hlavního výboru KPVU se rozhodli, i vzhledem k citelnému zdražení poštovního a dalších služeb, ponechat na rok 2003 členský příspěvek ve stejné výši, tj. 150,- Kč; zápisné pro nové členy zůstává stejné = 50,- Kč.

- **Znovu žádáme všechny členy, aby při placení členského příspěvku vyplnili na poštovní poukázce (na bankovním příkazu - pokud platí tímto způsobem) v rubrice "variabilní symbol" své členské číslo (číslo průkazu KPVU). Vaše členské číslo je uvedeno na legitimaci a také na adresním štítku obálky, ve které jste obdrželi Panoramu.**

Bez čl. čísla nemůžeme Vaši platbu zaevidovat a jsme - ač velmi neradi - nuceni považovat Vaše členství za neplatné. Průkazka KPVU bez dokladu o zaplacení čl. příspěvku je neplatná!

- Díky velkorysému nabídku některých výtvarníků jsou také v roce 2003 pro členy KPVU k dispozici grafické listy za velice výhodné (režijní) ceny. O tyto grafiky se můžete zajímat v ústředí KPVU. Grafické listy budou za těchto podmínek nabízeny pouze platným členům KPVU.

- **adresa KPVU:** Klub přátel výtvarného umění-spolek
Pod Kaštany 3 (50 metrů od stanice metra Hradčanská)
160 00 Praha 6 - Dejvice
spojení MHD: tramvaje č. 1, 8, 18, 25, 26; autobusy č. 108, 216, 174
nové telefony (po přečíslování): přímá linka 233 324 099,
recepce 224 311 412,
záznamník / fax 224 311 585
úřední hodiny: pondělí, čtvrtek 14.00 - 18.00 hodin

- **Ve spolupráci se společností ARS VIVA jsme pro KPVU zajistili e-mailové spojení a vlastní internetovou stránku, kde budou uváděny aktuální informace. Samozřejmě je to možnost i pro pobočky inzerovat své akce (v roce 2002 tuto jedinečnou možnost nevyužila ani jedna pobočka!). Vyzýváme všechny pobočky, aby více využívaly možnosti zveřejňovat své akce a aktivity nejen pro členy své pobočky, ale i pro nejširší obec milovníků umění. Prostřednictvím www stránky KPVU je možné se do klubu také přihlásit.**

e-mail: kpvu@arsviva.cz
internet: kpvu.arsviva.cz

Ještě jednou všem věrným členům KPVU děkujeme za jejich nezištnou a obětavou práci pro klub a výtvarné umění

S přátelským pozdravem

hlavní výbor spolku KPVU

PANORAMA

členský věstník spolku Klub přátel výtvarného umění - 2003
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: RK TISK Jičín, tel.: 493 532 836

© KPVU Praha - leden 2003

DNY VOLNÉHO VSTUPU DO NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE V ROCE 2003 - PRVNÍ ČTVRTLETÍ

17. ledna: 100. výročí úmrtí E.K.Lišky

5. února: Výročí založení Společnosti vlasteneckých přátel umění - 1796

21. března: Znovuotevření stálé expozice asijského umění na zámku Zbraslav



Akce pražské pobočky KPVU PŘEDNÁŠKY V NÁRODNÍM MUZEU

(ZAČÁTEK VŽDY V 17.00 HODIN)

- | | |
|---------------------|--|
| 27.2. 2003 čtvrtek | ing.arch. Radomíra Sedláková
Petrohrad - architektonické a umělecko-
historické památky |
| 27.3. 2003 čtvrtek | ing.arch. Radomíra Sedláková
Architektura římských provincií
v západní části Středomoří, Jižní Francie |
| 24.4. 2003 čtvrtek | PhDr. Ivo Janoušek
Role umění ve vnímání světa; směrem
k integritě poznání |
| 29.5. 2003 čtvrtek | PhDr. Petra Müllerová, Ph.D.
Pagody severního Vietnamu |
| 25.9. 2003 čtvrtek | PhDr. Tomáš Hladík
Giovanni Lorenzo Bernini - život a dílo |
| 23.10. 2003 čtvrtek | Doc. PhDr. Zdeněk Hojda
Stockholmská muzea a galerie |
| 27.11. 2003 čtvrtek | PhDr. Tomáš Hladík
Umění rudolfinského manýrismu |

LUDEK MAROLD JAKO ILUSTRÁTOR HUMORISTICKÝCH ČASOPISŮ

V roce 1903 uplyne 105 let od předčasného úmrtí významného českého malíře a grafika Ludka Marolda (1865-1898), pražského rodáka, který studoval v Praze a v Mnichově a velkou část života prožil v Paříži. S jeho dílem se veřejnost seznámila na dvou pražských souborných výstavách - v letech 1899 a 1999. Široké veřejnosti je nejlépe známo Maroldova panoráma bitvy u Lipan v pražské Stromovce. Poměrně málo se dnes ví o jeho ilustracích, které byly za Maroldova života zveřejňovány hlavně v německých a francouzských časopisech. Byl velmi zručným kreslířem a žánrových kreseb či akvarelů vytvářel několik týdně.

V německém humoristickém časopise "Fliegende Blätter", který vycházel v Mnichově, se téměř každý týden objevil jeden jeho obrázek. Byly to vesměs scény z tzv. "lepší společnosti", plné dandyů, elegantů a monděnních dam, zachycené v dobových secesních interiérech. Text k nim mohl být vlastně připojen jakýkoli, postavy na obrázcích totiž nebyly zkarikované a ani uspořádání skupinky nebývalo typické pro určitou situaci. Pro časopiseckou reprodukci byly obvykle převedeny některým z místních rytců (např. Kresse, Schlumprecht, Steinmann) na rytinu. Při tom rytec často nerespektoval původní kompozici Maroldovy kresby, mnohdy čtvercového formátu, a mechanickým doplněním spodní části, tedy podlahy či půdy, ji převedl na požadovaný celostránkový obdélník na stojato. Poznává se to poměrně snadno, protože Maroldův podpis zůstal vždy na původním místě a ocitl se tak někdy i blízko středu obrázku. Spíše výjimečně bývala reprodukována přímo Maroldova pérovka. Porovnání obou způsobů umožňují přiložené ilustrace, z nichž je patrné, oč lepší byly původní kresby.

Je známo, že půvabná Maroldova žena Zdenka byla umělcovou múzou a častým modelem jeho ženských postav. Byla o osm let mladší a po Maroldově smrti se brzy dostala do finančních potíží. Její poměrně zámožní rodiče, restaurátér Makovský a jeho žena, byli už také mrtví a nemohli ji tedy podporovat. Obtížnou situaci vyřešila pět let po Maroldově smrti 1. listopadu 1903 sebevraždou oxidem uhelnatým z rozpálených kamen. V posledním dopise napsala: "Věz to, že postavení mé jest děsné, nemám ani na zítra." Její portrét, pořízený 10 dní před smrtí, přineslo č. 299 novin "Pražský ilustrovaný kurýr". Po slavném pohřbu, kterého se zúčastnily tehdejší známé osobnosti, např. herečka Otylie Sklenářová-Malá, byla pochována po bok manželových ostatků na V. olšanském hřbitově, odd. 23, hrob č. 108. Reliéf na náhrobku vytvořil sochař Vilém Amort, pochovaný o 10 let později nedaleko (odd. 10, hrob č. 209). O 13letého syna Ludka se tehdy postarali umělcovi přátelé.

ZDENĚK ŠESTÁK



Objasnění. Jak to, že ten legační rada má už tři vyznamenání? ... To je jednoduché! Třetí dostal, protože měl obě předchozí, to druhé, protože už měl to první, a to první, protože ještě neměl žádné!

(Maroldova kresba z roku 1897 v ryteckém přepracování výtvarníka Kresse. Fliegende Blätter, sv. 108, č. 2741, str. 58, 1898.)



Libánky. Ó, libej, moje žínko, libej, dovol mi tisknout Tvoji ruku, a zůstaň u mne, Ty sladká, neboť pak vydrží i naše štěstí! // Protože když libáš, tak nemůžeš zpívat - ó, věř mi - a dokud držím Tvoji ruku, nehraješ ani na klavír! // A dokud jsi u mne, miláčku, od slasti mi buší srdce! Tehdy přece vím, že oběd vaří kuchařka!
(Maroldova pérovka z r. 1897 k básničce podepsané iniciálami J. P. Fliegende Blätter, sv. 107, č. 2734, s. 247, 1897.)

IN MEMORIAM JOSEFA ISTLERA (1919-2000)

Při slavnostní příležitosti v říjnu 2001 byla na pražském hradě udělena Medaile za zásluhy in memoriam malíři Josefu Istlerovi, výrazné osobnosti českého moderního umění. Připomněl jsem si při té příležitosti dlouhou řadu setkání v jeho atelieru a vzpomínám na chvíle rozhovorů o obrazech a kulturní politice, při kterých vždy zněla hudba z náročně vybrané umělcovy diskotéky. Na počátku životní dráhy chtěl být hudebníkem, ale dal přednost výtvarnému umění.

Při jedné návštěvě atelieru Mikuláše Medka v roce 1964 jsem viděl maličký monotyp přišpendlený na malířský stojan. "To je od Istlera! Znáte se s ním?" Musel jsem přiznat, že se s malířem Istlerem ještě osobně neznám. "To je ale velká chyba, kterou je třeba napravit" řekl mi Medek a dodal: "Istler pracuje ze stejného názoru jako já, ale je všestrannější a s tímto stylem tvorby má více zkušeností než já sám. Mnohokrát mi dobře poradil a já doufám, že ještě poradí. Neříkám to jen proto, že je mým dobrým přítelem." O Istlerově tvorbě jsem věděl již od poloviny padesátých let, ale jeho dílo jsem začal soustavně sledovat od roku 1965.

V období druhé světové války a po roce 1948 nebylo mnoho příležitosti vidět Istlerovo dílo na veřejnosti. Od samého počátku šel osamělou cestou avantgard a dával přednost umělecké pravdě a autentické výpovědi o své době před promiskuitou, konformismem a banalitou komerce. Po roce 1948 byl první publikovanou zmínkou o Istlerově tvorbě text v polském časopise *Przegląd artystyczny* a také článek v českém časopise *Tvar*, obojí v roce 1956. Teprve v roce 1964 se Istler významně podílel na výstavě v Nové síni ve Voršilské ulici v Praze, kde se uskutečnila závažná výstava české strukturální abstrakce. Tlak a arogance restriktivní mánie totalitní politiky v té době zčásti polevuje a Istlerova tvorba se dostává do významných českých i zahraničních galerií. V roce 1970

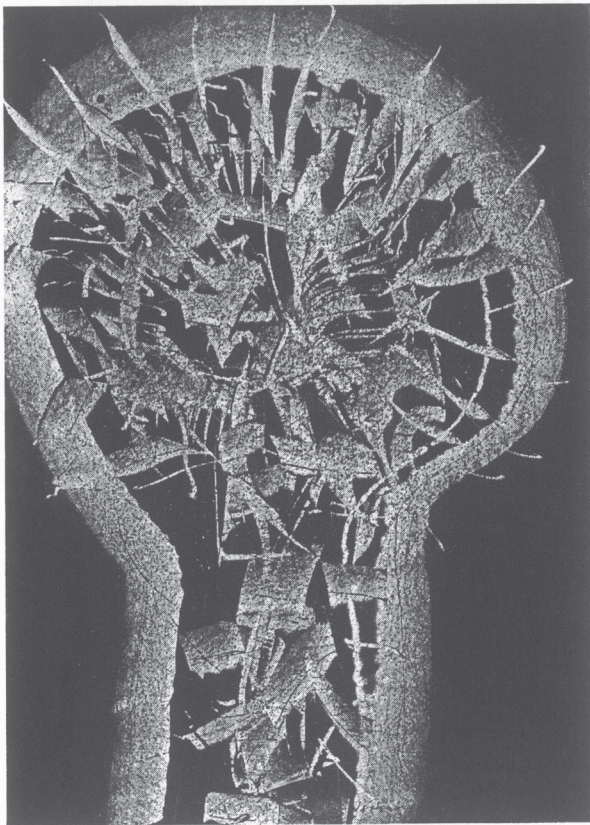
měla být vydána Istlerova monografie a uspořádána velká retrospektivní výstava, ale oba záměry padly pod tlakem nového záchvatu totalitní despotické zvůle. V následujících letech jsme se o Istlerově tvorbě dozvídali především ze zahraničních časopisů a publikací.

Závěrečné hodnocení surrealismu dalo možnost uvádět Istlerovo dílo ve významných souvislostech a publikacích zabývajících se konečnou hodnotící syntézou tvorby surrealismu a informelu. Byly to *Slovník surrealismu* vydaný v Paříži 1969, *Crispolitiho monografie o surrealismu*, vydaná v Miláně 1969, *Encyklopedie surrealismu* vypracovaná a vydaná R. Passeronem v Paříži v roce 1975 a *Slovník surrealismu* od téhož autora, vydaný v roce 1982. Také v řadě dalších publikací a výstavních katalogů. Do zahraničních a českých publikací uvedli Istlerovo dílo také významní čeští historici umění, na počátku jejichž dlouhé řady byl sám Karel Teige a dále také L. Vachtová, L. Kundera, F. Šmejkal, L. Novák, E. Petrová, B. Mráz, J. Kotalík, V. Effenberger, M. Lamač a J. Kříž, který napsal mimo jiné také text k Istlerově nevydané monografii z roku 1969.

Zásluhou obtížných společenských podmínek, počínaje již dobou druhé světové války a později po roce 1948 a zejména také po roce 1968, se Istlerovo dílo rozvíjelo v ústraní soukromé a intimní práce a nepodporovaly ho ani legendy někdy uměle šířené o životě a díle některých jiných umělců, např. Jan Zrzavého, i když Istler měl s ním společný osud samotáře sledujícího důsledně a nekompromisně vlastní umělecký záměr. Istler patřil k těm osobnostem avantgard, o jejichž tvorbě platí, že umělcovým životopisem a životem je jeho umělecké dílo. Byl trvale orientován na vlastní a specifické předpoklady pro uměleckou tvorbu, ale nikdy nebyl v izolaci od aktuálních proudů uměleckého myšlení autentické tvorby. Istlerovo dílo na počátku čtyřicátých let, kdy vstupovalo do české kultury, mělo jen dvě aktuální možnosti orientace. Možnost navázat na starší proud různých směrů expresionismu, nebo se vyrovnat se surrealismem a dát se cestou imaginace. Istler zvolil druhou možnost, protože nepochybně odpovídala jeho osobním uměleckým ambicím a dispozicím. Vyhraněnost jeho osobnosti od samého počátku mu v následujících letech dovolila odhalit falešné tlaky pseudorealit a umožnila mu vytvořit dílo, které je jednou z nejpozoruhodnějších realizací imaginativního myšlení v našem především racionálně strukturovaném světě druhé poloviny 20. století.

Ačkoli mu společenské podmínky doby dovolily jen několikrát vycestovat do zahraničí, dokázal se svým dílem zařadit do souvislosti evropských avantgard. V tradici české výtvarné kultury tvoří Istlerova tvorba jeden ze spojovacích článků mezi předválečnou avantgardou, především surrealismem, a tím významným, co po této linii následovalo. Istlerova malířská a stejně významná i grafická tvorba již od roku 1943 byla schopná přinést do českého umění nové podněty. Na Istlerově výstavě grafiky v roce 1946 napsal Karel Teige do úvodu katalogu definici umělcovy tvorby, která nepřestala platit v celém jeho dalším díle. Zdůraznil, že "Istlerovu tvorbu prostupuje snaha ke konkretizaci fantastických představ fantomatickými objekty a tendencí k abstraktnímu obrazu. Grafiky čteme jako melancholické lyrické básně, jejichž fantazie je sycena z nejhlubších podsvětých zdrojů erotismu. Jsou to záznamy niterných představ i viděných skutečností nabitých a přetvořených snem, někdy úzkostným a někdy groteskním, ale především jsou to obrazy a kresby".

Po roce 1943 již Istler se svým úsilím není sám. Seznamuje se s Karlem Teigem, Václavem Tikalem a Toyen. Seznámil se



Josef Istler: *Hlava*. Monotypie, 1958

v Brně také s L. Kunderou, B. Lacinou a V. Zykmondem. Stal se členem skupiny RA, nazvané podle města Rakovníku, ale skupina nevytvořila žádný samostatný program.

V letech 1944-45 vzniká řada významných grafik, z nichž jsou důležité ty z roku 1945, zpracované se strukturou a gestickou znakovostí informelu. Istler patřil k iniciátorům informelu, světového proudu abstraktního umění, které staví významové i výrazové složky obrazu na samotných malířských a grafických strukturách. V grafice, ale také v malbě navazuje přitom na českou tradici, kterou svým artificialismem založili Štýrský a Toyen koncem dvacátých let minulého století.

V roce 1947 se spolu se Zdeňkem Lorencem účastnil mezinárodního sjezdu Revolučního surrealismu v Bruselu, kde vznikla významná umělecká skupina COBRA. I když Istlera dále poutala více autorita Karla Teiga, nebylo na něj již v mezinárodním kontextu zapomenuto. Muzeum skupiny COBRA v Silkeborgu mu v roce 1987 uspořádalo velkou retrospektivu jeho grafiky a monotypů.

Po roce 1949 se Istlerova tvorba zintenzivňuje a mívá ke strukturální abstrakci, kterou završují jeho díla kolem roku 1960. Také v těchto letech se občas vrací k fantomatickým objektům a představám ze čtyřicátých let, souvisejícím s akceptováním podnětů z tvorby Toyen a Ernsta. Významnou takovou realizací z roku 1951 je rozměrný obraz "Extáze" se zjevením konvulzivní figury ženského aktu s erotickým podtextem. Jakoby téma nedopověděl úplně, vrátil se k ikonografii tohoto obrazu znovu v roce 1982. Po roce 1956 vytvořil řadu obrazů postavených na subjektivním pocitu, které pojal velkorysou malířskou metaforou. I v této době stále ještě sledoval fantomatické představy objektů a mimo jiné namaloval v roce 1956 rozměrný obraz "Hostina", který je naléhavým projevem imaginativní poezie.

V roce 1956 v polském časopise *Przegląd artystyczny* vystupuje Josef Istler společně s Mikulášem Medkem a Janem Kotíkem s programovým přihlášením se k imaginativnímu umění, do kterého podle nich patří tašista Vedova, malíři postsurrealismu jako Matta, i malíři překonávající abstrakci. Úlohu iniciátorů rovnocenných Cezanovu významu mají v proklamaci umělci Klee, Miró, Brancusi a také Dalí a Kandinskij. Imaginace byla tím programově akceptována v českém umění jako jedna z možných forem poznání, prožívání a interpretace světa.

Istlerovou výraznou osobní vlastností byl trvalý zájem o umělecký experiment. Ovládl všechny grafické techniky tisku z plochy i z hloubky a sám si také tiskl grafické listy. Byl jedním z prvních českých výtvarníků, který již počátkem šedesátých let začal používat na svých obrazech polyesterové i jiné asambláže. Istler společně s Medkem byli první, kdo při práci na obrazech používali šablony a stříkáci pistoli. Oběma se stala tato technika specifickým znakem tvorby, zatímco malíři Muzika a Sklenář promalovávali a prokreslovali detailně štětcem celou plochu obrazu. Do rozmanitosti Istlerovy tvorby patří také jeho zájem o fotografické techniky. V technice fokalku vytvořil soubor nazvaný *Proměny* a také *Hry*. Pojmenování fokalk vymyslel fotograf Miloš Koreček v roce 1945 pro techniku, se kterou koncem světové války pracovali členové skupiny RA. Zkušenosti a podněty z uplatnění této techniky převzal Istler do své imaginativní abstrakce po roce 1957.

Naléhavý náboj poezie v umělcově tvorbě umožnil doprovázet básníky v dlouhé řadě bibliofilii a vydání básnických sbírek. Istlerovy grafiky doprovázely básnické sbírky Z. Lorence, L. Kundery, H. Arpa, J. M. Tomeše, Ch. Vildraca, V. Obrtela, V. Holana, K. Klímy, M. Vodičky, F. Kafky, ale také Šamsudína Muhammada Háfeze z Dívánu, perského básníka ze 14. století.

Istlerova spolupráce s architekty byla možná až po obecném společenském akceptování strukturální abstrakce jako uměleckého



Josef Istler: *Extáze*. Barevná kresba, 1982

názoru. První příležitost dostal v roce 1958 ve Švédsku, kde vytvořil reliéf pro exteriér architektury v kombinaci materiálů železa a polyesteru. V té době provedl také ve Švýcarsku rozměrnou nástěnnou malbu. S českými architekty vytvořil reliéf pro interiér reprezentačních prostorů Čs. aerolinií v Djakartě (1965). Vitráže ve stylu lyrické abstrakce provedl ve druhé polovině šedesátých let ve Wiesbadenu, škole v Mostě a kostele v Jedovnicích na Moravě. V sedmdesátých letech vytvořil mosazný objekt v Berouně (1975) a glazované keramické reliéfy pro okresní nemocnici v České Lípě (1978), kde spolupracoval s architektem Vítem Obrtelem. Významnou realizací potvrzující oprávnění uplatnit strukturální abstrakce ve veřejném interiéru byla velká asambláž pro restauraci na letišti v Ruzyni (1970) a také rozměrný obraz pro generální ředitelství Mototechny v Praze.

