

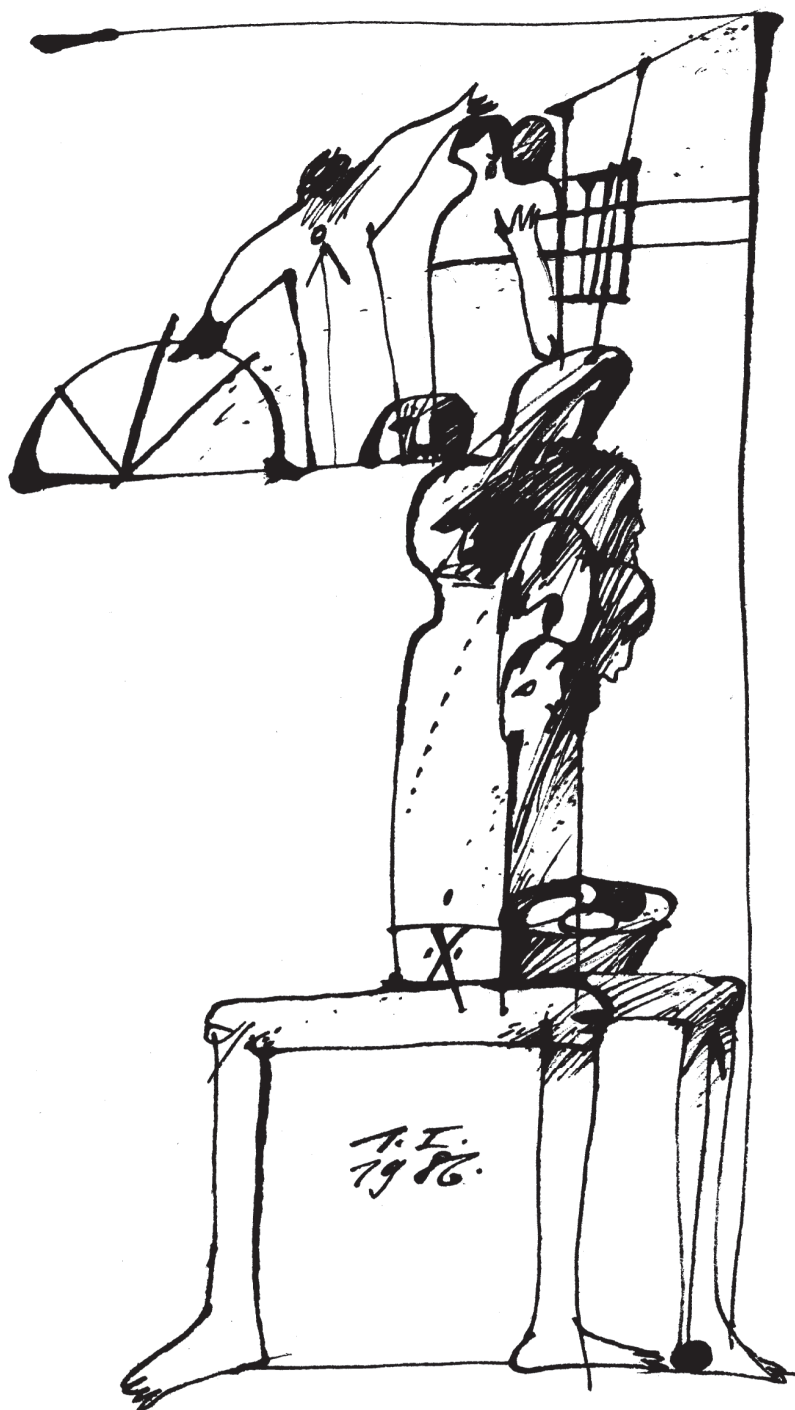
PANORAMA



ČLENSKÝ VĚSTNÍK

SPOLKU KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

2011



VELKÉ ŠACHTOVÉ HROBKY Z 1. TISÍCILETÍ PŘED N. L. V EGYPTĚ • TOU KNIHOU JSEM SI ZAMILOVAL JAPONSKO • DRÁŽDANSKÝ ZÁMEK - ZNIČENÝ A OBNOVOVANÝ • STAROMĚSTSKÉ NÁMĚSTÍ A RADNICE V NOVÝCH PERSPEKTIVÁCH • SBĚRATEL VINCENC PAULUS • JAK ČESKÝ JEZUITA JAKUB KRESA NAUČIL ŠPANĚLSKÉHO FRESKAŘE MALOVAT • STÚPY A PAGODY • OPEVNĚNÍ NA MÍNOJSKÉ KRÉTĚ: MÝTUS NEBO SKUTEČNOST? • LIDOVÁ KULTURA V OBRAZECH • ČESKOSLOVENŠTÍ CESTOVATELÉ VE VIETNAMU • JOSEF MÁNES JAKO RENESANČNÍ ARCHITEKT • VZPOMÍNANÍ NA ANNU FÁROVOU

Vážení přátelé výtvarného umění,

rádi bychom Vás prostřednictvím Panoramy seznámili s některými fakty a závěry z jednání hlavního výboru, který se sešel 8. listopadu 2010 v Praze:

- **Stav členské základny** (platicích členů KPVU): za uplynulé období (k 31. říjnu 2010) je 733 členů; v roce 2010 přibýlo 26 nových členů KPVU.
- **Hospodaření KPVU** za rok 2010 skončilo - jen díky max. možným úsporám - v účetním 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 několik místních úřadů, kterým tímto velice děkujeme.
- Jednotlivé pobočky KPVU mají možnost požádat o finanční příspěvek na své aktivity. Kontaktuje ústředí KPVU na níže uvedené adrese.
- na poslední straně Panoramy uveřejňujeme **AKTUALIZOVANÝ A REVIDOVANÝ SEZNAM VŠECH SLEV A VÝHOD**, které vyplývají s členstvím v Klubu přátel výtvarného umění včetně seznamu institucí, které slevy poskytují (s internetovými odkazy).
- Díky velkorysému nabídku některých výtvarníků jsou také v roce 2011 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. 2011 zůstává stejný = 220,- Kč; zápisné (jen pro nové členy) je 60,- Kč; číslo bankovního účtu KPVU: 65007 / 0300

KPVU doslova přežívá na hraně jeho ekonomických možností jen díky Vaším členským příspěvkům. Pokud má klub existovat i v r. 2012, nutně potřebuje Váš laskavý příspěvek – nejjednodušší do 31.3. 2011.

- Opět 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!

- **ADRESA KPVU:**

Klub přátel výtvarného umění, o.s.
Muchova 9 (80 metrů od stanice metra Hradčanská)
160 00 Praha 6 - Dejvice
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 v r. 2011 členům KPVU slevy. Prostřednictvím webové stránky je možné se i do KPVU přihlásit.

S přátelským pozdravem

hlavní výbor spolku KPVU



Městská knihovna v Praze



PŘEDNÁŠKY KPVU Praha v roce 2011

Přednášky se budou konat vždy od 17:00 hodin v přednáškovém sále budovy Městské knihovny v Praze, Mariánské náměstí 1, Praha 1.

1. PhDr. Tomáš Alušík, PhD. MlFA – **9. 2. 2011**
České centrum pro středomořskou archeologii
Sídlště a pohřebiště předpalácové Kréty
2. Mgr. Vlastimil Drbal, PhD. – **30. 3. 2011**
Slovanský ústav AV ČR, oddělení paleoslovenistiky a byzantologie
Madabská mozaiková mapa v Jordánsku
3. PhDr. Miroslav Vlček – **27. 4. 2011**
Drážďany - město saských kurfiřtů a králů, jeho poválečná rekonstrukce
4. Prof. PhDr. Ladislav Bareš, CSc. – **25. 5. 2011**
Český egyptologický ústav, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Výsledky posledního výzkumu v šachtových hrobkách v Abúsíru
5. RNDr. Aleš Krejčí, CSc. – **22. 9. 2011**
Umění starověkého Íránu
6. Josef Vomáčka (nezávislý publicista) – **26. 10. 2011**
Nová Bratislava – developerský zázrak
7. PhDr. Petra Müllerová, Ph.D. – **30. 11. 2011**
Specifika výzdoby obecních svatyní dínů v Tonkinu

LIDOVÁ UNIVERZITA

kulturní a vzdělávací centrum Městské knihovny v Praze
Mostecká ul. 26, Praha 1 - Malá Strana
tel. 257 532 908; 257 532 013

Lidová univerzita oslaví v roce 2011 již 50 let své existence. Pražské veřejnosti nabízí pestrou programovou nabídku kulturních a vzdělávacích akcí, možnost celoživotního vzdělávání a kreativního trávení volného času. Převážná část programů LU je realizována formou přednáškových cyklů, seminářů, výtvarných, literárních a komponovaných pořadů, besed, koncertů, divadelních a tanečních představení, filmových projekcí, festivalů a přehlídek, konferencí, vycházek, programů pro mládež i seniory. Kromě osvědčených témat se zájemci mohou setkat i s tématy méně známými nebo odborně zaměřenými. Řada programů a přednáškových cyklů je věnována výtvarnému umění, připravujeme také doprovodné programy k výstavám Galerie hl. m. Prahy. Aktuální nabídku akcí najdete v měsíčních programech LU a internetu (<http://kultura.mlp.cz>). Možnost rezervace vstupenek on-line: lu.mlp.cz.

PANORAMA

Evidováno ministerstvem kultury ČR pod č. 14977
Neprodejné
Řídí redakční rada: PhDr. Zdeněk Pazdera, RNDr. Miroslav Kozák, Mgr. Zuzana Macková
Kresba na obálce: Vladimír Tesař
Sazba a tisk: RK TISK Jičín, tel.: 493 546 911- 19
členský věstník spolku Klub přátel výtvarného umění - 2011
© KPVU Praha - leden 2011

Velké šachtové hrobky z 1. tisíciletí před n. l. v Egyptě

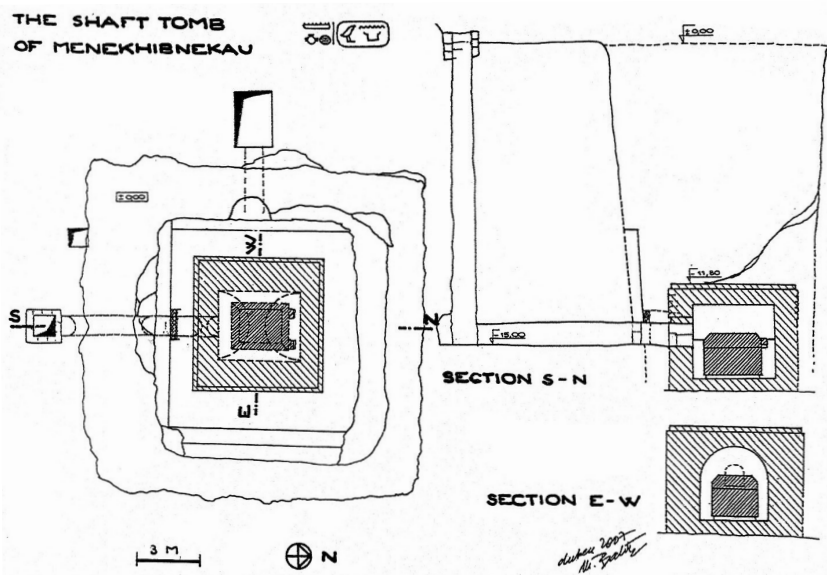
vrcholný typ egyptské hrobové architektury

Velké šachtové hrobky představují specifický typ egyptské hrobové architektury. Stavěly se zhruba jedno století – od přelomu 7. a 6. stol. př.n.l. do počátku perské nadvlády nad Egyptem po roce 525 př.n.l., a to především v severní části rozsáhlé nekropole starověké Memfidy, tedy na dnešních lokalitách Gíza, Abúsír a Sakkára. Charakteristickým rysem těchto hrobek je klenutá pohřební komora, vybudovaná přímo na dně rozsáhlé (až 13x13 metrů) a až 30 metrů hluboké šachty. Komora byla obvykle téměř zcela vyplněna masivním, často zdvojeným sarkofágem, jehož vnější část tvořily dva obrovské vápencové kvádry o váze až několika desítek tun. Přístup do ní zajišťovala až do okamžiku pohřbu úzká vedlejší šachta a z ní vycházející vodorovná chodba. Stěny komor a v některých případech i sarkofágy jsou obvykle zdobeny nápisy a scénami, které měly zemřelému zaručit nerušený přechod na onen svět a blaženou věčnou existenci. Jsou to dlouhé úryvky z tradičních souborů náboženských textů, jako jsou *Texty pyramid* z poslední třetiny 3. tis. př.n.l., *Texty rakví* z přelomu 3. a 2. tis. př.n.l. a *Knihy mrtvých*, která na obě starší sbírky navazovala, ale i další texty specifického určení, jako je soupis obětí doprovázený textem starobylého obětního rituálu, hymny a chvalozpěvy na boha slunce Rea, resp. další božstva, nebo naopak říkadla zatracující rituálního nepřítele bohů Apopa, astronomické texty a scény, apod.

Obdobnou funkci jako nápisy a scény měla i pohřební výbava. Její nezbytnou součástí byly obvykle čtyři kanopy (nádoby na vnitřnosti vyřezané z těla při mumifikaci), vešebty (sošky služebníků, plnící na onom světě za zemřelého pracovní povinnost) a také četné amulety z různých materiálů, které svými vlastnostmi (zejména zbarvením) doplňovaly symboliku daného předmětu. Patřily k ní i texty psané na svitcích papyru (obvykle verze *Knihy mrtvých* a *Knihy o tom, co je v podzemí*, tzv. *Amduatu*), tzv. magické cihly s úryvky 151. kapitoly *Knihy mrtvých*, modely obětních stolků, nádoby s posvátnými oleji a mastmi a další předměty. Obecně vzato ovšem hrobky tohoto typu obsahovaly poměrně nepočetnou a nepřilíhající cennou pohřební výbavu, v níž předměty z drahých kovů byly naprostou výjimkou. Větší důraz než na konkrétní předměty se kladl spíše na symbolické zajištění ochrany zemřelého a uspokojení jeho potřeb formou textů a zobrazení na stěnách pohřebních komor, sarkofágů a rakví.

Hrobky tohoto typu zřejmě napodobují ústřední část podzemních prostor Džoserova pyramidového komplexu, nejstarší egyptské monumentální stavby z kamene, a představují tak další doklad archaizujících tendencí egyptské společnosti ve druhé třetině 1. tis. př.n.l. Přinejmenším v Iufaově hrobce v Abúsíru – v ostatních případech je nadzemní část obvykle natolik zničená, že ji nelze rekonstruovat – napodobuje i ohradní zeď takové hrobky vnější vzhled ohrazení Džoserova komplexu se střídajícími se výklenky a výstupky (tzv. palácovou fasádou). Některé stavby tohoto typu, mj. Vedžahorresnetova hrobka v Abúsíru, napodobují snad i symbolický hrob vládců říše mrtvých boha Usira – hlavní šachta s pohřební komorou je lemována ještě hlubokým příkopem, který možná dosahoval až k hladině spodní vody a znázorňoval tak praoceán, z něhož se podle egyptských představ zrodil svět.

