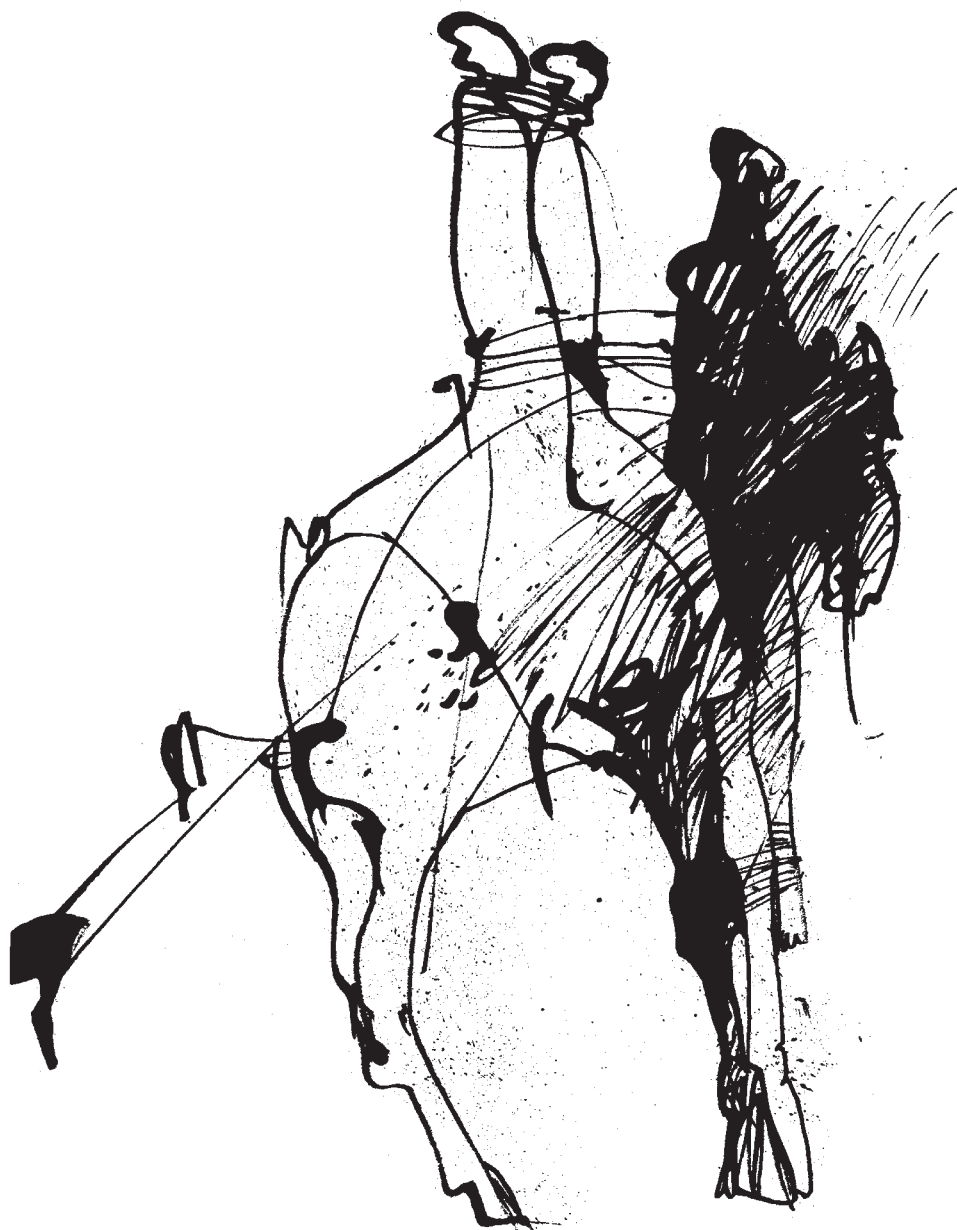


PANORAMA



ČLENSKÝ VĚSTNÍK
SPOLKU KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

2004



OBSAH:

DOMENICO TREZINI • VILLA D'ESTE - ZAHRADA A FONTÁNY • ITALSKÉ MALÍŘSTVÍ 20. STOLETÍ • NA OKRAJ MÁNESOVY JOSEFINY • FRANK O. GEHRY - STAVITEL MUZEÍ • PALAZZO MEDICI - PRVNÍ MUZEUM SVĚTA • NEMILOVANÝ A OBLÍBENÝ • NEJROZSÁHLEJŠÍ MONOGRAFIE O JIŘÍM TRNKOVI • POZVÁNKA DO KLEMENTINA • POROZUMĚT ŘEČI PAMÁTKY • RADEK PILAŘ • NOVÁ STÁLÁ EXPOZICE V KLÁŠTEŘE SV. JIŘÍ • BUDOVA DIVADLA "NA ZÁBRADLÍ" • ARCHITEKT JAN SOKOL • ADOLF BORN A CO VÍC • KŘÍŽOVATKA KULTUR NA POLOOSTROVĚ ZADNÍ INDIE • ŠPANĚLSKÉ SKLO • EVA BEDNÁŘOVÁ • GIACOMO BALLA • PERSPEKTIVA V ANTICKÉM UMĚNÍ

Vážení přátelé výtvarného umění,

jménem hlavního výboru a valné hromady, která se sešla 13. prosince 2003 v Praze 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.

Rádi bychom Vás prostřednictvím Panoramy seznámili s některými fakty a závěry z jednání hlavního výboru a valné hromady, které se proběhlo 13. prosince 2003 v Praze:

• **Stav členské základny** (platicích členů KPVV): ve srovnání s loňským rokem jsme zaznamenali mírný pokles o cca 130 členů. Úbytek v roce 2003 způsobilo - tak jako v minulých letech - především rušení členství z důvodu stáří; noví členové stále přibývají; v roce 2003 jich bylo 120.

• **Hospodaření KPVV za rok 2003** je v „plusové“ poloze. Podrobné výsledky hospodaření jsou k dispozici v kanceláři KPVV. Stejně jako v minulosti přispěla svým velkým sponzorským podílem k prosperitě KPVV společnost ARS VIVA spol. s r.o. a řada místních úřadů, kterým tímto velice děkujeme.

Členové hlavního výboru a valné hromady KPVV se rozhodli, i vzhledem k citelnému zdražení poštovního a dalších služeb v r. 2003 - 2004, ponechat na rok 2004 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 příkazu KPVV). Vaše členské číslo je uvedeno na legitimaci.**

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

• Díky velkorysému nabídce některých výtvarníků jsou také v roce 2004 pro členy KPVV k dispozici grafické listy za velice výhodné (režijní) ceny. O tyto grafiky se můžete zajímat v ústředí KPVV. Grafické listy budou za těchto podmínek nabízeny pouze platným členům KPVV.

V kanceláři KPVV je k dispozici rejstřík Panoramy za období 1993 - 2003. Zájemcům můžeme rejstřík poslat i prostřednictvím e-mailu.

• **adresa KPVV:** 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,
recepcie 224 311 412,
záznamník / fax 224 311 585
e-mail: kpvu@arsviva.cz
úřední hodiny: pondělí, čtvrtek 14.00. - 18.00 hodin

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

S přátelským pozdravem

hlavní výbor a valná hromada spolku KPVV

PANORAMA

členský věstník spolku Klub přátel výtvarného umění - 2004
Evidováno ministerstvem kultury ČR pod č. 14977
neprodejné

Řídí redakční rada: PhDr. Eva Benešová, PhDr. Zdeněk Pazdera,
RNDr. Zdeněk Šesták, DrSc. (předseda)
Kresby: akad. mal. Vladimír Tesař

Sazba a tisk: RK TISK Jičín, tel.: 493 532 836

© KPVV Praha - leden 2004

Akce pražské pobočky KPVV

PŘEDNÁŠKY V NÁRODNÍM MUZEU

(začátek vždy v 17,00 hodin)

- 12.2. 2004 čtvrtek ing.arch. Radomíra Sedláková
Berlín - sloučené město
- 24.3. 2004 středa Jitka Matějů
Burgundsko - poklady románské architektury
- 22.4. 2004 čtvrtek Doc.PhDr. Lubomír Slaviček, CSc.
Petr Pavel Rubens
- 27.5. 2004 čtvrtek Prof. Ing.arch. Karel Kibic, DrSc.
Města při horním Porýní
- 30.9. 2004 čtvrtek Prof. Ing.arch. Karel Kibic, DrSc.
Německé gotické katedrály
- 21.10. 2004 čtvrtek PhDr. Tomáš Hladík
Maximilián Ferdinand Brokoff
- 25.11. 2004 čtvrtek Prof. Ing.arch. Karel Kibic, DrSc.
Pravěké a středověké památky Bretaně

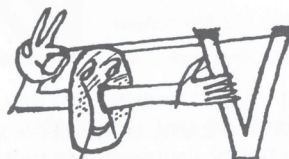
UYCHÁZKY: Pražská architektura - Praha 6 / II (odborný výklad ing.arch. Radomíra Sedláková)

- 7.4. 2004 středa BABA
(sraz v 16.00 hod. na zastávce autobusu č. 131 U Matěje)
- 12.5. 2004 středa HANSPAULKA
(sraz v 16.00 hod. na zastávce autobusu č. 131 Hanspaulka)
- 6.10. 2004 středa BUBENEČ
(sraz v 16.00 hod. před kanceláří KPVV)

akademický malíř Vladimír Tesař oslaví osmdesátiny

Gratulace a poděkování patří v tomto roce malíři, grafikovi, ilustrátorovi akad. mal. a arch. Vladimíru Tesařovi, který 20. října 2004 oslaví své 80. narozeniny.

Vladimír Tesař absolvoval Akademii výtvarných umění, grafickou speciálku Vladimíra Pukla a po absolutoriu pokračoval v dalším studiu na Akademii múzických umění ve scénografickém ateliéru prof. Františka Tröstra. Je držitelem mnoha mezinárodních a celostátních cen za ilustrátorskou tvorbu (cca 250 knižních titulů). Vzpomeňme jeho ilustrační doprovod Goethova Fausta, nejpozoruhodnější, který kdy dílo provázel - i Tesařovu volnou tvorbu nesmírného invenčního a imaginativního rozmachu. V Panoramě 1995 jsme podrobně připomenuli tvorbu Vladimíra Tesaře, dnes je však naší milou povinností nejen popřát hodně zdraví, krásy a radosti ze života, ale především poděkovat za jedinečné kresby, které nám daruje pro Panoramu již od roku 1993.



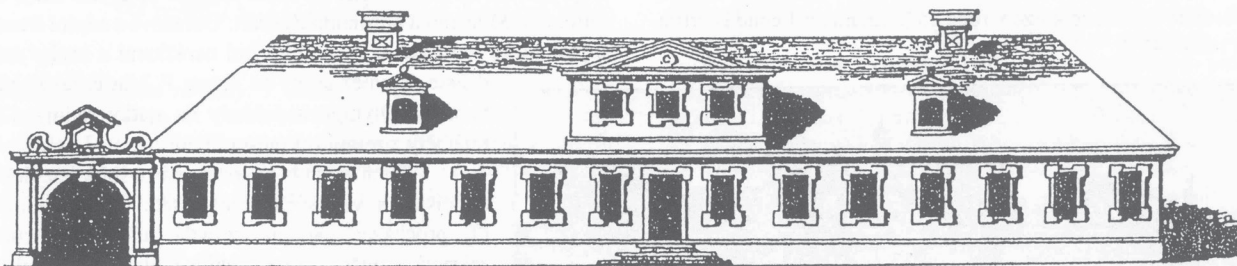
DOMENICO TREZINI

několik poznámek o prvním architektovi Petrohradu

Petrohrad, či dnes správně Sankt Petěrburg, oslavil v roce 2003 třicáté výročí svého založení. 16. 5. 1703 byla založena Petropavlovská pevnost - a tento den je považován také za datum založení města. Datum, kdy byla zahájena realizace jedné z nejvelkolepějších urbanistických koncepcí, jaké Evropa poznala.

I když - na počátku této koncepce nebyl konkrétní plán, ale jedno carské rozhodnutí Petra I. Moc ho nezajímalo, jestli jim vybrané místo je pro existenci města vhodné. On viděl místo u ústí Něvy, na které si činili nárok Švédové a on se rozhodl, že musí jasně a nekompromisně dát najevo, že toto místo patří Rusku. Navíc, že to je místo, pro Rusko strategicky jedno z nejdůležitějších nejen z hledisek válek -

všechny domy byly do ulice obráceny hlavní fasádou. Domy byly navrženy v typových řadách a byly přísně odlišeny podle majetnosti stavebníka - od samostatných domů pro střední vrstvu až po čtyřdomky pro málo majetné. Všechny stavby měly mít jednotný architektonický výraz - přísně symetrické, s okny s jednoduše zdobenými ostěněními, s valbovou střechou s vikýři, mezi domy byly rozložité barokní brány - vjezdy do dvorů. Domy pro ty, kdo se živili vlastní prací (pro řemeslníky, drobné obchodníky) byly skutečně nevelké - měly vstupní halu, kuchyni a dvě obytné místnosti. Někdy byly slučovány do dvojdomů s jedním vstupem. Ti, kdož patřili k nižší střední vrstvě, měli určeny domy poněkud rozlehlejší, i když stále ještě



Domenico Trezini: dům pro střední vrstvu

především tady chtěl mít bod, kterým bude proudit obchod mezi Ruskem a Evropou. Bod, v němž Rusko dá jasně najevo, že je zemí, patřící do Evropy.

První důvod byl důležitější, proto je založení města spojováno s pevností, a ne s tržištěm nebo obchodním přístavem. Ale od pevnosti se město rychle rozvíjelo dál, již v roce 1710 mělo pevně ve své budoucí struktuře posazené tři nejdůležitější body - kromě pevnosti to byl letní palác Petra I. A rozsáhlý soubor Admirality, tedy místa, kde se vyráběly lodě. A hlavní obytná část města začínala růst na Vasiljevském ostrově. Pod návrhy mnohých staveb byl podepsán Domenico Trezini. Architekt, který přišel do Petrohradu z Kodaně.

Narodil se v kraji Ticino ve Švýcarsku, odkud ovšem ve svých 21 letech odešel do Kodaně, kde pracoval jako stavitel. A v roce 1703 odjel do Petrohradu, vyslán dánským králem Frederikem, jenž tak odpovídal na žádost Petra I - potřebují evropské mistry, mimo jiné také stavitele pevností ... Trezini tuto výzvu zřejmě přijal docela rád; o tom, co stavěl v Kodani, se ví jen málo, a zřejmě, kdyby ji neopustil, asi bychom jeho jméno do dějin architektury nezařazovali. Petrohrad ho přivítal ojedinělými zakázkami. Právě Trezini je autorem staveb Petropavlovské pevnosti včetně chrámu, je autorem Petrova Letního paláce (který se dochoval dodnes) i Petrova Zimního paláce (jehož zbytky byly teprve nedávno nalezeny pod dnešním divadlem Ermitáž). K jeho pracím patří založení Alexandro-něvské lavry. Ovšem nejvíce je spjat s Vasiljevským ostrovem. Zde postavil první ministerskou budovu města, budovu Dvanácti kolegií, v níž měly být soustředěny všechny státní úřady nejen pod jednou střechou, doslova kolem jedné chodby (budova dnes slouží Petrohradské univerzitě). Také vytýčil první hlavní náměstí Petrohradu, které leželo na východním konci ostrova a kromě budovy Dvanácti kolegií na něm ležela mj. městská tržnice, první burza a řada dalších staveb, na mnohých z nichž se Trezini také podílel. Svým způsobem zajímavější však byly návrhy, které se postavít nepodařilo, nebo byly realizovány jen částečně a pak zničeny požáry či přestavbami.

K tomu, aby město bylo co nejdříve zastavěno a osídleno, přišel Petr I. s požadavkem, aby mu architekt navrhl několik základních typů domů - a každý, kdo se do města bude stěhovat, už dostane na výběr z konkrétních projektů. Čtyři roky pracoval Trezini na ohromném plánu, který měnil mokrá a zalesněná ostrova v budoucí centrum města - kolmo k Něvě byly proloženy kanály, které měly svést přebytečnou vodu, kolem kanálů (které měly být lemovány chodníky a vozovkami) byla plánována výstavba jednopodlažních domů, většinou kamenných. Při rozmístování domů architekt dodržoval několik pravidel - dbal na potřebné oslunění každého domu, na odpovídající šířku ulic a na to, aby

jen jednopodlažní. Ke každému domu patřil odpovídající pozemek s nezbytnými hospodářskými staveními a zahradou.

Pro bohaté příslušníky dvorské šlechty byly určeny pozemky podél Něvy, kde měly vzniknout dvoupodlažní domy s průčelím širokým 10 sáhů, se zahradami vzadu. Kdo má povinnost postavit takovýto dům, určil car - byl to každý šlechtic, který vlastnil více než 450 dvorů s nevolníky. Tento příkaz byl vydán 12. ledna 1719, ovšem dvořané se proti němu bouřili, a tak už 19. března bylo vydáno rozhodnutí nové - velké domy musí postavit ti, kdo mají od 700 do 1000 dvorů. Ostatní mají stavět domy menší - s délkou průčelí 8 nebo 5 sáhů. Pozemky pro tyto domy lemovaly jižní nábreží Vasiljevského ostrova a měly přísně stanovená urbanistická pravidla - protože nábreží se lomí, byly domy kladeny vedle sebe stupňovitě. Přitom se počítalo s tím, že ke každému domu bude přístup jak po pevném nábreží, tak z vlastního přístaviště. První most dostal Petrohrad až v polovině 19. století, do té doby bylo nutno převážet na lodích (a carské sídlo bylo na druhém břehu ...). Pozemky byly vytyčeny carskou komisí a projekty, které vypracoval Trezini (a některé později přišedší francouzský architekt Le Blonde), musely být podepsány carem. Nic jiného se stavět nesmělo. Pokud ovšem někdo nějakou změnu vyžadoval (a musel potvrdit, že jde o změnu k lepšímu), tak si směl u Treziniho objednat úpravy podle vlastních potřeb. Jen hrabě Menšikov si nechal postavit palác zcela individuální, jeho vrcholně barokní palác je z velmi rané doby, postavili ho v letech 1710 až 1716 podle návrhu architektů Fontany a Šedela.

Byla to vlastně jedna z prvních typizací, použitých v měřítku města. Car na ní trval, neboť dávala výhody rychlého stavění a také dovolovala dobře propočítat potřebu materiálu, stejně jako dovolovala na určité práce vyškolit vymezenou skupinu lidí. Dokonce existuje kresba, z níž je zřejmé, že se počítalo s proudovou výstavbou domů.

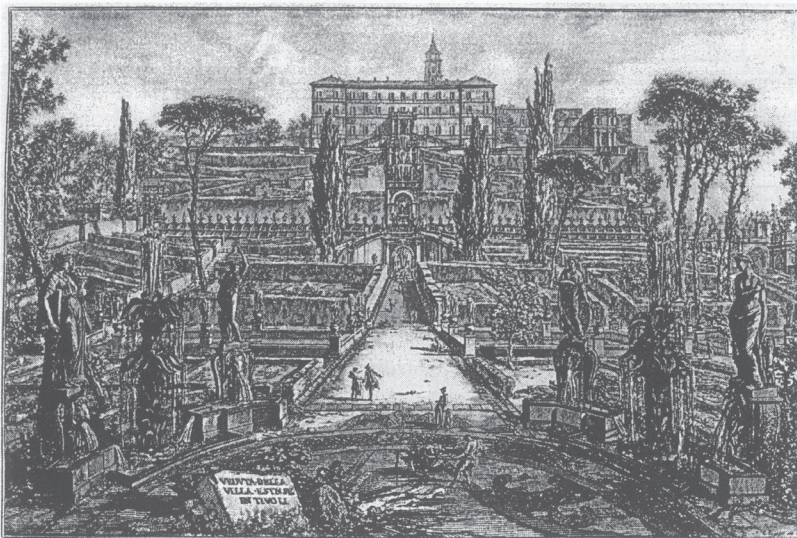
Typizace domů na Vasiljevském ostrově nebyla jediná. Podobný urbanistický plán nechal Petr vypracovat pro nábreží říčky Fontanky, která v té době byla za hranicí města a domy na jejích březích měly charakter letních sídel. I tento plán zpracoval Trezini podle Petrových pokynů až do detailů jednotlivých domů: Domy měly být obráceny fasádou na řeku a neměly být přímo na nábreží. Před každým domem měl být půlkruhový příjezdový dvůr, který měl být lemován kovovou ohradou, v níž měla být slavnostní brána a na koncích mohly být letní altány. Za domem se měla otvírat zahrada, v první části ornamentální, v druhé přírodní. Tento princip se stal pravidlem pro zástavbu domů na Fontance i po té, co se území stalo součástí města a na několika místech je dochoval dodnes.

RADOMÍRA SEDLÁKOVÁ

VILLA D'ESTE zahrada a fontány

Zahrada Villy d'Este je považována za vrchol italských manýristických zahrad. K dalším zahradám a vilám, které se staly pojmem, patří Villa Lante v Bagnaia u Viterba, Vila Medici v Římě, zahrady Boboli za palácem Pitti ve Florencii, Sacro Bosco v Bomarzu a villa a zahrada Aldobrandini ve Frascati u Říma.

Koncept manýristických zahrad se utvářel nejdříve v literatuře inspirované humanistickým myšlením časně renesance. Stejně tak inspirací byly zahrady antiky. Velké zaujetí způsobil popis antických zahrad od Vitruvia. První zahrady odpovídající představám humanistů vznikly kolem poloviny 15. století. Cílem bylo vytvořit přírodní celek, ve kterém skladebné prvky přírody budou v harmonické rovnováze s dílem člověka. Základ konceptu renesančních zahrad formuloval ve své knize v roce 1548 architekt Leone Battista Alberti (1404-1472).



Guvernér, kardinál Ippolito d'Este z Ferary (1509-1572), syn známé Lucrecie Borgia, obrátil po neúspěchu svých politických ambicí v Římě svou tíživost a potřebu seberealizace na své residenční sídlo v Tivoli, kde nastoupil roku 1550. Přizval ke spolupráci neapolského architekta Pirro Ligoria (1510-1583), který byl spíše než architektem jedinečným aranžérem, fantastou a tvůrcem manýristických konceptů neopakovatelné invence. Poučením z vlastního studia antiky a také studiem Hadriánovy villy v Tivoli a Villy Fortuny v Palestrině, proslulé výjimečným terasovým řešením, dospěl ke konceptu villy d'Este v Tivoli.

Zahrada villy d'Este je na prudkém svahu a rozdíl mezi dolní částí zahrady a villou na terase je něco přes 50 m. Celková plocha zahrady je 35 000 m². Pro uskutečnění záměru vodních hříček, vodotrysků a kašen bylo třeba vybudovat 600 m dlouhý podzemní kanál pro vodu z říčky Aniene. Atraktivní umělecká realizace je také mimořádným technickým dílem, které rozvádí vodu samospádem do několika stovek vodních vyústění, fontán a kašen. Bylo nutné nákladně vystavět množství teras a schodišť. Kardinál Ippolito vykoupil pozemky zahrad a vinic pro výstavbu zahrady a důslednost, se kterou šel za svým cílem, přispěla k jeho neoblíbenosti v Tivoli. Za seberealizaci svých uměleckých ambicí považoval nepochybně villu d'Este také Pirro Ligorio, který po konzultacích s kardinálem vytvořil komplexní ideový koncept. Vůdčí myšlenkou záměru bylo vytvořit dokonalou rovnováhu mezi samotnou villou, včetně jejích stylových interiérů, a zahradou, jako celkem z přírodních, technických a uměleckých skladebných prvků. Ligorio vyšel ze situace terénu a bez potřeby výkopů postavil zahradu villy jako

přirozenou součást překrásného amfiteátru krajiny a villu jako její vyhlídkový bod.

Villa vznikla přestavbou starého benediktinského kláštera postaveného v roce 1256. Její nádvoří je bývalou vnitřní zahradou kláštera a jedna stěna dvora je zdi románského kostela z 11. století. Vnitřní dvůr obklopený toskánským sloupovým má na volné zdi patřící kostelu S. Maria Maggiore pozoruhodnou mramorovou fontánu. Nádrž byla historickým sarkofágem a je doplněná sochou spící Venuše a bystou císaře Konstantina ze 4. století. Interiéry villy jsou dnes zcela prázdné, bez nábytku a uměleckých předmětů, ale pozoruhodností zůstává fresková výzdoba zaplňující interiéry. Podstatnou část fresek maloval Livio Agresti se svými žáky, další Girolamo Muziano a Girolamo Zuccari. Obrazovou náplň fresek je mytologická tematika se symbolickými narážkami a znaky rodiny d'Este. Rovněž scény ze života P. Marie, také setkání bohů na Olympu a pohledy na statky rodiny d'Este i náměty z minulosti města Tivoli.

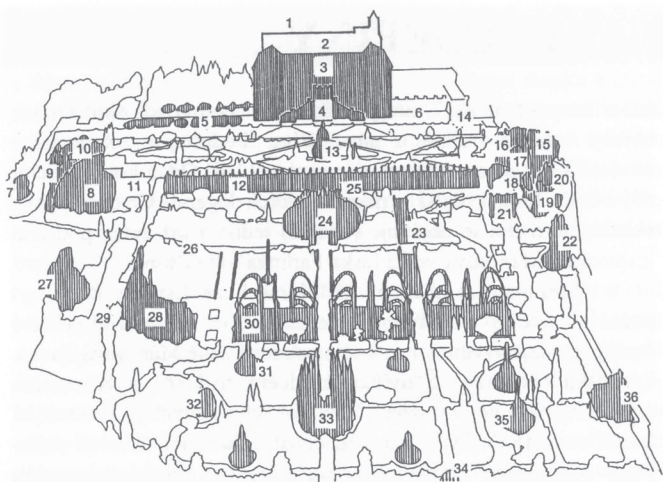
Zeleň zahrady je sestavená ze sbírky nejdekora-tivnějších a vzácných porostů této části Středomoří. Při procházce parkem vzrostlá zeď svou kulisou zakrývá a opět s překvapením odhaluje pozoruhodné detaily zahradní úpravy.