Pro českou kulturní veřejnost je nepříznivé, že umělec tak vyhraněný a všestranný, řadu desítek let patřící do kontextu evropských avantgard 2. poloviny 20. století, nemá dosud uměleckou monografii odpovídající jeho významu. I dnes se o jeho tvorbě dozvídáme ze starších zahraničních publikací nebo českých katalogů výstav, z nichž nejdůležitější a nejpodrobnější je katalog z roku 1989 s textem Jana Kříže pro výstavu v oblastních galeriích v Liberci, Chebu a Karlových Varech.

ALEXANDR SKALICKÝ st.

OTEC RUSKÉHO KLASICISMU ANEB NAD JEDNÍM GRAFICKÝM LISTEM

Než se začnu věnovat vlastnímu tématu, dílu architekta Giacoma Quarenghiho, musím vysvětlit, proč se budu zabývat právě jím. Sbírka architektury v Národní galerii v Praze se soustředí především na českou architekturu od roku 1950. Tím ovšem není řečeno, že věci starší by odmítala. V první polovině devadesátých let dostala veliký soubor kreseb a grafických listů, které mají za námět architekturu. Tam už nejde o žádné omezení ani časové, ani místní. Jediným omezením je to, že jde o architektonický námět. Ten soubor čítal několik tisíc listů, a tak jejich zpracování zabralo dosti dlouhou dobu. Přitom zatím jen zpracování základní, evidenční. Mezi mnoha pohledy na stavby, mezi mnoha ukázkami krásných studijních prací klasických architektonických detailů, mezi mnoha studentskými pracemi (jak se konstruuji řecké hlavice např.) jsou i plány konkrétních staveb. Jeden z listů je výrazně odlišný (mj. tím, že je dokonale popsán):

Elevation et Coupe du Coffee House dans le Jardin d'Haggerston v horní polovině listu, Elevation de la maison d'Haggerston sur le dessein de Jacques Quarenghi Architecte tvoří dolní polovinu listu. V levém dolním rohu je popis: Quarenghi Arch, v pravém gravé par Penni a Rome. (viz. ilustrace)

kuželkové zábradlí s vázami na osových pilířcích.

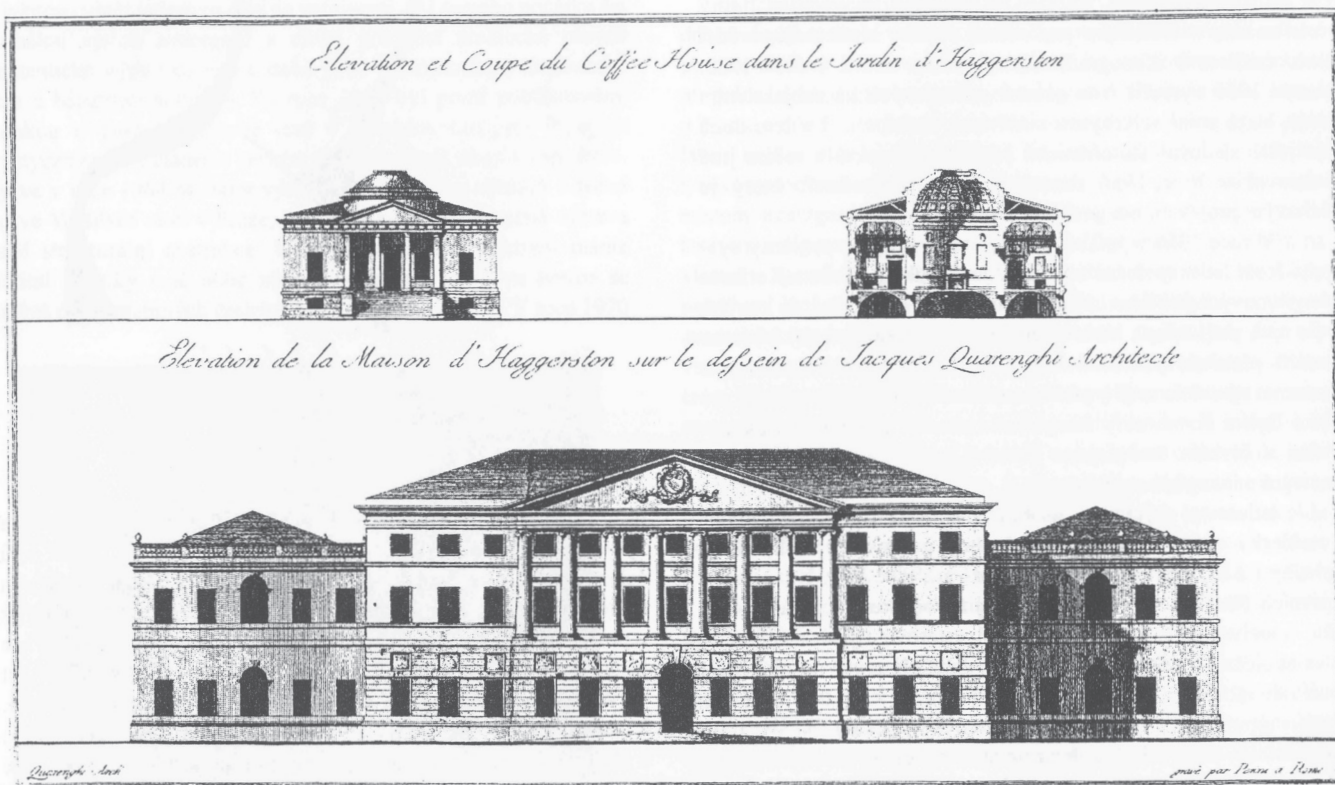
Průčelí Kávového domku je téměř dokonalou zmenšenou kopií Palladiovy vily Rotondy, i když portikus byl navržen jen z jedné strany.

Dům - někde se uvádí jako palác - lorda Haggerstona podle Quarenghiho projektu z roku 1777 v Londýně postaven nebyl. A již dva roky nato pozvala mladého architekta Kateřina Veliká do Petrohradu.

Kdo byl Giacomo Quarenghi?

Narodil se 20. září 1744 ve Valle Imagna nedaleko italského Bergama, uvádí se, že ve staré aristokratické rodině. Studoval malířství u G. Reggiho, v roce 1762 se přesunul do Říma, kde se dál věnoval malbě u A. R. Mengse a pak architektuře. Kvůli té proces- toval nejen Itálii, ale také Francii a Anglii. Připomíná se, že byl vynikající kreslíř, který měl řadu významných přátel a také protektorů.

Z architektury, kterou poznal na svých cestách, byl nejvíce ovlivněn stavbami Palladiovy. Ale nejen jimi - zaujala ho francouzská podoba klasicistního baroka a v Anglii našel zálibu ve stavbách Iniga Jonese.



Přiznám se, že ten list mne překvapil. Nejen proto, že představuje konkrétně popsáný projekt. Více tím, že jde o rannou architektonickou práci, které je v jeho životopisech zmiňována jako jeho poslední práce před odchodem do Ruska. Přitom především fasáda domu lorda Haggerstona už má všechny znaky domů, které architekt později budoval v Petrohradu a okolí. Hlavní průčelí přísně symetrické, dělené do tří částí, střední je třípodlažní, s přízemím řešeným jako sokl s monumentálním rustikovaním a s plastickou výzdobou nad jednoduchými obdélníkovými okny. První patro je převýšeno a jeho střed je zdůrazněn vysokým řádem osmi polosloupů s iónskými hlavice. Nad tím je vyneseno široký trojúhelníkový štít, jen s jednoduchou, ale výraznou plastickou dekorací. Boční křídla jsou dvoupodlažní, ustupují hluboce dozadu a jejich průčelí jsou téměř nevýrazná, skutečně jen pozadí. Každé má pět okenních os, střední okna jsou vysoce zaklenuta. Obě však mají na atice

Jeho první realizovanou stavbou byla rekonstrukce gotického kostela Santa Scholastica v Subiacu v letech 1769 až 1773, kde parafrázoval benátský Palladiův Il Redentore. Další stavby již nejsou nikde zmiňovány. Uvádí se, že v letech 1788-1800 byl také architektem Maltéžského řádu, ale s touto funkcí není spojována žádná jeho stavba.

Až ty, které vytvořil v Rusku. Kateřina Veliká ho jmenovala dvorním architektem. Obvykle se uvádí, že Kateřinu velmi zaujaly především Quarenghiho plány a skici. Byl jedním z mála architektů své doby, který využíval svého dokonalého kreslířského umění k prezentaci svých plánů. Obvykle je koloroval akvarelem v jemných barvách sépie, modré a jemně zelené. Kromě toho do svých plánů kreslil nejen lidské postavy, ale stejně tak třeba koně a kočáry. Z plánů bylo možno si představit velmi přesně, jak stavba bude působit. Dával tím najevo, že jeho stavby jsou určeny

především pro lidi, pro jejich pohodlný život, jak to ukazuje např. perspektivní skica budoucího sídla knížete Bezbarotka v Moskvě. To Kateřinu muselo zaujmout.

Quarenghi nejprve pracoval v Petrodvorci. Ovšem Anglický palác, jeho vůbec první ruská realizace, která představila vysoký portikus s korintskými sloupy nad širokým schodištěm, již nestojí.

Za to v Petrohradě je jeho staveb do dnes dochováno velké množství. Do souboru Zimního paláce připojil své divadlo Ermitáž. Jeho fasáda k Něvě má tradiční vysoký řád ve střední části, nároží jsou pevná s nikami se sochařskou výzdobou. Zajímavé bylo řešení divadelního sálu, které do Ruska poprvé přineslo amfiteátrové uspořádání. Ve stejné době, tedy od roku 1783 se podle Quarenghiho návrhu stavěla na konci Vasiljevského ostrova jedna z nejkrásnějších budov petrohradského klasicismu, budova Akademie věd. Budova je dvoupodlažní, s centrálním portikem, který tvoří osm iónských sloupů, nad nimiž je rozložen široký trojúhelníkový štít. Celá stavba působí především dokonalostí svých proporcí a nezvyklou střídmostí - kromě portiku tu nejsou další zvyrazňující prvky, okna v bočních částech nemají ani římsy, ani frontony, ani jinou výzdobu, jsou jen jakoby vyřezána do hladkých stěn. Pouze jemně naznačenou římsou je odlišeno přízemí od patra. Polozapuštěný suterén je rustikován, působí jako pevný sokl - objevují se tady všechny prvky, které charakterizují Quarenghiho stavby a které se později staly tak typickými pro ruský klasicismus (i neoklasicismus až do poloviny 50. let minulého století).

Osmdesátá a devadesátá léta byl architekt velmi pilně činný v Petrohradu. Navrhoval a stavěl nejen soukromé obytné domy a paláce, ale také řadu staveb městských - např. již v polovině 80. let se jeho oblíbeným tématem staly - tržnice. Obvykle dvoupodlažní, dolní řada byla otevřená obloukovou arkádou, druhé patro mělo arkádu prosklenou. Vnitřní dispozice vycházela ze schématu, které použil již Rastrelli na tzv. Gostinném dvoru - chodba a na ni navazují jednotlivé prodejní kóje. První Quarenghiho tržnici byly tzv. Serebrjanye rjady (1784-87). Dolní otevřená arkáda je relativně nízká, horní naopak převýšená, neboť pod oblouky jednotlivých trav se skrývají i malá okna podkroví. Zajímavě působí kombinace obloukového vymezení trav s přísným používáním pouze pravoúhlých oken. Ta se objevila i na tzv. Malom gostinnom dvore, který Quarenghi dokončil na počátku devadesátých let. Tam je ovšem arkáda druhého podlaží komplikovanější, okna jsou sice pravoúhlá, ale ztrojená, okno podkroví ve vrcholku oblouku je také trojdělené, ale už sleduje obloukový tvar. Proti tomu pozdější tzv. Kruglý rynek je pouze přízemní, vybudovaný na půdorysu trojúhelníku se zaoblenými rohy, s pravidelnou arkádou, jež byla původně otevřená.

Ve stejné době navrhl také zajímavý bankovní objekt, tzv. Assignacionnyj bank. Jeho půdorys obklopuje velké nádvoří, které je ve vztahu k Sadové ulici pravoúhlé, vymezené z boků stavbou a v čele velkou kolonádou s centrálním objektem s monumentálním, šestisloupým portikem. Za tímto útvarem je otevřeno druhé, tentokrát polokruhové nádvoří.

Další významnou stavbou, tentokrát pro soukromého stavebníka, byl Jusupovův palác na nábřeží Fontanky. Tady využil hlubokého pozemku a na nábřeží orientoval pouze dvě hospodářská křídla, mezi kterými dominuje velký oblouk vjezdu. Za ním se otevírá velké půlkruhové nádvoří, v jehož čele stojí hlavní palácová část. Do nádvoří má relativně nevelký portikus pouze s kočárovým podjezdem a hlavní, parádní fasádu orientoval na druhou stranu, m do zahrady. Tam stavba vychází typickým palladiánským šestisloupým portikem, od něž do zahrady sestupuje široké schodiště. Jusupovův palác se stavěl 10 let a byl dokončen v roce 1800.

Mezitím už Quarenghi realizoval jednu ze svých největších staveb - Alexandrovský palác v Carském Sele.

Palác projektoval Quarenghi dvakrát. Nejprve ho Kateřina Veliká chtěla postavit v Petrohradě a měla to být vskutku velkolepá budova se dvěma nádvořími - velkým slavnostním a malým komorním,

s rozlehlými křídly s monumentálními portiky, s několika velkými sály v zajímavém amfiládovém řazení - dveře nenavazovaly v ose rovnoběžně s okny, ale v linii mírně kosé, takže se po jedné straně místnosti stále zvětšovaly. Základní plán paláce je nádherným architektonickým výkresem velmi soudobého pojetí - uprostřed je půdorys prvního patra, kolem něj se rozvíjejí pohledy a řezy.

Pro palác na konec bylo vybráno místo mimo město, v Carském Sele. I tady se počítalo s velkolepou stavbou, ne tak sevřenou. Její dispozice měla být uvolněná, doširoka roztažená, s vnitřní kolonádou a se dvěma kočárovými podjezdy. V jednom z bočních křídél měl být veliký sál, připomínající Assembly Rooms v Yorku od lorda Burlingtona. Palác však byl postaven v jiné podobě. Rozlehlá dispozice zůstala, ovšem obě křídla byla identicky rozdělena na řadu pokojů kolem střední chodby, slavnostní prostory zůstaly jen v centrální části s půlkruhovým sálem. Zůstala ovšem Quarenghiho specialita - dvojitá kolonáda mezi dvěma kratšími vnitřními křídly, která vymezuje jakési vnitřní nádvoří, snad by se dalo říci přijímací salon pod otevřeným nebem. Stavba velkorysá v půdorysném řešení přinesla do barokního komplexu Carského Sela úplně nové pojetí architektury. Palladianismus už zůstal jen kdesi v kořenech. Stavba sama je masivní, ve žlutobílé barevnosti - žluté stěny a bělostné sloupy a polosloupy s korintskými hlavicemi. Okna pravoúhlá, jen málokde nějaká mimoarchitektonická výzdoba. A přesto stavba nesmírně působivá, velmi silná.

Po paláci v Carském Sele a dalším tamějších stavbách (k nimž patří i krajinářská úprava parku s drobnými stavbami) se Quarenghi věnoval už především stavbám v Petrohradě. Postavil Jízdárnu (1804-07), na níž se poprvé inspiroval řeckou architekturou, když použil dórský řád (Pro přesnost - řecká inspirace se objevila již v 80. letech na portiku Perinovského trhu, tam ovšem architekt použil dórské kladí nad toskánskými sloupy). Proslulý Institut blagorodnych děvic ve Smolném (1806-08) přinesl široký blok s pilastry jako pozadí pro monumentální osmisloupý portiku - tady poprvé architekt změkčil svůj jinak velmi silný kontrast mezi portikem a pozadím obvykle zcela hladké stěny. Triumfální oblouk na narvské silnici (1814, první, dřevěná verze) v sobě shrnul zkušenost římských triumfálních oblouků Titova a Konstantinova, stejně jako pařížského Carousselu. (Autor kamenné verze, architekt Stasov, původní Quarenghiho kompozici zachoval.) Jeho poslední realizací se stal Anglický kostel (1814-15). Ten vznikl přestavbou obytného domu z 18. století. Quarenghi zdůraznil ve fasádě prostor hlavní lodi v prvním patře vysokým řádem iónských pilastrů, nad nimi rozložil svůj tradiční široký trojúhelníkový štít; přitom jakoby tu chtěl záměrně zachovat dojem obytnosti stavby (možná v návaznosti na Wrenovu typologii anglických kostelů).

Staveb, které Quarenghi v Petrohradě vystavěl, je mnohem víc. Zrovna tak projektoval řadu letních sídel, ale také pracoval v Moskvě - kde k jeho zřejmě nejvýraznějším stavbám patří palác hraběte Šeremetěva v Ostankinu. (Na kterém lze sledovat architekturní cit pro prostředí. Moskevská stavba je značně odlišná svým výrazem od staveb petrohradských, i když i ona má palladiánské portiky ..)

Giacomo Quarenghi zemřel 18. února 1817 v Petrohradu.

Jeho dílo je velmi obsáhlé. Lze ho skutečně považovat za otce ruského klasicismu v tom nejlepší smyslu. Rusko si ho také považovalo - v roce 1805 se stal členem-korespondentem Petrohradské Akademie umění. V roce 1814 mu byl udělen dědičný šlechtický titul a k tomu řád sv. Vladimíra 1. stupně.

Quarenghiho kresby a plány jsou ve sbírkách mnoha významných světových muzeí, z nichž uvedu jen The National Gallery of Art ve Washingtonu. V roce 1967 se v Benátkách konala velká výstava Quarenghiho kreseb ve Fondazione Cini.

Sbírka architektury Národní galerie v Praze nemá žádný originální Quarenghiho plán nebo kresbu. Má jen jeden grafický list připomínající jednu z jeho raných prací. I ten však stojí za to.

RADOMÍRA SEDLÁKOVÁ

POEZIE MAGICKÉHO REALISMU

Pod tímto názvem byla od konce září do konce listopadu 2002 otevřena výstava v Galerii moderního umění v Roudnici n.L. Bylo na ní shromážděno dílo 54 českých malířů a 13 fotografů od začátku 20. století do současnosti. Záměrem pořadatelů bylo poukázat na to, že se v českém výtvarném umění čas od času objevovalo hledisko, které vždy v jiné podobě mělo něco společného. K výstavě byl vydán bohatě ilustrovaný katalog, který tento úkaz shrnul.

Je přirozené, že každá generace hledá odpověď na prožívaný čas, protože nelze opakovat to, co již bylo, i když mnohé je stále, a mění se jen zorný úhel pohledu. Umělci pátrají po východiscích, které jsou adekvátní vteřině, v níž podávají osobní svědectví, sdělují, jak chápou život a vše co k němu patří. V této rozmanitosti je možné vysledovat, že se na českou výtvarnou scénu již sto let vrací okouzlení z krásy světa a přitom to není ani epikurejství ani hedonismus.

Tento jev není možné postihnout jedním výrazem, protože je složen ze zvláštních přísad, kam patří fantasie, imaginace, iracionálno, tajemství, obrazotvornost, magičnost, ponor do hlubin, pátrání po tom, co je za slupkou světa, vedené snahou po poznání neznáma a tušením, že existuje něco, co stojí za tím vším, co nás obklopuje a co jsme. Je to i touha po plnosti, po poznání přesahu, po uvědomění si duchovních kvalit, po zakoušení metafyzického rozměru. V tomto hledisku přestal být důležitý námět, protože každému tématu bylo možné vtisknout magické znamení.

Na počátku tohoto počínu stály tři výrazné, v mnohém příbuzné i odlišné osobnosti, Bohumil Kubišta, Jan Zrzavý a Adolf Gärtner. Chtěli uchopit skutečnost v její nepostižitelnosti. Mezi lety 1910-11 se na Kubištvých obrazech objevovaly kubizující tvary. Předměty nerozkládal, budoval je pomocí barev, v nichž zesiloval a zeslaboval tón, používal komplementární, tedy doplňkové, barvy. Obraz na nich stavěl a tím zesiloval jeho účinek. Výhradně volil na příklad červenou proti zelené. Kubištvovi nešlo jen o psychologické působení díla a o odkrývání ponorných pramenů, ale o transcenci, která určuje míru a místo věci v kosmu. Zrzavý byl hřejivější a láskyplnější snad proto, že byl životem i malbou františkán a proto později netoužil, jako Kubišta, všechno vědecky prozkoumat a propočítat. Byl to mystik, který miloval nejprostší věci s nekonečnou láskou a velebil jejich krásu, která je odleskem nebe. Ctil duši všehomíra a své obrazy halil do hvězdného prachu, a postavy i věci vyjevoval skrz tento závoj. Jako jeden z mála poznal povahu duchovní skutečnosti a kořil se jí. I Gärtner obetkával obrazy a kresby měkkým šerosvitem, přestože do jeho pojetí patřilo i kubizující tvarosloví. Josef Čapek měl možnost poznat francouzské malířství přímo na místě. Po kubistické lekci šel dál ke stále silnějšímu abstrahujícímu procesu. Ze skutečnosti začaly zůstat jen obrysy a tajemnou magičností obléval tvary.