Z přibližně dvaceti dosud odkrytých hrobek tohoto typu jich téměř polovina zůstala nevyhloubena, i když v některých z nich zloději bez úspěchu pracovali. Z tohoto hlediska představují hrobky daného typu vyvrcholení egyptské hrobové architektury, pokud jde o zabezpečení proti lupičům. Je ovšem nutné dodat, že na rozdíl od rozšířených představ o nesmírném bohatství uloženém na staroegyptských pohřebištích, které se zřejmě dodnes udržují díky nálezům z proslulé Tutanchamonovy hrobky a místním arabským tradicím, neodpovídal zisk lupičů



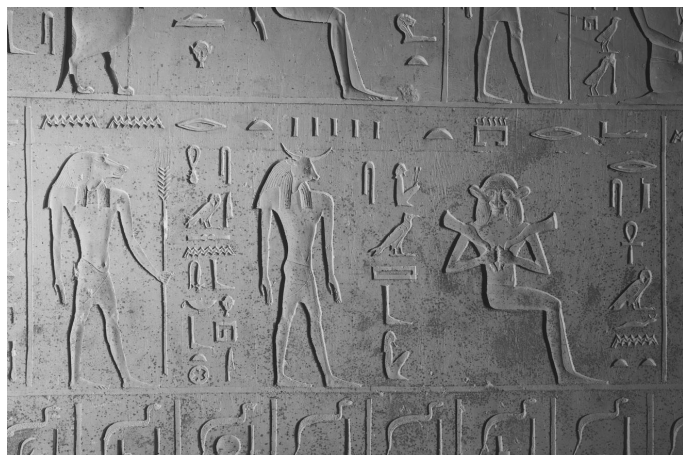
Plán Menechibnekonovy šachtové hrobky v Abúsíru

v šachtových hrobkách ani v nejmenším jejich úsilí. Třeba v Iufaově komplexu v Abúsíru, kde zloději z hlavní šachty odstranili asi 1800 m³ písku a nakonec se zastavili jen asi 1,5 metru nad stropem pohřební komory, totiž jedinou cennost představovaly tenké zlaté plíšky, které pokrývaly konečky všech prstů na ruce a nohy a dohromady vážily sotva několik gramů.

V roce 1980 byl zahájen výzkum velké skupiny takových hrobek v západní části české archeologické koncese v Abúsíru (asi 20 km jihozápadně od Káhiry), na dohled od mnohem známějšího pohřebiště v Sakkáře. Soudě podle výsledků povrchového archeologického průzkumu, geofyzikální prospekce a vyhodnocení satelitních snímků lze předpokládat, že se zde nachází pět nebo možná šest velkých a přibližně stejný počet středních a menších hrobek tohoto typu. Prozatím zcela prozkoumány tři velké hrobky, které patřily významnému úředníku a vojenskému veliteli Vedžahorresnetovi, do té doby naprosto neznámému knězi a úředníku královského paláce Iufaovi, a generálu Menechibnekonovi, a dále dvě menší stavby, z nichž jedna náležela jinak nedoloženému královskému služebníku Padihorovi; ve druhé z nich (rovněž už ve starověku zcela vyhloubené) nebyly nalezeny žádné písemné doklady a její majitel tak zůstává anonymní.

Abúsírské šachtové hrobky představují největší dosud známé seskupení takových staveb v Egyptě. Zdá, že byly postaveny podle jednotného plánu, a to ve dvou řadách, orientovaných zhruba od severozápadu k jihovýchodu. Představují tak další doklad jinak prozatím poměrně ojediněle doloženého „územního plánování“ na staroegyptských

pohřebištích. Pozoruhodná je i volba jejich místa. Na rozdíl od ostatních staveb tohoto typu, které se zcela vědomě přimykaly ke starším královským hrobkám (zřejmě ve snaze přisvojit si část jejich dlouhou tradici získané posvátnosti), byly postaveny na ploše předtím naprosto nevyužívané. Důvody tohoto kroku můžeme prozatím jen odhadovat. Kromě toho, že leží na ideální spojnici Džoserova pohřebního komplexu a pyramid v Gíze, tedy nejstarších a největších egyptských pyramid, hrála zřejmě určitou roli i nevelká vzdálenost od významných středisek náboženských kultů, ležících v oblasti dnešní severní Sakkáry (mj. s pohřebištěm posvátných býků – Ápidů). Lze hledat i důvody technické – terén s měkkým podložím vhodný pro hloubení velkých šachet a blízkost starších staveb, zejména pyramidových komplexů a hrobek z 5. a 6. dynastie, jako možného snadného zdroje stavebního materiálu.



Reliéf do vápence s detaily výzdoby Menechibnekonovy hrobky – část 144. kapitoly *Knihy mrtvých*, kde se mluví o podsvětních branách a jejich strážcích

Oproti velkým šachtovým hrobkám z Gízy a Sakkáry lze abúsírské stavby tohoto typu velmi přesně datovat. Podle nápisů, zběžně načrtnutých na stěnách Vedžahorresnetovy hrobky, byla její výstavba zahájena v 41. nebo 42. roce vlády faraona Ahmose II., což v absolutním vyjádření odpovídá letům 530 nebo 529 př.n.l. Vedžahorresnetova hrobka je nejzápadnější a na nejvyšším místě položenou stavbou v celé skupině a lze předpokládat, že je i nejstarší. Vzhledem k obrovské pracnosti budování takových hrobek je totiž málo pravděpodobné, že by mohlo ve větším měřítku pokračovat i po roce 525 př.n.l., tedy v době perského vpádu a vnitřních rozbrojů následujících po předčasné smrti perského vládce Kambýse. Všechny abúsírské hrobky tohoto typu tak zřejmě vznikly v krátkém období mezi lety 530 a 525 př.n.l. To samozřejmě nevylučuje, že k pohřbům mohly být použity i o něco později – sám Vedžahorresnet zemřel možná až mezi lety 510 a 500 př.n.l.

České výzkumy v Abúsíru přinesly několik významných objevů, které podstatným způsobem mění nebo doplňují dosavadní poznatky o tomto typu staveb. Odporují například běžně přijímané rekonstrukci původní podoby nadzemních částí takových hrobek jako malých chrámků se sloupopradím a schodištěm. Šlo spíše o uzavřené čtvercové ohrazení, v jehož středu nad ústím velké šachty s pohřební komorou stála konstrukce se skloněnými stěnami a střechou buď rovnou, nebo zasypanou pískem či hlínou. Celá tato stavba tak napodobovala mýtický prapahorek, který se jako první část pevné země měl podle egyptských představ při stvoření světa vynořit z neohraničeného oceánu; tím byl ještě více zdůrazněn význam hrobky jako místa, v němž se zemřelý znovu a definitivně zrodí k věčné existenci.

Výzkumy v Abúsíru poskytují i dosud unikátní poznatky k otázce možné existence a rozsahu zádušních kultů spojených

s tímto typem hrobek. V těsné blízkosti Iufaoovy hrobky se podařilo odkrýt a prozkoumat komplex místností, který zřejmě sloužil jako prostor zádušního kultu majitele hrobky a případně snad i dalších osob, které v ní byly pohřbeny. Tento komplex, k němuž dosud v celém Egyptě není známa žádná bezprostřední paralela, je tvořen celkem 14 původně zastropenými místnostmi a otevřeným dvorem. Je zahlouben do terénu, pravděpodobně v souvislosti s myšlenkou o podzemní hrobce boha Usira, vládce říše mrtvých. Soudě podle dochovaných nálezů (mj. poměrně přesně datovaných papyrů) sloužil svému účelu přinejmenším po dobu jedné generace, a to bez ohledu na hluboké vnitropolitické změny v Egyptě po dobytí země Peršany. To lze považovat za další doklad nutnosti modifikovat dosud převládající představy o tehdejší situaci uvnitř Egypta, které jsou do značné míry založeny na vysoce negativním hodnocení řeckého dějepisce Hérodota.

Iufaoova pohřební komora obsahuje i několik textů, které v jiných hrobkách tohoto typu nejsou prozatím doloženy. Rozsáhlou scénu symbolizující znovuzrození, která dominuje východní stěně Iufaoovy pohřební komory, lemuje text komentující a vysvětlující každodenní regeneraci slunečního božstva. Nápis v Iufaoově hrobce je dvanáctou dosud známou verzí tohoto textu, poprvé doloženého v zádušním chrámu královny Hatšepsut a původně určeného pouze egyptským faraonům. V Iufaoově hrobce je spojen s úryvkem dalšího významného náboženského díla, tzv. *Knihy dne*, které se původně objevuje jako součást výzdoby hrobek egyptských panovníků Nové říše v Údolí králů.

Jedinečná jsou i některá zobrazení v Iufaoově pohřební komoře. Pro část z nich prozatím neznáme žádnou paralelu, jiná mají dobu až ve výzdobě velkých hornoegyptských chrámů například v Denderě, Edfú a Esné, které jsou o dvě a více století mladší. Patří k nim například procesí 66 bohů a démonů, zachycená na Iufaoově vnitřním sarkofágu a na vnější rakvi kněze Nekona, uloženého ve vedlejší pohřební komoře v Iufaoově hrobce, nebo prokazatelně nejstarší dosud známá zobrazení boha Tutua, který zejména v ptolemaiovském a římském Egyptě patřil k nejoblíbenějším průvodcům a ochráncům zemřelých.

Iufaoova hrobka je zajímavá i z jiného důvodu. Kromě hlavní pohřební komory se v ní totiž našly neporušené pohřby ještě čtyř jeho příbuzných, a představuje tak jednu z největších dosud známých rodinných hrobek z Egypta této doby. Byla mezi nimi i Iufaoova sestra, která podle antropologického zkoumání trpěla nejstarším dosud známým typem jednoho z druhů rakovinného bujení (tzv. Schwannův syndrom, neboli neurilemmoma) a kněží Neko a Gemnešerbak. Pozoruhodnou postavou je zejména Neko, v jehož bohatě zdobenou dvojitou dřevěnou rakvi, se našly prozatím zcela unikátní dřevěné tabulky s vybranými kapitolami z *Knihy mrtvých*.

Sousední Menechibnekonova hrobka je kromě dobře dochované a i umělecky velmi cenné výzdoby pohřební komory, obsahující mj. scény nočního putování slunce a zobrazení denních a nočních hodin, personifikovaných v podobě krácejících ženských postav, unikátní i nálezem rozsáhlé skryše materiálů použitých při mumifikaci majitele hrobky. Ve zvláštní šachtě zde bylo uloženo 322 velkých keramických zásobnic obsahujících nejrůznější menší nádoby, nástroje /včetně měděného klystýru pro výplach vnitřností/ a materiály potřebné pro vlastní mumifikaci. Na řadě z nich je v krátkých nápisích obsaženo i datum, kdy měly být tyto materiály (natron k vysoušení těla, ale i červené barvivo, zelený pigment na oči, látky a obinadla všeho druhu) použity při přípravě mumie. To vše představuje dosud nejúplnější původní egyptský pramen pro tento pro starověký Egypt tak typický postup, dosud známý jen z popisů antických autorů.

Ladislav Bareš

„Tou knihou jsem si zamiloval Japonsko...“

tvrdí o cestopisu Alexandra Hübnera, který v češtině vyšel roku 1880, bezejmenný a nešťastný hrdina knihy Joe Hlouchy „Dopisy neznámého“. Totéž a v podstatě stejnými slovy autor sám tvrdil o cestopisu Josefa Kořenského, vydaného před koncem 19. století. Něco podobného ostatně mohly v poslední třetině 19. století a první polovině století dvacátého prohlásit mnozí čeští čtenáři o mnoha jiných titulech. Je to pochopitelné, vždyť televize přišla až v druhé polovině 20. století, rozhlas se rozšířil teprve ve 20. letech 20. století, filmů s japonskou tematikou mnoho nebylo, přednášky cestovatelů mohly oslovit pouze menší počet lidí, časopisecké články byly stručné a brzy zapadly. Byly to tedy knihy, které v té době měly pozici nejrozšířenějšího a nejdůležitějšího pramene informací o Japonsku.

V roce 2011 uplyne 130 let od narození Joe Hlouchy (1881–1957), cestovatele, sběratele a japanofila, kterému je připisován lví podíl na vytvoření tehdejší představy Čechů o Japonsku, a to představy značně romantické. I když byl Hlouchův vliv silný a obliba jeho knih – z nichž ta nejznámější, „Sakura ve vichřici“, byla vydávána přes 40 let – velká, přesto na vytváření tohoto obrazu „nepracoval“ sám.



Ilustrace Jana Gotha ke knize Joe Hlouchy
„Dopisy neznámého“, r. 1929



Ilustrace Petra Pištělky ke knize Oldřicha Zemka
„Srdce Nipponu“, r. 1924

Už první česká knižní japonerie, „Gompači a Komurasaki“ od Julia Zeyera (1884), přinesla silný romantický příběh, a v průběhu let následovala celá řada románů a povídek jak autorů českých, tak i zahraničních. Představitost a názory čtenářů ovlivňovaly nejen svým textem, ale také ilustracemi. A tak zatímco se Japonsko po vynuceném zrušení své izolace v polovině 19. století rychle modernizovalo a vyvíjelo, u nás (ale nejen u nás) se zároveň vyvíjela, utvrzovala a začala svým vlastním životem žít představa Japonska starého a romantického.

Pokud byste se chtěli podívat na knihy a ilustrace, které takový názor Čechů na Japonsko utvářely, nebo se dozvědět víc o českých spisovatelích a ilustrátorech těchto knih, navštivte výstavu „Tou knihou jsem si zamiloval Japonsko“, která se bude od začátku května do začátku září 2011 konat v Muzeu Komenského v Přerově. K výstavě je chystána i řada doprovodných akcí: animační program pro školy, přednášky a workshopy, divadelní představení. Ikvětnová muzejní noc bude na japonské téma – kromě noční prohlídky výstavy bude přichystáno například promítání světelných obrazů (jak se kdysi říkalo diapositivům) nebo posezení v čajovně.

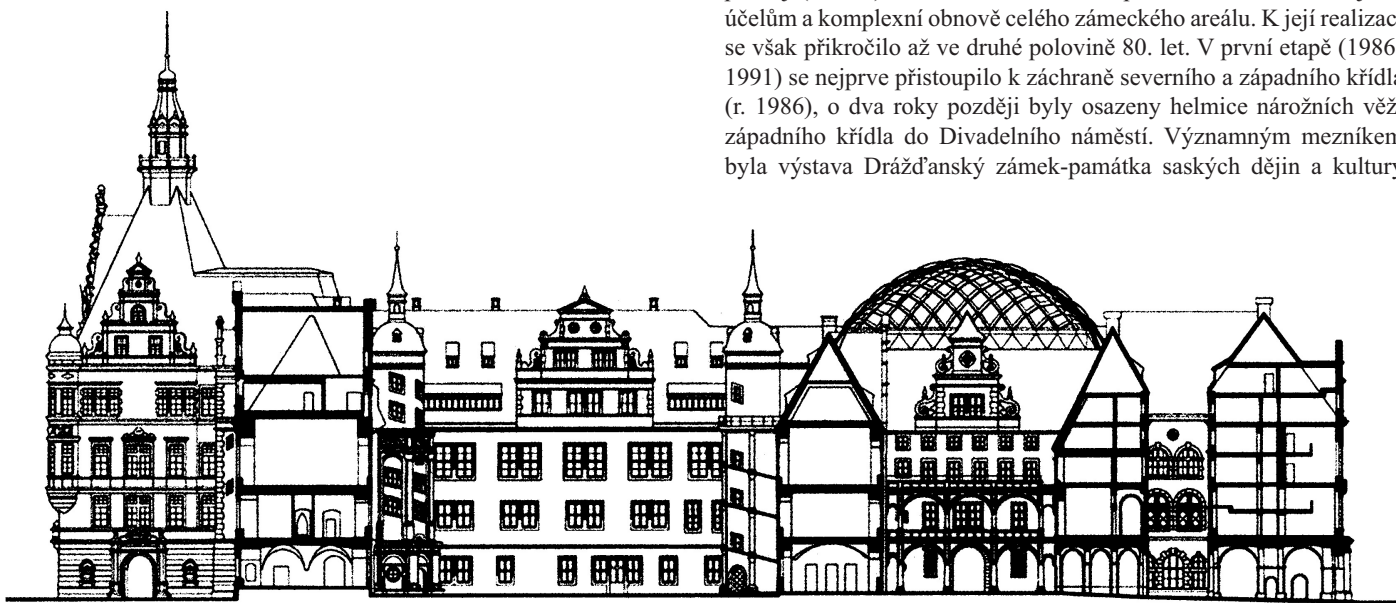
Marta Koniřová

Více informací na www.prerovmuzeum.cz.

