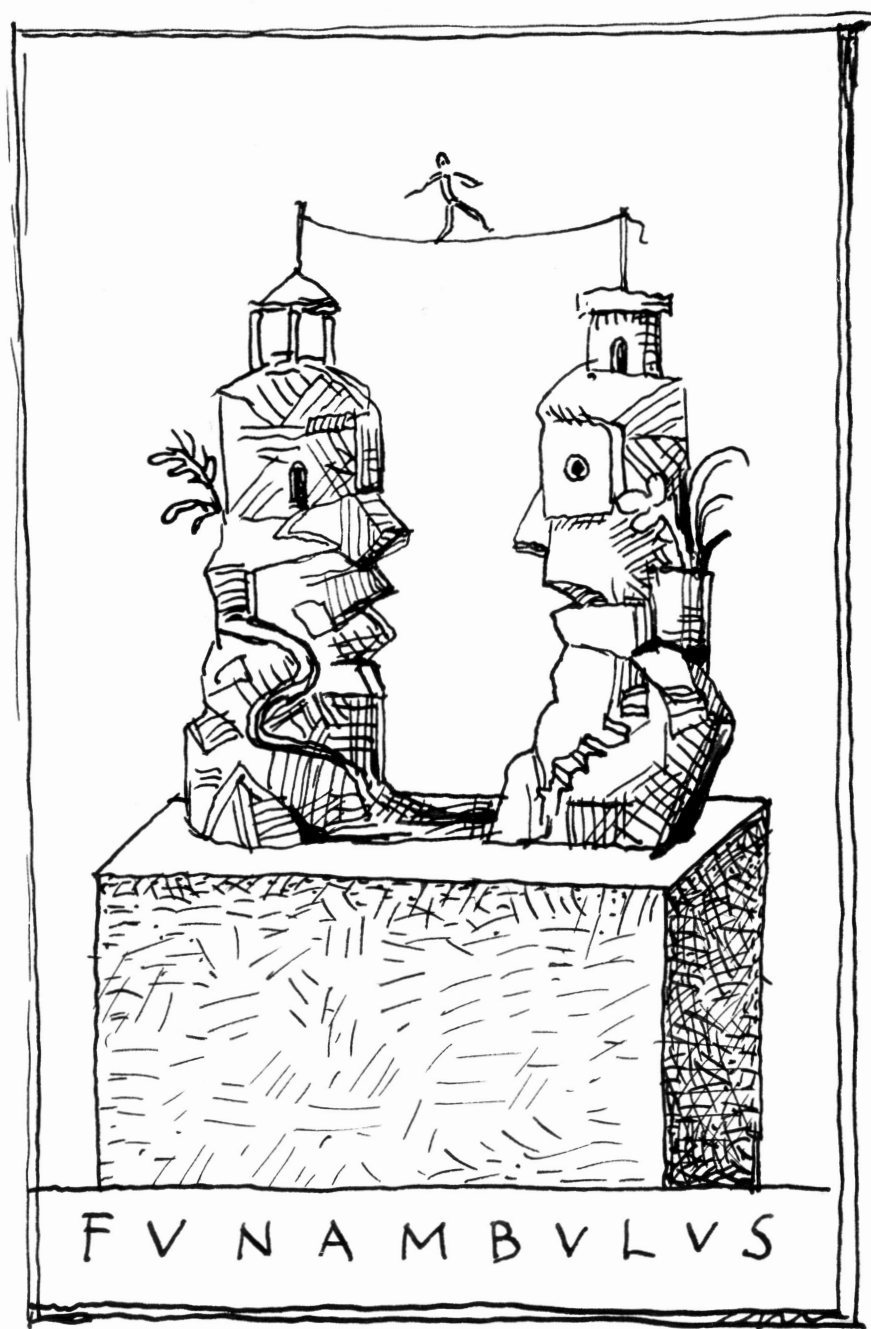


PANORAMA



ČLENSKÝ VĚSTNÍK
SPOLKU KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

2007



FLORENCIE sklípek pod Novou Sakristií kostela San Lorenzo • KUBISTICKÉ OBÁLKY
ČESKÝCH LOUTKOVÝCH HER • BIBLE JAKO ZDROJ INFORMACÍ O ARCHITEKTUŘE
PORTUGALSKÉ OBKLÁDAČKY • ZAPOMENUTÝ KUBISMUS • SVÍTIDLA V NÁVRZÍCH
J. SOKOLA • DIETRICHŠTEJNSKÉ POHŘBY VE SV. VÍTU • ARCHITEKT P. JANÁK
SVĚT J. ŠALAMOUNA • EX POST O MODERNISMU • NOVÝ HISTORISMUS M. TOMKA
S. LOLEK • VÝTVARNÍK F. hrabě POCCI • BERLÍN A PRAHA • HOLOGRAFICKÉ UMĚNÍ

Vážení přátelé výtvarného umění,

- rádi bychom Vás prostřednictvím Panoramy seznámili s některými fakty a závěry z jednání hlavního výboru, který se sešel 9. prosince 2006 v Praze:
- **Stav členské základny** (platících členů KPVU): ve srovnání s minulými lety eviduje opět minimální úbytek členů; nyní máme 1250 členů; v roce 2006 (k 30.11.) přibýlo 52 nových členů KPVU.
- **Hospodaření KPVU** za rok 2006 skončilo v nominálním plusu. Podrobné výsledky hospodaření jsou k dispozici v kanceláři KPVU. Stejně jako v minulosti přispěla svým velkým sponzorským podílem k prosperitě KPVU společnost ARS VIVA spol. s r.o. a řada místních úřadů, kterým tímto velice děkujeme.
- na poslední straně Panoramy uveřejňujeme **aktualizovaný a revidovaný seznam všech slev a výhod**, které vyplývají s členství v Klubu přátel výtvarného umění.
- Díky velkorysému nabídku některých výtvarníků jsou také v roce 2007 pro členy KPVU k dispozici grafické listy za velice výhodné (režijní) ceny. O tyto grafiky se můžete zajímat v ústředí KPVU. Grafické listy budou za těchto podmínek nabízeny pouze platným členům KPVU.
- **Členský příspěvek na r. 2007 činí 190,- Kč**; zápisné pro nové členy je 60,- Kč.
- **Znovu žádáme a prosíme všechny členy, aby při placení členského příspěvku vyplnili na poštovní poukázce (na bankovním příkazu - pokud platí tímto způsobem) v rubrice „variabilní symbol“ své členské číslo (číslo průkazu KPVU). Vaše členské číslo je uvedeno na legitimaci.**

Bez čl. čísla nemůžeme Vaši platbu zaevidovat a jsme, ač velmi neradi, nuceni považovat Vaše členství za neplatné.
PRŮKAZKA KPVU BEZ DOKLADU O ZAPLACENÍ ČL. PŘÍSPĚVKU JE NEPLATNÁ!

- **NOVÁ ADRESA KPVU:**
Klub přátel výtvarného umění-spolek
Muchova 9 (80 metrů od stanice metra Hradčanská)
160 00 Praha 6 - Dejvice
spojení MHD:
tramvaje č. 1, 8, 18, 25, 26; autobusy č. 108, 216, 174, 131
telefony:
přímá linka 233 324 099, záznamník / fax 224 311 585
e-mail: kpvu@arsviva.cz
internetová stránka: www.kpvu.arsviva.cz
úřední hodiny: úterý 14.00. – 18.00 hodin
- **INTERNETOVÁ STRÁNKA KPVU** www.kpvu.arsviva.cz
Na této adrese najdete všechny důležité informace o klubu a také VŠECHNY AKTUALITY A PROGRAMY Z POBOČEK, které nám posílají jejich zástupci. Na webové stránce také najdete aktuality a výstavní plány a akce galerií muzeí a dalších institucí, které poskytují členům KPVU slevy. Prostřednictvím webové stránky je možné se i do KPVU přihlásit.

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

S přátelským pozdravem

hlavní výbor spolku KPVU

AKCE PRAŽSKÉ POBOČKY KPVU 2007

NÁRODNÍM MUZEUM - PŘEDNÁŠKOVÝ SÁL (začátek vždy v 17.00 hodin)

22. února Doc. Mgr. Miroslav Bárta, Dr.
(Český egyptologický ústav FF UK)
Nové výzkumy českých egyptologů v Západní poušti
22. března PhDr. Lubomír Procházka
(skanzen Výsoký Chlumec - HM Příbram)
Skanzeny a ochrana lidových staveb (v terénu)
26. dubna PhDr. Pavel Škranc
(katedra architektury ČVUT)
El Greco a české moderní umění
24. května Prof. Ing.arch. Karel Kibic, DrSc.
(katedra architektury ČVUT)
Historická architektura severoitalských měst
25. října Mgr. Hana Benešová
(Český egyptologický ústav FF UK)
Egyptské umění v období Staré říše
22. listopadu Mgr. Jaromír Krejčí, Ph.D.
(Český egyptologický ústav FF UK)
Nové výzkumy na pyramidovém poli v Abusiru



PANORAMA

Evidováno ministerstvem kultury ČR pod č. 14977

Neprodejné

Řídí redakční rada: RNDr. Zdeněk Šesták, DrSc. (předseda),

PhDr. Zdeněk Pazdera, PhDr. Eva Benešová

Kresba na obálce: Michal Tomek, Provazochodec, 2006

Sazba a tisk: RK TISK Jičín, tel.: 493 546 911

členský věstník spolku Klub přátel výtvarného umění - 2007

© KPVU Praha - leden 2007

FLORENCIE sklípek pod Novou Sakristií kostela San Lorenzo

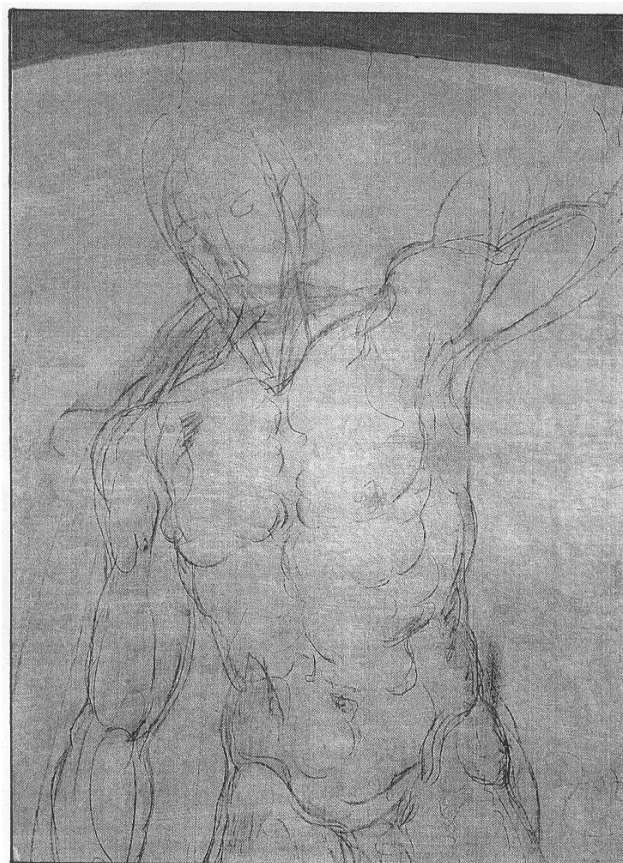
Malý obdélný sklípek pod Novou Sakristií kostela San Lorenzo ve Florencii skrývá tajemství kreseb Michelangela Buonarroti (Caprese 1475–Roma 1564). Zdi sklípku, omítnuté vápennou omítkou, jsou pokryty čmáranicemi a hůře či lépe rozeznatelnými kresbami provedenými na zed' přírodním úhlem. Tradice uvádí, že se zde Michelangelo Buonarroti několik dní skrýval před zatčením a hrozbou smrti, když Florencie kapitulovala 12. srpna 1530 zradou florentského vojevůdce Malatesty Baglioni. Michelangelův životní příběh se stal součástí dramatických událostí konfrontace tradičního katolicství a protestantismu, které vyvrcholilo v roce 1527 vypleněním Říma (Sacco di Roma) žoldnéři bez vedení a peněz.

Po obsazení Říma vojsky Karla V. byla ihned dne 17. května 1527 vyhnána z Florencie již potřetí rodina Medicejských. Florencie byla vyhlášena republikou a ovládla ji atmosféra z dob Savonarolových. Kristus byl prohlášen za pána města a byly organizovány bojové útvary nepřátelské vládě významných rodin. Současník událostí, historik Francesco Quicciardini, napsal dějiny Itálie tohoto období mezi léty 1492 až 1533, konče rokem smrti papeže Klementa VII., z rodiny Medicejských. Quicciardini ve své knize napsal: „Proste Boha, ať se nalézáte na straně vítězné“. Události roku 1527 byly nejdramatičtější a nejzřetelnější právě ve Florencii, bývalém působišti Savonarolově, odkud pocházel také vládnoucí papež Leo V.

V běhu událostí byl již 4. dubna 1527 Michelangelo jmenován generálním správcem florentských opevnění. Zvýšené úsilí věnoval především vybudování opevnění na kopci u kostela San Miniato, místa s klíčovým významem pro obranu města. Michelangelo byl také zvolen ze člena „Rady devíti“, pověřené obranou Florencie. V této funkci půjčil republice tisíc skudů. Michelangelo nedůvěřoval veliteli vojsk Baglionovi a začal promýšlet tajný odchod z Florencie. 21. září 1529 odjel z Florencie a uvažoval o odchodu do Francie. V osobních nejistotách se rozhodl ve Feraře požádat florentského velvyslance o zprostředkování možnosti návratu. Do Florencie se vrátil 15. listopadu 1529 a signorie jej 30. listopadu zbavila klatby za zradu. Když Florencie 12. srpna 1530 kapitulovala, dal papežský komisař Baccio Valori příkaz zatknout horlivé oponenty Medicejských. Před perzekucí zachránil Michelangela Giovanbattista Figiovanni, který mu umožnil úkryt. Papež brzy přikázal Michelangela vyhledat a umožnil mu pokračování práce na náhrobcích Medicejů v San Lorenzo. „Svítání“ a „Noc“ byly dokončeny v září 1531 a další práce trvaly do roku 1537.

Politická a náboženská krize, kterou Michelangelo jako umělec prožíval jako krizi svou vlastní, prostoupila celou Itálií. Mezi italskými vzdělanci ovlivňujícími italskou společnost byli stoupenci evangelismu. Ideálem těchto vzdělců byla reforma církve uskutečněná shora. Je nepochybné, že také Michelangelo náležel k těm, kteří se stýkali s italskými evangelickými kruhy. V roce 1534 byl zvolen kardinál Alessandro Farnese papežem jako Pavel III. Vybral komisi, která měla připravit reformu církve a ta také roku 1537 vydala „Návod jak reformovat církev“ (Consilium de emendanda Ecclesia) – obsahující mimo jiné doporučení k zavedení cenzury knih a stažení díla Erasma Rotterdamského „Colloquia“ z knihoven. V Řezně v letech 1541–1542 zcela ztroskotaly hovory mezi zástupci katolíků a protestantů. To byl konec ušlechtilých iluzí, do kterých vkládali své naděje v letech 1530–1540 skupiny intelektuálů věřící v možnost řešení společenské a náboženské krize. Zde v praxi končí velká doba renesance, kdy skupina tvůrčích intelektuálů tvořila elitu ovlivňující svými podněty a myšlenkami životní styl a hodnotové cíle italské společnosti.

Jako citlivý umělec a tvůrčí člověk prožíval vše také Michelangelo. Zdá se nepochybné, že jeho „Poslední soud“ v Sixtově kapli namalovaný v letech 1536–1541 je výpovědí umělce o jeho vnitřním zápase pochopit myšlenky Luthera a Kalvína. Freska posledního soudu dává nám také možnost pochopit obtížné umělcovo stáří a pochybnosti o smyslu a ceně vlastního života a díla. Poslední jeho dílo, „Pieta Rondanini“ vytvořená kolem roku



Kresba Michelangela Buonarroti ze zdi sklípku v San Lorenzo

1555, jakoby byla Michelangelovým výkřikem: „Bože, proč jsi mne opustil?!“.

Čmáranice a kresby ve sklípku pod Novou Sakristií jsou svědectvím osobní krize, kdy umělec duševní napětí a nejistotu vydává ze sebe formou jemu nejbližší – kresbou. Je na citlivosti diváka, zda kresby uzná jako Michelangelův projev.

V evropské kultuře teprve dvacáté století, zejména jeho druhá polovina, poskytla příležitost uvažovat kvalifikovaně o projevech psychické krize v uměleckém díle. Soustředěnou pozornost problematice u nás věnoval Stanislav Drvota (Osobnost a tvorba, Praha 1973), před ním Herbert Read (Výchova uměním, Praha 1967) a dlouho před nimi Wilhelm Worringer (Abstraktion und Einführung, München 1908). Také dlouhá řada dalších badatelů, psychologů, psychiatrů a historiků umění i sběratelů. Důvody pro psychickou krizi mohou mít motivaci vnější nebo vnitřní, subjektivní. Mohou tvořit významný spouštěcí mechanismus a být uměleckým podnětem, ale jen pokud nezruší rovnováhu a celistvost umělcovy osobnosti. Známe mnoho příkladů také z českého umění starého i nového. Příkladem může být litografie Josefa Mánesa „Líbáňky na Hané“. Líbezná litografie všeobecně známá, má v archivu umělcovy pozůstalosti také kresbu své varianty jako projevu úzkosti a hrůzy.

Kresby ve sklípku Nové Sakristie jsou nepochybně svědectvím Michelangelovy osobní a duchovní krize, ze které hledal východisko až do konce svého života. Otázky, které si při tom kladl, jsou rozeznatelné již na náhrobcích Medicejů v San Lorenzo.

Vstup do zmíněného sklípku je z důvodů technických, konzervačních i intelektuálních umožněn při každém návštěvním dnu jen několika vážným zájemcům. Návštěva sklípku je jedinečnou příležitostí ke kladení si stejných nebo podobných otázek, jaké sobě kladl velký umělec, ale divák si musí na ně odpovědět sám, svou vlastní životní zkušeností a kulturou.

ALEXANDR SKALICKÝ st.

KUBISTICKÉ OBÁLKY ČESKÝCH LOUTKOVÝCH HER

V publikaci J. Tomanova „Kniha v českém kubismu“ (Kont, Praha 2004) je řada ukávek kubisticky pojatých obálek a vazeb knih zejména z období prvních dvou desetiletí 20. století. Chtěl bych tuto řadu doplnit připomínkou obálek knížeček často zapomínaných – českých loutkových her z téhož období.

Gymnaziální profesor češtiny a němčiny Jindřich Veselý (1885–1939) dělil své životní zájmy mezi umění, loutkové divadlo a školu. O zájmu o umění svědčí jeho členství v uměleckém sdružení Sursum, jak ostatně před časem ukázala výstava v pražském domě U kamenného zvonu a příslušná publikace (H. Larvová, ed.: Sursum 1910–1912. Galerie hl. města Prahy, Praha 1996). Veselý sbíral také ex-libris s loutkářskou tematikou, mnohá z nichž loutkářští výtvarníci vytvořili přímo pro něho. Nepřekvapuje proto, že i obálky knižnic loutkových her, jím řízené, byly výtvarně zajímavé. Na obálkách první stovky svazčků „Knihovny českých loutkářů“ (dále KČL), z níž první dvacítky vyšla v roce 1920 a druhá o rok později, se podle typu loutkové hry střídalo zejména pět černobílých grafických obrazců, které byly více či méně ovlivněny kubismem. Autory byli zejména přátelé Jindřicha Veselého, přibližně stejně staří středoškolští profesori, kteří si loutkářství oblíbili. Jejich jména jsou uvedena v pátém ročníku časopisu Loutkář (1920/21, s. 18–19, 42–43).



Kombinace kubistického proscénia s realistickým vyobrazením loutky byla jednou z možností, jak udělat obálku hry slohově moderní a současně byl sešitek prodejný

U kubizujících obálek svazčků obsahujících stínohry je autor jasný. V obrazci lomeného stylu je podepsán i s datem vzniku grafiky (1920) Stanislav Kulháněk (1885–?), nadšený propagátor stínového loutkového divadla. V lomeném rámci vyzdobeném rostlinnými motivy jsou dva výřezy: V horním vyhlíží měsíček a tři osmicípé hvězdy, v dolním jsou za oponou libající se stíny pierota a kolombíny s kočkou. Ve stylu spíše secesním vytvořil Kulháněk v roce 1920 také arch „Stínové divadlo“, z něhož bylo možno sestavit proscénium, pozadí a stínové figurky pohybující se pomocí nůžkového zařízení. Arch vydala tiskárna Loutkář v Chrudimi a prodával se ještě dlouho po vydání za 6 Kč. Týž výtvarník je autorem dalšího typu obálky KČL, používaného pro proslovy, doslovy, Kašpárkovy hádanky a hry univerzální, tj. hratelné marionetami, maňásky i stínovými loutkami. Dvě postavy připomínající díla Horejcova na ní po stranách drží proscénium loutkového divadla, za jehož oponou se před nočním horizontem s hvězdami a srpkem měsíce klaní marioneta Kašpárka v cípatých

šatech. Ve středu proscénia je divadelní maska, název knižnice je v oblaku nad proscéníem. V různě tvarovaných rámečcích dolní strany obálky bývalo jméno autora, název hry a její číslo v knižnici. Na okrajích oblaku jsou patrné autorovy iniciály S. K. Tuto obálku můžeme zařadit spíše do stylu art deco.

U her pro marionety byl na obálce KČL geometrizovaný obrazec s nápisem „Knihovna českých loutkářů. 1. Hry pro loutky na drátku“, který rámoval scénu s loutkami čerta a omládlého Fausta, pravděpodobně ve známé scéně na moři. Ve spodní části obrazce pak bylo v lomeném obdélníku místo, do něž a pod nějž se dotiskovaly údaje o aktuálním svazčku knižnice. Autorem byl podle časopisu Loutkář J. Štochl, pravděpodobně Jaroslav Štochl (1888–?), malíř a grafik, působící podle Tomanova soupisu jako profesor na gymnasiích a reálkách, mj. v Kladně a Českých Budějovicích. V obrazci však jeho podpis ani značka není.

Další typ obálky byl určen pro knížečky her pro maňásky. Dobovým tendencím ji přizpůsobuje hlavně lomené uspořádání nápisu „Hry pro loutky na prsty“ v horní části, pod níž jsou ve čtverci tři loutky. Prostřední zřetelně připomíná ruského muzika a dolní dvě zobrazují muže a ženu měšťáckého typu. Poněkud expresionistický výraz dal obálce její autor J. Panovský (podle údajů v Loutkáři; podpis či signatura však chybějí), o němž se Tomanův slovník nezmiňuje, možná šlo o některého loutkářského amatéra.

Na dalším typu obálky jsou v rozporu s kubistickým krystalickým podáním proscénia a opony realistické figurky Kašpárka vycházejícího před pootevřenou oponu a dvou putti, kteří ji rozhrnují. Je signována iniciálami F a B, jejím autorem je však podle reprodukce ve čtvrtém ročníku Loutkáře (1919/20, s. 104) prof. J. Boček, o němž také v Tomanově slovníku nic nenajdeme.

Kubistické tendence jsou nápadné i na některých dalších obálkách. Pro svou sbírku parodií na moderní básnické směry, dadaistické divadlo a nesrozumitelné vědecké texty (KČL, dvojčíslo 42 a 48) vytvořil Josef Skupa (1892–1957) parodizující kubisticko-expresionistickou kresbu na obálce, na níž rozeznáváme hlavu (snad Kašpárka), ruce, nohy, pokrivený domek s lucernou, strom, kousek opony a divadelní zvonek, jakož i nápis „První místo“ se zrcadlově napsaným N.

Zvláštní kubisticky pojatou obálkou bylo ozdoben svazčků č. 134–143 obsahující deset her ze soutěže časopisu Loutkář uspořádané roku 1926. Jejím autorem byl malíř Karel Votlučka (1896–?), jehož signatura je v dolní části obálky. Hlavním námětem obálky je téma vítězné hry soutěže, moderní pohádky Františka Ptáčka „Princezna Nafta“ a proto na ní převládají těžní věže, tovární komíny a robot. V dolní polovině pak vykukují části názvů tří dalších obsazených loutkových her. Tato obálka je spíš výjimkou mezi obálkami druhé stovky svazčků KČL, na kterých jsou většinou jen nápisy sazečem jednoduše umístěné.

A nakonec nesmím zapomenout ani na záhlaví prvních stránek jednotlivých čísel časopisu Loutkář. Kubistické prvky se projevují už v záhlavích prvního ročníku (1917), která představují proscénium loutkového divadla, ve středu lomené horní části s rolničkou, po stranách s portréty Matěje Kopeckého a Mikoláše Alše, osob tehdy jednoznačně symbolizujících české loutkářství. Na pravé spodní části obrazce je nepřiliš čitelný podpis autora, Zdeňka Weidnera (1877–?), podle Tomanova kreslíře amatéra, autora linorytových ex-libris. Z pozdějších záhlaví má rondokubistický charakter to, které zdobí např. čísla ročníků XI.–XV., není však signováno a obvykle pečlivý redaktor Jindřich Veselý tentokrát jméno autora neuvádí. Lze se však domnívat, že jím byl akad. malíř Vít Skála (1883–?), autor kvalitních tištěných dekorací pro loutková divadla, který řídil praktickou část časopisu a mohl by být také autorem pěkné rondokubistické obálky jedenáctého ročníku Loutkáře, na níž je v bohatých ornamentech zobrazen Kašpárek.