Ve dvacátých letech se malíři i fotografové zahleděli na svět jinými očima. Heslem členů Skupiny Devětsil, která sdružovala devět uměleckých profesí, byla poesie pro všechny a podle něj formulovali svůj program. Svět byl pro ně místem divukrásných senzací. Názory Devětsilu převzali i další umělci, kteří nebyli jeho členy.

Malíři mimoto začali vyhledávat prosté životní situace a scenerie. Pravoslav Kotík vybočil z pravidel sociálního umění a namaloval obrazy Den a Jitro, v nichž byl ostře řezaný tvar modelován barevným světlem. Mokřý se věnoval dalmatské krajině s poetickým akcentem, před Kremličkovým zrakem se objevovaly vidiny žen, obestřené čarou něhou a planoucí smyslností. Na jejich obrazech barva modelovala tvar a obetkala jej kouzlem záhadnosti. Kubín zahaloval provensálskou krajinu světelným oparem.

Příchodem Drahomíra Josefa Růžičky ze Spojených států amerických v roce 1913 začala moderní éra fotografie, v níž hrálo novou roli světlo, světlo malující i modelující, zahalující věci do

stínu, anebo naopak jej z něho vyzdvihující. Ve třicátých letech fotografové se světlem experimentovali. Přijímali je jako jev existující sám sobě, jako kouzelné médium, které si vystačí a nepotřebuje žádnou berličku skutečnosti. Pro Jaromíra Funkeho a Jaroslava Rösslera byla stínohra tím, čím pro Man Reye fotogram. Jejím kouzlu podlehl i František Drtikol, přestože jeho hlavní umělecký cíl byl někde jinde. Několik snímků dokazuje, že jeho zařikávání neznáma se obešlo bez věcných rekvizit. Mezi fotografy zaujímali vyvolené místo Josef Sudek, hledač magické krásy, která není z tohoto světa, i Jan Svoboda, na jehož fotografiích je stejně naváženo na obou miskách vah: na jedné pravda o věci, na druhé nevysvětlitelnost.

Na konci třicátých a po celá čtyřicátá léta je malířství prostoupeno žádostivostí dotknout se skrytého pramene života a napít se jeho vody. Tam někde na počátku se vynořovala vzpomínka na Šimovo dílo a na staré holandské mistry a vedla štětec Vladimíra Sychry. Poetická meditace šeptala sloky básně Vojtěchu Tittelbachovi, Mistr Třeboňského oltáře si povídal s Aloisem Wachmanem, Zdeňka Tůmu uhranulo vnitřní světlo věcí, Ságner bloudil se zavřenými očima v krajině představ, Králova melancholie tesknila po něze, z dálky se blížila Toyen, která nespí a vidí sny na rubu kamenů, a před Zdeňkem Sklenářem se objevil svět ozářený bleskem ve zlomku vteřiny.

Pro Františka Tichého byly světlo a tma ekvivalentem dobra a zla. V básni Prosa Bohuslav Reynek píše jakoby záhlaví Tichého obrazů: "V přítmi pochyb, tuch a skutků - cosi neúprosně štěká - na dně duše do daleka - z šera houštin rozléhá se. - Úzkost neskonalou v hlase." Tichý měl i druhou tvář - svou naději vkládal ve vůli člověka a věřil, že prolomí hráz jeho nedostatečnosti.

Na druhé straně mince čtyřicátých let byli vyznavači surrealistických myšlenek. Jejich začátek je možné datovat již před založením Skupiny surrealistů v ČSR uspořádáním výstavy Poesie 32. Válečná léta zaměnila surrealistickou dráždivost za zlý sen. Skutečnost byla děsivější než nejhroznější představa. Bylo lhotejné, ke kterému surrealistickému křídlu kdo patřil, anebo stál-li sám za sebe. František Muzika maloval Kalvárie, Vichřice, roucha bez těl, žal, na který nemá nikdo lék. Jeho barva úpí a sténá, hoří a tajemně se rozlévá, sílí i slabne tak, jak k němu přicházel imaginární obraz a duněl jako polnice k poplachu. Václava Tikala burcovala ze spánku zlovlnost mocných. Josef Istler viděl svět, v němž není místo pro naději, a proto je roztrhaný na cáry. V tomto běsnění si Kamil Lhoták uchovával čistý pohled na svět a nenechal si jej zkazit, protože věděl, že zlé časy pomíjejí a zase se objeví slunce a bude svítit na dobré i zlé. Tato důvěra silila jeho snění o idyle, v níž se technika zasnoubila s člověkem.

Mikulášem Medkem se posouváme časově dál, i když ve stejném totalitním marasmu. Na jeho plátnech vznikl podle jeho slov "poetický fakt, který odpovídal komplikovanosti a chaotičnosti dané (tedy prožívané) subjektivní i objektivní situace". Jan Zábřana v roce 1959 napsal: "Medek sám má samozřejmost andělů, která může klidně vyrůst i z piva. Splňuje se - a bude proto čím dál nešťastnější." Jiřina Hauková v roce 1974 zaznamenala "Magická znamení smrti, která se opakovala v tvých obrazech, ožila." Libor Fára alespoň na okamžik okusil, jak magické je ticho, které neruší žádný šramot. Do té generace patří Jaroslav Šerých, také pro něho byla padesátá léta prubířským kamenem, v nichž se křtila jeho touha překonat hmotu a vtisknout ji znamení duchovní pečeti.

V šedesátých letech hledal Aleš Veselý prostředí, v němž by se našlo místo pro člověka, které by bylo jeho útočištěm a nedřtilo jej. Jaroslav Vožniak zpíval tklivý hymnus o sporu lásky a nenávisti, o člověku, který se zpronevřil svému poslání. Píesň přivolaval posvátnou půdu, ještě neposkvrněnou hříchem, tak jako



Jiří Korantovský "Meditace"

Stanislav Podhrázký, jehož pozemský ráj neznal zásah bolesti a hříchu. Bedřich Dlouhý upřel zrak do dálek a tam se mu zjevovalo zasnoubení nebe a země. Jiří John si zvláště na začátku tvorby uvědomoval důvěrnost věci a zná ji i Jiří Štourač.

I současná generace je poznamenána touhou vidět hlouběji, ať se jedná o Jitku Svobodovou, která tuší „že všechno má svůj přesah“, o Meditace Jiřího Korantovského, před nimiž se musí mlčet, o kresby Václava Sokola, který vnímá skutečnost oproštěnou od všeho nepodstatného, o Jiřího Mědíka, který zpívá píseň o tichu krajín duše, o tisky Pavla Nešlehy, připomínající uskutečnění nepředstavitelného. Jejich dynamickým protipólem jsou Jaroslav Róna a Petr Nikl, v jejichž symbolismu je temná magičnost.

Tito umělci ve svém díle vzývali mýtus světla, kořili se mu a skrze jeho zář svět vyjevovali. "Nehledej nejprve světlo, jako by bylo nějakou věcí uprostřed jiných věcí. Světlo chrámu je korunou kamenů," napsal Antoine de Saint-Exupéry. Reynek končí básně Letní slunovrat slovy "drkotá vůz, v ozáření milosti se zastaví".

MIROSLAVA HLAVÁČKOVÁ

KOLONIÁLNÍ ARCHITEKTURA V LATINSKÉ AMERICE

Kolonizace probíhala v Latinské Americe bleskově. Roku 1496 bylo založeno město Santo Domingo na Hispaniole, 1515 San Juan na Portoriku, 1513 překročil Balboa panamskou šíji, 1515 byla založena Havana (Kuba byla obsazena již r. 1511), 1519 založeno mexické město Veracruz a o dva roky později dobyt Mexiko, bašta Aztéků, a po něm Střední Amerika. V Kolumbii vznikly první osady roku 1525,

Ve Venezuele (Coro) 1527, hlavní město Ecuadoru Quito 1534, o rok později peruánská Lima, sídlo místokrálovství, Asunción v Paraguaji 1537, Bogotá v Kolumbii 1538, Buenos Aires téhož roku, Santiago de Chile 1541 a s nimi vznikaly další a další osady, více i méně významné. První hlavní město Brazílie Salvador založili Portugalci 1549. Po dobytých, kořistnicích a zločincích přicházeli misionáři, řemeslníci a kolonisté. Vznikala nová města a vesnice, ve kterých byly zcela logicky budovány kostely, kláštery a pevnosti. Zde měli slovo především mniši: františkáni, dominikáni, augustiniáni a nakonec jezuité. Návrhy na větší stavby, zejména katedrály, dodávala královská projekční kancelář ve Španělsku. Navíc existoval zákon o jednotném zakládání měst s prostornými náměstími a pravouhly se protínajícími ulicemi. Bohužel, stejně jako v Evropě, ve městech, která se dočkala později bouřlivého růstu, původní půdorysy buď zmizely anebo se zachovaly jen částečně.

Nejvíce se španělských norem přidržovala umělecká centra v Nové Granadě, i když Quito mělo spojení s dalším místokrálovstvím, s Peru. Tam se projevují dokonce i silné vlivy maurského slohu, přeneseného z Iberského poloostrova. V Peru se vytvořily v jistém smyslu obdobné podmínky jako v Mexiku. Bylo zde též sídlo správní moci a silná indiánská tradice. Odtud se šířil vliv směrem na jih - do Bolívie, Severní Argentiny a Chile. V tropické části Ameriky, u Indiánů kmene Guarani v porůční Paraguaje, zřizovali jezuité misijní stanice, známé pod pojmem redukce. Zahrnovaly východní Bolívii, severovýchodní Argentinu, Paraguay a jižní Brazílii. Chrámy, zvláště v některých redukcích, byly skvostné, trojlodní, vybudované z pískovce v přepychovém barokním slohu. Jejich zříceniny, zarostlé mnohdy bujnou vegetací, působí dodnes velkolepým dojmem. Architektura byla více evropsky orientovaná, působily tu vlivy italské, protože mezi staviteli - jezuity - bylo mnoho Evropanů, převážně Italů. (Španělský král totiž povolil, že všichni misionáři nemusí být Španělé: jedna třetina mohla být ze země habsburských.) Co se Brazílie týče, nebereme-li v úvahu území redukci, vytvořil se tam celkem jednotný styl, odvozený rovněž z metro-pole. Důvodem byla politická jednotnost kolonie a skutečnost, že zde nepůsobily indiánské vlivy - domorodci byli na nízké umělecké úrovni.

O nádheře a výzdobě amerických chrámů nemáme ani poněti. Země byla bohatá na drahé kovy a když Indiáni obkládali své pohanské chrámy uvnitř zlatem, Evropané, kteří hlásali náboženství mocnějšího Boha, nemohli si před pohanskými domorodci příliš zadat. Velkolepou úpravu chrámů si vyžadoval i vkus barokní doby. V některých částech Latinské Ameriky, kde se obyvatelstvo seznámilo s neblahými účinky zemetřesení, se začaly stavět těžké, masivní a nepřilíš vysoké stavby. Z toho, co jsme sledovali, vyplývá, že je nemožné mluvit o koloniální architektuře Latinské Ameriky jako o celku a že v různých oblastech nabyla osobitého charakteru; především v zemích s velkým procentem indiánského obyvatelstva. Také ji nelze pokládat za výsledek jediné tendence: španělského přepjatého baroka.

Podobná obtíž se projeví při pokusu stanovit stupně časového vývoje. Přesto je možné přibližně rozdělit tento vývoj na následující periody (zavedené Kublerem):

- 1) 1520-1560 - přechod z pozdní gotiky do renesance. V této době se někde objevují archaizující tendence; stává se nejenom v pozdně gotickém slohu, ale dokonce i v románském a mudéjarském.
- 2) 1560-1650 - renesance. V tomto údobí se projevují vlivy španělského platereského a herrerovského stylu. První se vyznačuje zjemněním detailu použitím většího množství dekorace, druhý spíše v celkovém pojetí těžšími proporcemi.
- 3) 1650-1750 - baroko. Barokní architektura kolonií dosáhla jisté svéráznosti, která se vystupňovala v dalším období,
- 4) 1750-1770 - v tzv. vysokém neboli "ultrabaroku", jinak též zvaném "churrigueresco", dokázala dokonale vytěžit nové pojetí baroka, kladoucí větší důraz na sochařskou výzdobu, zavedenou do španělské architektury stavitelskou rodinou Churriguerů a přivést je na takovou výši, že ovlivnila zpětně architekturu na mexickou). Je vlastně jistou obdobou evropského rokoka.
- 5) 1770-1820 - úpadek: akademismus a neoklasicismus. Doba imitace evropského oficiálního akademického hnutí. Novoklasicismus pokračoval i během 19. století. Teprve ve 20. století se během posledních desetiletí architektura Latinské Ameriky nejenom pozvedla na bývalou úroveň, ale stala se dokonce vrcholným projevem světové architektury.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

OBNOVENÁ KRÁSA PAGODY BÚT THÁP

V 17. století vládla na území dnešního severního, středního a části jižního Vietnamu dynastie Pozdní Le. Její vláda však byla více méně formální a o skutečnou moc v zemi se dělily mocné šlechtické rody Trinh a Nguyen. Nakonec severní část země ovládl rod Trinh a území pod svojí vládou označil Dang Ngoai. Jižní část země opanoval rod Nguyen a území pod svojí vládou nazval Dang Trong.

Přestože se země potácela ve zřejmých politických bojích, došlo v daném období k nebývalému rozvoji buddhismu a v návaznosti na tento duchovní proud doznala neuvěřitelné obrody i umělecká řemesla. V dějinách tehdejšího severního Vietnamu byla dvě významná období, kdy lze hovořit o rozkvětu buddhismu Velkého vozu. Poprvé tomu bylo koncem 11. století, kdy po vytvoření feudálního centralizovaného státu vládla v zemi dynastie Pozdní Ly (1010-1225). Z tohoto období pochází například Pagoda na jednom sloupu (Chua Mot Cot) v sídelním městě Thang Longu. Druhé období rozkvětu buddhismu se vztahuje právě k 17. století. Tehdy vznikla řada pagod, které tvoří doslova věnec kolem sídelního města: Pagoda učitele (Chua Thay), Pagoda Mía (Chua Mía), pagoda Keo (Chua Keo) a konečně Pagoda štětce (Chua But Thap). Z hlediska geografické polohy spojuje pagody skutečnost, že jsou vzdálené den jízdy koňmo od města. Je to náhoda či záměr? Podíváme-li se podrobněji na výzdobu interiérů, najdeme unikátní dřevorezby trámů, polychromované sochy arhatů i dominantní sochy Buddha. V každé z uvedených pagod najdeme ústřední několikastupňový oltář, na kterém jsou vystaveny sochy Buddha zachycující ho jako dítě, chlapce, mladíka a nakonec muže, který dosáhl nirvány. Zpravidla nejcennější bývají z uměleckého hlediska ony sochy, které zachycují Buddhu jako dítě s jednou vztyčenou rukou. Je tomu tak pravděpodobně proto, že sochy Buddha v dětském věku jsou v pagodách nejen ve Vietnamu, ale v celé oblasti jihovýchodní Asie dost ojedinělé.

Pagoda Bút Tháp se vlastně jmenuje pagoda Ninh Phúc Tu a rozkládá se v provincii Ha Bac, tedy v provincii sousedící s hlavním městem. Podle stély, jež se dochovala na jednom z nádvorí pagody, lze pokládat rok 1647 za založení stavby. Na tom se shoduje i řada historiků umění. Stavba se ovšem realizovala v letech 1640-1691. Je to vlastně soubor několika pavilónů a stúpa, přičemž je celý komplex obehnan cihlovou zdí. Pokud se jedná o soubor několika staveb, patřila stavba zřejmě k významným objektům. Dalším vodítkem, které návštěvníkům napoví, zda to byla v minulosti bohatá stavba, je stav chodníků a cestiček kolem jednotlivých budov. Vypalované dlaždice (některé dokonce s rostlinnými ornamenty), kterými jsou vydlážděny chodníčky kolem budov, svědčí o velmi dobrém materiálním zabezpečení celého komplexu. Přichází-li návštěvník k uvedenému komplexu, upoutá jeho pozornost stúpa ve tvaru kaligrafického štětce. Při procházce mezi budovami nelze přehlédnout kamenný můstek, klenoucí se nad uměle zbudovaným vodním kanálem.

Roku 1619 nastoupil na trůn Le Than Tong (vládl v letech 1616-1643 a 1649-1662). Neobyčejně vzdělaný panovník byl politickými okolnostmi donucen oženit se s dcerou šlechty Trinh Tránga, s princeznou Trinh Thi Ngoc Trúc. Princezna přivedla do manželství čtyři děti, které pocházely z jejího sňatku se šlechticem Le Truem. Zmíněný šlechtic byl popraven za velezradu, ale je mimořádně podivné, že jeho rodina nebyla stejným způsobem postižena. Velezrada byla totiž po staletí považována za nejtěžší zločin a jako taková byla i trestána: odsouzený byl exemplárně krutě popraven a rodina vyvražděna do třetího kolena. Nabízí se tedy otázka, proč se předepsaný scénář neodehrál i v případě šlechty Le



Bohyně milosrdenství Quan Am. Fotografie z roku 1999

Trua a jeho rodiny? A jak je vůbec možné, že se vdova po velezrádci stala manželkou panovníka? Zdá se, že politické a mocenské vazby mezi vlivnými šlechtickými rody a panovnickým rodem byly ještě neprůhlednější a spletitější než bylo obvyklé.

Panovník Le Than Tong měl kromě hlavní manželky dvě oblíbené konkubíny. První byla příslušnicí národnostní menšiny (připomeňme, že v zemi žilo 54 národnostních menšin) a druhá byla Evropanka, dcera holandského kupce. Polychromované sochy manželky i konkubín najdeme ve vedlejším pavilónu. V hlavní budově komplexu je osmnáct polychromovaných dřevěných soch arhatů. Do dějin umění Vietnamu se zapsaly na svoji dobu nesmírně oduševněnými výrazy tváří a zároveň dynamickým napětím těla. Tato unikátní galerie soch se dochovala téměř v neporušeném stavu.

Dominantou interiéru hlavní budovy je však bezesporu polychromovaná socha bohyně milosrdenství Quan Am Thi Kinh. Bohyně je spíše známa pod jménem Avalokitéšvara či čínským označením Kuan jin, případně japonským jménem Kanon. Celý název sochy bohyně v této pagodě zní: Bohyně tisíce rukou a tisíce očí, bohyně milosrdenství. Při zběžném pohledu na sochu pochopíme, že se jedná o doslovný popis ženského božstva: bohyně sedící na lotosovém květu vyrůstá z těla několik párů rukou, stovky dalších, avšak podstatně menších ručiček pak tvoří lotosový list, respektive pozadí bohyně. V dlani každé ruky pak najdeme oko. Bohyně Quan Am patří k vůbec nejpopulárnějším božstvům buddhistického pantheonu ve Vietnamu a váže se k ní řada legend. Jedna z nich

vypráví:

Nikdo už si asi nevzpomene, kdy se zrodilo buddhistické ženské božstvo Duc Phat Thich Ca. Jakási mladičká dívka vstoupila do kláštera a přijala v něm práci služebné. V klášteře žilo pět set bonzů, pět set noviců a všichni se tázali nové služebné: "Jsi zde jediná služebná, budeš schopná sama obsloužit pět set mnichů a pět set noviců?" Dívka odvětila, že to jistě bude v jejích silách.

Od té doby žila a téměř bez oddechu poctivě pracovala v klášteře. Dějala vše, co ji mohlo dovést k dokonalému životu. Nakonec Nebesa dívku obdařila nejcennějším darem: stem rukou, stem nohou a stem očí. Na každém prstu se nacházelo oko. Záhy se dívka přeměnila v buddhistickou bohyni Tisíce rukou a tisíce očí. Stala se onou ušlechtilou bohyní, která je po řadu staletí ochránkyní žen a dětí.

Z několikastupňového kamenného podstavce s motivy draků vyrůstá velká dračí hlava a tlapy, které podpírají obrovský lotosový květ. Až na něm sedí bohyně milosrdenství. Samotná socha je vysoká 370 cm a na jejím podstavci je uvedeno jméno sochaře a datum dokončení díla. Roku 1656 vytvořil sochu umělec Truong Tien Sinh. Mimořádně, v oné době umělci zřídka kdy signovali svá díla.

Veškeré interiéry i exteriéry byly díky výrazné zahraniční pomoci během posledních let zrestaurovány a pagoda Bút Tháp opět vítá tisíce domácích i zahraničních návštěvníků.