DRÁŽĎANSKÝ ZÁMEK - ZNIČENÝ A OBNOVOVANÝ

K nejvýznamnějším dominantám „Florence na Labi“, jak se přezdívalo historickým Drážďanům před jejich zničením anglo-americkým letectvem v noci ze 13. na 14. února 1945, patřil i Rezidenční zámek, sídlo saských kurfiřtů, vévodů a králů. Středověký hrad a dvorec vystřídala velkolepá stavba renesančního zámku, trvající přes půl století (1530-1594). Uzávěrené velké nádvoří, vznikající hlavně za vévody a kurfiřta Mořice (do roku 1557), zdobily rozložitě štíty a bohatá sgrafita. Itálii připomínal arkádový altán před starou Hausmannovou věží, zatímco rohová šneková schodiště

nebo úplného odstranění trosk, jak tomu bylo ve východním Berlíně počátkem 60. let minulého století. Na místě zámku měl vzniknout nový kulturní dům a velké náměstí. Při zachování budovy se nabízelo několik variant využití: přestavba na ministerstvo lidové osvěty a vzdělávání, kulturní dům, hotel nebo státní vědeckou knihovnu. V plánech města se tak zachování zámku ke kulturním účelům prosazovalo velmi ztěžka a zdlouhavě. V 60. letech došlo k zajištění prostor Grünes Gewölbe a obnově části s hlavní branou zvanou Georgenbau v podobě po poslední přestavbě. Teprve o dvacet let později (r. 1983) se definitivně rozhodlo o přestavbě zámku k muzejním účelům a komplexní obnově celého zámeckého areálu. K její realizaci se však přikročilo až ve druhé polovině 80. let. V první etapě (1986-1991) se nejprve přistoupilo k záchraně severního a západního křídla (r. 1986), o dva roky později byly osazeny helmice nárožních věží západního křídla do Divadelního náměstí. Významným mezníkem byla výstava Drážďanský zámek-památky saských dějin a kultury



Řez budovami zámku od Georgenbau k zastřešenému malému nádvoří, r. 2009

vycházela z francouzských vzorů. Za Kristiána II. se stavělo malé nádvoří a budovy Stallhofu, přiléhající k východnímu křídlu zámku. Siluetu renesanční rezidence završila helmice Hausmannovy věže, nasazená až ve druhé polovině 17. století. Výraznou proměnu si však vyžádaly události za vlády saského kurfiřta a polského krále Augusta I. Silného. V roce 1701 vyhořelo východní a část severního křídla, na rok 1719 byla ohlášena svatba rakouské princezny Marie Josefy Habsburské se saským princem Fridrichem Augustem III., synem polského krále. Severní válka a četné výdaje na zahájené reprezentační stavby ve městě (Zwinger, Japonský palác, aj.) vyčerpaly státní pokladnu natolik, že nebylo pomyšlení na velkolepou novostavbu. Mathäus Daniel Pöppelmann přistoupil na pokyn krále v roce 1718 k modernizaci zámku. Nechal odstranit téměř všechny renesanční štíty, průčelí dostala namísto sgrafit hladké fasády a mansardové střechy. Uvnitř dvorní architekt obnovil slavnostní schodiště a navrhl nové reprezentační sály. V nich našly své místo také základy nynějších velkolepých sbírek: stříbrnice a obrazárna. V letech 1723-1732 vzniklo v západním křídle rozšířením tzv. tajné úschovy se zelenými ostěními dveří nejstarší veřejnosti přístupné muzeum uměleckého řemesla-klenotnice nazvaná podle tradičního označení místa Grünes Gewölbe.

Až na drobné interiérové úpravy se zachoval v barokní podobě královský zámek do konce 19. století. Zatímco velká novorenesanční přestavba respektovala reprezentační interiéry augustovské doby, výrazně proměnila vnějšek. Byly vztyčeny nové štíty a nároží obohatily válcové věže. Nové úpravy v podstatě přežily válečnou katastrofu, ale (až na historické prostory klenotnice) ostatní interiéry i s budovami byly téměř zcela zničeny. Názory na poválečnou záchranu a obnovu zámku prodělaly stejné peripetie, jako bouřlivé diskuse o obnově města. Oscillovaly v krajních mezích, od požadavku obnovy významné dominanty městského panoramatu ve 40. a 50. letech až k politicky motivovanému požadavku částečného

v historických prostorách Grünes Gewölbe v přízemí západního křídla zámku. Po sjednocení Německa, které přineslo, v souvislosti budováním hlavního města spolkové země Sasko také potřebné finanční prostředky, byla dokončena hrubá stavba západního křídla, obnova zámecké kaple a osazení střechy s lucernou na Hausmannově věži (r. 1991). Cílevědomě shromažďovaná projektová dokumentace a archeologický výzkum objevily sklepení a zbytky středověkého hradu. Rekonstrukce zámku měla být dokončena u příležitosti milénia založení Drážďan v roce 2006 podle plánu na vybudování Centra státních uměleckých sbírek. Práce byly však mnohem náročnější než v etapě první. Při obnově velkého nádvoří se rekonstrukce nevrátila k novorenesanční přestavbě, ale v plném rozsahu k podobě renesančního zámku koncem 17. století. Počátkem 90. let začala obnova průčelí a štítů se sgrafity podle grafických předloh v severozápadním nároží. Pod novorenesančním pláštěm jižního křídla se začalo také s rekonstrukcí malého nádvoří. Intenzivní restaurátorské práce probíhaly do roku 2006 v historických prostorách Grünes Gewölbe. Stavebně tato již od svého vzniku dobře zabezpečená část sice přestála válečný požár, vážně však bylo poškozeno vnitřní vybavení: dřevěné obložení, zrcadla, vitríny, konzoly, na kterých byly původně instalovány exponáty na stěnách. Na obnově se podílelo celkem sto restaurátorů, řemeslníků, sochařů, architektů i historiků umění, aby mohla být historická část instalována podle nejstaršího inventáře klenotnice z doby po jejím dokončení (r. 1733). Instalace v historické části respektovala původní využití jednotlivých místností, spojující aspekty státně-reprezentativní s představením předmětů podle materiálů a technik zpracování, což předstihlo svou dobu a předznamenalo cíle umělecko-průmyslových muzeí. V deseti sálech prvního patra západního křídla našla místo nejhodnotnější část Grünes Gewölbe, největší panovnické klenotnice na světě. Výběr nejceněnějších prací sledoval také hledisko chronologické. Po výběru uměleckořemeslných prací z dob saských kurfiřtů renesance a manýrismu následuje období

Augusta Silného, který nechával zhotovit jedinečná díla především svému dvornímu klenotníkovi Johannu Melchioru Dinglingerovi. V závěrečné části jsou připomenuty akvizice za saských králů 19. století. V nových prostorách byl také zpřístupněn Kupferstichkabinet, soustředující kresby a grafiky 15. - 20. století.

Nedávno oslavovaly Drážďany 450. výročí uměleckých sbírek. Jejich kolébkou byl právě Rezidenční zámek. Kurfiřt August založil (r. 1560) druhou nejstarší uměleckou a raritní komoru (Kunst und Wunderkammer) v pěti místnostech podkroví západního křídla, kde je plánována její muzejní rekonstrukce. Shromažďovala nástroje, nářadí, literaturu o výrobě a technických vynálezech tehdejší doby, stejně jako přírodniny a obrazy. Umělecká díla a předměty však zůstávaly dlouho skryty v tajné úschovně v přízemí, po jejímž rozšíření vznikla již vzpomínutá Grünes Gewölbe. Na zámku našla první místo také začínající obrazárna. Vývoj uměleckých sbírek od kunstkomory až k specializovaným sbírkám současnosti připomněla výstava *Zukunft nach 1560*, která se uskutečnila v nedokončených prostorách druhého patra zámku. Nově otevřenou expozici je osmanská sbírka, budovaná jako výraz zájmu o Orient Augustem Silným. Její součástí nejsou jen chladné a palné zbraně, náročně vypracované koňské postroje, ale také oděvy i sultánům stan vyšívané zlatem. V instalaci *Türkische Cammer*, navržené Peterem Kulkou, působí rafinovaně nasvětlené předměty vystupující z temnot jako sen o nádherném světě orientální

je neodmyslitelnou dominantou historického města. Rekonstruované nádvoří v podobě renesančního sídla saských kurfiřtů připomíná význam zámku jako mocenského centra německé reformace. Na tuto dějinnou epochu slohově navázala přestavba, která s okolními novorenesančními architekturami dokládá mohutný rozvoj Drážďan ve druhé polovině 19. století. Obnovené interiéry Grünes Gewölbe jsou nejvýznamnějším přínosem doby Augusta Silného. V budoucnu by ji měly revokovat další vzácné umělecké předměty, zachované z vybavení zničených reprezentačních prostor královského apartamentu.

Koncepce rekonstrukce zámku vznikla již roku 1983, ale byla několikrát upravována a korigována. Kromě tradičních metod se v ní uplatnily i moderní formy a instalace. Podobně jako v případě dokončované obnovy blízkého Neumarktu se dodržovaly komplexní zásady využití dokumentace a archeologických metod. Vysoká profesionalita a preciznost řemeslných prací navazuje na zkušenosti stavební hutě, která začala obnovou Zwingeru a pokračovala budovou Opery Gottfrieda Sempera. Nalezené fragmenty se podle možnosti pečlivě konzervovaly, sgrafita se prováděla jako v minulosti podle původních grafických předloh. Pokud to bylo možné, došlo v maximální míře k obnově nejceněnějších zachovaných interiérů (Grünes Gewölbe, Anglické schodiště). Další prostory, využívané k provozním a výstavním účelům (např. nová klenotnice-Neue Grünes Gewölbe,



Pohled ze Stallhofu na zříceniny zámku a zajišťování Georgenbau, r. 1963

kultury, která se stala inspirací dvorského života polského krále. Prof. Kulka je také autorem řešení ústřední vstupní haly (r. 2009), kterou získal zastřešením malého nádvoří průhlednou kupolí. Ocelová nosná konstrukce je rozdělena do diagonální sítě kosočtverečných polí, vyplněných polštáři odolnými proti tlaku a krytými průhlednou fólií. Na návštěvníky působí lehce, ačkoliv je vysoká 9 metrů a váží 80 tun. Z haly, obklopené potřebným zázemím pro návštěvníky, se vystupuje po obnoveném novobaročném Anglickém schodišti do expozice a výstav.

Úsilí o obnovu drážďanského královského zámku pramení z několika skutečností. Rezidence saských vévodů, kurfiřtů a králů

Türkische Cammer, Galerie kurfiřtů a králů) mají moderní interiéry s veškerým technickým vybavením podřízené vystaveným exponátům. Náznaková rekonstrukce tzv. Obřího sálu (Riesensaal) pro expozici zbroje a zbraní využije působení nosné ocelové konstrukce krovu, která opticky připomene tvarování pozdně renesančního dřevěného žebrovaného stropu. Odvaha zastřešení malého nádvoří, patrná v siluete zámku, je chápána nejen jako nezbytný technicko-provozní prvek muzea, ale i coby nový výtvarný motiv. Soudobým výrazem završuje obnovu památky, která se jako bájný fénix vyzdvihla z popela válečné zkázy.

Miloslav Vlk

Staroměstské náměstí a radnice v nových perspektivách

V současné době se připravuje vypsání nové soutěže na dořešení Staroměstské radnice i prostoru Staroměstského náměstí. Oba úkoly jsou úzce propojené, radnice je v současné podobě torzo a náměstí až příliš ukazuje své rozrušení. 22. září 2009 se k problematice radnice a náměstí konala v Praze konference; vypsání nové soutěže vyžaduje předchozí shrnutí poznatků z urbanistického vývoje Staroměstského náměstí včetně zdejších dopravních změn, ze stavebních dějin radnice a vyhodnocení dosavadních osmi soutěží. Samozřejmě je třeba se zabývat i souběžnými otázkami, především podmínkami turismu.

1. Vývoj Staroměstského náměstí

Jeho radiální půdorys určila stará cestní síť a na jeho výstavbě se podepsal život v dalších staletích – s první zděnou výstavbou v době románské, druhou za Václava I. při transformaci románského Starého Města na město gotické a dalšími přeměnami v následných obdobích. Románská zástavba je dosud fragmentárně doložena na třech náměstních stranách (č.p. 479, 480, 548, 549, 551, 553/I. na straně jižní, č.p. 603, 606/I. na straně jižní, č.p. 930/I. na straně severní) a zřejmě existovala i na straně západní. Pro podobu náměstí měla rozhodující význam Václavova přeměna románského Starého Města s dvorcovou zástavbou na město gotické se zástavbou uliční – mezi osamocené dvorce byly vestavěny další měšťanské domy. Stalo se tak i na náměstí, kde na hloubkových parcelách vznikly štitové domy původně jednopatrové, v době lucemburské zvyšované na dvoupatrové a v renesanci na třípatrové. K významné změně došlo při vsazení radnice do náměstního prostoru po jejím povolení od Jana Lucemburského v roce 1338 a následné přestavbě původního Wolfina domu za Karla IV. Radnice se v něm uplatila jako širková budova s nárožní věží a její kontrast proti štitovým měšťanským domům ji zásadně zvýraznil. V době lucemburské

radnice (1614–18), před níž byla postavena Krocínova kašna (1591–92). Tlak šlechty dostat se do Starého Města (s obvyklým slučováním parcel měšťanských domů) uspěl při přestavbě dvou domů na arkýřový palác č.p. 606/I. V tomto úsilí šlechta pokračovala také v době barokní, kdy tento palác přestavěl pro J. A. Götze Anselmo Lurago a J. B. Santini vybudoval pro Rudolfa z Lisova nárožní palác č.p. 935/I. Na náměstí vznikl v roce 1650 mariánský sloup a domy dostaly často barokní průčelí. K začlenění širkových budov (např. č.p. 606/I.) přispělo členění průčelí rizality ukončenými trojúhelnými frontony a vikýře (č.p. 609, 936, 937, 938/I.). 19. století svou destrukcí těžce zasáhlo Staroměstské náměstí. Po josefovském soustředění pražské samosprávy do zdejší radnice v roce 1784 budova nepostačovala, po stržení pozdě gotického klenutí byla do obecní síně vložena dvě podlaží a po demolici východního radničního křídla v roce 1838 a sousedních domů č.p. 937 a 938/I. vznikla do náměstí dvoupatrová novogotická přístavba radnice podle návrhů architektů Petra Nobileho a Pavla Sprengera (1838–48). Také Krocínova kašna byla zbořena (1860). – Neméně tragicky postihl asanační zákon z roku 1893 severní náměstí, kde byl po zboření domů č.p. 931, 932, 933, 934, 935 a 936/I. zachován jen dům č.p. 930/I. Náhrada domů č.p. 931, 932 a 933/I. je však pozoruhodná, O. Polívka ji řešil jako dva modulové členěny novobarokní štitové domy s kopií č.p. 932/I. na západní straně. – Za květnové revoluce 1945 bylo zničeno východní křídlo radnice. V roce 1962 bylo Staroměstské náměstí spolu s radnicí s Týnským chrámem prohlášeno za národní kulturní památku; v roce 1988 byly obnoveny štíty domu č.p. 603/I.

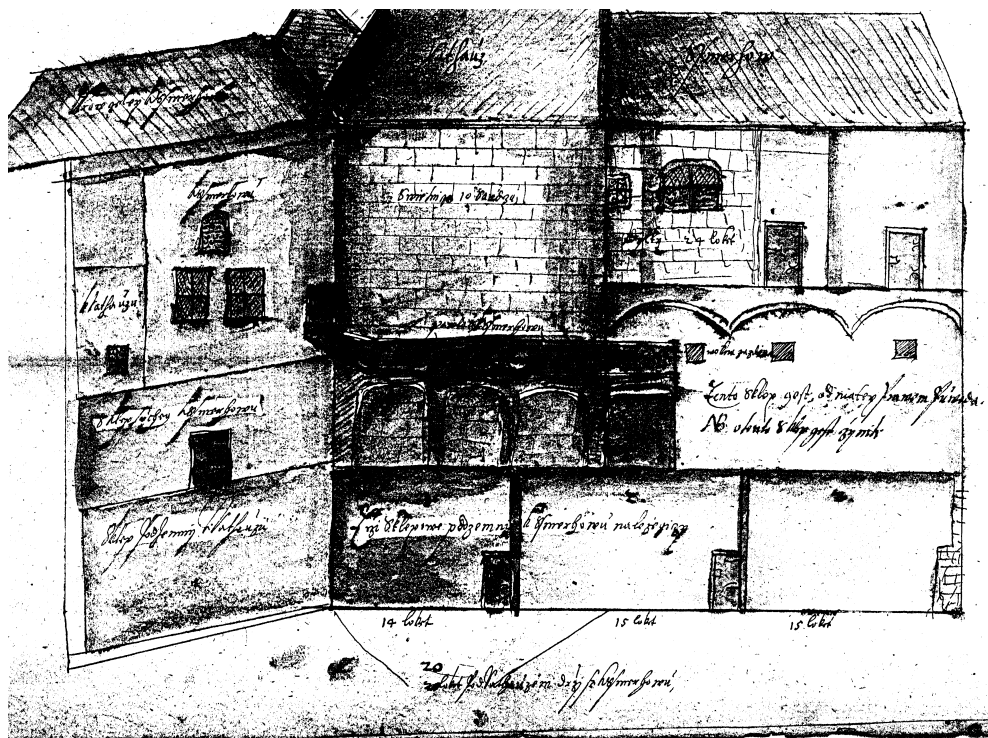
Shrnutí: původní štitové zastavění náměstí se jedinečně zachovalo na jeho jižní straně, je zastoupeno i na straně východní a severní – celkově převažuje, širkové pojetí východního křídla radnice by ji i nyní zvýraznilo.