ZDENĚK ŠESTÁK

CHRÁM SV. JANA NEPOMUCKÉHO NA ZELENÉ HOŘE VE ŽĎÁRU NAD SÁZAVOU

Symbolika hvězd a čísel

Někdo si zřejmě pomyslí, že symbolické a významové koncepce, které jsem uvedl v minulém článku (Panorama 2006, s. 6), a symbolické vzorce, s nimiž pracuji v následujících řádcích, byly vytvořeny na základě přání naší doby je ve stavbě nalézt. Není tomu tak. Všechny myšlenkové konstrukce vážící se k Zelené hoře máme doloženy, ať už přímo či v narážkách, v literatuře, přesněji řečeno v řadě brožurek, které zachycují kázání a slavnostní řeči přednesené v den poutě ke sv. Janu Nepomuckému, tj. 16. května. První a nejznámější takovou prací je slavnostní řeč faráře Pachera ku příležitosti vysvěcení kostela 27. 9. 1722.

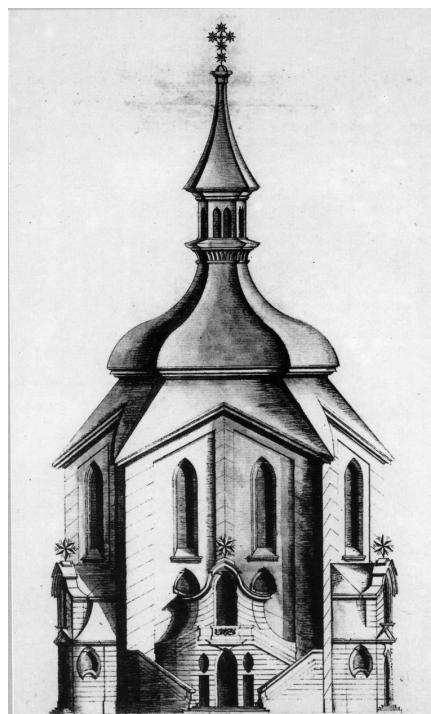
Nejvýraznější symbolikou uplatněnou v chrámu a ambitech na Zelené hoře je použití hvězdných vzorců. Najdeme zde hvězdy pěticípé, šesticípé, osmicípé, deseticípé a dvanácticípé. Proč tolik zárných symbolů? To souvisí s postavou Jana Nepomuckého. V tehdejší ikonografii mu byla přisuzována hvězda jako atribut hned z několika důvodů. Jak už víme z legendy, nad jeho tělem ve Vltavě se objevila pětice hvězd, hvězda (či záře) vyznačila prý místo, kde se Nepomucký narodil, hvězda se objevila v pravé poledne nad Zelenou horou ve Žďáru, když dělníci začali mýtit les pro budoucí chrám. Hvězdou měl být též sv. Jan Nepomucký oslaven jako vítěz a hrdina. Tato symbolika vychází z verše Apokalypsy (2,26-28), kde Kristus říká: „*Kdo zvítězí a ostríhati bude až do konce skutků svých, dám jemu moc nad národy, a dám jemu hvězdu jitřní*“. Volbou hvězdy jako znaku hrdiny a vítěze byl ještě více podtržen memoriální a oslavný charakter kostela, jehož umístění na vysokém kopci v krajině mělo daleko hlásat vítězství světcovo.

Přímo Janu Nepomuckému náleží z mnoha hvězd uplatněných na Zelené hoře pěticípá a šesticípá. Ač byla v době vzniku chrámu tradicí více preferována hvězda šesticípá, Santini pravděpodobně na základě přání opata více zdůraznil hvězdu pěticípou, a to opět z několika důvodů. Pět hvězd se objevilo nad tělem umučeného světce, podle legendy žil Nepomuk padesát tři let, v roce 1719 chybělo už jen patnáct let do předpokládaného pětistého výročí trvání kláštera, v tehdy psané podobě obsahovalo jméno opata Vejmluvy (WEJMLVWA) pět písmenek v, pět písmen obsahuje latinské slovo *tacui*, v překladu mlčel jsem a pentagram byl mimo jiné v té době chápán jako magická ochrana před zlou kouzelnou mocí.

Pěticípou hvězdu a vyjádření číselky pět nalezneme na Zelené hoře takřka všude. Do ústředního prostoru chrámu ústí pět trojúhelníkovitých kaplí, jež jsou vrcholy pěticípé hvězdy, mezi těmito kaplemi je pět elipsových předsíní, do nichž ústí pět vchodů do chrámu. Těchto pět trojúhelníkovitých prostor a pět elips se opakuje i v prvním patře, pět lunet se zařezává do vrcholové kopule. V lunetách je vždy po jedné šesticípé hvězdě, tedy zase pět hvězd po obvodu kopule, další pětice hvězd, tentokrát osmicípých, je blíže ku středu kopule. Pět hvězd je namalováno na stěně kolem desíti svícňů nacházejících se po obvodu hlavního prostoru v přízemí. Původní dlažba na podlaze kostela, z níž se zachovala jen část v bočních kaplích, se skládala z dlaždic ve tvaru pentagramu. Ze střešní bání vybíhá do stran pět cípů, které kryjí vnitřní trojúhelníkovité prostory. Do venkovního deseticípého ambitu je vestavěno pět bran a pět kaplí. Kaple mají pěticípý půdorys a jejich střechy mají opět charakter pěticípé hvězdy. V každé kapli původně viselo po pěti zvonech. Na střechách bran, které shořely při požáru v roce 1784, byly původně velké pěticípé hvězdy, z nichž vyrůstaly pětiboké obelisky. Číslo pět se ještě objevuje v počtu oltářů po vnitřním obvodu kostela, na čtyřech bočních jsou sochy evangelistů, na pátém, hlavním, pak sám Jan Nepomucký stojící na zeměkouli, již nese pět velkých andělů. Jan

Nepomucký je tak oslavován jako vítěz a vládce nad národy coby pátý evangelista.

Druhá hvězda náležející Janu Nepomuckému, šesticípá, se vyskytuje v prostoru svatyně už méně často. Najdeme ji nad čtyřmi bočními oltáři evangelistů, kolem desíti svícňů v přízemí, v hrotech spodních arkád, v lunetách klenby, zvenčí na kostele, na vnitřní straně kaplí a bran ambitu, čtyři takovéto hvězdy září na hlavním vstupu do kostela. Šesticípé hvězdy též původně zakončovaly obelisky nad branami ambitu a Santini je navrhoval i na strop pěti elipsových předsíní v přízemním ochozu.



Osmicípé hvězdy jsou hvězdami cisterckými. Ty nalezneme ve vnitřním věnci pěti hvězd na klenbě chrámu, dále na zeměkouli, na níž stojí Jan Nepomucký na hlavním oltáři, a v obrazcích původní dlažby.

Deseticípá a dvanácticípá hvězda je vyjádřením mariánské symboliky v kostele na Zelené hoře. Tvar deseticípé hvězdy má, jak už jsem se zmínil, ambit kolem „pole poutníků“. Tady jde o jasnou aluzi na desetiboký útvar proslulé žďárské gotické studniční kaple. Jde o symbolické spojení starého mariánského kultu provozovaného ve žďárském klášteře s novým, tj. nepomuckým. Panna Maria, jejímž byl Jan Nepomucký velkým ctitelem, objímá a vítá nového světce. Nepřímo je tak také vyjádřeno spojení starého mariánského pramene s novým pramenem nepomuckým, který zajistí, aby voda ve studni nikdy nevyschla, a sv. Jan Nepomucký tak bude bdít nad Žďárem jako „zlatý hospodář“ a přinese vždy dobrou úrodu cisterciákům. Deseticípá hvězda a číslo deset se dále objevuje ve vnitřním kruhovém prostoru kostela. Deseticípou hvězdu lze vepsat do tohoto prostoru, jestliže spojíme hrany pilířů nacházející se mezi trojúhelníkovitými kaplemi a vnitřním prostorem. Po obvodu centrálního prostoru se v přízemí nachází deset svícňů, v prvním patře deset zrcadel a v druhém patře můžeme v zábradlí empor nalézt desetkrát atributy Jana Nepomuckého, kříž, palmu mučedníka a věnec vítěze. Do výdutě kopule Santini původně mýl vepsat velkou deseticípou hvězdu, tato představa však nebyla uskutečněna.

Dvanácticípou hvězdu dostala Panna Marie jako hrdinná rekyně poté, co zvítězila v Apokalypse nad pekelným drakem. Tato hvězda má v chrámu na Zelené hoře analogicky připomenout vítězství Jana Nepomuckého, za něž se mu dostalo též hvězdného symbolu. Čistou dvanácticípou hvězdu na Zelené hoře nenajdeme,

je vytvářena tak, že do pozadí šesticípé nepomucké hvězdy se vkomponovala ještě jedna takováto hvězda, což opět vyjadřuje spojení mariánského a nepomuckého kultu. S takto utvářenými hvězdami se dnes setkáme pouze v lunetách zařezávajících se do kopule nad emporami, původně se však nacházely i na vrcholech pěti obelisků nad branami ambitu a Santini takto projektoval již zmiňované stropy nad elipsovitými předsíněmi v přízemí.

Mimo počty pět a deset se v číselné symbolice Zelené hory projevuje ještě číslo tři, symbol Božské trojice, vyjádření úplnosti (začátek – střed – konec). Toto číslo je dále důležité proto, že Nepomuk zemřel v padesáti třech letech, jeho (údajný) jazyk ležel bez porušení v podzemí katedrály sv. Víta tři sta třicet šest let (1383–1719), opat Vejmluva přejal do svého znaku tři nepomucké hvězdy a považoval se za třetího fundátora kláštera (po Bočkovi z Kunštátu a Jiřkovci z Poděbrad). Okna tvaru sférického trojúhelníka najdeme jak v přízemí a v prvním patře kostela, tak v ambitech. Sférický trojúhelník s vepsaným jménem Jahve, ke kterému vzhlíží Jan Nepomucký a kolem něhož se vznáší tři andělci, korunuje hlavní oltář. Tentýž útvar s vepsanou šesticípou hvězdou se objevuje na vnitřní straně všech kaplí a bran ambitu.

Několikrát jsem se ve svém výkladu zmínil o vítězství Jana Nepomuckého, aniž jsem vysvětlil, o jaké vítězství jde. Podle barokních výkladů světec překonal své protivníky mlčením, jeho zbraní byl jazyk, jak píše Pacher, „jazyk k mluvení nepohyblivý, v ústech skrytý a na otázky bohaprázdného krále nic neodpovídající“. Tento jazyk byl v kázáních přirovnáván k meči z pochvy nevytaženému, ale z obou stran ostrému. Tento vítězný jazyk–meč vévodí celému chrámovému prostoru, nachází se totiž uprostřed kopule nad centrálním kruhovým prostorem, obklopen kruhem plamenů a světelných paprsků. Ve vrcholu kopule se měla původně nacházet velká mariánská deseticípá hvězda, k prosazení jazyka došlo asi poté, co se podařilo Vejmluvovi získat jako svatonepomucký ostatek lingullu, což je kůstka, k níž je jazyk přirostlý. Tvar jazyka je též považován za jeden z důvodů, proč bylo v zelenohorském chrámu použito gotického tvarosloví. Výrazný motiv lomeného oblouku, respektive pole lomeným obloukem vymezeného, ať už je to otvor arkád, oken nebo plocha portálů a půdorysu pěti velkých kaplí, je aluzí na tento svatojánský jazyk–meč. Nejviditelnější je tato představa navozena při pohledu na průčelí s vchody do kostela, kde gotická okna spolu s frontony pod nimi připomínají meč zasazený do pochvy.

Závěrem mi dovoluji citovat Zdeňka Kalistu z jeho knihy „Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko“, který o chrámu na Zelené hoře říká mimo jiné toto: „Co nejvíce na návštěvníka žďárské Zelené hory dolehne a nejvíce zaujme, je podivuhodná a dokonalá jednotnost celého Santiniho díla. To není jen onen emblém svatojánské hvězdičky, prostupující celou stavbu od půdorysu přes základy a okenní výplně bočních prostor až k šesticípé báni, který ji spojuje v jediný architektonický organismus. Tento celek je prostoupen opravdu jedinou výtvarnou představou, propracovanou namnoze až do malých detailů, je jakoby vydechnut v jediném zánětu, prožit od počátků až do konce v jediném tvořivém okamžiku.“

Výše naznačená Santiniho představa probuzená nábožným zánětem pro rodící se nepomucký kult, představa vyvolaná snahou oslavit mučednickou hvězdu nově vycházející na české nebe, představa spojující gotické architektonické tvarosloví s barokním prostorem a symbolikou dala podnět k zapsání zelenohorského chrámu do seznamu Světového kulturního dědictví UNESCO. Tato pocta je však podmíněna uvedením památky do původního stavu. V současné době probíhá rekonstrukce ambitu, v další fázi úprav se uvažuje o přemístění hřbitova, který v tomto století neorganicky zaplnil plochu „pole poutníků“, a hlavně o vykácení lesa na svazích hory, aby mohla celá stavba opět zazářit na vrcholu kopce a hlásat znovu slávu a vítězství světcovo okolnímu světu, jak jí bylo před téměř třemi staletími jejími tvůrci předurčeno.

ALEŠ FLÍDR

Výstava „Údolím stínů“

Muzeum hlavního města Prahy připravilo výstavu s názvem „Údolím stínů“ s podtitulem „Pohřbívání v pravěké Praze“, která je věnována proměnám pohřebního ritu v průběhu věků na pražském území od pravěku po raný středověk. Jde o výstavu s archeologickou tematikou a jejím základem jsou výsledky archeologických výzkumů na území Prahy a předměty z bohatých archeologických sbírek Muzea hlavního města Prahy. Bude otevřena do 25. února 2007.



Záležitosti spjaté se smrtí vyvolávají v současném moderním člověku strach a odpor; takže se snaží odsunout je co nejdál od svého běžného života. Po celé dlouhé předchozí věky však byla smrt jeho přirozenou a nevyhnutelnou součástí. Způsoby vyrovnávání se s její skutečností byly spojeny zpravidla s různými formami víry v posmrtný život. S tím souvisel i zásadní význam pohřbu jako součásti rituálu, jímž lidská komunita zajišťovala přechod zemřelého ze světa živých do říše mrtvých.

Pravěké hroby představují velmi důležitý pramen informací o duchovních představách pravěkých společností i materiálních stránkách jejich každodennosti. Podstatná část rozmanitých pohřebních praktik se ale v archeologických pramenech vůbec neodráží, takže nám asi navždy zůstane skryta. I tak však archeologie nabízí inspirativní pohled na odlišný způsob nazírání a širokou škálu přístupů pravěkých lidí k této důležité, pro nás dnes tak traumatizující součásti lidského života.

Výstava „Údolím stínů“ prezentuje některé z archeologicky dosud zachycených pravěkých pohřebních praktik prostřednictvím otevřených instalací hrobů, které pocházejí z různých období pravěku od neolitu po raný středověk a byly objeveny archeologickým výzkumem na území Prahy. Návštěvníci tak mohou sledovat proměny způsobů pravěkého pohřbívání, především pohřebního ritu, rovněž tak tvarů, velikosti a způsobů úpravy hrobových jam a vybavení hrobů. Zároveň uvidí široké spektrum originálních předmětů – především šperků, ozdob, součástí oděvů, nádob, nástrojů a zbraní, které pocházejí z hrobových nálezů z jednotlivých pravěkých období. Představy o reálném životě tehdejších lidí poskytnou velkoplošné ilustrace, vytvořené na základě archeologických nálezů.



BIBLE JAKO ZDROJ INFORMACÍ O ARCHITEKTUŘE

Kde začíná architektura, kde začíná historie této zásadní lidské činnosti? A s jakou funkcí skutečně architektura začala? Jako pouhá ochrana před nepřízní vnějšího světa, ať větru, deště, dravé zvěře – anebo jako činnost, která od začátku usilovala o něco víc, než o pouhou utilitární funkčnost a chtěla vyjádřit určité postoje těch, kdo se stavěním zabývali? Odpovědi na takové otázky se hledají těžko, znalosti z těch nejhlubších, počátečních dějin, jsou ještě kusé a jen spíše dílčím způsobem doplňované, přitom v získávání nových poznatků náhoda hraje tak velkou roli ... Navíc, nové objevy, nové poznatky si interpretujeme z hlediska našich vlastních současných znalostí a zkušeností, a klidně se tak může stát, že se mýlíme, aniž to vůbec můžeme tušit. Stavby a jejich zbytky v sobě obvykle neskrývají „návod k použití“, a tak v jejich interpretaci může být hodně spíše dobového (z doby objevu) nebo až fantazijního.

Architektura se jako zajímavé téma objevuje i v knize knih, v Bibli – a zmínky o architektuře patří k těm, jež stvrzují, že jde skutečně o knihu historickou. Jsou v ní zahrnuty dvě stavby, jejichž postavení v dějinách architektury je výjimečné. První zmiňovaná stavba – babylónská věž, se objevuje již v knize Genesis:

A řekli jeden druhému: Nuže, nadělejme cihel, a vypalme je ohněm. I měli cihly místo kamene a zemi lepkou místo vápna. Nebo řekli: Nuže, vystavějme sobě město a věž, jejíž by vrch dosahal k nebi; a tak učiníme sobě jméno, bychom nebyli rozptýleni po celé zemi.

Sestoupil pak Hospodin, aby viděl město a věž, kterouž stavěli synové lidí.

A řekl Hospodin: Aj, lid jeden a jazyk jeden všechněch těchto, a toť začátek jejich díla; nyní pak nedají sobě v tom překaziti, což umínili dělati.

Protož sestupme a změťme tam jazyk jejich, aby jeden druhého jazyku nerozuměl.

A tak rozptýlil je Hospodin odtud po vší zemi, i přestali stavět města toho.

Proto nazváno jest jeho Bábel; nebo tu zmátl Hospodin jazyk vší země; a odtud rozptýlil je Hospodin po vší zemi. (Kap. 11, verš 3–9.)

Lze tento text probírat z nejrůznějších hledisek, na příklad ptát se, zda je Bábel totožný s pozdějším Babylonem a dá se tedy považovat za kolébku lidstva? Hérodotos ještě babylonskou věž viděl a dost podrobně ji popsal: „Uprostřed chrámu stojí pevná věž o základně dlouhé i široké jedno stadion; na té věži stojí druhá věž a další zase na ní a tak dále, až je jich osm. Výstup na ně je upraven zvenčí kolem dokola všech věží. V půli cesty nahoru je přístřeší se sedadly pro odpočinek, kde sedávají a odpočívají ti, kdo vystupují nahoru. Na poslední věži je veliký chrám, v chrámu veliké a krásně prostřené lehátko a vedle něho zlatý stůl. Není tam uvnitř žádná socha boha a nepřespává tam žádný člověk ... Chaldejové ... říkají, že do chrámu přichází sám bůh (Marduk) a odpočívá na lehátku.“ (Hérodotos: Dějiny. Academia, Praha 2003, str. 86.) Podle výzkumu v Babylonu je zřejmé, že jednotlivé „věže“, tedy jednotlivá patra nebyla stejně vysoká – první mělo 33 m metrů, druhé 18 a další po 6 metrech. Byla postavena z cihel a bylo spočítáno, že těch cihel bylo 85 miliónů. To je ovšem věž, která byla dostavěna, která sloužila bohu ... V roce 539 př.n.l. se perskému králi Kúrúšovi zdála natolik impozantní, že ji po dobytí města nechal stát, Hérodotos ji popsal v roce 458

př.n.l., ovšem Alexandr Veliký už ji našel jen v troskách. Zdá se dost zřejmé, že babylonská věž a první věž biblická nejsou totožné.

Zpátky však k tomu, co nabízí biblický text. Je v něm pro dějiny architektury důležitá informace o tom, že už kdesi v prvopočátku si lidé uměli vyrobit cihly (i když se nepraví, zda již je také pálili, nebo zda šlo jen o cihly sušené), zajímavá je zrovna tak zmínka o tom, že cihly sloužily jako náhrada kamene (čili někde předtím se stavělo z kamene, u něž byla prověřena jeho pevnost a trvalost). Další důležitá informace se týká výstavby města, a to města s dominantou, s věží, jež byla tak ambiciózní, že vzbudila obavu – dokončí-li ji, dokáží, že jsou cílevědomí, vytrvalí, dokážou se shodnout a plnit své plány. A proto věž nemohla být dokončena – lidé museli zůstat nejednotní, nesjednotitelní (z vlastní vůle); architektonickému dílu se tady od počátku přisuzuje vysoká ideologická hodnota ...

Jestliže babylónská věž byla v následujících epochách především inspirací malířům (kteří na jejích zpodobněních dokonale ilustrovali to, že historické jevy si interpretujeme podle vlastních zkušeností – viz např. Breughelova malba s nádhernými ukázkami stavebních strojů ve vídeňském Kunsthistorisches Museum), tak s další biblickou stavbou je to poněkud odlišné.

Šalamounův chrám. Stavba, která měla pohnutou historii, nedochovala se, neexistuje její dobové zobrazení, nelze ji hledat archeologickými vykopávkami. Ovšem v Bibli je popsána tak podrobně, že o její ukončené existenci nelze mít pochybnosti.

Jen stručná rekapitulace dějin chrámu: Již na počátku 10. st. př.n.l. chtěl chrám postavit král David, především jako stvrzení významu království a jeho hlavního města. Ovšem David se ke stavbě nedostal. Chrám nechal postavit až jeho syn Šalamoun, který vládl v letech 970 až 930 př.n.l. Chrám byl zničen v roce 586 za Nabukadnesara, obnoven byl roku 520 př.n.l. (Zerubábelův chrám), král Herodes ho v roce 20 př.n.l. nechal přestavět (jeho půdorys byl ovšem již dvakrát větší než původní chrám Šalamounův) – a v roce 70 n.l. ho Titus definitivně zničil. V roce 690 právě na místě chrámu byl postaven Skalní dóm a později mešita Aksá. Chrám, či spíše jeho archeologické zbytky nelze dnes hledat. Zbyla jen jedna základová zeď chrámu, která je ovšem obdivuhodná: její kameny jsou velmi přesně opracovány, poskládány na sebe bez malty jen s těsnými spárami, ve skladbě se střídají řady vodorovných a svislých bloků, aby zeď byla co nejpevnější.

Stavbu chrámu bible popisuje nečekaně podrobně, od výběru architekta přes zvolené materiály a samu konstrukci, včetně výzdoby, jako by to byl návod pro další, aby stavbu mohli kdykoli zopakovat. (Zajímavé je, že přes tento popis nikdy stavba „rekonstruována“ na žádném jiném místě nebyla.) Popis obsahuje První kniha královská v 6. kapitole, upřesnění pak lze najít II. knize Paralipomenon (kapitola 3). Nebudu citovat doslova, jen základní údaje: Chrám byl poměrně malý: uvnitř byl 60 loktů (27 m) dlouhý, 20 loktů (9 m) široký a 30 loktů (13,5 m) vysoký. Předsíň a svatyně (svatyně svatých) měly rozměry 20 loktů na šířku a 10 loktů do hloubky. Měl okna, která se dovnitř zužovala. Kolem chrámu byly vybudovány třípodlažní přístavky, jejichž patra nebyla stejně široká – dolní 5 loktů, prostřední 6 a horní 7 – stěna chrámu se směrem

vzhůru stupňovitě zužovala tak, aby vznikly jakési kapsy, na něž byly položeny trámy tak, aby nebyly viditelné ve vnitřních prostorách svatyně. Patra přístavků byla vysoká 5 loktů a byla vynesena na cedrových trámech. Střechu z cedrového dřeva nesl krov s ohnutými krokviemi.

Chrám stavěli z kamene „již hotového“, nepoužívali ani kladivo, ani sekeru ani jakékoli jiné železné nástroje, aby na staveništi nebyl žádný kovem způsobený hluk. Interiér stavby byl celý obložen dřevem, zdi cedrovým, podlaha jedlovým (dřevo dovezeno bylo z Libanonu). Cedrové dřevo bylo řezbováno v ornamentu „*nápodobnému tykvím planým a květům otevřeným*“. A pak ještě vše bylo překryto zlatem „*žádné strany neopomije; též všechen oltář*“. Dveře do chrámu byly ze dřeva olivového, ozdobené řezbami cherubínů a palem a rozvité květy, i ty byly potaženy zlatem.

Chrám se stavěl 7 let. Za jeho architekta je považován Hírám (nebo Chírám), který byl do Jeruzaléma pozván z Týru; ovšem jen těžko ho lze ztotožňovat s týrským králem Chírámem, v bibli jmenovaným. II. kniha Paralipomenon ho charakterizuje následovně: „... *posílám teď muže moudrého, umělého a opatrného, kterýž byl u Choryma, otce mého*“ (verš 13). „*Syna jedné ženy ze dcer Dan, otce pak měl týrského, kterýž umí dělati na zlatě, na stříbře, na mědi, železe, kamení i na dříví, i z šarlatu, z podstavce modrého, z kmentu a z červce, tolikéž řezati všelijaké řezby, a vymysliti všelijaké dílo, kteréž dáno mu bude s moudrými tvými, a s moudrými pána mého Davida otce svého*“ (verš 14). Ohledně toho, kde získal takové schopnosti a zkušenosti, není zcela jasno – někdy se předpokládá, že snad strávil nějaký čas předtím v Egyptě, a vzor ke stavbě Šalamounova chrámu že tedy lze hledat v egyptských stavbách – a porovnání architektonického popisu s popisy chrámů egyptských tomu (byť v jiném měřítku) mohou přitakávat. Jindy se uvádí, že to byl zkušený fénický architekt, jak to prokazují typicky fénické prvky na stavbě, k nimž patří především dva představené sloupy. Ty byly příznačné právě pro všechny chrámy ve Fénicii – původně byl jeden dřevěný, zasvěcený Astarté, druhý kamenný, zasvěcený Baalovi. V hlavním týrském Baalově chrámu byly sloupy pojaty jinak – Astartin byl smaragdový (nebo možná ze zeleného skla), druhý, Baalův, byl zlatý.