PETRA MÜLLEROVÁ

NÁRODNÍ GALERIE VE WASHINGTONU

Národní galerie ve Washingtonu je nejmladší ze všech velkých světových muzeí, jimž se však bohatstvím svých fondů vyrovná. Stejně jako muzea s daleko delší tradicí v Paříži, Leningradě, Madridu, Vídni a Mnichově odráží vkus a zájmy svých hlavních sběratelů, jejichž sbírky tvoří nejvýznamnější vklad. Osmdesát procent obrazů a plastik z této galerie pochází ze sbírek shromážděných milovníky umění. Od založení v r. 1941 zakoupila galerie jen menší množství obrazů ze soukromých sbírek a aukcí, průměrně jeden ročně. Většinu darovali uvedení sběratelé. Čtyři z nich se narodili v Pensylvánii nebo tam bydlili.

V hlavním městě Spojených států bývalo sice už od r. 1836 muzeum, avšak nevlastnilo žádná umělecká díla, jen předměty muzeální povahy. Už r. 1891 se objevily podrobné plány na výstavbu Národní galerie ve Washingtonu architekta (amatéra) Franklina Webstera Smitha, avšak budova nakonec vznikla podle zcela jiných projektů.

Základy muzea byly položeny v červnu 1937, když Andrew Mellon, ministr financí tří amerických vlád, věnoval americkému lidu svou sbírku uměleckých děl a postaral se i o vhodnou budovu; chtěl se tak zapsat do dějin Spojených států. Ačkoli ze správního hlediska je galerie součástí Smithsonianova ústavu, řídí ji vlastní poradní sbor (kuratorium); předsedou je nejvyšší soudce USA, dalšími členy jsou státní tajemník (ministr zahraničí), ministr financí, tajemník Smithsonianova ústavu a pět občanů, kteří nesmějí být státními zaměstnanci.

Mellonovy cíle byly ambiciózní, ale úspěšné. Chtěl vybudovat velkou národní sbírku, což se mu podařilo. Jsou tu zastoupeni skoro všichni umělci, kteří ovlivnili malířství v průběhu sedmi století.

Sběratel Mellon si vymohl jako architekta Johana Rusella Popeho, jehož po smrti nahradili Otto R. Eggers a Daniel Higgins, kteří postavili budovu v klasicistně-antickém slohu, jako byla zbudována ostatně většina veřejných budov ve Washingtonu. Výstavní síně jsou rozděleny, malba i plastika jsou instalovány zvlášť, a pro každou školu či období byla volena jiná povrchová úprava stěn: pro italské, vlámské a německé primitivy štuk, pro italskou renesanční a barokní malbu damašková tapeta, obložení z dubového dřeva pro Rubense, Van Dycka,

Rembrandta a další Holanďany, barevné dřevo pro plátna francouzská, anglická a americká. Při instalaci muzea se tedy přihlíželo zvláště k tomu, že umělecké dílo je především zdrojem radosti a potěšení, a proto má být ve vhodném prostředí. Historická cena se považuje z tohoto hlediska za druhotnou.

Mellon začal sbírat holandské obrazy 17. století a anglické 18. století, kupoval je zásadně mimo dražební síně. Po skončení svých ministerských funkcí se zcela oddal své sbírce. Už r. 1927 se rozhodl věnovat je již plánovanému Národnímu muzeu ve Washingtonu. Zajímavé je, že nakoupil třicet mistrovských děl, pocházejících z leningradské Ermitáže (například Sv. Jiří s drakem, Madona d'Alba od Raffaela, Klanění sv. Tří králů od Botticelliho, Peruginovo Ukřížování se světcí, Tizianova Venuše před zrcadlem, Veronesův Mojžiš zachráněný z vody, van Dyckovo Zvěstování, Velázquezova studie k portrétu papeže Inocence X. a další obrazy van Dycka, Franse Halse a Rembrandta). Jeho sbírka je mimořádně kvalitní a vyvážená, protože - vzhledem ke značným finančním možnostem - sbíral jen prvotřídní umělecká díla. Jeho děti pokračovaly ve štedrých odkazech: věnovaly Národní galerii dvacet miliónů dolarů na vybudování nové přilehlé budovy, kde byl na zahájení vystaven soubor mistrovských děl ze sbírek NDR, zvláště drážďanského Zwingeru.

Když se r. 1941 galerie otevírala, přibyla kolekce Samuela H. Kresse, jehož nadace poskytuje nesmírně štedré dary. Kressova sbírka je nejčerstvějším ziskem washingtonské Národní galerie: při zahájení totiž Kress zapůjčil 450 obrazů, které spolu se zbytkem odkázal r. 1956. Ačkoli se Kress stal sběratelem náhodou, spojil se brzy s italským antikvářem hrabětem Continim-Bonacossim a vytvořil nejucelenější a nejlépe organizovanou sbírku italského umění v Americe. Řídil se přitom Morellioho metodou studia italského umění a berensonovskou intuicí. Po smrti Mellonově r. 1937 se Kress stal nejvýznamnějším soukromým sběratelem na světě.

Následoval soubor Josepha A. Widenera, jehož sbírka vznikla už před r. 1920; shromáždil ji spolu se synem Petrem. Nakupovali také od rodiny ruského knížete Jusupova, zvláště dva portréty z Rembrandtova pozdního období. Sběrku lze jako celek obtížně charakterizovat, protože oba měli rozdílné zájmy. Kromě impresionistů a francouzské malby 19. století sbírali zvláště italskou renesanci, holandskou školu 17. století a anglickou 18. století. Ve sbírce zaujme zejména tzv. Malá Madona (Cowperova) od Raffaela, kterou lord Cowper koupil v Itálii před dvěma stoletími, Belliniho Hostina bohů, Tizianova Venuše a Adonis, Vermeerova Žena vážící zlato atd.

Na neposledním místě je nutno zmínit se o vynikající sbírce tisků Lessinga J. Rosenwalda, souboru 20 000 tisků, jež se hodnotou řadí mezi nejslavnější na světě.

Významná sbírka francouzských malířů 19. a 20. století z majetku Chestera Dala se nakonec též dostala do Národní galerie. Je v ní osmdesát osm mistrovských děl, např. Degasova Paní Dalo, Cézanne, Monet, Renoir apod., které do té doby nikdo neviděl.

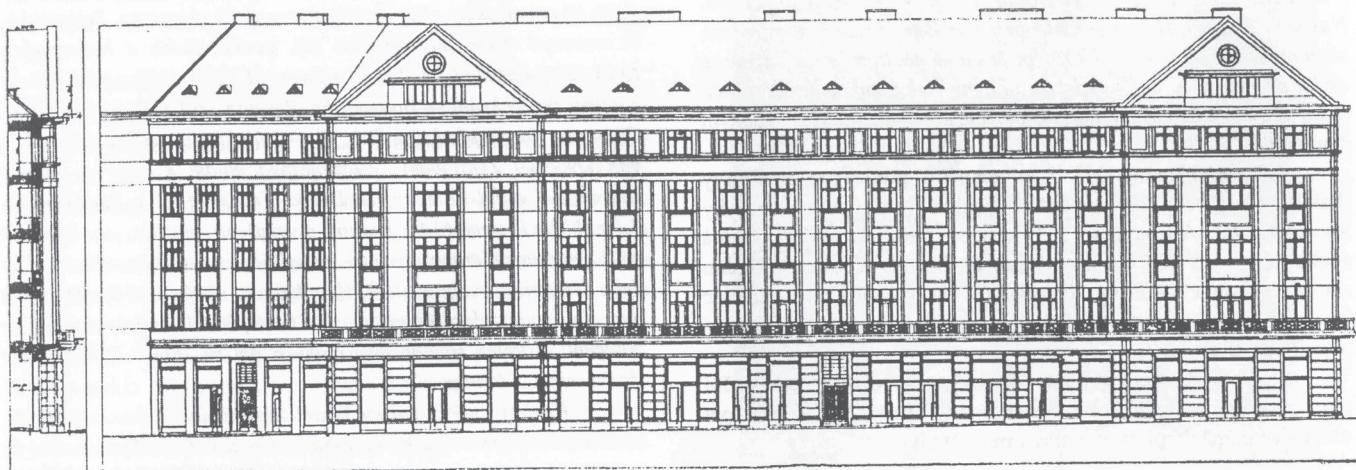
Majetek galerie se stále rozšiřuje mimořádně cennými zisky při aukcích. Jedním z nich je např. Sv. Jiří a drak, miniaturní malba, kdysi přisuzovaná Hubertu van Eyckovi, nyní Rogieru van der Weydenovi. Pro vystavení obrazu "hrdiny velikosti palce a draka velikosti tři palců" zřídila galerie skleněnou schránku se zvětšovacím sklem, jež dává vyniknout každému detailu umělcova rozkošného miniaturního světa. Malé Ukřížování od Mathiase Grunewalda bylo nalezeno v podkrovní jednoho domu v Essenu r. 1922 a zakoupeno pro washingtonskou galerii. Fragonardova Čtoucí mladá dívka patří jistě k nejroztomilejším plátnům umělcovým. Skutečným šperkem Národní galerie je však jediná Leonardova malba na západní polokouli, portrét zamyšlené a pyšné Ginevry de Benci.

Sbírky Národní galerie ve Washingtonu ukazují, že brzy budou muset jezdit evropské odborníci a zájemci do Spojených států, aby mohli studovat projevy předních evropských umělců minulých dob.

TECHNICKÉ UNIVERZITNÍ MĚSTO V PRAZE

České technice je téměř 300 let. V roce 2002 oslavilo České vysoké učení technické 295 let od svého vzniku. Možná je to poněkud nečekané číslo k oslavě, ale i tak to je příležitost zamyslet se nad tím, jak se tato škola zapsala do obrazu Prahy.

meziokenními pilíři, má přísné trojdělení po výšce na základnu, dřík a ukončení, které obstarává poměrně robustní římsa, nad níž je ještě v některých částech jakoby podkrovní patro. Přitom je to architektura v detailu bezozdobná, až přísná, ba dá se říci monumentální.



Antonín Engel: Návrh průčelí budov obklopujících Vítězné náměstí, 1926-1934

Prvních 9 studentů se u Christiana Willenberga učilo v prostorách v Saském dvoře na Malé Straně. Pak se škola nastěhovala do Husovy ulice. Až dlouho po té byla podle projektu Ignáce Ullmanna postavena budova techniky na Karlově náměstí. K tomu byly ještě pronajímány prostory v dalších domech - místopis technického putování Prahou by byl obsáhlý. V roce 1920 bylo oficiálně ustaveno České vysoké učení technické, jehož 7 škol potřebovalo moderní, době odpovídající prostory. V roce 1923 byla k Praze připojena část zvaná Dejvice a architekt Antonín Engel pro ni vypracoval územní plán nové rezidenční čtvrti. Čtvrti tedy především obytné, čtvrti s širokými ulicemi, s bulváry lemovanými zelení, se vzdušnými náměstími. S urbanistickou skladbou reagující na polohu vůči Hradu a zohledňující tradiční hlavní komunikační trasy.

Byť to měla být především rezidenční čtvrť, její poloha ji zároveň předurčovala pro situování společensky významných objektů - mezi něž byla zařazena i technika. Pro ni Engel vymezil velkoryse koncipovaný prostor v severozápadním sektoru nové čtvrti, s bezprostřední návazností na ústřední náměstí i na zelené svahy Kotlářky. Technika měla vytvořit samostatný komplex se zeleným bulvárem, který měl být vymezen dvěma důležitými dominantami - na jedné straně slavnostním "vítězným" obloukem v hlavní budově, určující kruhovou část půdorysu náměstí, na opačném konci pak budovou rektorátu s vysokou věží. Celková kompozice měla být přísně symetrická, jak to odpovídalo Engelovu cítění architekta a urbanisty, který prošel školením u Otty Wagnera a vysoce ctil klasicismus. Soubor byl přitom pojímán jako skutečně svrchovaně moderní univerzitní město, kde jsou nejen budovy jednotlivých škol (fakult), ale i prostory pro bydlení studentů - ostatně jako jedna z prvních staveb areálu vznikla budova Masarykovy koleje.

Z celého souboru byla postavena jen menší část. Kromě koleje to v dnešním určení jsou dva objekty vysoké školy chemicko-technologické. V jedné sídlí rektorát ČVUT. Jeden byl budován v letech 1929-37 (a s A. Engelem na něm spolupracoval architekt Theodor Petřík), druhý byl postaven v letech 1926-1933 (a spoluautorem byl Severin Ondřej). Je zajímavé, jak pouhé dva objekty určily celkový charakter univerzitního města až dodnes. Jejich architektura vychází z klasicistního pojetí, má vysoký řád s masivními

Postavené objekty jsou ty, které v rámci univerzitního města měly tak říkajíc řadový charakter. Z dochovaných kreseb a z modelu je zřejmé, že hlavní budovy - na Vítězném náměstí a v závěrečné Koleční ulici - měly být zdobenější. Do náměstí měla být atika doplněna plastickou výzdobou a měl se vytvořit skutečný slavnostní vstup do hlavního zeleného bulváru. Vysoký oblouk lemovaný dvěma nižšími rovnými průchody měl nad sebou mít nezvykle velké skleněné plochy - a na atice rovné střechy bohatou sochařskou "korunu". Pociťování velkorysosti se mělo dosáhnout především dokonale promyšlenými proporcemi jednotlivých částí celého areálu, vztahem budov k náměstí a jeho parterovému uspořádání. (Mimochodem - možná právě síla původního Engelova záměru nedovolila zatím nelézt takový projekt dostavby náměstí, který by byl realizovatelný. Nejde jen o velkorysý projekt z poloviny padesátých let na vytvoření souboru staveb tzv. Ústředního domu armády; zdá se, že i soutěže devadesátých let zatím končily spíše rozpačitě. Ostatně na výstavě, která se konala v roce 1999 v Národní galerii v Praze, v anketě většina návštěvníků výstavy vyjádřila názor, že náměstí by mělo být dokončeno v souladu s Engelovým projektem.)

Po roce 1945 Antonín Engel sice ještě navrhl třetí fakultní budovu a zpracoval projekt ústřední budovy ČVUT v závěru osového bulváru, ale ani jedna z těchto prací nebyla postavena. Od poloviny padesátých let ČVUT hledalo nový výraz, více odpovídající technickému charakteru školy a aktuálním architektonickým trendům. V roce 1959 byl vypracován nový generální plán výstav vysokých škol v Dejvicích, jehož autoři, Gustav Paul a František Čermák, navrhli při dodržení Engelova parcelačního systému zcela nový charakter zástavby - celá severní část byla zastavěna hřebinkovým způsobem, ovšem dodržena byla hlavní osa technické ulice, zakončená dominantní stavbou - i když to již nebyla klasicizující wagneriánská věž, ale štíhlá věž rovná. Z celého generálního plánu pak byl realizován areál fakult strojní a elektrotechnické (výstavba dokončena v roce 1967). Tento komplex navazuje na vysoké tradice českého funkcionalismu a podél ulice rozvíjí na hřebinkovém půdorysu rytmus štíhlých, maximálně prosklených desek, kombinovaných s vkládanými těžkými hmotami velkých

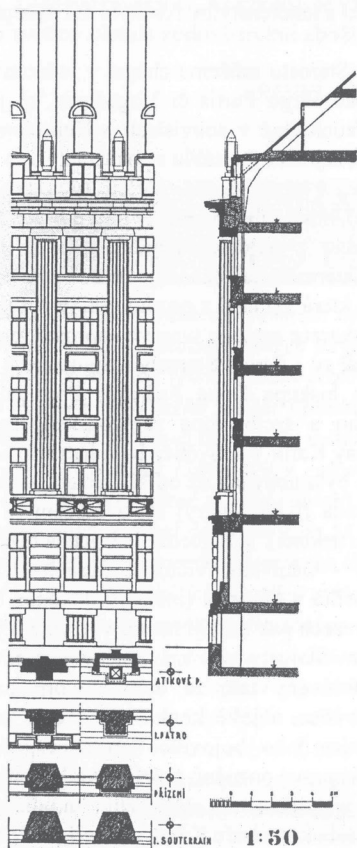
poslucháren. Do zadní části umístil velké dílny a laboratoře. Nová část areálu se výrazově naprosto liší od Engelovy architektury. Ovšem díky tomu, že autoři ctíli pravidla dříve určeného měřítka a pravidla velikosti a tvaru parcely, i nová stavba do původního rámce univerzitního technického města dobře zapadá.

V této době také oba autoři navrhovali dostavbu stále chybějící strany Vítězného náměstí budovami ČVUT. V půdorysu dodrželi Engelem navrženou část kruhu, dodrželi jím založenou symetričnost, ovšem zvolili již stavbu ryze technicistního výrazu, maximálně lehkou, prosklenou. Na této části areálu pracovali až do roku 1966, přitom jejich stavba postupně nabývala na pádnosti, jednoduchosti a výrazové monumentálnosti, nečekané při použití proskleného obvodového pláště. Ani ta varianta uzavření Vítězného náměstí však nebyla realizována.

Další etapa výstavby technického univerzitního města, kterou na rozhraní šedesátých a sedmdesátých let znamenal soubor fakult stavební a architektury, už byla méně úspěšná. Dodala sice areálu potřebnou výškovou dominantu, ale již v excentrické podobě, která nejen narušila původní Engelovu koncepci, ale způsobila, že kompozice univerzitního města ztratila svou vyváženost a logiku. Problematický je také suchý výraz hladkých zavěšených fasád katedrových a seminárních částí, doplněný těžkopádnými velkými posluchárnami.

Ta část Dejvic, která byla v Engelově plánu nové čtvrti Prahy určena pro vysokoškolské město, dodnes není dokončena. Mimo původní rámec sice vznikla na počátku 60. let technická menza a v 80. letech Studentský dům. Chybí ovšem knihovna, na kterou na přelomu tisíciletí proběhla architektonická soutěž, zatím však o stavbě nic známo není. Dodnes je otevřena celá fronta Vítězného náměstí, přestože v 90. letech se konaly dokonce dvě soutěže na jeho dostavbu. Ani tam zatím není žádný konkrétnější výhled.

RADOMÍRA SEDLÁKOVÁ



GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY V ROCE 2003

V srpnu 2002 utrpěla *Galerie hlavního města Prahy*, podobně jako několik dalších pražských institucí, řadu škod způsobených povodněmi. Pět ze šesti výstavních prostor *Galerie hlavního města Prahy* (*U Kamenného zvonu*, *U Zlatého prstenu*, *Městská knihovna*, *Staroměstská radnice* a *Trojský zámek*) se nachází v domech v zátopové zóně. Nejzávažněji byl postižen pochopitelně *zámek Troja*, který je v bezprostřední blízkosti Vltavy, voda však zaplavila také suterénní místnosti domů *U Kamenného zvonu* a *U Zlatého prstenu*. Výstavní prostory v Městské knihovně nebyly bezprostředně ohroženy, avšak voda, která zaplavila suterén tohoto objektu, vážně poškodila technické zázemí, v budově velmi dlouho nefungoval elektrický proud ani telefonické spojení. Podobná situace nastala také ve výstavních prostorách na Staroměstské radnici.

Následky povodní se budou nejobtížněji odstraňovat v areálu *zámku Troja*. Barokním parkem a štěpnicí se prohnila velká voda, poničila obvodové zdi zahrady, poškodila budovu oranžerie a vstupní bránu a zdevastovala také okrasné stromy a keře. Velmi nákladná bude též rekonstrukce suterénních prostor *zámku Troja*, ve kterých byl umístěn depozitář plastik ze sbírek *Galerie hlavního města Prahy*. Sochařská sbírka utrpěla jisté ztráty, které jsou ovšem vzhledem k rozsahu povodní pochopitelné. Řada poškozených plastik, především sádrových, dřevěných a hliněných, je již v péči restaurátorů a určitě se je podaří zachránit. Škody na sbírce by byly mnohem rozsáhlejší, kdyby se zaměstnancům Galerie nepodařilo ještě před povodní přemístit mnoho ohrožených plastik ze suterénního depozitáře do vyšších pater zámku. Stálou expozici českého malířství 19. století ze sbírek *Galerie hlavního města Prahy* i část dlouhodobé výstavy *Česká plastika 1900-1970*, stejně jako krásné barokní interiéry zámku, zpřístupnila Galerie svým návštěvníkům jakmile to bylo možné. Srdečně vítání jsou všichni návštěvníci v *zámku Troja* také v roce 2003. Právě díky jejich zájmu a podpoře bude možné zlikvidovat následky povodní co nejdříve.

Jak již bylo řečeno, velká voda se nevyhnula ani objektům *Galerie hlavního města Prahy* v samém centru Prahy. Suterénní prostory domu *U Kamenného zvonu* i domu *U Zlatého prstenu* byly ještě před začátkem povodní vyklizeny, takže bylo zabráněno větším škodám. Poté, co byla spodní voda z obou sklepů vyčerpána, rozbuřily se bohužel v obou prostorech plísňe, což na dlouhou dobu znemožňuje jejich využití pro výstavní účely. Tato skutečnost ovšem neohrozila ani stálou expozici českého moderního umění, která je umístěna v domě *U Zlatého prstenu*, ani program krátkodobých výstav určených pro výstavní prostory domu *U Kamenného zvonu*.