Jeskyně a fontány v ikonografii manýrismu symbolizují zrození přírody z původního chaosu a nechybí nikde v zahradách tohoto stylu. Také zde je jednou z atrakcí "Dianina jeskyně", zdobená mozaikami a štukami. "Fontána Bicchierone" připisovaná G. L. Berninimu má zvoncový květ s tryskajícím pramenem a vodou tekoucí do kašny tvaru mušle. "Rometta" vybudovaná podle kreseb samotného kardinála má modely významných staveb starého Říma, které se dnes již rozpadají sešlostí. Napříč zahradou vede alej "100 fontán" vyzdobená reliéfy lilí,

lodí, orlů a dějů z Ovidiových metamorfóz, které jsou dnes zakryty řasami a mechem. "Fontána Ovato" navržená Ligoriem a nazvaná podle tvaru bazénu, má v pozadí množství skal a plastické a ornamentální dekorace. Nad ní je terasa se sochou Pegasa a Sybily Albuney. "Vodní varhany" tlakem vody vyráží vzduch a ozvučují píšťaly. "Soví fontána", dnes zničená, byla založena na technické a mechanické hříčce. "Fontána Proserpiny" vytváří intimní architektonické zákoutí a připomíná nymfeum v drážďanském Zwingru, dokončené však o 150 let později. Účelovou i estetickou hodnotu mají tři rybníky pro pstruhy obklopené balustrádou s 24 vázami, ze kterých vyrážejí proudy vody. "Neptunova fontána" dominuje prostoru. Voda, nahromaděná ve výše položené fontáně varhan, klesá v řadě architektonicky vyřešených stupňů a vyráží vzhůru jako silné vodní paprsky. Pozoruhodný je rozdíl od horní terasy, odkud klesá voda proudem do nejspodnější nádrže. "Fontána Ariadny" ve spodní části zahrady a "Fontána přírody" se sochou mnohoprsé Diany z Ephesu symbolizují živelnost přírody. Několik dalších menších fontán uzavírá výčet vodních hříček. Kruhová plocha v dolní části, umístěná v hlavní geometrické ose villy a zahrady, je osázena v kruhu staletými cypřiši. Odtud název "Rotunda cypřišů".

Villa d'Este našla mezi současníky nadšené obdivovatele a dočkala se četných popisů. První oslavný text napsal historik Umberto Foglietta již 3. srpna 1569. Ohlas svědčí o tom, že zahrada vyjadřovala tehdejší autentický životní pocit a manýristický umělecký životní styl, který nepřestává působit na návštěvníky ani dnes.

ALEXANDR SKALICKÝ ST.



Legenda ke schématu zahrady: 1. Kostel S. Maria Maggiore. 2. Dvůr s Venušinou fontánou. 3. Palác. 4. Schodiště. 5. Terasa. 6. Terasa Pallacorda. 7. Pegasova fontána. 8. Fontána dell' Ovato. 9. Sibyla Albunea. 10. Socha Aniene. 11. Bacchova fontána. 12. Alej sta fontán. 13. Fontána Bicchierone. 14. Dianina jeskyně. 15. Rometta. 16. Aniene. 17. Tibera. 18. Ostrov v Tibeře. 19. Kapitolská vlčice. 20. Socha Říma. 21. Fontána Proserpiny. 22. Soví fontána. 23. Cordonata dei Bollori. 24. Dračí fontána. 25. Fontána sfingy. 26. Cesta hortensii. 27. Vodní varhany. 28. Neptunova fontána. 29. Jeskyně. 30. Rybníky. 31. Orli fontána. 32. Fontána proroka. 33. Cypřišová rotunda. 34. Fontána přírody. 35. Fontána Mete. 36. Fontána Ariadny.

Giovanni Battista Piranesi: Veduta della Villa Estense in Tivoli.

ITALSKÉ MALÍŘSTVÍ 20. STOLETÍ V ČESKÝCH SBÍRKÁCH

Ve Veletržním paláci, v nové instalaci sbírek moderního umění Národní galerie, najdeme ve stálé expozici pouze nepatrné ukázky italského moderního umění. Nelze však říci, že by v uplynulém čtvrtstoletí nebyl český divák o italském umění informován, ani že by výstavy italského umění u nás byly ojedinělou událostí. Vždyť jen Národní galerie v Praze uspořádala výstavy kolektivní i individuální, např. *Italské grafiky 20. století* v r. 1970, *Současné benátské grafiky* v r. 1985. Z jiných akcí je nutno připomenout výstavu piemontských současných umělců ve výběru Jaromíra Zeminy v Mánesu na přelomu r. 1968-69. Mezi individuálními výstavami malířskými a grafickými Národní galerie v Praze nutno připomenout pak *Leonarda Cremoniniho* (1969), *Achille Perilliho* (1970), *Renata Guttusa* (1968, 1973 a 1979), *Emilia Greka* (1976), *Giorgia Morandiho* (1981) a sochařů *Giacoma Manzu* (1973) a *Livia Segusa* (1984).

V padesátých letech, kdy byly hranice pro jednotlivce bezmála neprodyšně uzavřeny, pak Národní galerii připadly některé příležitostné státní nákupy z občasných výstav v Praze, např. z výstavy tehdejšího *Mladého italského umění*, pochopitelně neorealistickeho, jako byli *Renato Guttuso*, a *Gabriele Mucchi*. K zásadnímu rozšíření početnímu a snad i kvalitativnímu dochází teprve v období Pražského jara, až do počátku 70. let, kdy se Národní galerii podařilo získávat některá díla přímo od italských umělců, např. *Renata Guttusa* a *Emilia Vedova* a z výstav v Praze (*Manzu*). Přesto však už velká výstava italského umění ze sbírek Národní galerie v Praze konaná v roce 1989 ve Valdštejnské jízdárně ukázala, že soubor italského umění 20. století, založený na několika jednotlivých obrazech několika málo vůdčích malířů tohoto století, byl rozšířen na sklonku komunistické éry zisky, alespoň částečně dokládajícími vývoj italského umění po roce 1945. Byla vlastně výsledkem „sběru“ Národní galerie v posledním dvacetiletí, jen výjimečně byly tyto zisky starší, jako tomu bylo v případě italské klasické moderny.

Když vítězství americké armády otevřelo v Itálii r. 1944 nové období veřejného a kulturního života, sešla se tam skupina mladých

umělců, aby vytvořila *Novou frontu umění - Fronte nuovo delle arte*, jejíž název naznačuje ještě bojovného ducha, zrozeného z válečných událostí. Stala se na čas netoliko jádrem generačního nástupu, ale bez nadsázky ohniskem tvůrčích snah italského Umění. Z původního společného levicového východiska, v němž se snahy o bezprostřední odpověď na události oné doby, tak intenzivně prožívané, prostupovaly s úsilím o pevnou skladbu forem, postupem času se jednotlivci vydávali po vlastních, osobně formulovaných cestách. Tyto původní hodnoty, které se z Itálie, očištěné závěrečnými válečnými událostmi, a to jak ve filmu tak v literatuře, ale zvláště a především ve výtvarném umění, k nám dostávaly, česká kultura po roce 1945 záhy rozpoznala. Nový realismus, přesněji *neorealismus* byl v mnohém vzorem, podobně jako např. mexická grafika, která se do Prahy dostala už koncem 40. let. V návratu k realismu, ať už spontánním nebo vynuceném teorií socialistického realismu, se italské malířství i sochařství stalo v padesátých letech modelem zvláště blízkým a přístupným.

Na prvním místě je nutno jmenovat „oficiální“ vzor, *Renata Guttusa* (1912-1987), jenž zůstával po léta věrný programu *neorealismu*. Máme ještě v dobré paměti, že se ze zorného úhlu politické „pokrokovosti“ vyhlašoval jako jeden z osnovných proudů moderní italské kultury, který mohl díky svému kritickému zaměření pronikat i do Československa, kde dosáhl značné obliby. Z padesátých let, kdy v umělcově díle vrcholil vyhraněný politický zaměření směrem ke komunismu a v uměleckém smyslu k důsledně figurativním vyjádření, pochází obraz *Školáci* (1953, dar Ministerstva kultury a informací), poskytující přímo čítankový příklad neorealismu v malbě. Daleko později vznikl trojdielný panel *Zprávy* (1971, zakoupen 1973). Malíř se tu pokoušel, zřejmě už s menším úspěchem, o tematickou i výrazovou dramaturgii, zdůrazněnou složitým technickým pojednáním, začleňujícím i ne zrovna realistické techniky, ba spíše blízké tehdy ještě živému pop-artu. Guttuso se u nás projevili ovšem nejen jako malíř, ale také jako výtvarný kritik či spisovatel, jak o tom svědčí jeho dosti čtená kniha *O malířích (Mestiere di pittore)*, která vyšla v českém překladu r. 1984. Je jedním z mála příspěvků živé italské výtvarné kritiky u nás (nelze u ovšem opominout ani významnou knihu Bruna Zeviho *Jak se dívat na architekturu - Saper Vedere l'architettura* (Praha 1966), stejně jako velice kvalitní akademickou příručku estetiky od Guido Morpurgo-Tagliabue, *Současná estetika (Estetica contemporanea)* (Praha 1985), a nakonec i nedávné vydání Mario Perniola, *Estetika 20. století* (Praha 2000). Jako úlitbu v důsledku postupující normalizace lze chápat pozdní výstavu Renata Guttusa ve Valdštejnské jízdárně v r. 1973, tehdy čerstvému laureátu *Leninovy ceny za upevnění míru mezi národy*, přestože ukázala poměrně široký průřez jeho tvorbou z let 1931-1971. Politicky podbarveny byly i obrazy dalších malířů jako *Dvě rolnické ženy* z r. 1954, zakoupeno 1955) od *Gabriella Mucchiho* (1899-?) a *Poceta Ragambowovi* z r. 1965 *Alberta Brongonzoniho*, který Národní galerii věnovalo Ministerstvo kultury. *Antonio Giorgi* byl zastoupen obrazem *Drvoštěpové*.

Za východisko slouží *Fronte nuovo delle arte* také Benátčanovi *Armadori Pizzinatovi* (1910), jehož *Les* (1965, dar Ministerstva kultury a informací, 1967) vznikl v době, kdy se malíř od reálně založených kompozic vydal směrem k abstraktně osnovaným, místy geometricky strohým a až dynamicky rozvolněným formám. Další Benátčan, *Emilio Vedova* (1919) patřil k prvním evropským abstraktním malířům, kteří začali využívat významovou a výrazovou nosnost uvolněného gesta. Z výchozí strohé a geometrizované skladby tvaru a barev, linií a ploch přešel k expresivnosti a spontaneitě tahu a úderu štětce, niterně však spjatých se subjektivními prožitky, často vyjadřujícími konkrétní události vzrušeného času. V tomto ohledu lze ve Vedovi právem spatřovat umělce dramatického vidění, jež se na čas projevilo v rozložení obrazu do několika ploch v neobvyklém, až agresivním prostorovém souřazení, v konstrukcích, které autor nazýval „*plurimi*“. Výmluvným dokladem je tu *Krutá historie našeho času* z r. 1963, která je vlastně polyptychem, sestaveným ze čtyř dílů. Vedova navštívil Prahu v období dozínajícího Pražského jara.

Dovolím si osobní vzpomínku na to, s jakým zanícením hovořil Vedova (když jsem jej a jeho ženu doprovázel po Praze) o politických perspektivách Československa, které však vzaly krátce za své pod náporu ruských tanků a následující normalizace a která tak narušila, i když nepřerušila, naše poznávání italského umění.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

NA OKRAJ MÁNESOVY JOSEFINY

„Česká *Mona Lisa*“, zůstává obestřena řadou legend a nejasností bez ohledu na to, že její autor je pravděpodobně našim „nejprobádanějším“ výtvarným umělcem vůbec. Během 130 let, která uplynula od smrti Josefa Mánesa, narostla bibliografie věnovaná tomuto malíři do stovek titulů. Nejde zdaleka jenom o vědecké monografie, katalogy díla, specializované studie či edice korespondence. Zpracování mánesovské tematiky zahrnuje rovněž řadu básní, povídek a románů, nemluvě už vůbec o rozhlasových a televizních inscenacích či dokonce o životopisném filmu *Paleta lásky*, který zůstává skutečnou „perlou“ české historizující kinematografie normalizační éry. Tvůrci mánesovských mýtů i veskrze seriózní badatelé se v předkládání nejrůznějších teorií stran *Josefíny* v minulosti doslova předháněli. Romantismus uměleckého díla vstoupil i do jeho interpretaci.

Pevných výchozích bodů není mnoho. Obraz plavovlasé krasavice s obnaženými řadry vznikl někdy v polovině padesátých let 19. století, během autorova života však nebyl nikdy veřejně vystaven, ba dle všeho vůbec neopustil Mánesův ateliér. Poprvé se dílo objevilo na posmrtné výstavě, uspořádané roku 1872 pražskou Uměleckou besedou k uctění památky zesnulého tvůrce. Malba zde visela s označením *Josefina N. N., herečka*, které ovšem více znejasňovalo nežli vysvětlovalo. Svým žhavým erotickým nábojem jítřila *Josefina* od počátku fantazii všech, kdo ji spatřili. U starožitníka Marata na Uhelném trhu v Praze koupil obraz za 40 zlatých jistý Karel Buchtela a opět ho prodal Mikuláši Lehmannovi, známému pražskému nakladateli a obchodníkovi s uměleckými díly. Od Lehmana dílo v roce 1880 získal (tentokrát již za 150 zlatých) Josef rytíř Daubek, majitel zámku v Litni u Berouna. V držení Daubka a jeho potomků pak zůstala čím dále slavnější *Josefina* déle než sto let. Objevovала se nicméně na četných reprodukcích i na výstavách a od roku 1945 byla deponována v Národní galerii. Československý stát zakoupil tuto mistrovskou Mánesovu práci v roce 1987 od daubkovské dědičky, pěvkyně Jarmily Novotné. Dnes tvoří obraz významnou součást stálé expozice českého umění 19. století Národní galerie v Praze ve Veletržním paláci.

O vzniku většiny Mánesových velkých děl jsme vcelku dobře informováni z bohaté dobové korespondence, výtvarných kritik a memoárové literatury. O *Josefině* však soudobí svědkové až na řídké výjimky mlčí. Zdá se, že obraz a zvláště pak jeho model byly v malířské rodině Mánesů od jisté chvíle tabu. Renáta Tyršová, která dílo uvedla jako první do odborné literatury (článkem ve *Vlčkově Osvětě* roku 1881), upřesnila totožnost portrétované dívky jakožto *Josefíny N. N., bývalé moravské divadelní umělkyně*. Žádnou takovouto herečku však mánesovští životopisci nikdy nevypátrali, přestože umělcovy kontakty s divadelním světem byly počátkem padesátých let docela hojné.

Nadějnější východisko poskytl badatelům první Mánesův životopisec malíř Eduard Herold, který umělce i jeho malující sourozence osobně znal. Tento autor v komentáři o obrázku *Maří Magdaleny*, malovaném koncem roku 1850 nebo počátkem roku následujícího, zmínil i jeho údajný model. Měla jím být jistá Faninka Šťovíčková, služka v rodině Mánesů. Protože dívka představující *Maří Magdalenu* má podobné rysy jako tajemná *Josefina*, ztotožnili už starší mánesovští badatelé (Tyršová a po ní K. B. Mádl) Faninku se smyslnou usměvavou krasavicí, která se v jejích interpretaci stala ztělesněním slovanského ideálu ženské krásy. Tato teorie se zdála být potvrzena, když se později vynořily dva další, opět silně erotické Mánesovy obrazy *Večer a Jitro*. Umělec maloval tyto protějšky na výdělek, podle tradice dokonce pro vykřičený dům na pražském Josefově. Proto je podepsal falešným monogramem

LG a letopočtem 1857, který možná ani neodpovídá skutečnosti; obrazy vznikly zřejmě o něco dříve. Podobnost zobrazeného děvčete s *Josefinou* zaujme na první pohled. Od tohoto poznání zbýval jen krok k další z mánesovských legend. Celou skupinu obrazů, na nichž se objevuje (údajně) jedna a táž žena, podle ní inspirovala Mánesova velká láska Faninka Šťovíčková.

Spisovatel a sběratel Jiří Karásek ze Lvovic, který byl pevně přesvědčen o správnosti uvedené teorie, shromáždil veškeré dostupné údaje vztahující se k této osudové ženě Mánesova života. Františka (Faninka) Šťovíčková, dcera truhláře z Kňovicích u Sedlčan, nastoupila službu u Mánesových ve svých jedenadvaceti letech, roku 1846. Svérázná domácnost, zahrnující vedle tří malujících sourozenců - Amálie, Josefa a Quida - ještě jejich matku Magdalenu a strýce Václava, sídlila ve Spálené ulici, kam se odstěhovala po smrti otce Antonína Mánesa z hradečanského Šternberského paláce. Oba bratři zůstali až do smrti starými mládenci. Jako umělci byli sice nadaní, leč jako lidé k zoufalství nepraktičtí a pro běžný život minimálně vybavení. Většinu péče o rodinu proto přejala nejstarší Amálie, žena energická a dle všeho nekompromisní.

Milostné pletky Josefa čili „Pepiho“, jak ho po domáčku nazývala, rozhodně nezbudily její nadšení. Když se ukázalo, že Faninka navíc čeká s „milostpánem“ potomka, vyhodila prý Amálie hezkou služku na hodinu z domu. Zakrátko přišlo na svět děvčátko, které dostalo - jak jinak - jméno Josefina. Otec svou dceru pravděpodobně nikdy nespátřil, snad o ní ani nevěděl. Jen jednou se prý Faninka vypravila s dítětem do Prahy, Mánesa však doma nezastihla a Amálie ji ani nepustila přes práh. Někdejší služka Faninka se roku 1860 vdala a její další život plynul bez větších otřesů. Zemřela v roce 1909.

Herold naznačuje, že malířova dcera se na zapřenou zúčastnila otcova pohřbu a udivovala přítomné jak krásnými plavými vlasy, tak i nepřehlédnutelnou podobou s nebožtíkem. Na jednom z hrobů šareckého hřbitova u sv. Matěje lze dodnes číst nápis: „Josefina Hovorková, dcera Josefa Mánesa, * 11. 3. 1850 - † 16. 12. 1916. Pane, vím, že se shledám s tím, kdo byl drahý duši mé“. Josefinin manžel, průměrný literát Josef Miroslav Hovorka, dokonce celou historii nešťastné lásky své tchyně zpracoval v povídce nevalných kvalit.

Citlivého Mánesa náhlý a vynucený konec známosti s půvabnou vesnickou dívkou zřejmě hluboce zasáhl. V dopise malíři Soběslavu Pinkasovi si postěžoval, že jeho utrpení je nesnesitelné. Na studii k *Josefině* měl umělec vlastní rukou připsat vášnivé pozdní vyznání: „Bez Faninky nebylo by srdce“. Jenomže to je opět legenda. Žádné přípravné skici k *Josefině* neexistují, což budí podezření, že je zničil buď sám umělec, nebo Amálie. Zachovalo se jenom několik křehkých kreseb dívčích polopostav, zachycujících snad tentýž model, jaký inspiroval *Josefinu*. Mohly být matka Mánesovy dcery a krasavice z obrazu jedna a táž osoba?

Faninka se dožila plného rozpuku mánesovského kultu a své prosté vzpomínky na slavného malíře stačila vypovědět hned několika vážným badatelům. O slavném obraze, jehož zrod měla inspirovat, však netušila nic. Nemohla, protože rodinu Mánesů natrvalo opustila na podzim 1849, roky před vznikem *Josefíny* a dalších děl, na nichž se údajně objevuje táž žena. Podle hodnověrných svědectví byla Faninka Šťovíčková navíc výrazně tmavá, černoooká a černovlasá, tedy naprosto nepodobná kypré blondýně z *Maří Magdaleny* a z *Josefíny*.

Historie nešťastné lásky a zvláště pak jméno Mánesovy dcery tu napomohly na svět legendě. Už historik umění František Kovárna se ve své studii z roku 1939 právem vysmál „barvotiskově dojmavým obrázkům“, stojícím za touto tradicí. Mánes častokrát

maloval a kreslil malé děti a ve svých dílech vytvářel idylický obraz rodinného života. Odtud už zbýval jenom krok ke ztotožnění umělce s dílem. Milovník dětí, jenž nesměl polaskat vlastní dcerku a ctitel rodinného krbu, kterému nebylo dopřáno spočinout v klidném manželství - jak působivé, jak dojemné a jak romantické. A také jak nepravdivé! „Jsou dvě věci, na něž se zapomíná“, píše Kovárna. „Že už tehdy Mánes nebyl chlapec, ale muž s právem na vlastní vůli, a že i Amálie obětovala rodině svůj osobní život, stala se dvěma bratřím matkou a živitelkou.“

Faninka nebyla jedinou ženou Josefova života, jak by si rádi představovali jeho cudní životopisci. Mánes potřeboval lásku a společnost krásných žen; o tom, že byl mileneček rodem svědčí opět nejlépe samo dílo. Lze proto předpokládat (věrohodné důkazy chybějí), že tajemná „Josefina N. N.“ vstoupila do malířova života někdy roku 1850, snad poté, co si umělec vyléčil žal po Fanince pobytím na zámku Silva-Tarouců v Čechách pod Kosířem a následně ve Vídni. Kdo byla tato vlnadná a smyslná žena nevíme a zřejmě se už nikdy nedozvíme. Zda se opravdu jmenovala Josefina, jestli pocházela z Moravy a působila jako herečka - to vše jsou jen otázky bez odpovědi. „Při pohledu na tu nádhernou krasavici“, píše malíř Miloš Jiránek o *Josefině*, „lze lehko uvěřit, že vášeň, která tehdy uchvátla toho velkého milence, byla ze všech nejhlubší a nejtragičtější ve svých následcích“. Závěrečná slova skrývají narážku na pohlavní chorobu, jež později způsobila Mánesovi fyzické i duševní utrpení a nakonec přivedila jeho předčasnou smrt. Snad i tato tušená souvislost mohla být důvodem, proč umělcovi blízcí (či snad on sám?) pečlivě zničili většinu osobních dopisů, kreseb a dokumentů; jedině ony by mohly dopovědět podrobnosti malířova životního příběhu.

Ať už byla tato neznámá kdokoliv, probudila v Mánesově díle novou polohu. S citlivostí pohledu a se sklony k lyrismu se setkáváme u umělce již dříve. Nyní se k nim však nově připojuje erotický výraz, jaký nemá obdobu v umění tehdejší střední Evropy, a už vůbec ne v Praze bachovské éry. Tento erotismus je stejně vášnivý a smyslný jako čistý a nezáludný; nemá ve své vroucnosti nic společného s rafinovanou salonní pornografií 19. století, a už vůbec ne s masovou produkcí stupidních oplzlostí, jak ji známe dnes. Pro dobovou společnost však byly tyto Mánesovy mistrovské holdy ženské kráse příliš otevřené a tudíž nepřijatelné. *Maří Magdaleně* vyřadili editoři z uměleckého alba, chystaného jako dar pro anglickou královnu Viktorii. Snad právem (jméno této panovnice se stalo symbolem prudního pokrytectví v otázkách vztahu dvou pohlaví), Mánes však nesl neúspěch dost těžce. Erotické okouzlení a vypjatá smyslnost promlouvají z nádherných kreseb a pastelů, vzniklých v téže době, z *Amorovy snídaně*, *Soutoku Labe s Vltavou*, *Zahradníka a květin*, *Soumraku* ... Poslední dvě díla nepřijala vlastenecká Jednota výtvarných umělců pro své prémie, jako by láska k vlasti už sama o sobě vylučovala lásku muže k ženě. Ale i pozdější interpreti si hledali k podobným Mánesovým vypjatě osobním dílům cestu dosti obtížně.

Také v *Josefině* se raději shledával nadosobní ideál slovanického ženského typu, aby nemusel být přiznán jásavě smyslný podtext díla. Ve skutečnosti je to portrét ideální milenky, přerůstající v obecně platnou alegorii. „Zde rameno, šij, paže jsou jediný, veliký, mléčně zarosený bazén slibu a touhy: oko je v něm zamílovaným zajatcem. Chceš tu ruku, musíš ji chtít, i ta řadra i všecko tu plnost.“ Takto a podobně horuje před *Josefinou* zanícený vkladáč Mánesova díla František Žákavec. Mánes nicméně maluje víc než jen jednu ženu, byť byla sebekrásnější. V obraze se prolíná vzpomínka na mnoho žen dalších: na ty, jež poznal, o nichž jen snil, i na ty, které viděl na obrazech starých mistrů. Celá „erotická“ poloha umělcovy díla by nebyla myslitelná bez hluboké znalosti zvláště francouzského rokokového malířství. *Josefina* pak v sobě navíc nese i vzpomínku na koloristické mistrovství Rubensovo

a především na ideální krasavice, milované a malované benátskými umělci od Giorgiona přes Tiziana a Palmu Vecchia až po Paola Veronese. Také v jejich ušlechtilých rysech hledali badatelé podoby konkrétních milenek a kurtizán, aby se nakonec spokojili moudrým zjištěním, že zde nejde o jména, nýbrž o oslavu ženy jako dárkyně krásy a radosti. Rovněž Mánesova láska k jedné krásné ženě jde ruku v ruce s hlubokým obdivem vůči všem krásám, které skýtá život.

VÍT VLNAS

FRANK O. GEHRY stavitel muzeí

*Od září 2003 do ledna 2004 probíhá v Muzeu umění Fredericka R. Weismana v Minneapolis výstava, věnovaná návrhům Franka Gehryho pro muzea a kulturní stánky vůbec (více informací na webové stránce www.weisman.umn.edu). Už sama hostitelská instituce patří k nejpozoruhodnějším realizacím amerického architekta, na jehož *Tančící dům* v Praze už jsme si stačili zvyknout. Weismanovo muzeum je z trochu jiného rodu. Jakoby volně k sobě přiřazené válce, jehlany, kužele a jejich části vytvářejí směrem k vysokému břehu Missisipi hřavou vzdouvající se skládačku pokrytou stříbrným plechem. Protilehlá stěna budovy obrácená směrem k univerzitnímu kampusu je už mnohem klidnější. Weismanovo Muzeum moderního umění bylo otevřeno v roce 1993.*

Gehry si ovšem v oblasti muzejní architektury získal jméno především díky Guggenheimovu muzeu pro Bilbao (1997) a patří dnes také díky tomu k nejžádanějším projektantům. Počet dokončených realizací proto i na výstavě ustupuje těm rozestavěným nebo teprve projektovaným. Z těch dokončených je tu na modelech a fotografiích předvedeno Vitra Design Museum v německém Weilu am Rhein („sesterské“ město Bazileje na švýcarské hranici) z roku 1989, jež patří k těm uměřenějším a ukázněnějším Gehryho stavbám. Škoda, že nakonec byly kvůli finančním problémům opuštěny plány na stavbu nového Guggenheimova muzea na dolním Manhattanu z roku 1998. Stavba by se podobala jakési obrovské kytici. K dalším provedeným a nesmírně pozoruhodným stavbám patří Experimentální hudební centrum v Seattlu z roku 2000. Zvenku působí dojmem nakupených pomačkaných plechů (problémy s větrem!), zevnitř však vytváří akusticky velmi pozoruhodné prostory.

Z teprve projektovaných budov zaujme nejspíše Centrum Simona Wiesenthala v Jeruzalémě (mně stavba uzavřená v tomto případě do sebe nejvíce připomněla velké poupě zatím nerozvitého květu) a velice zajímavé Muzeum biodiverzity v Panama City, zajímavé především barevným provedením střech. Obě budovy mají být dokončeny roku 2006. Další rozpracované projekty jsou určeny pro Biloxi ve státě Mississippi, pro Corcoranovu galerii ve Washingtonu a pro německý Herford.