I Šalamounův chrám měl své dva představené sloupy, které podrobně popisuje kapitola 7., verše 15. až 22. Sloupy byly měděné, vysoké 18 loktů, jejich obvod byl 12 loktů. Na ně byly jako hlavice nasazeny makovice 5 loktů vysoké. Ty byly pokryté jemnou kovovou sítí se šňůrkami a se dvěma řadami jablek. Na vrcholku měly 4 lokty vysoké liliové květy. Pravý sloup dostal jméno Jachin, levý pak Boáz.

Biblický podrobný popis chrámu se stal vzorem při hledání podoby křesťanského kostela. Najde jen o půdorysné řešení s předsíní, hlavní lodí a presbytářem, v raných stavbách také o řešení oken – jen malých v nejvyšší rovině hlavní lodi, bez okna v části s oltářem. Jde také o bohatou výzdobu (pro dřevěné obložení a zlaté pokrytí nebylo vidět kamenné stěny chrámu). A jde také o ty dva předsazené sloupy, které se objevovaly hojně v baroku – lze uvést příklad snad nejproslulejší – Fischerů z Erlachu kostel sv. Karla Borromejského ve Vídni. V biblických textech je zmiňováno mnoho dalších staveb a měst – připomeňme Meggido (Armageddon), Chazar, Gezer, ale také Ninive. I v nich se dá nalézt dostatek podnětných informací k dějinám architektury.

PORTUGALSKÉ OBKLÁDAČKY

Portugalské (ale i španělské) obkládačky, zvané azulejos (nikoliv přímo od slova azul – modrý, jak se často traduje, ale od arabského az-zulaj – hladký, kluzký kámen; základem tohoto arabského slova je ovšem Lapis lazuli čili lazurit) jsou keramické obkládačky, které slouží k výzdobě interiérů a exteriérů veřejných i soukromých, civilních i církevních staveb od 15. století po současnost a představují svou barevností (původně převážně modrou) jeden z charakteristických rysů španělského a portugalského prostředí. Ve výzdobě se uplatňují obrazové i abstraktně dekorativní motivy. Vycházejí z arabských vzorů v Andalusii, ale jejich rozmach nastává od 16. století, neboť r. 1517 Ital Francesco Nicoloso vynalezl techniku majoliky (malbu na čtvercových dlaždičkách z hladké hlíny). Nejvíce se uplatňují v 17. a 18. století v baroku.

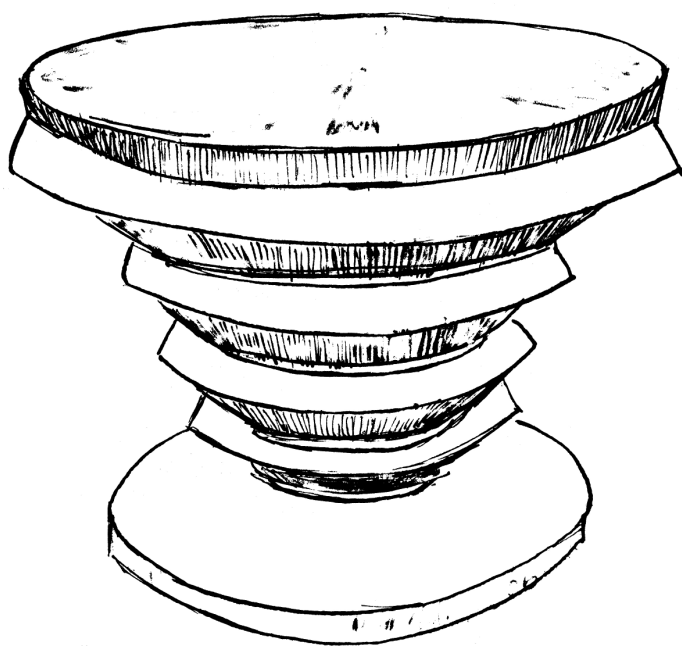
I když Portugalci objevili půvab obkládaček vlastně na svých cestách do Maroka po obsazení Ceuty v roce 1415, až do konce 16. stol. používali výhradně obkládačky andaluské výroby. První skutečně portugalské obkládačky provedené v modré barvě vznikly r. 1584. V 17. století Portugalci dosahují v tomto umění mistrovství a vylepšují polychromii (kromě modré se uplatňují žluté, fialové a zelené tóny), avšak motivy zůstávají geometrické. Po polovině století se dekorace oživuje a proměňuje v obrazové výjevy (krajiny, scény z lovu, ale např. i Lafontainovy bajky) a nastává přímo azulejová horečka. Obkládačky se dovážejí i z Rotterdamu a Delftu, pod jejichž vlivem se prosazuje opět modrobílá kombinace, a motivy napodobují fresku nebo tapisérii. V 18. století vznikla pak jako reakce na holandský vliv (Delft) osobitá portugalská škola, kterou vedli António de Oliveira Bernardes se synem Polycarpem, a nakonec kolem r. 1740 se výroba obkládaček industrializovala, což vedlo ovšem k poklesu kvality. Po r. 1755 (kdy zemětřesení zničilo celý Lisabon až na odlehlé čtvrti) byla vytvořena Královská keramická továrna Rato s produkcí v rokokovém stylu, který pak přecházel v klasicismus charakterizovaný prostými dekorativními motivy (na příklad květy, medailony, ptáci apod.).

V Lisabonu je jim věnováno celé muzeum (Museu do Azulejo), které patřilo k mým největším zážitkům z ročního pobytu v Portugalsku, i když nutno přiznat, že vytržení výzdobných dlaždiček z kontextu představuje určité nebezpečí a především ochuzení, protože samy o sobě tyto články mohou působit chudě v designu, kresbě, invenci a technice. Přes toto nebezpečí uspořádalo svého času Národní muzeum obkládaček v Lisabonu, úspěšnou putovní výstavu, která prošla mnoha evropskými městy: Florencií, Sienou, Neapolí, Římem, Paříží, Madridem, Varšavou a Toruní.

Dlaždičky se těšily velké pozornosti i v secesi, jak ukazují např. práce navržené Rafaelem Bordalem Pinheirem, v nichž převažují zoomorfní motivy. V 50. a 60. letech 20. století vytvářeli obkládačky i portugalsí umělci Eduardo Ney, Maria Keilová a v Portu architekt J.C. Loureiro. Jinak prosluly zvláště kompozice Jorge Barradase provedené v barevně perspektivě. Naopak výzdoba obkládačkami působí zpětně na lehkou dekorativnost některých projevů současného portugalského umění.

ZAPOMENUTÝ KUBISMUS

Možná vás, milí přátelé, tento poněkud provokativní titul zarazil, některé třeba i pohoršil. Není divu, vždyť era zejména raného českého kubismu patří k tomu nejoriginálnějšímu, co česká architektura a užité umění v druhém a třetím desetiletí minulého století kulturní Evropě přinesly. Ale jde mi o něco jiného. Chtěl bych vás upozornit, a to nejen v této souvislosti, na dosud i v odborné veřejnosti neznámou památku počátků moderního umění mezi Českým Brodem a Kolínem: českobratrský evangelický kostel v Pečkách.



Od poloviny 19. století přispěla železnice k rozvoji dosud bezvýznamné polabské vsi, z níž se však od počátku 20. století stávalo průmyslové město zvané proto Pečky „na dráze“. Katolíci i evangelíci se museli dlouho scházet k bohoslužbám jen v dívčí škole. Narůstající evangelická komunita zde sice měla vlastní hřbitov, ale byla součástí evangelického sboru ve Velimi. Jeho mladý farář Jaroslav Řepa inicioval myšlenku postavit k pětistému výročí upálení husitského reformátora v Pečkách „Jubilejní chrám Mistra Jana Husi“ jako vzor moderní evangelické svatyně. Za architekta vybral Oldřicha Lisku, rodáka ze staré evangelické rodiny z Kamhajku nedaleko Velimi. Liska se usadil v Hradci Králové, kde poznal dílo zakladatele české moderní architektury Jana Kotěry a stal se spolupracovníkem jeho nejvýznamnějšího žáka Josefa Gočára. Ve své první samostatné stavbě, tamním evangelickým kostele (1911–1912) se Oldřich Liska rozloučil s dekorativismem Jugendstil, který poznal v době svých studií a praxe v Drážďanech. Stejně jako v Hradci byl i v Pečkách spojen věž kostel s farou, ale tvarosloví obou staveb je zcela odlišné. Koncem roku 1913 zaslal architekt definitivní plány. Stavba, zajištěná i příspěvky spřízněných zahraničních církví a penězi amerických krajanů, byla zahájena na jaře příštího roku a postupovala velmi rychle. V červenci 1914 byla zhruba hotova budova fary, zdivo kostela a přednáškové síně vyvedeno až po krov, a pracovalo se na věži. Stavbu však přerušila první světová válka. Nebylo možné dobudovat dílo k Husovým oslavám, ale díky práci místních firem se podařilo kostel dokončit do září

1916. Definitivní úpravy areálu mohly být dohotoveny až k roku 1921, po přemístění ostatků na nový městský hřbitov.

Jednoduchá stavba kostela je členěna odstupněnými lizénami s kruhovými okny v severním průčelí, osvětlujícími schodiště. Naproti tomu strohý západní štít je zakončen komínem, upomínajícím, že kostel byl vytápěn, a navíc opatřen sociálním zařízením. Dalším, v sakrální stavbě u nás ve své době výjimečným prvkem, je ocelová příhradová konstrukce nesoucí zavěšený stropní podhled. Ze západního průčelí se vstupním portálem, nad nímž byl prostý nápis, vybíhá rizalit přednáškové síně, původně spojené s kostelem. Stejně jako kostel se otevírá půlkruhově zakončenými okny, ale na rozdíl od lodi je průčelí členěno pilastry se žlábkami a odstupňovanou římsou, které jsou reminiscencí na klasicizující prvky hradeckého kostela. Dominantou budov je vysoká zvonice s hodinami, zdůrazněnými překládanými vrstevnými plochami. Nárožní pilíře proskleného patra nesou hruškovitou střechu završenou původně zlaceným kalichem. Vnější průčelí kostela je důkazem, že se architekt Oldřich Liska oprostil od nadbytečných zdobných detailů a směřoval po příkladu Kotěry a Gočára k lapidární architektuře. Překvapením pro návštěvníka je však především interiér kostela. Světlý prostor hladkých stěn je osvětlen půlkruhovými kovovými okny, lehce zdůrazněnými geometrickými motivy v úzkých barevných páscech. Je završen stropem, děleným tmavými trámy na čtvercová pole. V nich jsou zavěšeny na provazcích velké skleněné lustry, jejichž stínidla jsou vyvedena do zborcených ploch. Také závěsy připomínají uspořádáním konstrukci krystalu, motivy prostupujících se hvězdic kryjí a zpevňují závěsný systém. Už v hradeckém kostele se podlaha lodi svažovala směrem ke kněžišti, podobně jako v divadle nebo kině. Dubové lavice opakují odstupněné vrstvení ploch, známé z exteriéru, zalamují vnější obrys a boky zdůrazňují motivem kosodélníku s vepsanou hvězdou. Geometrické obrazce najdeme také na teracové podlaze. Dominantou kněžiště se zalamovaným a odstupňovaným stropem je soustava lavic s kazatelnou, zaplňující prostor mělkého kněžiště. Z pažení členěného do šikmých ploch se klene oblouk vlastní kazatelny, jejíž hrany se zařezávají do hladkých oblouků soklu a zábradlí. Na čestném místě stojí menza (stůl Páně) v podobě stylizovaného kalicha s laločnatou patkou, jehož noha je členěna do pásů ze zkosených ploch završených ostrou hranou. Významnou roli hraje také struktura a zpracování materiálu, od žíhaného matně leštěného šedavého soklu z granodioritu přes matný bělavý měkký pískovec nohy, se kterým kontrastuje tmavě černá, vysoce leštěná horní deska z gabra. Ušlechtilý tvar využívá místo potlačené barevnosti kombinace a kontrastu přírodního materiálu, která byla tak aktuální v díle Adolfa Loose, jehož poselství výrazně poznamenalo architekturu 20. století. Protějškem elegantní kazatelny je mohutná varhanní skříň, kontrastující jako průnik stereometrických těles s hladkou poprsnicí kruchty.

Také budova fary s účelně rozvrženými prostory je zajímavá. Byla to moderní vila se společenskými prostorami a zázemím v přízemí (přijímací pokoj, jídelna se sousední kuchyní). Pokoj pro služku v mezzaninu a ložnice dětí a rodičů s pracovní a koupelnou v patře byly přístupné dřevěným schodištěm, velmi blízkým o něco málo starším interiérům a nábytku Jana Kotěry ve Společenském domě a Městském muzeu v Hradci Králové. Jednoduché průčelí a jemný detail stavebních částí v interiéru připomíná, že pro architekta Oldřicha Lisku byla dosud neznámá kubistická epizoda pečeckého kostela odrazovým můstkem na jeho cestě k architektuře budoucnosti, k éře funkcionalismu.

MILOSLAV VLK

ARS VIVA pořádá 6. října 2007 zájezd „Kubismus ve středních Čechách“, kde budete mít možnost navštívit mj. i kubistický kostel v Pečkách (bližší viz www.arsviva.cz)

ZPĚV VĚCÍ

Jaroslav Vrchlický napsal v roce 1874 o básních Victora Huga, které překládal: „Zde je takové hromadění obrazů a skoro každý z nich dochází opět v obrazu vedlejším svého doplnění a objasnění, čtenář sotva dechu popadá v tomto stálém tčkání od předmětu k předmětu...“ Souvislost obrazů V. Huga byla přerušována, aby získala prostor fantazie, dotváření a přetváření.

Isabela Fárová nás uvádí do světa, který se nepodobá tomu, v němž jsme se zabydleli. Obklopujeme se tolika zbytečnými věcmi, které nás okrádají o drahocenný čas, který bychom mohli věnovat tomu, abychom byli blíže životu, naučili se mu rozumět a přijímali ho v jeho pravé podobě, a abychom se uměli vracet do světa dětství, kdy je každá věc zázračná, okouzující a plná tajemství, kdy si klademe otázky proč a ochutnáváme chuť čisté vody, vnímáme vůni chleba, dřeva a trávy. K dětství se rozhodla jít Isabela Fárová a v něm hledá kořeny i inspiraci k tvůrčí činnosti.

Má důvěrný vztah k přírodě, tak jak tomu bývalo kdysi, kdy byl člověk sžitý s krajinou. Znal ji tak dobře, protože s ní hovořil po celé věky, a své poznání, můžeme říci moudrost, si generace předávaly po staletí. K tomuto názoru Isabela dospěla, a proto se rozhodla žít na venkově a nést tíhu ročních dob s nepřízní zimy, obývat malé stavení, ale mít kolem sebe volnost, květiny, ptáky, stromy a hlavně skutečnit dávný sen o přátelství člověka a koně.

Isabela Fárová přistupuje k životu i k tvorbě s pokorou. Vědomě stojí proti proudu dneška. Současný egocentrický člověk jde ve své náročnosti tak daleko, že je schopen si uříznout větev, na které sedí. Proto se Isabela vrací ke způsobu života předků, aby alespoň malým dílem přispěla k ozdravení země. Žije prostě, bez nároků na různá potěšení, netouží po přepychu, nepotřebuje stále něco měnit za něco novějšího, neshání módní novinky, stačí jí to, co nutně potřebuje a bez čeho se nelze nezbytně obejít.

Podobný přístup má i k tvorbě. Spokojí se, v souladu se svým postojem k životu, s prostředky, které přestaly mít význam a byly vyřazeny. Sbírá kameny a proměňuje je v podoby zvířat – koňských hlav a slonů, jakoby je právě archeolog objevil ve spodních vrstvách země. Shromažďuje linolea a prkna a věnuje se kombinovaným technikám, ať se jedná o obrazy – koláže nebo asambláže. Vše vzniká na základě přímého až důvěrného kontaktu s tím, co ji obklopuje a co tvoří její mikrokosmos venkovského života. Všimá si ptáků a brouků, které se vyskytují v její blízkosti, žab, které kuňkají před deštěm v přilehlém rybníku, stromů a domků v okolí. To vše se objevuje v díle. Linoleum je pro ni jak technikou, tak i materiálem. Pracuje s ním zcela volně, vystřihuje jej, člení a na podklad lepí různé typy vzorků. Z této odlišnosti je možné vyčíst venkovskou či krajinou scenerii. Formuje je do různých podob a maluje na ně další výjevy. Při hře s materiálem využívá možností, které jí poskytuje. Práce ji dovádí k rozvíjení asociativních schopností, jejichž tok se otevře hned po spatření věci. V průběhu realizace potom respektuje její vlastní řeč. Přírodní tematika se objevuje i v asamblážích několika typů. Příroda se v nich střídá s hotovými věcmi. K barevně nejvýraznějším patří asambláže ještě z doby, kdy žila v Bruselu. Již tehdy se obracela k ostatkům a oblékala je do slavnostní podoby. Podobný charakter mají asambláže – schránky, do nichž ukládá koňské hlavy. Není ani možné je jako pravé asambláže označovat. Jedná se o náhradní pojem, protože nesplňují požadavky, které jsou na asambláž kladeny. Jsou utvořeny jen z jediné látky jako připomínka nebo jako pozůstatek části koňského těla, které je svou adjustací povýšeno

na úroveň něčeho neobyčejného. Vedle těchto artefaktů se objevují díla s výraznou asociativní schopností, kdy kus dřeva připomíná hlavu slona, tři větve volavky a pírkem namalované na prkně může ve své mnohoznačnosti mluvit o konci léta s odletem ptáků, o vzpomínce na krásný prožitek či o ztrátě svobody.



Dílo Isabely Fárové má vícevrstevnou strukturu. Na jedné straně je obrazotvornost, na druhé věčnost, vedle sebe stojí přítomnost a minulost, která se vrací pamětí, malba se střídá s hotovým materiálem, život s neživým předmětem, to vše v souhře a harmonii a nic se vzájemně neruší. V hlubší vrstvě lze nalézt polaritu nalezeného a nalézaného. Nalezené není jen výrobek, který byl někým odhozen nebo vyřazen, protože pro něj ztratil cenu, nebo předmět omlutý a vytvarovaný přírodou, takže ve své amorfní podobě získal něco navíc, ale nalezené již vychází z představy hledajícího nezávisle na tom, jak nalezená věc vypadá. Tato rozdílnost a dvojí poloha se potom slučuje ve strukturu nalézaného. Nalezený je pouze materiál, ale nalézaný je kvalitativně vyšší akt, realizovaný tvorbou, protože z toho, co je dáno, se vytváří něco nového, co je bohaté svým obsahem, co oslovuje svou tajuplností, co přichází jako otevřený děj. Vstupuje do světa jako samostatný život stejně komplikovaný a složitý jako život člověka.

Díla Isabely Fárové nenesou existenciální tíhu, vznikají jako hra s věcmi, materiálem, myšlenkou, představivostí. Uvádějí do světa něžných vztahů a krásných setkání. Oblažují, protože tryskají z čistého srdce.

Verše anglického poety Ruprechta Brooka, přeložené Josefem Čapkem v koncentračním táboře, vypočítávají v básni „Velký mileneček“ to, co miloval. „Mé mísy a talíře běloskvoucí, ty s modrou obrubou, ... duhu, ze dříví kouř hořce modravý a kapky dešťové, které se dně květů třeptají i samy květiny ... důvěrný pach starých šatů, trouchnivý výpar listů ještě ze zimního času, utkvělý v loňském kapradí ... ožvlé barvy vlhkých oblázků, železa přísný chlad, a kyprou čerstvou hroudu měl jsem rád. Duby a hnědý lesk kaštanů ... a čerstvě sloupnuté proutí ... To všechno bylo hodné lásky.“

Premiéru souborného díla Isabely Fárové připravila Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem na podzim roku 2006.

RESTAURÁTOR A HISTORIK UMĚNÍ

Uplynulo už osm desítek let od doby, kdy Vincenc Kramář a současně s ním i **Bohuslav Slánský** vytyčili u nás poprvé požadavek konzervace uměleckého díla v moderním pojetí, tj. takovým způsobem, aby se obnovilo výtvarné vnímání autentického díla a přitom tak, aby originální dílo zůstalo neporušeno. Od té doby se prosadily moderní restaurátorské zásady nejen publikacemi Slánského, ale především jeho pedagogickým působením na Akademii výtvarných umění. Řada žáků, které během dvaceti let vychoval, odvedla znamenitou práci.

Ukazuje se tu názorně, že restaurátorská činnost nejen přehodnocuje sochařské a malířské památky, ale pomáhá nahlédnout pod povrch tvarů a barev. Historikům umění dodává důkazy – často zásadní povahy – pro určení významu jednotlivých objektů, utvrzuje nebo koriguje názory a poznatky, získané tradičními metodami, především slohovým rozbořem.

Naopak, výsledky předběžného nebo průběžného umělecko-historického rozboru, např. zjištění varianty, předlohy nebo autora, přispěje k vhodnějšímu restaurátorskému řešení celku i postižených nejasných míst. Ostatně, už samo rozpoznání estetické hodnoty a významu té či oné památky je v první řadě úkolem historika umění. Na základě jeho výběru, který má odhadnout jejich muzealitu (čím jsou hodnotné pro přítomnost a budoucnost), dochází (ve spolupráci s komisí) k volbě způsobu ochrany a restaurace (péče), která patří k nejsložitějším teoreticko-praktickým úkolům, na jejichž provedení se pak podílejí především restaurátoři.

Mezi dvěma krajnostmi, na jedné straně ponecháním obrazu ve stavu, do něhož se dostal stárnutím či lidskými zásahy, a na druhé radikálním očištěním či doplněním retušemi, zbavujícím ho veškeré patiny (např. odstraněním laků, často i s lazurami), je nutno volit vždy individuálně uváženou metodu. Přitom umělecké dílo musí být vždy respektováno, nesmí se zastírat jeho stáří. Dnes víme, že „*naivní víra v možné omlazení nebo regeneraci degradovaného uměleckého díla má počátek v neznalosti skutečné povahy procesu stárnutí*“. Zkrátka, výtvar minulosti se nesmí stát „pokusným králikem“ pro ještě nedostatečně vyzkoušené (zvláště chemické) metody. Samozřejmým předpokladem jakéhokoli restaurátorského zásahu je seznámit se s osobitostí technologie díla.

Proč se však věnuje udržování uměleckých děl taková péče? To proto, že umělecká díla jsou „*individuálním, neopakovatelným projevem. nenahraditelným unikátem, což o objektech jiného druhu v tomto rozsahu nelze konstatovat*“. Poukažme tedy na vztah restaurátorské práce a umělecko-historického poznání a připomeňme jednu z definic, která se snaží postihnout i právní kodifikaci a charakterizuje práci restaurátora jako živnost, jež spočívá v údržbě, péči a restaurování stejně jako v technologickém pochopení uměleckých a kulturních statků. V protikladu k historikovi umění, jehož práce spočívá v popisu, teoretických úvahách a interpretaci uměleckého předmětu, je činnost restaurátora praktickou prací na předmětu samém: „*Podobně jako chirurgova práce, je v podstatě činností manuální ... (která) ovšem musí jít ruku v ruce s odbornými znalostmi a způsobností i předpoklady kriticky uvážit a rozhodnout další postup. Podobně jako chirurg musí i restaurátor Spolupracovat s jinými specialisty*“, s historikem umění, přírodovědci a dalšími.

Rozdíl mezi restaurátorskou a umělecko-historickou prací lze postihnout také otázkami, které si před obrazem klade historik umění: Kdo jej maloval? Kdy? Kde vznikl? nebo naopak

restaurátor: Z čeho je obraz udělán? Jak byl namalován? Historikovi umění mohou ovšem napomoci odpovědi restaurátora, které lze někdy stanovit technologickým průzkumem přesněji.

Slovy B. Slánského možno konstatovat, že restaurátor se zabývá hmotnou, reálně poznatelnou podstatou obrazu, která je znakem technického slohu, zatímco historik umění se zabývá slohem uměleckým, „*který se dotýká velmi širokých vztahů, a jehož podstata je ideová*.“

Tak například otázka nejčastějšího zásahu snímání laků, na které se dnes díváme poněkud skeptičtěji, se ukázala být v podstatě nikoliv jen restaurátorským, ale složitým uměleko-historickým problémem. Ve velké polemice, která se rozvinula za účasti předních světových odborníků na sklonku čtyřicátých let minulého století a trvala více než patnáct let, se ukázalo, že restaurátor musí postupovat především v souladu s uměleko-historickými poznatky.