Ačkoli se *Galerie hlavního města Prahy* bude s následky povodní potýkat ještě velmi dlouho, rozhodně neomezila své aktivity a v roce 2003 nabízí návštěvníkům řadu zajímavých výstavních projektů. V *Městské knihovně* bude na přelomu roků 2002 a 2003 probíhat výstava *Slovenská fotografie*, která nastíní vývoj tohoto uměleckého žánru u našich sousedů v letech 1925 až 2000. Výstavu uspořádali dva slovenští historici umění Aurel Hrabušický a Václav Macek a s velkým úspěchem byla už v roce 2001 uvedena ve Slovenské národní galerii. Ve druhé polovině roku 2003 se bude v *Městské knihovně* konat výstava s názvem *O těle a jiných věcech*. Také tato výstava bude věnována médiu fotografie, pro změnu však návštěvníkům přiblíží nejvýznamnější momenty v dějinách fotografického umění v Německu.

V domě *U Kamenného zvonu* bude na přelomu roku 2002 a 2003 probíhat velká monografická výstava významného českého malíře Františka Tichého. Kurátory Jana Orliková a Tomáš Winter představí velmi početnou kolekci Tichého děl, součástí výstavního projektu by měl být i obsáhlý katalog. Galerie hlavního města Prahy přichystala pro návštěvníky této výstavy také pravidelné prohlídky s odborným lektorským výkladem. Budou se konat vždy v sobotu a v neděli, přičemž v 10.00 si návštěvníci mohou vyslechnout stručnější lektorský komentář, zohledňující pouze některá díla a v 15.00 budou moci absolvovat prohlídku celé výstavy.

Ve druhém patře *Staroměstské radnice* bude na přelomu let 2002 a 2003 monografická výstava německé umělkyně Hanne Darboven. V prvním patře *Bilkovy vily* na Hradčanech bude po celý rok 2003 probíhat výstava věnovaná významnému dílu Františka Bílka, cyklu kreseb a grafik k modlitbě *Otčenáš*. Tím výčet výstav, které budou v roce 2003 v *Galerii hlavního města Prahy* pochopitelně nekončí. Dalších projekty jsou ve fázi příprav a návštěvníci se rozhodně mají na co těšit.

Na závěr bychom chtěli také upozornit na aktivity lektorského oddělení *Galerie hlavního města Prahy*, které se snažíme neustále rozšiřovat a zlepšovat. Kromě pravidelných lektorských prohlídek všech stálých expozic nabízí Galerie svým návštěvníkům také výklady v rámci krátkodobých výstav a mimořádných projektů. O těchto akcích se zájemci mohou informovat na naší internetové adrese www.citygalleryprague.cz. Rádi bychom také upozornili na programy pořádané Galerii v rámci výtvarného ateliéru, který je v domě *U Zlatého prstenu*. Jsou věnovány mateřským, základním a středním školám, výtvarná dílna je však využívána také v rámci rodinných a dětských dnů pořádaných příležitostně *Galerii hlavního města Prahy* v domě *U Zlatého prstenu*.

PORTUGALSKÁ PRINCEZNA SV. STAROSTA V ČECHÁCH

K nejexotičtějším kultům světců u nás patří sv. Starosta z pražské Lorety. Socha zdobuje tradičním způsobem ukřižovanou dívku, dceru lusitánského (portugalského) krále. Její příběh (pozdní legenda, u nás rozšířená) je následující: protože byla tajnou křesťankou a její pohanský otec jí zasnoubil pohanskému princovi, prosila Boha, aby ji zbavil přitažlivosti a krásy a zejména pohanského ženicha, prosazovaného otcem, aby tak mohla nadále žít v Kristu. Bůh její přání vyslyšel; narodil jí plnovous a otec, uražen jejím odmítnutím a zděšen jejím vousem a zejména vyjádřením křesťanského přesvědčení, ji obvinil z čarodějnictví, a nechal ji za to ukřižovat, aby se tak mohla spojit se svým nebeským snoubencem, Kristem, kterého si jediné přála a po němž jediné prahla.

Svým výlučným postavením v pražské Loretě se stala socha poměrně známou. I náboženským praktikám nepřátelsky nahládný V. Matouš přiznává, že *"poutníci, chtíví sensace a atrakci, nejráději zamířili k první kapli vpravo do vchodu do nádvoří. Lákal je tam velký kříž, na němž je přibita vousatá dívka."* Neméně atraktivní je použití skutečných vousů a šatů po španělském lidovém způsobu, "což ještě kurióznějším způsobem zvyšuje teatralnost celého výtvaru." Starostovskou pověst ovšem ještě rozšířil spisovatel Jakub Arbes, když v povídce Ukřižovaná dal tradiční legendě zcela jiné, historické vyznění. Přesunul totiž dějiště do Polska a Starostu proměnil v židovskou dívku, ukřižovanou selskými vzbouřenci.

Na většině zobrazení u nás je oděna do tuniky a pláště, s královskou (knížecí) korunou. Na podnoži sochy leží jako doličný předmět zlatý střevoček, který světice darovala chudému muzikantovi, a ten, obviněn z krádeže, málem propadl hrdlem, nebýt dalšího zázraku světice. Tato epizoda je rozvedena s mnoha malebnými detaily v obraze sv. Starosty od Jana Jiřího Heinsche z r. 1687 z kostela sv. Tomáše v Brně. Zde malíř vypráví (slovy J. Neumanna) poněkud odlišnou *"versi legendy, která vypravuje, jak houslista, vedený na popravu, zahrál před obrazem sv. Starosty, jež mu za to shodila s obrazu svůj stříbrný střevoček a dokázala tím jeho nevinu."* J. Neumann z toho ovšem dovozuje něco, co dnes už zní spíše na pobavení, ale v době publikace tato interpretace otvírala pekelný jícen, který pak pohltil zejména odpůrce těchto nových nesmyslných teorií, např. Z. Kalistu. Upozorňuje, že *"způsob, jakým je celá legendární událost zobrazena, ukazuje jasně její tendenci: obraz neznázorňuje živou jednající světici, nýbrž v pravém šatu oblečenou figurinu, která se stává vtělením svaté ... To, co bylo živeno pověrou, náboženskými výmysly a podvody, je v obraze vylíčeno jako událost se všemi atributy skutečnosti. Realistické prostředky sloužily tu tak k náboženské mystifikaci, k hlásání magické moci náboženských zobrazení a k propagaci jejich kultu, jež církev potřebovala k ideologickému ovládnutí vykořisťovaných mas"*. Říká, že jde o *"reakční, církevně náboženské využití realistických malířských prostředků. Malíř tu dobře charakterizoval a vzájemně odlišil zástupce jednotlivých společenských tříd..."*

Shora popsaná situace s hudebníkem je podobně, ač naivně, vylíčena v klasicistním lidovém reliéfu na soklu sousoší Nejsvětější Trojice z r. 1834 v obci Vesec (okr. Liberec). Zde je také potvrzena tradice, vážící tuto světici k Portugalsku, neboť nápis na kartuši, kterou drží andílek v ruce, zcela jednoznačně česky říká: *Svatá / Starosta / mučednice / dcera / krále / portugalského*. Tímto králem byl podle legendy Catelio (Catelius). Je tudíž průkazné, že se její kult spojoval spíše s druhým, menším královstvím Iberského poloostrova.

Šíření jejího kultu lze předpokládat především grafickými listy. Nejkrásnějším sochařským příkladem u nás je snad kamenná

socha sv. Starosty z r. 1705, stojící na břehu Novozámeckého rybníka, u cesty na Jestřebí v severozápadních Čechách. O něco dříve byl instalován oltář této světice r. 1731 v kostele sv. Jakuba na Starém Městě pražském. A vůbec nejranější zobrazení sv. Starosty u nás pocházejí už ze 60. let 17. stol. jako např. v zámecké kapli Sv. Rodiny v Doudlebech nad Orlicí (okr. Rychnov) nebo na obraze ze 2. pol. 17. století v kostele sv. Jiljí (snad při bývalém klášteře nebo dvoře dominikánů) v Pardubičkách (okr. Pardubice).

Je zajímavé pozorovat, jakým nenávisným útokům byla celá Loreta a zejména sv. Starosta vystavena od nových interpretů zejména pod záminkou "racionálního" pohledu proti "pověřivému" pojetí kultu, přestože v baroku umění dokumentovalo podobné případy nárůstu vousu, ale i dnešní věda má důkazy, že podobné události jsou možné. V prvním případě stačí jen připomenout pověstnou malbu Riberovu z Neapole (dnes v Toledu), zachycující obdobný jev v podobizně vousaté Italky Magdaleny Venturové z r. 1631, v té době velmi populární matky několika dětí, které při narození posledního dítěte narostl mohutný vous. Ribera energicky přepisuje skutečnost a podává ji v celé hmotné podstatě s naturalistickou objektivitou.

Moderní lékařská věda ovšem potvrzuje, že v hodinách intenzivní úzkosti a deprese může narůst ženě nejen vous, ale i ochlupení po celém těle. V lékařském smyslu jde o případ *nerвовé anorexie* či některé z variant této choroby, v poslední době bohatě zdokumentované.

Z hlediska symbolického vousy symbolizují sílu a mužnost nebo svrchovanost, na západě zejména ve smyslu mužného věku a dospělosti; k těmto vlastnostem se rovněž připojuje odvaha a moudrost, tudíž tuto sílu lze chápat i ve smyslu duchovním. Vousy můžeme chápat i ve smyslu zbožštění, protože mezi židy a křesťany byla samozřejmá představa Boha s vousem. Jinak se ovšem stala symbolem ženy odmítající svůj sexuální úděl a *mutatis mutandi*, stala se tak patronkou žen, které trpí problémy s menstruací a těhotenstvím. Nechybí ani interpretace jako Venuše vousaté.

Sv. Starostu můžeme chápat v jednom z etymologických výkladů jako Virgo Fortis či Virgofortis, tj. jako Silnou pannu (či ženu), konkrétně v souvislosti s Herkulem jakožto pevností křesťanství, zejména v retáblu s pozůstatky této světice v katedrále v Siguenze, v urně ze 14. století (dovezené z Itálie, patrně z Florencie), nově zabudované do oltáře z let 1515-37, který představuje jednu z nejdokonalejších ukázek španělského renesančního platereska (tak označujeme dekorativní fázi renesance ve Španělsku, která vychází z pozdní gotiky a z muslimských vlivů, přestože dekorace sama je tvarově naprosto renesanční).

Oltář sv. Librady/Starosty v Siguenze je spojen s vedlejším mauzoleem biskupa Dona Fadrique Portugalského, místokrále katalánského a arcibiskupa zaragozského, poradce císařovny Isabely (ženy Karla V.). Světice byla patronkou provincie siguenzské, a zde byla uctívána už od 12. století, avšak ve zdejší tradici je sv. Librada (i její sestry) s'ta mečem (a žádné ukřižování světice se tu nekoná). V Siguenze je legenda rozšířena na osm sester této Panny - Genivera, Victoria, Eumelia, Germana, Gémína, Marcia, Basilia a Quiteria (mělo jít dokonce o devaterčata). Na čtyřech obrazech pak rozvíjí hlavní výjevy z jejího života. Kromě zobrazení sv. Starosty jsou znázorněny čtyři práce Herkulovy. Ty byly vysvětlovány tak, že byly alegorií duchovní síly této mladičké světice, a ještě konkrétněji, že se jedná o alegorii ze života světice jako bojovnice proti nespravedlnosti a pýše, bojovnice za pravé poznání, poznání knihy, tedy Nového Zákona, a současně je poukazem a aktualizujícím odkazem na lusitánskou císařovnu Isabelu a císaře Karla V., kteří přišli z Gentu (zdá se, že

její kult mohl přijít k nám také nepřímo z Gentu, kde je silný, a odkud pocházel císař Karel V.), aby posílili Španělsko.

Ikonografie této světičky byla moderně rozpracována, avšak dochází se k ne zcela správnému či jednoznačnému závěru, shrnutému Heinzem-Mohrem, že za legendu o vousaté světičce Wilgefortidě (zde je jméno Liborada interpretováno jako soužení) vděčíme "prostonárodnímu neporozumění typu byzantského oděného krucifixu (*Volto Santo v Lucce*), se kterým se jako s korunovaným vítězem setkáváme také v románském umění". Jak jsme mohli pozorovat, v místě jejího významného kultu, kastilské Siguenze, vůbec této podoby nenabývá. Vousatá interpretace je spíše záležitostí středoevropskou.

V Čechách bývala sv. Starosta zobrazována poměrně vzácně a její plastiky se vyskytují opravdu ojediněle, protože kult této mučednice, "starající" se o postižené a "osvobozující" (Liberata) od těžkostí se u nás příliš nerozšířil. Přesto však můžeme vyjmenovat ještě řadu dalších sochařských i malířských děl v Čechách, zejména dva celé oltáře jí zasvěcené, zejména barokní oltář světičky z r. 1723, s obrazem signovaným H. G. S. v kostele Stigmatizace sv. Františka při bývalém klášteře františkánů v Zámukách u Kolína, nebo boční oltář z r. 1726 s reliéfy v hřbitovním kostele sv. Barbory v Manětíně (Plzeň-sever). Celková bilance jejího kultu není tak slabá, jak připomínají i jiná samostatná díla - obrazy nebo sochy, jako např. obraz z doby kolem 1700 v kostele ve Hrobech (okr. Tábor), pozoruhodný tabulový lidový obrázek světičky z 18. století v kostele sv. Kryštofa v Kryštofově údolí (okr. Liberec), barokní socha světičky z doby kolem 1700 v kapli na návsi v obci Letovy (okr. Klatovy), obraz z konce 18. století na poprsnici kruchty kostela sv. Bartoloměje v Poříně (okr. Tábor), obraz z konce 18. století v sakristii kostela sv. Václava (z 18. století) v Rosicích (okr. Chrudim), další obraz z 1. pol. 18. století v poutním kostele P. Marie v Sepekově (Tábor), a konečně obraz světičky v nástavci levého bočního oltáře bl. Anežky české, v zámecké kapli Nanebevzetí P. Marie v Žamberku (Ústí n. Orlicí). Pouze tímto výčtem, který se ještě při přesnější identifikaci může rozrůst (popřípadě. může připomenout i některé zašlé kultury, jako byl u sv. Jakuba v Praze, od r. 1940 nahrazený sv. Anežkou), se však narušuje představa, že tato světička zůstala české barokní zbožnosti cizí.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

DVĚ KNIHY K DĚJINÁM ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

*I když je současná knižní produkce objemnější než odpovídá počtu českých čtoucích spotřebitelů, množství nových původních knih o našem výtvarném umění není příliš velké. Čtenáři proto jistě přivítali další část *Dějin českého výtvarného umění* (Academia, Praha 2001), po IV. části část třetí. Jsou to opět dva svazky velkého formátu, tentokrát zpracovávající období let 1780-1890 v celkem 51 kapitolách. Jsou to kapitoly zachycující různě rozsáhlé oblasti výtvarného umění a tomu odpovídá i jejich odlišná délka, od 2 do 54 stran. Toto rozčlenění na jedné straně zlepšuje orientaci v textu, na druhé straně však činí z díla, které bude na řadu dalších desetiletí základním zdrojem informací o českém výtvarném umění, spíše soubor oddělených vědeckých prací. Rád jsem však zaznamenal, že tentokrát dala většina autorů přednost encyklopedickému výkladu před polemikou, vhodnou spíše pro původní vědecké sdělení. Stejně jako v dílu IV. se i tady projevila absence jednoho hlavního editora celých *Dějin*, silné osobnosti s velkým přehledem typu řekněme Matějčkova, který by určil vzájemné proporce textu, výběr uváděných umělců a rovnoměrnost, výběr i kvalitu ilustrací.*

Jak odpovídá časovému vymezení, je zahrnuto dílo, které označujeme zejména jako klasicismus, raný romantismus, realismus, naturalismus a historismus. V některých úsecích jsou zachyceny i oblasti dříve v této souvislosti opomíjené (scénografie, oděvy, tapety, interiér bytu, počátky fotografie). Rozumně je tentokrát text rozdělen podle zemí České koruny na umění spojené s Čechami nebo s Moravou. Zejména v architektuře a umění církevním to byli většinou odlišní umělci, na Moravě zřejmě častěji němečtí a rakouští než v Čechách. Monografie také umělce nerozlišuje podle jazyka v rodině dorozumívacího, jak se tehdy říkalo národnostem. Mnozí čtenáři se tak možná poprvé setkají s umělci, kteří byli dříve z přehledů českého umění vypouštěni a v našich galeriích se nevystavovali. Vydání třetího dílu až po dílu čtvrtém pak umožnilo zařadit sem některé umělce, kteří, domnívám se, patří spíše do dílu IV., ale tam byli opomenuti, např. Jakuba Schikanedera.

Podobně jako v díle IV. zůstal hlavním problémem výběr ilustrací. Někdy byl zřejmě záměrem autora, např. v případě Alšově zdůraznit jeho malířství, přestože byl ve skutečnosti spíše dokonalý kreslíř a ilustrátor než perfektní kolorista. Kreseb, grafik a knižních ilustrací mohlo být všeobecně více, např. Karel Klič by si jistě zasloužil být představen jednou z jeho pozoruhodných karikatur. U mnohých reprodukcí obrazů litujeme, že nejsou součástí stálých expozic. U jiných zase želíme, že zřejmě použité snímky byly prabíděné kvality a reprodukce se ani zdaleka nepodobají originálu - uvedu za mnohé např. Purkyňovu Podobiznu kováře Jecha (č. 246), Hynaisův Paridův soud (č. 410) či Maroldův Vaječný trh v Praze (č. 420). Je smutné, že zdrojem těchto barvy skreslujících snímků je většinou Národní galerie - nemohly se pro tak reprezentativní dílo poříditi nové kvalitní fotografie? Kromě děl neznámých jsou černobíle reprodukovány některé kolorované veduty, které jsou ve sbírkách Národní galerie (např. č. 79, 82) - proč? I pokud jde o architekturu, mohlo být více fotografií barevných a ty barevné mohly být kvalitnější (např. Hlediště Národního divadla, č. 460). Nečekaně aktuálním se stal snímek Karlova mostu po povodni roku 1872 (č. 545).

Možná, že důvodem pro tyto nedostatky byla snaha ušetřit na objemné a beztak nákladné publikaci. Spíše bych však šetřil jinde: vynechal bych seznam vyobrazení a údaje doplňující legendy u obrázků (inventární čísla a autoři snímků) shrnul na 1-2 stranách v každém svazku. Také nepochybně záslužná bibliografie se dala vytisknout menším typem písma a bez zbytečných mezer.

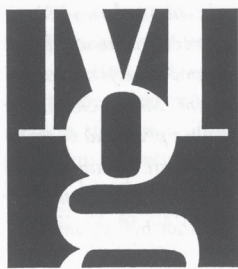
Přes všechny kritické výtky dostala česká veřejnost dílo, které zůstane po několika desetiletí základním pramenem pro odborníky i milovníky umění. Je pouze škoda, že autoři dost nemysleli na pouhé milovníky umění a tak na zhodnocení a ukázky díla mnohých umělců 19. a první půlky 20. století úplně zapomněli, i když jejich obrazy a ilustrace určovaly vkus celých generací (Jan Dědina, Artuš Scheiner, Adolf Kašpar a mnoho jiných).

*Nepříliš zastoupen je v *Dějínách* také Max Švabinský (3 ilustrace ve IV. díle), i když nedávná výstava ukázala veliký zájem o toto významného grafika a malíře, který byl úspěšný už v prvních letech 20. století. Trochu to napravuje nedávno vydaná memoárová knížka jeho adoptivní dcery *Zuzany Švabinské Světla paměti* (Academia, Praha 2002). Je dcerou malíře Rudolfa Vejrycha, který v *Dějínách* není zmíněn. Její čtivě napsané vzpomínky jsou doplněny 97 černobílými ilustracemi. Jsou to většinou amatérské rodinné fotografie, doplněné několika reprodukcemi děl Švabinského, Vejrycha, Boettingera a Jiřincové. I tuto knížku doporučuji všem zájemcům o výtvarné umění. Mimo jiné uvádí na pravou míru některé zábavné historky o Švabinském (např. jak vytvořil portrét Julia Fučíka).*

ZDENĚK ŠESTÁK

MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ - VÝSTAVY

Od dekoru ke světlu aneb výstavy v Moravské galerii v roce 2003
Moravská galerie v Brně je po Národní galerii v Praze druhým největším muzeem umění na území České republiky. Její sbírky jsou



umístěny ve třech historických budovách v centru města: v Místodržitelském paláci lze zhlédnout expozici starého umění od gotiky po 19. století "Pohled Medúsy", Pražákův palác nabízí moderní a současné umění 20. století v expozicích "Prométheův oheň" a "Gesto a výraz" a Umělecko-průmyslové muzeum skýtá poklady ze sbírek užitého umění od středověku po počátek 20. století, a to pod

titulem "Místo paměti, prostor orientace". Každá z budov je též prostorem pro krátkodobé výstavy, z nichž v roce 2003 upozorňujeme na následující:

Plocha zrozená k dekoru - Japonské umění laku 16.-19. století
Umělecko-průmyslové muzeum, 27. února - 11. května 2003

"Plocha zrozená k dekoru" je výjimečný výstavní projekt Národní galerie Praha a Náprstkova muzea, který zpřístupňuje díla japonského umění laku z českých a moravských státních i soukromých sbírek. Expozice představí 250 významných ukázek odvětví, které se v Japonsku již od starověku řadí mezi volné umělecké žánry po boku malířství a keramiky a které vyvinulo celou řadu unikátních zdobných technik. První část expozice nabídne umělecká díla zhotovená pro evropskou klientelu - schránky, truhly, šperkovnice, z nichž většina sloužila jen k ozdobě. Druhá část naopak obnáší rozličné ukázky domácí japonské produkce - nádoby na svačtinu, krabice na osobní potřeby, pouzdra a jiné předměty, které patřily k základnímu vybavení japonských šlechtických a měšťanských rodin. Řada děl bude vystavena vůbec poprvé.