2. Uliční síť a doprava na Staroměstském náměstí

Od poloviny 19. století se uplatnil záměr přivést na Staroměstské náměstí dopravu, projevující se v rozšiřování zejména jejich ústí po zboření zdejších domů. Tak byl v Železné ulici zbořen v roce 1858 nárožní dům č.p. 483/I. a nahrazen ustupující novostavbou, pro koňskou dráhu nahradil zbořený dům č.p. 600/I. v Celetné ulici odsunutý nový dům. Ústí Dlouhé třídy zužovaly domy č.p. 608 a 609/I., které po zboření v roce 1904 nahradil ustupující novobarokní dům č.p. 608/I. Místo úzké Mikulášské uličky vznikla při asanaci široká třída, dnes Pařížská. Tramvajová doprava protínala Staré Město v letech 1882–1960, vedla Celetnou ulicí přes náměstí do Pařížské třídy, plánovala se pro ni i demolice domu č.p. 4/I. na Malém náměstí. V plánu byla také tramvajová trasa Melantrichovou ulicí z Václavského do Staroměstského náměstí a když byl pro ni zbořen v roce 1893 zdejší nejcennější Melantrichův dům č.p. 471/I., od záměru se ustoupilo. V roce 1960 byla tranzitní

doprava na Starém Městě zrušena a doprava automobilová výrazně omezena.

Shrnutí: po celé století 1850–1950 bylo snahou dovést dopravu na Staroměstské náměstí, doprovázenou demolicí cenných domů, od poloviny 20. století se uplatnil opačný záměr odvedení



Nádvoří radnice se Šmerhofem na kolované kresbě ze 16. století

vznikla na náměstí další veřejná budova, ze dvou měšťanských domů Týnská škola, v renesanci přestavěná opět v podobě dvouštitové stavby („doppelhaus“).

Stručně vývoj v dalších obdobích – v renesanci se zvyšování náměstních objektů o další podlaží projevilo i u východního křídla

zdejší dopravy – dočasným výhodám byly obětovány hodnoty trvalé. Rozšíření ulic Železná, Dlouhá a Celetná se bere na vědomí, otevření náměstí širokou Pařížskou třídou může být uváženo v soutěžním řešení.

3. Stavební vývoj Staroměstské radnice, její význam v radniční architektuře (podrobněji K. Kibic, *Historické radnice*, 1. díl, Praha 2009; *Umělecké památky Prahy*, Praha 1996 aj.)

Radnice vznikla přestavbou Wolfinova domu, jak se částečně projevilo v jeho přízemí sloužícího hospodářským účelům a vězení, ale dispozice 1. patra jasně dokládá plánovitě rozvržený radniční provoz. Jádrem je nárožní věž (podle některých staršího data) s kaplí v patře, se schody z radní síně v jižním křídle a z obecní síně v křídle východním. Radnice je v sobě lucemburské doložena řadou zmínek, např. v dosazení městské rady Karlem IV. v roce 1350, o vysvěcení kaple v roce 1381, v roce 1399 shořela radní síň (ta první), v radní síni (druhé ve druhém radním domě) jsou zmínky v letech 1404 a 1409, v obecní síni (palatium) v roce 1405, v radničním orloji a jeho tvůrci Mikulášovi z Kadaně se dochovala zpráva z roku 1410. – Staroměstská radnice měla velký ohlas v zakládání radnic v ostatních královských městech a výjimečně i poddanských, přímým vzorem byla pro Novoměstskou radnici v Praze, též v patře s obecní síní v náměstním křídle, radní v křídle bočním a s nárožní věží. – V době husitské i pozdější význam Starého Města výrazně vzrostl, jak dokládá volba Jiřího z Poděbrad 2. března 1458 na radnici za českého krále. Ve stejném roce získali Staroměstští vedlejší dům po kožešníku Mikšovi a v radnici byly umístěny nové úřady. Sebevědomí města i nové dispoziční nároky vedly k honosné přestavbě radnice, při níž byl vstup zvýrazněn krásným portálem, do patra vedlo stylové vnitřní schodiště; u druhého radního domu byla zřízena čtyři okna radní síně, uvnitř bohatě vyzdobené, a u horní části průčelí umístěna řada devatenácti kamenných polychromovaných znaků. Nejvýznamnější akcí té doby bylo pozdně gotické zaklenutí obecní síně síťovou klenbou do dvou středních sloupů a přestavba radničního orloje Hanušem z Růže.

Na Starém Městě sídlil tehdy v královském hrádku Vladislav II., který se po konfliktu s radikálními utrakvisty rozhodl v roce 1484 přemístit na Hrad a přestavět zde královský palác. Václav Mencl vyslovil názor, že ho k tomu vedla nová výstavba rodového hradu saských vévodů v Míšni, odkud byl vévoda Albrecht v roce 1471 jeho konkurentem při volbě českého krále. Domnívám se, že nový královský měl také předstihnout pozdně goticky přestavěnou obecní síň Staroměstské radnice. Ta existovala tři staletí (do roku 1787) a při její nádhře je až překvapující, že ji nezachytila dobová zobrazení. Ve stati o stavebním vývoji radnice ve sborníku *Staletá Praha V*, Praha 1971, jsem vyslovil názor, že rytina Zasedání konšelů v Brikcího Právech městských z roku 1536 zaznamenává tuto síň s vysokými okny, klenutím a portálem do Viktorinova domu, k radnici připojeného v roce 1510. V článku jsem se rovněž zabýval otázkou, zda průčelí vzniklo v době vrcholné či pozdně gotické, a uzavřel – vzniklo v době lucemburské. – Také v době pozdně gotické měla Staroměstská radnice ohlas ve výstavbě radnic v českých městech (např. v Táboře, kde je obecní síň zachována).

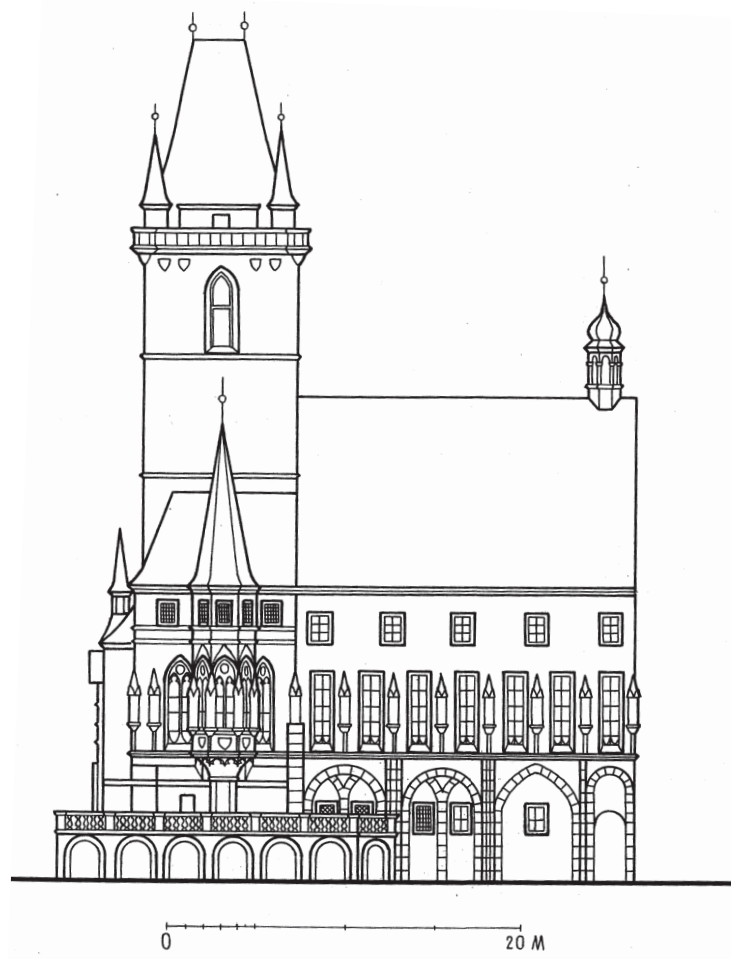
Shrnutí: Staroměstská radnice byla stylově i dispozičně prvořadá stavba nejen pro České země, ale i celoevropsky, jako radnice v Karlově císařském městě Praze.

4. Vyhodnocení dosavadních soutěží na Staroměstskou radnici

Zkušenosti z předchozích soutěží ukazují, že jejich účastníci často začínali znovu, bez znalosti výsledků ze soutěží starších – proto případně vypsání další soutěže předpokládá shrnutí dosavadních poznatků. Soutěží na Staroměstskou radnici bylo dosud osm – čtyři před druhou světovou válkou (1899 – 1901, 1903 – 04, 1909 a 1938), čtyři po ní (1946, 1962 – 63, 1966 – 67 a 1987 – 88). Sedm prvních soutěží jsem hodnotil ve dvou statích (*Poválečné soutěže na dostavbu Staroměstské radnice*, *Staletá Praha VIII*, Praha 1977, s. 129 – 144; *Soutěže na Staroměstskou radnici v l. 1901 až 1967*, *Architektura ČSR* 5/1988, s. 6 – 14) – samozřejmě, tím není jejich problematika vyčerpána.

V rámci vypsání 8. soutěže jsem byl požádán – kromě

výstavy o vývoji radniční budovy ve Staroměstské radnici – o kratší informační přenášku pro soutěžící o památkových hodnotách radnice a náměstí. Vyslovil jsem v ní dvě hlavní myšlenky – první k dispozičnímu řešení přístavby východního křídla radnice a druhou



Radnice s původním východním křídlem

ke vztahu kostela sv. Mikuláše a náměstí. U první jsem poukázal na podstatu radniční dispozice a doporučil ve východním křídle umístit hlavní sál (na místě původní obecní síně), ve druhé jsem odmítl požadavek z minulých soutěží na vyčlenění kostela z náměstního prostoru – obě řešení že jsou přípustná.

V 8. soutěži bylo odevzdáno 227 návrhů, z nichž však 42 bylo vyloučeno pro nedodržení podmínek. 1. ani 2. cena nebyla udělena, ve 3. ceně bylo ohodnoceno 5 návrhů – č. 11 Jan Fahrner, č. 64 Ivan Šuhajík, č. 101 Neda a Miloslav Cajthamlovi, č. 140 Karel Koutský, Jan Kozel, Vladimíra Leníčková a č. 160 Josef Ďurko, Luboš Vargala. Zároveň byly dva návrhy poctěny odměnou 20.000,- Kč a osm návrhů odměnou 14.000,- Kč, mezi nimi návrh Milan Pavlík, František Kašička a Marie Pavlíková, rekonstruuující radnici a náměstí v jejich historické podobě. Porota při svém hodnocení výsledků soutěže shledala: „Přes neočekávaně vysoký počet došlých návrhů porota konstatuje, že žádný ze soutěžních návrhů nevykazuje celkovým řešením z hlediska architektonicko-urbanistického takové kvality pro dané prostředí, aby mohla být udělena 1. nebo 2. cena.“

Dovolím si k výsledkům soutěže uvést některé připomínky:

- jsou-li ve třetí ceně zařazeny principiální návrhy, měl k nim patřit i návrh Pavlík – Kašička – Pavlíková
- při hodnocení byla podceňována otázka, ve kterém návrhu je přístavba nejlépe vyjádřena jako radniční budova – v tom směru to byl návrh č. 64 od Ivana Šuhajíka, který zasluhoval udělení 2. ceny
- obecně se čtyři z pěti nejvýše oceněných návrhů

přijímaly jako tradiční řešení, pátý návrh č. 140 (K. Koutský a kol.) jako progresivní – třeba však k němu připomenout jeho značnou neurčitost

- mnoho neoceněných a neodměněných návrhů je také poučných

5. Turistika, Staroměstské náměstí a radnice

Z pražských památek je turisty (hlavně zahraničními) nejvíce navštěvován Pražský Hrad a po něm Staroměstské náměstí. Vedle Staroměstské radnice se pozornost soustřeďuje na Týnský chrám a výstavní prostory NG v paláci Golz-Kinských a Galerie hl. m. Prahy v domě č.p. 605/I. Zdejší restaurace a vinárny zpřístupňují historické interiéry měšťanských domů, výjimečně i románské. Pět let jsem se zabýval výzkumem našich historických školních budov, Týnská škola podle mého názoru zasluhuje zřízení a zpřístupnění pedagogické instalace. U Staroměstské radnice budí mimořádnou pozornost orloj a z interiérových prostorů vestibul, síň radní a Brožíkova, kaple, podzemí, věž s ochozem a příležitostně obřadní síň, v přízemí i v podkroví jsou výstavní prostory. Třeba tu zdůraznit povrchnost prohlídky orloje omezené na divadelní „sledování“ apoštolů s Kristem – nedostatečně se poukazuje na evropskou unikátnost orloje v jeho zobrazení středověkého geocentrického názoru na svět. – Staroměstské náměstí se sice v publikacích s tématem Krásná evropská (světová) náměstí zařazuje mezi ně, ale dojem je značně snížen chybějící západní stranou – její dostavba by bezesporu byla turisticky velmi přínosná.

6. Jak dále postupovat při řešení radnice a Staroměstského náměstí

Především by měl být proveden na místě východního křídla archeologický výzkum. V nové knize o našich radnicích uvádím kolorovanou kresbu radničního nádvoří z 16. století prokazující, že křídlo bylo podsklepeno. Výsledky výzkumu mohou zásadně ovlivnit výsledné řešení a předchozí vypsání soutěže na radnici nemá smysl. Po celoživotním výzkumu našich radnic se však domnívám, že žádné novodobé řešení nemůže vyvážit odstraněné gotické východní křídlo radnice – prokazují to stovky návrhů při minulých soutěžích. Neznamená to ještě, že by měly být v kopiích obnoveny i domy č.p. 936, 937 a 938/. – to je oddělená otázka, při její záporné odpovědi by byla nutná architektonická soutěž na dostavbu náměstí.

U Malostranské radnice jsem se vyslovil pro obnovu odstraněného trojvěžového ukončení hlavního průčelí a obecně je podmínil čtyřmi hledisky (v čas. ZPP 67/2007/č.4) – jedná se o mimořádnou stavbu, k rekonstrukci navržená partie je jen dílčí částí stavby (pars minor in toto), původní stav je kvalitně dokumentován a pro rekonstrukci je zajištěna vysoce kvalitní projektová příprava a stavební realizace.

Jak je tomu u Staroměstské radnice?

- a) vysoké kvalitě východního křídla viz 3. bod našeho příspěvku
- b) hodnocení podílu chybějící části je relativní – v rámci celého náměstí je tato část jen dílčí, ale i z hlediska celé radnice – ač významově prvořadá – jen menšinová – jedna osmina radnice (chybějící část východního křídla byla 18,4 m dlouhá, s Viktorinovým domem měřila 22,7 m)
- c) dokumentace – u průčelí jsou staré pohledy např. proti pohledům u Malostranské radnice mnohem nekvalitnější, ale zachované průčelí kaple přecházelo na ostatní část východního křídla; dispozice – základní rozvrh je znám, suterénní prostory by měl odkrýt archeologický výzkum. Výzdoba pozdně gotického schodiště je z větší části zachována
- d) naše památková projekce i realizace má předpoklady pro úspěšnou realizaci.