Snímání laků (nezaměňovat s čištěním!) vzniklo z odporu k „romantické“ patině, avšak patina není výmyslem romantismu, jak se v počátcích moderního restaurování předpokládalo, nýbrž je známa už odedávna a počítalo se s ní při výsledném dojmu. Tak např. r. 1681 teoretik Baldinucci píše o „*oné univerzální potmělosti, která se působením času objevuje na malbách a dokonce je obohacuje*“. Už tehdy je tedy patina považována za prvek malbě prospěšný. Dokonce se s ní záměrně počítalo při nasazování výrazných barev. Její funkcí bylo totiž především „*usmířit materiály použité v uměleckém díle, uzavřít dílo v jeden celek, uchránit jej toho, aby se nespolehalo na nepodstatné kvality*“. Důkladný průzkum uměleko-historické renesanční a barokní literatury (Vasari, Milizia, Baldinucci, Dolce, Pino atd.) i středověké literatury (už Cennini popisuje lakování tónovaným lakem) ukázal, že lak nebyl užíván jen jako ochrana, ale vždy také s uměleckým záměrem, jinými slovy, že nejde jen o produkt času, ale také a především o součást uměleckého názoru.

A jak teprve pečlivá četba uměleko-historických pramenů ukázala, stopa vede až do antiky. Zvláště přesvědčivě vynívá po této stránce několik řádek historika Plinia o tvorbě nejslavnějšího, téměř mýtického malíře antiky, Apellése: „*Apellésovy objevy prospěly umělecky i ostatním umělcům, jen jednu věc nedovedl nikdo napodobit, že dokončená díla natíral tmavým lakem tak jemným, že tento lomem světla vyvolával jinou barvu a chránil obraz před prachem a špinou a jen při pohledu zblízka byl patrný, ale tak opatrně, aby jasnost barev nedráždila zrak a aby táž věc jakoby při pohledu skrze průhledný kámen a z velké dálky poskytovala příliš živým barvám neznatelně jakousi tlumenost*.“

Umělci pozdějších dob, zvláště renesance, kteří programově navazovali na antiku, se chtěli tudíž podobat samotnému Apellésovi, jehož obrazy prý působily nepřekonatelným půvabem, kterým, jak ostatně Apellés sám o sobě prohlašoval, vynikal nad všechny ostatní malíře. Proto není divu, že se snažili připodobnit legendárnímu předchůdci do té míry, že přizpůsobovali svůj formální projev receptům zachovaným z antiky v souvislosti s jeho jménem.

Můžeme uzavřít, že význam restaurátorské disciplíny u nás stále stoupá nejen vzhledem k nutnosti udržovat rozsáhlý památkový fond, ale také proto, že se restaurátorství stalo nepostradatelné i pro rozvoj dějin umění jako vědecké disciplíny, která využívá poznatků nejrůznějších oborů. Interpretace dat získaných restaurátorskou analýzou všeho druhu sice nenahradí přímý, pozorný pohled na samotné dílo, avšak restaurování může pohled na umělecké dílo významně ovlivnit a usměrnit.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Svítlidla v návrzích JANA SOKOLA

Ve chvíli, kdy vznikla architektura v tom smyslu, jak ji nejčastěji chápeme dnes, totiž jako tvorba prostoru, vznikla také potřeba pracovat se světlem. Díky světlu člověk mohl postupně víc užívat interiér nejen k přespaní, ale i k aktivitám, které již nemusely sledovat rytmus přírodního střídání světla a tma. Světlo dalo člověku nezávislost. To, jakým způsobem si člověk světlo udržoval v prostorách, jež si vytvořil, poskytuje velmi zajímavý historický přehled – technický, technologický, ale stejně tak výtvarný. Světlo brzy přestalo být jen ryze funkční záležitostí, nešlo jen o nutnost posvítit si a o problém čím si posvítit, ale šlo také o to, jak bude světlo vypadat, z čeho bude vycházet a co dokáže s prostorem.

Ve vztahu k architektuře dokáže být světlo kouzelníkem – dokáže prostor podtrhnout, zdůraznit jeho kvality, stejně tak umí vytvořit iluzi prostoru zcela jiného, dokáže měnit atmosféru, modelovat odlišný charakter, někdy i proměnlivý. (A samozřejmě dokáže také prostor nečekaně znehodnotit.) Tyto možnosti světla dobří architekti dobře chápou – a lze nalézt řadu skic i plánů, z nichž je zřejmé, že mnozí tvůrci do svých staveb navrhovali nejen to, kde mají svítidla být rozmístěna, ale i to, jaká ta svítidla mají být, jak mají vypadat. Ať už to bylo dáno tím, že byl jen malý sortiment svítidel vůbec nějak nezávisle vyráběných nebo jim dobový sortiment prostě nevyhovoval. Někdy bývá tato část architektonické práce podceňována, odložena do ústraní – a často je to škoda.

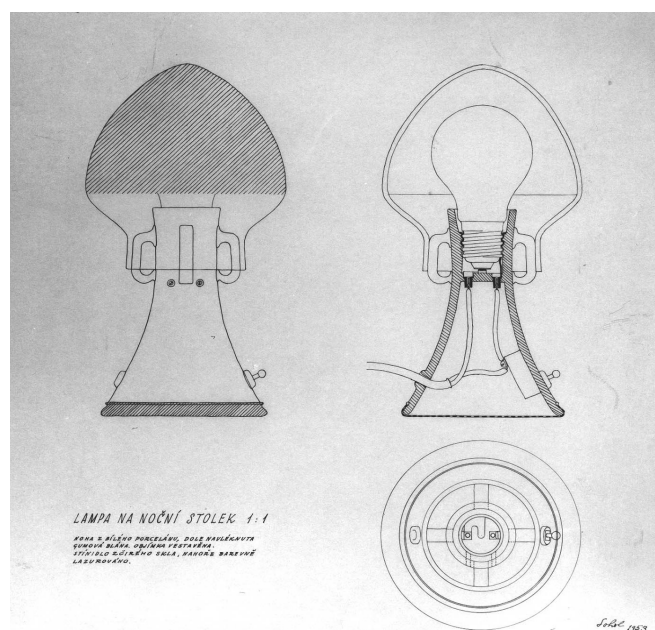
Návrhy např. Jana Kotěry, návrhy téměř všech kubistů i návrhy mnoha dalších architektů patří do zlatého fondu české architektury stejně jako designu. Sbírka architektury NG v Praze má ve svých fondech osvětlovací tělesa, svítidla, zastoupena nepříliš hojně, ale druhá polovina dvacátého století, která je hlavním obdobím zájmu sbírky, už byla obdobím rozšiřující se specializace. Ale přece je jeden fond, v němž svítidla tvoří ne sice rozsáhlou, ale velmi zajímavou součást. Tímto fondem je pozůstalost architekta Jana Sokola.

Svítidla jsou tu dvojího druhu – individuálně navrhovaná pro interiéry především kostelní, včetně interiéru katedrály sv. Víta. A pak jsou svítidla, která jsou datována od padesátých do sedmdesátých let a byla navrhována pro sériovou výrobu pro obytné, ale v některých případech i veřejné interiéry. Jsou to návrhy, které nebyly realizovány, architekt sám je charakterizoval podklady k dalším úvahám, z nichž by bylo „teprve zapotřebí vybrousit tvarově jak celek, tak i jednotlivosti na plastických modelech a pokusných výrobcích“. Šlo mu o „vytvoření jakési stavebnice, kde z několika málo sériově vyráběných součástí bylo by možno sestavovat celoskleněná osvětlovací tělesa všech velikostí, ať nástěnná či závěsná, od nejmenších až po nejsložitější“ (autorský rukopis, 1951).

První skupina takových ideových návrhů spadá do roku 1951. V té době Sokola zajímaly skleněné lustry, vždyť v té době zdaleka „nepoklesla obliba mnohoplammenného lustru pro měkkost jeho světla a dekorativní účín osvětlovacího tělesa samého.“ (tamtéž). Upozornil ve své úvaze na rozpor mezi žárovkou a původní svíčkou – svíčka se do lustru dávala plamenem vzhůru, ovšem dá-li se žárovka stejným způsobem, tak se v pohledu zdola projevuje objímka, dráty, svorky, vše obvykle s „nevzhlednou izolací“. Žárovce přisuzoval polohu objímkou vzhůru nebo vodorovně, k tomu požadoval omezení izolací, drátů a objímek – a navrhoval, aby se používaly dráty již do skla zatavené, které pak dovolují čistší a zároveň subtilnější, přitom průzračnější konstrukci. Sám sice uváděl

„neznám dopodrobna technologické okolnosti tohoto spojení kovu se sklem, přeci zakládám svou práci na této základní myšlence, abych ukázal, že překvapivě jasný, jednoduchý a tvarový účinek mohl by dobře ospravedlnit náklad spojený s některými pokusy a zkouškami.“

Navrhl základní svítidla – jednoduché nástropní, visací nástropní, jednoduché nástěnné a k tomu celoskleněný lustr čtyřplamenný. Jejich konstrukci i tvar zjednodušil až na samu hranici, zakládal si mj. na skleněných objímkách, které jsou nejen pohlednější než objímky z jakéhokoli plného materiálu, ale také přispívají k působení světla v prostoru dalším odrazem.



I když zůstalo jen u návrhů, nedošlo ani na modely ani na zkoušky, svítidlům i dále věnoval pozornost, byť již většinou šlo o svítidla do konkrétních prostorů, nejčastěji rekonstruovaných, kde byly vyšší požadavky na dekorativnost. Sokol ovšem vždy hledal kombinaci historické atmosféry se soudobým výrazem a aktuální technologií. V tomto duchu navrhl svítidlo trojramenné, které v sobě nese zvláštní směs soudobého a secesního, a na samém sklonku padesátých let velmi dynamické svítidlo se skleněnými subtilními trubkami, na němž už jsou znát vlivy bruselského úspěchu českého designu. Podobně tomu bylo u lustru s 18 rameny z roku 1960. Oproti svítidlům, která jsou z té doby obvyklá a která kombinují sklo s kovem, v návrzích architekta Sokola je vždy jen sklo – skleněné trubice, skleněné korále, skleněné vložky, kov je odkázán jen do nejnezbytnějších poloh ve spojování jednotlivých prvků.

To, proč takovou pozornost věnoval právě celoskleněným svítidlům (a také je právě takto důrazně označoval), uvedl v doprovodném textu: „Zvláště skleněné lustry jsou oblíbeny, neboť účinek světla, rozděleného do několika zdrojů zvyšují a rozmnožují lehkostí, průzračností a třpytem svého materiálu, povyšují užité světlo do slavnostní polohy...“ Ty návrhy zůstaly na papíře. A možná i proto v šedesátých letech, když byly vypsané dvě téměř totožné soutěže na nové typy svítidel, byly uvedeny větou: „Situace na poli výroby svítidel není valná.“

RADOMÍRA SEDLÁKOVÁ

DIETRICHŠTEJNSKÉ POHŘBY VE SVATOVÍTSKÉ KATEDRÁLE

... aneb Jak první pohled mýlí

Dietrichštejnské pohřby ve svatovítské katedrále lze rozdělit do dvou časových úseků a tří míst: Časově nejmladší je pohřeb do šternberské hrobky v Saské kapli Kristíny Šternberkové, roz. Dietrichštejnové, dcery Jana z větve weichselstättsko-rabensteinské, která se stala druhou ženou Adama Františka Arnošta Šternberka po r. 1742, a zemřela v r. 1766.

Naopak nejstarším dietrichštejnským pohřbem je asi (vysvětlím později) hrob – bohužel dnes již těžko přesně určitelný – Adama Dietrichštejna, zemřelého v Praze 1590 a patrně až roku následujícího uloženého do hrobu mezi oltářem sv. Kříže a mausoleem „u nohou Maxmiliána II.“

Proto nepatrně odbočím s upozorněním na heslo Dietrichštejn v Riegrově slovníku. „Adam zemřel 5. února 1590 a pochován jest z rozkazu císaře v kryptě císařské (!) v Novém Městě (rozumí se Wiener Neustadt), kde i otec (+ 1532/33) jeho vedle císaře Maxmiliána I. odpočívá.“ Tady můžeme najít chybné místo Adamova pohřbu, ale jak si vysvětlit pohřeb otce? Mýlil se Rieger i u otce a může být pohřben i on též ve sv. Vítu, či měl pravdu? To je nyní již asi nedoložitelná poznámka.

V dochovaném listu císaře Rudolfa z 18. 3. 1591 se mj. píše toto: „... na věčnou památku Adama z Dytrichštejna, dědičného šenka v Korutanech, comendatora Maior de Alcanicz, tajného rady a nejvyššího hofmistra a JMC Maxmiliána II. nejvyššího komorníka ... ráčí dovolit, aby ... Donna Margarita z Dytrychštejna, roz. kněžna Cardona, pozůstalá vdova po též Adamovi ..., synové nebolito dědicové pozůstali téhož Adama, jeho mrtvé tělo v hlavním kostele pražským u nohou JMC Maxmiliána mezi mříží, kteráž okolo hrobův ... předků našich ... tu odpočívajících udělána jest (*rozumí se Collinovo mausoleum*), a oltářem naproti týmž hrobům (*rozumí se dřívější oltář sv. Kříže uprostřed chóru*), kdež se každodenně mše svatá za Jejich Milosti slouží, pochovati a kámen hrobový – však se zemí zároveň – a k tomu na některým sloupě epitaphium udělati dání mohlo a moc měli.“

Na původním místě zůstal náhrobní kámen (pouze s rodinným erbem – je nyní v Lapidáriu Národního musea) s velkou pravděpodobností až do oprav Mockerových na konci 19. a na samém začátku století 20. Druhý – a jak se většina lidí domnívá – jen jednotlivý hrob dietrichštejnský, ač se ve skutečnosti jedná o hrobku – se nachází v kapli sv. Zikmunda mezi barokním oltářem s hrobem sv. Zikmunda a zlacenou mříží ze století 18. Původní hrobová deska se jménem Johanky z Dietrichštejna se nacházela trochu za pravým bokem oltářem a mříží, epitaf byl na východní stěně, snad nyní je ještě na původním místě, pod ním je hrobová deska, zmiňující jen Johanku, tohoto znění shora doprava - IOHANNA DE / DITRICHSTAIN HOC / SEPVLCYRO / DEPOSITA QUIESCIT M. D. LXXV.

V roce 2004 jsem obdržela z Brna odpověď na můj dotaz o životních datech dětí Adama. Data odpovídala bohužel jen u pozdějšího kardinála Františka Josefa. Data dcer byla – snad jen “díky” tomu, že byla „až z 19. století“ – naprosto špatná:

Hypolita 1564–95

Johana 1565–70

Beatrix 1571–1631

Alžběta 1572–80

Margareta 1573–82

Marianna +mladá

Když byla před lety otevřena dietrichštejnská hrobka v kapli sv. Zikmunda, která sousedí severní stěnou s téměř prázdnou gotickou hrobkou pod tumbou sv. Zikmunda a je s ní oddělena jen 13cm zdí. Hrobka má rozměry (délka×šířka×výška) 2,77×2,26×2,00m. Nalezeny byly rakve těchto dcer Adama z Dietrichštejna:

IOHANNA DE DIETRICHSTAIN

OBDMIVIT IN DOMINI (*zemřela v Pánu*) 4 APRILIS ANNO 1575.

Rakvička je 130cm dlouhá, Johanka zemřela ve věku 8 let a 5 měsíců.

Druhá rakev chová pozůstatky:

MARIA ANNA DITRICHSTAIN

OBDMIVIT IN DOMINO 4 NOVEMBRIS ANNO 1587.

Věk není uveden. Pod znakem stojí: BARTOLOMIEG ZVONARZ Z CYNPERKA UDIELAL LETA 1587. Rakvička je 143 cm dlouhá. (Stáří můžeme zde odhadovat asi na 10–11 r., možná více.)

Ve třetí rakvi je DONA ELISABETH FREILIN VOM DIETRICHSTAIN UND CARDONA. Zemřela 26. 3. 1594, bylo jí více než 19 let. Uložena byla v rakvi dřevěné, 180cm dlouhé.

V kapli sv. Zikmunda v jejím severovýchodním rohu je epitaf prarodičů Johanky, otce a matky Margarety Folch kněžny de Cardona (zemřelá a pochovaná v Madridu r. 1609), Antonia de Cardona a Sidonie Marie de Requesens. Jejich hrob (Hilbertem nalezený zasypaný) je při východní stěně pod jejich epitafem, hrobová deska je nyní v rohu na zdi severní. Pískovcový náhrobní kámen nese nápis: DON ANTONIO DE CARDONA / SYDONIA MARIA DE REQVESENS se dvěma znaky s heslem: IN PAVCA DAVRA RANS DANS S INRIS TAVRETS. Pokud jde o epitaf, na jehož vršku je Spasitel z dómských sbírek, jsou na něm tytéž znaky jako na náhrobním kameni, v rozích jsou lví hlavy, po stranách zdobné festony. Pod tumbou konsoly, na kterých letopočet MDLXXIX. Nad tumbou po stranách dva korunované znaky. Antonio zemřel ve Vídni 11. 4. 1553, pohřben v Praze, Sidonie Marie zemřela v Praze 23. 1. 1577. (Celé znění epitafu a nápisů na rakvích bude v dokončované práci o pohřbech ve svatovítské katedrále.)

V létě r. 2006 jistě mnozí shlédli v Uměleckoprůmyslovém muzeu krásně zrekonstruované šaty neteře kardinála Dietrichštejna Markéty Františky (práci to akad. malířky V. Otavské). Šaty jsou z tzv. lobkowiczské hrobky pod kostelem sv. Václava v Mikulově, kde odpočívala ona i její muž, po smrti svého otce vychovávaný kardinálem, a já si neodpustím poznámku – podle hesla „Vše souvisí se vším“ jak Markéta Františka Lobkowiczová, rozená Dietrichštejnová a rodina jejího muže, a tím i ona, také souvisí se svatovítskou katedrálou: Markéta Františka Dietrichštejnová, neteř kardinála, dcera Zikmunda (+1602) a Johany dela Scala (+1644), se provdala 8. 2. 1616 za Václava Viléma (z duchcovské větve Lobkowiczů (*20. 3. 1592, +1621). Byla jeho třetí manželkou, zemřela při porodu syna Františka Josefa, necelý rok po svatbě, 4. února 1617; bylo jí pouhých 16 a půl roku! Poprvé se Václav Vilém ženil v 15 letech r. 1607 a bral si Marii Annu z Fürstenberka, která zemřela po porodu nepojmenovaného dítěte r. 1613. Druhou jeho manželkou se stala 9. 6. 1614 Ludmila ze Žerotína, která zemřela r. 1615 (příčina smrti neuvedena).

Zajímavá je rodina jejího muže: Otcem byl Adam Havel, který si vzal za ženu dvorní dámu císařovny Marie, Markétu Mollartovou. Dne 23. 7. 1604 zabil milence své ženy Hanibala ze Schomberka, hraběte de Nanteuil, francouzského maršála a sám (jako 48letý) se zastřelil ve Vídni 16. 5. 1605. Ač sebevrah, je pohřben v kostele Zvěstování P. Marie v Duchcově. Markéta žila až do listopadu roku 1632 (bylo jí 72). Švagrová Adamova Marie Mollartová, její sestra, se stala první ženou Kryštofa mladšího z Lobkowicz 6. 7. 1578, zemřela 10 dní po (prvním) porodu holčičky 15. 4. 1579, oba jsou pochováni ve sv. Vítu.

Václav Vilém – manžel Markéty – byl bratrem Jiřího a Jana Václava (hejtmana St. Města Pražského), oba opět pochováni ve sv. Vítu a johanitského velkopřevora Matouše Děpolta, místodržícího. Václav Vilém svoji křehkou ženu přežil o pouhé 4 roky.

Syn Markéty Františky, František Josef Lobkowicz, *4. 2. 1617, si vzal za ženu Polyxenu z Talmberka, svoji sestřenicí, její matkou byla Marie Benigna z Lobkowicz, sestra Václava Viléma, tedy jeho vlastní teta a současně tchýně. František Josef zemřel v 25 bezdětek roku 1642. A tak končí rodina Adama Havla Lobkowice i mé povídání o tom, jak je život někdy zamotaný.

J. JANOUŠKOVÁ

architekt PAVEL JANÁK

V roce 2006 uplynulo 50 let od smrti jednoho z našich nejvýznamnějších novodobých umělců, architekta Pavla Janáka. Janák byl vynikající osobností, široce vzdělaný, přemýšlivý a nanejvýš čínorodý, s velkým sklonem k teoretickému bádání, mravně a citově pravdivý, schopný nejobecnějších koncepcí i citlivý pro menší úkoly často sociálně založené, s velkým nadšením pro novodobé tendence v architektuře i s hlubokým vztahem k památkám minulosti. Především ale byl mimořádně nadaným architektem a jako takový i domýšlející své návrhy urbanisticky. S tím vším úzce souvisely jeho teoretické články, široká publicistická činnost, působnost pedagogická a záslužná tvorba památkářská. Z tak širokého díla může naše vzpomínka postihnout jen některé autorovy práce.

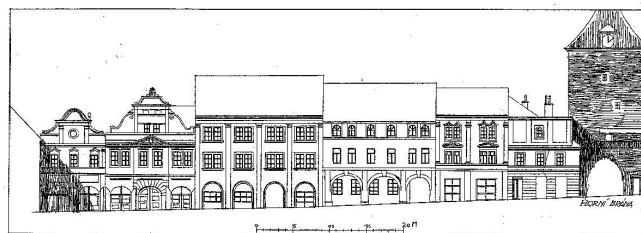


Pavel Janák se narodil 12. března 1882 v Praze. Studoval architekturu na ČVUT v Praze u prof. Josefa Schulze, zároveň však hospitoval u prof. Josefa Zítka na zdejší německé vysoké škole technické. V roce 1906 přešel do Vídně, kde se stal pozorným žákem prof. Otty Wagnera. V letech 1908–9 absolvoval studijní cestu po Itálii. Praha byla na začátku 20. století v prudkém kvasu, ve znamení výstavby nových veřejných a obytných budov i zásahů do historického jádra. Nadaný a odborně výjimečně připravený Janák na zmíněné změny reagoval a čas uplynulý od jeho tehdejších podnětů mu vesměs dává za pravdu. V letech 1908–9 pracoval u prof. Jana Kotěry a v letech 1909–11 jako architekt v mostním oddělení stavebního úřadu Prahy. V rámci této činnosti navrhl architekturu Hlávkova mostu v Praze a jezu v Obříství. Na ni později navázal při návrhu Trojského mostu (1922). Už ve své nejranější tvorbě se Janák zabýval urbanistickými problémy, jak poukazují jeho soutěžní návrhy na úpravu Vyšehradu, Palackého náměstí, vstupu do letenského tunelu aj. V roce 1912 založil spolu s arch. Josefem Gočárem Pražské umělecké dílny,

Neobyčejná tvůrčí aktivita Pavla Janáka se v té době projevila v několika směrech. Janák se v letech 1904 a 1909 zúčastnil dvou soutěží na Staroměstskou radnici v Praze. Soutěž z roku 1909 byla střetem tradičních přístupů s novými směry v architektuře. Vítězný návrh arch. Antonína Wiehla nahrazoval tehdy neceněné novogotické východní křídlo mohutnou novorenesanční budovou s vysokými štíty do náměstí. Proti tomu přistoupil tehdy 27letý Janák k danému úkolu především z hlediska

urbanistického – uzavíral prostor Staroměstského náměstí radniční novostavbou s noblesní architekturou ve stylu moderny i novoklasicismu, přecházející před kostelem sv. Mikuláše branou v ústí Pařížské třídy do nového domu čp. 934/I. K Janákovu řešení lze jistě mít připomínky (např. stejně monumentální architektura domu čp. 934/I. jako u vlastní radnice, převýšená sousední brána), ale autorův záměr uzavření náměstního prostoru byl zásadně přínosný. Je proto mylné odmítavé stanovisko arch. Bohumila Hypšmana, publikované při hodnocení tehdejších soutěžních návrhů v roce 1946 – při realizaci Janákovy řešení „by již nebylo rynku a jeho charakteru!“

Janák vstoupil do Klubu za Starou Prahu a při různých jednáních i na stranách jeho Věstníku propagoval památková hlediska řešení. Jeho návrh záchranu Braunova



domu čp. 730/II. v Praze z roku 1910 se zachováním jeho průčelí a nástavbou nebyl přijat, stejně jako podobný návrh prof. Vlastimila Hofmana. Klub se vedle Prahy zabýval památkami i v jiných našich městech. Nanejvýš pozoruhodný byl Janákův záměr štítové úpravy domů na jižní straně náměstí v Pelhřimově. Janák, autor několika domů ve městě, vyprojektoval při přestavbě hotelu Rosol čp. 29 jeho štítové průčelí – stejně jako nástavbu štítů u sousedních domů čp. 27, 28 a 30; bohužel se tento záměr nerealizoval. Za to se v letech 1913–15 uskutečnila Janákem navržená kubistická přestavba barokního Fárova domu čp. 13 na západní straně zdejšího náměstí. Wagnerovec Janák se v té době odklonil od moderny a v článcích Hranol a pyramida a Obnova průčelí uveřejněných v Uměleckém měsíčníku v letech 1911 a 1913 nastínil principy kubismu promítnuté do architektury. U mansardově zastřešeného domu čp. 13, jehož původní podobu zaznamenal starý Soupis památek pelhřimovského okresu z roku 1913, uplatnil autor do náměstí kubistický štít a v patře balkon i nárožní arkýř. Po Janákově přestavbě představuje dům jeden z nejvýznamnějších příkladů kubistické architektury; autorova snaha o obnovu štítů náměstních domů má ohlas v nedávné době v nástavbě štítů domů čp. 1 a 14. Pavel Janák také navrhl v letech 1912–13 zvýraznit starší nárožní budovu nové radnice v Havlíčkově Brodě nástavbou dvou štítů a kubistickou úpravou průčelí, ale k realizaci zde nedošlo. V pozdně kubistickém stylu autor navrhl ještě dvorní křídlo hotelu Juliš čp. 782/II. v Praze.