ZDENĚK HOJDA

PALAZZO MEDICI - PRVNÍ MUZEUM SVĚTA

poznání založené na symbolech a souvztažnostech

Prvním moderním muzeem světa byl zřejmě starý palác Medicejů ve Florencii, vybudovaný kolem roku 1440 podle plánů Donatellova společníka Michelozza, v době, kdy Medicejští byli na vrcholu hospodářské, společenské, politické a kulturní moci. Co nás tu zajímá, není ani tak Michelozzův příspěvek architektuře, nýbrž přání a touha Cosma de Medici postavit si rezidenci, která by sloužila především pro ostentativní předvádění předmětů, které mu jeho sociální postavení a osobní štěstí dovolilo nashromáždit.

Je známo, že v paláci existovala místnost zvaná *scriptorio* (písárna, kancelář), vyzdobená Lucou de la Robbia, kde Piero de Medici, syn Cosmův a otec Lorenzův, trávil většinu času a - podle humanisty Antonia Filareta - listoval v knihách a pozoroval cenné předměty své sbírky, zvláště drahé kameny, zlaté a stříbrné nádoby. Jak můžeme chápat smysl této činnosti člověka 15. století? Jaké znalosti či podmínky vědění jej k tomu vedly? Můžeme odpovědět asi v tom smyslu, že renesance byla dobou rychlých změn a proměn v činnosti člověka a také ve způsobu, jak je provádět. Přispívají k tomu nové techniky válečného umění, nové zbraně, nové stroje (stačí připomenout konstrukce Leonarda da Vinciho). Ty vyvolávají rozhodné odmítnutí starých myšlenkových schémat a hledání nových idejí, vezmi kde vezmi, třeba u protivníka, který současně budí obavy, ne-li přímo hrůzu, i oslňuje. Platí to např. pro islám, i když hranice styku mezi různě pojetými civilizačními okruhy jsou často propustnější, než se obvykle soudí (jak to dosvědčuje mj. existence toledské překladatelské školy, kde na půdě křesťanského Španělska /Kastilie/ se dostalo důstojného přijetí islámským a židovským vědcům).

Ve své studii o římských ruinách Flavio Bondi zdůrazňuje velmi vhodně také zlom mezi nedávnou minulostí, kterou odmítáme s opovržením, a minulostí vzdálenou, v níž se domníváme najít vzor. Stačí připomenout odmítání secese až do počátku šedesátých let 20. století. Dala by se připomenout i slova básníka Paula Valéryho: „*vstupujeme do budoucnosti pochodem nazpět*“.

Aby se osvobodili od středověkého způsobu nazírání, obrací se Vlaši v quattrocentu k antice a snaží se smířit s řecko-římskou civilizací a přizpůsobit ji křesťanství. Studuje se Vitruvius a adoptuje se slovník antických architektonických forem. Obnovuje se záliba v jezdeckém pomníku a portrétní bustě. Poezie se odvolává na Ovidia, tragédie na Seneku. Knížata, obchodníci a vědci vytvářejí sbírky, aby názorně předvedli jednak své znalosti, jednak své štěstí. Přesto však renesanční člověk ještě neopustil zásadu a způsob poznání, který si udržel až do 17. století, „*povznášející roli v západní kultuře*“, a to analogii. Existuje-li velký svět, makrokosmos, a zasahuje-li jeho obvod jakoukoliv věc na tomto světě, na opačném extrémě existuje privilegovaná karikatura mikrokosmu: člověk-mikrokosmos, který reprodukuje ve svých omezených proporcích nesmírný řád nebes a vše, co obsahují. Mezi skutečnými hranicemi této analogie defiluje hra podobností. Následkem toho vzdálenost mezi mikrokosmem a makrokosmem - přestože je nesmírná - není nekonečná.

Bytosti, které v něm sídlí, mohou být vyčísleny, přestože je jich mnoho. Analogie nejsou nekonečné, ačkoliv se vzájemně podpírají. Proto bylo možno považovat přírodu za jakýsi v sobě uzavřený svět, který je možno interpretovat lidským věděním. Paracelsus napsal: „*My lidé objevujeme vše, co je skryto za horami, díky vnějším analogiím a znamením a tímto způsobem objevujeme všechno znání bylin a vše, co se vyskytuje v kamenech. Neexistuje nic v hlubinách mořských ani ve výšinách nebeských, co by člověk nebyl schopen objevit. Neexistuje dostatečně velká hora, aby skryla pohledu člověka to, co v ní existuje. Příslušná znamení to prozrazují*“. Proto můžeme dnes už snadněji pochopit předpoklad, že vědění renesance „*mělo uchopit magii a erudici současně a na téže*

úrovni“. Po této krátké úvaze o pojetí vědomostí a znalostí se můžeme vrátit ke sbírkám Medicejů, abychom se zeptali: co vlastně sbírali, jak prezentovali své sbírky? A komu? A proč?

Zpočátku Medicejové sbírali podle tradičních zvyklostí středověkých knížat, ať už laiků nebo církevních osob. Církevní knížata shromažďovala ovšem předměty, jejichž hodnota spočívala na jedné straně v tom, co bychom mohli nazvat především duchovním významem, na druhé straně v materiálech, z nichž byly provedeny, tj. z drahých kamenů nebo kovů. Jedná se totiž o pokladnici, která v případě potřeby mohla být použita ke zmírnění určitých aktuálních problémů (např. za hladomorů, válečných událostí apod.). Talíře, stolní náčiní, liturgické předměty, koruny a zbroj představují užitečný způsob, jak cenné materiály zachovat. Jejich vlastníci je často neváhají roztavit nedlouho poté, co byly zhotoveny. Tak např. papež Kalixt II. nechal roztavit roku 1458 tiáru papeže Evžena IV., aby financoval válku proti Turkům; tiáru zhotovil Ghiberti pouhých dvacet let předtím. Celé dílo Benvenuto Celliniho známe pouze z popisů, které on sám svěřil papíru, s výjimkou velké solničky pro Františka I. Vše ostatní bylo roztaveno.

Aniž by se příliš vzdálili od tradičních praktik, také Medicejové se zajímají o rarity, jimž připisují magické vlastnosti; právě tyto magické vlastnosti jsou oceňovány vysokými, až závratnými cenami. Cosma de Medici se zajímal především o architekturu, považovanou za královské umění, ale současně také objednal u několika soudobých umělců řadu děl, která měla zdobit palác. Tímto způsobem Fortuna, společenské styky a záliba v antickém světě obdařily palác Medicejů jakousi auroou, statutem privilegovanosti, kde bankéř-sběratel se oddával soukromé, velmi osobní rozkoši (*delectare*, diletantismus): těšit se ve svém *studiolu* z nahromaděných rarit, kuriozit a cenných předmětů, jak to doložil několikrát Filarete. Architektura budovy hlásá moc těch, kdož bydlí uvnitř; vnitřní organizace prostoru a vystavené předměty, jejichž účelem je zdobit, manifestují a ilustrují jeho slávu.

Funkcí prvního muzea v Evropě je vyjádřit jasně před očima těch, komu je povolen vstup, statut převahy obyvatel místa. Oproti kostelům, které jsou otevřeny naprosto každému, palác zůstal soukromým prostorem, do něhož je přístup přísně kontrolován podle vůle pána. Zatímco v kostelech se umělecké dílo obrací na všechny, Medicejové nabízejí pohled na díla ze svých sbírek jen několika vyvoleným, aby si udrželi nadřazenost svého postavení - postavení majitelů, obchodníků, státníků a mecenášů.

Rodinná medicejská sbírka je jednou z mála, které se zachovaly od renesance téměř beze změn prakticky na původním místě. Roku 1570, za pouhých 130 let existence, však pro ni nechali zbudovat nový palác. Uskutečnil se tak nápad Cosima I. Medicejského, který v roce 1559 začal prosazovat záměr vybudovat centrální správní budovu republiky - *Uffizie* čili Kanceláře. Plány vypracoval známý autor slavných životopisů umělců *Giorgio Vasari*, ale práci samotnou provedli Buontalenti a Parigi. Celé dílo bylo dokončeno roku 1581. Palác tvořil dlouhé nádvoří otevřené do Piazza della Signoria, kdežto na stranu k řece byla otevřená galerie. V přízemních loggiích náměstí byly značné prostory vyhrazeny kancelářím úřadů a obchodům. Každé „ministerstvo“, každý úřad měly právě zde svůj vchod. V nové budově, jež tak tvořila organický celek se Starým palácem, byla i mincovna, kde se razily známé floriny. Brzy po dokončení prací rozhodl vévoda Francesco o uzavření loggií v horním patře, čímž vynikly prostory využívané k vystavování medicejských uměleckých sbírek. Ve stejné době byla postavena i tzv. tribuna, kam byly shromážděny nejcennější exponáty. Zdá se, že Medicejští se řídili při výběru zastoupení umělců i Vasariho životopisy. Dnes budova zcela slouží galerii.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

NEMILOVANÝ A OBLÍBENÝ ...

Málokterá stavba je tak kontroverzní. Diskutuje se o ní téměř nepřetržitě, vyvolává bouřlivé emoce, je s ní spojována spousta mýtů a báhorek. Přitom je to letos přesně 50 let od chvíle, kdy byl zpracován její první projekt. Projekt hotelu a ubytovny s názvem Družba.

Umístěn byl na místo poněkud nezvyklé - do podbabského dolíku, na nově formované náměstí. Přitom na tuto svou polohu, dobře ze tří stran sledovanou z okolních vršků nikterak nedbal a rozhodl se, že se předvede jako výšková stavba se skutečně dominantní ústřední věžičkou. Věž v údolní poloze byla i ve své době urbanistickým unikátem a je jím dosud.



Jistě, v Podbabě žádný hotel a ubytovna s názvem Družba nestojí. Stojí tam hotel International a historie této stavby byla pohnutá snad od počátku. Projekt se zpracovával ve vojenském projektovém ústavu, neboť mělo jít o stavbu sloužící především armádě. Práce vedl tehdy mladý architekt František Jeřábek, který kolem sebe měl rozsáhlý tým spolupracovníků, jak architektů, tak dalších specialistů. Koncepce stavby byla inspirována sovětskými vzory (i když dnes se dá těžko zjistit, na kolik spontánně, a nakolik příkazem). I když je nutno přiznat, že onen „socialistický realismus“, jak se styl nazývá, je na stavbě spíše v dekoraci; v architektonickém řešení se týká jen věžovité nástavby na střední části. Pokud si odmyslíme přezdobenou věžičku, zbudě klidná, proporcí velmi dobře vyvážená a střídmá stavba, přísně symetrická v duchu suchého novoklasicismu. Meziokenní pilíře tvoří téměř vysoký řád, místo hlavic je na bočních křídlech jen plošná sgrafitová dekorace mezi okny posledního patra, střední hmota má svůj vysoký řád v dvojnásobném rytmu, za to již s plastickými náznaky hlavic. Novoklasicismus je zřejmý i v masivním portiku členěném těžkými pilíři nad slavnostním schodištěm. Jistě, na dobu poloviny dvacátého století to byl návrh hodně tradiční, ovšem nikterak se zpronevěřující tradičním architektonickým pravidlům. Až na tu věžičku, která vyrůstá nad střešním altánem s arkádami a končí štíhlou věžicí vyrůstající z okvětí kalichu ...

Dispoziční řešení ukazuje na dobré funkcionalistické školení autorů. Stavba je výrazně rozdělena do tří samostatných částí, přitom dvě symetrická křídla měla mít stejnou funkci. Ve střední části byl plánován luxusní hotel pro vojenské poradce, kteří sem od počátku padesátých let přijížděli ze Sovětského svazu. Pokoje tu byly velké, každý s vlastní koupelnou, což v té době (a ještě i dost dlouho po té) nebyl u nás obvyklý hotelový standard. V bočních křídlech měly být malé byty, garsoniéry pro mladé mimopražské důstojníky. Obytná buňka měla dvoulůžkový pokoj, malou kuchyňku a k tomu příslušenství.

Projekt této stavby byl velmi úspěšný, sklídl velký úspěch a kolektiv jeho autorů za něj dostal v roce 1955 státní vyznamenání za zásluhy o výstavbu, vedoucímu architektu byl ještě udělen Řád práce. Po důkladných přípravách v roce 1954 se začalo se stavbou. Tady je na místě vyvrátit jeden z mýtů, který se kolem stavby úspěšně udržuje.

V roce 1953 byla vypsaná soutěž pro několik vyzvaných kolektivů na úplně jinou stavbu na úplně jiném místě - na stavbu Ústředního domu armády, který měl uzavřít nedokončené Vítězné náměstí v Dejvicích. Vítězný návrh, který byl dílem kolektivu architektů vedeným Pavlem Barešem, měl jako centrální dominantu své symetrické kompozice vysokou věž v duchu sovětské stalinské novogotiky. Projekt byl konzultován v Sovětském svazu, byl velmi důkladně připravován k realizaci, tak důkladně, že bylo i stanoveno nejen datum kladení základního kamene, ale i datum slavnostního uvedení do provozu - stavět se mělo začít v roce 1955, stavba měla být hotova 31. 12. 1959. Příprava byla ovšem tak důkladná, že se mezitím změnila nejen názory na architektonický styl doby, ale především ekonomická situace - a tak stavba ÚDA nikdy nebyla ani zahájena. A mnohem později se vytvořil mýtus, kupodivu přizívaný stále, že hotel v Podbabě je jakýmsi „pohrobkem“ onoho velkolepého projektu. Bez ohledu na to, že to nesouhlasí ani časově, ani autorsky, ani programově. Hotel si takový přístup, který ho vlastně degraduje, nezaslouží.

Stavba Družby se rozběhla rychle, ale mezitím došlo k změnám postoje armády. Zjistila, že takovou stavbu nepotřebuje. Potřeba sovětských poradců postupně klesala, pro mladé důstojníky se ukázal být dostatek místa v kasárnách. A tak se projekt již rozestaveného objektu měnil. Bylo rozhodnuto, že se z něj stane luxusní hotel. V centrální věžové části nebylo ani moc co měnit, ta měla hotelový charakter od začátku. S postranními křídly to bylo horší. Ubytovací jednotky již byly stavebně hotovy a proto změny musely být opatrné. Výsledné řešení bylo velmi zajímavé a na svou dobu velmi progresivní. Z původních garsoniér se staly hotelové buňky se dvěma pokoji, které měly společnou předsiň a hygienické vybavení. Jeden pokoj byl dvoulůžkový (jako původně), z kuchyně se stal pokoj jednolůžkový. Toto řešení poskytovalo dostatečnou variabilitu, dalo možnost vytvářet z těchto buněk v případě potřeby malé apartmány.

Společenské prostory hotelu mohly být použity beze změny - restaurace navazující na hotelovou halu, kavárna v hotelové hale, propojitelné jídelny a salonky v patrech dvorního traktu. Jen jeden prostor se jakékoli proměně odmítal podrobit. Vojenská ubytovna měla mít velkou tělocvičnu s plným nářadovým vybavením. Ta byla situována v dvorním traktu v přízemí pod jídelnami, přístupna dlouhou chodbou, již lemovaly šatny a další vybavení (s odstupem doby nutno konstatovat, že je škoda, že v padesátých letech k tomu nepatřil také bazén). Tělocvična byla proměněna v kongresový sál, ovšem velmi dlouho bylo čitelné, že bar je v místech bývalého skladu žiněnek a stejně dlouho pod stropem byly zbytky konstrukce šplhadel a kruhů. O tvaru a umístění oken ani nemluví. A přitom právě tento sál se stal ve společenském životě Prahy dosti oblíbený.

Vyvolané stavební úpravy výstavbu hotelu protáhly, takže dokončen byl až v roce 1957. V té době již jeho styl byl skutečně terčem posměchu, česká architektura se chystala k velkému úspěchu na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a novoklasicismus s altány a sgrafity ji už nezajímala.

Nezajímaly ani pohodlné, skutečně luxusně materiálově vybavené interiéry s nádhernými lustry, mozaikami, s velkolepým gobelínem Praga Caput Regni podle návrhu Cyrila Boudy. Pohodlná a těžká křesílka s odpovídajícími stolky se zdála být dávno zastaralá. Tak to působilo v hodnocení odborné veřejnosti. Ve skutečnosti si však hotel udržel punc luxusu a pohodlnosti i dlouho poté, kdy už nebyl jen výsadním zařízením pro oficiální hosty (na to byl ostatně hodně veliký). Drží si ho ostatně dodnes, kdy prošel velmi pečlivě provedenou rekonstrukcí, jež ctí jeho původní hodnoty. Ono se totiž časem ukázalo, že luxusních hotelů sice přibývá, ale hotel s touto atmosférou s touto vpravdě ojedinělou architekturou zase tak moc není.

Je to hotel, jehož architektura se stala jeho značkou. A jedinou vnější změnou bylo nahrazení červené hvězdy na špičce za stejný tvar v barvě zelené.

RADOMÍRA SEDLÁKOVÁ

NEJROZSÁHLEJŠÍ MONOGRAFIE O JIŘÍM TRNKOVI

„Trnka? Není už passé?“ I takový názor jsem slyšel současně s informací, že nakladatelství Academia vydalo před vánocemi 2002 k devadesátému výročí narození tohoto všestranného českého umělce objemnou knihu plnou obrázků a fotografií. Monografie z pera L.H. Augustina (pod tímto pseudonymem se z nepříliš jasných důvodů skrývá výtvarný historik Luboš Hlaváček) podává přesvědčivý důkaz, že Trnkovo dílo je živé i 33 let po jeho předčasném úmrtí. Text i ilustrace prokazují, že Trnka byl skutečně „*artifex universalis ingeniosus*“ (s. 411).

Autor rozčlenil výklad do 13 kapitol. Po krátkém úvodu následují tři časově vymezené kapitoly: o dětství a mládí (1912-1935, od narození do ukončení studia na pražské Uměleckoprůmyslové škole), o tvůrčích začátcích (1935-1945) a o bohaté sklizni (1945-1969). Dalších pět kapitol rozebírá Trnkovu tvorbu podle jejího zaměření: je představen jako ilustrátor, scénograf, filmový tvůrce, malíř a sochař. Zejména v posledních dvou oblastech je rozbor Trnkova díla průkopnický - veřejnost je o Trnkovi jako malíři a sochaři poměrně málo informována. [Podrobněji se této oblasti věnoval v monografii „*Jiří Trnka* (1912-1961)“ pouze *Vlastimil Tetiva* (Hluboká/Vlt. - Praha 1999), jehož názory se v mnohém shodují s Hlaváčkovými. Starší kniha filmového odborníka *Jaroslava Bočka* (Praha 1963) je k Trnkově malířské tvorbě velmi kritická: „Trnka zůstává malujícím loutkářem“, „Trnka jako malíř nebyl výtvarnou kritikou přijat příliš vlídně.“] Text těchto kapitol je proložen vyobrazeními a za každou z nich je ještě rozsáhlá příloha, obsahující zejména obrázky větších rozměrů. Kapitola „Souvislosti“ ukazuje vztahy umělce k přátelům z různých oblastí a k nejbližším spolupracovníkům. 11. kapitola se zabývá Trnkou jako osobností, jeho uměleckým založením, osobní výkonností, filosofickými a estetickými názory, rozumovým a citovým poznáváním, trvalým odrazem dětství, citlivostí duše i poučením z díla umělců minulosti. Po shrnutí v následující kapitole připojuje Hlaváček vzpomínky na svá setkání s Trnkou. Závěrečná část knihy zahrnuje poznámky k textu, seznam vyobrazení (je jich 529 a téměř všechna jsou barevná - kromě toho text doprovází ještě více než 80 převážně černobílých dokumentárních fotografií z Trnkova života), životní přehled, seznam ilustrovaných knih (je jich přes 130!), seznam scénografických realizací (13 - autor kupodivu nezahmlul loutkářskou scénografií, pak by počet byl větší), seznam kreslených a loutkových filmů a výtvarných návrhů k filmům jiných tvůrců (patří sem i návrhy scén či kostýmů k pěti hraným filmům), seznam samostatných výstav (nelogicky je první položkou mezinárodní loutkářská výstava v roce 1929, na níž se pouze podílel - stejně to uvádí i kniha *Tetivova* a zdroj informací je tedy týž), bibliografii a jmenný rejstřík. Knihu uzavírají přibližně dvou a půl stránkové souhrny v angličtině, němčině, francouzštině a španělštině (obrovské množství dokonale reprodukováných ilustrací dělá knihu přitažlivou i pro zahraniční zájemce o výtvarné umění 20. století a animovaný film).

Text je psán čtivě, uvádí mnoho zajímavých podrobností a je patrné, že konsultace s členy Trnkovy rodiny umožnily proniknout i do umělcova nitra. Lze vytknout pouze občasné zbytečné výklady známých skutečností (např. co je to iniciála) a na druhé straně užívání nevysvětlených cizích slov a novotvarů (knížněgrafický, nejbezprostřednější, přednaznačila). Autor občas podléhá pleonasmu, bohužel šířenému současnými sdělovacími prostředky (např. oba dva, svůj vlastní, se sám znovu vrátil k malbě, na počest svých vlastních padesátin, na jejich vlastní představitost, byť to sám nikdy osobně neuváděl, asi kolem roku 1929, sám osobně zhotovil, Trnka ho poznal ve svém životě dvakrát, mně osobně však ty dvě věci

nešly). Výjimečná jsou vybočení z vazby, způsobená zřejmě při tisku (např. „námět, jenž se z historického pohledu se proměňuje“ - s. 285; „kde dětská prostoduchost a nelíčenost umocňuje až rafinovaná komplexnost...“ - s. 403; „Naše umění studie nebylo ...“ - s. 404). Tón Hlaváčkovy výkladu je téměř stále pochvalný a tak vlastně z četby nevyplývá, jaké jsou skutečné vrcholy Trnkovy tvorby. Já za ně např. v loutkovém filmu považuji Bajaju (pro dokonalý soulad výtvarných návrhů, pohybů loutek a básnické slovo v akordu s líbeznou Trojanovou hudbou), Osudy dobrého vojáka Švejka (ukázka, jak udělat loutkový film pro dospělého diváka, jak se přizpůsobit známému výtvarnému vzoru a zdokonalit ho, jak spojit vynikající pohyb loutek s Werichovým podmanivým převyprávěním Haškova textu) a Ruku (pro obrazové novátorství spojené s jasným ideovým zaměřením). V hodnocení proto dávám přednost monografii Bočkové, v níž jsou přesně a dynamicky vymezeny úspěchy i nezdary Trnkova díla do roku 1959. Boček jasně (byť odlišně od mého názoru) určuje vrcholy Trnkovy filmové tvorby, o názoru Hlaváčkovu se však dozvíme jen málo. Podobně srovnání ilustrace ke stejné části Karafiátova textu ve vyobrazeních 96 (rok 1941) a 97 (1967) naznačuje, že v poslední verzi autor jen obměnil a barevně zvýraznil původní výtvarný nápad; já považuji za lepší starší verzi, nezjistil jsem však, co si myslí Hlaváček. (V Tetivově knížce jsou Trnova díla méně kvalitně reprodukována a vytištěna, navíc tam jsou zřetelné chyby v jejich datování.)

Protože tato monografie nebude jistě po dlouhou dobu překonána, dovoluji mi opravit některé Hlaváčkovy omyly. Není jasné, proč potlačil určité známé události Trnkova života, např. že se dva měsíce učil cukrářem a potom jistou dobu zámečnickem. Jak ukazuje připojená bibliografie, Hlaváček nevěnoval pozornost loutkářským časopisům. Jinak by zjistil, že příznivý ohlas kritiky na Trnkovo *Dřevěné divadlo* (s. 38) byl spíše reklamní kampaní novin koncertu Melantrich, jemuž sál Rokoko (a podle kritiky i divadlo) patřily. Znamý loutkářský odborník Dr. Jan Malík (také citovaný v této monografii) podrobil kampaň okolo *Dřevěného divadla*, této první stále profesionální scény v Československu (Skupovo profesionální divadlo, vzniklé v roce 1930, bylo až do konce II. světové války zájezdovou scénou), ostré kritice (Loutkář r. 23, 1936-7, s. 35, 37-39, 48-49, 95-96). Podle ní novináři zejména z deníků České slovo, Telegraf a A-Zet nesprávně uváděli prvenství *Dřevěného divadla* v některých divadelních praktikách, které tehdy byly u předních stálých amatérských loutkových scén (např. Říše loutek, Loutkové divadlo Umělecké výchovy, Loutková scéna Sokola v Praze-Libni) už dávno běžné: scéna s ochozem pro vodiče loutek, oddělení funkcí vodičů a recitátorů nebo uvedení loutek zvířátek do loutkových her. Malík kritizoval také texty uváděných Menzelových her jako příliš intelektuální, vhodnější pro dospělé než pro děti a pochybné v morálce a pedagogice (např. líný a prohaný Vasil ubližuje pravdomluvnému zvířeti). Malík ovšem vysoce ocenil výtvarný přínos Trnkův, zejména roztomilé loutky. Mají však často špatnou vnitřní anatomii, loutkově-technické nedostatky, vodiči s nimi neumějí zacházet. Kritizováni byli i recitátoři („recitace zatím ještě nedosáhla úrovně vedoucích pražských loutkových divadel amatérských“). Pro Trnku se údajně stavěl i autobus s pojízdným divadlem - o něm se však v Loutkáři ani v Hlaváčkově monografii nic nedozvídáme. Takže zániku *Dřevěného divadla* po půlročním působení vlastně loutkářští odborníci nelitovali. Stálo by také za to uvést, že sál Rokoko se uvolnil po odchodu Spoutaného divadla V+W, jak správně uvádí Boček, který také přesněji zhodnotil činnost *Dřevěného divadla*. Boček též vyložil finanční neúspěch divadélka přílišnou velko-

rytosť jeho vedení - divadélko mělo uživit 24 osob!

Loutkářské začátky Trnkovy jsou v Hlaváčkově monografii odbyty. Nejsou uvedeny návrhy dekorací a loutek pro jednotlivé groteskní revue plzeňského Loutkového divadla Feriálních osad. Pro tuto scénu vytvořil Trnka kolem r. 1930 také soubor artistických loutek, zejména atleta Šimšula a ekvilibristu Vrtinožku (v Dějinách českého divadla IV je Šimšula na obr. XXXVIII). Naopak některý přínos Trnkův je Hlaváčkem přeceňován, tak na s. 25 tvrdí, že pro Skupu vytvořil loutku Hurvínkovy kamarádky Máničky. Přesnější je zřejmě údaj v Malíkově knížce *Národní umělec Josef Skupa* (Praha 1962), že „loutku navrhl Josef Skupa, výtvarně dotvořil Jiří Trnka, řezal Gustav Nosek“. Ve stejné knížce najdeme na s. 79 fotografii Trnkovy loutky Dona Quijote z r. 1928 a na s. 96 loutky koloraturní pěvkyně Mme. Marianne, kterou Trnka vytvořil pro Skupu v roce 1939.