Pozn. – rekonstrukce radniční obecní síně by nepochybně byla velkým přínosem pro turismus. Význam Staroměstské radnice vyžaduje hluboké uvážení výsledného řešení.

Karel Kibic

Sběratel VINCENC PAULUS

Zalistujeme-li v historii hradeckých sběratelů exlibris, velmi rychle objevíme jméno Vincence Pauluse (23.ledna 1884, Chrast u Chrudimi – 20. prosince 1955, Hradec Králové). Narodil se v kantorské rodině (otec byl ředitel školy v Chrasti u Chrudimě, zakladatel muzea tamtéž, spisovatel: Z paměti města Chrasti, Obyčeje a pověry z okolí Chrasti v Chrudimsku) a sám se stal učitelem také. Učil v Hradci Králové a později byl řídícím učitelem



v Malšovicích. Pokračoval v kronikářství svého otce a v roce 1923 vydal vlastním nákladem jeho spisek Vzpomínky starého kantora. Přátelství s umělci ho přivedlo ke sběratelství grafiky a exlibris. Brzy se stal členem spolku sběratelů a přátel exlibris a jeho sbírka obsahovala asi 12 000 listků. Byl amatérský fotograf a tvůrce několika desítek exlibris. To jsou stručná životopisná data. Ale jaká byla celá cesta sběratele exlibris?

Na počátku dvacátých let se začali hradečtí umělci sdružovat ve Spolku Hořící keř. Patřili do něho např. nakladatel Artur Novák, spisovatelé Rudolf Medek a Ignát Herrmann, architekt František Tichý, výtvarníci Jan Trampota, Josef Škoda, Jindřich Vlček, Josef Váchal a další. Mezi tyto umělce a milovníky umění přivedla láska k historii, ke knize a umění také Vincence Pauluse.

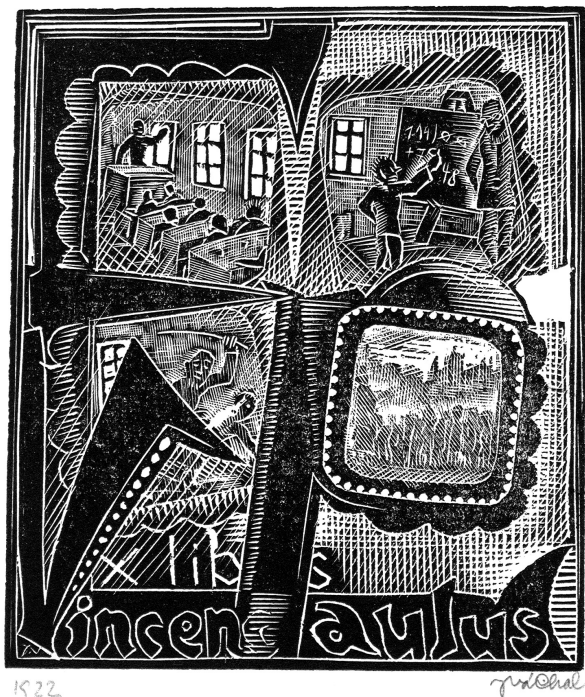
„Pro mého dědečka“, říká vnuk Jan Měřička, „mělo největší význam setkání s výraznou uměleckou individualitou – rytcem a všestranným umělcem Josefem Váchalem. Seznámili se roku 1914 před vypuknutím 1. světové války. V té době si Váchal do svého deníku poznamenává: „Poprvé dopsal mi koncem ledna 1914 můj přítel a příznivec Vincenc Paulus, královéhradecký učitel. Hradečtí pomáhali prodávat lančafy. Poslal jsem jich tam 20.“ Přátelství pak udržovali do Paulusovy smrti. Sbíráni knižních značek Josefa

Váchala se Vincenc Paulus věnoval opravdu systematicky – v roce 1936 vydal a za spolupráce Anny Mackové napsal: *Soupis knižních značek Josefa Váchala a zpracovával soupisy jeho značek i později. Zprostředkovával pro Váchala prodej – „Královéhradecké veletrhy / Komisionářství V. Paulus a spol./ poskytují umělcům po celý rok příležitost trhnouti slušný peněz svěřením svých prací k prodeji!“* – napsal Josef Váchal v Kalendáři 1923. Váchal Vincence Pauluse nazýval Vincou Hradeckým, jindy Vincou Cenzorem a jejich vztah popsal volnou formou v ručně psaném spisku *Nábožný a příkladný život svatého Vincence Hradeckého z roku 1939.*“

Vincenc Paulus nechal udělat několik exlibris pro svoji manželku Marii, pro dceru Jitku i zetě Josefa, ale nepodařilo se mu přemluvit je i ke sběratelství. Ve sběratelství, ke svému smutku, neměl následovníka a tak sbírka zůstala až do roku 2010 uložena v rukou jeho vnuka Jana Měříčky.

Když jsme v roce 2010 připravovali v Hradci Králové sjezd SSPE a přemýšleli, které výstavy připravit, obrátili jsme se na pana Jana Měříčku, zda by nepřipravil ze sbírky svého dědečka Vincence Pauluse výstavu. A podařilo se. Výstava byla důstojná, uspořádaná chronologicky převážně z prací Josefa Váchala, ale zhlédli jsme i grafiky Anny Mackové – družky Josefa Váchala a některých dalších umělců. K výstavě byl vydán krásný katalog a všichni, kdo výstavu navštívili, byli překvapeni rozsáhlostí sbírky a potěšili „si oko i duši krásnými obrázky“, jak kdosi napsal do návštěvní knihy.

A dostalo se nám ještě jednoho překvapení. Při zahájení přišel starší pán představil se jako Ivo Dvořáček a začal vyprávět: „Na této výstavě jsem omládl o více než sedmdesát let. Pan řídící učitel Vincenc Paulus mě na obecné škole učil tři roky. Byl to milý a hodný pan učitel. Každý den přinesl velkou plechovku, ve které nosil perníčky. Za odměnu nám je rozdával. Ještě teď si pamatuji, jak byly dobré. Občas nám nakreslil a daroval obrázek. Moje maminka sbírala exlibris, znala se s Josefem Váchalem, od něho i od Anny Mackové měla vlastní exlibris. Znala i Vincence Pauluse, nejen jako mého učitele, ale také jako přítele Josefa Váchala a sběratele. V roce 1940, kdy i já jsem projevil o sběratelství zájem, nechala maminka pro sebe, mě a bratra udělat exlibris od pana učitele Pauluse.“



A tak jsme na výstavě nejen zhlédli krásnou sbírku grafiky a exlibris Vincence Pauluse, ale podařilo se nám poodhalit i kousek jeho života jinak, než jako sběratele a seznámili jsme se s dalším hradeckým sběratelem RNDr. Ivo Dvořáčkem a s jeho velkou sbírkou Josefa Váchala a Anny Mackové.

Marie Rumlarová

Jak český jezuita Jakub Kresa naučil španělského freskaře malovat

V posledních letech jsme svědky dlouho očekávané rehabilitace činnosti jezuitů v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, téma během komunismu nepřilíš tolerované, přesněji netrpěné. V řetězci událostí je nutno uvést přinejmenším výstavu „Jezuité a Klementinum“, při příležitosti 450. výročí příchodu jezuitů do zemí Koruny české, v r. 1556. Jednou z nejdůležitějších kapitol jejich činnosti představuje výuka, zejména matematiky, která vytvořila pražskou jezuitskou matematickou školu. Druhá výstava, věnovaná matematikům, jež obsahovala mnohá nová data, nejen o Jakubu Kresovi, se konala v roce 2003 rovněž v Národní knihovně v Praze, bývalé jezuitské koleji a univerzitě. Kresa je jedním z mnohých českých jezuitů, kteří se aktivně zúčastnili misijní činnosti, zvláště v zámořských územích Španělska a Portugalska.

Kresa byl povolán jako matematik do Madridu, kde bývalo od konce třetího desetiletí 17. století významné Císařské kolegium, a odtud do Cádizu; zde vyvrcholila jeho o matematická kariéra. Ne náhodou se v českých historických knihovnách zachovala produkce knih vydaných v tomto městě. Přihlížím přitom k dvěma nejvýznamnějším jesuitským knihovnám – olomoucké a pražské; na prvním místě nutno zmínit kuriózní edici ve francouzštině od nepřilíš známého autora jménem Norbert de Bar-Le-Duc, jejíž titul zní: *Oraison Funebre de Monseigneur de Visdelou jesuite eveque de Claudiopolis, vicaire Apostolique en Chine, etc.*, publikované v r. 1742. Zdá se, že vydání této knihy pokračuje v intelektuální tradici přístavu, kterou pozorujeme už od 16. stol. Z Cádizu se k nám dostala i ukázka jiného intelektuálního produktu: zde žil nějaký čas španělský jezuita Pedro Murillo Geparde (nar. r. 1696 - zemřel 1753), jenž nakreslil mapu filipínských ostrovů, kde předtím pobýval, a která také doputovala do Olomouce.

Z jezuitské tiskárny v Cádizu pocházejí rovněž matematické teze obhajované tam šlechticem dlouhého jména: *„Theses Mathematicas defendidas por un noble: el Exm^o. Señor Don Íñigo de la Cruz Manrique de Lara Remirez de Arellano Mendoza y Alvarado, Conde de Aguilar, en el Colegio de la Compañía de Jesús de la Ciudad, en 1688“*. Ve skutečnosti autorem této knihy byl, podle dobových zvyklostí, vedoucí diplomové práce. A tím nebyl nikdo jiný než P. Jakub Kresa (nar. r. 1648 ve Smržicích na Moravě – zemřel r. 1715 v Brně), matematik a polyglot (mluvil dokonale, popř. dostatečně – kromě češtiny – deseti jazyky: latinsky, německy, italsky, španělsky, portugalsky, katalánsky, francouzsky, anglicky, řecky a hebrejsky).

Kresa nejprve vyučoval na katedře matematiky na zmíněném Císařském kolegiu v Madridu (do Španělska byl vyslán r. 1686), ale tam působil asi poměrně krátce, protože v r. 1689, kdy publikoval v Bruselu (rovněž španělsky), *Elementos geometricos de Euclides, seis primeros libros de los planos*, byl již veden v Královském námořnictvu («en interim en la Armada Real en Cádiz»), jak je to uvedeno na frontispisu. Je třeba připomenout, že Královská studia v Císařském kolegiu, byla nejdůležitější institucí pro rozvoj matematiky ve Španělsku 17. století, a to jednak

proto, že kolegium bylo otevřeno pokroku vědecké revoluce i mimo hranice země, jednak střediskem pěstování matematického studia a bádání, stejně jako proslulo kontinuitou matematické výuky. Mezi 24 nejvýznamnějšími matematiky ve Španělsku byl počítán také Kresa. Počínaje rokem 1698, kdy král Karel II. založil trvalou katedru matematiky pro výchovu námořníků (zejména kormidelníků), byla zřejmě zahájena a uvedena do praxe právě Jakubem Kresou, jenž přišel přímo z Císařského kolegia. Cádiz byl v oné době, až do počátků 18. stol., dějištěm zajímavé matematické činnosti. Její osou bylo zmíněné jezuitské Kolegium řízené Jakubem Kresou.

Vzhledem ke svým znalostem a interpretaci řeckého matematika obdržel Kresa přezdívku „Euklides západu“ (*Euclides del Oeste*). Už jen nahlédnutím na frontispis knihy se dozvíme, že vyučoval gramatiku, hebrejštinu a matematiku v Praze a v Olomouci. Poté, co byl povolán do Madridu a Cádizu, vyučoval během 15 let výhradně matematiku. Ve Španělsku byl také jmenován hlavním kosmografem s konečnou destinací ve španělském královském námořnictvu. Po smrti Karla II. se vrátil do Prahy, kde ale současně publikoval matematická díla.

Ve Španělsku publikoval shora uvedený spis *Theses mathematicas*. Rodina studentova, konkrétně hrabě de Frigiliana, vlastním jménem D. Rodrigo Manuel Manrique de Lara, přispěla v době panování Filipa IV. k založení cádizské katedry v r. 1629, jak sám P. Kresa informuje ve svém věnování v knize o Eukleidově matematice.

Kresa ovšem vyučoval matematiku nejen kormidelníky v Cádizu, nebo předtím vyučoval i soukromě v Madridu, nýbrž byl také žádán o vyjádření v případech, kdy bylo nutno matematicky kontrolovat architektonické struktury, jako v případě konstrukčních problémů při stavbě baziliky Panny Marie na sloupu (Pilar) v Zaragoze. K případu povolán z důvodů astronomických, a to aby rozhodl správnou orientaci chrámu vzhledem k východu slunce 2. ledna, na výroční den, kdy se slavilo zjevení P. Marie na sloupu (Virgen del Pilar) v Zaragoze.

Protože se při stavbě vyskytly problémy, zodpovědné osoby „se obrátily na autoritu Aragonské rady (*Consejo de Aragón*), která stanovila, aby stavbu osobně prohlédli architekti Felipe Sánchez, Teodoro Ardemans a jezuita Jakub Kresa, profesor matematiky v Kolegiu Tovaryšstva Ježíšova v Madridu.“ I když se neuvádějí důvody, které vedly k výběru shora uvedených osob, můžeme si představit, že volba padla na Sáncheze pro jeho někdejší napojení na projekt a také proto, že se těšil důvěře radnice, zatímco Ardemans mohl být vybrán jakožto hlavní stavbyvedoucí města Madridu, včetně jeho homologických funkcí u katedrál v Granadě a v Toledu, které v oné době měl na starosti. Jesús Martínez Verón upřesnil ještě, že Kresa tvořil součást této skupiny „aby vyřešil problém špatného položení základů chrámu“. O činnosti Kresy nás informuje také španělský jezuita Antonio Hugo de Omerique ve své knize *Analysis geometrica*, publikované v Cádizu r. 1698, zdobené frontispisem malíře, grafika a architekta Herrery mladšího, v úvodní „Censuře“, datované 13 prosince 1697.

Kromě toho Kresa uvádí knihu Antonia de Gaztañeta *Norte de la Navegación*, publikovanou v r. 1692, k níž byl pověřen dát „aprobaci“ z vědeckého hlediska. Kresa ujišťuje, že velký užitek textu spočívá ve skutečnosti, že autor se přizpůsobil „vyjadřovacímu

způsobu a termínům užívaným námořníky“. Tím pádem osoby, jimž je dílo věnováno, mohou ztratit „hrůzu z nepřekročitelné obtíže geometrických a trigonometrických postupů“. Kresa také zhodnotil kladně skutečnost, že v knize byla i ukázán způsob, jak opravit omyly, do nichž námořníci „obvykle upadají“.

A pro historiky umění je zajisté zajímavá skutečnost (a také souvislost), že Kresa také dával hodiny matematiky a trigonometrie samotnému Antoniu Palominovi, druhému významnému španělskému traktátistovi po Velázquezově tchánovi Pachecovi. Palominovi se podařilo „proniknout do tajemství těchto věd a došel až k optice“, a následně využil svých znalostí nabytých od českého jezuita pro nástěnnou malbu.

Přečteme si tedy, co sám Palomino píše: „ve své snaze přemoci obtíže (rozumět nástěnné malbě)... jsem došel k závěru, že jejich pochopení záviselo na Matematice, na jejichž principech se zakládalo, a bez jejichž osvětlení mě vždy zůstávala v temnotě a v mlze: proto jsem se rozhodl absolvovat kurs matematiky, veden disciplinou ctihodného otce Jakuba Kresy, v oné době Mistra příslušných fakult v Císařském kolegiu při tomto dvoře: s jeho pomocí jsem posléze prozkoumal zmíněné potíže, takže se mi následně zdály tak jasné a srozumitelné, jako by mi bývali sundali roušku s očí, nebo jako bych byl procítl v jasném rozbřesku následujícím po temné noci. Odtud jsem tedy přešel k dalším autorům, kteří pojednávají demonstrativně o optice (která je jednou z matematických věd, pojednávající o hojnosti, a projekci vizuálních paprsků, a světelných ve scénografické sekci) a shledal jsem s naprostou samozřejmostí, že tato schopnost je nepochybně teorií Malby... Tak můžeme pozorovat, jaký význam měla výuka tohoto jezuitského matematika pro nejdůležitějšího španělského malíře a traktátisty přelomu 17. a 18. stol.