V roce 1921 se Pavel Janák stal profesorem na Umělecko-průmyslové škole v Praze jako zástupce prof. Josipa Plečnika a v letech 1922–24 a 1939–41 byl také rektorem této školy. Vznik československého státu v roce 1918 vedl k výstavbě řady veřejných budov a celých obytných čtvrtí. V architektuře přešli Janák i Gočár od kubismu k dekorativnímu stylu rondokubismu. Janákovo krematorium v Pardubicích z let 1921–23 patří opět k vrcholům nového stylu. Jeho bohatá architektura, stejně jako situování na vysokém podiu s předloženým schodištěm po způsobu starořímských chrámů dodávají stavbě mimořádnou působivost, odpovídající její ideové náplni. – V Praze stál v nároží Jungmannovy (původně Široké) ulice barokní Thunovský palác čp. 36/II., zvýšený v 19. století o 3. patro. Po jeho zboření se parcela stala majetkem pojišťovny Riunione Adriatica di Sicurtà, která pověřila architekta Josefa Zascheho vypracováním návrhu pojišťovací budovy. Zascheho architektonické řešení s prvky novobarokními a kubistickými však městská správa odmítla a v následně vypsané soutěži zvítězil Pavel Janák. Požadavek řešení průčelí ve shodě s rázem pražských budov vedlo k uplatnění „národního“ slohu, rondokubismu, ale též s prvky benátských renesančních paláců. Pojišťovací budova, dnes palác Adrie, byla postavena v letech 1922–25. (Stylový ohlas se projevil i u Janákova soutěžního návrhu na radnici v Ostravě z roku 1924.) Obdobný byl vývoj sousední budovy čp. 35 a 41/II., která měla sloužit býv. Škodovým závodům jako kancelářský a obchodní palác. I zde stál barokní palác – Salm-Reifferscheidů čp. 35 (a dům čp. 34), návrh zdejší novostavby (arch. František Troníček) byl odmítnut a řešením byl pověřen Janák. S podporou Památkového úřadu jej chtěl Janák integrovat do novostavby, nakonec se však v letech 1925–26 realizovala velkolepá budova, dokládající autorův přechod k monumentálnímu klasicismu. Rozsáhlý objekt dnes slouží pražskému magistrátu. – Budova Autoklubu čp. 1337/II. stojí v řadové zástavbě Opletalovy ulice. Byl to původně klasicistní dům z roku 1847, který Janák v roce 1926 puristicky upravil.

Pavel Janák byl členem SVU Mánes, v letech 1923–29 Státní regulační komise, v letech 1926–29 Kuratoria moderní galerie, od roku 1924 předsedou Svazu českého díla a v letech 1935–39 předsedou Ústředí architektů. Od poloviny dvacátých let přešel ve své tvorbě k novému funkcionalistickému slohu. V roce 1928 podnítil Svaz českého díla vybudování vilové kolonie na návrší Baby, jež měla ukázat výhody novodobého zdravého bydlení, s bytovými prostory vhodně orientovanými ke světovým stranám. Janák vypracoval pro ni územní plán se třemi rovnoběžnými ulicemi v jižně svažitém terénu. Přední čeští architekti zde navrhli jednotlivé vily a sám Janák také svou vlastní vilu.

K nejvýznamnějším funkcionalistickým stavbám Pavla Janáka patří Husův sbor církve československé v Praze-Vinohradech z let 1930–31. Je to konstruktivistická stavba se skeletovou zvonící a kolumbáriem v sousedství (od arch. Jiřího Jakuba). – Na Václavském náměstí

stál už tehdy funkcionalistický obchodní dům Baťa čp. 774/II. od architekta Ludvíka Kysely z let 1928–29. Na stejné straně náměstí Janák navrhl v tomto stylu hotel Juliš čp. 782/II., realizovaný v roce 1932. Vznikl na úzké hloubkové parcele, s konstrukcí ocelového skeletu, náměstní kontrastní architekturou a v dispozici s horním prosvětlením středních vnitřních prostorů světlíkem.

Hluboký vztah Pavla Janáka k památkám byl dobře znám, proto byl v soutěži v roce 1924 vybrán a pověřen rekonstrukcí Černínského paláce čp. 101/IV. v Praze. Mimořádně hodnotný raně barokní palác od architekta Franceska Carattiho byl v letech 1855–56 utilitárně přestavěn na kasárna s přepatrováním podlaží. Pavel Janák jej v letech 1928–34 citlivě restauroval pro ministerstvo zahraničních věcí, s převažující obnovou původního stavu. Součástí rekonstrukce byla i rehabilitace palácové zahrady, provedená Otakarem Fierlingerem, a Janákova úprava náměstí. Chybějící prostory ministerstva řešil Janák v letech 1930–33 přístavbou cihelného administrativního křídla s kontrastní architekturou vedle paláce.

Janák byl také členem Jednoty pro dostavbu chrámu sv. Víta a v roce 1936 byl jmenován architektem Pražského hradu. Druhá světová válka poškodila též jeho památky a způsobila i ztráty v historické části města. Janák byl opětovně architektem Hradu. Rekonstruoval nacisty vypálenou Velkou míčovnu s obnovou její valené klenby s lunetami a sgrafitových průčelí. Náročná byla i jeho rekonstrukce královského letohrádku, při níž věnoval velkou pozornost obnově krovu střechy jako cenné technické památky. Podobně velkolepá byla i Janákova rekonstrukce letohrádku Hvězda v letech 1949–51 pro účely Muzea Aloise Jiráska. Janák se věnoval také úpravě dalších hradních prostorů, velmi citlivá je jeho rehabilitace Zlaté uličky, dýchající dobou svého vzniku za císaře Rudolfa II. Při rekonstrukci Jízdárny Pražského hradu v letech 1948–49 provedl Janák velké změny pro její využití k výstavním účelům. Odvážné bylo jeho rozhodnutí vrátit okna tereziánské přístavby na západní straně Hradu a II. nádvoří zpátky do špalet. V roce 1945 vyhořelé jižní křídlo Staroměstské radnice v Praze pietně restauroval, se zvýrazněním původního stavu.

1. srpna 1956 se uzavřel životní osud vynikajícího architekta, Janák ve svých 74 letech zemřel. Jeho dílo je nesmírně rozsáhlé a mnohotvárné – navrhl řešení 25 urbanistických areálů, zpracoval 134 projektů a soutěžních návrhů, je autorem řešení 48 pomníků i objektů drobné architektury a 58 interiérových zařízení, projektoval 26 výstav a 15 uměleckoprůmyslových předmětů, navrhl obnovu 22 památkově cenných objektů. Rozsáhlá je též jeho publikační činnost – podle seznamu zpracovaného doc. Marií Benešovou napsal 196 statí. Podstata jeho díla však není v počtu prací, ale v jejich mimořádné hodnotě. 50 let od Janákovy smrti není jen příležitostí k připomenutí jeho cenného díla, ale poslouží i k úvaze, jak by byl Pavel Janák prospěšný v současné rušné době.

KAREL KIBIC

SVĚT JIŘÍHO ŠALAMOUNA oscilující mezi hrou a filozofií

S Jiřím Šalamounem nás spojovala již Kouřimská ulice, kde bydlel v čísle 22. Dokonce jsme oba navštěvovali tutéž školu – gymnázium na Lobkovicově náměstí. Jenže terciánky tehdy vzhlížely ke studentům vyšších ročníků a všechny primány měly za „potěr“. Až po letech, když jsem za začátku roku 1973 připravovala Šalamounovu výstavu v Galerii Na Slovanech mi můj muž Ivan prozradil, že vlastně stál přímo u zrodu jeho výtvarné tvorby. Ve třech, ještě s jedním dnes váženým filozofem, za války jako kluci vyráběli animované filmy. Pokud si Ivan vzpomínal, byly to hlavně aktuality, inspirované tehdejšími filmovými týdeníky. Jiří Šalamoun měl na starosti výtvarnou, Ivan technickou stránku tohoto podnikání. Co při tom dělal budoucí filozof Vilém, jsem už zapoměla.

Když jsme se u příležitosti oné výstavy tak nečekaně všichni sešli, pozvali jsme Šalamounovy na návštěvu. Pozvání přijali poněkud s rozpaky. Jejich příčinou bylo štěně, které ještě nemohli nechat doma samotné. Naše děti zajásaly, když jsme navrhli, aby pejska vzali s sebou. Přišli, zazvonili, my otevřeli dveře a nevěřili vlastním očím. Štěňátko bylo tak rozměrné, že procházelo těmi dveřmi snad tři minuty. Nikdy jsme podobné zvíře neviděli. Velikost a přitom hravost toho tvora byla okouzlující. Nebylo divu, že se Jiří Šalamoun do tehdy u nás neznámého bobtejla zamiloval už v roce 1969, kdy ho spatřil na jazykovém kurzu v Anglii. Stal se pak záhy průkopníkem jeho chovu v naší vlasti. Ba, co víc – díky knižnímu a filmovému ztvárnění této jedinečné bytosti jí získal oblibu a lásku na celém světě a spolu se svým modelem se stal miláčkem národa.

Zatímco jeho dva kamarádi z dětství se dál ubírali jinými cestami, Jiří Šalamoun u umění zůstal a jeho tvorba zasáhla do celé řady oblastí. Vedle animovaného filmu se věnuje kresbě, ilustraci, grafice, plakátu, typografii a v letech 1990–2005 působil ještě jako profesor na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, kde vedl ateliér ilustrace a grafiky. V poslední době vyšla dokonce jeho dílka literární – Počasí na vraždu, Andělíčku, můj vrchní strážníčku, a záznamy snů za třicet let, shrnuté do knihy Nahá obryně aneb V pondělí Ďáblík nemůže, já za mám něco v úterý.

Vždycky snad nejvíce vábily Šalamouna knížky, které si i v době normalizace uchovávaly svoji výtvarnou úroveň a možná také, že mu poskytovaly nejvíc živobytí. Nicméně měl je tak rád, že si dokázal ilustrovat jen sám pro sebe. Již na zmiňované výstavě v Galerii Na Slovanech dal nahlédnout do svého pojetí Fausta cyklem kreslených příběhů, tedy tvarem, který mu nejvíc vyhovoval i ve volné grafice. Faust jej zaujal ve své filozofické podobě i v naivně lidovém pojetí. Oscilování mezi těmito na první pohled protikladnými polohami filozofie a naivity, nejskromnějšího umění a klasického odkazu, reálnosti i grotesknosti až absurdity, oscilování, v němž někdy zajiskří víc humoru, jindy ironie a s přibývajícím věkem hlavně moudrého nadhledu, tvoří jeden z charakteristických rysů jeho osobnosti i jeho výtvarného projevu.

Nejednou se mi naskytlo potěšení sledovat, s jakou zálibou si Jiří Šalamoun prohlíží všelijaké lidové tisky, jarmareční písně, lidové hry, dokonce i krváky a staré kalendáře, jejichž obrázky se vyznačují jednoznačnou přímostí a názorností. A s nemenším potěšením jsem vyslechla jeho srovnávací studii o ilustraci pokleslých žánrů, v nichž zůstává nezměněné základní schéma a proměňují se pouze dobové převleky.

Značné rozpětí Šalamounova teoretického zájmu o knižní umění vedlo umělce ke košatosti jeho vlastní ilustrační tvorby, jež se klene od Haška k Poeovi, od Bunina ke Cooperovi či od maxipsa Fíka až k Rybovým Pohřebním písním. Zároveň jej utvrzuje ve vědomí, že každý text umožňuje řadu přístupů. Sám z těch nabízených možností volí zpravidla takovou, která objevuje krásu, smysl, ale také podtext tam, kde by je nás zpravidla nenapadlo hledat. Zrcadlí se v tom jeho názor na život, který se mu jeví ve své grotesknosti, v němž bývá nejistota kombinována s nadějí a humor se často stává náhražkou ztracených iluzí.

Dnes mnohé z toho, co před třiceti či dvaceti lety pomáhal Šalamoun ve své tvorbě objevovat, už vešlo do obecného povědomí a bylo značně využito především jeho žáky. Ale pamatuji doby, kdy mne redaktori z výtvarného oddělení Albatrosu zvali: „Pojďte se podívat, máme tu krásného Šalamouna – to zase bude průšvih.“

Ono vědomí možnosti různého řešení také způsobilo, že Jiří Šalamoun dospěl k toleranci, jaká zdaleka nebývá mezi výtvarníky či spisovateli samozřejmostí. Někdy nám tou dobrotou šel až na nervy – to když třeba v jury na výstavu Umění knihy nebo v komisích, které měly vybrat omezený počet autorů na mezinárodní výstavu do Boloně, do Lipska či Bratislavy, se vždycky za ty slabší přimlouval a zvláště, pokud to byli mladí ilustrátoři.

V toleranci, laskavosti a nadhledu, se kterým shlíží na naše theatrum mundi, jež se podobá spíše humorně-tragické nebo



tragicko-humorné scéně pimprlového divadla, má Jiří Šalamoun dost společného se svým biblickým jmenovcem. Měla jsem ho vždy za muže solidního, vážného a uvážlivého a proto mne překvapilo, že i v něm dřímá rarášek. Toho ovšem nedovede probudit každý. Za mladých let to uměl hlavně jeho kamarád a kolega ze studií Zdeněk Mězl a v čase pozdějším Jiří Kalousek. Myslím, že to bylo v roce 1981, kdy se na sympoziu, uspořádaném při příležitosti Bienále ilustrací Bratislava sešla zvláště početná a pestrá společnost. Kalousek si snad ze všech přítomných dělal legraci a nějak nás svou rozverností nakazil. Po vyčerpání programu jsme s ním, s Jiřím Šalamounem a Albínem Brunovským popíjeli borovičku a Albín Brunovský nás pozval k sobě domů. Centrum Bratislavy bylo tehdy rozkopané, jeli jsme taxíkem, který všelijak kroužil, takže jsme za chvíli nevěděli, kde jsme se ocitli. Pak jsme proti původnímu plánu následovali hostitele ještě do Slovenské Umělecké besedy i do Svazu výtvarníků. To už se úplně setmělo. Doufala jsem, že se odpoutáme a že se s Jiřím Kalouskem vrátím aspoň do zasedací místnosti, kde si nechal kabát, bylo to totiž blízko našeho hotelu. Ale on zapomněl na kabát, nechal propadnout jízdenku v lůžkovém voze a tak se celý náš rozveselený trojlístek znovu vrátil k Brunovským, kam už měli přijít jen zahraniční hosté. Byl to snad nejveselejší večer, který se protáhl až k ránu. A oba Jiří se na jeho průběhu podíleli stejnou měrou, lišili se jen odstíny humoru. Jiřího Kalouska jsme ještě propašovali do hotelu. Jak to bylo dál, už nevím. První předjitíni autobus mne unášel ku Praze.

Ach, kdeže ty dávné sněhy jsou, ty se už nikdy nevrátí.

BLANKA STEHLÍKOVÁ

EX POST O POSTMODERNISMU

I generace pomalu, ale jistě směřující k věku, kdy penze číhá za rohem a mládí zůstalo za devaterými horami, a postrádající už klasického vzdělání (latinu zná jen tak z ročního kursu na vysoké škole) zná význam slova post (pokud ho nezamění s poštou): ex post je, podle slovníku, mj. po skončení akce. Proto zvučná a rezolutní předpona slova postmodernismus nechává dosti rázně slyšet, že jde o akci minulou, o konec moderny, o její minulost. Skutečně, bylo už mnohokrát poukázáno na to, že ideál „pokroku“, situovaný někde v neurčité a neurčitelné budoucnosti („zítra“, „naše děti“, „v budoucnu“ apod.), se nejen nepřiblížil, ale dokonce jaksi oddálil, ba přímo ztratil v nedohlednu. Reálnější a poctivější se vlastně zdá být model odvolávající se na nekonečno: ostatně kromě teologů tak činí běžně matematici. Nastává odvrát, ba přímo zpětný pohyb od modernosti; halasně projevy uměleckých avantgard i politiků, které po půlstoletí a ještě před dvěma desetiletími, ba zcela nedávno, zněly jako neměnná a neměnitelná dogmata (nebudu zde hovořit o výjimkách střízlivých myslitelů, kteří vždycky existovali a kteří postřehli nevěrohodnost „modernity“ už dříve), dnes skoro nikoho neoslovují. Padly spasitelské sliby avantgard, sliby technologie i vědy vybudovat lepší svět, triumf jediného civilizačního modelu, plného optimistických vizí v podstatě konzumní společnosti. Projekt moderny sedí dnes na lavici obžalovaných; její technologické modely a racionalistické mýty (další důkaz pro stoupence vševlády mýtů) už nepřesvědčují téměř nikoho. Objevuje se podvod utopií a skrytá strana snu; obžalovává se totalizační rozum.

Postmodernismus si sám dal nálepku, již definuje svou přítomnost mezi námi. My, obyvatelé končin, které v mnoha ohledech k modernitě ještě nedospěly či jsme se na ní podíleli jen okrajově, a tudíž jsme modernost vlastně neprožili – a pokud ano, prožít ji stálo nemalé úsilí – už máme být post-moderní. Skončila éra happy-endu, nastalo období postmodernismu, které chápeme jako všeobecnou kritiku modernosti, možná lépe, falešného pojetí modernosti. Avšak postmodernismus, jako každé jiné hnutí, tendence, či nevím jak to říci, nemůže být považováno za jednolitý, uniformní proud. Pokud je postmodernismus v nejširším slova smyslu reakcí proti (upřesněme: dogmaticky chápané) moderně, bude asi tolik post-modernismů, kolik bylo „modernismů“ (chápu toto slovo v obecném významu, nikoliv ve spojení s hnutími před první světovou válkou). Předpona post- není ovšem jen překonáním, ale i spojením s tím, co překonává, co předcházelo, s modernismem. Bylo by tedy třeba přesněji stanovit, která moderna, které hodnoty či nehodnoty jsou cílem

reakce postmodernismu.

Celý dnešní svět je nepochybně ohrožován, jak to bylo vtipně řečeno, „kulturou ničeho“, kulturou nehodnoty, určované snahou o vnějškovou působivost a o jednorázové či nárazové konzumentské uspokojení nebo přímo opojení – z toho např. vyplývá zdánlivě zcela nelogické hnutí „drogistů“, kteří si musí být vědomi krátké výdrže svého počínání. Na existenci člověka zhusta leží stín pocitu neužitečnosti, zbytečnosti a nesmyslnosti – a proto především strachu. Došlo nejen k sedlmayerovské „ztrátě středu“, ale i východiska a cíle. K ztrátě smyslu.

Spíše asi jde o to, že určité postmodernismy s kritickým nábojem povstaly proti oficializaci moderní kultury, jejímu hegemonickému působení. Symptomy postmodernismu se projevovaly znovuobjevením a novým oceněním historické novely (Graves, Yourcenarová a především Eco). Na poli teorie umění byla sedmdesátá léta zvláště příznivá depresivním přístupům. Teoretici i výtvarníci si kladli otázku funkce umění, jeho možností v budoucnosti a důvodů ztráty (svato)záře umění. V těchto analýzách se období avantgard zdálo být téměř ztraceným rájem, proto snad všude tolik rehabilitačních výstav klasických avantgard všeho druhu. V jejich světle se současné umění zdálo být jen jakýmsi manýrismem a každý nový -ismus měl svého předchůdce v nějaké myšlence vyslovené před rokem 1925. Minulost se zdálo být záteží, které nebylo možno se zbavit. Tím se také vynořila otázka: jsme opravdu na konci umění? Nemůže se objevit skutečně nic nového? Vyznávání transavantgardy nespočívá v samotném výtvarném díle, ale v činnosti, kterou s machiavelliovskou upřímností vyjádřil Achille Bonito Oliva: „Kopírujeme a využíváme minulost, jasně; ale proto se ještě necítíme vinni.“ Mastodontský eklektismus dovoluje tedy dnes citovat motivy či vzdávat poctu tisícům letům umělecké činnosti. Záliba v minulosti je bezprecedentní – chladná, intelektuální, anebo naopak citová, ale především . . . smířlivá. Postmoderní. Neoromantická. Na rozdíl od avantgardy nikdo neútočí na minulost. Velkou minulost, protože . . . je nám přítomností a snad i budoucností?

Možná, že je to jen důsledek četných dualismů, které existují v lidském myšlení a provázejí je dlouhou historií. Objevení se iracionálních (předpona ir- není tak jednoznačně záporná) způsobů myšlení – mytologie, astrologie apod. – ovšem také není nové, připomeňme tu surrealismus. Ale avantgarda v nám známém smyslu jako prorocké hnutí onoho lepšího příštího nemá už stoupence. Navázání na dvacátá léta v mnohém ohledu (móda) ukazuje, že stoupenci postmodernismu se zhlédli v počátcích, v době zrodu a zobecnění moderny, té, proti které vystoupili. Je to náhoda, anebo zákonitost?

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Nový historismus MICHALA TOMKA

Restaurátor a malíř Michal Tomek se během října 2006 dočkal nejen svých pětadesátin, ale i samostatné výstavy v Nové síni v Praze. V prostoru s ideálním horním osvětlením instaloval práce na papíře, pergamentu a plátně – jinými slovy akvarely a oleje z let 1995–2006. Expozice překvapila zvědavé a zaujala vnímavé postmoderně orientované návštěvníky. V rámci funkcionalistického interiéru si díla neprotiřečila: souzněla v koloritu i kompozici



a vytvářela zvláštní, snovou atmosféru, protkanou groteskními přeludy a četnými reminiscencemi. Obrazy podněcovaly meditaci a také úvahy, jak lze působivě zúročit odkaz klasického i moderního umění, ovládá-li malíř všestranně své řemeslo a ctí estetické hodnoty použitých materiálů.

Autora znám ještě z dob jeho první pražské výstavy. Měl ji v roce 1982 v Galerii d; tehdy od něho Národní galerie zakoupila dvě práce, diametrálně odlišné – výtvarným názorem i technickým provedením – od toho, co maluje a vystavuje dnes. Za výtvarníkem těžko zařaditelných a datovatelných obrazů jsem se vypravila do Senohrab. Michal Tomek zde kreslí a maluje v podkrovním ateliéru jedné z historizujících vil. Sdílného autora jsem se zeptala:

Jak se promítla profese restaurátora do současné malířské tvorby Michala Tomka?

Lidé si většinou představují, že restaurátor obrazů nebo nástěnných maleb musí dokonale znát malířské techniky minulých epoch a snadno proniká do toho, čemu se romanticky říká „tajemství starých mistrů“. To ale vůbec neplatí. Restaurátor nepotřebuje napodobit dílo původního autora a nemusí malovat stejnou technikou jako on. Naopak, ta část restaurování, která vyžaduje výtvarné schopnosti, by měla být provedena technikou a způsobem, který je odlišitelný a odstranitelný. Domnívám se, že převaha restaurátorů se o techniky starých mistrů moc nestará, protože to ani nepotřebuje. Sám jsem se o staré technické postupy zajímal tak trochu navíc – a nesouviselo to přímo s restaurováním.

Restaurování, kterým jsem se zabýval přibližně 25 let, mě ovlivnilo zejména v rovině nápadů a úvah. Hodně na mě působily i problémy spojené s prací na restaurátorských průzkumech různých historických objektů – zámků, kostelů apod. Takový průzkum byl vlastně činností blížící se archeologii. Při hledání jednotlivých vrstev výmaleb na stěnách, klenbách a fasádách jsem se snažil pochopit vývoj těchto objektů v různých dobách. Velmi často bylo již obtížné zjistit, jak věci vypadaly před několika málo desítkami let. Někdy stačí jen pár generací a dochází ke ztrátě společenské paměti. Pak se vynořují různé úvahy o tom, co bylo a jak bylo.

Vznikají rozličné interpretace a teorie ...

Zajímavou inspirací byly pro mne různé depositáře památkových objektů, kde se střetávaly osudy předmětů a uměleckých děl a vznikaly nové příběhy mezi nimi z náhodných setkání. A tehdy jsem bezprostředně sledoval souvislosti mezi příběhem, který umělecké dílo samo v sobě nese, a osudem, který prožívá.

A co ovlivnění starými malířskými technikami?

Ovlivnění starými technikami dnes nemůže spočívat v užití materiálů, kterými se pracovalo v minulosti. Kdo tvrdí, že maluje technikou starých mistrů, není věrohodný. Výběr pigmentů by snad mohl být proveden podle znalosti historie, ale 90 % z těch, které jsou dnes k dispozici, se vyrábí od 19. do 20. století a ty, kterými malovali starí mistři, nejsou většinou k dispozici buď vůbec, nebo v jiném složení než tehdy. Nedovedu si představit, že bych si připravoval a čistil pigmenty, že bych si sám třel barvy s olejem, ačkoli by to mohla být docela dobrá meditace před malbou. Obával bych se však, že takto podomácku připravené barvy nemusí mít velkou trvanlivost a kvalitu. U temperových nebo křídlových pojítek si barvy nebo podklady sám připravuji, tam se toho tolik nebojím, ale ani zde netrvám na zaručeně autentickém „staromistrovství“. Jestliže není můj postup tolik ovlivněn tradicí ve výběru materiálů, je naopak velmi tradiční ve způsobu práce. Vzniklo to dost samovolně, v průběhu několika let jsem si vypracoval dost závazný pracovní postup, který mně naprosto vyhovuje a je vlastně shodný s postupem mnoha středověkých a renesančních malířů. Vše musí být přehledné, promyšlené a raději spíše pomalé.