František Tichý

Pražákův palác, začátek března - květen 2003

Přehledku díla Františka Tichého, význačné osobnosti české avantgardy 1. poloviny 20. století, uvidí po premiéře v Galerii hlavního města Prahy také milovníci umění v Brně. Vedle volné tvorby výstava ve čtyřech oddílech představí také Tichého knižní tvorbu, ukázky plakátů, šperků a práci pro divadlo. První část reprezentuje období před Paříží a zahrne portréty, zátiší a první doteky se světem cirkusu a kejklířů. Pařížské období 1930 - 1935, jež je vrcholem Tichého tvorby, doloží ukázky hlavních témat této doby - býčí zápasy, ulice, zákoutí a střechy Paříže, svět cirkusu i pouličních a hospodských kejklířů, portréty blízkých a samozřejmě zátiší. Třetí část reflektuje dobu velkého tvůrčího vzepětí a největších úspěchů - obsahuje práce do roku 1945, které rozvíjejí zkušenosti přivezené z Francie a kdy k již jmenovaným okruhům přistupují náměty Commedia dell'arte, Don Quijote a Paganini. V závěrečné části výstavy pokračují všechna Tichého témata, ale přibývá ilustrací a drobných příležitostných grafik.

Benátská kresba 16.-18. století v českých sbírkách

Místodržitelský palác, 13. března - 15. června 2003

"Benátská kresba 16. - 18. století" je původním projektem Moravské galerie. Poprvé u nás představí ucelený soubor benátských kreseb, pocházejících ze 16. až 18. století. Mezi vybranými díly se objeví kresby od takových virtuózních benátského malířství, jakými byli např. Giovanni Bellini, Sebastiano del Piombo, Veronese, Palma il Giovane, Alessandro Turchi, Gaspare Diziani, Francesco Fontebasso, Antonio Canal zv. Canaletto, Giovanni Battista Pittoni, Giovanni Battista a Domenico Tiepolové a další. Převážná část kreseb pochází z Moravské galerie v Brně a Národní galerie v Praze, kolekci doplňují mistrovská díla z kroměřížského zámku, Karáskovy galerie (PNP v Praze) a ze Slezského zemského muzea v Opavě.

Umění je abstrakce (Česká vizuální kultura 60. let)

Umělecko-průmyslové muzeum, 19. června - 14. září 2003

Projekt Zdenka Primuse "Umění je abstrakce" reflektuje vývoj českého umění v období šedesátých let (1957-1972) a je postaven na tezi, že umění, kterému není umožněno volně se rozvíjet, najde přirozenou cestou vlastní formu k prezentaci. Mezi obrazy, plastikami a objekty budou vystavena klíčová nebo přinejmenším významná díla všech důležitých a v té době nových směrů: informel, konstruktivní tendence, Nová citlivost, Op Art, kinetismus a lettrismus - návštěvník se setká s díly V. Boudníka, J. Koblasy, K. Malícha, L. Padrtové, H. Demartiného a dalších předních autorů. Většinou stejní umělci budou zastoupeni i ukázkami knih. Fotografická část zahrne práce fotografů výtvarníků (B. Kolářová, E. Medková, J. Rössler aj.) a umělců, kteří hledali výraz vlastní tvorby pomocí fotografické techniky (I. Kubíček či E. Ovčáček). Vystaveny budou i fotografie temporálních akcí.

Světlo

Umělecko-průmyslové muzeum, Místodržitelský palác, 16. října 2003 - 28. února 2004

Tematický původní projekt Moravské galerie se soustředí na pojetí a význam světla ve středoevropském a zejména českém výtvarném umění. Výstava představující díla asi stovky autorů je členěna do osmi tematických celků, které jdou napříč dějinami (od gotiky po současnost) i výtvarnými obory (malba, kresba, grafika, sochařství, fotografie, film atd.). Oddíl "Světlo a nálada" se zaměřuje na významné ukázky z děl Karla Škréty, Jakuba Schikanedera, Antonína Slavička či Jana Zrzavého. V části "Světlo jako konstruktivní princip" najde návštěvník díla Bohumila Kubišty, Otakara Kubína, Emila Filly či Václava Maliny. "Expres" představí světlo a barvu jako vystupňovaný prostředek emocí a výrazu, a to v dílech Petra Brandla, Jana Baucha nebo Mikuláše Medka. Tématem kapitoly "Oheň a mytologie" je rituální význam ohně, mýty a archetypy v dílech autorů manýrismu (obrazy "hořících měst"), ale též Josefa Šímy či Eduarda Ovčáčka. "Tělo a světlo" zahrnuje téma figury ve světle a představí díla Matyáše Bernarda Brauna, Jana Štursy nebo Zdeňka Pešánka. "Kosmologie" se zabývá úlohou světla v kosmogonických představách na příkladu děl Františka Bilka, Františka Drtíkova či Vladimíra Kokolii. Tématem kapitoly "Narcis a zrcadlo" je zrcadlení vlastního obrazu a projekce světlého nebo naopak temného "ega" - příkladem bude tvorba Václava Ciglera nebo Dalibora Chatrného. "Světelné město" je oddíl věnovaný vjemu civilizace a zahrne mj. i efektní práce s laserovými paprsky a nová média, jak s nimi pracuje Federico Diaz či David Černý.

Moravská galerie v Brně, Husova 18, 662 26 Brno

Tel: 532 169 111, fax: 532 169

e-mail: m-gal@moravska-galerie.cz

www.moravska-galerie.cz

otevřeno: st-ne 10-18 hod, čt do 19 hod.

V PORÝNÍ JSOU V LÉTĚ VŽDY ZAJÍMAVÉ VÝSTAVY

Na letní sezónu připravují německá muzea pravidelně kvalitní výstavy, které přitahují uměnímilovné turisty k návštěvě. Bylo tomu tak i v roce 2002. Připomeňme si alespoň tři z nich.

V městě Mannheim, proslulém pozoruhodným urbanismem sestaveným ze 144 čtvercových bloků domů, je jedno z významných německých uměleckých muzeí, Kunsthalle Mannheim. Kromě stálé sbírky, v níž najdeme řadu významných děl německé a světové klasické moderny, byla jedna z výstav léta 2002 věnována grafice u nás málo známé malířky z německé expresionistické skupiny Modrý jezdec (Der

blaua Reiter), Gabriele Münterové (1877-1962). Byla životní družkou Vasilije Kandinského, jehož portrét v několikabarevném linorytu byl vystaven. Dílo Münterové je převážně malířské, dřevorezů a linorytů vytvořila jen 88 a z toho jich výstava ukázala okolo padesáti. Grafiky námětově zahrnovaly široké spektrum od portrétů a zátiší ke krajinám a žánrovým obrázkům. Bohužel pro plakát nezvolili pořadatelé list pro malířku nejtípciější. Grafiku na výstavě doplnily některé autorčiny olejomalby. Pro českého návštěvníka byla výstava cenným poučením v oblasti německé klasické moderny, díky informační izolaci posledního půlstoletí u nás málo známé.

V Bonnu vystavěli v posledním desetiletí tři architektonicky zajímavé muzejní budovy. V jedné z nich, Umělecké a výstavní hale Spolkové republiky Německo (architekt G. Peichl), byla od července do října 2002 výstava "Klasické období Řecka - Idea nebo skutečnost?". Dvě poschodí výstavní budovy zaplnily špičkové sochy a umělecké předměty vypůjčené ze 70 muzeí na celém světě, většinou originály, odlitky pouze tam, kde nebyl převoz možný. Byla to díla zejména z plodného 5. století př. Kr. a jejich odraz ve stoletích následujících. Sochy monumentální i drobné, mramorové, bronzové i terakotové (mezi nimi socha Sofokla, řada torz, portrétů a vlysů), architektonické prvky, vázy, umělecky pojaté předměty denního užívání, šperky a mince i rekonstrukce antického nábytku jasně naznačovaly, jak myšlenkový i výtvarný svět Řecka v době jeho největšího rozkvětu ovlivnil celou evropskou civilizaci. Ten, kdo spojil návštěvu této výstavy s prohlídkou stálé expozice vynikajícího Římsko-německého muzea v Kolíně nad Rýnem, získal mimořádně bohatý přehled o vývoji antického světa, jeho umění i myšlení.

Základem sbírek Wallraf-Richartzova muzea v Kolíně/R. jsou výsledky sběratelské vášně kanovníka a rektora kolínské univerzity F. F. Wallrafa (1748-1824) a kolínského kupce J. H. Richartze (1795-1861). Stálou sbírku, soustředěnou nejen na středověké obrazy a sochy, ale i na umění barokní a 19. století (mezi těmito autory jsou také Courbet, Daubigny, Corot, Renoir, Manet, Monet, van Gogh, Sisley, Signac, Degas, Pissaro, Caillebotte, Cézanne, Ensor, Redon, Munch, Böcklin, Liebermann či Corinth), muzeum neustále doplňuje. V roce 2001 se přestěhovalo do nové budovy mezi kolínskou radnicí a Gürzenichem, na místo, kde ve středověku sídlili zlatníci a malíři. Architektem muzejně vysoce praktické stavby na půdorysu kvádrů byl kolínský Oswald Mathias Unger. 4. poschodí je rezervováno pro výstavy, které mohou být rozšířeny i na podzemní podlaží. V těchto výstavních prostorách byla v létě 2002 výstava "Soutěžní umění (Malířství a sochařství od Dürera po Daumiera)", odpovídající na hlavní otázku: co je umění, jak se samo vidí, a kde a jak se zobrazuje. Asi polovina z 200 vystavených děl byly výpůjčky ze světových muzeí (nalezi jsme tu i artefakty z pražské Národní galerie), ostatní objekty byly z vlastních sbírek muzea. Obrazy, sochy, kresby a grafiky byly řazeny podle hlavních témat, jako jsou Umělci, sběratelé a jejich ateliéry a akademie (zde byly portréty a autoportréty umělců, obrazy představující dílny umělců i galerie sběratelů umění), Antika a křesťanské mýty (s tématy Apelles a Zeus, Antičtí bohové, Alegorie, Lukáš maluje madonu apod.) či Znovuobjevení antiky (antický Řím, Pygmalion). Sebereflexe umělců, vážná i anekdotická (např. Chardinův obraz Opice jako malíř či karikatury Daumierovy), v příbězích, mýtech, pověstech a legendách i ve skutečném životě, kontrast alegorií se skutečností, konfrontace pohanského antického a křesťanského světa ve vynikajících dílech pěti staletí poskytl návštěvníkům neopakovatelný zážitek. I proto, že zde nalezi díla Dürerova a Daumierova, ale i Sprangera, Giambolognu, Brueghela, Tenierse, Rubense, Rembrandta, Berniniho, Tiepola, Watteaua, Chardina, Bouchera a mnoha dalších. Poměrně vysoká cena vstupenky (8,20 EUR včetně prohlídky stálé sbírky a bez slev pro hromadné návštěvy či seniory) nakonec každému přinesla odpovídající umělecký zážitek.

Tradice pořádání významných výstav v létě, kterou jsme převzali v posledních letech i my, vyhovuje turistům, kteří mohou na jednom místě shlédnout díla z mnoha světových muzeí a galerií. Jistě také v roce 2003 poskytl krásné Pořýní nejen přírodní a architektonické skvosty, ale i další významné výstavy světového významu.

ZDENĚK ŠESTÁK

O ALEIJADINHO BRAZILSKÝ BAROKNÍ SOCHAŘ

Objevení zlata koncem 17. století silně ovlivnilo rozvoj oblasti tvořící součást dnešního státu Minas Gerais (česky všeobecně doly) v Brazílii. Vidina zlata a bohatství přilákala spousty lidí z Portugalska a dala podnět k založení mnoha osad. S nimi přišel i Manuel Francisco Lisboa, tesař a architekt. Jemu a mladé černé otrokyni se narodil v Ouro Preto r. 1738 (některé prameny udávají již r. 1730) syn Antonio Francisco. Až do jeho 28 let, kdy začal pracovat samostatně jako sochař, není o něm mnoho známo. Jisté je jen to, že se záhy začal učit své řemeslo u otce a strýce Pombala, a že pracoval s kamenickými mistry na církevních zakázkách. Tyto zakázky ho zaměstnávaly až do smrti. Stálý kontakt s náboženskými bratrstvy měl velký vliv na jeho kulturní formaci a vzdělání. Brzy se naučil číst a psát a z ilustrací Bible, náboženských knih a obrázků čerpal náměty pro svou práci. Šťastně žil až do svých bezmála čtyřiceti let, kdy se u něj objevila těžká choroba. Byla-li to lepra, syfilis anebo revmatismus, co ho pronásledovalo bolestmi a přivodilo mu deformaci kloubů a končetin, nevíme bezpečně dodnes. Ztratil dokonce několik prstů na nohou a na rukou a mohl se pohybovat pouze po kolenou. Jeho zjev začal budit hrůzu a lidé se ho stranili. Proto dostal přezdívku O Aleijadinho, česky mrzáček. Sám se uchýlil raději do samoty a útěchu hledal v práci, i když byla pro něj fyzicky nesmírně namáhavá. Ukryt za plachtou, začínal pracovat časně zrána a končil večer. Měl tři otroky, pomocníky, kteří za něj prováděli nejtěžší práce. Jeden z nich mu pomáhal upevňovat do jeho zmučených rukou nástroje.

Z jeho rozsáhlého díla si připomeňme alespoň několik nejvýznamnějších prací. Svou kariéru zahájil sochařskou a řezbářskou výzdobou kostela Sao Francisco de Assis v Ouro Preto, na niž pracoval dlouhá léta. Dokonce se mu přičítá i zhotovení plánu tohoto kostela a spolupráce na stavbě. Fasády, portály, kazatelny, křtitelnice i ostatní části interiérů zhotovil také v kostele Nossa Senhora do Carmo v též městě, který postavil jeho otec, dále pak v kostele Sao Francisco v Sao Joao d'El Rei, v karmelitském kostele Nossa Senhora do Carmo ve městě Sabará, v Joao do Morro Grande a jinde. Za vrchol jeho umělecké dráhy lze považovat práce v Congonhas do Campo. Pro vnitřek kostela Nosso Senhor do Bom Jesus de Matosinhos v městečku na řece Maranhao vyřezal několik krásných scén z Kristovy křížové cesty a v prostoru před kostelem postavil sochy dvanácti proroků. Aby mohl tak velkou zakázku zvládnout, najal si větší skupinu pomocníků, kteří mu otesali nahrubo kámen a připravili vše potřebné, a sám se věnoval jen dokončování nejdůležitějších částí, poněvadž jeho pokročilá choroba více nedovolila. Ve svých orientálních krojích a téměř baletních postojích tvoří tato skupina soch jedinečný soubor, geniálně vsazený do prostředí, které ho obklopuje.

Po skončení prací na zakázce v Congonhas do Campo pracoval ještě na několika místech, ale když se k pokročilému věku a nemoci přidala ještě silná ztráta zraku, uchýlil se do domu svého syna, kde po dvou letech nejtěžších bolestí a strávených na lůžku zemřel. Psal se rok 1814. I když tvůrce zemřeli, díla zůstávají stále živá. A tak i proroci v Congonhas do Campo dodnes hlásají dojmavý osud a věcnou slávu svého tvůrce, mrzáčka, O Aleijadinha.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

BRASILIA VE SVĚTLE NIEMEYEROVA SVĚDECTVÍ

Brazilská architektura dosáhla svého vrcholu výstavbou nového hlavního města, Brasílie. Málokomu je známo, že Oscar Niemeyer je dodnes nejen jedním z nejlepších světových architektů, ale - podobně jako Bruno Zevi - i znamenitým teoretikem architektury. Jednou z jeho prací je soubor vzpomínek, dojmů a zkušeností z výstavby nového hlavního města - "Minha expenencia em Brasilia".

Oscar Niemeyer píše: "Brasília znamená pro všechny, kdo se podíleli na její výstavbě zkušenost, která nemůže být nikdy zapomenuta. To jsem pochopil od prvních kontaktů s problémem, od prvních uskutečněných studií, přesvědčen, že se jedná o gigantický a potřebný úkol, o základní dílo pro naši zemi. Stavba Brasílie nebyla pouze profesionální příležitostí - i když velice důležitou - nýbrž kolektivním hnutím, zvláštním podnikem, který vyžadoval nadšení a obětavost. Spojoval všechny zúčastněné v překonávání překážek. To, že vše muselo být hotovo v určitém, poměrně krátkém termínu, vytvářelo vztah, který jsme dosud neznali. Vztah mezi představenými a podřízenými, dělníky a inženýry byl určován společným jme-novatelem, který všechno vyrovnával a rušil i třídní rozdíly."

Oscar Niemeyer vyzdvihuje nesmírnou aktivitu tehdejšího prezidenta českého původu Juscelino Kubitschka, který myšlenku výstavby nového hlavního města prosazoval proti všem odpůrcům a aktivně spolupracoval při provádění výstavby. Vliv Kubitschka se projevil především při budování platformy Ústřední osy města, která by ani bez jeho osobního zásahu nebyla - bylo to dílo nesmírně nákladné, ale přitom nutné pro celkovou koncepci města. President svým osobním zásahem dokázal, že původní plán nebyl rozmělněn.

Niemeyer o svém přístupu k projektu říká: "Mou starostí bylo nalézt bez funkčních omezení jasnou a krásnou formu takové struktury, které by charakterizovala hlavní budovy - paláce - jednoduchou a vznešenou formou. Především jsem se snažil, aby budovy byly něčím zcela novým a odlišným od rutiny současné architektury. Vzpomněl jsem si na náměstí sv. Marka, Dóžecí palác, katedrálu v Chartres a na všechny památky, které vyvolávají nepopsatelný dojem svou krásou a odvahou provedení, aniž by však této emoci přispěly aspekty technické nebo funkční. Je to prostá výtvarná krása, která působí stálým půvabem a poezií."

Co se týče jiných budov přál jsem si zavést disciplínu, která by zachovala jednotu souborů. Stanovit pro ně normy a principy a tím se vyhnout formalistickým tendencím, které překrucují brazilskou architekturu. S tím úmyslem jsme později organizovali zvláštní komisi ke schvalování plánů, jejímž úkolem bylo dbát na architektonickou jednotu města. Nepřipustili jsme opakování charakteristických forem vládních nebo jiných budov, které by mohly vést k disproporcím."

V červnu roku 1958 se velká část projektantů přemístila do Brasílie, aby mohli přímo kontrolovat práce na rozestavěných budovách. Při stavbě bylo třeba přemoci mnoho překážek a problémů, které spěch a dopravní potíže jen zvyšovaly. Projekty, na kterých se normálně pracuje dva až tři měsíce, byly zhotovovány za 14 dnů. Při vypracovávání projektů byla tendence zjednodušovat a vyhýbat se použitím dovažovaných materiálů, které, i když velice potřebné, vytváře-

ly by hospodářské i celní potíže - a navíc bylo třeba chránit brazilský průmysl. Byly to nejen hospodářské potíže, ale systematické útoky, které vedly proti Brasílii nepřátel vlády. Niemeyer říká, že "neopomenuli využít sebemenší příležitosti, aby zabránili uskutečnění podniku".

"Je pravda", píše dále Niemeyer, "že jsem se dopustil několika omylů ve své práci, ale uspokojuje mě přesvědčení, že s trochou kritiky je lze najít v kterémkoli architektonickém díle. Daly by se vysvětlit spěchem. Myslím však, že právě tento nedostatek času se stal příznivým faktorem, protože dovoluje architektovi - když už bylo jednou hotovo architektonické řešení - vyhnout se pozdějším změnám a zachovat tak veškerou spontánnost a čistotu myšlenky."

Zahraniční návštěvníci byli většinou Brasílií nadšeni. Našli se sice mezi nimi někteří, kteří se chovali povýšeně (k tomu je ale jejich práce, téměř vždy jen průměrné, neopravňovaly). Ale nic z toho nám nedělalo starosti - pouze potřeba ukončit stavby v určené době a udělat je tak, aby tvořily skutečně nový příspěvek v rozvoji architektury, která kráčí, bohužel, k opakování a všednosti."