Kresa strávil ve Španělsku bezmála patnáct let (1688–1701), ale vrátil se tam ještě jako zповědník arcivévody Karla (pozdějšího habsburského císaře Karla VI), když se pokoušel získat španělský trůn; tehdy tam zůstal dalších deset let (1704–1714). Když skončila válka o dědictví španělské, požádal o zproštění služby u dvora. Odešel do Brna a tam následujícího roku (1715) zemřel. Až posmrtně se objevila jeho vrcholná kniha – *Analysis speciosa trigonometriae sphaerae: primo mobili: gtriangulis rectilineis: plogressioni arithmeticae et gemoetricae: aliisque variis problematis applicata*, v níž se pokusil spojit trigonometrii s analytickou algebrou, což ilustruje velký počet příkladů jak v plochem, tak sférickém trojúhelníku, přičemž tato druhá varianta byla pravděpodobně motivovaná především astronomicky.

Závěrem můžeme konstatovat, že český jezuita Jakub Kresa, narozený na Moravě, sehrál velkou roli nejen ve španělské matematice, ale také, prostřednictvím freskařského díla Antonia Palomina, a v architektuře a malbě, mj. i v celkové orientaci slavné poutní baziliky P. Marie na sloupu (Pilar) v Zaragoze, kde se podílel na její výstavbě spolu s jedním z nejdůležitějších barokních architektů ve Španělsku, Teodorem Ardemansem. Kromě toho byl autorem řady odborných knih, které se používaly jako příručky v celoevropském kontextu.

Pavel Štěpánek

STÚPY A PAGODY

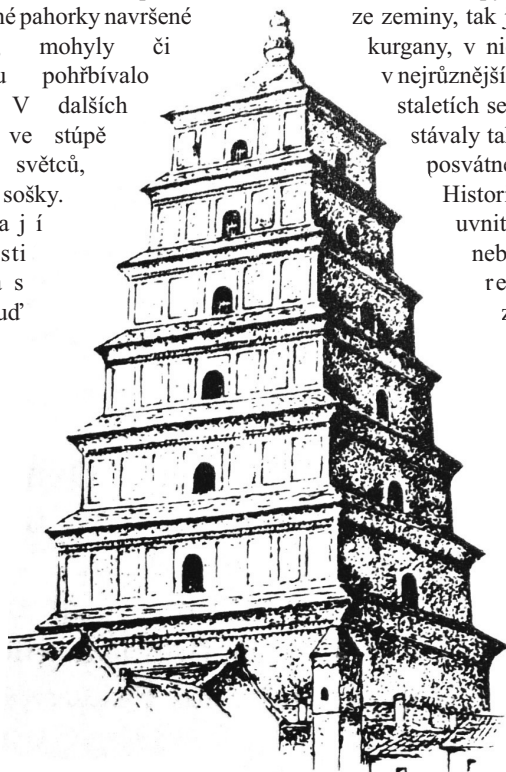
S těmito dvěma názvy se ve výtvarném umění setkáváme výhradně ve spojení s buddhismem. Oba tyto architektonické prvky jsou také výrazně geograficky omezeny na jižní Asii a Dálný Východ, pokud ovšem nepočítáme některé stavby v Evropě a Americe, které souvisejí s rostoucí oblibou buddhismu na Západě v posledních desetiletích.

Hora rýže a popelnice

Začneme pěkně popořádku. Siddhártha Gautama, historický Buddha, zvaný též Šákjamuni, prý vyslovil na sklonku svého života přání, aby byl pochován v hromadě rýže. Po jeho smrti v roce 486 př. Kr. se o jeho tělesné ostatky podělili různé obce a království a uložily je ve stúpách. Slovo stúpa znamená navršení. Původní stúpy byly tedy obyčejné pahorky navršené

tumuly, mohyly či pravěku pohřbívalo světa. V dalších uctění ve stúpě dalších světců, nebo sošky. n e m a j í místnosti schrána s je bud'

ze zeminy, tak jak známe kurgany, v nichž se od v nejrůznějších částech stávaly také ostatky posvátné texty Historické stúpy uvnitř žádné nebo chodby, relikviemi z c e l a



Stupňová Pagoda velké divoké husy v čínském Xianu

zasypána, vložena úzkým tunýlkem do dutiny uprostřed stúpy anebo umístěna na vrchol stavby. Další stúpy stavěli přívrženci Buddhova učení k uctívání těch míst v severní Indii, kde Buddha během života působil, cestoval a učil. Některé stúpy jsou však čistě symbolickými stavbami. Jejich tvar souvisí s kosmologickou představou „světové hory“, sídla bohů a dokonalosti, která je společná řadě starých kultur a náboženství. V indických kosmologických systémech jde o posvátnou horu Méru či Suméru. Půdorys některých pozdějších stúp tvoří soustředným uspořádáním teras symbolickou cestu k osvícení (Borobudur) nebo jde přímo o plastickou mandalu (Tibet).

Od období vlády indické dynastie Maurjů (321-187 př.n.l.) byly původní stúpy obkládány kameny a nově budované stúpy nahrazovaly tvar pahorku kamennou kopulovou stavbou kruhového půdorysu (anda) na nízké podezdívce. Kolem stúpy byl zřizován chodníček, určený k rituálnímu obcházení. Ten byl navíc obehnan kamennou balustrádou, zdobenou reliéfy, která posvátné místo oddělila od vnějšího světa. Na vrchlíku kopule spočíval malý čtvercový balkon se zábradlím (harmika) s uprostřed vztyčenou tyčí a třemi slunečníky, symbolizujícími „tři klenoty“ buddhismu, totiž Buddhu, dharmu (jeho učení) a sanghu (buddhistické společenství). Především za vlády mocného maurjského krále Ašóky dosáhl buddhismus významné podpory a rozšíření do okolních zemí. Proto se nelze divit tomu, že nejstarší dochovanou stúpou a současně nejstarší indickou kamennou stavbou je Velká stúpa v Sánči ve střední Indii, kde tehdy vládl Ándhrové. Tato stúpa má průměr 36,5 metrů, výšku 16,4 metrů

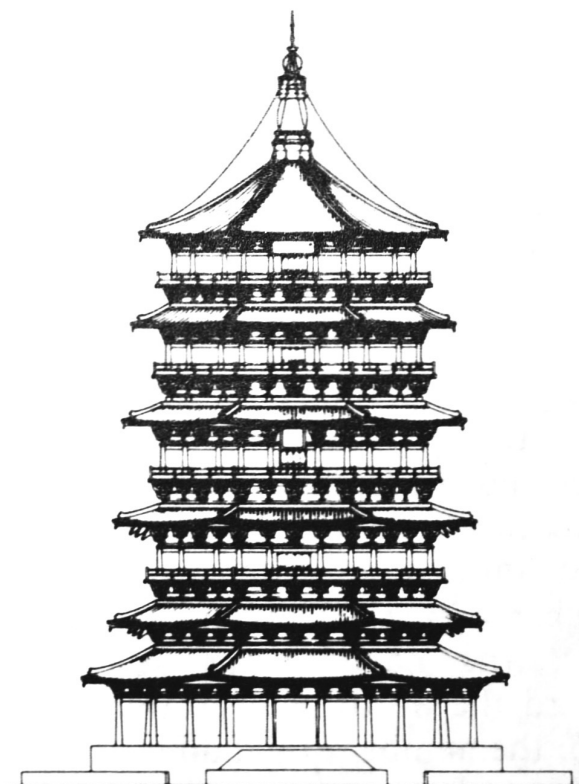
její vnější balustráda je do čtyř světových stran prolomena průchody. Kamenné brány nad těmito průchody (tórany) patří k nejslavnějším a nejvitálnějším ukázkám starověkého indického sochařství. Jen o málo mladší jsou významné fragmenty indických stúp v Bhárhutu, Amaravati a Mathuře.

K dalšímu vývojovému kroku došlo ve 2. století př.n.l. V dnešní indické Maharáštře se setkáváme se stúpami, které byly stavěny jako oltář v ose podlouhlé lodi buddhistických jeskynních svatyní (čaitja). Kruhová základna těchto stúp se zvýšila do tvaru válce, nad nímž má kopule tvar přesné polokoule. Takové stúpy nalezneme ve svatyni v Bhadža, v jeskyni číslo 10 v Adžantě, a o století později také v Kárlé a Kanheri. Od těchto dob se také množí početné stúpy vyobrazené na reliéfech, vyrobené z kamene nebo kovu jako votivní předměty a relikviáře.

Koncept stúpy jako volně stojící stavby se rozvinul na Srí Lance. Vrchlík stúpy už není mírně zploštělý tak jako v Sánči, také harmika na vrcholu se zvětšuje, hrot se zvyšuje a získává další prstence, symboly nebeských sfér či vyšších světů. V královském sídelním městě Anuradhapure se stavěly stúpy monumentálních rozměrů: stúpa Mirisavetiya (1. stol. př.n.l.) má výšku 105 metrů, Jetawana (3. stol. n.l.) dokonce 120 metrů. Velké stúpy tohoto typu, údajně založené v 5. století nebo i dříve, nalezneme také v Nepálu poblíž Kathmándú. Stúpa Swayambunath shlíží z nevysokého kopce na celou kathmánskou kotlinu, zatímco obrovitá stúpa Boudhanath je zbudována v průsečíku os několika rozlehlých teras. Tady se už kruhová základna změnila na čtvercový podstavec, rozčleněný na několik stupňů, přes které vedou schodiště na obchodnou terasu. Harmiky nepálských stúp jsou vyzdobeny malbou velkého oka na každé ze čtyř světových stran. Robustní a početné prstence hrotu zakončuje slunečník.

Také v Gandháře postavil kušánský král Kaniška v 1. století u svého hlavního města Purušapury (dnešní pakistánský Pěšavár) velkou stúpu. Podle tvrzení čínského buddhistického mnicha-cestovatele Süan-Canga ze 7. století (kniha II., kap. 37) měla mít 5 pater a výšku asi 128 metrů. Už v době jeho návštěvy Gandhary však nestála a tak se o jejím tvaru může jen spekulovat. Podle tvaru dochovaných „interiérových“ stúp gandhárského typu lze usuzovat na to, že válcová základna byla výrazně zvýšena a rozdělena do několika stupňů resp. pater.

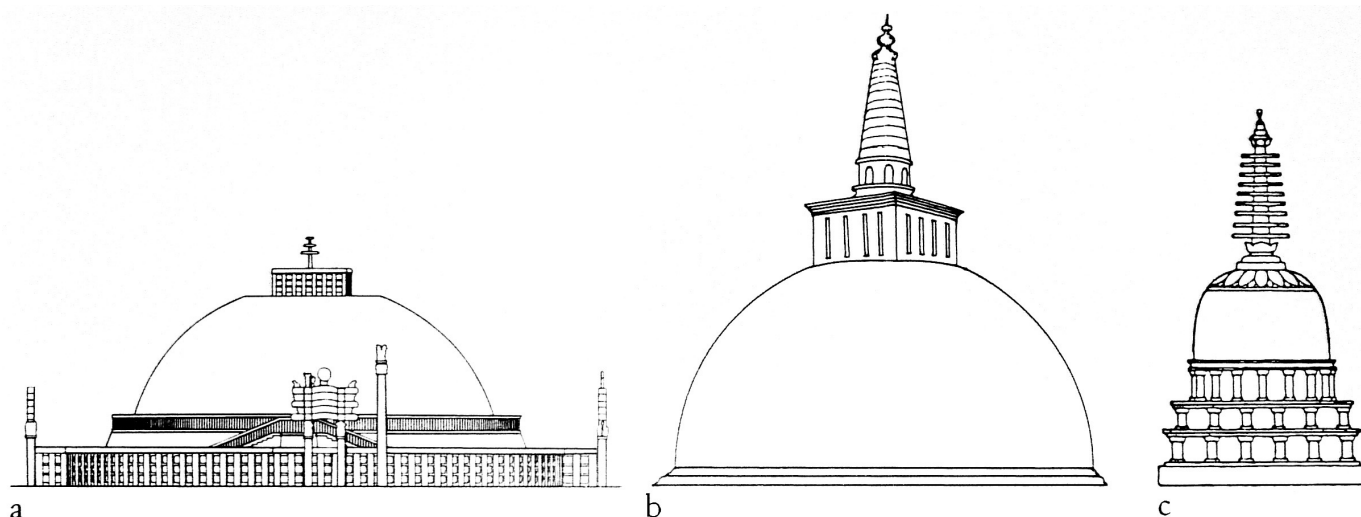
Společně s šířením buddhismu v následujících staletích postoupil



Čínská galeriová pagoda z oblasti řeky Jangtze

původní koncept stúpy do vzdálenějších zemí. Výtvarná podoba stúpy přejímala impulsy regionálních architektonických stylů a podřizovala se také symbolice buddhismu, rozděleného na mahajánové a théravádové učení. Stúpy však zůstaly ústředním místem chrámů a chrámových areálů. V jihovýchodní Asii se kopule stúpy zmenšila, postupně získala zvonový tvar a vizuálně zapadla do kontury celé stavby, která ze široké základny přes nespočet mělkých stupňů exponenciálně stoupá do vysokého hrotu. V Barmě se tyto stúpy nazývají zedi, v Thajsku se jim říká čedi. Proslulá stúpa Šwedagon v barmském Rangúnu je dnes vysoká 107 metrů a na jejím vrcholu je

od hlavního města Tangů, protože sjednocení velkého území pod vládou mocné dynastie umožnilo export architektonických idejí i do odlehklých oblastí říše. Nejznámější stupňovou pagodou (jita) je nepochoybně Pagoda velké divoké husy, vysoká 64 metrů a postavená na čtvercovém půdorysu v roce 645 přímo v sídelním městě Xianu. Jiný typ pagod z doby Tangů, zvaných Tianning (Nebeský mír) podle stejnojmenného kláštera poblíž dnešního Pekingu, je typický svou vysokou zužující se věží, kterou obkružuje množství nízkých pater či prstenců. Známy příklad takové pagody stojí například u města Dali v provincii Jün-nan na jihozápadě Číny. Prstencová pagoda (dieceng



Indické stúpy: a) Sāñčí, b) Anuradhapura (Srí Lanka), c) Gandhára (Pakistán)

mj. umístěn briliant o hmotnosti 76 karátů. Novodobá stúpa v thajské Nakhon Pathonu je vysoká dokonce 127 metrů. Krásným příkladem samostatných zvonovitých stúp je 72 těchto staveb na třech horních terasách chrámu v Borobuduru na Jávě (8.-9. století); tyto stúpy jsou výjimečně duté a pravidelně prolamovanými otvory je v každé z nich vidět socha sedícího Buddhy.

V Tibetu se rozšířil původní typ kopulové stúpy mezi zvýšenou zužující se základnou a vysokým hrotem, který přebírá nepálské symbolické prstence a slunečník. Polokulový tvar se později změnil na tvar obrácené pohřební urny nebo popelnice a tak beze změn přetrvává po celá další staletí na velkém území, do kterého pronikl lámaistický buddhismus zejména díky mongolské expanzi ve 13. století. Tibetské stúpy (čhörterny) se později rozšířily i v Číně, slavným příkladem je jistě Bílá dagoba v pekingském parku Beihai (17. století). Název dagoba ovšem má původ v sanskrtu a na sinhálské Srí Lance znamená „svatyně s ostatky“. Přesmyčkou tohoto pojmenování vznikl termín pagoda. V některých zemích, například v Barmě, se tímto názvem označují celé chrámové areály. My ho však vnímáme především jako synonymum východoasijské věžové stavby.