Jaký je tedy postup při malbě obrazu?

Nápady si nejdříve ověřuji na velmi malých a jednoduchých skicách. Pokud se mi zdá, že na nápadu může cosi být, založím kresbičku do krabice – mám jich tam už stovky. Když chci začít obraz, sáhnu a něco vyberu. Zvolím formát a připravím podklad, který už barevně tónuji. Na něj napnu papír, který mi poslouží jako karton. Na ten zhruba načrtnu základní kompozici a postupně ji upřesňuji. Tady se ještě občas může stát, že se to nějak zasekne, a práci odložím. Pokud mohu pokračovat, přidávám detaily a kresbu, která je vždy lineární, definitivně obtáhnu tuší nebo barvou. Barevné řešení promyslím již během kresby, někdy si udělám malou barevnou studii, třeba i ve variantách. Často poslouží karton i jako poznámkový blok, na který zapisuji nápady k barevnosti, protože vše je dost zdoluhavé a snadno bych něco zajímavého časem zapomněl. (Mimochodem, při této příležitosti si vzpomínám, že když jsem restauroval pozdně gotické nástěnné malby v Žirovnici, všiml jsem si, že malíř tam postupoval podobně – na kresbu uhlím nebo olůvkem si psal poznámky, jakou barvou se bude která partie malovat, aby měl od počátku jasno a nic neopomenul.) Při vlastní malbě, která zvolna probíhá, mívám někdy karton ještě po určitou dobu pověšený vedle obrazu, abych stále sledoval celkovou základní kresbu.

Takto provedený karton mi umožňuje, abych některou kompozici provedl v několika barevných obměnách, což se mi vždy zdá během práce nutné. Ve skutečnosti jsem se k témuž obrazu vrátil jen zřídka, protože mám chuť začít raději něco nového. Malba olejem v několika vrstvách je poměrně zdoluhavá a zdá se mi, že mám na všechny nápady málo času. Na druhé straně – když postupuji, jak jsem popsal, stále se musím o něčem rozhodovat, například o barevnosti detailů, a přitom zavrňovat řešení, která mohla být stejně dobrá nebo třeba i lepší.

Zbývá při tomto druhu malování ještě místo pro improvizaci a náhodu?

Snad jen na začátku při zpracování původního nápadu. Tehdy mohu vše ještě od základu změnit. Když pak pokračuji na kartonu, není pro improvizaci nebo náhodu dostatek prostoru. Při vlastní malbě už prakticky vůbec ne. Několikrát se mi stalo, že jsem náhlým nápadem, který přišel pozdě, zkazil dlouhou předchozí práci. První část práce – vymyšlení kompozice a základní kresba kartonu

– je dost vzrušující a musím se zcela soustředit. To ale je pouze kratší část. Druhá část – vlastní malba – trvá dlouho. Při ní mohu poslouchat hudbu nebo i čtený text. Je to určitý druh přemítání. Žádná náhlá změna původního záměru už nepřichází v úvahu,

Takový způsob práce je časově i řemeslně neobyčejně náročný...

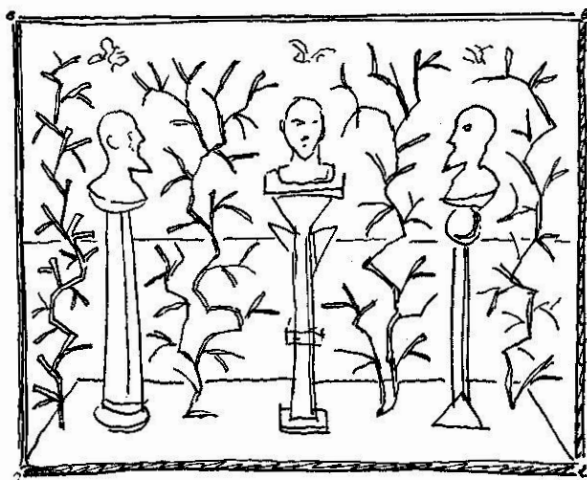
Je to opravdu do jisté míry řemeslo. Mému chápání malby nesedí názor, který se znalostí řemesla v umění nepočítá, nebo ho nepovažuje za důležitý. Neodvážil bych se na plátně předvádět něco, co si každý návštěvník galerie při troše času i malé dávce šikovnosti dokáže vyrobit sám.

Kde se vzaly v obrazech ony nesčetné příběhy?

Inspirovaly mne příběhy v dílech malířů minulých epoch. Když si vzpomenu na kteroukoli průměrnou zámeckou obrazárnu, vybaví se mi podivuhodná seskupení maleb z různých dob a od různých umělců, velkých i malých, slavných i neznámých. Pominu-li obligátní zámecké portréty, objeví se množství příběhů, téměř v každém obraze se něco děje a vypráví. Dokonce i v zátiších je často ukryt nějaký příběh. Nejčastěji se jedná o biblická a mytologická vyprávění. Dnešní divák nezná zpravidla ani jedno ani druhé a obrazy tak bývají zajímavými hádankami. Kromě toho znalci umění a historie mohou někdy jedno dílo interpretovat po obsahové i výtvarné stránce zcela odlišně. Mne přitahuje a baví svět příběhů v obrazech.

Od roku 2005 uskutečnil Michal Tomek čtyři po sobě jdoucí výstavy. V čem se lišily a co pro autora znamenaly?

Po několika letech, kdy jsem se opět intenzivně věnoval malbě a nic nevystavoval, jsem za poslední dva roky zveřejnil postupně



čtyři různé soubory ve čtyřech různých galeriích. Myslím, že výběr byl docela šťastný, získal jsem zkušenost ze čtyř odlišných prostor a institucí: galerie ve státním zámku (Horšovský Týn – „Práce na papíře a pergameni z let 1997–2004“, léto 2005), oblastní muzeum (Brandýs n.L. – „Zátiší a jiné obrazy z let 1998–2005“, březen 2006), městská galerie (Chomutov, Galerie Špejchar – „Operátor aneb figury v příbězích a příběhy v obrazech z let 2005–2006“, červen 2006) a zatím poslední v Praze (Nová síň – „Čeští panovníci a jiné figury v obrazech z let 1998–2006“, říjen 2006). Každý interiér byl jedinečný a každá expozice publikovala jiný tematický celek. Ověřil jsem si, jak díla působí v rozmanitých prostředích a souvislostech a nabyt jsem také potřebný odstup od svých prací. Zvláště oceňuji, že jsem navázal potřebný kontakt s diváky, který mi chyběl. Těšily mne jejich vzkazy a komentáře, zaznamenané v prezenčních listech a příjemně mne překvapil celkový počet návštěvníků – při takměř nulové medializaci výstav. Malíř asi nemůže trvale kreslit a malovat jen sám pro sebe a své uspokojení a práce ukládat do „regálu nebo šuplíku“. Obrazy potřebují světlo, prostor a vnímavého diváka ...

EVA BUŽGOVÁ

STANISLAV LOLEK

Pojem Mařákovy školy patří nepochybně k základním hodnotám českého malířství. Vžil se jako označení pro více než třicet umělců, kteří během dvanáctiletého působení profesora Julia Mařáka na pražské Akademii v letech 1887–1899 prošli výukou tohoto významného mistra. Mařákova škola poznamenala totiž zásadním způsobem české umění. V díle jeho žáků nastává zásadní proměna mistrova díla: statický ideál přírody v duchu romantické stylizace se proměňuje v zachycení prchavých nálad a nepřetržitých změn atmosférického a tudíž i světelně barevného dění v přírodním prostředí. Namísto heroizující symbolické krajiny spjaté s národní minulostí v obrozeneco-romantickém duchu se v Mařákově škole stávají krajinářské záběry převážně průmětem duševních stavů malíře a příležitostí vyjádřit prchavé nálady. Mařákovi žáci si vzali k srdci učitelův poměr k přírodě do té míry, že se dočasně nebo i trvale usazovali mimo Prahu, na místech, jež považovali za nejvhodnější pro ztvárnění svých představ české krajiny.

Stanislav Lolek (1873–1936), který se dostal do Mařákovy školy oklikou krátce před mistrovou smrtí, spojil svou tvorbu především s Moravou, přestože znal nejen Čechy, ale i četné evropské země. Po krátké úvodní etapě, která je poznamenána studiem v Mnichově a symbolismem, se Lolek přihlásil k impresionismu. Tento přerod můžeme pozorovat zvláště v letech 1903–1907, kdy se v jeho díle objevují dva námětové okruhy – na jedné straně široké otevřené krajiny, na druhé lesní interiéry, pokračující kompozičně v tradici Julia Mařáka, ale rozvíjející se ve zcela jiném duchu. Základem obrazu už není kompozice a její valérové zpracování jako tomu bylo v úvodní etapě, ale barva, nanesená špachtlí v silných vrstvách a hnětená dále štětcem. Lolek hledal poučení u Antonína Slavíčka, jehož souborná výstava r. 1904 zapůsobila tehdy podnětně na nejednoho malíře.

Lolek ovšem směřoval, podobně jako někteří jeho generační vrstevníci, spíše k náladě než k čistému zrakovému dojmu. Plátna tohoto období jsou zajímavým svědectvím bezprostředního malířského vidění, zachycujícího hru světla, které prostupuje klenbou stromů, probleskuje listovým a dopadá na zem. Malíř zachycuje prchavé chvění barev a dynamiku atmosféry radikálně uvolněným rukopisem, jímž vybíjí svůj živelný malířský temperament. Prostorovou iluzi svých oblíbených stromořadí či lesních průhledů stupňuje rychlou technikou štětce vířícího kolem světelného bodu, vtahujícího oko diváka do hloubky. V roce 1907 poznává s Antonínem Slavíčkem Francii a s ní i impresionistické malířství, na které dále reaguje pročišťováním palety, osamostatňováním barevné skvrny a především pak stupňováním chvějivé atmosféry. Barvy ztrácejí pestrou barevnou siluetu. Postupem doby přešel bohužel od původního postřehu k epickému líčení a současně ustoupil své klientele s regionálním rozhledem, hledající v jeho díle spíše námětovou složku – převážně výjevy se zvěří nebo pouze techniku bravurního přednesu, zakrývajících však umělcovu vyprahlost. Přesto však tvorba St. Lolka, zvláště ta raná, zaujímá čestné místo v české krajinomalbě první čtvrtiny 20. století.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

DUCH VIETNAMSKÝCH ZAHRAD

Podél pobřeží poloostrova Zadní Indie se na ploše více než 329 000 km čtverečných rozkládá Vietnam. Jedná se o pevninskou část jihovýchodní Asie, odkud lze velmi vhodně vstoupit do ostrovní části regionu. Právě díky výhodné geografické poloze se zde v průběhu minulých staletí prolínaly odlišné kulturní vlivy: čínský, khmerský, indický, částečně islámský a v neposlední řadě i evropský. Vietnamem tedy prošlo mnoho cestovatelů, misionářů i obchodníků, kteří místní obyvatelstvo mimo jiné seznamovali i s kulturou svých zemí. Charakterizovat obecně vietnamskou kulturu a národní myšlení je značně obtížné. S klidným svědomím lze snad konstatovat, že čínský vliv převládal v minulosti v severní části země zvané Trung Bo (severní Vietnam) či Tonkin, tedy v okolí Rudé řeky. Khmerský vliv, respektive indický, naopak dominoval v jižní části země známé pod označením Nam Bo (jižní Vietnam) či Kočincina, tedy oblasti kolem řeky Mekongu. Ve střední části (v Trung Bo neboli Annami) a v části jižní země (v severní části Kočinciny) se rozvinula pod hinduistickým a částečně i islámským vlivem svébytná kultura čamské říše.

Uvedené rozlehlé regiony se ale značně liší i svým klimatem: severní Vietnam spadá do subtropického podnebného pásu, který se zde vyznačuje pravidelným střídáním čtyř ročních období. Zima trvá od prosince do března. Teploty se pohybují v průměru okolo 8 °C, čímž se při takřka 100% vlhkosti vzduchu stává toto roční období dosti nesnesitelným. Léto charakterizují časté deště a teploty kolem 25–37 °C. Zvláště v posledních letech průměrné letní teploty výrazně stouply. Vysoká vlhkost vzduchu, tedy v průměru 85–95%, je charakteristická pro celou oblast. Jižní Vietnam se z geografického pohledu řadí do tropického podnebného pásu: v podstatě se střídají dvě roční období, zima a léto, neboli období sucha a dešťů. Celý region se vyznačuje podstatně nižší vlhkostí vzduchu, tedy kolem 60 %. Průměrné roční teploty vzduchu jsou zde vyšší než na severu země a teplotní rozdíly mezi zimou a létem nejsou tak značné jako na severu. Pro střední Vietnam tvořený v podstatě úzkou nížinou podél mořského pobřeží, z které se zvedá vysoké pohoří Truong Son, je charakteristická vysoká, více jak 95% vlhkost vzduchu a přechodné klima mezi subtropickým a tropickým pásmem. Střední Vietnam trpí každoročně četnými monzuny a tajfuny, které zde působí značné živelné pohromy.

Všechny uvedené skutečnosti se logicky promítly i do vývoje vietnamského zahradního umění. V desátém století byly vytvořeny základy feudálního nezávislého státu, od jedenáctého století se pak úspěšně rozvíjí nejen feudální centralizovaný stát, ale zároveň dochází i k obrovskému rozvoji buddhismu: během několika let byly v zemi vybudovány stovky pagod a klášterů. Rovněž se začaly budovat královské paláce v sídelním městě Hoa Lu a později, roku 1010, v nově založeném městě Vzlétajícího draka, tedy v Thang Longu. Paralelně se vyvíjela i honosná šlechtická sídla. V souvislosti s tímto rozvojem došlo i ke stanovení základních pravidel, která se týkala vytváření zahrad a parků. Tradiční vietnamské parky a zahrady byly zpravidla obehnaný zdmi. Základní principem koncepce nové zahrady bylo pravidlo: „stromy ani keře se neopakují – lidské oko se má kochat neopakující se přírodou“. Není tedy divu, že v historických análech dynastie Rané Le (10. stol.) nalezneme následující zmínku: „... V polovině sedmého měsíce šestého roku (tedy roku 986 n.l.) své vlády nechal císař Le Dai Hanh postavit uprostřed jezírka umělou horu a z ložky se kochal její krásou...“

Za vlády dynastie Pozdní Ly (1010–1225), bylo již zakládání zahrad a parků běžnou zvyklostí. Z analýz se opět dovídáme, že v bývalém královském městě Hoa Lu se nacházejí paláce Dlouhého jara (Truong Xuan) a Kouzelné přírody (Bong Lai), jež „obklopují rozlehlé parky nevidané krásy“.

Ve stejné době se rozvinulo i umění vytváření tzv. miniaturních krajin a pěstování bonsajů. Obě varianty zahradnického umění se kontinuálně vyvíjely jak ve městech, tak v buddhistických kláštorech. Inspirací této nepochybně velmi zajímavé činnosti byly čínské zahrady. Mnohem později, až koncem 19. století, se vzorem některých městských zahrad staly okrajově i francouzské parky. Právě ony však v posledních deseti letech zažívají nebyvalou obrodu v severní části země.

Významný učencem a lékařem Le Huu Trac (1720–1792), který se zabýval mimo jiné i pěstováním léčivých rostlin, proslul pod jménem Lan Ong. V knize „Cesta do hlavního města“ popsal své dojmy z královských zahrad takto:

Rychle jsem se oblékl do lékařského hávu a nasedl do nosítek. Nesli mne v patách posla, s kterým jsem předtím hovořil a který nám hlasitými výkřikyrazil cestu. Nosiči se mnou téměř běželi a celou cestu mne natřásali a nakláněli ze strany na stranu.

U zadního vchodu do paláce jsem se setkal s úředníkem, který mne předvolal a jenž mne i v paláci doprovázel. Prošli jsme dvěma branami a zabočili doleva. Neovládl jsem svoji zvědavost a v rozporu s dvorskou etikou jsem pozvedl hlavu: kolem jsem spatřil stromy a keře, v jejichž zelených listech trylkovali ptáci. Vzácné květiny dávaly na odiv svoji krásu a jemný vánek ke mně donesl jejich nebeskou vůni. Zahradu lemovaly průchozí verandy, po nichž nepřetržitě běhali sem a tam palácoví posilci. Stráže u každých dveří kontrolovaly příchod i odcházející a občas vyžadovaly i propustky.

Sám jsem pocházel z rodiny významných úředníků, mládež jsem strávil v sídelním městě a každou chvíli jsem se pohyboval po Zakázaném městě. Ale o tom, jak vypadá život v paláci šlechtického rodu Trinh jsem pouze slyšel vyprávět a tohle byla má první návštěva jejich paláce.

Po několika stech krocích jsme se dostali k domu strážce „Zadních stájí“, který se rozkládal nedaleko jezera lemovaného vzácnými druhy stromů a skalisky rozmanitých tvarů. Uvnitř domu jsem spatřil neobyčejně elegantní sloupy a balustrády. Bylo to místo, kde odpočíval Nejvyšší úředník, pokud právě nebyl ve službě. Sotva jsme vešli, Nejvyšší úředník oslovil mého průvodce...

Vraťme se však k umění pěstování bonsajů (vietnamsky: *cay canh*), tedy miniaturních stromčků. Základním materiálem k vytváření zahrad i k pěstování bonsajů jsou voda, stromy a kameny. Voda je vlastně přírodní zrcadlo, jež v parcích umožňuje zpestřit zahradní architekturu výstavbou vodních besídek, mostků a umělých potůčků. Stromy se dělí na dvě základní kategorie: volně rostoucí a zušlechťené. U stromů v idealizované krajině se klade důraz na tvar větví, celkovou linii stromu a v neposlední řadě na délku života stromu. Mezi nejpobudnější stromy ve vietnamském zahradnictví patří: borovice, bambus, slivoň a broskvoň.

Při vytváření dekorativních stromů formují umělci dvě základní části stromu: kmen a větev. Každý strom má tzv. „přední“ část (fasádu) a „zázemí“. Rozlišuje se několik typů větví: např. stromy typů „borovice“, kdy jsou větve přitisknuté ke kmeni, a typů „broskvoně“, kde jsou větve více odkloněny od kmene stromu. Ze široké škály tvarů dekorativních stromů můžeme vybrat jejich následující základní formy: *Rovně* – kmen je rovný, silný, kůra drsná až hrbolatá. Kmen končí tenkou větvíčkou, která se nijak neliší od vedlejších větvíček. Výška stromku má být několik desítek centimetrů. Největší umění zahradníka však spočívá ve vytvoření takové miniaturní, která budí dokonalou iluzi, že stromek vyrostl bez umělého zásahu člověka. *Kaskády* – jež připomínají stromy rostoucí na skalnatých útesech. Zpravidla se jedná o rostliny nevelkých rozměrů, jež se pěkně vyjmají na dekorativních skalách. *Paralelní* – dva kmeny tvoří jednotlivou kompozici. Náročnost díla spočívá ve vytvoření esteticky zajímavého tvaru. *Vodní drak* – je to obdoba paralelního tvaru s tím, že kmeny stromů se tvarují do vlnovek jakoby dračích těl. *Otec a syn, sourozenci* – kompozice několika stromů různých rozměrů, které jsou ve vzájemné harmonii. *Tančící fénix* – strom svým tvarem připomínající mýtického ptáka. Ve vietnamském pojetí bývá fénix zobrazován coby pták s dlouhým zahnutým zobákem, protáhlým štíhlým krkem, neobyčejně dlouhými ocasními péry a nohama připomínajícími tvarem i délkou čapa.

K pěti základním prvkům, ke kovu, dřevu, vodě, ohni a zemi, patří svým způsobem i *kámen*. V něm se údajně zkoncentrovala hluboká podstata Nebe a Země: z luna země kameny vystoupily na zemský povrch, aby se dostaly co nejbližší Nebi a tak se z nich staly hory nejrůznějších tvarů. Tradičně se sbíraly kameny zajímavých tvarů, které samy o sobě měly dekorativní charakter. K dosažení přírodního efektu se kombinovaly kameny a bonsaje aq vytvořené dílo se pokládalo za umělou krajinu. Mezi tradiční kompozice umělých krajin patří: borovice – kámen, slivoň – kámen, bambus – kámen, orchidej – kámen a chryzantéma – kámen. Každá uvedená rostlina vyžaduje kámen specifických vlastností, např. pro borovici je ideální hodné pórovitý kámen s většími prohloubeninami. Slivoň vyžaduje kameny s hladším povrchem.

Ideálními místy pro výskyt kamenů užívaných v zahradnickém oboru jsou provincie Ninh Binh a oblast Dračí zátoky, tedy Ha Long. Mnohdy se kameny ještě uměle upravují. Existují kameníci, kteří se věnují výhradně přípravě kamenů vhodných k vytváření umělých krajin.

Miniaturní dekorativní krajina

Dekorativní krajiny se umísťují do exteriérů, přestože v názvu obsahují slovo miniaturní. Bývají totiž poměrně velkých rozměrů, běžně 2,5×1 m, a celý komplet je zasazen do oválných či obdélníkových nádob. Vytváření miniaturních dekorativních krajin je v zemi tradičně a všeobecně rozšířeno. Základními kreativními prvky jsou opět voda, kameny a stromy, dále pak kameninové miniaturní. Cílem díla je vytvořit miniaturní kopii reálného místa existujícího v přírodě. Základním předpokladem je, aby si zahradník pro své budoucí dílo vybral takový kámen, který odpovídá uměleckému záměru budoucí krajinky. Kámen (respektive hora) je vládce krajiny a zároveň je hora v krajině hostem: z toho plyne, že si musí tvůrce předem dobře promyslet detaily budoucího díla a zachovat jeho harmonii. Mezi základní tvary a polohy kamenů se řadí např. „vysoká hora“, „odlehlý vrchol“, „bizarní vrchol“, „staré hory“, „kouzelná krajina“, „příkrá stěna“, „drsná příroda“. Umělec by se měl snažit dodržet základní principy výtvarného umění: kompozici, vyváženost, harmonii, výmluvnost zadního a předního plánu, správné rozmístění nízkých a vysokých hor k vytvoření iluze perspektivy.

Základní tvary dekorativních krajin

V souladu se starou filosofií umělců, že „hora je vládce“, je třeba, aby se hora vyjímala nad okolím, aby se tyčila nad okolní miniaturní krajinou. Umělec musí dále promyšlet jednotlivé detaily hory, např. vrcholke roztržina hrozivá průrva, která dává celému dílu nádech pohádkové krajiny. Kolem úpatí hory mohou být jako by náhodou roztroušeny úlomky skal, které pocházejí z oné průrvy na vrcholku. Zmíněný detail je typickým zdobným prvkem dekorativních krajin.

Strom v dekorativní krajině

Jedna z prvních obtíží spočívá v úsilí dosáhnout, samozřejmě dle možností, harmonického, proporčního vztahu mezi stromem a miniaturní horou. Strom opět



musí svými proporcemi napodobovat neobyčejně starý strom. Proto si umělec vybírá stromy s drobnými listy a s částmi odpovídajícími vzájemnému poměru. Běžně se užívají borovice, různé druhy fikusů (velmi často *Ficus benjamina*), vrba, broskvoň, bambus, banyán, smokvoň. Uvedené stromy mají dva společné znaky: na pohled se jedná o hezké a zajímavé rostliny a všechny jsou velmi nenáročné, pokud jde o kvalitu půdy – mohou růst na kamenitě půdě. Výběr konkrétního stromu záleží na vkusu umělce a nepochybně i na tématickém obsahu dané miniaturní dekorativní krajiny.

Doplňky dekorativní krajiny

Neodmyslitelný doplněk dekorativních krajin tvoří keramické miniatury ve tvaru lidí a rozličných chrámů. Valná většina takových doplňků je tvořena neglazovanou keramikou, glazované miniatury jsou určeny pro nejvzácnější a nejceněnější kompozice dekorativních krajin. Velmi populárními lidskými postavami zdobícími dekorativní krajiny jsou již po staletí figurky představující rybáře, zemědělce, dřevorubce a pasáčky dobytka. Další hojně zastoupenou skupinou zdobných keramických ozdob jsou buddhistické a taoistické motivy. Často bývá zachycena buddhistická bohyně milosrdenství Quan Am Thi Kinh (Avalokitéšvara), známá pod čínským označením Kuan-jin či japonským jménem Kánon. V minulosti rovněž patřily k velmi populárním motivům ozdobných miniatur motivy z čínských dějin a literatury, např. z románu Dějiny Tří říší.

Dekorativní krajiny se stavěly u buddhistických svatyní i běžných obydlí. V současné době doznaly dekorativní krajiny určené k výzdobě především parků nebyvalý rozkvět. Dále lze konstatovat, že oproti sedmdesátým a osmdesátým letům tohoto století nastala v devadesátých letech doslova obroda parkové úpravy ve městech. Rozkvět zahradního umění se výrazně odrazil i v charakteru zahrádek a dvorků u soukromých obydlí, a to ve městech i na vesnicích.

Pravidla budování a rozvoje každé vietnamské vesnice berou na vědomí roli přírody. Uprostřed klasické vesnice se rozkládá jezírko, které u bohatších vesnic doplňuje uprostřed vodní hladiny pavilónek či ostrůvek a pavilónkem. Zde se již od 11. století hrávala představení vodního loutkového divadla. Nedaleko jezírka bývá obecní svatyně, tzv. *dinh*, tedy místo, kde se shromažďují obyvatelé vesnice. V blízkosti obecní svatyně zpravidla roste banyán, *Ficus bengalensis*, tedy stálezelený strom, který spouští z větví vzdušné kořeny, jež vrůstají do půdy a tvoří zdánlivě nové kmeny. Strom se může rozrůst do obrovské šíře. Obecně je banyán pokládán za strom posvátný a poji se k němu různé animistické pověry. Není tedy náhodné, že se obecní svatyně či chrámy (*dinh*) staví v jeho stínu.