Vztah techniky a výtvarného umění charakterizuje následovně: "Jsem pro výtvarnou svobodu téměř neomezenou. Svobodu, která se otrocky nepodřizuje technice nebo funkcionalismu, ale vede k novým a krásným formám, schopným překvapit a dojmout tím, co představují nového a tvůrčího. Svobodu, která by umožnila atmosféru extáze, snů a poezie. Je samozřejmé, že tuto svobodu nelze používat bez jakéhokoliv účelového vymezení. Například v městských čtvrtích naopak jsem pro její omezení, nebo lépe řečeno, pro zachování jednoty a harmonie souborů, vylučující řešení, která by se do nich výtvarně nezačlenila - i když by byla krásná a na vysoké architektonické úrovni. Proto jsme v Brasílii v městských úsecích stanovili objemy, volné prostory, výšky, obkladové materiály atd. tak, abychom zabránili růstu města takovým způsobem, jakým probíhá v ostatních moderních městech - neharmonicky a zmateně. U všech jednotlivých rezidencí ve vzdálenějších místech, obklopených volnými plochami, jsme zaručili naprostou svobodu koncepce. Je to zcela logické v rámci doporučených pravidel, které architektura vždy vyžadovala."

Niemeyer kritizuje ty, kdož odmítají výtvarnou svobodu a přidržují se pouze daných norem pod záminkou funkce a konstrukce staveb, ba dokonce i pod záminkou sociálních důvodů. Je známo, že řešení sociální otázky není v rukou architektů a architektury, ale společnosti. "Snažím se své projekty vždy, když je to možné, charakterizovat vlastní strukturou. Snažím se o architekturu nezaloženou na radikálních zásadách funkcionalismu, ale na hledání nových řešení, pokud možno logických, uvnitř konstruktivního systému, aniž bych se bál protirečení formy s technikou a funkcí, jistý tím, že přetrvají pouze řešení krásná a harmonická. Za tímto účelem přijímám všechny kompromisy v přesvědčení, že architektura není pouze otázkou inženýrství, nýbrž projevem ducha, imaginace a poezie. Např. v Kongresovém paláci se kompozice vytvořila ve funkci tohoto kritéria: vhodnost architektury a urbanismu, objemů, volných prostorů, vizuální hloubky a perspektivy a zvláště se záměrem dát mu charakter velké monumentalitě přizpůsobením čistým a geo-

JIHOČESKÉ MUZEUM A VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Procházíte-li se po historickém jádru Českých Budějovic, vždycky dorazíte na ústřední náměstí Přemysla Otakara II. Počet těch, kteří dojdou do nedaleké monumentální budovy Jihočeského muzea (JČM) v Dukelské ulici je však menší, i když jeho sbírky a zejména četné výstavy jsou mimořádně kvalitní. Milovník výtvarného umění tam vždycky najde něco zajímavého, zejména v oblasti užitého umění.

Tak na rozmezí let 2002-3 je v JČM ve dvou sálech 2. poschodí pozoruhodná výstava "Svobodní zednáři v Čechách, na Moravě a ve Slezsku". V řadě vitrín a ve dvou velkých instalacích naznačujících vybavení zednářských lóží (v jednom případě poněkud morbidní) ukazuje výstava velké množství rituálních zástěrek, odznaků, při obřadech užívaných předmětů, součástek oblečení, oznámení akcí, symbolů a specializované literatury z historie zednářství od baroka do současnosti. Předměty byly zapůjčeny z mnoha muzeí i soukromých sbírek a objasňují tajemnosti a historicky vzniklémi skrytými obřady poněkud zahalenou aktivitu tohoto společenstva s vysokými cíli. Národní velká lóže československá čítala v roce 1930 482 zednářů, další byli v německé velkolóži Lessing zu den drei Ringen a jiných lóžích; celkový počet zednářů v ČSR byl tehdy 1553 a do lóží patřily i některé významné osobnosti tehdejší společnosti (např. prezident Edvard Beneš). Přihláška k výběru do lóže zahrnovala souhlas s cíli zednářství a mj. i prohlášení, že zájemce není členem klerikálního ani komunistického spolku. Zájemce o výtvarné umění nalezne na výstavě řadu umělecko-historicky cenných předmětů, autory návrhu mnohých byli např. Alfons Mucha nebo Jaroslav Horejc. Po listopadu 1989 byla činnost zednářských lóží v ČR obnovena. Výstava bude otevřena až do 31. března 2003.

Jinou zajímavou výstavkou byla "Krása zakletá v kovu" - výběr medailí ukázal průřez sbírkami JČM, od medaile římského císaře Commoda (180-192 po Kr.) do současnosti. I tato výstava obsahovala díla vysoké výtvarné hodnoty. Mnohé medaile jsou vystavovány jen výjimečně (např. medaile členů první vlády ČSR a osob, které se o její vznik zasloužily). Výstava "Cín - stříbro chudých" na protilehlé chodbě 1. poschodí muzea obsahovala více než 300 exponátů ze sbírek JČM. Kromě předmětů běžně užívaných v někdejších domácnostech (mísy, talíře, lžice, nádoby na vodu, termíny, holby, formičky na máslo nebo perník, nočníky apod.) tu návštěvník nalezl v seřazení podle historických slohů od baroka do secese liturgické náčiní, cechovní konvice, hračky (např. cínové vojáčky), rámy obrazů, svícny, psací soupravy, šachovou hru, noční olejové hodiny, cínové intarsie a řadu kuriozit. Mnohé z nich vznikly v dílnách českobudějovických cínařů a vyznačovaly se mimořádnou zdobností a výtvarnou kvalitou. Další z výstavek konce roku 2002 byla věnována historii kovářství a umělecká úroveň některých výrobků dávných dob (např. mříže a vývěsní štíty) byla pozoruhodná.

Při příští návštěvě Českých Budějovic si tedy nezapomeňte zjistit, jakou výstavu JČM právě uvádí - má několikaletá zkušenost pravi, že nebudete zklamáni! A neviděli-li jste dosud stálou expozici JČM, i ta samozřejmě stojí za návštěvu.

metrickým formám. Z toho vycházel celý projekt paláce. Kopule, které mají kongresový palác charakterizovat, jsou postaveny na monumentální esplanádě ve výši tříd, které jej obklopují. Kdybych byl studoval palác v akademickém duchu, nebo kdybych si všímal kritik, měli bychom výškovou stavbu bránící rozhledu. Právě tento rozhled mnohé překvapuje a imponuje jim pohledem rozprostírajícím se do hloubky za budovou, nad esplanádou, mezi kopulemi a zahrnující náměstí Tří mocí. Už u paláce Píanalto, Supremo a Alvorada jsem uvažoval o řešení formou podpěr. Nechtěl jsem použít obvyklé podpěry, válcové nebo hranolové sloupy. Hledal jsem jiné formy, které by charakterizovaly budovy, dávaly jim více odvahy a půvabu, umísťující je jako by byly volné, nebo jen lehce posazené na zem.

Těší mne představa, že tyto nové a překvapující formy dojí palácům - ať by byly jakkoli skromné - vlastní a nový charakter a to, co je důležité pro mne - budou svým způsobem navazovat na starou koloniální brazilskou architekturu. Ne prostřednictvím pouhého užití prvků oné doby, nýbrž vyjádřením téhož výtvarného záměru, téže lásky ke křivkám, bohatým a vytříbeným formám, které ji tak dokonale charakterizují. Ale v koncepci těchto tří paláců mi dělala starost také atmosféra, kterou dají náměstí Tří mocí. Nepřál jsem si je studené a technické. Přál jsem si vidět je naopak plné forem, snu a poezie. Nové formy, které by překvapovaly útlými a křehkými tvary, svobodou koncepce. S uspokojením jsme viděli, že základní plán Lúcia Costy byl přesný a zdařilý, že byl dobře zkoordinován s terénem."

O životě skutečné, už "hotové", Brasílie Niemeyer napsal: "S přestěhováním hlavního města do Brasílie se charakter města velmi změnil a vidím s lítostí, že prostředí ztratilo onu solidaritu, která v nás vzbuzovala dojem, že žijeme v jiném světě, ve světě novém a spravedlivém, který jsme si vždy přáli. Žili jsme ve stejných domech, jedli jsme ve stejných restauracích a chodili jsme do stejných zábavních podniků. Spojovalo nás ovzduší sbratření, které pocházelo ze stejných obtíží. Nyní se vše změnilo a cítíme, že se vracíme postupně ke zvykům a předsudkům buržoazie. Potkáváme své přátele - ty nejprošší - pouze mimochodem a cítíme třídní bariéru, která nás rozděluje. Naše domy ztratily onen proletářský aspekt, který je dříve přitahoval. a pohodlí, kterého dnes užíváme, je léka a zastrahuje. Rozhovory ztratily ono lidské teplo - jednoduché a nevinné - které nám dodávalo života. Jenom oni přátelé se nezměnili se svou bídou. Brasílie se změnila v město, které roste v typické město kapitalistického režimu, se všemi jeho neřestmi a nespravedlivostmi. Doufám, že Brasílie bude také městem šťastných lidí. Lidí, kteří budou cítit život v jeho plnosti..."

I když se dnes názor na architekturu změnil, a funkcionalismus už není nazírán tak pozitivně, a je kritizována zejména koncepce Brasílie založená na automobilové dopravě, velkorysost záměru jí nelze upřít. Mezitím ale vznikly v obvodu města už "normální" čtvrti, které velkolepé centrum doplňují. Musím přiznat, že jako chodce mě Brasílie nenadchla; přesto ale vnímám dodnes velkolepé perspektivy jak celku, tak jednotlivých budov.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Z publikace *Minha experiencia em Brasilia*, Editorial Vitoria, Rio de Janeiro, Brasil. Spolupracovala Jana Holubová.

ZDENĚK ŠESTÁK

PO STOPÁCH ITALSKÉHO RENESANČNÍHO UMĚNÍ V ČECHÁCH (ČTYŘI SOCHY V OLOMOUCKÉM DÓMĚ SV. VÁCLAVA)

Ne všechna díla italské renesance se zachovala ve své původní integritě a na místě, kam byla určena. Jednotlivé části mnoha malovaných polyptychů jsou dnes roztroušeny v různých světových sbírkách. Podobný osud stihl i rozličné památky sochařské. Například renesanční ciborium z baziliky S. Maria Maggiore v Římě, jehož vytvořením byl v roce 1641 pověřen Mino da Fiesole. "Ciborio della Neve" stálo nad hlavním oltářem neporušeno téměř po tři staletí. V 18. věku však zaniklo při přestavbě kostela. Pokusím se ukázat, že k slavnému tabernáku patřily čtyři sochy světců, stojící dnes na hlavním oltáři olomouckého chrámu sv. Václava.

Kulturní vztahy mezi Moravou a Itálií tvořily přirozený doplněk církevního svazku Olomouce s Římem. V různých dobách se projevovaly tu s větší, tu s menší intenzitou v rozličných doménách: ve filosofii, v literatuře, v hudbě a ponejvíce ve výtvarném umění. Olomoučtí biskupové či arcibiskupové nejednou zaměstnávali italské umělce a často se podstatnou měrou zasloužili o rozvoj domácího umění ovlivněného Itálií. Často také pro svou sbírku či pro svou diecézi získávali z Itálie různá umělecká díla. Mnohokrát byly po zásluze hodnoceny kulturní aspirace a vztahy k Itálii Jana ze Středy (1353-1374 s výjimkou 1356) a Karla II. z Lichtenstein-Castelcornu (1664-1695), které jsou nejmarkantnějšími příklady. Méně známé avšak neméně zajímavé styky s Itálií jmenovitě s Římem měl arcibiskup Bedřich Fürstenberk (1853-1892). Právě jeho zásluhou se do Olomouce dostaly skulptury, které jsou předmětem této studie. Již sama tato akvizice svědčí o tom, že arcibiskup nebyl lhostejný k výtvarnému umění. Dokládají to ostatně také nové, dosud nepublikované uměleckohistorické materiály o jeho útech, na něž mne laskavě upozornil dr. Antonín Jirka¹⁾. Vyplývá z nich mimo jiné na rozdíl od dosavadního názoru²⁾, že Fürstenberk si byl asi vědom tehdejšího žalostného stavu obrazárny olomouckých biskupů a učinil první kroky k nápravě. Několik obrazů dal restaurovat (např. Madonu del Velo od Sebastiana del Piombo) a opatřit novými rámy. Několik obrazů zakoupil (pravděpodobně "Adoraci" od Nerino da Bicci). Obrazárna ovšem nestála v centru jeho zájmu, který vždy souvisel s otázkami církve. Svou energii, péči a často i majetek Fürstenberk věnoval především imobilním památkám. Z mnohostranné dlouholeté aktivity si všimněme především jeho činnosti v Římě. Už v padesátých letech Fürstenberk jednal s Vatikánem o ostatcích sv. Cyrila pohřbeného v římském kostele sv. Klimenta a olomouckého kanovníka Eduarda Uckrechtsbergera pověřil pátráním po nezvěstných relikviích. Po několika let financoval archeologický průzkum baziliky San Clemente, kde zaměstnával římského archeologa G.B. de Rossiho a později J. Wilferta³⁾. Přispěl také na náklady kaple sv. Cyrila a Metoděje budované tam v letech 1882-1886 papežem Lvem XIII.4). Již dlouho předtím, v roce milénia úmrtí sv. Cyrila (roku 1869), s ním vyjednával Guglielmo Ewing o kopírování nástěnných maleb odkrývaných právě ve spodním kostele San Clemente. 30. dubna 1870 pak Ewing potvrdil příjem 480 lir na šest akvarelových kopií těchto římských fresek⁵⁾. Z téhož roku existuje řada jiných účetních dokladů o uměleckých dílech, která Fürstenberk tehdy v Římě zakoupil. Z hlediska sledovaného problému zaujímá kvitance z 31. ledna 1870. Obchodník starožitnostmi Giovanni Tovazzi⁶⁾ (Via delle Mercede 40) potvrzuje, že přijal 5 200 lir za "Quattro Dottori in marmo", "Crocefisso bronzo" a "Reliquiario calice antico". K první položce je připojena poznám-

ka: "sochy musím dodat v bednách a jsou proto zatím v mém skladišti"⁷⁾. Účet za jejich zabalení nese datum 24. března 1870. Vše nasvědčuje tomu, že šlo o nákup čtyř skulptur určených pro nový hlavní oltář olomouckého chrámu sv. Václava. V době Fürstenberkova nástupu byl dóm sice malebnou, ale z hlediska 19. století stěží akceptovatelnou, nesourodou srostlicí⁸⁾. Původně románský kostel přestavovaný v gotice, renesanci i baroku dráždil svou stylovou roztržitostí, nedostatkem "harmonie" a reprezentativnosti. Navíc prý nevyhovoval z provozních důvodů. Záhy po intronizaci dal proto Fürstenberk vypracovat různé návrhy na jeho přestavbu vídeňskému architektovi Josefu Erwinovi von Lippert 1826-1902. Definitivním projektem však roku 1883 pověřil arcibiskupského stavitele Gustava Meretta, kterého vyslal na studijní cestu po Evropě, do Anglie, Francie, Německa a Itálie. Restaurace probíhala pak až do roku 1893 a celou stavbu důsledně převedla do neogotické podoby v souladu s arcibiskupovým přáním.

V roce 1886 byla rekonstrukce v podstatě dokončena a arcibiskup mohl své padesáté kněžské narozeniny oslavit již u nového oltáře "nejvzácnější okrasy chrámu" (J. Kachník). Svou strukturou i dekorem, v němž se uplatňuje mnoho krabů a fiál, pseudogotický tabernákl připomíná francouzskou katedrální gotiku. Byl vyroben z carrarského mramoru a byl koncipován tak, aby v něm mohly být důstojně umístěny čtyři sochy dovezené rovněž z Itálie. Kardinál Fürstenberk je prý získal "za velký peníz z římského kostela S. Maria Maggiore, kam se z vykopávek dostaly"⁹⁾. Patrně kvůli tomuto údaji byly sochy považovány za antické či starokřesťanské. Teprve poslední průvodce Olomouce z roku 1979 je charakterizuje jako "raně renesanční plastiky"¹⁰⁾. Kromě těchto raných zmínek v lokální literatuře nebyla sochám donedávna věnována pozornost. Je to pochopitelné. Už svým začleněním do novogotického tabernáku i svou adjustací (nové kovové svatozáře, zlacené lemy rouch i knih) plastiky na prvý pohled nevzbuzují důvěru. Působí rovněž jako novodobá díla náležející historizující přestavbě chrámu. Pohled zblízka však nenechává na pochybách, že před sebou máme staré autentické dílo. Nejde ovšem o projev antiky ani starokřesťanského umění, ale o dílo italské renesance.

Čtyři sochy jsou vysoké 125 cm (i se soklem) a zobrazují mužské postavy v antikizujících hábitech. Na temenech hlav mají patrně zbytky původních svatozáří. Oběma rukama drží otevřenou knihu těsně pod pasem. Jejich gesta jsou úsporná, zůstávají u těla a nevystupují do okolního prostoru. To je typickým znakem prací z mramoru, které obvykle respektovaly vnitřní prostor figur určený jejich půdorysem. Tři ze světců mají dlouhý splyvavý vous, jeden však má krátce přistříženou bradku. Spíše než čtyři evangelisty zobrazují učitele východní církve: sv. Basila, sv. Řehoře Nazianského, sv. Anastazia (zobrazované vždy s plnovousem) a sv. Jana Zlatoústého (Chrysostomos), jenž bývá obvykle zpodobňován bez vousu, v Itálii pak s kratičkou bradkou¹¹⁾. Stylem patří plastiky druhé polovině quattrocenta. Jejich výtvarná antikizující složka nasvědčuje, že vznikly v Římě, kde skulpturu antika poznamenávala více než v ostatních oblastech apeninského poloostrova. Římské provenienci nasvědčuje ostatně také vše, co víme o minulosti těchto soch. Je to jednak zmíněná stvrzenka římského starožitníka Tovazziho z ledna 1870, která neuvádí stáří

soch, ani kde je obchodník sehnal. Dále jsou to zmínky ve staré literatuře (viz. pozn. 9). Z těch vyplývá, že Fürstenberk asi sochy považoval za starokřesťanské a že znal jejich dřívější lokaci: baziliku S. Maria Maggiore, což význam akvizice v jeho očích ještě zvyšovalo.

Bazilika S. Maria Maggiore, jedno se sedmo poutních míst Říma, patřila v křesťanském světě k těm nejvýznamnějším svatyním. K jejímu vzniku se pojí poetická legenda. V noci 5. srpna za pontifikátu papeže Liberiana (352-366) na Esquilinu napadl sníh. Tímto zázrakem prý P. Maria naznačila zámožným manželům, kde mají postavit a jí zasvětit chrám. Následujícího rána se patricij Qiovanni se svou ženou vydali k papeži a tlumočili mu svůj zvláštní sen. S překvapením však zjistili, že Liberius měl té letní noci stejně neuvěřitelné zjevení. Za početného doprovodu se spolu vydali na Esquilino a tam opravdu našli čerstvě napadaný sníh. Papež v něm narýsoval základy chrámu, který tam pak dal na svůj náklad postavit bezdětný manželský pár a zasvětil jej P. Marii. S. Maria Maggiore podle této legendy vznikla za papeže Liberiana a bývá proto někdy nazývána bazilika Liberiana. Novodobé bádání založené na archeologických výzkumech však předpokládá, že chrám vznikl až za pontifikátu Sixta III. (432-440). Tím, že legenda antedatovala chrám zhruba o století dříve, propůjčila S. Maria Maggiore titul nejstaršího mariánského kostela křesťanství¹².

Legenda o zázračném sněžení vznikla až v pozdním středověku. "Festum nivis" se objevuje v papežských bulách poprvé roku 1223 a její první zachované zpodobení pochází až z doby kolem roku 1300. Jsou to mozaiky, podle dobového zvyku označené vysvětlujícími nápisy, které objednali římstí kardinálové Jacopo (+1318) a Pietro Colonna (+1326). Jejich autor Filippo Rusuti (dokončil je Gadalo Gaddi) zobrazil čtyři scény "sněžného zázraku" pod obrazem Trůnicího Krista na způsob jakési obrovské predely¹³. Mozaiky byly umístěny na průčelí chrámu tehdy zrovna přestavěného a již z dálky upozorňovaly kolemjdoucí na zázračný příběh vážící se k založení kostela. Od roku 1743 je zakrývá barokní průčelí architekta Ferdinanda Fugy. Mozaiky však lze shlédnout, i když pouze z malého odstupu, vystoupíme-li do prvního patra monumentální fasády. Jsou sice částečně zakryty architekturou a poněkud poničeny různými restaurátorskými zásahy, pro posouzení jejich ikonografie to však nevadí. I tak je zřejmé, že se Rusutiho mozaiky staly východiskem dalších zobrazení legendy o sněžném zázraku. Na počátku 15. století inspirovaly Masacciova spolupracovníka Masolina da Panicale (+ po 1435). Střed Masolinova triptychu malovaného pro hlavní oltář S. Maria Maggiore (dnes v Neapoli, Museo Nazionale) navazuje na Rusutiho poslední scénu, v níž byly zobrazeny dva rozličné momenty příběhu: zázračné sněžení 5. srpna a papež Liberius, jak za asistence davu do čerstvého sněhu kreslí půdorys kostela. Stejným způsobem je tento příběh zachycen i na reliéfu, který zdobil průčelí obrovského ciboria vytvořeného v letech 1461-1463 rovněž pro hlavní oltář S. Maria Maggiore. Již zmíněný Masolinův triptych dával výzdobě římského chrámu florentský ráz. Také velkolepé mramorové ciborium zvané "Ciborio della neve" bylo dílem florentského umělce. Vytvořil je sochař a architekt Mino da Fiesole (1429-1484), který často působil v Římě.