Loutkář jistě nebude souhlasit s Hlaváčkovou úvahou, že „marionety, až dosud vždy spojované s veselím a humorem, jsou tu v provedení animáčních loutek nositeli heroických výjevů“ (s. 237). Marionety jsou loutky zavěšené na nitkách nebo na drátě a nitkách, a animáční loutky Trnkovy k nim nelze přirovnávat. Vnitřní anatomie Trnkových filmových loutek je odlišná od marionet a také způsob vytváření pohybu je jiný. A samozřejmě i marionety byly zejména ve hrách lidových loutkářů nositeli heroických výjevů. Podobně nepřesná je věta na s. 241: „Ale tady u Trnky to hraje původně pouťová marioneta!“

Pohled do loutkářské literatury (ovšem ne té z komunistické doby) by Hlaváčkovi ukázal, proč byl *Karel Koval* jedním z prvních hmotných podpůrců Trnky (s. 394). Koval totiž už za první světové války působil v plzeňském Loutkovém divadle feriálních osad. Byl také editorem jubilejního sborníku *Jak plzeňský Kašpárek pochovával Rakousko* (Plzeň 1928), do kterého napsal o válečných letech kapitolu *Mozaika z let nejkrásnějších* a připojil i 15 vlastních textů. Koval kromě jiných loutkových her napsal též *Komedii o hrozném a smutném konci krále Bolševika* (Karlín 1919) a ti, kdo o tom věděli, se divili, že mu bylo v padesátých letech umožněno vydat knihu *Mozart v Praze*. Do novin *Venkov*, kde byl za první republiky Koval redaktorem, přispíval Trnka do dětského koutku.

Podle textu na s. 197 se ve *Strakonickém dudákově* pod šibenicí „odehraje infernální výjev tance kostlivců“. Záleží samozřejmě na režisérovi, jaký chce ze hry udělat horror, Tyl však tam předepsal pouze tanec půlnočních duchů. Případá vám, že „Pérák a SS (1946) ... *demonizoval* tajuplnou postavu protinacistického odboje...“ (s. 213)? Hraný film „Čapkovy povídky“ je na s. 219 připleten mezi loutkové filmy. Poněkud zmatený výklad o Šaškovi z filmu *Bajaja* je na s. 228 i 230.

Hlaváčka překvapuje u Trnky v oblasti filosofie „intenzivní zájem, jak se to projevilo už v mládí četbou tehdy ještě málo známých spisů Ladislava Klímy“ (s. 402). To však příliš překvapivé není: na konci 20. let, kdy byl Trnka v pubertě, která vždy vyvolává zájem o filosofii, byl o Klímu poměrně velký zájem veřejnosti. Svědčí o tom např. to, že na přelomu let 1926/7 vyšly ve známém a populárním kulturním časopise „Zlatá Praha“ dvě krátké Klímovy úvahy, „Řeč oblohy“ (s. 148-152) a „K denici mluví Dryada“ (s. 425-430). V desetiletí okolo Klímovy smrti (1928) pak vyšla jeho hlavní díla. Útlum zájmu o Klímu přinesla nejvíce léta komunismu a proto jeho odkaz nyní znovu objevujeme.

Omylem je úvaha týkající se roku 1939 (s. 40, 189, 434): „Na samém začátku navázal spolupráci s Osvobozeným divadlem při inscenaci hry Nebe na zemi, do níž navrhl výpravu“ atd. Osvobozené divadlo však už po letních prázdninách v roce 1938 nebylo otevřeno. Na listopad 1938 připravovali V+W novou hru *Hlava proti Mihuli*, před premiérou však na nátlak fašizujících kruhů byla Voskovcovi odebrána divadelní licence. Osvobození proto připravovali odjezd do zahraničí, který uskutečnili na samém

začátku ledna 1939: Werich s Ježkem odletěli 9. ledna a Voskovec dokonce několik dní před nimi. Trnka tedy nemohl s Osvobozeným divadlem začátkem roku 1939 spolupracovat. Připojme, že se Nebe na zemi poprvé hrálo v Osvobozeném divadle od 23. 9. 1936, ve výpravě V+W a kostýmech F. Zelenky. Ve skutečnosti Trnka navrhl dekorace a kostýmy pro nové uvedení Nebe na zemi v karlínském Divadle čs. filmu s premiérou 5. června 1951 (viz Trägerův doslov ke IV. dílu *Her Osvobozeného divadla*, Praha 1957). Werich se tehdy podílel s F. Rachlíkem na úpravě textu, ale sám nehrál. Ježkovu hudbu doplnil Václav Trojan zejména o dodnes hranou píseň „Kdybych já uměl psát básně“. Werichův herecký part tehdy převzal Vlasta Burian, ve Voskovcově se střídali Vítězslav Boček s Františkem Černým. Je škoda, že se v recenzované monografii vyskytl tento omyl - doufejme, že v seznamu scénografických realizací nechybějí ještě další hry provedené s Trnkovou účastí. Nemělo by také být obtížné nalézt Trnkovy návrhy nebo alespoň fotografie z poválečné jevištní realizace Nebe na zemi.

Připomínám též, že „Slovíčko“ nebylo *součástí* humoristické přílohy nedělního Českého slova nazývané „Kvítko“ (s. 36) - takové spojení dětské přílohy a přílohy psané pro dospělé by v době bylo jistě považováno za kažení mládeže.

Pakli Lev Pavluch (viz tiráž) skutečně vybral všechny obrazový materiál, připravil k němu popisky, spolupracoval na přílohách a redigoval dílo výtvarně a technicky, překvapuje, že není spoluautorem knihy nebo alespoň jeho editorský podíl není uveden na titulní stránce knihy. Nevíme tedy, zda na něj lze svést některé menší nesouhlasy mezi textem a vyobrazeními nebo chybějící logiku: např. na s. 26 uvádí text: „loutka Samuraje se šikmou krvavou jizvou přes levé oko“, ale na obr. 3 není žádná jizva patrná. Také obr. 80 nesouhlasí s textem na s. 92-93. Není jasné, proč by profesor češtiny dával Jiříkovi bezvýrazné a slabé náčrty ostatních žáků (s. 20), k čemu by mu byly? Pochybují také, že Trnka s Vránovou stáli jako model k fotografii celé roky 1957-1958 (str. 68, popis nahofe). Jmenuje se obr. 107 skutečně Psi hledají vodu? (já na něm vidím žraloky). Text o kreslených scénářích „Kresba má pevně vedený obrys“ (s. 241) nepřilíží souhlasí např. s obr. 286. Nemravný zpovědník ve filmu *Archanděl Gabriel* a paní Husa nepochybně „nebral za své čtvrté boží přikázání“ (s. 253), ale spíše přikázání šesté. Bocaccio se snažil kárat současné mravy, byl to tedy stěžejní „starý smilník italské klasické literatury“ (s. 254). Obrazy, jejichž jeden rozměr je okolo 50 cm, nepovažují za „drobné obrazy“ (s. 299). Lze uvádět kresbu voskovým pastelem jako „téměř kaligraficky vyvedenou“ (s. 315)? Werich neukazoval „svou skutečnou tvář, nikoli aby se musel holiť“ (s. 590), ale právě naopak. Proč se jako první knížka ilustrovaná Trnkou neuvádí „Hurvínek a Spejbl na pouti“ (viz Boček s. 17) - proto, že výtvarný přínos Trnkův se v ní blížil nule?

V souhrnu je ovšem nová monografie o Trnkovi (s výjimkou nedostatků uvedených výše) přínosem k poznání českého výtvarného umění 20. století i animovaného filmu (obrovské množství ilustrací je samo objevené - vznikne někdy úplný soupis jeho díla?). Věřím, že se to odrazí také v čtenářském ohlasu. Doufám, že se z monografie poučí i autoři a redaktoři posledního chystaného dílu „Dějiny českého výtvarného umění“, kteréžto dílo bohužel v předchozích svazcích věnovalo grafice a ilustrátorům knih jen minimální pozornost. Snad si jeho autoři konečně uvědomí, že grafika a knižní ilustrace jsou oním „uměním chudých“, které vytváří výtvarný vkus nejširší veřejnosti a zapisuje se do paměti už od raného dětství. Výrostci, kteří svými grafity bezohledně ničí fasády uměleckých památek, jistě v dětství nečetli knihy s obrázky Jiřího Trnky či jiných významných výtvarníků. Škoda, že nová vydání těchto knih vycházejí tak zřídka.

ZDENĚK ŠESTÁK

POZVÁNKA DO KLEMENTINA

Charakteristická Astronomická věž vévodí baroknímu areálu Klementina již téměř tři století. Celý areál vyrůstal zásluhou řádu Tovaryšstva Ježíšova - jezuitů - jako kolej s řadou sakrálních staveb v letech 1556-1722. Na budování staveb na rozloze 2 ha se podíleli stavitelé Marco Fontana, Francesco Caratti, Domenico Bossi, Carlo a Francesco Lurago, Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhofer, František Maximilián Kaňka a řada dalších architektů a umělců. Stavba věže patrně souvisela se stavbou paláce, v němž dodnes nacházíme historický Barokní knihovní sál a Zrcadlovou kapli.

Idea i stavba Astronomické věže jsou spojovány se jménem Františka Retze, provinciála České jezuitské provincie v letech 1718-1730 a rektora univerzity v období 1723-1724. Jediným dokladem o podnětu F. Retze je ovšem tabulka v soše Atlanta na vrcholu věže, již do ní při první rekonstrukci v r. 1814 dal vložit Alois Martin David, v uvedené době ředitel observatoře. Stavitel věže není dosud jednoznačně doložen.

Historie věže úzce souvisí s univerzitním vzděláním, v němž ve filozofických studiích od středověku zaujímal významné místo matematika a astronomie. Příchod Tovaryšstva Ježíšova do Prahy r. 1556 znamenal kromě jiného také vznik univerzity - klementinské koleje - působící v duchu katolické víry. Po r. 1622 se pod vedením jezuitů tato kolej spojila se starší utrakvistickou Karlovou univerzitou. Od r. 1654 působily pak jako Univerzita Karlo-Ferdinandova až do rozdělení na německou a českou v r. 1882.

Výsledky práce klementinských astronomů jsou zachovány nejen v knihách, ale také v artefaktech, jež lze dodnes v Klementinu obdivovat. Jsou to např. třináctery sluneční hodiny v nádvouhách Klementina, na nichž lze odečítat čas např. podle východu nebo západu Slunce, v interiérech barokních sálů nástrojných fresky a zvláště kartuše, zobrazující představu uspořádání kosmu podle Ptolemaia, Koperníka, Tycho Brahe nebo Riccioliho i další kartuše se schématem zatmění Měsíce a Slunce.

Kolem r. 1750 začíná významná etapa astronomických měření a pozorování, osazování věže astronomickými přístroji. Zasloužili se o to Josef Stepling, ředitel matematických studií a observatoře a mechanik a správce Matematického muzea (otevřeno 1722) Jan Klein. Stepling vychoval řadu následovníků systematicky pokračujících v jednotlivých disciplínách. Například zásluhou Antonína Strnady jsou od r. 1775 dodnes soustavně vedeny záznamy o klimatických měřeních v Klementinu.

Věž sloužila také k určení času, poledne se odtud ohlašovalo mávnutím praporem, později je doprovázel výstřel z děla. S přesným časem se klementinská věž uplatnila i v moderní době. Tehdy nejpřesnější kyvadlové hodiny určovaly interval pro vysílání časového signálu rozhlasem - radiožurnálem od února 1926.

Po zrušení jezuitského řádu (1773) se observatoř stala státním ústavem. Významná éra klementinských astronomů a matematiků ve funkcích vysokoškolských profesorů, ve většině případů současně i ředitelů observatoře, pokračovala (Jan Tesánek, Stanislav Vydra, Antonín Strnad, Alois M. David, František Zeno, Adam Bittner, Joseph Georg Böhm, Karl Hornstein, ale i František Gerstner, Bernard Bolzano).

Kolem r. 1900 se pracovníci státní observatoře úspěšně účastnili jednoho z prvních mezinárodních programů (šlo o měření výšek pólů, čili o kolísání okamžité zeměpisné šířky daného místa). Tehdejší ředitel observatoře, Ladislav Weinek, pořídil v Praze vůbec první fotografický snímek meteoru (1885) a od r. 1897 v sešitech vydával první fotografický Atlas Měsíce.

Od r. 1918 byla observatoř státním ústavem Československé republiky. V té době byla již řada observatoří budována v horách daleko od rušných aglomerací. Poslední ředitel klementinské observatoře, František Nušl, spolupracoval s rodinou Fričů při budování hvězdárny v Ondřejově. Když Ondřejov Josef Jan Frič daroval 28. října 1928 státu, odešli tam i astronomové z Klementina. Časová služba zůstala na věži do okupace v r. 1939. Meteorologická měření se v Klementinu od r. 1775 mimo věž nepřetržitě konají dodnes.

Od r. 2000 jsou Astronomická věž a Barokní knihovní sál po většinu roku denně přístupny veřejnosti. Co mohou návštěvníci na prohlídkové trase spatřit?

Setkají se s replikami sextantů Josta Bürgiho a Erasma Habermela, které tyto matematici vytvořili v Praze během svého pobytu na dvoře Rudolfa II. Je nasnadě, že obdobných sextantů užívali i astronomové klementinští. Prohlídková trasa nabízí hodiny zhotovené Janem Kleinem podle návrhů

Josefa Steplinga z doby kolem r. 1750. Jsou pozoruhodné např. kombinací hodinového stroje s pohyblivým planetáriem. Návštěvníci si mohou zblízka prohlédnout zední kvadranty ze stejného období opět z dílny Jana Kleina a potěšit se pozoruhodným zařízením pro určení pražského slunečního poledne.

V bývalé pracovně astronomů jsou vystaveny nejrůznější přístroje, také užívané na observatořích v 19. století. Nejvyšší přístupné patro nejen navodí příslib dávného ohlašování poledne v Praze, ale poskytne hostům mimořádně krásný pohled na centrum Starého Města s nekonečnou spleť přezových střeš, dvorů, průchodů a klikaticích se uliček, na další pražské



Klementinská Astronomická věž s pohledem na Týn

čtvrti, obklopující Staré Město a Malou Stranu a samozřejmě i na přehlídku pražských věží.

Zlatým bodem celé trasy je ovšem návštěva Barokního knihovního sálu. Toho sálu, který dodnes žije, protože sbírka literatury v něm umístěná je stále expedována do studoven Národní knihovny. I když jde pouze o zlomek celého knižního bohatství Národní knihovny (je zde jen 20 tisíc svazků z celkového fondu 6 milionů knihovních jednotek), přece napoví cosi o bohatství této knihovny od dob Karla IV. shromažďovaném, uchovávaném a poskytovaném čtenářům. Historie tu dýchá z každé knihy, z každého glóbu a mnohdy navodí dojem, že tato knihovna poskytuje pouze historické svazky. Není tomu tak. Největší starostí má právě s umisťováním novodobé literatury, kterou vydavatelství na celém světě doslova chrlí.

Ještě před vstupem do tohoto sálu hosté uvidí vybrané ukázky z pokladu uchovávaného Národní knihovnou. Vyšehradský kodex, Pasionál abatyše Kunhuty, Velislavova bible se tu vystavují společně s rukopisem Jana Husa, Komenského, Dalimilovou kronikou, Statuty Arnošta z Pardubic a řadou dalších rukopisů.

Stoupáte-li machoňovským točitým schodištěm a dál původním dřevěným schodištěm k ochozu věže, nelze nezpomínat našich předků. Těch, jejichž jména se tak výrazně zapsala do našich dějin, i těch bezejmenných, kteří tady, v Klementinu, získali vzdělání a kultivovali jako učitelé, kněží, hudebníci, lékaři nebo právníci to okolí, v němž pak po celý život působili.

Národní knihovna velice usilovala o otevření prohlídkové trasy. Podařilo se to díky vládnímu grantu k r. 2000 v rámci projektu Praha - evropské město kultury roku 2000.

Možná tady někde vzala počátek ta úžasná víra ve vzdělání a úcta k němu, po staletí tradovaná a snad ještě i v současnosti přítomná. Protože co jiného vede stovky návštěvníků na naši prohlídkovou trasu a co jiného přivádí statisíce čtenářů do Národní knihovny? Přijďte i vy, milí čtenáři. Budete vítáni.

EVA NOVOTNÁ

PRAŽSKÉ PŘEHLÍDKY UŽITÉHO UMĚNÍ

Chceme-li si v Praze udělat představu o současném bytovém designu, je lépe než na různé dílčí veletrhy a výstavy vydat se na přehlídku českého a zahraničního designu spojenou s výstavou „art & interior“. Tato výběrová výstava moderního designu nábytku, svítidel a interiérových doplňků se každoročně pořádá počátkem dubna ve Veletržním paláci za spoluúčasti Národní galerie. V roce 2003 proběhl již její čtvrtý ročník. Kromě špičkových českých výrobců se výstavy zúčastnila řada firem zastupujících zahraniční producenty. Samostatně zastoupena byla Velká Británie, zejména výstavou moderních svítidel, a také některé italské společnosti. Ke cti českých výrobců musím poznamenat, že vtipnost nápadů a kvalita provedení českého nábytku a bytových doplňků se od těch zahraničních (na rozdíl od let nedávno minulých) nelišily a určit národnost autora a firmy bez pohledu na popisek bylo nemožné. Bohužel se přiblížily i ceny výrobků a dovolit si je mohou skutečně jen bohaté firmy nebo jednotlivci (pro ně je ostatně určen i nový dvouměsíční časopis „dolce vita“, který rozšiřuje už pěknou řádku periodik věnovaných zařízení bytů a kanceláří).

Srovnání vystaveného nábytku pro domov i kancelář (v roce 2003 byla novinkou samostatná výstavka kancelářského nábytku a kancelářské techniky) s tím, co vidáme na jiných komerčních výstavách a veletrzích, kde obvykle převládají masivní napodobeniny pseudoslohového či rustikálního nábytku, je ohromující. Pokud byly na některých objektech patrné historické reminiscence (např. umyvadlové vodovodní soupravy připomínající dávná umyvadla na stolku, do nichž se voda lila z vedle stojící konve), šlo vždy o esteticky zajímavé řešení. Nechci říci, že všechny vystavené objekty byly nutně pohodlné pro poklidný život (v mnoha případech dávám přednost oblastí před hranatostí), na některé z předmětů se tedy spíše budeme jenom dívat. I tak byl však převažující umělecký dojem úžasný.

Kromě výstavy art & interior (podobná výstava věnovaná převážně doplňkům, art & decoration, bývá v prosinci ve stejných prostorách), která trvala jen 4 dny, mohli návštěvníci Národní galerie ještě po celý další měsíc shlédnout doprovodné přehlídky domácího a zahraničního designu. Nejrozsáhlejší byla výstava „Design českého skla“, výběr z prací 55 českých (mj. Bořek Šípek) a 7 zahraničních autorů, kteří své návrhy realizovali v českých sklárnách. Bylo mezi nimi užité sklo, flakony, vázy, lustry i objekty vysloveně umělecké či dekorační. Výstava zabrala celou galerii 5. poschodí Veletržního paláce. Další výstava „Svítidla a svítící objekty z corianu“ uvedla práce 10 výtvarníků různého zaměření i věku (zúčastnil se i Milan Knížák), kteří museli použít tento obtížně zpracovatelný materiál (pevná polymethylmetakrylátová pryskyřice plněná přírodními materiály; využívá se např. místo tvrdého dřeva nebo přírodního kamene). Výstavka „Ex Eco - Zanussi Fun“ uvedla šest prací maďarských studentů, kteří měli ze součástek praček této firmy vyrobit předměty odlišného použití. Použili zejména bubnu pračky, z něhož vytvořili židli, svítidlo, umyvadlo či zahradní gril. Další z výstav představila výsledky soutěže „Česká židle“, pořádané již od roku 1995 - většina vystavených židlí se, alespoň v malých sériích, od roku 1990 vyrábí nebo vyráběla. Netradiční výstava shrnula výsledky mezinárodní studentské soutěže „Design pro bezdomovce, design pro lidi na ulici“. Cílem bylo navrhnout předměty, které by usnadnily život bezdomovcům a jejichž výroba by byla levná nebo používala odpadové materiály. Mezi dvanácti vystavenými objekty českých, slovenských a dánských studentů byly např. pláštěnka spojená se

spacím pytle a karimatkou, jednoduchý příbytek z polystyrenových modulů, lavička, ve které se dá přespat, spací plošina z odpadové lepenky spojené vršky z polyetylenových lahví apod. Nápady zajímavé, ale nejsem si jist, že je mnoho bezdomovců využije.

K výstavám byly vydány dva objemné, luxusně vybavené katalogy, z nichž zejména ten tenčí má nepochybně dlouhodobé využití, protože kromě úvodů k výstavám představuje i jednotlivé výtvarníky s přehledem jejich studia, výstav, s jejich portrétem a fotografií typického vystaveného objektu. Velmi cenné je i uvedení kontaktních adres, telefonů a e-mailových spojení.

Ročník 2003 byl nepochybně pokrokem proti předchozímu ročníku výstavy co do výtvarné kvality vystavených objektů užitého umění i rozsahu doprovodných výstav. Bude-li stoupající tendence kvality i objemu pokračovat i v roce 2004, nezapomeňte tyto přehlídky nábytku a bytových doplňků navštívit.

Přehled českého designu z posledního desetiletí nabídl výstava „Pro každý den - Současný český design“, která byla v říjnu až listopadu 2003 ve výstavních sálech pražského Obecního domu. Zahrnula všechny oblasti užitého umění v návrzích výrobně realizovaných i nere realizovaných, z nichž mnohé už jsme viděli na jiných dílčích výstavách.

Mnoho zajímavých uměleckých předmětů vytvořených v minulosti (včetně nábytku) i současnosti najdeme i na pravidelných veletrzích „Antique“, které pořádá v květnu a říjnu Asociace starožitníků, v posledních letech ve vhodném prostoru obou podlaží pražského Mánesu. Pozoruhodná bývá nejen bohatá paleta předmětů užitého umění (i banální a kýčovitě výrobky z doby první republiky dnes zřejmě nacházejí své zájemce), ale i směsice vystavených obrazů a grafik, od charakteru církevního až po tvrdě erotický. Můžeme vidět díla vzniklá od barokní doby až do současnosti. Některá jsou téměř charakteru muzejního, u jiných jde o práce pro umělce okrajové a doufám, že ne o padělky (ne vždy je připojen příslušný odborný posudek). Bohatá byla letos např. nabídka obrazů Václava Radimského nebo prací Josefa Lady. Překvapily dost vysoké ceny i tištěných Ladových plakátů. Vzhledem k tomu, že na těchto výstavách můžete potkat také některé sběratelství propadlé celebrity (letos jsem tam mj. viděl Karla Gotta), není padesátikorunové vstupné přehnané. Protože na výstavě jezdí i hodně cizinců, některé lepší a cenově přijatelné práce vidíme na těchto výstavách mnohdy zřejmě naposledy.

Výstavy Antique nejsou ovšem jediné tohoto typu: prodejní výstavy podobného názvu se pořádají i v jiných termínech a jiných prostorách. V září 2003 byl 11. ročník výstavy „Antik 2003“ na pražském holešovickém výstavišti prostorově i časově spojen s výstavou zlatých a stříbrných šperků a klenotů *Hodiny a Klenoty*. Mnohé starožitnické firmy se účastní všech výstav tohoto typu a je zajímavé pozorovat vývoj jejich nabídky i cen.

Pokud jde o současné užité umění, vystavuje je v Praze pravidelně Umělecko-průmyslové muzeum (upozorňuji na stálou expozici i dočasně výstavy šperku v restaurovaných prostorách v Hergetově cihelně) a někdy i Národní technické muzeum a Zemědělské muzeum na letenské pláni. A samozřejmě nesmíme zapomenout na velké výstavy v Císařské konírně, Jízdnárně a Míčovně pražského Hradu. Jejich nabídka i zhodnocení by si ovšem vyžádaly speciální články.

ZDENĚK ŠESTÁK

POROZUMĚT ŘEČI PAMÁTKY

Rozhovor s profesorem Milošem Stehlíkem u příležitosti jeho životního jubilea

Univ. prof. PhDr. Miloš Stehlík, který 14. listopadu 2003 oslavil osmdesáté narozeniny, patří v naší zemi již bezmála půl století k předním autoritám v oborech dějin výtvarného umění a památkové péče. Stále si uchovává svůj elán a nadšení pro věc, a díky filozofickému nadhledu se mu daří přenést se i přes skličující traumata památkářské praxe. V roce 1949 absolvoval obor dějin umění na filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Tehdy se stal zaměstnancem Památkového úřadu pro Moravu a Slezsko, a v této instituci, jež prošla několika organizačními reformami (nyní se nazývá Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně), pracuje doposud. Od roku 1956 přednáší v semináři dějin umění filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. V roce 2001 mu byla udělena státní cena za památkovou péči a rok nato převzal cenu města Brna v kategorii Společenské vědy. Jeho badatelský zájem se soustřeďuje především na barokní sochařství na Moravě a ve Slezsku. Členové Klubu přátel výtvarného umění jej znají jako jednoho ze stálých odborných spolupracovníků, zejména jako oblíbeného vykladače při exkurzích.

Na úvod bych položil osobní, ale ne dotěrnou otázku: Proč jste se rozhodl studovat dějiny umění a kdo z Vašich učitelů Vás nejvíce ovlivnil?

Po ukončení střední školy jsem zamýšlel pracovat jako umělecký historik v tehdejším památkovém úřadě v Brně, který sídlil v Pražákově paláci. Na filozofické fakultě jsem si proto po otevření vysokých škol v roce 1945 zapsal dějiny umění. Stejnou měrou mě ovlivňovali oba profesori, u kterých jsem studoval, Václav Richter a Albert Kutal, byť každý jiným, sobě vlastním způsobem.

Co Vás přitahuje a přitahovalo na Vašem životním tématu, dějinách barokního sochařství na Moravě?

Od počátku setkání s barokním uměním mě zaujala možnost rozpoznávání a určování autorů velkého počtu anonymních barokních sochařských děl na území Moravy, ale rovněž mnohotvárnost situací a vztahů v oblasti umění 17. a 18. století, pro mne stále znovu přitažlivého a aktuálního velikostí svých tvůrčích činů.

Během Vašeho pedagogického působení v semináři dějin umění brněnské univerzity jste poznal několik generací studentů. Jak se mění jejich přístup k dějinám umění?