Rytmus poschodí a střech

Původ a vývoj tvarů pagod není tak jasný, jako je tomu v případě stúp. Většinou se tvrdí, že pagody vznikly v prvních staletích našeho letopočtu při pronikání buddhismu do Číny po Hedvábné stezce, a to propojením indického resp. gandhárského typu stúpy se čínskou věží. V Číně se už po dlouhé generace stavěly věžovité stavby (que), jejichž dvojice nebo čtveřice měly dekorativní a reprezentační význam v branách vedoucích do paláců, rituálních míst a hrobek. Od doby dynastie Han sloužily samostatně stojící věže obranným, signálním a ceremoniálním účelům. S příchodem buddhismu do Číny začaly být věže považovány za symbol tohoto učení a vysoká pagoda, viditelná z velké vzdálenosti, vyjadřovala rozhodnutí setrvat ve víře v buddhistické principy. Číňané proto přidávali válcovitému tvaru stúpy další poschodí a jejich pagody postupně vyrostly až na 12 pater. Nepálci tvrdí, že pagoda je jejich vynálezem, nemohou to však podložit žádným dochovaným objektem, fragmentem nebo záznamem z té doby. U pozdějších nepálských pagod lze naopak rozpoznat čínský vliv.

Z doby vlády čínské dynastie Tang (618-906) se dodnes zachovalo mnoho zděných pagod několika typů. Nalezneme je i velmi daleko

ta) je většinou zbudována na oktagonálním půdorysu a charakterizují ji výrazné prstencové římsy. Jiným typem je patrová pagoda (cengta), která se podobá jen mírně se zužující věži nebo minaretu.

Další vývoj pagod provázela jejich bohatší tvarová rozmanitost i zeměpisné rozšíření. Stavebním materiálem se postupně stávaly nejen kameny a cihly, ale také dřevěné trámy nebo dokonce železo či bronz, a také vnitřek pagod většinou není plný jako v případě stúp. Náhrobní pagoda (muta) si zachovala účel stavby pro uložení ostatků buddhistických světců; mnohem později se z ní vyvinula memoriální pagoda. Významným posunem v budování pagod bylo přidání galerií či ochozů na vnější straně okolo každého poschodí a jejich zakrytí převýšenými střechami. V konstrukci pater a střešních systémů galeriové pagody (wailangceng ta) se naplno uplatnil čínský systém trámových konstrukcí a dřevěných podpěr. Různé formy čínských pagod se rozšířily s buddhismem do okolních zemí Dálného východu a staly se nejtypičtějším prvkem jejich architektury. Korejská pagoda Prabhutaratna (8. stol.) v chrámu Bulguksa u Kjongdžu, hlavního města království Silla, dokonce napodobuje dřevěnou konstrukci kompletním provedením v kameni. Japonské dřevěné pagody dosáhly později mistrovského estetického účinku dokonalou harmonií výšky stavby, rytmu pater a střech, často vložených i do poloviny výšky každého poschodí pagody. Za poslední čínské dynastie Čching se těšily velké oblibě glazované pagody (liuli ta), obložené cihlami se žlutou a zelenou glazurou. Pozoruhodným aspektem, který spojuje mladší pagody se symbolikou stúp, jsou mandaly jejich půdorysů, tvořené soustřednými kruhy a čtverci stěn a střech.

Pagody se postupně osamostatnily z chrámových areálů na solitérně stojící monumenty. Jejich dřevěnou vnitřní konstrukci a vzhled převzali do svých chrámů i taoisté. Pagody u řek, na mořském pobřeží i na kopcích sloužily námořníkům a pocestným jako orientační body. Stejně jako kostelní věže v západním světě i pagody plnily vojensko-strategickou úlohu pozorovatelů. Staly se součástí vzhledu kulturní krajiny zemí Dálného východu, konstantou jejich estetiky, a tak v hojně míře po staletí pronikaly do východní krajinomalby i poezie. Užité umění se inspirovalo tvarem pagod při výrobě kovových relikviářů a vykuřovadel či keramických modelů pro hrobové vybavy. Pagody se tak zkrátka staly neodmyslitelnou součástí kultury celé východní Asie.

Aleš Krejčí

Opevnění na mínojské Krétě: mýtus nebo skutečnost?

Civilizace doby bronzové na Krétě – zvaná též mínojská – byla dlouhou dobu pokládána a označována za velice mírumilovnou. Zvláště pro období jejího největšího rozkvětu (tzv. období nových paláců; v relativní chronologii fáze středně mínojská III – pozdně mínojská I, asi 1800 – 1425 př. Kr.) byla vytvořena – na základě klasické řecké tradice dochované v díle historika Thukydidy – koncepce tzv. mínojské thallasokracie (nadvlády nad mořem) a „Pax Minoica“ („mínojský mír“). Podle této tradice – udržované až do konce 70. let minulého století – neměla krétská města a paláce žádné hradby, protože případné útoky zvenčí odrazila v bezpečné vzdálenosti od krétských břehů silná mínojská flotila.



Choiromandres, pohled na hlavní budovu „guard house“ (středně mínojské období I/II – pozdně mínojské období I)

Výkopce nejvýznamnějšího z krétských paláců, v Knóssu, Sir A. Evans sice sám na svých cestách po Krétě narazil na řadu případů opevnění nebo staveb s určitou vojenskou či obrannou funkcí (označovaných často jako „forts“, „pevnosti“ nebo „guard stations“, „strážnice“) a při vykopávkách paláce v Knóssu objevil zbytky zdí interpretovaných jako opevnění; byl to však on, kdo poprvé použil termín „Pax Minoica“ a stal se tak autorem „mírové koncepce“ mínojské Kréty. Na základě této koncepce – silně udržované až do konce 70. let minulého století – neměla mínojská města a paláce žádné hradby, protože případné nebezpečí bylo zlikvidováno silnou mínojskou flotilou v dostatečné vzdálenosti od krétských břehů. Na samotném ostrově pak – zvláště během období nových paláců – panoval mír, protože sami Kréťané prý byli mírumilovný národ se zálibou v umění a květinách – tento aspekt jejich povahy Evans odvodil a předpokládal na základě skvělých nálezů z knósského paláce, zejména fresek zobrazujících vznešeně se tvářící osoby zabývající se čímkoli kromě války. Na základě silné Evansovy autority nebyla tato koncepce velmi dlouho zpochybňována a určovala na dlouhou dobu interpretace základního charakteru mínojské civilizace, i když byly již první světovou válkou a dále v meziválečné době objeveny další příklady defensivní architektury.

Po druhé světové válce stále koncepce mínojského míru a thallasokracie silně ovlivňovala veškeré bádání o mínojské civilizaci. Až do osmdesátých let byly všechny nálezy defensivní architektury považovány za výjimky, izolované případy nebo doklady nebezpečných krizových období, případně byla zdůrazňována chronologická vzdálenost od hlavních období rozkvětu mínojské civilizace. Teprve na základě povrchových průzkumů jsou hlavně od 80. let (v některých případech znovu)

objevována některá opevněná sídliště a stavby. Řada těchto projektů – a s nimi i objevování zcela nových opevněných lokalit a výzkum těch známých – dosud pokračuje. Proto je v poslední době koncepce „mínojského míru“ přehodnocována či zavrhována.

V posledních deseti letech se autor věnoval důkladnému studiu mínojské defensivní architektury a shromáždil více či méně jisté příklady tohoto druhu architektury ve více než 200 lokalitách z celého ostrova. Pod pojmem „defensivní architektura“ se rozumí veškeré architektonické řešení, které brání nebo alespoň přispívá k větší obranyschopnosti a „vojenské způsobilosti“ jakéhokoli druhu osídlení nebo budovy. Autor na základě prostudování publikovaných zpráv a/nebo návštěvy několika set krétských prehistorických lokalit rozlišuje celkem pět typů diskutovaného druhu architektury. Kromě ohradních/hradebních zdí, které jsou v pravěku a starověku nejrozšířenější, spadají do této kategorie také věžovité stavby – věže či bastiony jako součást hradeb, eventuelně budov. Velmi časté a pro Krétu patrně nejcharakterističtější jsou různé strážní stavby v krajině i blízkosti sídlišť, objevené a zdokumentované především v souvislosti se systémem cest – tzv. guard houses („strážní domy“). Do této skupiny patří větší stavby pevnostního charakteru i malé pozorovatelné a hlídkové posty v podobě jednoduchých obdélných či kruhových věží. Předpokládá se, že tyto stavby měly – kromě jiných – také strážní a monitorovací úkoly, kdy upozorňovaly na blížící se nebezpečí, a kontrolovaly provoz na cestách. Fungovaly tedy pravděpodobně jako celý systém malých hlídkových stanovišť a větších budov. Konkrétní funkce se ale mohla lišit i v závislosti na regionu a topografii. Výčet defensivní architektury bude zakončen dvěma typy vyskytujícími se v souvislosti se vstupem do areálu osídlení nebo interiéru budovy. Tzv. guardrooms jsou prostory otevírající se nejčastěji do vstupního koridoru budov – mínojských paláců nebo vil; byly interpretovány jako jakési strážnice nebo vrátnice. V několika případech se však takto označené prostory vyskytují v souvislosti s vstupní bránou do celého sídliště. Termín „úpravy vstupních systémů“ pak autor používá pro případy, kdy je vstup do budovy (nejčastěji paláce nebo vily) postupně architektonickým prostředky (výstavbou zdí, eventuelně strážních prostor nebo věže) uzavírán a přístup přes něho omezen; budova je tak navenek uzavřenější a její obranný potenciál zvýšen.

Přiřčení defensivní funkce konkrétním dochovaným architektonickým zbytkům, je však v mnoha případech dost problematické a kontroverzní. Krétské prehistorické defensivní architektury se totiž týká několik zásadních problémů. Prvním z nich je problém definice a interpretace. Druhým hlavním problémem při studiu mínojské defensivní architektury jsou nejasnosti ohledně chronologie. Např. hradební zdi mohou být pouze velmi přibližně datovány na základě stavební techniky. Zcela spolehlivý není ani výskyt keramiky na povrchu v blízkosti zdí, zvláště v případě delšího osídlení lokality. Přesnější představu o datování poskytnou pouze vykopávky nebo alespoň sondáže do základů zdí a ostatních typů defensivní architektury. Je také diskutabilní, zda mezi defensivní architekturu řadit i stavby či stavební typy s pouze sekundární (předpokládanou) defensivní – „nebojovou“ – funkcí, což je případ např. věžovitých pozorovatelů v krajině, staveb označovaných jako tzv. megalithic farmsteads, tzv. guardrooms nebo úprav vstupních systémů do budov směřujících k omezení přístupu do nich. Autor ovšem všechny tyto typy do diskutované kategorie zařazuje a nerozlišuje mezi primárním – vojenským či „bojovým“ – a sekundárním

– např. strážním - defensivním úkolem.

Defensivní architektura se na Krétě vyskytuje od pozdního neolitu kontinuálně po celou dobu bronzovou – ve všech jejích periodách a chronologických horizontech – a samozřejmě také později i v době železné. Pro každou fázi nebo horizont je charakteristický jiný typ defensivní architektury. Například tzv. guard houses se vyskytují hlavně v období starých a nových paláců; hradební zdi zejména v postpalácovém období. Paradoxně asi nejvíce příkladů defensivní architektury se datuje do období nových paláců.

Početně nejvíce a nejlépe prozkoumaných příkladů defensivní architektury či opevněných lokalit se nachází na východní a střední Krétě. Mezi nejlepší příklady opevněných citadel patří Kastrokefala, Juktas (obě na střední Krétě), Kritsa Castello a Zakros Gorge Kato Castello (obě na východní Krétě); všechny pocházejí až ze závěrečných fází (pozdní) doby bronzové



Kastrokefala, pohled na boční (západní) hradby citadely (pozdně mínojská fáze IIIB/C)

(pozdně mínojské fáze IIIB-C; zhruba závěr 13. a 12. století př. Kr.). Lokalita **Kastrokefala** (obr. 1) vykazuje řadu vlivů mykénské kultury řecké pevniny. Její hradby měří asi 480 m a dochovaly se do výše většinou 0,2 – 2,5 m; na několika místech však dosahuje výše až 3,5 m. Zbudovány byly z velkých neopracovaných bloků kamene dlouhých až 1 m; obě čelní fasády z takových bloků jsou vyplněny menšími kameny. V obou rozích severní části zdi se dochovala zesílení. S největší pravděpodobností se jedná o základy věží nebo bastionů, které předstupovaly alespoň částečně před linií zdi – což je dobře patrné zejména u západního bastionu. V **Kritsa Castello** (obr. 2) jsou patrné zbytky mohutné fortifikace o délce asi 100 m a šířce 4 – 6 m. Byla stavěna po jednotlivých několikametrových úsecích (což bývá - v protikladu s prvně uvedenou lokalitou - vykládáno jako anatský vliv), o čemž svědčí příčné zdi uvnitř tělesa hradby. Na její konstrukci bylo použito velkých kamenů na vnějších stranách, které skrývaly jádro z malých kamenů. Přibližně 40 m od jižního konce zdi se dochovalo přerušení – patrně brána, chráněná výstupkem – věží či bastionem. Mohutná hradba pocházející pravděpodobně také až ze závěru doby bronzové (nebo přinejmenším v té době přestavěná) se dochovala také na hoře **Juktas** (obr. 3). Její šířka dnes činí 3 – 3,5 m a dochovaná výška 2,5 – 3,6 m při šesti dochovaných nepravidelných pásích zdí. Materiálem použitým na stavbu byly neopracované bloky místního vápence dlouhé až 1,3 m. Také tato zeď byla možná stavěna po jednotlivých několikametrových úsecích – kasematech.

Jak již bylo uvedeno výše, mezi nejcharakterističtější – ale také nejproblematictější a nejzvláštnější – typy mínojské defensivní architektury patří ony „strážní domy.“ Autor se v roce 2007 zúčastnil vykopávek takové stavby v lokalitě Choiromandres. Jde o zatím nejznámější a nejprobadanější stavbu typu „guard house“. Údolí **Choiromandres** (obr. 4) se nachází na východní

Krétě, několik kilometrů od městečka Epano Zakros a východního pobřeží ostrova. Od roku 1984 zde probíhá archeologický výzkum, v posledních letech s mezinárodní účastí – zejména formou povrchové prospekce a dokumentace, proběhlo zde však i několik výkopových sezón. Vykopávky i nedestruktivní průzkum odhalily zbytky rozsáhlé budovy (dále v textu „hlavní budova“), jejíž funkce není stále zcela jasná, a základy více než třiceti masivních zdí (dále v textu označované řeckým termínem „periboloi“) táhnoucích se přes celé údolí. Hlavní budova pochází ze střední a pozdní doby bronzové (rámcově 2. tisíciletí př. Kr.); stejného data patří i periboloi, i když některé mohly být postaveny či rekonstruovány v mnohem pozdější (třeba i moderní) době. Hlavní budova stojí na mírně vyvýšenině nad vlastním údolím. Ústředním prostorem budovy je vnitřní obdélníkové dlážděné nádvoří. Tento prostor zabírá téměř třetinu rozlohy budovy, jejíž hlavní část (jádro) má téměř čtvercový půdorys o rozměrech přibližně 12 x 12 m, a bylo patrně otevřené, eventuálně kryté jednoduchou dřevěnou střechou, která byla podpírána střední příčkou budovy a výčnělky východní a jižní fasády, případně dřevěnou podpěrou umístěnou uprostřed nádvoří. Kolem tohoto vnitřního dvora je od jihu na východ rozmístěno šest obdélných místností, původně zastřešených pomocí břidlicových destiček. Hlavní vchod do budovy je situován v jižní fasádě a umožňuje přístup na vnitřní nádvoří; dochoval se z něho dobře otesaný práh. Vnější zdi budovy byly vystavěny z velkých kamenných bloků a – podobně jako příčky – jsou velmi robustní konstrukce, ačkoli budova s největší pravděpodobností neměla vrchní podlaží. V základové vrstvě hlavní budovy byla nalezena keramika ze střední doby bronzové (mínojské); hlavní obytná vrstva vykazuje keramiku z přelomu střední a pozdní doby mínojské. Několik keramických fragmentů ze závěru doby bronzové svědčí o určité reokupaci ještě v tomto období. Kromě hlavní budovy se však v údolí nachází několik dalších staveb fortifikačního charakteru – již zmiňovaných masivních zdí – periboloi i hlídkových věží. Konstrukce hlavní budovy proto musí být chápána jako neoddelitelná součást mnohem rozsáhlejšího projektu hlídkových postů/věží a masivních zdí pokrývajících východní část údolí. Podle celkového vzezření hlavní budovy (nejlépe se dá přirovnat k menší tvrzi), místní topografie (na vyvýšenině nad údolím a u vstupu do rokle, kterou procházela důležitá cesta) a systému zdí, z nichž některé uzavíraly nebo alespoň omezovaly přístup



Kritsa Castello, pohled na část opevněné citadely (pozdně mínojská fáze IIIC). Z hradby se dnes dochovala velká masa kamenů patrná ve střední části snímku, několikrát přerušena vegetací

do údolí a na vyvýšeninu, se zdá, že budova sloužila především k vojenským účelům. Podle posledních výzkumů mohly alespoň některé periboloi usměrňovat či zadržovat vodu a hlavní budova by tedy mohla tento rozvodný systém také (vojensky) zajišťovat a kontrolovat.