PETRA MÜLLEROVÁ

ČESKÉ MALÍŘSTVÍ A SOCHAŘSTVÍ

1. polovina 20. století ze sbírek KGVU ve Zlíně

Po více než půl roce, kdy v prostorách stálé expozice zlínské galerie ve 2. poschodí zlínského zámku dominovala zejména část přehlídky současného českého a slovenského umění „Zlínský salon mladých“, se do nich 21. listopadu 2006 vrátila expozice českého umění ze sbírek Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně. Rozsah fondů významných děl, jež galerie spravuje, však mnohonásobně převyšuje prezentační možnosti jejích výstavních síní ve zlínském zámku. Zejména z tohoto důvodu instituce „stálou“ expozici pravidelně, přibližně v intervalu dvou let, obměňuje vždy v nové obsahové skladbě. Po expozici českého umění 2. poloviny 20. století tak nyní přichází na řadu přehlídka českého umění 1. poloviny 20. století. Na rozdíl od dřívějších stálých výstav tvorby daného období je tentokrát zaměřena úžeji, v koncentraci na malířská a sochařská díla z let 1910–1945, s několika přesahy do 2. poloviny let čtyřicátých. Pomínuty tak zůstanou především expresionisticko-fauvistické počátky tvorby zakladatelské generace českého moderního umění. Děje se tak i vzhledem ke dvěma podstatným souborným výstavám „Osma“ a „Křičte ústa! Předpoklady expresionismu“, jež proběhnou v letech 2006–2007 v Praze za účasti několika významných a z pohledu obou výstav nezbytných exponátů ze zlínské galerie. Díky tomu byla zase do zlínské expozice zapůjčena řada důležitých děl českého umění z uměleckých děl Galerie hl. města Prahy a Českého muzea výtvarných umění v Praze, jimž odpovídající práce nemají v uměleckých fondech KGVU ve Zlíně své zastoupení.

V nové stálé expozici, zaměřené na české umění desátých let minulého století, na meziválečné období a na čtyřicátá léta, tak návštěvník vedle již světoznámých mistrovských děl českého kubismu (E. Filla, V. Špála, B. Kubišta, J. Čapek, O. Gutfreund), surrealismu (J. Štýrský, Toyen, F. Hudeček, V. Makovský) či představitelů Skupiny 42 (B. Matal, J. Smetana, F. Gross, L. Živý) a Skupin Ra (V. Zykumund, J. Istler) ze sbírek zlínské galerie nalezne, v jejich kontextu vůbec poprvé, i neméně důležitá díla dalších našich klasiků Z. Pešánka, A. Ságnera či V. Tikala. Celek expozice je navíc doplněn i pozoruhodnými exponáty rozhodujících osobností českého umění z obou pražských institucí z období, která nejsou ve sbírkách pořadatelské galerie zastoupena nebo nejsou doložena na odpovídající umělecké úrovni, např. O. Gutfreund, F. Muzika, F. Gross nebo B. Lacina. Nová stálá expozice, která potrvá do konce října 2007, je tedy nejenom jakýmsi pohledem do uměleckých sbírek Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, ale i výrazem aktivní odborné práce s nimi, v kontextu významných galerijních či uměleckých aktivit v naší zemi, v kontaktu s předními partnerskými oborovými institucemi.

Galerie je otevřena denně mino pondělí, 9–12, 13–17 hodin; členové KPVU mají 50% slevu. Každé první úterý v měsíci je vstup bezplatný.

LUDVÍK ŠEVEČEK

Výtvarník František hrabě Pocci (1807–1876)

Letos uplyne 200 let od narození Františka hraběte Pociho. Narodil se ve stejný den roku jako T.G. Masaryk, 7. března, ale o 43 let dříve. Pocci patřil k mnoha hodnostářům tehdejšího bavorského královského dvora, kteří byli italského původu a měli bychom tedy jeho jméno vlastně číst jako Poči. Studoval práva a pak byl postupně ceremoniářem krále Ludvíka I., později hudebním intendantem a nakonec (v 57 letech) se stal nejvyšším komořím. Jeho otec pocházel ze staré šlechty církevního státu z Viterba, ale většinu života strávil v Bavorsku, kde udělal vojenskou kariéru u infanterie, dotáhl to až na generálporučíka. Byl také vrchním hofmistrem u dvora. Nepochybně užíval života, peněz nešetřil, miloval ženy, rád hrál na kytaru a zpíval, také byl dobrý matematik a kreslíř, výtečný tanečník a jezdec na koni. Jeho manželka, drobná německá šlechtična, byla dcerou bavorského vyslance na pruských a saských dvorech a byla výtvarně nadaná, všude sebou nosila skicák a později se ještě vyučila olejomalbě. Není divu, že všechna nadání po rodičích zdědil syn František. Hudební talent se u něj projevil až ve 14. nebo 15. roce, ale brzy nato začal skládat hudbu, ovlivněnou klasiky a romantiky; u bavorského dvora oblíbeného Wagnera však nenáviděl. Dobrosrdečně parodoval ovšem i Mozartovu „Kouzelnou flétnu“. Psal také básně a pohádky pro děti. Jako oblíbeného autora dětských knížek ho roku 1858 vyzval známý německý loutkář, Josef Leonhard Schmid (1822–1912) zvaný Papá Schmid (povoláním to byl ovšem aktér), aby pro mnichovské loutkové divadlo psal hry. Pocci jich napsal a tiskem vydal 45 (zpočátku psal pro maňásky, později pro marionety), některé vycházely znovu během 20. století a většina z nich byla v této době rozkvětu českého loutkového divadla přeložena do češtiny. Hry doplňoval písněmi a scénickou hudbou i vyobrazeními hlavních postav. Všechny tyto umělecké aktivity vykonával ovšem jako poučený amatér a dosáhl v nich dobrých kvalit. Studoval totiž práva a celý život byl vysokým hodnostářem u bavorského královského dvora, postupně ceremoniářem na dvoře Ludvíka I. (1830), potom hudebním intendantem (1847) a nakonec nejvyšším komořím (1864).

Nás však bude zajímat hlavně jeho výtvarné dílo. Informace o něm najdeme v podrobném soupise „*Das Werk des Künstlers Franz Pocci*“, který vydal v roce 1926 jeho vnuk (stejněho jména). Pocci se záhy učil kreslit a první slušnou litografii zhotovil jako čtrnáctiletý. Nazývá se „*Zázračné uzdravení knížetem Hohenlohe v Brückenau*“. Jako osmnáctiletý vytvořil deset litografií jako doprovod Scottova románu „*Ivanhoe*“ a čtyři litografie na téma „*Přísluví*“. A potom už ilustroval vlastní knížky pro děti i loutkové hry nebo knihy dalších německých, italských a francouzských autorů a sbírky pohádek (například bratří Grimmů, Andersena). Ilustroval též písně, např. „*Deutsche Studentenlieder*“. Navrhoval také knižní iniciály, diplomy a dopisové viněty. Jeho oblíbenou grafickou technikou byl dřevoryt. Pro loutkové divadlo navrhoval loutky, jejich kostýmy a dekorace, divadelní plakáty. Loutkové divadlo mu samozřejmě vyhovovalo, protože to je kombinace slova, hudby a výtvarného projevu. Psal též články do mnichovských „*Allgemeine Zeichnung*“ a zveřejnil

mnoho karikatur v humoristických časopisech. Nenáviděl zkorumpované byrokraty, které zosobňoval postavou „*Staatshämorrhoidarius*“ (státní hemeroidik; jinou jeho postavou je Sv. Byrokracius); tu kreslil pro prvních 38 ročníků německého humoristického časopisu „*Fliegende Blätter*“ a posléze (1857) chronologický soubor těchto karikatur vydal s vtipným úvodem jako knížku pojmenovanou podle byrokratovy přezdívky. Karikoval také vědce (i ve svých loutkových hrách) a dvořany. Jako člen společnosti „*Alt England*“ vytvořil pro ni 1 740 karikatur



Kašpárek Lárifári držící masku s Pociho autoportrétem

známých osobností i vlastních. Mnoho popudů mu dalo také členství ve společnosti „*Zwanglosia*“.

Na titulním listě knižního vydání svých loutkových komedií se Pocci zvětšil v masce, kterou drží šašek, a tato podoba věrně odpovídá jeho fotografiím. Do loutkového divadla tehdejší doby vnesl Pocci postavy zvířat (např. Medvěd, Kocour, Vlk, Sova), jak ukazuje připojená kresba sekretáře Sovinského k jeho hře „*Soví hrad*“. V Pociho hrách také vystupují tehdy neobvyklé loutkové postavy jako Noc, Měsíc či Úplněk a obvykle jsou odlišeny od ostatních postav veršovaným textem nebo písní. Pocci se obracel k dětem místo k dospělým ne proto, že mu děti lépe rozumějí, ale protože mu často nerozumějí, neskrýval před nimi, že je chytrější než oni. Je zajímavé, že říkal, že děti se mají v divadle bavit a ne umravňovat. Asi proto ho mnichovské děti milovaly, jak se projevilo i jejich hojnou účastí na Pociho pohřbu.

Tehdejší loutkové divadlo se vyznačovalo výtvarnou nápaditostí a loutkáři bývali hrdí, když dokázali děti okouzlit divadelní technikou, množstvím jevištních proměn a režijních triků. Pocci vytvořil hanswurstovskou hlavní postavu většiny jeho her, nazývanou Kasperl Larifari. Pocci představil tohoto Kašpárka na mnoha obrázcích. Není to rozpustilý a vtipný hošiček, ale vousatý zakrslý mužíček, ženáč, rváč a popleta. Je to líný milovník dobrého jídla a pití, ironik a komentátor hříchů světa. Středem jeho života je mnichovský pivovar, ovšem vínečkem ani kořalkou také nepohrdne. A do kapsy má pořád hluboko. Kašpárek Larifari jako jediný smí být ve hrách tohoto věřícího katolíka neomalený a říkat například: „*Já nechci o pámbíčkách nic vědět, jen když mám co jíst a pít, potom kašlu na jejich přízeň*.“ A také smí divadelní iluzi demaskovat výroky jako „*Dekorace je les mně docela neznámý. Ten dal jistě pan ředitel nově vymalovat, abych se zase odtud nedostal ven*.“ A je mu dovoleno zakončovat hru pro děti nepřipíliš pedagogickými výroky jako: „*Ejchuchu, teď jdu do hospody!*“ Dosud zná Pociho každý český loutkář, stal se totiž jedním ze vzorů pro české autory loutkových her, ale všeobecné povědomí o jeho výtvarné práci už u nás zmizelo. V dějinách německého loutkového divadla zastává Pocci podobně významné místo jako v českých dějinách Matěj Kopecký, nešlo ovšem o kočovného loutkáře, ale o spořádaného dvořana s výborným výtvarným, hudebním a literárním nadáním. Proto tato připomínka díla přinejmenším zábavného.



Pociho kresba sekretáře Sovinského

Zdeněk ŠESTÁK

PROJEKTY MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ V ROCE 2007

Slovenský mýtus

5. dubna – 8. července 2007, Uměleckoprůmyslové muzeum

Projekt Slovenský mýtus se pokouší představit klíčové, ba osudové téma slovenského umění prvních desetiletí 20. století. Toto téma je vnímáno spíše jako tematický komplex zahrnující vizuální ztvárnění primárních představ slovenské pospolitosti, o smyslu své existence, představ, které mají ještě mýtický rozměr. Kladou si základní otázku – nakolik jsou jednotlivé umělecké či mimoumělecké vizualizace slovenského mýtu jen romantickým anachronismem, přesahujícím do moderní doby, projevem „krize identity“, dokonce „kulturní xenofobie“ (Ján Abelovský) slovenských umělců, a nakolik jsou nutným „pokusem o definici počátku“, pokusem o „vyslovení mýtu své krajiny a lidí v ní“ (Milan Rúfus).

V historio často zneužívané téma slovenského mýtu představují prostřednictvím široké škály vizuálních uměleckých děl (výtvarné umění, fotografie, film), a to od samotného jeho zrodu, tedy od rozvoje lidové-žánrové malby na přelomu 19. a 20. století až po doznívání tématu v 60. letech a na začátku 70. let.

Výstava Slovenský mýtus je jedinou soubornou přehlídkou slovenského umění na českém území za posledních 30 let.

Andy Warhol – slovenská lekce,

25. dubna – 30. září 2007 Pražákův palác

Od počátku 90. let minulého století se fakt, že rodiče legendy moderního světového výtvarného umění pocházejí z východního Slovenska, podnítil nejen vznik muzea Andyho Warhola, které dostalo od správce pozůstalosti významný konvolut umělcových prací, ale také zájem u soukromých sběratelů. Posledním významným přírůstkem se stala série tisků s námětem plechovek Campbellovy polévky, již zakoupila Slovenská národní galerie v Bratislavě v roce 2005. Výstava, jejímž kurátorem je ředitel Moravské galerie v Brně Marek Pokorný, poprvé představí průřez Warholovým dílem tak, jak jej zachycují veřejné i soukromé sbírky na Slovensku.

Československé sklo v exilu

26. července – 25. listopadu 2007, Uměleckoprůmyslové muzeum

Málo se ví o těch sklářských výtvarnících, kteří Československo opustili vlast a šířili slávu českého umění ve světě bezprostředně. Mnozí z emigrantů naprosto zásadně ovlivnili umělecký vývoj této disciplíny v USA, Austrálii, Francii, Belgii atp. a jejich tvorba se stala součástí tamních národních kultur. Jde o unikátní doklad integrace české kultury do světového kontextu. Projekt nabídne atraktivní přehlídku, kterou přijmou nejen znalci (jde o průkopnický projekt, jehož badatelský význam je nepopíratelný), ale i laická veřejnost. Autorkou výstavy a katalogu je přední znalkyně českého skla Sylva Petrová, která nyní působí na University of Sunderland ve Velké Británii. Výstava je



připravena ve spolupráci s The British Academy London a Správou českých center v Praze.

Jednáme o komprimovaných a variovanych reprízách ve Velké Británii a v USA.

František Foltýn

2. listopadu 2007 – únor 2008

Po retrospektivě Antonína Procházky se Moravská galerie v Brně rozhodla pro přípravu souborné výstavy dalšího významného umělce spojeného s brněnským prostředím. Rodák ze šumavských Královských Stachův spolupřekládal brněnskou Skupinu výtvarných umělců a od roku 1937 v Brně žil až do své smrti. Rané dílo Foltýna s rysy fauvismu a Cézannovy lekce vznikalo na Slovensku a mělo často sociální a literární obsah. Mezinárodní scénu nefigurativního umění Foltýn (1891 – 1976) obohatil svým osobitým přínosem v letech 1924-34, kdy pobýval v Paříži, stal se členem Cercle et Carré a Abstraktion-Création-Art non figuratif. Brzy po návratu do Brna se Foltýnova tvorba přiklání k realismu. Důležitým a logickým podnětem pro prezentaci autorovy tvorby v Moravské galerii v Brně je fakt, že tato instituce se stala po autorově smrti správcem jeho pozůstalosti (ve sbírkách je více jak 240 umělcových děl). K podrobnému zpracování Foltýnovy tvorby, jejíž význam dokládá v posledních letech i vzrůstající zájem mezi sběrateli, by měl přispět i katalog, mezi jehož autory budou významní historici umění jako Hana Rousová, Alena Pomajzlová, Karel Šrp ad.

Italské zátiší

23. listopadu 2007 – únor 2008, Místodržitelský palác

Autorský projekt Zdeňka Kazlepky, kurátora Moravské galerie v Brně, a Hany Seifertové, dlouholeté kurátorky sbírky Národní galerie v Praze, představí italskou malbu a kresbu ze zámeckých sbírek s námětem zátiší. Umělecké sbírky většiny českých a moravských zámků nejsou zcela zpracovány a jenom málokdy prezentovány veřejnosti. Při návštěvách zámeckých interiérů je návštěvníci vnímají především coby dekoraci a součást životního prostředí šlechty. Výstava tak umožní divákovi soustředěný zážitek kvalitních uměleckých děl a v případě prací na papíře jim umožní se často vůbec poprvé seznámit s pracemi, které se skrývají v zámeckých depozitářích.

Václav Cíglar

14. prosince 2007 – březen 2008, Uměleckoprůmyslové muzeum

Monografická výstava Václava Cíglara, jednoho z nejvýznamnějších výtvarných umělců a sklářů generace 60. let zahrne autorovy prostorové plastiky, krajinné realizace a projekty (makety, digitální simulace a kresebné skici) doplněná skleněnými objekty zamýšlených staveb. Na rozdíl od většiny prezentací tvorby Václava Cíglara (Národní galerie v Praze, 1993) výstava, jejíž autorkou je kurátorka Moravské galerie v Brně Yvona Ferencová, klade důraz na autorův vztah k prostoru a architektuře, jehož je sklo základním prostředníkem.

Dvě knížky pro milovníky výtvarného umění

Toužíte po výtvarném zážitku, jaký ruka umělceva jen stěží vytvoří? Pak si opatřete knížku *Atlas minerálů České a Slovenské republiky*. Jejimi autory jsou Jiří Sejkora a Jiří Kouřimský. Je v ní více než 530 dokonalých barevných fotografií, které představují asi polovinu z minerálů vyskytujících se na území bývalé Československé republiky. Nemusíte si ani číst stručné odborné výklady na sudých stránkách, které uvádějí jejich názvy, chemické složení, tvarové charakteristiky, optické vlastnosti, barevné variace, vznik a výskyt a podobně. Nemusí být pro vás důležité ani seřazení minerálů podle toho, zda jde o prvky, sulfidy, halogenidy, oxidy, karbonáty atd. Kochejte se jen krásou exponátů z muzeí a soukromých sbírek na stránkách lichých. Je těžké říci, který z vyobrazených minerálů je nejkrásnější – snadno by se mohl některý jiný urazit. Knížka není samozřejmě klíčem k určování nerostů – to si dnes vyžaduje pečlivé zkoumání v laboratoři. Ale věřím, že stejně jako já, který už jen postupně zapomíná, co se z mineralogie naučil téměř před 60 lety na gymnáziu, si budete při příští příležitosti chtít udělat radost tím, že si nějaký vybroušený achát či krásné krystaly ametystu nebo pyritů koupíte. Pan Sejkora je vyfotografoval nápaditě a Těšínská tiskárna to perfektně vytiskla. A díky podpoře Akademie věd budete příjemně překvapeni i cenou této knížky do větší kapsy. Že je doplněna dokonalými rejstříky minerálů a nalezišť je u knížek nakladatelství Academia snad zbytečné připomínat.

Druhá doporučená knížka je skutečnou výtvarnou příručkou. Jmenuje se *Vlevo a vpravo ve výtvarném umění* (Academia, Praha 2005) a napsal ji Jan Baleka (*1929), od r. 1983 pracující jako historik umění ve sbírce moderního umění v Muzeu umění v německém městě Mülheim an der Ruhr. Čeští přátelé výtvarného umění ho znají např. jako autora úspěšného výkladového slovníku *Výtvarné umění* (Academia 1997, 1999), monografie o Vladimíru Preclíkovi (Academia 2004) nebo zajímavé knížky *Modř barva mezi barvami* (Academia 1999). Na tu poslední i na citovaný výkladový slovník vlastně navazuje recenzovaná příručka, která čtenáři objasňuje, jaký význam v obrazech, grafikách i sochách mělo nejen umístění na některé straně díla, ale i obsažené symboly (kříž, slunce, měsíc, písmo, čísla, přímka, křivka, kruh, klín, hřeb, uzel, stuha, zrcadlo, kosa, srp a mnoho dalších) a gesta (pohled, polibek, poloha hlavy, rukou a nohou, náznaky určené vzájemnou polohou prstů na ruce, tělesné polohy a akce atd.). Výklad je chronologicky rozdělen do tří částí. V první z nich (*Starověk*) i ve druhé (*Středověk*) je výklad systematický. Věnuje se a na obrazovém materiálu (většinou náznakové skici) prokazuje, co umístění (vpravo–vlevo, nad pásem–pod pásem apod.) znamenalo. Uvědomíme si přitom, jak pečlivě musí dějepisec umění každé dílo zkoumat, chce-li pochopit a vyložit záměry autora, jeho myšlenkové pochody, poselství divákovi, nebo náboženský a filosofický význam. Jak se vyjadřuje ženská či mužská, dobro nebo zlo, moc a podřízenost, prosba a příkaz, veselí či smutek. V části věnované středověku se pak vysvětlují návaznosti na antickou kulturu, rozebírají pojmy spojené s prací a náboženstvím, symboly a akce typické pro křesťanskou kulturu i vyjádření charakterizující život tehdejší společnosti, jako jsou právo a výkony trestu, přísaha a věrolomnost, dar a zástava, gesta

zbožná i nemravná, symboly cesty a rozcestí apod.

Poněkud odlišná je část třetí (*Novověk*), která po stručnějších výkladech pojmů z renesančního a barokního světa přechází někdy do podrobnějších rozborů jednotlivých případů charakteristických pro 19. a zejména 20. století. Najdeme tu širší rozebrané otázky spojené s ženskou emancipací, módou, falešným vytvářením historické pravdy (Ejzenštejnovo heroizující představení nikdy nerealizovaného dobývání Zimního paláce) či života etnika (Gauguin), s magickou symbolikou kulhání či odvracení ďábla, historiky týkající se úseků díla některých malířů (Tesař, Ronovský, Veselý aj.) i příběhy nenávistných akcí proti výtvarníkům (proti Zoubkovu památníku obětem komunismu, uspořádaná studenty s jejich obrazoboreckým učitelem). V závěru pak Baleka hodnotí opium komunismu a fašismu, kteréžto zruďné ideologie pod praporem vize brzkého příchodu Zlatého věku znásilnily ve 20. století miliony lidí. Jeho závěrečný odstavec však chápu spíše jako optimistický: „Tolik člověk už ví, že bez minulosti není budoucnost, ani v umění ne. Na tom nic nezmění v umění ani jeho další proteovská proměna.“

Text knížky je srozumitelný a velmi přehledný, protože na širokém okraji knížky jsou verzálkami vysazena hlavní hesla. Téměř pět stránek zabírá výběr literatury, je připojen i krátký přehled antických božstev a hrdinů (potřeba toho dokazuje současný pokles klasické vzdělanosti lidí) a pečlivě připravený jmenný a věcný rejstřík. I tuto knížku proto upřímně doporučuji pozornosti každého zájemce o výtvarné umění,

Zdeněk ŠESTÁK

Galerie výtvarného umění nová síň v Ostravě – Porubě

První měsíc roku 2007 bude výstavní síň Galerie výtvarného umění v Ostravě – Porubě plná dětského štěbetání. Z fondů galerie zde budou prezentována grafická díla předních ilustrátorů dětských knih. Návštěvníci se mohou seznámit s tvorbou u dětí známého Radka Pilaře, Jiřího Trnky a Josefa Lady, ale také na příklad Adolfa Kašpara, Oto Janečky a Věry Pacovské.

Velikonoce budou v Nové síni ve znamení oslav těchto svátků. Sbírkové fondy Galerie výtvarného umění v Ostravě jsou v oblasti umění, zpracovávajícím tematiku pašijí, velice silně zastoupeny. V grafice a kresbě je tento aspekt výraznější, než je tomu v kategorii olejomalb. Ostravská výstava pod názvem „Velikonoce napříč staletími“ se snaží ve své koncepci postihnout proměnu ve vnímání těchto křesťanských svátků od nejstarších dob až po současnost s přihlédnutím na tvorbu středoevropské, severské a české provenience. Objevovat se zde tedy budou díla vytvořená s příděchem jisté náboženské exaltovanosti, výjevy na pokraji naturalistického realismu, grafické listy evokující pohled na danou problematiku očima malířů náboženských námětů 19. století a díla, patřící do hlavních směrů výtvarné tvorby minulého století, jako byl symbolismus, kubismus, surrealismus, expresionismus a umění abstrakce.

Mezi divácky nejpritažlivější počiny roku 2007 bude bezesporu patřit červnová výstava grafik jednoho z nejvýznamnějších českých barokních umělců 17. století Václava Hollara (1607–1677), od jehož narození v tomto roce uplyne jubilejních čtyři sta let. Ostravská Galerie výtvarného umění má tvorbu tohoto významného grafika, uznávaného ještě za svého života nejen v Čechách, ale i v Německu a Anglii, kam musel jako evangelík uprchnout před rekatolizací, zastoupenou ve více než

šedesáti grafických listech. Počtem Hollarových děl se tak řadí k jedné k nejobsáhlejších sbírek nejen u nás, ale i v zahraničí. Na výstavě v Nové síni bude grafická tvorba představena v co nejširším spektru, od nejranější doby, až po léta těsně před autorovou smrtí. Vzhledem k tomu, že byl Václav Hollar ještě za svého života považován za jednoho z nejvýznamnějších krajinářů, vedutistů a portrétistů dané doby, tématicky zde bude zastoupena právě tato oblast. Zpravidla se jedná o cykly leptů zobrazujících nejen pohledy na města a minuciózně pojaté detaily z rostlinné a živočišné říše, ale hlavně ženské a mužské portréty lidí patřících do různých společenských a sociálních vrstev. Na vystavených dílech bude znatelné, jak Hollar kladl velký důraz nejen na co nejvěrnější vyobrazení rysů portrétovaných, ale i na detailní zachycení reálií dané doby v podobě honosných kostýmů a oděvních doplňků.