Je velký rozdíl vyučovat v semestru například devět posluchačů, nebo, jak je tomu nyní, více než devadesát. Jejich přístup ke studiu dějin umění se příliš nezměnil. Přicházejí na fakultu s radostným zájmem o obor a třeba říci, se značnými předběžnými znalostmi.

Barokní sochařství na Moravě je od října 2003 představeno stálou expozicí na zámku v Miloticích. Jak byste čtenářům přiblížil Vaši koncepci této expozice? Otevření expozice Barokní sochařství na Moravě v obou zámeckých oranžeriích v Miloticích u Kyjova je dobrým příkladem toho, že není na místě vzdávat se i v nepříznivých dobách konkretizace určité myšlenky, a to - v miloticím případě - přiblížit dnešku barokní sochařství, byť pouze v úzkém výběru exponátů v podobě originálů i faksimilií kamenných skulptur z údobí baroka.

Z jakých zásad vycházíte v památkové péči? Pietní a svěbytný přístup k dílu vyjadřujete větou: „Památko si sama řekne, jak má být opravena.“ Budeme však „řeči památky“ správně rozumět?

Do památkové praxe jsem byl uveden ing. arch. Stanislavem Sochořem, který absolvoval na vídeňské universitě čtení u Maxe Dvořáka, dále uměleckým historikem PhDr. Karlem Svobodou, jenž vystudoval v Praze u Vojtěcha Birnbauma, ale rovněž ing. arch. Vladimírem Dufkou s jeho požadavky precizní úřední práce, nezbytné v oblasti ochrany památek. Zdá se mi proto, že se dá v mém případě hovořit o možnosti generačního

předávání zkušeností v moravské památkové péči, které se snažím stále uplatňovat po více než půl století v brněnském památkovém pracovišti. Jedna z mých památkářských zásad zní: ani Praha, ani Vídeň, ale genius loci Moravy. Bojíte se, že dnešní pracovníci památkové péče nebudou rozumět „řeči památky“, kterou mají slyšet v kritické chvíli rozhodování o udržení její autenticity? Nebojte se. Uslyší ji, a to velmi jasně tehdy, když pochopí nezaujatě a s čistou myslí podstatu památky.

Je možné vykonávat v Brně památkovou péči po Velkém Špalíčku? (Na vysvětlenou: týká se nedávných přestaveb a novostaveb v bloku Velkého Špalíčku v centru Brna, který je vymezen ul. Starobrněnskou, Dominikánskou a Mečovou.)

V současné době není možné ani v Brně, ani nikde jinde vykonávat a ke kladnému výsledku přivést památkovou péči, která nezbytně vyžaduje vzájemnou souhru a pochopení všech zodpovědných zúčastněných činitelů. Jde především o zásahy urbanistické povahy a s tím související uplatňování nové, současné architektonické tvorby. Tu chybí respekt vůči tradici a tvůrčí pokora.

Jak se díváte na restaurátorské trendy současnosti?

Je nutné kladně ocenit nynější přístup k zachování památkových hodnot při restaurování děl sochařských, malířských a uměleckého řemesla. Restaurátoři dnes mají hluboké odborné vzdělání na rozdíl od situace před půl stoletím, kdy jsem v památkové péči začínal.

Památková péče má hodně společného s ochranou přírody. Čím to, že ekologové mají účinnější pravomoci než památkáři?

Nemyslím, že ochrana přírody je na tom lépe nežli památková péče. Ničení přírody nesvědčí o dobrém vztahu člověka k přírodnímu dědictví, a to k jeho škodě.

Kdy jste začal spolupracovat s Klubem přátel výtvarného umění?

S KPvU jsem se setkal před desítkami let, nejprve pasivně jako účastník jeho zájezdů, později jsem se s velkou radostí ujal výkladů při kratších i delších cestách doma i za hranicemi. Přednáškami o památkové péči a výtvarném umění jsem se snažil přátele umělecké tvorby seznámit s památkovým fondem v celé jeho časové i slohové škále.

Členové klubu vzpomínají, jak jste je při exkurzích zkoušel z datování. Dával jste jim také známky?

Těší mě, že jsem se zcela nevytratil ze vzpomínek na naše společné chvíle, kdy docházelo i ke „zkoušením“, dá-li se to tak říci. Při soustředěném vnímání uměleckého díla a navazování dialogu s účastníky zájezdu mně šlo o vybídnutí posluchačů ke sdělení vlastního názoru.

Klub přátel výtvarného umění rozvíjí svoje aktivity už více než čtyřicet let. Co byste mu popřál do budoucích desetiletí?

Důležité je - ovšem pro naše poměry ne vždy samozřejmé - udržovat tradici. Tento požadavek lze velmi dobře a smysluplně naplňovat, mimo jiné, pokračováním kulturně osvětové činnosti, tolik potřebné v současné době. Nutné je proto otvírat možnosti nových sblížení starší generace s mladší a nejmladší. Je třeba si uvědomit, co zdůrazňoval už spoluzakladatel novodobé památkové péče Georg Dehio: do všech vrstev musí proniknout citění, že národ, který má mnoho a starých památek, je vznešeným národem. A k tomuto krásnému cíli, totiž uvědomování si národní hrdosti prostřednictvím poznávání duchovních hodnot v uměleckých dílech, nám může pomáhat právě Klub přátel výtvarného umění.

Děkuji za rozhovor a k Vašemu životnímu jubileu Vám přeji vše nejlepší.

ALEŠ FILIP

RADEK PILAŘ

S Radkem Pilařem jsem se seznámila na počátku sedmdesátých let. Bylo to možná na pravidelných středcích, kdy se v redakci Zlatého máje scházela početná řada přispěvatelů časopisů s autory a ilustrátory dětských knížek, možná to bylo na některé vernisáži Galerie Albatros. První větší příležitostí k setkání s jeho tvorbou byla v roce 1972 návštěva v ateliéru v Kladské ulici. Důvodem byl rozhovor pro Zlatý máj.

Už na první pohled bylo zřejmé, že vstupují do prostředí vskutku dělného. Celý ateliér byl zaplněn rozmalovanými plátny, návrhy scén, jimž vévodil zámecký rokokový salónek, všelijakými panáky, které oblékala a oplétala umělcova žena Ludmila. Ze zdí se na nás obracela loutka Fausta, oblečená v černém sametu, snad vzpomínka na dětská léta s návštěvami loutkových představení v písecké hospodě Na radosti. Nechyběl tu ani pravý ševcovský verpánek a červený Rumcajsův klobouk, protože umělec právě naplno prožíval svoje „rumcajsí období“. Začínal pracovat na nové, barevné filmové verzi pohádky o spravedlivém loupežníkovi, připravoval ilustrace pro druhý díl knižní trilogie a snažil se vyhovět řadě časopisů i nakladatelství, z nichž každé chtělo mít svého Rumcajse, třeba jen v jediném příběhu, v jednom sešitku či na jediné stránce, zato bohatě vyšperkovaném kresbami. Když si Radek Pilař nasadil onen červený klobouk, podoba s Rumcajsem byla nepochybná. Statná postava, upřímné kulaté oči a vousy, které mohly docela dobře sloužit za domov včelíčkář. Avšak prozradil, že mu jako výchozí představa posloužil jeho dědeček, rodák z Hluboké, kde už jeho tatínek - tedy Pilařův pradědeček - na právě dokončené železnici zastával místo traťmistra. V době umělcova dětství žil dědeček v Písku a velmi se svému vnukovi věnoval. Rád ho brávil do lesů a hodně mu o přírodě vyprávěl. Jeho vyprávění se často přibližovalo tomu, co teď Radek Pilař nalézal ve čtvrtkových příbězích. Takže Řáholec se stal i jeho vzpomínkou, návratem dětského okouzlení z píseckých lesů, i když samozřejmě nezůstalo jen při něm, neboť Rumcajs mu pomohl objevit i romantický půvab Jičínska.

Nemohla jsem odmítnout svým dětem, abych s sebou na návštěvu nevzala jejich památníky. Předpokládala jsem, že tam malíř načrtne některou ze svých pohádkových postavíček, které jistě musel znát z paměti a nakreslit poslepu. Ale on si památníky ponechal, aby práce nebyla odbyta. Když mi je pak vracel, připomněl mi moji nepříliš lichotivou recenzi jeho ilustrační prvotiny. Od té doby více vážím slova a musím se přiznat, že o něčem či o někom raději pomlčím.

Ty památníky mi Radek Pilař přivezl na naši chatku v Čerčanech. Seděli jsme ve stínu lípy a vyprávěli o všem možném. Živě se mi vybavuje, jak líčil, ba přímo zahrál noční scénu, kdy na nedávno zakoupené chalupě slyšel v noci dupání a funění, jak se odhodlával k ráznému zakročení a ozbrojen pohrabáčem vyrazil do temné noci, kde dopadl - ježka. S večerem jsem opustili zahradu a usedli u petrolejové lampy. Stín promítal jeho bohatýrskou postavu na stěny, až naplnil celou místnost. Nebylo by mne nijak překvapilo, kdyby vstal, zdvihl střechu a jako bájná bytost vztláhl ruku po první hvězdě Večerníci. Vždyť v té době se už kromě lesa Řáholece pohyboval se svým Večerníčkem i v hvězdném prostoru.

Rádi jsme přijali pozvání do nedalekých Jarkovic, kde si po ztrátě malebného ladovského mlýna poblíž Hrusic budoval nový letní domov. Přesněji řečeno, pozval nás doslova „do maštale“, ve které si zbudoval bar, sousedící s obytným stavením. Když jsem ten objekt poprvé spatřila, myslela jsem si, že ho nikdy nemůže dát dohromady. Statek nesl stopy všech béd, které potkaly toto území, za války vysídlené a sloužící potřebám Wehrmachtu. Ale v poměrně krátkém čase s pomocí své ženy dokázal nemožné. Zpustlý statek si zachovat původní dispozici a krok za krokem se proměňoval v pohodlné sídlo. Dokonce došlo i na úpravu okolí. Malíř zbouřal kus zdí, aby vynikla zvonička před vjezdem, na břehu rybníka dal postavit saunu. A hlavně ze stodoly vznikl prostorný ateliér, kde mohl pracovat na animovaných filmech, čarovat s fotografickým aparátem i s videokamerou.

Pilař objevoval jejich neomezené možnosti v době, kdy jsme o některých přístrojích neměli ani potuchy. Moc se smál, když jsem se mu přiznala, jak jsem nevěřičně položila telefon, když se mi po vytočení čísla ozval záznamník, věc v té době u nás zcela nevidaná. Trpělivě mi také předváděl, jak vznikaly třeba jeho fotoasabláže pro výběr moravských pohádek, nazvaný Slunečnice, před jejichž recenzováním jsem zůstala bezradně stát, protože nic podobného se dosud v naší dětské knize neobjevilo. Často ani redakce časopisů a nakladatelství si nevěděly rady



a raději se snažily umělce přesvědčit, aby šel ve svých vlastních „rumcajsích“ stopách.

Ostatně s širokou škálou Pilařových zájmů, prostírajících se od malby a kresby přes grafiku a ilustraci k fotografii, k animovanému filmu, k videu a posléze k video-integra-artu, i s jeho dvoudomostí v užívání klasických výtvarných disciplin i nových mediálních prostředků si nevěděli rady ani teoretici. Jeho tvorba, zejména ilustrační, po počátečním tápání navazovala díky Rumcajsovi na domácí tradici, především na Josefa Ladu (ale třeba i na Františka Bidla). Souběžně však hledala nové cesty ve sféře nových medií s takovým předstihem, že mohla být plně pochopena až o mnoho let později, s novou společenskou situací, s náhlým přílivem všemožných technických zázraků, které ovšem umělec dovedl využívat tvůrčím způsobem, často v kombinaci s klasickými výtvarnými postupy. Právě tou kombinací se také liší od většiny dnešních mladých výtvarníků, pracujících s videem. Když jsem mu po spatření jeho animovaného seriálu Putování skřítky Hajáska říkala, jak je ovlivněn filmovou optikou a jejími technickými možnostmi, neslyšel to rád. Zdůrazňoval, že je malíř.

Radka Pilaře samozřejmě mrzelo, že své obrazy nemohl za „normalizace“ vystavovat. Zákaz to byl dost nesmyslný, vždyť v té době byl jako jeden z nejoblíbenějších autorů zván na všemožné autogramiády, na besedy ve školách i v Klubech mladých čtenářů. Snad mu tento spontánní obdiv dětí i dospělých vynahrazoval aspoň trochu oficiální mlčení, ale jistě stále přibližování dětskému světu obnovovalo jeho tvůrčí síly. Vždyť i na jarkovické chalupě býval obklopován dětmi, se kterými maloval a připravoval jim nejrůznější hry a soutěže. Slavnosti tu vymýšlel také pro své přátele, z nichž písecký Josef Brukner a Jaroslav Šedivý spolu s Václavem Fischerem patřili k nejmilejším.

Moje občasná návštěvy v ateliéru či v Jarkovicích, kam jsme se párkrát vydali s celou rodinou, patřily vždycky k vzácným chvílím, plným pohody. Proto ve mně vzbudilo skutečné zděšení, když jednou malíř s úsměvem prohodil, že díky své tloušťce se mu nepodařilo vyskočit z okna. I při té vstřícnosti a otevřenosti zůstávalo asi mnohé, co nebylo nikdy vyřčeno. Vždyť srdce bez tajemství - prázdná kniha.

BLANKA STEHLÍKOVÁ

NOVÁ STÁLÁ EXPOZICE NÁRODNÍ GALERIE V KLÁŠTEŘE SV. JIŘÍ umělec a jeho dílna v barokních Čechách

Kmenová instalace barokního umění v Čechách Národní galerie v Praze, instalovaná v prvním patře Kláštera sv. Jiří na Pražském hradě, je veřejnosti známá ve své stávající, restituční nikoliv zásadním způsobem pozměněné podobě už od jara roku 1976. V červnu letošního roku dočkal se kmenový soubor domácí barokní malby a plastiky výrazného námětového i stylového rozšíření, když byla v přízemí tohoto někdejšího kláštera benediktinek zpřístupněna nová stálá expozice „Umělec a jeho dílna v barokních Čechách“. Tato expozice ukazuje poprvé na tak širokém spektru výtvarných děl domácímu i zahraničnímu publiku, jak byla malířská a sochařská dílna v 17. a 18. století vlastně organizována, jaké měla personální i technické vybavení a konečně jakých výtvarných postupů užívala ve své každodenní praxi. Není proto náhoda, že na popisných většině exponátů nalezneme návštěvník nikoliv běžně užívané termíny jako jsou *skica* a *přípravná kresba*, *grafická předloha*, *kopie* a *replika* v rámci malířské linie nové instalace, anebo *bozzetto* a *modelletto* (tj. sochařské skici a modely), *kopie* či *redukce* u vystavených plastických artefaktů. V takto „pracovně“ koncipované instalaci je pak možné pod novým zorným úhlem nahlížet například proslulé sochařské skici z pálené hlíny i lipového dřeva Matyáše Bernarda Brauna či brilantní drobné oleje Václava Vavřince Reinera, jimiž si tato třetí velká osobnost barokní malby v Čechách připravovala nástropní a nástěnné fresky, hlavní větve své malířské tvorby. Do zcela nového kontextu i nečekaných vzájemných vztahů se dostávají i některé další exponáty, jinak dobře známé z dosavadní instalace domácího barokního umění. To je případ protějškové dvojice *Alegorie malby* a *Alegorie sochařství*, namalované zřejmě jako vzájemný kompliment Janem Kupeckým a Petrem Brandlem v Praze v létě 1716 a symbolizující odvěkou rivalitu obou hlavních výtvarných oborů, soupeřících o to, který má právo zaujmout nejvyšší místo v hierarchii veškeré umělecké tvorby. *Fána uvádějící umění na Olymp*, kvalitní barokní kopie pořízená podle zaniklého díla Bartholomea Sprangera, naopak zdůrazňuje - složitou symboliku námětu i náročnou kompozici - vzácnou soudržnost všech odvětví umění, z nichž podle atributů rozpoznáme dobře Malířství, Architekturu a Sochařství. Divácky velmi vědecké pohledy do pracovního prostředí umělců samotných jsou zastoupeny oběma známými žánry pražského Norberta Grunda - *Ateliér malíře* i *Ateliér sochaře*. Přes veškerou svou stylizaci dobře ilustrují pracovní proces barokních mistrů, kteří se v přípravném stádiu své práce opírali především o kresby a grafická kompendia, respektive sádrové odlitky a kopie slavných děl renesanční epochy (např. kabinetní bronzy Giambologny). Právě reprodukční grafika, převádějící do sítě ostrých linií i hustých šrafur mědirytiny proslulé díla italské renesance, manýrismu a baroka, byla tím prostředníkem, který přenášel z Itálie za Alpy stále nové informace o stylových proměnách a kompozičních inovacích vývojově nejpokročilejšího umění tehdejší Evropy.

V nové expozici je prvně v takové šíři představena rovněž malířská produkce Jana Jakuba a Františka Antonína Hartmanna, reprezentující zajímavý případ úzké a evidentně velmi plodné spolupráce rodinného ateliéru, který se specializoval výhradně na malbu krajin, napodobujících s otrockou věrností krajinářskou produkci malířů dvorského okruhu císaře Rudolfa II. (R. Saveryho, P. van Vianena, P. Stevense). Nejpozději z monografické výstavy Jana Petra Molitora, uskutečněné v Jiřském klášteře v roce 2000, je rovněž známá *Podobizna vojevůdce* z roku 1736, zachycující aristokrata v efektní stylizaci úspěšného válečníka, kterého pomohla identifikovat - a to jako proslulého mecenáše a stavebníka pražské paláce v Nerudově ulici hraběte Václava Morzina - teprve barokní malovaná kopie stejné podobizny, zapůjčená do Národní galerie z majetku České provincie řádu sv. Augustina v Praze.

Nová expozice ve své druhé linii přibližuje zákulisí každodenní práce barokní sochařské dílny, která byla patrně nejpočetnějším pracovním kolektivem v rámci dobové umělecké praxe. V jejím čele stál mistr, jenž byl především podnikatelem, který měl k ruce tovaryše, ke konkrétním úkolům zjednávané pomocníky a učně. Mistr, opřen o vlastní sochařské školení a slohové východisko, řešil s různou mírou znalostí aktuálních tendencí

i uměleckou potenci zadané úlohy, které v součinnosti pak realizovala celá dílna. Ta využívala nových materiálů a rozvíjela novou metodu kolektivní práce, které jí umožňovaly rychle zvládat nezřídka velmi rozsáhlé úkoly, diktované horečným stavebním tempem doby baroka. V sochařství přineslo baroko novou živelnost i bohatství plastických forem, jež se postupně zmocňovaly palácových fasád od portálu po atiku, oživily zahradní terasy, ale především naplnily interiéry nových chrámů protireformačního katolicismu. Základním principem sochařské práce se stalo opakované použití týchž dílenských předloh vlastní i cizí invence, obměna jednou nalezených řešení (tzv. transformace), tj. pohybových a výrazových vzorců, které spojují rozsáhlé dílenské soubory často přesvědčivěji, než jednota formální mluvy anebo kvalitativní úroveň.

Sochaři 17. a 18. století kreslili a zhotovovali plastické studie z různého materiálu, v rozličné velikosti a v rozdílném stupni vypracování. Zdaleka se přitom nejednalo jen o vlastní nápady a inovace. Řada kontraktů mezi objednavateli a sochařskými mistry osvětluje zajímavou a zřejmě obvyklou praxi při vzniku monumentálních sochařských děl, kdy provádějící umělec vytvořil definitivní dílo podle daného *modela* (nezřídka v podobě kresleného návrhu), jehož tvůrcem byl umělec jiný - nejčastěji malíř nebo architekt, autor projektu stavby. Sochaři naproti tomu dodávali zcela běžně předlohy zlatníkům a zvonařům.

Hlavní oporou veškeré práce ateliéru byla *dílenská sbírka předloh*, která obsahovala předlohové rytiny a původní kresby z cest, antické i nové odlitky, ale především soubor drobných předlohových plastik, pro něž se vžil v renesanční Itálii název *bozzetto*. Právě s těmito malými předlohovými soškami je možné spojit údaje archivních pramenů: to jsou ty „modely a umělecké kusy“, které po sobě zanechal zemřelý Jan Jiří Bendl, ony „bosované i voskové modely a rytiny“ zmíněné v pozůstalostním inventáři



Ignác František Platzer: Klečící sv. Jan v adoraci křížifixu

Matyáše Bernarda Brauna, to jsou také „sochařské a umělecké kusy“, které i s dílnou předává Matouš Václav Jäckel svému zeti a pokračovateli Františku Ignáci Weissovi.

V rámci domácí barokní plastiky známe poměrně dobře modelovou praxi Braunovy pražské dílny, v níž se k realizaci přistupovalo zřejmě přímo z mistrových skic nebo malých modelů. Z díla Braunova sochařského protějšku, Ferdinanda Maxmiliána Brokofa, je naproti tomu dochováno méně příkladů plastiky přípravného charakteru, zato existují dva dřevěné modely ke statuím Karlova mostu - k soše sv. Vojtěcha a k jezuitské statui sv. Ignáce. Modelová praxe pokračovala přirozeně i v generaci raného rokoka před polovinou 18. století, z níž známe sice už velmi málo klasických dílenských skic, ale tím více se dochovalo drobných půvabných řezbiček z modelů oltářů a statuí, jak dokládají rovněž i vystavené příklady z tvorby Františka Ignáce Weisse, Karla Josefa Hiernleho a Jana Antonína Quitainera. Vůbec nejvíce modelové plastiky známe z ateliéru Ignáce Františka Platzera, poslední velké osobnosti domácí barokní skulptury. V Muzeu hlavního města Prahy, v Národní galerii a v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu se dokonce dochovaly zbytky Platzerovy dílenské předlohy sbírky, čítající několik stovek studijních i návrhových kreseb a na čtyři desítky terakotových i dřevěných skic a modelů. Právě z tohoto vzácně uchovaného fondu pocházejí rovněž vystavené platzerovské kresby a terakoty.

Nová expozice *Umělec a jeho dílna v barokních Čechách* bude v přízemí Kláštera sv. Jiří k vidění po dobu nejméně tří let. V roce 2007 by měla být její nejkvalitnější část (malířské i sochařské skici) spolu s exponáty kmenové instalace z 1. patra Jiřského kláštera přenesena do Schwarzenberského paláce, do jehož interiérů Sbirka starého umění Národní galerie v Praze připravuje novou stálou expozici renesance a baroka v Čechách.

TOMÁŠ HLADÍK

BUDOVA DIVADLA „NA ZÁBRADLÍ“

Mnohé budovy pražských divadel mají za sebou složitou a zajímavou historii. Platí to zejména o divadlech, která byla vybudována v domech dříve pražské zástavby, v prostorách sloužících původně jinému účelu. Typickým představitelem těchto divadel je scéna takřka „kapesní“ (i když jsou v Praze divadla daleko menší), dnes pro nejméně 195 diváků, zvaná od vzniku „Na zábradlí“.

Sám dům čp. 209 na Starém městě vystřídá během historie jmen několik. Jak se dozvíme v „Kronice královské Prahy a obcí sousedních“, kterou sepsal F. Ruth (I. a II. díl Praha 1903), původně se mu říkalo Milevský, protože ho vlastnil klášter v Milevsku (první písemná zmínka o tom je z roku 1409). Vedlejšímu domu se říkalo Čejkovský (viz „Umělecké památky Prahy - Staré město, Josefov“, Praha 1996). Název Milevský pro původně jednopatrový dům přetrval do 15. století, kdy ho postupně vlastnili Kříž Truksa a jirchář Hanuš z Litoměřic. Ten ho koupil za 13 kop grošů. Po přestavbě byl dům prodán za cenu podstatně vyšší, tj. 70 kop grošů; dnešní cena domovního komplexu se odhaduje na 70-80 milionů Kč. Současná budova je klasicistní stavbou na starých základech a pochází z doby po r. 1832. Protože bývalo v domě kloboučnictví, změnil se jeho název na „U zeleného kloboučku“ a tak se jmenoval i na počátku 20. století.

Dnešní název patřil vlastně kostelíku, který byl v sousedství a říkalo se mu Sv. Jan Křtíel na Zábradlí. Protože se v dávných dobách vždy využívalo zachovalé zdivo i pro následující stavby, bylo nejstarší rotundové románské kněžiště kostelíka součástí zdiva domu čp. 205 ještě v 19. století a přes tehdejší protesty historie milovné veřejnosti vzalo za své až při výstavbě tzv. Wertmüllerova domu roku 1896. Údajně byl kostelík vysvěcen r. 1120, o čemž svědčil základní kámen nalezený při bourání. Podle Rutha je několik možných výkladů názvu Na Zábradlí - buď podle zábradlí u smetiště na vltavském břehu (také Sv. Jan na smetišti) nebo podle vltavského brodu, tedy za brodem („zábrodli“). Vedle kostelíka býval jako všude jinde hřbitůvek, kde se pochovávalo ještě v 15. století, dále fara a farní škola. Kostelík byl později gotizován, několikrát opravován (např. za Rudolfa II.), později ho získali do svého majetku dominikáni (podle Rutha 1625, podle Uměleckých památek Prahy 1725-30). Smutný konec kostelíka zahájil jako

v mnoha jiných případech známý škůdce církevního umění Josef II.: kostel byl r. 1789 zrušen, prodán, přestavěn na obytný dům a nakonec přes dobrý stav jeho zdiva skončil během regulace vltavského břehu. Jeho půdorys a kresbu stavu před zbořením najdeme na s. 212 již citovaných Uměleckých památek.

Jako jistě i mnoho jiných diváků jsem se ovšem domníval, že název divadla pochází od zábradlí lemujícího pavlačové chodby na dvorku domu, kterou používají diváci od výstavby balkónu jeviště na počátku 60. let. Ve skutečnosti se na divadlo přenesl název ze zrušeného kostelíka sv. Jana, možná i proto, že do příjezdu byl z kostelíka už dávno přenesen reliéf Kristova vjezdu na oslátku do Jeruzaléma. Bílý mramorový reliéf byl natřen na černo a v tomto stavu ho dnešní návštěvníci mohou spatřit zasazený ve zdi před pokladnou. Podle Rutha byla po zrušení kostelíka v domě č. 209 hospoda „U zlaté chaloupky“ a její hospodský používal osekávaný reliéf jako podstavec pod kuželky. Když se z hospody stala r. 1792 továrna na barvení látek bavlněných a lněných, „lympanon dáno na místo nejméně slušné, až zasazeno na místo nymější“ (Ruth, s. 9). Ve velkém sále bývalé hospody pak byla výrobní hala se stroji na potiskování látek.