Řím byl tehdy obrovským stavenišťem. Po dlouhé době úpadku a stagnace se zásluhou několika papežů znovu stával středem věd a umění. Monumentální obnova města začala za Mikuláše V. (1447-1455), který pocházel z mocného římského rodu Colonna, ve zvelebování města pak pokračoval Pius II. (1458-1464, vlastním jménem Enea Silvio Piccolomini), Pavel II. (1464-1471, rodným jménem Pietro Barbo z Benátek) a Sixtus IV. (1471-1484, vlastním jménem Francesco della Rovere z Janova). Nebylo snadné uspokojit

rostoucí požadavky těchto církevních velmožů a nádherných příslušníků papežského dvora, kteří se předháněli v reprezentaci a okázalé výzdobě kostelů a paláců. Jejich horečná stavební činnost přiváděla do Říma umělce z různých krajů apeninského poloostrova. Domácí architekti, sochaři a malíři totiž nestačili na nespočetné zakázky ani počtem ani svými schopnostmi. Řím neměl svou vlastní sochařskou školu a už z toho důvodu byl odkázán na práci cizinců. Naproti tomu Florencie, která byla ještě stále střediskem renesančního sochařství, měla roku 1478 přes padesát dílen pro práce z mramoru a v pískovci a musela proto vyvážet umělecká díla i samotné umělce¹⁴. Ostatně již v padesátých letech nebylo ve Florencii asi dost práce a sochaři se začali rozptylovat po městech a dvorech. Svědčí o tom za jiný příklad Mina da Fiesole.

Mino se narodil v Casentinu, záhy však přesídlil do Fiesole, či přímo do Florencie, kde se vyučil u Desideria da Setignano (1428/31). Vedle Florencie pracoval mimo jiné v Pratu, ve Volteře, v Perugii a v Neapoli, kde v letech 1455-1456 působil ve službách krále Alfonsa Aragonského. Několikrát ho zakázky zavedly do Říma. Mino tam byl poprvé v padesátých letech, znovu na počátku šedesátých let a posléze v době 1472-1480. Přinesl do města řemeslné schopnosti a toskánský vkus, jehož prvním "vyslancem" tam byl před ním Isaia da Pisa (1447-1465 v Římě). Teprve Mino však stanovil prototyp římských náhrobků, které se vyznačují přehlednou výstavbou, precizním provedením i reprezentační obřadností, která byla jistě ceněna v ovzduší tehdejšího papežského Říma¹⁵. Smyslem pro vazbu článků, elegancí postav a lehkostí v podání látek Mino da Fiesole předčil v Římě své tamní současníky: Paola Romana (?1445-1470), Andrea Bregna (1421-1506) a Giovanniho Dalmatu (1440-1509). S výjimkou Paola Taccone zv. Paolo Romano, který byl oblíbencem Pia II., to byli cizinci. Andrea Bregno (zv. též Andrea da Milano) přišel do Říma asi 1465 z Lombardie, z kraje kolem Lugánského jezera. Giovanni Dalmata (zv. též Giovanni di Trau), pocházel z Dalmácie, která byla ještě pod vlivem Benátek. Všichni tři přinášeli do věčného města výtvarnou kulturu své vlasti a dávali římské skulptuře svérázný charakter. Specifickým fenoménem římského renesančního sochařství byla organizace práce. Na rozdíl od běžné praxe, kdy mistr pracoval sám se svými pomocníky, obvykle jeho žáky, se v Římě významné zakázky zadávaly dvěma (někdy i více) mistrům a jejich dílnám. Tak např. na náhrobku Pavla II., započatém snad 1472 pro starou Svatopetrskou baziliku, pracoval Mino da Fiesole s Giovannim Dalmatou a oba mistři měli od počátku jasně vymezen podíl spolupráce. Také ciborium pro hlavní oltář chrámu sv. Petra vytvořil Mino někdy kolem roku 1480 spolu s Giovannim Dalmatou. Naproti tomu náhrobek kardinála Pietra Riaria v chrámu St. Apostoli vytesal Mino někdy kolem roku 1477 s Anderem Bregnem. Mino da Fiesole byl tehdy v Římě proslaven již svými předchozími zakázkami pro S. Maria Maggiore. Byl to jednak oltář sv. Jeronýma patrně z doby kolem roku 1463, jehož reliéfy dnes chová římské Museo Artistico Industriale a ciborium Sněžného zázraku, o němž již byla řeč. Obě tato díla objednal u Mina da Fiesole francouzský kardinál Guillaume d'Estouteville (1403-1483), velký mecenáš umění. Štědrými dary zahrnoval nejen katedrálu svého rodiště, Rouen, ale také Řím, který se mu stal druhým domovem. Od roku 1445 až do své smrti nesl titul arcikněze baziliky Liberiana a není proto divu, že právě pro tento chrám dal u svého oblíbeného sochaře zhotovit obě zmíněné památky. Vznik monumentálního ciboria spadá do doby krátce před 26. říjnem 1461, což je datum kardinálova převzetí diecése v Ostii. "Ciborio della neve" bylo pravděpodobně započato v srpnu, kdy jsou dva

nejvýznamnější svátky liturgického roku baziliky Liberiany: 5. srpna Zázrak sněhu, 15. srpna Nanebevzetí P. Marie¹⁶⁾. Oba tyto svátky jsou zachyceny na reliéfech, které byly umístěny na průčelích ciboria a které obsahují podobu kardinálova. Na Nanebevzetí P. Marie je kardinál d'Estouteville zobrazen coby donátor vpravo od ústředního výjevu. Na Festum nivis jde o kryptoportrét. Mino da Fiesole propůjčil kardinálovy rysy patricijovi Giovannimu¹⁷⁾. Kromě těchto dvou výjevů výzdoba ciboria sestávala z dalších třiceti reliéfů různého tvaru a formátu a ze čtyř trojrozměrných soch. Reliéfy zobrazovaly Zvěstování, Narození Krista, Klanění tří králů, Marii s dítětem, Žehnajícího Krista, sv. Petra a Sv. Pavla po stranách kříže, osm světců v nikách a v tondech osm proroků a čtyři církevní učitele západní. K těm se přidružovaly čtyři trojrozměrné sochy církevních učitelů východních. Ciborium della neve známe bohužel pouze z dobových popisů a staré rytiny, zobrazující interiér S. Maria Maggiore¹⁸⁾. V roce 1747 bylo demolováno při barokní restauraci chrámu, aby ustoupilo pompěznímu baldachýnu Ferdinanda Fugy. Jeho jednotlivé části byly po různých přesunech shromážděny v kapitulním sále při bazilice koncem minulého století a jsou tam dodnes. Až na pět fragmentů, které byly již předtím prodány, Maria s dítětem po několika zastávkách zakotvila v Clevelandu (Museum of Art). "I quattro Padri greci", tedy čtyři sochy církevních učitelů zakoupil, jak již víme, římský starožitník Tovazzi, (po 125 lirách) v letech 1870-1872. Ten je prý postoupil jakémusi cizímu zájemci. Když v roce 1890 Domenico Gnoli (Archivio storico dell'Arte) zaznamenával pohyb uměleckých děl, byly tyto sochy v Itálii již nezvěstné a jejich nový majitel neznám¹⁹⁾. Že tímto novým vlastníkem byl kardinál Furstenberk dokládá jednoznačně styl olomouckých děl.

Sochy církevních otců z katedrály v Olomouci se s výzdobou Minova ciboria shodují nejen virtuózním zpracováním mramoru. Příbuzné je také celkové pojetí postav a jejich různé detaily. Všimněme si jmenovitě nehybné obradnosti a statičnosti, existence bez pohybu a malé diferenciaci protáhlých, hubených, sobě podobných tváří. Zvláště charakteristické je podání drapérie. Pod ostře zřasenou kaskádou záhybů se vždy rýsuje koleno a v horní partii těla vystupují ramenní klouby. Tento motiv připomíná Minova portrétní busty šedesátých let: Piera de' Medici a Giovannio de' Medici z Florencie (Bargello), Astorgia II. Manfredi z Washingtonu (National Gallery) a Alessa di Luca Mini z Berlína (Staatliche Museen). Případnou pochybnost o totožnosti olomouckých soch se skulpturami Minova ciboria vyvrací jednoznačně jejich starý, dosud nepublikovaný popis chovaný v Biblioteca Vallicelliana v Římě. Kanovník Pier Filippo Strozzi, který byl očitým svědkem demolice "ciboria della neve" prováděné architektem Fugou, napsal o tom 30. listopadu 1747 páterovi Giuseppe Bianchinimu: "... Nad druhou římsou ve čtyřech rozích byly čtyři sochy vysoké 5 a 1/2 pídí. Kdybyste se zeptal, co znázorňují, odpověděl bych: čtyři učitele řecké církve. Čím více se však na ně dívám, tím jsem zmatenější. Protože všichni mají tentýž šat a podobají se vzhledem. S výjimkou jednoho, který má krátký kučeravý vous, zatím co ti ostatní mají dlouhý a hladký. Všichni čtou knihu ve stejné pozici. Kdyby to nebyly svaté obrazy, řekl bych, že si hrají na čtyři dvojčata"²⁰⁾.

Zatím tedy co se v Itálii obávali, že tyto sochy jsou navždy ztraceny, naše kulturní veřejnost netušila, jak významná památka italské renesance zdobí hlavní oltář dómu sv. Václava v Olomouci²¹⁾.

Poznámky:

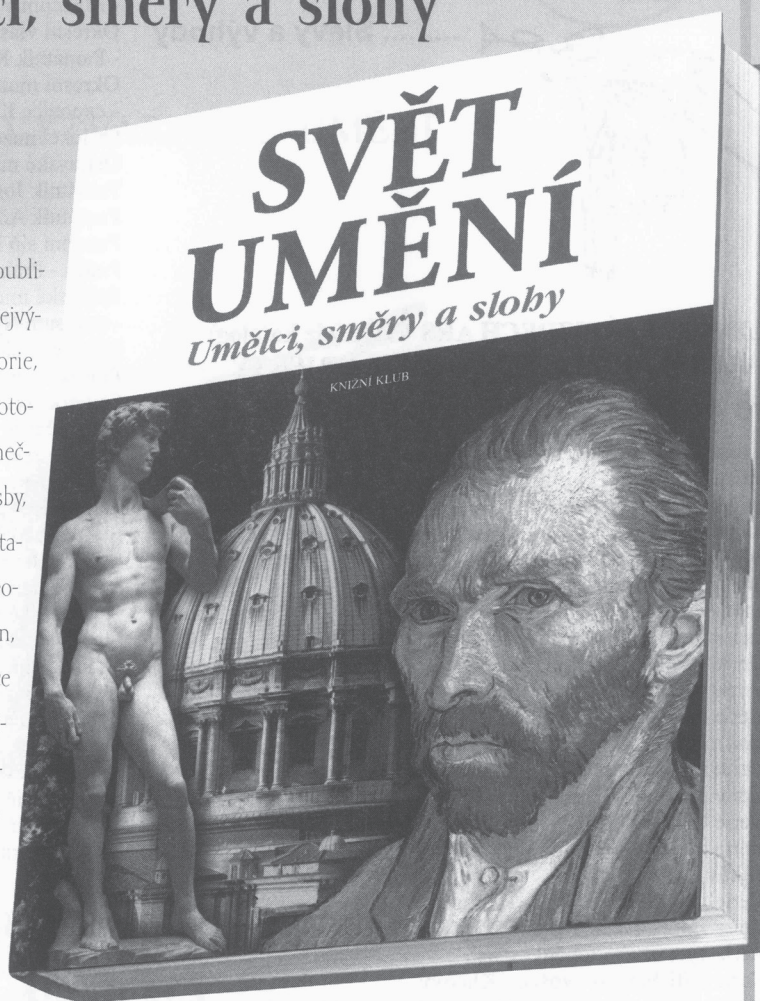
- 1) A. Jirka, *Uměleckohistorické materiály o úctech kardinála Fürstenberka. Umění XXXVI, 1988.*
- 2) L. Machytka, *Arcibiskupská obrazárna v 19. století. In: Historická Olomouc a její současné problémy VI, Olomouc 1987, s. 249-250.*
- 3) P. Zatloukal, *Restaurace dómu a okružní třída - Polohy historismu 19. století v Olomouci. In: Historická Olomouc a její současné problémy VI, Olomouc 1987, s. 172 a 180 pozn. 6. - Také P. Zatloukal, Gustav Meretta. In: Okresní archiv v Olomouci 1986, s. 83-87.*
- 4) L. Boyle O.P., *Piccola Quido di San Clemente, Roma 1967, s.43.*
- 5) *Archiv Olomouc AO kart. 1500.*
- 6) *Arcibiskup František Fürstenberk pobýval tehdy v Římě od prosince 1869 do července 1970 v souvislosti s vatikánským kongresem. AO kart. 1500.*
- 7) *AO kart. 1500.*
- 8) *P. Zatloukal, Restaurace dómu ... v pozn. 3, s. 173.*
- 9) *Gedenk-Blätter zur Feier des 50jährigen Priesters-Jubiläums....Friedrich Landgrafen von Furstenberk. Olmütz-Wien 1886, s. 36. - Ad. Nowak, Kirchliche Kunstdenkmale aus Olmütz, Olomouc 1892, II. díl, s. 4. - J. Kachník, Olomoucký metropolitní chrám sv. Václava, Olomouc 1938, s. 36. - J. Kachník, Die Metropolitankirche zu St. Wenzel in Olmütz, Olmütz 1931, s.30, obr. 16. - W. Haage, Olmütz, Wesentliches u. Wissenwertes, Olmütz 1943, s. 25. - B. Zlámal, Průvodce Metropolitního chrámu v Olomouci, Olomouc 1977, nestránkováno. - R. Smetana, Průvodce památkami Olomouce, Olomouc 1948, s. 13.*
- 10) *Autorský kolektiv za vedení Roberta Smetany, Olomouc, Průvodce, informace, fakta, Olomouc 1979, s. 38.*
- 11) *G. Kafal, Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Firenze 1965, s. 629. - G. Kafal, Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy, Firenze 19.., s. 544.*
- 12) *V ikonografických slovnících o P. Marii Sněžné najdeme pouze drobné zmínky. Podrobnou studii jí však věnoval H.W. van Os, Schnee in Siena, In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 19, 1968, s. 1-50.*
- 13) *Ibid. s. 4.*
- 14) *Ch. Seymour, Sculpture in Italy 1400-1500, Harmondsworth-Middlesex 1966, s. 153-163.*
- 15) *V. V. Štech, Italská renesanční plastika, Praha 1960, s. 234-235, obr. 291-2, 298-301, 397-398.*
- 16) *Dott Francesco Cagliotti (Neapol) v dopise z 31. října 1987.*
- 17) *C. Schaefer, Fouquet "le jeune" en Italie, Gazette des Beaux-Arts, LXX, 1967, s. 199, obr. 11 a 12.*
- 18) *E. Lavagnino a V. Moschini, Santa Maria Maggiore, Roma, nedatováno, obr. 1.*
- 19) *F. Cagliotti (viz. pozn. 16) potvrdil mou domněnku o příslušnosti olomouckých soch k tabernáklu ze S. Maria Maggiore ve své studii o nové ideální rekonstrukci ciboria della neve, do které začlenil sochy z Olomouce, pokládané za ztracené. Prospektiva 1987, č. 49.*
- 20) *Jedna římská píd' (un palmo romano) čítá přibližně 23 cm.*
- 21) *O tomto tématu podrobněji O. Pujmanová, Mino da Fiesole v Olomouci, Umění XXXVII, 1989, s. 227-240.*

SVĚT UMĚNÍ

Umělci, směry a slohy



V exkluzivní obrazové publikaci najdete přehled nejvýznamnějších děl historie, bohatě doprovázených fotografiemi. Kniha je jedinečnou kronikou zachycující dějiny kresby, malby, sochařství i architektury. Představí tvorbu velikanů, jako byli např. Leonardo da Vinci, Velázquez či Rodin, budeme obdivovat umění renesance a baroka, přeneseme se do starověkého Orientu a poznáme umění a zručnost dávných civilizací amerického kontinentu. *Svět umění* není jen knihou o umění. Je to i průvodce, historická příručka, slovník umění a pramen informací o umělcích, dílech a uměleckých směrech.



Váz., 384 stran, 22,3 x 29 cm

Cena 799 Kč

Jak porozumět umění (světlo, barva, prostor, kompozice), uvedení do různých odvětví umělecké tvorby (malba, kresba, grafika, sochařství a architektury)

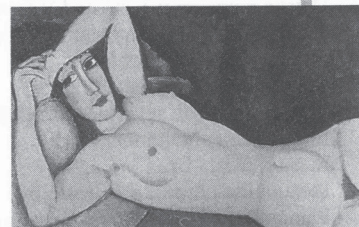
Dějiny umění – přehled všech velkých uměleckých děl lidstva od prehistorie po současnost. Rozsáhlé oddíly o umění amerických, asijských, afrických a oceánských kultur

Virtuální muzeum (katalog nejznámějších uměleckých děl a jejich charakteristika)

Umění od A do Z (seznam zahrnující všechny umělce, díla, školy a směry)

Srovnávací chronologie (přehled hlavních děl světového umění)

Velká umělecká díla



Zakoupíte v prodejnách:

Praha 1, Palác knih Luxor, Svět knižního klubu, Václavské nám. 41 • Praha 2, Vinohradská 12 • Praha 4,

Obchodní dům PRIOR, metro Budějovická • Brno, Starobrněnská 16/18 • Hradec Králové, Švehlova 393

• Plzeň, Sedláčkova 22 • Ostrava, Obchodní dům PRIOR IK, Masarykovo nám. 15

Informace na telefonním čísle 296 536 680



KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ



..... Slevy a výhody

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

slevy na vstupném:

Alšova jihočeská galerie - Hluboká nad Vltavou	
Betlémská kaple	vstupné 20,- Kč
Bechyně galerie keramiky	
Bludiště Petřín	vstupné 20,- Kč
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	vstupné 20,- Kč
Městské muzeum a galerie - Polička	50%
Městské muzeum v Chrastí u Chrudimě	50%
Městské muzeum - Jaroměř	50%
Městské kulturní středisko Moravský Krumlov	
- Slovanská epopej A. Muchy, expozice T. Paracelse	50%
Městské muzeum Chotěboř	50%
Městské muzeum v Týně nad Vltavou	50%
Městské vlastivědné muzeum v Říčanech	50%
Moravská galerie v Brně	50%
Muzeum hlavního města Prahy	50%
Muzeum a galerie severního Plzeňska	50%
Muzeum umění Olomouc	50%
Muzeum města Brna	50%
Muzeum Prostějovska v Prostějově	50%
- Památník Petra Bezruče v Kostelci na Hané	50%
- zámek Prostějov	50%
Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek	50%
Muzeum středního Pootaví - Strakonice	50%
Muzeum skla a bižuterie Jablonec nad Nisou	50%
Muzeum Těšínska	30%
- výstavní síň Karviná - Fryštát (zámek)	30%
- výstavní síň Havířov	30%
- Kotulova dřevěnka Havířov	30%
- Životice	30%

Oblastní galerie - 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	
- 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%
Praha	vstupné 20,- Kč
Severočeská galerie výtvarného umění - Litoměřice	50%
Severočeské muzeum v Liberci	50%
Slezské zemské muzeum Opava	50%
Slovácké muzeum	50%
Staroměstská mostecká věž	vstupné 20,- Kč
Staroměstská radnice	vstupné 20,- Kč
Státní galerie výtvarného umění Náchod	50%
Státní galerie Zlín	50%
Středočeské muzeum - Rožtoky u Prahy	50%
Štefánikova hvězdárna - Praha - Petřín	50%
Uměleckoprůmyslové muzeum Praha	
- stálá expozice, výstavy	50%
Váchalovo muzeum - Litomyšl	50%
Vlastivědné muzeum a galerie Hlinsko	50%
Východočeská galerie Pardubice	50%
Výstavní síň Mánes - Praha	50%
Výstavní síň Fronta - Praha	50%
Západočeská galerie - Plzeň	50%

SLEVA PŘI NÁKUPU UMĚLECKÝCH DĚL

Centrum české grafiky, Husova 19, Praha 1	5%
Galerie Domino, Wuchterlova 14, Praha 6	5%
Galerie 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%

KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ spolek

160 00 Praha 6 - Dejvice

Pod kaštany 3 (50 m od stanice metra Hradčanská)

telefon: 233 324 099, fax / záznamník: 224 311 585

e-mail: kpvu@arsviva.cz <http://kpvu.arsviva.cz>

úřední hodiny: pondělí a čtvrtek 14.00-18.00 hodin

ARS VIVA



ARS VIVA Cesty za uměním

Pod Kaštany 3, 160 00 Praha 6 - Dejvice

telefon 233 324 099, recepce 224 311 412

fax / záznamník 224 311 585

Po, Út, St, Čt 10.00 - 13.00, 14.00 - 18.00; Pá 10.00 - 15.00

e-mail: arsviva@arsviva.cz

www.arsviva.cz