Závěr roku bude již podruhé patřit výstavě nazvané „Svět podle nás“ věnované problematice lidí se zdravotním handicapem.



Tentokrát budou ve výstavních prostorách Nové síně prezentovány práce dětí z Dětského rehabilitačního stacionáře při Městské nemocnici v Ostravě. Díla, zde vystavená, vznikala v rámci arteterapie klientů daného zařízení v průběhu celého roku. Na závěr výstavy bude zorganizována charitativní aukce vystavených děl, jejíž výdělek bude věnován na provoz již zmiňovaného stacionáře. Záštitu nad výstavou převzal Moravskoslezský kraj v čele s hejtmánem Evženem Tošenovským.

GABRIELA PELIKÁNOVÁ

BERLÍN A PRAHA výtvarný svět opět spolu

V pražské výstavní síni Mánes a následně pak v předních výstavních prostorách Berlína probíhá již po tři sezóny řada výstav, která pod názvem Intercity Berlin-Praha každoročně v říjnu představuje práce mladých absolventů vysokých škol v obou městech. Plánovaná ojedinelá desetiletá série zahrne postupně celou škálu výtvarných technik a dá možnost vždy šestnácti tvůrcům či tvůrčím kolektivům (po osmi z každého města) představit své práce veřejnosti i odbornému publiku.

Organizátoři, kterým je zejména občanské sdružení Intercity Berlin-Praha, chtějí touto rozsáhlou společnou prezentací připomenout bohaté kulturní styky s Berlínem, realizované těsně před nástupem německého fašismu ve dvacátých letech minulého století. Samotná vzpomínková

náplň by však neměla valný význam, kdyby se neopírala o současnou bouřlivou a kvalitní výtvarnou scénu v Berlíně i v Praze. Pravdou je, že šíře výtvarných aktivit, kvalit i obchodního významu a dopadu je v Berlíně záviděníhodná a otevřeně je možno přiznat, že pražská výtvarná scéna a zejména aktivity, počty i kvalita pražských galerií jsou nesrovnatelně slabší, nenápadnější, takřka neviditelné. Navíc se po pádu bývalé NDR české výtvarné umění z Berlína v podstatě vytratilo, i když díky snaze celé řady zejména mladých tvůrců, kunsthistoriků i organizátorů se v malých galeriích po celém městě nepravdělně a v malém rozsahu někteří čeští moderní mladí autoři objevují. Intercity Berlin-Praha se fenoménu mladé tvorby věnuje nejen plánovitě a ve velkém rozsahu, ale snaží se výstavu představovat ve známých prestižních galeriích, kde je možnost se setkat se zájmem tradičního berlínského publika. K výstavám jsou připravovány praktické maloformátové katalogy, které krátce představují jednotlivé autory spolu se zásadním dílem, jež je na výstavě prezentováno. Navíc jsou součástí každé výstavy setkání tvůrců obou měst i další prezentace jejich prací.

Dodnes tak zájemci, je jich každým rokem několik tisíc, shlédli práce malířů, které byly jako ročník 01 představeny v prestižním západoberlínském výstavním domě Haus am Waldsee. Kurátorem této dvojvýstavy, která byla akceptována hojně také německými, zejména berlínskými masovými médii včetně televize ARD, byli za německou stranu Ulrika Poock, za stranu českou Petr Vaňous. Druhým rokem organizátoři vyzvali berlínskou kurátorku Simonu Mehnert a známou pracovníci Národní galerie v Praze Helenu Musilovou k přípravě výstavy fotografické, které se posléze v Berlíně ujala další renomovaná velká galerie Alte Schule ve čtvrti Adlershof. Svým architektonickým řešením vyrazila většině návštěvníků dech třetí v řadě výstav – Joerg a Heike Suermann (organizátoři gigantického Design Mai Youngsters v Berlíně) a Jiří Macek a Jana Zielinski (tvůrci Design Bloku v Praze) připravili netradiční výstavu mladého designu, která bude prezentována jako česká součást citovaného Design Mai Youngsters, největší evropské přehlídky v oboru. Výstava byla volnou součástí pražské mezinárodní přehlídky Design-blok, což do prostor pražského Mánesa přivedlo další návštěvníky, kteří o běžné výtvarné výstavy nemají zájem – navíc byl design, až na školní výstavy, v tomto rozsahu v Mánesu vystavován poprvé. V současné době vrcholí práce na výstavě čtvrté, kterou bude představení grafiky a kresby, ovšem nad běžný rámec tradičního vnímání této klasické výtvarné techniky. Vera Krickhahn z Berlína a Petr Vaňous z Prahy pojímají grafiku i kresbu ve výrazně širším záběru, než jsme bývali zvyklí – dalo by se dokonce napsat Grafika ? (s otazníkem) – protože autoři představí vyjma klasických druhů zpracování také počítačovou grafiku, grafiku ve třírozměrném prostoru, grafické postupy při zpracování moderní fotografie, grafiku světelnou, grafiku pracující s hrami a podobně. I tato výstava bude mít zajímavé souputníky – bude připravena souběžně s trienále Intergrafik a dokonce v prostorách Mánesa představí některé zajímavé a rozměrné exponáty z této prestižní mezinárodní přehlídky. V Berlíně bude, jak je předběžně dohodnuto, předvedena v roce 2008 v prestižní sárské galerii na Unter den Linden. A přestože tato výstava bude uvedena v říjnu 2007, byly již zahájeny práce na velké porovnávací výstavě mladé pražské a berlínské architektury, která bude připravena spolu s dalšími pražskými architektonickými galeriemi – Centrem mladé evropské architektury a Galerii Jaroslava Fragnera.

Jaké jsou výsledky, čeho organizátoři dosáhli? Přes veškerou otevřenost a dynamičnost ve vztazích mezi oběma městy je překvapující, že naprostá většina, v některých ročnících prakticky všichni mladí berlínští tvůrci, jsou vždy v Praze poprvé. O Čechách nevědí nic, neznají české umění, historii, Prahu maximálně z pohlednice. V opačném směru je to takřka podobné. Přes velkou charizmatičnost obou měst jsou běžné styky ojedinelé a namátkové. Na straně druhé straně je zajímavé, že většina vystavených prací sice potvrzuje sociálněji citění a analytictější myšlení, řekněme až tradičně levicové, u autorů z Berlína. Pro pražskou část je typičtější větší hravost, citovost, nadsázka. Přesto však jsou soubory vystavovaných děl vzácně vyrovnané a ve výstavních prostorách působí harmonicky. Navíc, i když výběr je z obrovského množství mladých tvůrců velmi obtížný, kurátoři dosahují kvalitních výsledků – úroveň výstav jde zřetelně nahoru a jejich návštěva přináší opravdu seznámení se s vizií současné scény obou měst.

JoVo

PORTRÉT

Záliba v portrétu se projevuje houževnatě v průběhu celé lidské existence, jak o tom svědčí obrazárny, hrady a zámky, které jsou plně podobizen. Touha vlastní všem lidským bytostem – pozorovat se prostřednictvím svého obrazu – způsobila, že umění individuálního portréту je jednou z nejvíce rozšířených uměleckých činností ve všech podobách. Zvláštní rozmach pozorujeme od dob renesance. Avšak vývoj portréту není plynulý. Přes schopnost objevit se pod různými formami trpí velkými výkyvy nepochybně pod vlivem širších společenských souvislostí. U portréту snad lépe než jinde pozorujeme velmi dobře ohromný vliv, který požadavky, nároky a zájmy modelu, společensky podmíněné, měly na formu a vzhled mnoha děl. Pouze ve vzácných případech v minulosti umělec nenamaloval portréty pro peníze, ale pro potěšení. Snad proto se projevuje životnost nejvýrazněji v autoportrétu, který je mimořádným, jedinečným případem, kdy umělec je objednavatelem i dodavatelem. Ústředním problémem portréту je kromě samozřejmých uměleckých zřetelů otázka podoby.

Portrét byl totiž definován snad nejstručněji jako každé zpodobení lidské tváře, které má znázorňovat určitého člověka. Zpodobňování lidské tváře (a člověka vůbec) bylo vyvrcholením veškerého výtvarného úsilí, ať už se názory na hodnocení této umělecké činnosti jakkoli měnily a ať podléhaly konjunkturu, kdy portrét vystupuje do popředí, nebo podcenění, kdy portrét téměř mizí. Portrétovaný se na jedné straně chce nechat interpretovat, předpokládá umělcovu schopnost odhalit mu něco z vlastní psychiky, ale na druhé straně vnáší často požadavek idealizace, sloužící k zastření pravé podoby a psychiky podobou ideálně typovou. Idealizace je ovšem rozporem mezi pravdou a upřímností, kterou obvykle prosazuje umělec, zatímco zákazník vyžaduje nebo předpokládá příjemné lichocením nebo alespoň dodržení etikety. Měřítkem pro posouzení by mělo být, zda umělec dokázal svůj model zobrazit v jakékoli formě v plnosti a pravdě jeho lidské existence, tj. v onom výjimečném průsečíku společenského a osobního obsahu.

Věrné zpodobení samo o sobě není zárukou uměleckosti, jak nás o tom přesvědčují řady sice reprezentativních, ale prázdných úpadkových salónních portrétů. Umění 20. století se stavělo k podobizně dost odmítavě jako k výtvarnému žánru, který byl historickým vývojem překonán a na sklonku 19. století zdiskreditován konvenčními výtvarnými planého akademismu, v nichž požadavky vnější popisnosti a společenské reprezentace byly povýšeny na primární estetické postuláty a jež produkce výtvarníků bez umělecké invence a dobrého řemeslného vybavení rozměľňovala na úroveň kýče.

V souvislosti s obnovou figurativních stylů se portrét dostává opět do středu pozornosti a chápeme, že i diskontinuita tohoto žánru je součástí vývoje, podobně jako v přírodních procesech a jevech. Současné pozorujeme, že portrét sice reaguje na slohové proměny, ale zůstává jako žánr zcela jednoznačnou konstantou, která nás informuje lépe než kterýkoli jiný žánr o společnostech dávno zašlých, nedávných nebo současných, jak se projevují prostřednictvím obrazu jednotlivce. Typologii portréту je možno chápat podle několika hledisek.

Povšimněme si pro názornost jen jediného typu: hlavy. Pro pohled zepředu nemáme ani přesný český název: nahrazujeme jej francouzským výrazem „en face“ (anfas). Zachycuje lidskou tvář z přímého pohledu, zepředu. Magie přímého pohledu nechává tváři ústřední úlohu a proto je logické, že

se s ním setkáváme především u autoportrétu. Přímý pohled očí na diváka není ovšem jen výsadou portréту zepředu. Ten mohou mít i podobizny z tříčtvrtinového profilu či poloprofilu. Natočení hlavy se mění až k úplnému profilu, který se nazývá portrétem o sobě samém, neboť zobrazený uniká divákovi do vlastního světa, ležícího mimo rám obrazu a s divákem přímo nekomunikuje. Jen výjimečně zaznamenáváme portréty s hlavou více odvrácenou. I pouhý odvrácený pohled ovšem nenavozuje kontakt s divákem; stává se zvláštním projevem zvětšení duchovního i fyzického bytí portrétovaného. Sklopený pohled naznačuje obvykle ponoření do sebe, přemýšlení či zamyšlení. Přednosti přímého portréту jsou ovšem nasnadě. Oči a rty působí bezprostředně až nejjemnějšími odstíny svých dynamických podob, které dostaly v životní historii určité osoby nějaký význam. Také ústa opticky zdůrazňují celkovou podobu obličeje. Díky oběma může nastat komunikace beze slov, a to různým výrazem, pouhým stažením linií. Komunikace (tzv. neverbální komunikace) může nastat i celkovou polohou a gestikulací těla a rukou, pokud jsou znázorněny. Podobný rozbor by se dal uplatnit u kompozice celé postavy, polopostavy, barvy, kresby, atd.). Samozřejmě je komunikací i postoj umělce, projevující se v jednotlivých složkách.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

HOLOGRAFICKÉ UMĚNÍ

Moderní výtvarné umění využívá k svému vyjádření nejrůznější moderní techniky, výsledky vědeckých objevů minulého století. Od konce 70. let 20. století k nim přibyla i holografie, využívající laserové techniky k vytváření trojrozměrných fotografických obrazů. K pionýrkám tohoto umění patří Paula Dawson. Ve stálé sbírce vědeckého muzea Questacon, které je součástí Národního střediska vědy a technologie v australském městě Canberra, je její triptych nazvaný Eidola Suite. Představuje tři stadia změn australské krajiny: část buše znetvořenou požárem, stavbu dřevěného domu na tomto místě a nakonec pohled z místnosti v novém domě do krajiny, zabírající ovšem kromě zahradního nábytku i předek automobilu. Umělecký zájem je zde tedy sklouben s problematikou ekologickou, jak člověk mění přírodu a upravuje si ji pro vlastní užívání.

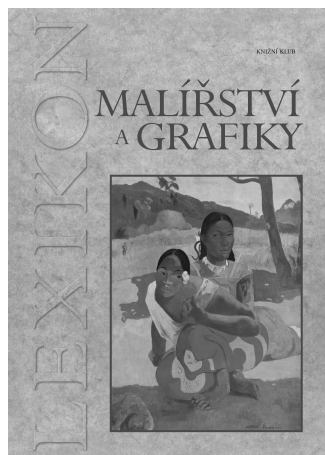
Trilogie vznikla v roce 1985 za použití argonového iontového laseru od kalifornské firmy Coherent. Obrazy se touto technikou zachycují na panely skla s halidy stříbra. Jsou asi 1 m vysoké a 1,5 m široké. Aby bylo docíleno požadované optické hloubky okolo 10 m, bylo třeba exponovat snímky několik minut a přístroj se proto musel chladit vrstvou vody. Při tom se musely vyřešit některé technické problémy, například odstranit vznikající bubliny v chladicí vodě, a musela se také uzavřít nedaleká dálnice, aby ostrost obrazu nebyla zhoršena otřesy půdy.

V muzeu je triptych umístěn těsně na stěnách ve slabě osvětlené místnosti. Laserové záření se na zadní strany obrazů pouští z vedlejší místnosti, přístupné pouze obsluhujícím technikům. Poměrně složité opticko-mechanické zařízení bylo zjednodušeno v roce 1998 díky vývoji laserové techniky (nyní se používá neodymový laser). Současný systém je velmi stálý a spolehlivý, zařízení již pracuje více než 55 000 hodin bez speciální údržby. Bohužel v „Panoramě“ nemůžeme reprodukovat zelenožluté obrazy triptychu, které přinesl časopis „Photonics Spectra“ v září 2006; kdybyste se ovšem dostali do Canberry, stojí nepochybně toto zajímavé použití vědy pro umělecké vyjádření za shlédnutí.

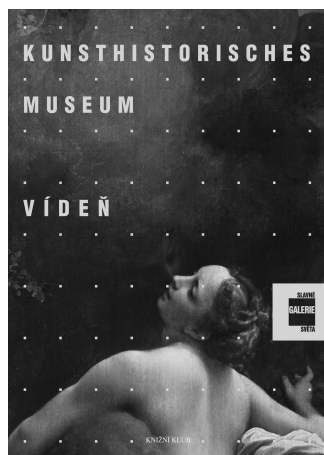
Zdeněk ŠESTÁK

SOUTĚŽ KPVU A KNIŽNÍHO KLUBU

Vážení členové. KPVU pro Vás i 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 2007 na adresu ústředí KPVU (písemně poštou, faxem, osobně, e-mailem), budete zařazeni do slosování, které proběhne v polovině dubna 2006. Výherci obdrží zdarma následující publikace, které do soutěže laskavě poskytl Knižní klub.



1. cena
LEXIKON MALÍŘSTVÍ A GRAFIKY



2. cena
SLAVNÉ GALERIE SVĚTA: Vídeň



2. cena
SLAVNÉ GALERIE SVĚTA: Paříž

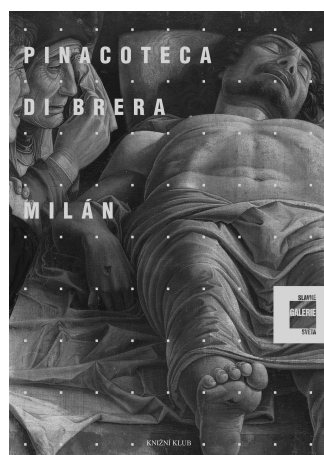
Otázka č. 1: Kde můžete vidět město Alasia?

Otázka č. 2: Kolik manželek měl P. Picasso?

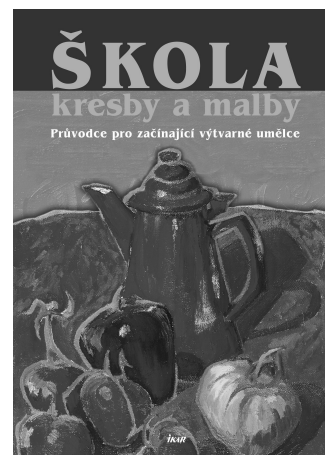
Otázka č. 3: Kde v Římě můžete vidět hrobku podle etruského vzoru?

www.knizniweb.cz

KNIŽNÍ KLUB
Váš průvodce světem knih



2. cena
SLAVNÉ GALERIE SVĚTA: Milán



3. cena
ŠKOLA KRESBY A MALBY

Výsledky soutěže KPVU a Knižního klubu - Panorama 2006

I.cena - publikace LOUVRE – PAŘÍŽ: výherci: V. Roženský, Liberec; J. Hořínková, Brno; I. Vinčálková, Praha 10.

II. cena - publikace PRADO – MADRID: výherci: J. Prokešová, Brno; Z. Čiháčková, Hradec Králové.

III. cena - publikace NATIONAL GALLERY LODÝN B: výherci: Janotová Praha 4; V. Potužil, Praha 6.

IV.cena - publikace ERMITÁŽ, SANKT PETĚRBURK: výherci: M. Peterková, Ústí nad Labem; D.Vondrášková, Praha 2.

V.cena - publikace DĚJINY PSANÉ ŘÍMEM, Vojtěch Zamorovský: výherci: M. Aksenovová, Praha 8; M. Jenišťová, Pardubice; J. Kroutil, Chuchelná; H. Minaříková, Brno; Z. Kučera, Ústí nad Labem; B. Pivoňka, Praha 4; P. Vidlár, Přerov.

Správné odpovědi na otázky:

1. Kde se nachází Fogg Art Museum? = Cambridge (USA)

2. Ve kterém kostele je nejvíce obrazů od Michelangela Merisi da Caravaggio? = Řím, San Luigi dei Francesi

3. Kde můžete vidět město Káneš? = Turecko, nedaleko Kayseri

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



KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ



..... slevy a výhody

VÝHODY A SLEVY PRO ČLENY

KLUBU PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ - SPOLEK

- slevy na zájezdech ARS VIVA cesty za uměním
- možnost prohlídky obsáhlé fotodokumentace z cest spol. ARS VIVA (cca 40 000)
- odběr členského bulletinu „Panorama“
- vycházky a přednášky (odborné) pro členy KP VU zdarma
- slevy na vstupném v uvedených institucích
- slevy při nákupu grafických listů akad. mal. Vladimíra Tesaře
- možnost výhry hodnotných publikací o umění Knižního klubu

Kontakt na kancelář KP VU

- **NOVÁ ADRESA: 160 00 Praha 6, Muchova 9/223, 1. patro**
(80 m od stanice metra trasa A „Hradčanská“, směr Dejvice)
- telefon: 233 324 099, fax 224 311 585, e-mail kpvu@arsviva.cz, www.kpvu.arsviva.cz
- spojení do kanceláře: metro trasa A stanice „Hradčanská“
bus 131, 108, 216, 174 (stanice Hradčanská)
tram 1, 8, 15, 18, 20, 25, 26 (stanice Hradčanská)

platba členských příspěvků

- osobně v kanceláři
- poštovní poukázkou (variabilní symbol je číslo členské průkazky!)
- bankovním převodem, číslo účtu 65007 / 0300,
variabilní symbol je číslo členské průkazky!
- členský příspěvek na rok 2007 je 190,- Kč / zápisné 60,- Kč

slevy

Galerie hlavního města Prahy	
– Dům U Kamenného zvonu – výstavy moderního a současného umění	50%
– Dům U Zlatého prstenu – české umění 20. stol., výstavy moderního a současného umění	50%
– Městská knihovna 2. patro – výstavy moderního a současného umění	50%
– Staroměstská radnice 2. patro – výstavy moderního a současného umění	50%
– Bílkova vila – ateliér a dílo Františka Bílka	50%
– Bílkův dům v Chýnově – ateliér a dílo Františka Bílka	50%
– Trojský zámek – České umění 19. stol., výstavy moderního a současného umění	50%
České muzeum výtvarných umění Praha	60%
Galerie Václava Špály v Praze	50%
Muzeum hlavního města Prahy	60%
Muzeum Kampa - Nadace Jana a Medy Mládkových Praha	33%
Národní galerie v Praze	- první středu v měsíci vstup zdarma 15-20 hod.
Národní technické muzeum v Praze	- první pátek v měsíci od 12 hod. vstup zdarma
Pražská informační služba v Praze	
– Věž chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze	20%
– Rozhledna Petřín v Praze	20%
– Bludiště Petřín v Praze	20%
– Malostranská mostecká věž v Praze	20%
– Staroměstská mostecká věž v Praze	20%
– Pražská brána v Praze	20%
– Staroměstská radnice v Praze (prohlídkový okruh)	20%
– Staroměstská radnice v Praze (věž)	20%
– Zámek Ctěnice (zámek)	20%
– Zámek Ctěnice (kočárovna)	20%
Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze	50%
každé úterý od 17-20 hod. vstup zdarma	
– Galerie Josefa Sudka Praha a zámek Kamenice nad Lipou	50%
Výstavní síň Mánes Praha	50%
Židovské muzeum v Praze	v neděli a o státních svátcích
v rámci programu proti antisemitismu – vstupné pro Čechy místo 300,- Kč činí 60,- Kč	

Dům umění města Brna	– Dům umění	50%
	– Dům pánů z Kunštátu	50%
Moravská galerie v Brně	– Pražákův palác	50%
	– Místodržitelův palác	50%
	– Uměleckoprůmyslové muzeum	50%
Muzeum města Brna	– Hrad Špelberk	50%
	– Měnišská brána	50%
Muzeum Českého krasu Beroun		50%
Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy		50%
Regionální muzeum v Českém Krumlově		50%
Alšova jihočeská galerie České Budějovice – Wortnerův dům		50%
Muzeum Těšínska – Český Těšín		50%
Městské muzeum a galerie v Hlinsku		50%
Pamětní síň Karla Lidického v Hlinsku		50%
Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou		50%
Galerie výtvarného umění v Hodoníně		33%
Galerie moderního umění Hradec Králové	60% stálé expozice	
	66% výstavy, 50% přednášky, besedy, zdarma přednášky ve spolupráci s KP VU	
Galerie výtvarného umění v Chebu	první čtvrtek v měsíci vstup zdarma	
Městské muzeum Chotěboř		50%
Městské muzeum Chrast		50%
Muzeum loutkářských kultur v Chrudimi		50%
Městské muzeum v Jaroměři		50%
Oblastní galerie Vysočiny Jihlava		50%
Galerie Klatovy a Klenová		25%
Muzeum a galerie severního Plzeňska Kralovice		50%
Oblastní galerie v Liberci		33%
Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích		50%
každou středu vstup zdarma		
Galerie Benedikta Rejta Louny		50%
Oblastní muzeum v Mostě		50%
Galerie výtvarného umění v Náchodě		50%
Horácká galerie v Novém Městě na Moravě		50%
Vlastivědné muzeum Nymburk		50%
Muzeum umění Olomouc		50%
Galerie výtvarného umění v Ostravě		50%
Ostravské muzeum v Ostravě		33%
Slezské zemské muzeum v Opavě		50%
Dům u Jonáše Pardubice		50%
Východočeská galerie v Pardubicích		50%
Zámek (výtvarné výstavy) Pardubice		50%
Západočeská galerie v Plzni		50%
Polabské muzeum Poděbrady		50%
Městské muzeum a galerie v Políče		50%
Galerie Ve Špálíčku v Prostějově		50%
Muzeum Prostějovska v Prostějově		50%
Muzeum Komenského v Přerově		50%
Moravská ornitologická stanice v Přerově		50%
Hrad Helfštýn		50%
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem		50%
Muzeum Říčany		62%
Městské muzeum Týn nad Vltavou		50%
Slovácké muzeum v Uherském Hradišti		50%
Muzeum regionu Valašsko ve Vsetíně		50%
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně		50%

každé první úterý v měsíci vstup zdarma,
včetně stálé expozice zlínského zámku

KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ spolek

160 00 Praha 6 - Dejvice
Muchova 9 (80 metrů od stanice metra Hradčanská)

telefony: linka 233 324 099, záznamník / fax 224 311 585
e-mail: kpvu@arsviva.cz, www.kpvu.arsviva.cz

úřední hodiny: úterý 14.00. – 18.00 hodin

 **ARS VIVA®**
CESTY ZA UMĚNÍM

160 00 Praha 6 - Dejvice
Muchova 9 (80 metrů od stanice metra Hradčanská)
telefony: linka 233 324 099, záznamník / fax 224 311 585
e-mail: arsviva@arsviva.cz, www.arsviva.cz

Po - Čt 10.00 - 13.00, 14.00 - 18.00 / Pá 10.00 - 15.00