Divadelní tradice domu začala už v 19. století. Místo továrny byla v budově později Jednota katolických tovaryšů, založená Kolpingem. V ní chudí učňové, hlavně sirotci, měli zdarma ubytování a stravu. V hlavním sále, tedy bývalé výrobní hale, pak hrávali na improvizovaném jevišti divadlo. Podle vyprávění zde údajně začínal hrát i slavný komik Jindřich Mošna. V knize vzpomínek „Jak jsem se měl na světě“ (podle jeho vyprávění sepsal Karel Želenský; Praha 1911) se však o tom Mošna nezmiňuje, a své první kroky na jevišti spojuje s josefovským divadlem ve Vídni. Podle Rutha byla v domě také útulna pro služebné Josefuem, takže i obsazení ženských rolí snad bylo možno zajistit z domácích zdřouh.

Pevné jeviště v sále zbudovali v roce 1913. V domě vznikly také dvě modlitebny pro potřebu ubytovaných. Dnes je z jedné z nich tzv. Eliadova knihovna, v níž divadlo zkouší nové hry a bývají zde i komorní představení. Za II. světové války budovu obsadili Němci (dnes často zapomináme, jak panský se v Praze okupanti roztahovali), po válce sloužila opět jako ubytovna a v roce 1954 komunisté budovu zestátnili (nedávný restituční spor Jednota katolických tovaryšů prohrála). Zanedbanou budovu získali koncem 50. let 20. století divadelní nadšenci Helena Philippová, Jiří Suchý, Ivan Vyskočil, Jiří Kodet a Jiří Vodička pro své „divadlo malých forem“, jak se tehdy říkalo, a po úpravách se v něm začaly hrát text-appealy a slavná představení „se zpěvy a tanci“, jako bylo „Kdyby tisíc klarinetů“ a řada dalších, v nichž byla hvězdou Ljuba Herrmannová. Mnohaleté působení Václava Havla (jako kulisáka a později dramaturga) a slavná divadelní historie se slavnými režiséry však nejsou tématem tohoto článku.

Divadlo je pozoruhodným příkladem, jak lze do malých prostor stěsnat celý složitý provoz repertoárového divadla. Nejlépe to ocení vědečtí pracovníci, kteří dosud u nás často s podobnými skromnými prostorovými podmínkami bojují. Bývalá provozní hala továrničky je hledištěm i jevištěm, vešlo se sem také fungující provaziště. Dnes jsou alespoň za jevištěm miniaturní prostůrky na odsun kulis nebo pro příchody herců. Za komunistů byly tyto prostory uzavřeny pro fiktivní provozovnu, ve skutečnosti je užívala StB pro odposlech, zda se v divadle nekoná cosi protistátního.

Do domu se vešly i divadelní kancelářičky, šatničky, atd. Kde se skládají všechny ty kostýmy, rekvizity, dekorace atd. se raději zeptejte ředitelky divadla Doubravky Svobodové, nejlépe při občas pořádaných prohlídkách zákulisí a provozů divadla. Toto divadlo mělo totiž v listopadu 2003 na repertoáru 12 divadelních her! Z historických prostor si nejsnáze prohlédnete bývalou konírnu vlevo za vstupem do domu, dnes je z ní přední foyer s barem, kde posedávají v čase mezi zkouškami a představením i známí herci divadla. Vkusnou výzdobu částmi starého nábytku bohužel kazí současné fotografie herců na rudém pozadí, které budí dojem šantánu, ne seriózního divadla. Zadní foyer patří vlastně k sousednímu Pachtovskému paláci, což toho, kdo zná prorůstání domů ve staré Praze, nemůže překvapit. V hledišti divadla udržují vislé pruhovalní stěny, které navrhl a původně snad i sám provedl Jiří Suchý. Zajímavé je i miniaturní propadlo ve velmi omezených sklepních místnostech. Jedině vzduchotechniku divadla poškodila nešťastná povodeň roku 2002.

Nejnovější úpravy zahrnují zasklení pavlačí, které je sice z hlediska provozu praktické, ale přeměnilo dříve romantický prostor dvorečku na „vchod do metra“. Velmi pěkná je úprava podkrovních prostor, které se také používají pro komorní představení.

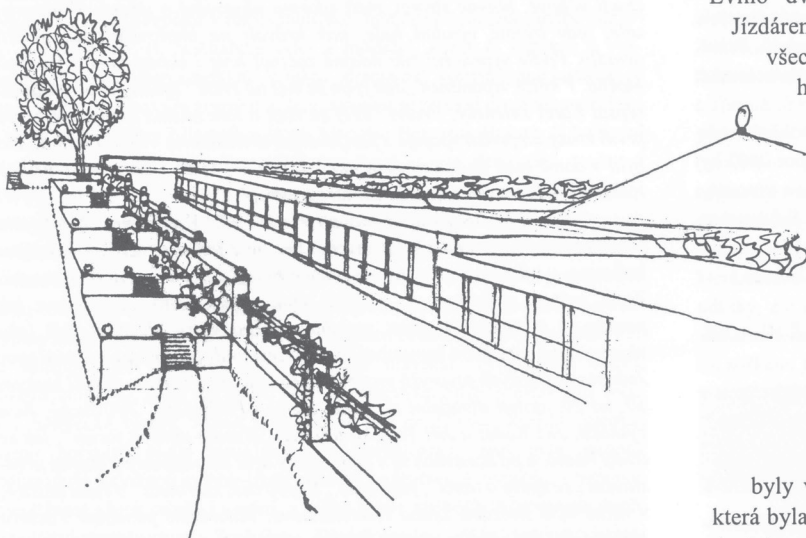
Přes všechny nové úpravy dýchá z celé budovy i divadla dlouholetá tradice. Lze mu jen přát hodně oddaných diváků.

ZDENĚK ŠESTÁK

ARCHITEKT JAN SOKOL a plány na úpravu areálu Pražského hradu

V květnu 2004 tomu bude 100 let, co se narodil architekt Jan Sokol. Vzhledem k tomu, že jako připomínka tohoto výročí se k vydání chystá kniha o životě a díle této zajímavé a významné osobnosti české architektury XX. století, dovoluji si připomenout jen malý zlomek ze Sokolovy rozsáhlé činnosti.

K tématům, které architekt Jan Sokol zpracovával opakovaně (ale bohužel bez konkrétního výsledku) patřil Pražský hrad. Věnoval se kromě jiného hledání odpovídajícího vzhledu jednotlivých historických etap, nakreslil četné pohledy, axonometrie a půdorysy hradu románského či hradu doby Karla IV. Věnoval se námětům na rekonstrukce vybraných objektů, mezi nimi baziliky sv. Jiří, katedrály, pro niž navrhl řadu předmětů jejího vybavení, a také Kaple všech svatých.



Jan Sokol: z Hradních zahrad

Chtěla bych však připomenout práce, které stojí poněkud stranou zájmu pozornosti i v přehledu Sokolových prací. Ve sbírce architektury Národní galerie v Praze jsou uloženy dva soubory skic a plánů, které se věnují jednak dopravnímu řešení severního předpolí Pražského hradu, jednak zahradám na severozápadním okraji hradního areálu. Obě témata jsou zastoupena kresbami datovanými od čtyřicátých až do sedmdesátých let. Obě pak spojil generel Pražského hradu, který byl zpracován v roce 1973 a pod nímž je spolu s Janem Sokolem podepsán Jindřich Krise.

Severní předpolí Hradu, které vymezují ulice Mariánské hradby a Jelení, bylo zkoumáno především z hlediska dopravy, a to včetně dopravy v klidu, tedy parkování těch aut a autobusů, které dodnes plní ulici Jelení a následně pak Klárov a vltavské pobřeží. Zároveň studie a plány usilovaly o to, aby byl vnesen řád do komunikací mezi Hradem a Dejvicemi obecně. Tam je dodnes dostatečně množství jen omezeně využívaných míst a přitom dopravní vazby nejsou ty nejlepší. Sokolova představa vycházela ze zdánlivě podivného kroku, kterým bylo zrušení ulice K Pražnému mostu, tedy zrušení opticky nejpřímějšího spojení dolů do severní části města. Tento krok byl ovšem spojen s řadou dalších, které nabízely, aby prostor severně přiléhající k Hradu dostal smysluplnou funkci a aby klidové zóny kolem Hradu byly rozšířeny.

První zásadní krok se udál již u Písecké brány, která byla bezprostředně propojena až k Mariánským hradbám. V prostoru před Královským letohrádkem toto spojení vytvořilo rozlehlější

náměstíčko, které bezprostředně vstupovalo do Chotkových sadů a z něhož se nabízel pohled přímo na východní stěnu letohrádku. Díky tomuto prostoru se ulice Mariánské hradby posunula severněji a také se zúžil její dopravní profil. Aut sem mělo jezdit už jen velmi málo, okružní charakter této ulice (dosud pěstovaný) ztratil význam. Nejzřetelněji bylo nové pojetí viditelné u zdi královské zahrady - ta se mohla posunout také severněji, kolem ní byla vytvořena alej, jež lemovala výhradně pěší cestu.

Kolem dnešního hlavního vstupu do hradního areálu, tedy kolem Lvího dvora, byly navrženy další zásadní změny. Ani sem neměla směřovat masivnější doprava, i tady vzniklo nové náměstí, které architekt zkoumal několika variantách - s vodní plochou, se schodišti, s novou vstupní branou, v jedné variantě zmizel objekt Lvího dvora a bylo vytvořeno ryze pěší plato mezi tzv.

Jízdárenským dvorem a Královskou zahradou, která v souhrnu všech zásahů měla mnohem větší plochu. Takovou, že po její hloubce bylo možno umístit rozsáhlou vodní plochu obdélníkového, byť mírně nepravidelného tvaru. Variant bylo skutečně hojně, v závěrečném generelu se objevila ta nejjednodušší - klidové náměstí bez bouracích, ale i dostavovacích prací.

Od tohoto náměstí dále na západ a na sever byly navrženy proměny mnohem radikálnější. Ulice Jelení prochází dnes nejen po hraně mezi Dejvicemi a Hradčany (a dělí Prahu I a 6), ale také vymezuje spojnici mezi bývalými hradebními baštami, které jsou z větší části zachovány a z větší části nevyužívány, zasypány a ukryty v onom omezeně přístupném zeleném prostoru. V Sokolově návrhu byly všechny bašty otevřeny, zemina z nich vytěžena; bašta, která byla ubourána kvůli ulici U Pražného mostu, byla dostavěna. A tyto prostory, lemované dokonalými bariérami zdí, navíc doplněných novými „hradbami“ zeleně na vrších, byly využity pro parkoviště. Zajímavé se do nich ze severně posunutě ulice Jelení, přitom byl zrušen možný výjezd do ulice Mariánské hradby (s návrhem souvisela i úvaha o celkovém dopravním řešení severozápadně od Hradu, ta však nebyla dílem Sokolovým a nebudu se jí tady zabývat. Jen připomenu, že všechny Sokolem navrhované úpravy měly logické vyústění do nového dopravního schématu). Právě dostavba oné dnes ubourané bašty uzavřela současnou ulici. Spojení dolů do Dejvic zůstalo v daném místě jen pěší, promenádní cestou s několika krátkými schodišti kolem bašty.

Ve variantách byla zkoumána i možnost zachování ulice, jen posunutě dál na východ, do dnešních zahrad, patřících armádě; esovitě vedená silnice vycházela do ulice Milady Horákové mimo dnešní křižovatku a nabízela možnost přehlednějšího dopravního řešení. Tato varianta však narazila na nedotknutelnost armádních pozemků, a tak ve výsledném generelu zůstala jen pěší promenáda.

S úpravami bašt souvisel další dopravní zásah - tam, kde se lomí ulice Jelení a přechází do Keplerovy, byla směrem jihovýchodním proložena nová komunikace, která na existující dopravní strukturu Hradčan navazovala u kostela sv. Jana Nepomuckého. V její odbočce bylo vytvořeno další prostranství, tentokrát především s parkovacími místy pro auta i autobusy. Zároveň tu mělo být vytvořeno potřebné zázemí pro turisty, kteří by odtud odcházeli do hradního areálu. Kromě toho i tady byly obě na severní a západní straně dochované bašty otevřeny a upraveny jako parkoviště a potřebné zázemí. Proložená cesta měla přecházet nad západním koncem Jeleního příkopu, počítalo se s mostní konstrukcí.

Tyto úpravy měly zároveň otevřít pro veřejnost soubor dnes stále jen omezeně přístupných severozápadních zahrad Hradu. Kolem ulice Jelení při jejím posunování na sever byly zbourány dochované domy a byla také zbourána ohradní zeď. Jelení dostala novou alej pro pěší a více se připojila k zahradám.

Jan Sokol zahradu navrhoval jako celek, opět v několika zajímavých variantách. Jedním z východisek řešení mu byl překreslený plán geometrické Černínské zahrady ze třetí čtvrtiny 17. století, zahrady, která od západu navazovala na královskou bažantnici a Jelení příkop. V jedné variantě se pokoušel vytvořit co nejsouvislejší, jen nezbytně nutně zalomenou osu, která vycházela od Královského letohrádku a končila až na západním konci zahrad, zvýrazněna alejí. V jiné rozvíjel zahradu v přísném geometrickém stylu, kde nejen záhony měly pravidelné tvary, ale i způsob výsadby květin na nich odpovídal geometrickému ornamentu, takže výsledný efekt byl zvláštní kombinací hippodamické struktury s bruselskou ornamentikou. V jiných variantách počítal s terasovitým uspořádáním ve směru od severozápadu k jihovýchodu, kde terasy byly buď jen ze záhonů nebo v kombinaci bazénů a záhonů. Jindy navrhoval měkčí formování zahrady, již doplňoval pyramidálně uspořádanými záhony. V další úpravě počítal s velkou loukou na západním okraji a s postupným větším geometrickým uspořádáním směrem k východu - k Jízdárně. Vodní plochy navrhoval nejen v kaskádách bazénů, ale také jako dělicí prvky v přísně geometrickém uspořádání, stejně jako v jedné z variant počítal s téměř přirozeně tvarovanými rybníky. Objevil se i námět, kde velkou část zahrady hned za Jízdárnou kryjí nové skleníky jako špičkové technické dílo a kolem nich jsou rozložena upravená tenisová hřiště.

Ve výsledném pojetí dal architekt přednost co nejpřirozenějšímu uspořádání, kde velká vodní plocha poskytuje zrcadlový obraz panoramatu katedrály, kde louky jsou lemovány přirozeně komponovanými skupinami keřů, se solitery košatých stromů, kde uchovány jsou Plečnikovy zásahy do této části zahrady... Hlavním smyslem celé úpravy bylo otevřít zahrady pro veřejnost a nabídnout příjemné rekreační prostředí nedaleko Hradu.

Studie a návrhy ukončené projektem generelu v roce 1973 však zůstaly jen teoretickou prací, která upadla v zapomenutí. Přitom - doprava kolem Hradu ze severu, především sloužící turistům, dodnes není vyřešena, dodnes zde nikde není vytvořeno turistické zázemí. A zahrady - i přes to, že se na jejich rehabilitaci konala na počátku devadesátých let velká mezinárodní soutěž - na své oživení a otevření teprve čekají.

RADOMÍRA SEDLÁKOVÁ

ADOLF BORN A CO VÍC ...

Se jménem Adolfa Borna je spojeno především víc jak tři sta šedesát ilustrovaných knih a také spolupráce na 64 animovaných filmech i těžko určitelný počet grafických listů rozšířených u nás jako odkaz národního klasika. Jeho dílo zdobí navíc 30 vyznamenání z mnoha kulturních oblastí, 22 ocenění za karikaturu a k tomu ještě dalších 23 cen za animovaný film na domácích i zahraničních filmových festivalech. To všechno vytvořilo podklad k nejvyššímu státnímu vyznamenání současné doby, jež Adolfo Bornovi udělil prezident Václav Klaus 28. října k letošnímu výročí naší republiky. Při této příležitosti měla naše veřejnost možnost



setkat se s ukázkami tvorby Adolfa Borna v Praze v galerii na Betlémském náměstí, která se tím připojila k jeho 144 samostatným výstavám u nás a v zahraničí.

Nedávná výstava Adolfa Borna v Praze znovu nám doložila, že z jeho grafik a kreseb vyzařuje tichý, důvěrný a vždy se uvnitř bavící rozhovor, který autor umí vykouzlit sám se sebou a jehož posláním je nejen se ptát, co svým dílem světu řeknu, ale i jakým způsobem odpovím sobě a jakými výtvarnými prostředky toho dosáhnu.

Stačí pohlédnout na pozadí výjevů či scén, na nichž Adolf Born jedinečně předvádí své komedianty z benátských divadel s krysaři a divokými podivíny, jež dovede s blahoslavenou radostí harmonizovat se životem zvířátek a s popisem cestovatelů putujících na pláních lidských pošetilostí. Kdybychom si ale představili, že by všechny tyto Bornovy postavy odtud odešly, zůstane tu pořád ještě krásně namalovaný abstraktní prostor. Bude schopen sám o sobě stát se obrazem přesvědčivě hovořícím o tvořivé schopnosti umělce. A právě v dosažení těchto výtvarně svébytných hodnot vyrovnává se tvorba Adolfa Borna s cíli jeho velkých uměleckých předchůdců, kteří podobně jako on chtěli výrazně osobitými prostředky vyprávět lidské příběhy a bavit jimi své okolí.

Adolf Born celou svojí výtvarnou činností dokumentuje v podstatě jednu významnou etapu české tvořivosti nové doby. Lze říci, že co u něho bylo ještě včera veselou aktualitou, mění se s postupující dobou na historii české výtvarné kultury. Po Mikuláši Alšovi a Josefu Ladovi máme v Adolfo Bornovi opět mezi sebou umělce, jenž dovede anekdotické tématičnosti dát trvalou uměleckou formu s historickým významem. Ukázalo se, že posunem doby se umění Adolfa Borna vepsalo hlouběji než do slabého povrchu dobové obliby a že si získal uznání veřejnosti, jako se to nezdařilo nikomu z jeho současníků. Všechno, co Adolf Born dal naší kultuře, má k tomu všemu pevnou duchovní podstatu a morální stavbu, takže jej vůbec nedovedly ovlivnit přívaly poct a jedinečných úspěchů.

FRANTIŠEK DVOŘÁK

KŘÍŽOVATKA KULTUR NA POLOOSTROVĚ ZADNÍ INDIE

Při pohledu na pevninskou část jihovýchodní Asie se k zastávce zámořských lodí plujících z Thajska na Dálný východ nabízí na východním pobřeží poloostrova Zadní Indie několik přístavů: Ho Či Minovo Město (bývalý Saigon), Phan Tiet, Nha Trang, Hoi a Da Nang. Všechny uvedené přístavy se nacházejí v jižní a střední části státu známého pod jménem Vietnam. Země svým tvarem připomíná písmeno S. V nejužší části země, středním Vietnamu, kde se podél pobřeží táhne úzká nížina a z ní se vypíná strmé pohoří Truong Son, tvořící přirozenou hranici mezi Vietnamem a Laosem, dosahuje šířka státu jen několika desítek kilometrů.

Zde se 5 km od mořského pobřeží rozkládá na řece Thu Bon malé obchodní městečko Hoi An. Založeno bylo až koncem 16. století a očividně tedy nepatří ani k nejstarším vietnamským městům ani k nejvýznamnějším obchodním přístavům. Jisté však je, že v místech, kde se dnes nachází Hoi An se již mnohem dříve rozkládal čamský přístav Dai Chiem, jenž zajišťoval čilé obchodní kontakty s ostrovní částí jihovýchodní Asie a prostřednictvím arabských kupců i s Předním východem.

Vietnam nabytí coby státní útvar dnešní podoby až na přelomu 17. a 18. století. Vietnamský stát se totiž začal formovat v oblasti severní části země, tedy v nížině kolem Rudé řeky. V dnešním středním a v části jižního Vietnamu se rozkládala ve 2. až 15. století čamská říše, státní útvar, jenž byl značně ovlivněn kulturou hinduistickou a khmérskou. Jen několik kilometrů od Hoi Anu se nachází chrámový komplex zaniklé čamské říše My Son. Ve 4. až 13. století zažil My Son období rozkvětu: bylo zde totiž náboženské centrum tehdejší říše. A jeho spojení s ostrovní částí regionu zajišťoval zmíněný přístav Dai Chiem. V zahraničních pramenech je však Hoi An známý pod řadou dalších jmen: „Ketchem“, „Katchim“, „Champapura“, „Faifo“ či „Feifo“.

Mapy a historické dokumenty 17.-19. století jednoznačně dokazují, že povodí řeky Thu Bon včetně jejího koryta se během posledních čtyř století výrazně změnilo. Byly změny terénu, hlavně hloubky říčního koryta, hlavní příčinou úpadku tohoto přístavu počátkem 19. století? Nebo se jednalo pouze o jednu z příčin úpadku prosperujícího přístavu? Vraťme se však do okamžiku, kdy město začalo prosperovat.

V polovině 16. století, kdy již zanikla čamská říše, došlo k rozdělení faktické moci na území tehdejšího Vietnamu mezi dva vlivné šlechtické rody: Trinh na severu země a Nguyen na jihu. Území ovládané rodem Trinh se dostalo označení *Dang Ngoai* (Tonkin) a území rodu *Nguyen Dang Trong* (Kočinčina). Město Hoi An se nacházelo na území Dang Trong a v souvislosti s jeho hospodářským rozvojem zaznamenalo vzestup i toto město. V zahraničí brzy proslulo vývozem především kvalitního hedvábí, pepře, betele, arekových ořechů, čaje, třtinového cukru, porcelánu, perletí, atd.

V 16. a 17. století zaznamenala celá jihovýchodní Asie obrovský rozkvět mezinárodního obchodu. Kromě tradičního obchodu v rámci regionu, tedy s Čínou, Japonskem a ostrovní částí jihovýchodní Asie, se začalo na území tehdejšího Vietnamu obchodovat s Portugalci, Španěly, Holanďany, Angličany a Francouzi.

Hoi An byl přímo ovlivněn obchodní zahraniční politikou realizovanou v Číně a Japonsku. Až do roku 1567 se Čína řídila zákazem zahraničního obchodu v rámci jihovýchodní Asie, po jeho zrušení však i nadále trval zákaz vývozu celé řady důležitého zboží do Japonska. Za účelem překonání této překážky začali japonští šógunové od roku 1593 udělovat lodím Shuinsen zvláštní povolení k cestám do jihovýchodní Asie, aby zde získaly čínské zboží. Uvedená praxe trvala až do roku 1636, v rámci níž byly vytvořeny

obchodní vztahy mezi Japonskem a Vietnamem prostřednictvím přístavu Hoi An.

Nástup nové dynastie, Čching, na trůn v Číně roku 1649 mimo jiné zapříčinil odchod řady Číňanů do jihovýchodní Asie. Rovněž válka mezi Čchingy a rodem Trinh na Taiwanu v letech 1661-1683 vedla k odklonu od taiwanského obchodu s jihovýchodní Asií.

Vedle místního obyvatelstva žili v Hoi Anu zhruba od 16. století Japonci a Číňané, kteří z náboženských i ekonomických důvodů odcházeli ze svých domovů a natrvalo se usazovali ve městě, které časem mohli vybudovat (alespoň částečně) podle svých představ i potřeb. Japonci se do historie města zapsali vybudováním krytého mostu s pagodou. Japonský most či most Lai Vien Kieu (v doslovném překladu Most příchozích z velké dálky) pochází z roku 1593 a jeho hlavním cílem bylo spojit japonskou a čínskou část města. Na první pohled působí most lehkým dojmem, je však vybudován velmi solidně, protože stavitelé, respektive donátoři stavby, si byli dobře vědomi nebezpečí zemětřesení pro jakoukoli stavbu. Most je široký 3 m a dlouhý 18 m. Je zhotoven ze dřeva, částečně je červeně lakován. Celá stavba je zastřešena vypalovanými taškami. Vstup na most střeží z jedné strany párové sochy opic, z druhé psů. Uprostřed mostu, na severní straně, je vestavěna malá svatyně.

Na jedné straně mostu se usadili Japonci, na druhé Číňané. Ti přispěli k charakteru města výstavbou několika chrámů, které každého návštěvníka zaujmou nejen zářivými barvami, ale i většími rozměry stavby než tomu bývá zvykem u staveb prováděných samotnými Vietnamci.

Jak Číňané, tak Japonci měli doslova bezproblémové vztahy s místním obyvatelstvem, a to i po příchodu křesťanských obchodníků a misionářů do města. Historické materiály pouze dokládají četné sňatky cizinců s Vietnamkami. Po příchodu křesťanů do regionu jihovýchodní Asie se Hoi An stalo doslova a do písmene branou, kterou „křesťanství vstoupilo do Vietnamu“.

Název přístavu Hoi An se v evropských historických materiálech překládal různě, např. Faifo. Tak se o přístavním městě zmiňuje roku 1540 *Antonio da Faria*, jeden z portugalských obchodníků, kterým se podařilo z dosud nevýznamné lokality vybudovat největší přístav v zemi, do kterého doslova proudilo zahraniční zboží. Stejný název použil ve svých memoárech i misionář *Christoforo Borri*, který žil v jižním Vietnamu v letech 1618-1621. Na mapě Alexandra de Rhodes z roku 1651 není jasné, zda vyznačené město je Haifo či Faifo. Historikové se shodují na faktu, že *Alexandre de Rhodes*, francouzský jezuita, vstoupil na půdu tehdejšího Vietnamu právě v Hoi Anu. A jednalo se o vstup opravdu nezapomenutelný: zde se totiž onen misionář francouzského původu poprvé dostal do osobního kontaktu s místním obyvatelstvem a záhy se rozhodl pro čin, jímž se zapsal do dějin Vietnamu. Navázal na předchozí dílčí pokusy portugalských a španělských misionářů o latinizaci vietnamského znakového písma a vytvořil systém, který se s menšími úpravami používá dodnes. Sám de Rhodes byl jazykově velmi schopný: údajně mimo francouzštinu znal provensálsčinu, italštinu, portugalštinu, latinu, češtinu (!), hebrejštinu, japonštinu, čínštinu, vietnamštinu, sánskrť a perštinu. De Rhodes uvádí v předmluvě svého slovníku, že použil rukopisy následujících děl: Vietnamsko-portugalský slovník Gaspara d' Amaral a Portugalsko-vietnamský slovník Antonia Barbosy.

Alexandre de Rhodes poprvé přijel do Vietnamu roku 1624 z Macaa, poté byl ze země několikrát vyhnán a opět se tam vrátil. Roku 1645 se vydal na cestu do Říma, kde roku 1651 vydal *Dictionarum Annamicum, Lusitanum at Latinum*, doplněný gra-

matickým přehledem vietnamštiny, a dále vydal *Cathechismus* přeložený do již latinizované vietnamštiny. Je zřejmé, že výše uvedená díla měla zásadní význam pro další vývoj psané vietnamštiny a především pak pro šíření křesťanství ve Vietnamu. Latinizovaná podoba vietnamštiny se rychle rozšířila mezi křesťanskou komunitou v zemi, ale historické analýzy i veškerá národní literatura se i nadále zapisovaly klasickou čínštinou či tzv. jižními znaky (*chu nom*), tedy vietnamským znakovým písmem. Na území jednoho státu existovaly vedle sebe po více než tři staletí tři typy písma a až počátkem dvacátého století nastala jasná převaha latinizované vietnamštiny.

V obecném povědomí není příliš rozšířena skutečnost, že i misionáři českého původu působili na území dnešního Vietnamu. Jedním z nich byl páter Karel Slamenský, řečený Bohemus (1708-1747, Hue). Páter Jan Koffler se o něm ve svých dopisech zmiňuje takto:

...Předčasná smrt P. Karla Slamenského otevřela tomuto horlivému misionáři vstup do nebe k věčné spáse, jak doufáme, mně však k mému nemalému zármutku vstup na kočičínský dvůr. Musel jsem téměř okamžitě opustit své milé ovečky, které byly mou velkou útěchou. Došlo k tomu s tím citelnější bolestí, protože jsem si mohl domyslet, že na mne v mém těžkém úřadě, který nyní musím převzít, čekají jen mrzuté starosti a strastiplná práce.

P. Karel, který si získal zásluhy o naše Tovaryšstvo svou zkušeností v ranhojičství a v umění připravovat léky a konečně také svými mimořádnými schopnostmi a dovednostmi, dělal čest kněžství, sloužil na královském dvoře v Kočičíně jako králův osobní lékař a ranhojič. Mohl však své užitečné služby prokazovat jen několik měsíců, totiž od března tohoto roku do sedmého června, jenž byl posledním dnem jeho života. Jeho výsost si milostivě vzpomněla na moji maličkost, aby zaplnila prázdné místo, a ještě týž den dala rozkaz dvěma dvořanům, aby spěšně odjeli do mé misie a přivedli mne bez odkladu ke dvoru na místo blaženě v pánu zesnulého P. Karla....

Jan Koffler se narodil 16. června 1711 v Praze, o jeho dětství a mládí nejsou žádné zmínky. Po studiích v Brně a dalších městech se stal členem Tovaryšstva Ježíšova. Roku 1738 odjel z České provincie Tovaryšstva Ježíšova do Lisabonu, kde se zdržel něco přes rok. Čekal zde na konvoj do Číny a učil se jazykům i misionářským povinnostem. V polovině roku 1740 připlul do portugalské kolonie na Macau, která byla pokládána za vstupní bránu misionářů jdoucích do Číny. Vzhledem k pronásledování křesťanů v Číně, se však na původně zamýšlenou misi nedostal a od roku 1742 působil v Kočičíně, Sin Hoa. V roce 1755 byl ze země vypovězen a až do roku 1759 působil na Macau. V letech 1760-1781 působil v Praguayi, Portugalsku, ve Vídni, Litoměřicích a nakonec v Transylvánii, kde zemřel.

Vietnamský panovník, kterého Koffler ve svých listech zmiňuje, byl *Nguyen Phuc Khoat*, který v Kočičíně vládl v letech 1738-1765. Zasloužil se o rozkvět města Phu Xuan (neboli Sinh Hoa, tedy Hue) coby města královského tábora, že zde nechal vystavět řadu výstavných paláců. Zdá se, že tento panovník stojí mimo jiné u zrodu klasického národního oblečení *ao dai*, tedy několikacípé tuniky doplněné širokými kalhotami, které nosili jak muži, tak ženy. Důvody zásadní proměny oblečení byly velmi pragmatické: obyvatelstvo žijící na území ovládaném rodem *Nguyen* se mělo na první pohled odlišit od lidí žijících pod vládou rodu *Trinh*, jenž ovládal Tonkin.

Z následující ukázky dopisu pátera Kofflera mimo jiné vyplývá, že i on znal důvěrně městečko Hoi An, i když pod názvem Fay-fo:

... Co se mne týká, nechybělo mi k dokonalé velikonoční radosti nic jiného, jež příjezd lodi z Macaa, která přibližně v této době přistávala každý rok na kočičínském pobřeží a tento rok byla

Jeho Výsosti králem zvláště dychtivě očekávána. Jeho Výsost měla tentokrát kvůli z říše hanebně vypovězeným evropským misionářům spravedlivé důvody k pochybám, zda přijdou jinak obvyklé dary. Ačkoliv jsem ji opět a opět ujišťoval, že moji řeholní spolubratři neopomenou dát se do služeb Jeho Výsosti a položí k jeho nohám také nějaké cenné a umělecké zvláštnosti z Evropy, přesto nevěřila mým slovům a dodávala s úsměvem: „Mohli bychom od magistrů očekávat něco dobrého?“ Konečně 25. dubna připlula tak dlouho očekávaná loď do Fay-fo, ale k mé velké bolesti žádný z našich misionářů. Ta byla ještě citelnější, když jsem se dověděl od námořního a lodního mandarína, který si mě k sobě zavolal k prohlédnutí léků, že tyto léky a ostatní dary poskytl králi kapitán lodi z Macaa svým jménem, a nikoliv koleje Tovaryšstva Ježíšova v Macau, aby, jak mi později sám přiznal, našel přízeň u Jeho Výsosti a aby byl snadněji slyšen při svých plánovaných obchodech...

Panovníkův pohled na křesťany byl silně ovlivňován mandaríny, kteří mezi sebou soupeřili o vládcovu náklonnost. Nicméně panovník si vyžádal nové misionáře:

...Jeho Výsost mi 15. června milostivě udělila audienci a během ní dala neočekávaný rozkaz, abych při nadcházejícím odplutí macajské lodi vyrozuměl své představené, aby příští rok poslali do služeb dvora tři nové misionáře, a to jednoho lékaře, jednoho matematika a jednoho malíře. Za tuto milost jsem se podle zemských zvyklostí vrhl na zem a vzdal co nejponiženější dik...

Páteru Kofflerovi se podařilo vybudovat křesťanský kostel, jehož podobu popisuje v dalším z dopisů do Evropy. Tentokrát byl list adresovaný Její velkovévodské excelenci, paní Marii Terezií, říšské hraběnce von Fugger zu Wellenburg, rozené Truchses zu Zeil:

...Snad nebude vaší velkovévodské excelenci nepřijemné, jestliže tu přidám zcela krátký popis vnitřní výzdoby mého Božího domu. U dveří a osmi oken jsou zavěšeny ozdobné řasnaté záclony, zhotovené z pestrobarevného bengálského jemného plátna a z růžového damašku. Nejsou olemovány zlatými a stříbrnými prýmkami, které se zde vůbec neužívají, ale čtyři palce nebo čtvrt lokte širokými čínskými ozdobami a je na nich vidět jak proti bráně tak proti oknům uměleckou výšivku nebo krajku bohatě pozlacenou a na prostředním modravém oválném poli je každá ozdobena růží z čistého zlata. Strop kostela není obložený dřevem, ani klenutý, nýbrž je potažen modrou látkou na silných listách. Jeden zdejší malíř tam velmi obratně namaloval podle evropského vkusu květiny a ozdoby. Uprostřed pak jméno Ježíš jako štít našeho Tovaryšstva s erbem. Provedl to ve zlatých a stříbrných barvách tak zářivě, že bohaté stříbrné paprsky dodávají jinak dost nízké stavbě neobvyklé světlo. Vnitřní část chrámu, kde je postaven hlavní oltář, má všechny boční stěny pokryté cennými, bohatě lemovanými žlutavými a modrými hedvábnými látkami. Nádherný baldachýn, který se spouští shora a chrání svatostánek, tvoří tři velmi bohaté zlaté listy různých barev, jimž vévodí koruna z čistého zlata. Na vrcholku svatostánku je vidět socha nejláhodnější Matky Boží, uprostřed reliéf ukřižovaného Spasitele, na obou stranách však dva relikviáře, které obklopuje čtyřicet ze dřeva vyřezávaných svícňů, jež jsou velmi krásně pozlacené. A na stěnách lze napočítat dalších třicet osm svícňů a uprostřed dva velké lustry, na které se vejde spolu s předešlými devadesát voskových svíci, které pak na větší svátky svým světlem nádherně ozáří Boží dům.

Jak zář těchto světel tak i ostatní opravdu velebný vzhled celého kostela vábí k sobě nejen domácí, nýbrž i cizince, z nichž někteří se dají slyšet, že sice procestovali všechny východní země, že sice shlédli vyšší a větší budovy, ale nikde neviděli krásnější chrám, co se týká výzdoby a omítky. Na tuto výzdobu jsem vynaložil dvacet pět kusů stříbra, z nichž každý váží deset uncí jemného stříbra, a další hedvábné výrobky, jen za bohaté čínské jsem vyplatil dvaadvá-

cet kusů. Vše k větší boží slávě a abych více povzbudil své křesťany...

Počátkem 19. století však Hoi An upadl jako obchodní přístav téměř v zapomnění. Proč najednou vzkvétá nedaleký mořský přístav Da Nang, přestože s ním Hoi An byl po řadu století spojen říčními kanály a doprava mezi oběma městy čile fungovala? Proč se najednou neudrží říční kanály v dobrém stavu? Nabízí se následující vysvětlení: na sklonku 18. století došlo k celonárodnímu povstání Tay Son, jehož výsledkem bylo sjednocení státu pod vládu nové dynastie. Ta byla sice již v roce 1802 nahrazena dynastií Nguyen, ale obě dynastie dbaly na rozvoj následujících měst: Gia Dinh (pozdější Saigon), Hue, Da Nang. Rozhodně tedy nebylo třeba rozvíjet město, kde měl dosti dlouho značný vliv vzpurný šlechtický rod Nguyen.

V sedmdesátých letech tohoto století proběhla řada archeologických výzkumů v oblasti jihovýchodní Asie, a to jak na pevninské části regionu (Thajsko, provincie Sukhothai), tak první podmořský archeologický výzkum v Jihočínském moři. Války, které na území Vietnamu trvaly s menšími přestávkami téměř čtyřicet let (od počátku čtyřicátých let tohoto století až do poloviny let sedmdesátých), značně ovlivnily myšlení místních obyvatel a samozřejmě i žebříček materiálních, kulturních a duchovních hodnot. Není tedy divu, že po skončení válek se dbalo na hospodářský rozvoj země a archeologický výzkum byl odsunut stranou. Práce většího archeologického rozsahu, spojené především s výzkum keramiky, se tedy konají až v druhé polovině osmdesátých let.

Další podstatný faktor, který ovlivnil vývoj země v devadesátých letech, byla zásadní změna legislativy. Až do roku 1990 se v zemi uplatňoval systém reagující na stav ohrožení státu, na válečné podmínky. Z této skutečnosti vyplynul i zákon zakazující volný styk občanů s cizinci na území Vietnamu a volný pohyb cizinců na území dané země. Po zrušení uvedeného zákona a po doslovném otevření se světu, nastaly v zemi bouřlivé ekonomické i společenské změny. Jedna z oblastí, která doznala nebývalé obrody, byla turistika. Možnost procestovat Vietnam, byť s baťohem na zádech, přilákala desetitisíce zahraničních turistů ze všech koutů světa. Zdá se, že právě tyto lidé, zahraniční turisté, stáli u zrodu zájmu o nálezy z potopené nákladní lodi.

Městečko Hoi An se totiž hned počátkem 90. let stalo jedním z mnoha center zájmu turistů pohybujících se po silnici či železnici číslo 1 na trase Hanoj - Hue - Saigon. Hoi An v té době proslulo zajímavou starobylou architekturou, řadou malých galerií, obchůdky nabízejícími produkty uměleckého řemesla a obchody se starožitnostmi. Zde se v polovině devadesátých let objevily porcelánové střepty a později malované misky, talířky, vázičky a dózy. Místní rybáři objevili u nedalekého ostrova Cu Lao Cham potopenou loď, z níž vylovili značné množství střeptů a částečně poškozeného porcelánu. Získané artefakty obratem prodávali místním starožitníkům a bylo jen otázkou času, kdy se na scéně objevily starožitníci s velkých měst (Danangu, Hanoje, Ho Či Mínova Města) i ze zámoří, především Japonska. A ceny porcelánu začaly závratně stoupat. Od roku 1994 se vietnamští archeologové snažili, aby bylo naleziště vyhlášeno za chráněnou památku, aby se zorganizovala účinná ochrana a později aby byl proveden řádný archeologický výzkum. Zájem i obavy archeologů byly dány především tím, že se nejednalo o náklad čínského porcelánu, ale o první materiální doklad vývozu vietnamského středověkého porcelánu. Do té doby, samozřejmě, existovaly důkazy vývozu vietnamského porcelánu ve 14.-18. století do celé jihovýchodní Asie, Japonska i na Přední východ.

V letech 1997-1999 byl u ostrova Cu Lao Cham proveden podmořský archeologický průzkum, během kterého bylo nalezeno přes 150 000 kusů neporušeného glazovaného porcelánu, přes

100 000 kusů poškozeného porcelánu a několik tun střeptů. Celkový nález představuje úplný profil vietnamské středověké keramiky a porcelánu, tedy zboží konce 15. a počátku 16. století. Deset procent porcelánu z celkového nálezu připadlo vietnamským muzeím, zbývající část měla být prodána na dvou aukcích sanfranciské aukční síně Butterfields, a to v říjnu 2000 a v lednu 2001.



Potopená loď se nacházela v hloubce 70 m ve vodách, které místní lidé označují jako „Dračí moře“. Zdejší mořský úsek je nejzáradnější v době, kdy vane severovýchodní monzun, který znemožňuje, aby se lodě vydaly na plavbu jižním směrem. Podle polohy lodního vraku a celkového nákladu lze předpokládat, že značně přetížená loď se dostala do onoho monzunu a potopila se. Trup lodi byl dobře zachovalý a bylo tedy možné provést rozsáhlou archeologickou analýzu včetně datování dřeva radiokarbonovou metodou. Pravidlo o celkových rozměrech 30 m délky a 7 m šířky patří k největším dochovaným lodím v regionu. Dřevo, z něhož byla loď postavena, bylo identifikováno jako týk, což ukazuje na fakt, že loď nebyla zhotovena v Číně, ale na pevninské části jihovýchodní Asie, kde byl týkového dřeva dostatek. Nálezy mnoha nádobek na vápno dokazují, že posádka lodi měla ve zvyku žvýkat betel, tedy do betelového listu zabalený kousek oříšku arekové palmy a trochu hašeného vápna. Rovněž se jedná o zvyk dodnes hojně rozšířený v regionu jihovýchodní Asie.

Nicméně rozhodujícím faktorem pro určení původu lodi byly velké glazované keramické nádoby na uchování potravy, které byly umístěny na horní palubě lodi a prokazatelně nebyly součástí exportního nákladu. Nádoby jsou thajské provenience. Vše tedy nasvědčuje tomu, že loď i posádka byly thajského původu. Nabízí se hypotéza, že se jednalo o loď postavenou v Thajsku, tehdy známém pod jménem Siam, která se pravila na trase Ayutthaya (tehdejší hlavního města Siamu) - Tonkin a poté, co strávila jaro a léto v ústí Rudé řeky, pravděpodobně v říčním přístavu Pho Hien, byla tam naložena kvalitním porcelánovým exportním zbožím a vracela se do mateřského přístavu. Tuto tezi rovněž podporují dobové zápisy ve vietnamských historických análech, např. Dai Viet Su Ky Toan Thu.

Nesmírná historická cena města Hoi An tkví mimo již uvedené úlohy v rámci mezinárodního obchodu v uplynulých staletích i v tom, že se město jako celek dochovalo v té podobě, jakou získalo v 16. a 17. století, že nebylo nikdy zásadním způsobem přestavěno ani zničeno během novodobých válek. Dodnes můžeme na relativně malé ploše shlédnout, jak se zde setkaly kultura vietnamská, khmérská, japonská, čínská i evropská.

PETRA MÜLLEROVÁ

ŠPANĚLSKÉ SKLO

Zájem o španělské sklo, i když z jeho závěrečné etapy, podnítila u nás na počátku devadesátých let výstava z manufaktury La Granja v Památníku národního písemnictví. V pražském Umělecko-průmyslovém muzeu najdeme velmi kvalitní soubor, který byl nedávno vystaven ve španělském muzeu skla v La Granja (zřízené v budově někdejší sklárny z 18. stol., největší v celé Evropě) u Madridu. Svou osobitou tvarovou syntézou vždy nás upoutávalo, i když v Evropě, ba dokonce ani v samotném Španělsku, se sklo netěšilo, až na výjimky, přílišnému zájmu historiků umění. Jedna z nejlepších ucelených sbírek španělského skla je v petrohradské Ermitáži.

Výroba skla ve Španělsku, jež patří k nejosobitějším kapitolám v historii západoevropského sklářství, se datuje velmi záhy, prakticky už od 7.-8. století př. Kr. Španělské sklárny existovaly až do napoleonských válek, kdy většina z nich zanikla v důsledku válečných událostí. Napoleonova vojska totiž obsadila a systematicky rozebírala tyto manufaktury, jako by šlo o vojenské objekty.

Za arabské invaze, která byla zpočátku zničující pro existující kulturní a hospodářský rozvoj vizigótské říše, nakonec došlo k velkému rozmachu, neboť Arabové si přinesli znalost výroby skla ze Sýrie a z Egypta, zvláště v Andalusii. Už na přelomu 15.-16. století se však španělské, Orientem ovlivněné sklo dostává do kontaktu se Evropou a začíná se inspirovat benátskými tvary.

Významná tradice se udržovala v Katalánsku, kde najdeme záznam o existenci cechu sklářů už v r. 1455, kdy se jeden ze sklánů stal dokonce metským radním. Filip Krásný se vyjádřil po své návštěvě Katalánska a zvláště po shlédnutí výroby skla v Mataró r. 1502, že katalánské sklo je nejlepší na světě. Portugalský zeměpisec Gaspar Barreiros konstatuje ve své knize *Chorografia de algunos lugares*, že sklo, které viděl v Barceloně, je tak dobré jako benátské. Ostatně, máme tu svědectví dokumentu, který potvrzuje, že se katalánské sklo dováželo v 16. století i do českých zemí. Katalánské sklo přelomu 16. a 17. století spoléhá na jemnou pastu a vytříbené tvary, které jsou blízké benátskému sklu. Už tehdy nabývá osobitých rysů, zejména v siluetě, která se obohacuje různými přídatky, přilepy ve formě stuh a provazců, křídélky, figurkami ptáků na víko i jinými štípanými ozdobami v důsledku práce s kleštěmi. Španělské nitkové sklo vyráběné po benátském způsobu nedosahuje sice italských jemných tvarů a čistých barev, ale poutá zato pozornost bizarními tvary a štípanými ozdobami; základním tvarem nádob z nitkového skla je kuželovitá láhev s dlouhou výlevkou dole nasazenou.

Kromě obvyklých tvarů se v 17. století vytváří také charakteristická nádoba na pití vína, *porró* (katalánsky, španělsky *porrón*), přijavší později, v 18. století, tvar retorty. Tato lidová nádoba k pití vína bez dotyku úst se drží asi 20 cm i více nad ústy, do nichž se víno nechává stékat tenkým praménkem. Svěrázný je i druhý typ, *cántir* (katalánsky, španělsky *cántaro*, džbán), jehož tvar se definitivně ustavuje až koncem 17. století. Může mít kulovitý, hruškovitý, anebo kuželovitý tvar. Obvykle mívá dva otvory, z nichž jeden, širší, sloužil k dolévání, druhý, tenčí, k pití. Nádoba se zvedala za velké kruhové či eliptické ucho, přitavené nahoře. Dalším charakteristickým produktem sklářských dílen v Katalánsku který existoval od 16. století, ale vyprofiloval se rovněž až v 18. století, je *almor-ratxa*, nádoba používaná při svatbách a lidových a náboženských slavnostech k rozstříkování vonné (parfémy obohacené) a svěcené vody; byla to nádoba ve tvaru hrušky, zužující se směrem dolů, ozdobená čtyřmi výlevkami kolem hrdla, tedy kroupenka. Byla zhotovována v malých rozměrech a především pro domácí potřebu. Jejím zlatým věkem je však 18. století.

Italští skláři působili nejen v Katalánsku, ale také ve Valencii, v Aragónsku a v Kastilii, kde bývaly významné sklárny. Kastilské sklo má nejméně výrazné rysy. Zvláště v továrně Cadalso de los Vidrios se jeví venecianizující sklo ve srovnání s barcelonským zhrublé a primitivní. Cadalsovské sklo, určené především pro aristokratické zákazníky, je méně vzdušné než katalánské, blíží se spíše formám dobové keramiky, a kromě toho se používalo sklo zelenavé, především na láhve. Zdá se, že pece zanikly už na sklonku v 17. století. Jemnější sklo osobitějších tvarů pak vyráběla v 18. století sklárna v Recuencu. Většina kastilských skláren pochází až z konce 17. nebo z 18. století, včetně Nuevo Baztán a La Granja. Výrobky početných středošpanělských skláren, zejména z La Granja, jsou někdy těžko odlišitelné od české sklářské výroby 18. a počátku 19. století, protože tam pracovali i skláři vyškolení v Čechách a vůbec kontakty mezi Čechami a Španělskem byly v té době velice těsné.

Kromě italských vlivů se ve španělském skle uplatňují i vlivy orientální, maurské, vycházející z muslimské tradice na iberském poloostrově. V jižní části Španělska, Andalusii, oblasti s nehlubšími arabskými vlivy, pozorujeme ve skle malou zásobu tvarů, které se systematicky obměňují: jsou to především mísy, vázy, láhve, džbánky, kroupenky a vázy eliptického tvaru zvané kapsář (*faldriquera*). V podstatě se toto sklo považuje za skutečné vtělení národních tradic, slučující orientální i domácí folklórní tradice. Jejich směsí vznikl typický španělský, v tomto případě přímo lidový projev. Andaluské nádoby jsou snadno rozeznatelné nejen podle barvy skla: většinou světle zelené až karamelové, jakoby zakouřené až zlatavé nebo také namodralé až smaragdové, ale také podle nečistot s vnitřními bublinami a ampulkami, ve tvarech jakoby chvatně provedené. Také se setkáváme s kobaltovou modří, odstíny černé, tmavě hnědé nebo fialové. Někdy se barevné odstíny kombinují ve stejné nádobě. Na druhé straně je charakterizují četné bohatě tvarované přilepy, téměř naivní, veselé a plné života. Přestože barva měla sloužit zřejmě k zastření nedokonalostí, nelze přehlédnout ani tradiční oblibu pestré barevnosti v jižních oblastech a v Andalusii zvláště. Typickou nádobou produkce 16.-18. století je džbán s více uchy. Objevil se v provincii Almería v 16. století a připomíná lampy syrských mešit 16. století ze smaltovaného skla. Víceúché džbány připomínají i keramiku, vyráběnou na jihovýchodě Španělska, v Manises. Porovnání forem umožňuje závěr, že modelem byla sklářům právě hispanomaurská „okřídlená“ keramika z oblasti Valencie vyráběná ve druhé polovině 15. století. Charakteristické jsou různé vázičky, flakóny, lahvičky s úzkým hrdlem, se zátkou, s rozmanitě tvarovaným tělem, především ty, které jsou v polovině „přepůleny“. Sloužily k uchovávání aromatizovaných látek, léků, jedů či vína. Spíše než skleničky a šálky se v Andalusii používaly džbánky; také se tu uplatňovaly *porróny*. Vyráběly se svícný a svítelný, z nichž např. stolní svítlna měla tvar džbánku s velkými uchy. Zvláště pozoruhodná je zvláště produkce lokalit, Castril de la Peña a María, avšak hlavně až v 18. století.

V západní Andalusii - Sevilla, Córdoba, Cádiz - dobyté daleko dříve, se výroba skla přidržela spíše katalánsko-benátských modelů, jak vyplývá ze studia sevillské malby; místní dílny se nezachovaly. Už během 16. století procházel totiž Sevillou a Cádizem obchod s benátským sklem, později doplněný sklem anglickým, francouzským, holandským, německým a českým, což nutně ovlivnilo místní produkci. Španělsko sloužilo dlouhou dobu za obchodní základnu českého skla pro export nejen do Španělska, ale do celé španělské Ameriky, jak ukázaly zejména nedávné studie, i když jde o záležitost v naší literatuře sice už dlouho, leč mnohdy

jen povrchně komentovanou.

Čeští autoři si nemohli nepovšimnout osobitých formálních vlastností španělského skla tím spíše, že je velmi dobře zastoupeno ve sbírkách UPM a při mnoha příležitostech bylo použito jeho osobité hýřivé obrysy. Tak např. už Augusta vyzdvihl některé charakteristiky španělského skla, především v souvislosti se skutečností, že čeští skláři odcházeli do Španělska již v 17. stol., takže „sklo těchto zemí vykazuje základní rysy českého skla“. Jiřík upozornil, že pro Španělsko vzniklo mnoho českého skla s nápisy španělskými. Tyto nápisy vznikaly podle pokynů lidí, kteří v dané oblasti žili a pracovali, jako např. jezuita Michal Sabel. S četnými ukázkami českého skla se pochopitelně setkáme ve španělských historických sbírkách.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

EVA BEDNÁŘOVÁ

Evu Bednářovou jsem kupodivu viděla poprvé v Bratislavě, na prvním mezinárodním bienále ilustrací dětských knih. Přebírala tam tehdy Grand Prix za ilustrace Čínských lidových pohádek, které upoutaly nejen porotu, ale i řadu nakladatelů a čtenářů neobyčejnou výtvarnou kulturou a básnivostí i hloubkou a intenzitou prožitku, s nímž se pohroužila do vzdálené literární látky. Eva přišla mladá a krásná, ale vyzařovala z ní taková plachost, že mi připadala jako vyděšený ptáček, který nedopatřením vletěl do lidského obydlí. Doprovázela ji tajemnice Společnosti přátel knihy pro mládež Věra Součková. Po slavnostním ceremoniálu už jsme se s nimi nesetkali. Když jsem pak měla o jejích ilustracích psát, nemohla jsem uvěřit, že tyto obrazy fascinující barevností jsou barevné lepty a tak trochu jsem se k ní pozvala.

Měla ateliér nedaleko nás, v Praze na Žižkově, v Biskupcově ulici. Měl zvláštní atmosféru, v níž se stýkala jistá strohost a účelnost pracovny s nemnoha krásnými drobnostmi, ať už to byla květina ve váze, kámen nebo skleněné jablko, stejně, jaká jsem dostala darem i já. Stál tam těžký lis, na němž tiskla své černobílé a barevné lepty. Nedovedla jsem si představit, jak si ta křehká bytost dovede poradit s takovou železnou obludou, ale později jsem se mnohokrát přesvědčila o tom, že když ji právě netrápila nemoc, měla víc energie, než by se u ní dalo předpokládat. Grafické listy netiskla ve vysokých nákladech a u ilustrací, kde potřebovala vlastně jen jediný exemplář, vznikalo dost tisků zkušebních. Ověřovala si na nich také někdy různé barevné kombinace, třeba u Puškina vyměnila původní modř za temně červenou, kterou snad měla nejraději.

Její volná tvorba i úkoly ilustrační, včetně kreseb pro dětské časopisy, tvořily vzácnou jednotu, protože víc než vnější podněty, byť vnímané velmi citlivě, hrál u ní roli její vnitřní svět. Naslouchala své intuici, hroužila se do svých ryze osobních pocitů a prožitků, v nichž s postupem let narůstal podíl psychických traumat - samoty, smutku, deprese. Její obrazy, grafika a ilustrace se na diváka dodnes obracejí velmi sugestivně, ale vždycky v sobě ještě skrývají nějaké tajemství, které nelze odhalit, nelze porušit. Také vedle jednoznačných a srozumitelných symbolů užívala další, jejichž význam znala jen ona sama - takové byly třeba jí tolik oblíbené ruce. Snad jednou prozradí více její deníky, uložené v Památníku národního písemnictví, zatím jsem nenašla odvahu se jimi obírat. Ostatně není to právě tajemství, jež nás tolik přitahuje a tolik na nás působí?

Když se ve svém vyprávění Eva Bednářová vracela do dětství, vzpomínala především na tatínkovu krejčovskou dílnu. Hrávala

si v ní ponejvíce sama a její představivost proměňovala různotvaré a různobarevné knoflíky, spínátka a špulky, jež byly všude kolem ní, v živé bytosti, pro které vymýšlela různé role. Brzy pro sebe objevila velký poklad v knihách. Jejich prostřednictvím vstupovala do nových, pohádkových světů, do nevidaných krajín, prožívala dobrodružství i příběhy plné smutku. Láska k literatuře jí zůstala po celý život, zřejmě proto také dovedla proniknout do atmosféry příběhů. A nebylo náhodné, že ji tolik zaujal F.M. Dostojevskij, že si už brzy po absolvování studia, v roce 1965, ilustrovala jeho *Idiota* a *Běsy* jen tak pro sebe.

Studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ateliéru Antonína Strnadela bylo asi jediným krátkým obdobím, kdy se jí podařilo proniknout onou pomyslnou skleněnou stěnou, jež ji oddělovala od lidí, i když po přátelství a po lásce stále toužila. Aspoň ve vzpomínkách, třeba ze společného studijního pobytu na Lipnici, zazněly radostnější tóny. Zachovala se fotografie, na níž stojí jako krásná Ofélie s rozpuštěnými vlasy, ozdobenými věncem květů a s kytičkou v ruce u hradní brány. Čistota mládí v kontrastu staletého zdíva - ale snad už i předtucha budoucího osudu.

Její mimořádný talent se stačil projevit velmi brzy, ještě v šedesátých letech. Ocenění v Bratislavě a v dalších významných soutěžích jí dopomohlo především k řadě ilustrací pro *Artii* - hlavně pro cykly orientálních a evropských pohádek, pro *Albatros*, pro nějž s neobyčejným citem doprovázela třeba knihu Zdeňky Bezděkové *Říkali mi Leni, Hamsunovu Viktorii, Rollandova Petra a Lucii* či *Zeyerova Zeleného vítěze*, i pro *Lidové nakladatelství*, které v edici *Trojka* chtělo náročnou výtvarnou podobou knih získat nové čtenáře ruských klasiků - A.S. Puškina, M.J. Lermontova a posléze i F.M. Dostojevského. Přesto u Evy stále rostly obavy, že nebude mít práci. Objevily se také první zvukové halucinace, jejichž léčba byla provázena pracovní neschopností. Přestávala si věřit. Často mne volávala, většinou ve velmi pozdních hodinách, před odevzdáním ilustračních cyklů do nakladatelství a úzkostlivě pak sledovala, co k nim řeknu. Ne vždy se mi podařilo dost rychle reagovat a pokaždé jsem byla velmi stísněná, abych se jí nechtě nějakým slovem nedotkla. Její citlivost se měnila v přecitlivělost a občas v mučivou podezíravost i tam, kde nebyla na místě. Někdy se, bohužel, její obavy naplnily. Jednou v období, kdy se zase mohla věnovat práci, si přede mnou vyčítala, že nedoprovází svoji nedoslýchavou maminku na chatu. Neuplynulo snad ani čtrnáct dní a maminku při této cestě přejel vlak. Pan Bednář, její otec, byl v té době už těžce nemocen, také už potřeboval pomoc a péči. K obavám, že Eva nestačí včas odevzdat zadané úkoly, se přidalo depresivní prostředí doma, i když se je snažila zmírnit její sestřenicí, paní Elisová. A ke všemu se jí v *Lidovém nakladatelství* ztratily originály ilustrací jednoho ze tří svazků *Dostojevského*, pro ni opět neblahé znamení.

Začátkem prosince 1986 byl, zřejmě pod vlivem klimatických podmínek, takový divný den, plný neklidu. Jela jsem na nákupní komisi do Krajské galerie v Plzni a po návratu jsem dostala zprávu, že se Eva pokusila o sebevraždu. Po převozu do nemocnice ještě pár dní zápasila se životem, ale smrt byla silnější. Mohla jsem pro ni už jen napsat smuteční oznámení, o které mne požádal Dr. Josef Lhota ze Svazu čs. výtvarných umělců. Jeho kratičký text čekal dlouho na schválení a tak vedle jedné významné chyby vznikla bez korektur i chyba v datu úmrtí. O tři léta později připravila Galerie hl. města Prahy výstavu její volné grafiky, která měla být zahájena 21. listopadu. Na tutéž dobu jsem chystala pro bratislavskou Bibianu přehlídku jejích ilustrací. Ale do bouřlivých ulic její tichý, naléhavý hlas nepronikl.

BLANKA STEHLÍKOVÁ

GIACOMO BALLA

budí stále pozornost, zapříčiněnou mnohostranností jeho talentu a anticipujícím řešením několika problémů, jež se staly aktuálními v současné době. V rámci futuristického hnutí zahájil Balla zkoumání světla a pohybu. Již roku 1902 vytvořil jednu z průkopnických prací, *Fallimento*, kterou následovaly další akce: účast na futuristickém manifestu z roku 1910, kdy začíná rovněž se svými studii pohybu automobilu a s dekorací Lowensteinova domu v Dusseldorfu. Po odpadnutí, úmrtí nebo proměně názoru futuristů Boccioniho, Marinettiho, Severiniho a Carry zůstal Balla jediným, kdo neochvějně pokračoval ve zkoumání světla, pohybu a absolutního chromatismu; přešel téměř o dvacet let v některých aspektech Gaba a Pevsnera. Roku 1914 Balla vytvořil tři skvělé skulptury ze železného drátu, v nichž řešil problém rychlosti. Jednou z nejlepších plastik tohoto období je *Silokřivka Boccioniho pěsti*, k níž se dochoval model, odlitý pečlivě Ballovými dcerami Elicou a Luce na žádost některých světových muzeí. Tak jako dosáhl jednotné koncepce v dekoraci Lowensteinova domu, také v přetváření přírody stál Balla na předvoji především překvapivými Futuristickými květinami. Jeho scénické výpravy ke Stravinského *Ohňostroji* pro Ďagileva, balet bez tanečniců, nahrazených padesáti variacemi světla programovaného na klávesnici, jsou vlastně světelným malířstvím, ve kterém později pokračují Malina, Le Parc či Schoffer, a malbou vázanou na zvuk, tedy dnešním audiovizuálním pojetím umění. Z nejdůležitějších prorockých činů Ballových se připomínají zvláště následující:

1901 - začlenil pohyb do malby, i když staticky (Portrét paní Pisaniové),

1910 - překonal kubismus, pragmatický futurismus a předpověděl poezii stroje,

1915 - dokázal si představit divákův požitek z účasti na umělecké hříčce (skulptura-automat markýzy Casatiové, která hýbala očima, když se divák dotýkal jejího srdce), využil ohebnosti drátu - Calder se k tomu dostane mnohem později,

1924 - monumentalizoval v obraze číslice a písmena.

Za největší zásluhu Ballovu považují však současné generace především integraci výtvarné tvorby do světa vědy a techniky a sžití se s poetikou v něm obsaženou. Balla neignoroval realitu, ale podřizoval ji svému citění. Dnešku je velmi blízká především jeho snaha o osvobození umění z pout zavedených konformistických rutin, jeho avantgardnost.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

V PAŘÍŽSKÝCH KANÁLECH

Jen několik metrů od předmostí Pont de l'Alma na levém břehu Seiny (na opačném konci téhož mostu najdeme hojně navštívené „poutní místo“ nad tunelem, ve kterém se odehrála tragická nehoda lady Diany) stojí nenápadný kiosk, v němž si můžeme koupit vstupenku do nefalšovaného pařížského kanálu. Milovníci klasické literatury si přitom možná vzpomenou na Jeana Valjeana z Hugových *Bídníků* (1862), jak přenáší smrdutými stokami polomrtvého Mariuse, záhy ale zjistí, že o literární zážitek tentokrát opravdu nepůjde. Musée des égouts není žádné sterilní muzeum - všechny stoky okolo nás jsou plně funkční. A i tam, kde stojí muzejní panely, pohybujeme se po mřížích nad kanály, které dovolí dočíst všechny poučné texty jen těm nejotrlejší. Puch všude okolo je totiž příšerný.

Expozice není přitom vůbec špatně udělaná: Pro každé

období jsou tu základní údaje o růstu města, o zásobování pitnou vodou, o zacházení s odpadovými vodami a o celkové ekologické bilanci... První kanál v Paříži vznikl pod rue Montmartre už ve 14. století a za Ludvíka XIV. dostalo barokní velkoměsto sběrný okružní kanál (stavbu inicioval známý ministr Turgot). Epidemie cholery roku 1832 se stala podnětem k vybudování moderní kanalizační sítě. Vyprojektoval ji Eugène Belgrand, budovala se od roku 1850 a roku 1878 už dosáhla délky 600 km. Dnes měří celá síť 2100 km a proteče jí 1,2 mil. m³ znečištěné vody denně. Poměrně unikátní systém představuje také existence dvou vodovodních sítí - s vodou pitnou a užitkovou. To znají dobře všichni, kdo někdy pozorovali systém čištění pařížských ulic.

V muzeu nahlédneme do jednotlivých typů stok různé průtočnosti a můžeme si prohlédnout také nejrůznější vozíky pro čističe stok, velkou bateau-vanne, která se mohla pohybovat jen v hlavních kolektorech a vážila 5 tun, nádrže, které fungovaly jako „past“ na pevné složky odpadu, staré pumpy a malé lokomotivky, které tlačily vagóny naložené kalem. Co ale bezpochyby fascinuje nejvíc, to je měřítko podzemního města, ve kterém se nacházíme. Je to jakási kopie města nad námi: Každá ulice má „svůj“ kanál, v kanálech se mohou pohybovat a pracovat lidé, procházejí tudy i telekomunikace a roury pneumatické pošty. Tak jako nahore, na povrchu byl za modernizaci města a výstavbu moderních bulvárů zodpovědný baron Haussmann, podzemní „bulváry“ vybudoval Belgrand. K modernizaci „hlavního města 19. století“, kterým Paříž nepochybně byla, tím přispěl neméně.

ZDENĚK HOJDA

PERSPEKTIVA V ANTICKÉM UMĚNÍ

Všeobecné povědomí klade vznik perspektivy v malířství do doby renesance. Tehdy se začaly na obrazech všechny vodorovné linie malované architektury sbíhat do jednoho bodu v místě předpokládaného zaměření divákova oka. Zapomíná se však na to, že i antické malířství znalo určitý typ perspektivy. Nalezeme ji na římských nástěnných malbách, zejména zobrazujících divadla. Je to tzv. skenographia, perspektivní technika vyvinutá už v 5. st. př. Kr. Při ní je na středové kolmé ose několik bodů, do nichž se sbíhají přímkami vždy příslušného výškového úseku malby architektury. Cílem skenographie bylo zřejmě uspokojit vidění diváků sedících v různých výškových úrovních hlediště. Nejlepším zachovaným příkladem je nástěnná malba z prvního století př. Kr. ve vykopávkách pom-pejských, která zobrazuje divadelní scénu. Vědci univerzity v britském Warwicku podle ní vypracovali pomocí technologie virtuální reality trojrozměrný digitální model, ukazující, jak římská scéna skutečně vypadala. Bylo k tomu použito digitální fotografie, programu Photoshop a 3-GHz, 1-GB-RAM počítače s 128-Mb grafickou kartou. Využily se i další informace v literatuře o antických divadlech a jejich architektuře a nákresey již zničených fresek. Podle modelu potom v muzeu J. Paula Gettyho v Los Angeles vytvořili nápodobu římské divadelní scény, na niž úspěšně sehráli rekonstruovanou římskou komedii. Trojrozměrný počítačový model má také široké pedagogické využití ve školách a muzeích.

ZDENĚK ŠESTÁK

SETKÁNÍ PŘÁTEL ARCHITEKTURY

Brněnská pobočka spolku KPVU uspořádá v roce 2004 XV. sjezd přátel architektury. Patnáctý sjezd již dovoluje mluvit o tradici těchto setkání, a proto čtenářům Panoramy nabízím krátké ohlédnutí.

Iniciátorem sjezdů byla sekce architektury KPVU v Brně v čele s Ing. arch. Dušanem Riedlem, která si vzala za úkol seznamovat členy klubu nejen s vývojem jednotlivých architektonických slohů od starověku až po současnost, ale také se vztahem architektury k ostatnímu výtvarnému umění. Odborní spolupracovníci KPVU - historikové umění, architekti, projektanti - uvádějí naše členy do složitého světa urbanismu a navrhování staveb včetně jejich konečného výtvarného řešení v souladu s požadavky doby, ve které vznikaly. Teoretické poznatky, získané na přednáškách doprovázených diapozitivy, filmy či videozáznamy, jsou doplňovány návštěvou objektů na exkurzích nebo autokarových zájezdech.

Smyslem sjezdů přátel architektury je seznámit jejich účastníky s historií a stavebním vývojem města, ve kterém se sjezd koná, poznat jeho kulturní život a v neposlední řadě umožnit společenské setkání členů KPVU z jednotlivých poboček ze všech koutů republiky.

První naše setkání se konalo v Brně v roce 1975. Tématem tohoto sjezdu byla architektura moravských hradů spojená s návštěvou brněnského Špilberku. Program byl doplněn zájezdem do Mikulova a Kurdějova.

Druhé setkání se konalo ve Znojmě v roce 1977. Tématem druhého sjezdu byla Městská památková rezervace Znojmo. Měli jsme příležitost se seznámit s dějinami a vývojem města nejenom v teoretické části sjezdu, ale i na vlastní oči vidět památky města a jeho nejbližšího okolí. Posezení ve vinárně U Krále Jana vhodným způsobem doplnilo kulturní zážitky zážitkem gastronomickým, tak typickým pro jižní Moravu.

Uplynuly dva roky a setkali jsme se opět, tentokrát v Jihlavě. Přivítala nás Městská památková rezervace se svou minulostí a přítomností. Zevrubná prohlídka města a jeho okolí nám opět ukázala starobylost našich měst a jejich současné problémy. Nezapomněli jsme rovněž navštívit Oblastní galerii Vysočiny.

Čtvrtý sjezd se konal v Olomouci v roce 1981. Mívalé tři sjezdy se konaly v sobotu a neděli. Měli jsme s pořádáním sjezdů už dostatek zkušeností a tak jsme program rozšířili i o páteční večer, což nám dovolilo seznámit se s kulturou města ve větší šíři. Do programu jsme vložili návštěvu divadla. Olomouc, město bohaté na historii a stavební slohy, ze kterých je možno vyčíst, jak obyvatelé po generace až do současnosti přizpůsobovali město svým potřebám. Při prohlídce města ani moderní architektura nepřišla zkrátka. Největším zážitkem pro nás byla zřejmě prohlídka rekonstrukce tzv. Přemyslovského paláce a možnost poslechu unikátních varhan v kostele sv. Mořice.

Pátý sjezd v roce 1983 byl tak trochu jubilejní a přivedl nás opět do Brna. Prohlídka historického jádra Brna doprovázená řadou přednášek a exkurze autobusem po současné výstavbě brněnských sídlišť a vyhlídkových bodů na město nám umožnila seznámit se podrobně s architekturou města, jeho historií a současným životem. Představení Mahenovy činohry bylo vhodnou tečkou za celý program sjezdu.

V roce 1985 jsme se rozjeli na sever, abychom se opět setkali, tentokrát v bílé Opavě. To jsme se již setkali jako staří známi, kteří přijeli na sjezd nejenom za poznáním města a jeho okolí, ale aby se setkali vzájemně mezi sebou. Sjezd se již pro většinu z nás stal určitou společenskou událostí a vyvrcholením klubové sezóny, k čemuž jistě přispěla i návštěva operního představení opavského divadla.

Po dalších dvou letech v roce 1987 se sjezd konal ve Zlíně, tehdejší Gottwaldově. Seznámili jsme se nejenom s minulostí kraje a vznikem moderního Zlína, ale i s novostavbou zlínského divadla. Zážitkem pro všechny bylo setkání s prof. ing. arch. Vladimírem Karfíkem, který svými vzpomínkami dokonale navodil atmosféru 30. let.

Osmý sjezd se konal v roce 1989 v Uherském Hradišti. Zaběhnuté téma sjezdů - historický a stavební vývoj města - byl tentokrát porušen

exkurzí do počátků architektury na našem území. Architektura Velké Moravy - přednáška spojená s návštěvou archeologických lokalit v oblasti Uherského Hradiště - nás dokonale přesvědčila o stavebním umu našich dávných předků. Jedno z témat sjezdu bylo věnováno lidové architektuře na Moravském Slovácku. Shlédnutím představení Slováckého divadla jsme se blíže seznámili s kulturním životem města.

Devátý sjezd přátel architektury byl uspořádán v Šumperku v roce 1991. Po prohlídce města jsme se vydali na exkurzi zaměřenou na historickou architekturu Jeseníků. Naše kulturní zážitky byly umocněny překrásnou krajinou, kterou jsme projížděli. Zúčastnili jsme se také představení v šumperském divadle.

Desátý sjezd v roce 1993 byl skutečně jubilejním a tak jsme jej opět uspořádali v Brně. Přednášková část byla věnována tématům „Začátky Brna“, „Přeměny historické architektury v Brně“ a „Moderní Brno“. Po jejím absolvování jsme se vydali na autokarovou exkurzi po významných lokalitách předcházejících Brnu. Navštívili jsme hradiště Staré Zámky u Lišně a lokalitu benediktinského kláštera v Rajhradě. V hostitelském městě jsme opět navštívili hrad Špilberk, abychom se seznámili s právě probíhající rekonstrukcí hradu. Společenská část sjezdu byla vyplněna programem „Slavní hudební hosté v Brně a brněnští hudební skladatelé“, který pro účastníky sjezdu připravila Základní umělecká škola v Brně-Králově Poli.

Jedenáctý sjezd se konal mimořádně po třech letech v Kroměříži v roce 1996. Naše setkání bylo pouze dvoudenní a měli jsme možnost poznat Městskou památkovou rezervaci a arcibiskupský zámek s jeho zahradami a seznámit se s dílem Maxe Švabinského v Muzeu Kroměřížska.

Dvanáctý sjezd jsme uspořádali v Českých Budějovicích v roce 1998. Věnovali jsme se historii a architektuře Městské památkové rezervace. Při našem výletu do okolí jsme zavítali do Hluboké n/Vlt., kde jsme si prohlédli nejenom interiéry zámku, ale i expozici výtvarného umění v Alšově jihočeské galerii. Návštěva Jihočeského divadla rovněž přispěla k dobré náladě účastníků sjezdu.

Další setkání, již třinácté, bylo svoláno do Luhačovic v roce 2000. „Vznik a vývoj největších moravských lázní“ a „Luhačovice jako místo česko-slovenského porozumění“ byla témata sjezdu spojená s prohlídkou lázní a jejich okolí. Vystoupení cimbálové muziky a koncert Smloušeného pěveckého sboru L. Janáčka přijali účastníci sjezdu s nadšením.

Poslední naše setkání se odehrálo v Rožnově p. R. v roce 2002 a bylo zaměřeno na lidovou architekturu. Na přednášky seznamující účastníky s historií Valašského muzea v přírodě a problematikou ochrany památek lidového stavitelství navazovala prohlídka muzea a výlet na Pustevny. Společenský večer uvedl svým vystoupením pěvecký sbor Polajka. Valašské písně, které provázely život na Valašsku v průběhu roku, a ukázky valašských krojů měly mezi účastníky sjezdu velký ohlas.

Čtrnáct sjezdů, čtrnáct setkání. Setkání s architekturou, výtvarným uměním a s kulturou vůbec. Setkání s celou řadou historiků umění, architektů, archeologů, historiků, herců, hudebníků, ale i starostů měst nebo přednostů stavebních odborů. Čtrnáct setkání přátel architektury mezi sebou. Těchto čtrnácti setkání se zúčastnilo 1189 členů z 67 měst a obcí bývalého Československa.

Předběžný termín XV. sjezdu přátel architektury je 17.-19. září 2004. Sjezd se uskuteční v Táboře a seznámí účastníky sjezdu s architekturou Městské památkové rezervace. Přednášet budou odborníci zabývající se touto problematikou. Program sjezdu bude doplněn společenským večerem a návštěvou poutního kostela v Klokotech a Domu Františka Bílka v Chýnově.

Svůj zájem o účast oznamte na adresu: Josef Toušek, Havličkova 55, 602 00 Brno 2 do konce března 2004. Podrobné informace budou zájemcům zaslány s pozvánkou na sjezd.

Josef Toušek, předseda brněnské pobočky spolku KPVU

SOUTĚŽ KPVU A KNIŽNÍHO KLUBU

Vážení členové. KPVU pro Vás v letošním roce připravil ve spolupráci s Knižním klubem zajímavou soutěž. Pokud odpovíte správně na následující tři otázky a své odpovědi doručíte nejpozději do 31. března 2004 na adresu ústředí KPVU (písemně poštou, faxem, osobně, e-mailem), budete zařazeni do slosování, které proběhne v polovině dubna 2004. 33 výherců obdrží zdarma následující publikace, které do soutěže laskavě poskytli Knižní klub.

1.-3. cena

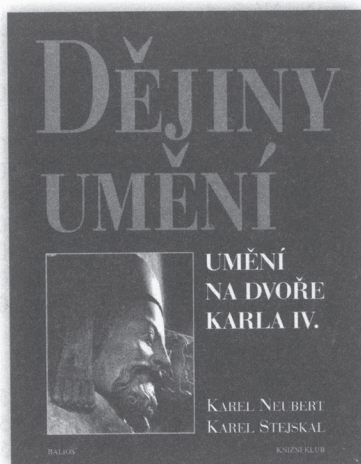
NOVÉ UNIVERSUM VŠEOBECNÁ ENCYKLOPEDIE A-Z

40 000 hesel, 3500 obrázků, 50 000 odkazů na další hesla, 318 vědních oborů, 1304 stran, data aktuální ke dni 1.9.2003, CD ROM s bezplatnou aktualizací 4 x ročně, podrobnosti na www.universum.cz

4.-6. cena

DĚJINY UMĚNÍ NA DVOŘE KARLA IV.

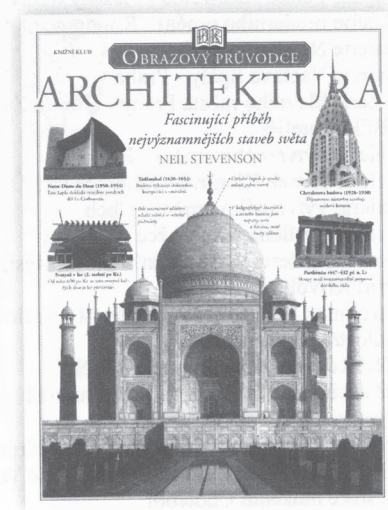
některá díla jsou zde publikována poprvé



7.-9. cena

ARCHITEKTURA

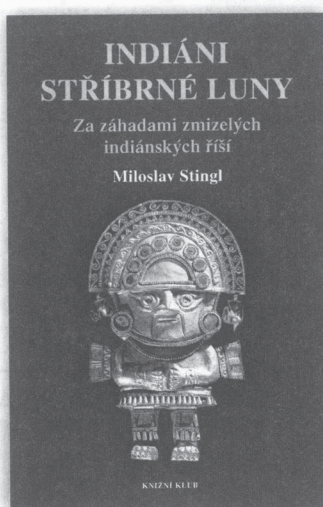
poutavý pohled na nejzajímavější
stavební konstrukce a styly budov
z celého světa a všech dob



10.-33. cena

INDIÁNI STŘÍBRNÉ LUNY

za záhadami zmizelých
indiánských říší



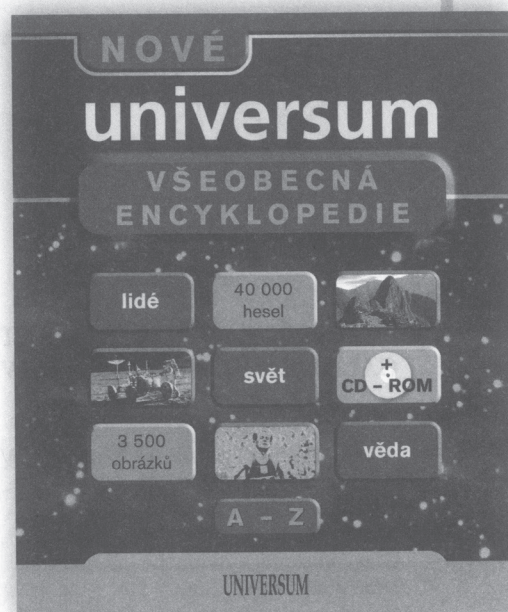
Otázka č. 1: Kde bylo ve starověku kultovní centrum Kykladských ostrovů?

Otázka č. 2: Kdo je autorem současné přestavby Reichstagu v Berlíně?

Otázka č. 3: Kde je pohřben pražský arcibiskup Jan z Jenštejna?

Ceny do soutěže věnuje Knižní klub: www.knizniklub.cz
žádejte ve svém knihkupectví

KNIŽNÍ KLUB
Váš průvodce světem knih





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%
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 jednořozce - 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 Doksech	50%
Expozice lidového bydlení v Kravařích	50%
Okresní muzeum v Kutné Hoře	50%
- expozice Kamenný dům	50%
Orlické muzeum Choceň	50%
Ostravské muzeum	50%
Památník Josefa Mánesa v Čechách pod Kosířem	50%
Památník Adolfa Kašpara v Lošticích	50%
Pamětní síň Karla Hladíka v Rychnově nad Kněžnou	50%
Petřín - Praha	50%
Polabské muzeum Poděbrady	50%
- muzeum Nymburk, Lysá nad Labem, Sadská,	50%
Městec Králové, skanzen v Přerově nad Labem	50%
Prašná brána	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 - Roztoky 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

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