Typy, počet i rozmístění jednotlivých případů defensivní architektury dovolují rekonstruovat tři základní způsoby a linie obrany. První linii tvoří systém guard houses (a na ně navázaný systém cest a periboloi), které svým systematickým rozmístěním po krajině plní strážní, hlídkovou a dohledovou funkci. Zde je patrná snaha potlačit jakékoli vojenské akce či povstání už v zárodku, případně udržet nepřátele daleko od center nebo větších koncentrací osídlení. Tato obranná linie byla užívána hlavně v období starých a nových paláců, tedy v době, kdy regionální centra udržovala systém guard houses v chodu. Nicméně dřívější i pozdější stopy osídlení v některých stavbách typu guard houses mohou nasvědčovat snahám o kontrolu nejbližšího okolí sídliště. Druhá linie je vyjádřena hradební zdi sídliště. Tento způsob obrany autor označuje jako „preventivní“ a spočívá v zadržení nebezpečí na hranicích lokality a jeho udržení a odražení mimo její teritorium. Tato linie obrany byla užívána během závěrečného neolitu a po celou dobu bronzovou. Poslední třetí architektonická linie obrany leží na úrovni vstupu do důležitých centrálních budov (paláců a vil) – jde zejména o úpravy vstupních systémů a tzv. guardrooms a/nebo věžovitě stavby jako součást těchto budov. Nebezpečí je pak zastavováno až na samých prazích budov; na posledním vhodném místě a v poslední možný okamžik. Tento způsob obrany lze pojmenovat jako „bezprostřední“ a byl využíván v dobách existence těchto budov, tedy v období starých a zejména nových paláců. Všechny tři zde popsané linie obrany tedy mohly být užívány zároveň pouze v období starých a nových paláců při ochraně větších sídlišť a tamních důležitých administrativních budov.

Skutečný vojenský (bojový) význam mnoha případů defensivní architektury byl ovšem malý nebo přinejmenším omezený; často spíše jen psychologický. Výše uvedené tři obranné linie a jejich různé kombinace se nejlépe uplatňují proti nepříteli počítanému „vnitřnímu“ nepříteli, kterým může být jiný státní útvar na ostrově, ale pravděpodobněji podrobené vrstvy obyvatelstva. Rozměry, stavební technika, umístění i některé jiné znaky jako nízký vojenský obranný potenciál a strategické nedostatky mnoha konkrétních případů fortifikací totiž v sobě nesou také určité psychologické, resp. psychosociální hledisko. Jejich důležitým úkolem by pak bylo odradit podrobené obyvatelstvo i jiné potenciální útočníky od útoku na sídliště či centrální stavbu. Co se týče ostatních možných válečných situací, nasvědčovalo by provedení většiny fortifikací pouze menším občasným a krátkodobým vojenským akcím (lokálními válkami a útokům skupin banditů) než neustálým masivním bojovým operacím spojeným s dlouhodobým obléháním (i když formálně mohl válečný stav trvat dlouho).

Následující léta s velkou pravděpodobností přinesou další objevy opevněných lokalit či jednotlivých staveb s určitou (byť třeba jen sekundární) defensivní funkcí, zejména v horských a méně přístupných oblastech ostrova. Z dnešního stavu výzkumu je však každopádně jasné, během prehistorického období – od pozdních fází neolitu – byla na Krétě obrana vyjadřována také architektonicky pomocí defensivní architektury. Mínojská Kréta tedy rozhodně nebyla mírumilovným národem „milovníků květin“, kteří mezi sebou neválčili. Tento fakt sice odporuje původním a tradičním představám o prehistorii Kréty, které je nutné přehodnotit, ale je třeba ho brát v úvahu při interpretaci celkového charakteru mínojské civilizace. Výpověď fortifikací pomáhá rekonstruovat a vnášet světlo nejen na krétskou historii, ale také společnost a její proměny.

Tomáš Alušík

České centrum pro středomořskou archeologii

LIDOVÁ KULTURA V OBRAZECH

Kolektivní monografie a CD-ROM s obrázky.

Etnologický ústav AV ČR, v.v.i., Praha 2009, 167 stran

Záměr PhDr. Zdeňka Hanzla, CSc. (1944 – 2005) kamenosochaře a etnologa, dlouholetého pracovníka Etnologického ústavu AV ČR, připravit rozsáhlou publikaci Lidová kultura v obrazech, vznikla již na počátku 90. let 20. století s cílem realizovat edici této knihy k 100. výročí Národopisné výstavy československé. Hlavní náplň pochopitelně tvořil obrazový materiál. Bylo během několika málo let shromážděno zhruba 3 500 z větší míry barevných diapozitivů, které byly pořízeny z převážné části ve vlastivědných i specializovaných muzeích na území Čech, Moravy a Slezska. Tento materiál zahrnul pochopitelně i celou škálu projevů lidového výtvarného umění (zejména lidové plastiky, na kterou se Z. Hanzl především specializoval) a lidové výroby a venkovských řemesel. Zároveň se shromažďováním obrazového materiálu probíhalo i zpracovávání textů velkým množstvím autorů, kteří zastávali přirozeně odlišný přístup i měli rozličnou úroveň zpracování. Snahu vydat publikaci v pozdějších letech přerušila smrt autora projektu v roce 2005. Původní záměr autora se podařilo již částečně realizovat v roce 2003 autorskému kolektivu pod jeho vedením knihou Kámen v rukodělné výrobě českého venkova (Nakladatelství Lidové noviny). Nové vydání Lidové kultury v obrazech (ve smyslu jeho odborné aktualizace, včetně nutné revize – kritické analýzy textů a jiné formy edičního zpracování) připravil v letech 2007–2009 kolektiv pracovníků Etnologického ústavu AV ČR pod vedením Jaroslava Otčenáška. Vznikla tak práce o 13 kapitolách a dále kolekce snímků na CD-ROMu. Byla tak zachována původní idea Z. Hanzla vytvořit jakéhosi průvodce každodenním životem tradičního českého lidu.

V publikaci (v textové části projektu) Lidová kultura v obrazech není přímo kapitola věnovaná speciálně lidovému umění. Přibližuje se jí pátá kapitola – Devatero řemesel, desátá bída s podnázvem - živnosti a řemesla: práce v hamru, ve mlýně a na pile: domácí a domáčí výroba. V podkapitole dřevozpracující řemesla autoři pojednávají o regionálních variantách výzdoby nábytku, dále též o řemeslech, jejichž výrobky patřily mezi produkty užívané v lidovém prostředí – soukenictví a barvířství, tiskařství látek, částečně též zpracování kůže a též kloboučnictví. Pokud jde o výrobu keramiky a porcelánu, významnou úlohu v lidovém prostředí sehrávala hrnčína, která byla nejběžnějším a nejrozšířenějším druhem keramiky v prostředí venkova. Výroba glazované hrnčiny byla v 18. a 19. století prakticky rozšířena na celém území Čech a Moravy. Významný umělecký artefakt představuje habánská keramika spojená v 16. století s náboženským společenstvím novokřtěnců – habánů, kteří vedle užitkové hrnčiny, začali ke konci 16. století vyrábět i luxusní stolní nádobí. Naopak sklo se v lidovém prostředí začíná výrazněji uplatňovat až ke konci 18. století (lahvice, sklínky, prysky na kořalku, lahvičky na šňupavý tabák, levná bižuterie – typická jako produkt domácí výroby v 1. polovině 19. století). Výraznou domácí výrobou představovalo krajkářství, vyšíváctví, prýmkařství, rozšířené v českém prostředí již od 16. století, které však (především krajka a vyšívka) pronikalo od 2. poloviny 18. a zejména v 19. století i do lidového prostředí (nejen klasická paličková krajka, ale i krajky síťované, pletené a háčkované).

Lidové obrázky naskle (vytvořené technikou podmalby) patří mezi nejvýraznější a nejznámější výtvořky lidového

umění vůbec. Byly nedílnou součástí interiéru lidového obydlí od poslední třetiny 18. do první třetiny 20. století. Jak uvádí autor této kapitoly, české země se počtem malířských dílen i množstvím regionálních typů lidové malby na skle řadí k územím s nejrozmanitější a nerozsáhlejší produkcí v Evropě. Jednu z nejvýznamnějších oblastí výroby lidových obrázků na skle tvoří pohraniční území Čech a Horního Rakouska (Pohoří na Šumavě, Hojná a Dobrá Voda, Sandl). Významným centrem lidové malby na skle se stala severočeská sklářská oblast s přesahem do Dolního Slezska (na území Polska) a dále oblast Kladska (rovněž Polsko) s přilehlým územím východních Čech. Z dalších řemesel, jejichž produkty lze též považovat za artefakty lidového umění, patří betlémy a voskařství (především rozsáhlé užití svíci v životě vesnického člověka i jejich úloha v lidové zbožnosti, funkce svíci i jako votivních darů).

Na závěr je třeba zdůraznit, že konkrétně jednotlivé statě páté kapitoly věnované řemeslům a živnostem působí poněkud nevyváženým dojmem a jejich rozsah je značně rozdílný (největší pozornost autoři věnovali výzdobě nábytku a lidovým obrázkům na skle). Tento fakt je dán objektivními skutečnostmi, které působily při vzniku původního záměru Zdenka Hanzla i úrovní a způsobem zpracování a celkovou kvalitou materiálu (textové části i obrazových příloh), který měl kolektiv připravující vydání této publikace k dispozici. Přesto se domnívám, že tato publikace stojí za pozornost ze strany zájemců i badatelů zabývajících se lidovou hmotnou kulturou, včetně lidového umění a vesnických řemesel.

Lubomír Procházka

NEZNÁMÉ OBRAZY KRAJINÁŘŮ VYSOČINY V POLIČSKÉ GALERII

Spořitelna osady města Poličky uvnitř hradeb vystavěla v roce 1937 novou budovu dle projektu Jindřicha Freiwalda a až do svého znárodnění ji vybavovala obrazy krajinářů působících v tomto regionu. Vznikla tak zajímavá, časově a názorově omezená kolekce, která byla v několika etapách zmenšována ukládáním do skladu, až v roce 2010, v souvislosti s rekonstrukcí a novými požadavky, zcela opustila stěny spořitelny. S ohledem na zájem občanů a s podporou starosty města vyjednalo Městské muzeum a galerie s nynějším majitelem – Českou spořitelnou, a.s. – dlouhodobou zápůjčku a od 7.5. 2011 bude v sálech galerie – v barokní radnici – představena výstava „Obrazy České spořitelny, a.s. – pobočka Polička“. Zastoupení jsou malíři Ota Bubeníček, František Bukáček, Gustav Porš, Rudolf Hanych, Jaroslav Heim, Josef Jambor, František Kaván, Karel Kupka, Karel Liebscher, Josef Václav Síla a další. V řadě případů jde o díla, která nebyla veřejnosti dlouhodobě dostupná a početná kolekce 28 obrazů a kreseb tak může překvapit.

Východočeská Polička láká především jako rodiště hudebního skladatele Bohuslava Martinů (www.cbmpolicka.cz), ale galerie potěší i zájemce o staré umění (obrazová galerie rodu Hohenemsů s řadou unikátních nizozemských maleb) a o moderní umění (mj. díla Zbyška Siona a Veroniky Bromové). Architektonickou lahůdkou je již samotná budova radnice, prohlášená, spolu s morovým sloupem a souborem soch na náměstí, za národní kulturní památku. Na své si přijdou i citelé rondokubistické a funkcionalistické architektury, pro které je k dispozici tištěný průvodce od Rostislava Šváchy. Poličce je těžké nepodlehnout.

David Junek

ČESKOSLOVENŠTÍ CESTOVATELÉ VE VIETNAMU

Mezi odbornou, natož širokou veřejností není všeobecně známa historie a vývoj vietnamské sbírky Náprstkova muzea v Praze. Vzhledem k tomu, že se v pražské instituci nachází řada artefaktů, které mají nesmírnou uměleckou a dnes již i historickou hodnotu, domnívám se, že stojí za to zmínit se, jak se některé předměty do muzea dostaly.

Vietnamská sbírka Náprstkova muzea asijských, amerických a afrických kultur Národního muzea čítá dle posledních údajů muzejní databáze z roku 2008 celkem 995 předmětů. Je poněkud zarážející, že valná část předmětů se do muzea dostala až po druhé světové válce, i když příslušný region byl do roku 1945 v povědomí veřejnosti znám jako Francouzská Indočína a je tedy dosti pravděpodobné, že naši cestovatelé a badatelé tuto oblast znali přes francouzskou kulturu. Převážnou část vietnamských artefaktů v muzeu tvoří grafika vytvořená tradičními metodami, tj. barevným sůtkem, po řadu staletí realizovaným ve vesnických dílnách Dong Ho nedaleko sídelního města Hanoje, nebo kolorováním otisků tiskařských štočků rozšířených především v hanojských dílnách Hang Trong, a zachycují po staletí oblíbené motivy¹. Způsoby, jakým se vietnamské artefakty dostaly do muzea lze rozdělit na následující okruhy: 1) dary českých badatelů a cestovatelů, převážně z druhé poloviny 20. století, 2) pozůstalosti, 3) převody, 4) koupě.

Mezi nejvýznamnější a nejznámější sběratele patří *Mudr. Antonín Kolek*, který působil jako lékař v tehdejší Vietnamské demokratické republice, konkrétně v nemocnici Vietnamsko-československého přátelství v Haiphongu. Diplomatieky styky mezi tehdejším Československem a Vietnamskou demokratickou republikou byly navázány 2. února 1950 a o pět let později byla podepsána první smlouva o hospodářské spolupráci mezi oběma státy. Na základě této smlouvy byla v Haiphongu, nejvýznamnějším mořském přístavu VDR, postavena nemocnice, kde dlouhodobě působil tým československých lékařů a odborníků. *MUDr. Kolek* pracoval v letech 1960 až 1961 jako vedoucí lékař dětské neurologie v nemocnici v Haiphongu² a očividně se kontinuálně zajímal o umění příslušného regionu. Posléze se z jeho obsáhlé sbírky do muzea dostala řada grafických listů, např. soubory zachycující scény z klasického literárního eposu Kieu, soubory Čtyři roční období, Krásky, blahopřejné tisky k novému roku Tet Nguyen Dan, atd. Po návratu z Vietnamu a poté, co se tento sběratel systematicky seznamoval s historií a především vývojem umění ve Vietnamu, uspořádal v roce 1972 vlastní výstavu novoročních obrázků v Trutnově.³

Malíř a grafik *Václav Sivko* (1923 – 1974) se do VDR dostal rovněž v padesátých letech minulého století. Pořídil tam řadu fotografií, vlastních maleb a grafických listů a dále pak nakupoval místní umělecká díla. V roce 1956 uspořádal v Praze v Obecním

¹ Podrobnější informace o technice tisku a motivech dřevořezů viz monografie Müllerová, Petra: *Příběh tonkinského dřevořezu*. Praha, Dauphin 2008.

² Rozehnal, Miroslav: *Nad Rudou řekou*. Praha, Orbis 1962.

³ *Vietnamské tradiční lidové dřevořezby*, Muzeum Podkrkonoší 1972 (brožura k výstavě)

a sbírky Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur Národního muzea

domě výstavu vietnamských novoročních obrázků⁴. Grafik Sivko pak v roce 1958 vydal v nakladatelství Artia zajímavou obrazovou knihu pojednávající o tehdejší Vietnamské demokratické republice. Uveřejnil v ní totiž nejen své obrazy namalované ve Vietnamu, ale i autentické fotografie stejných míst, a dále pak fotografie řady artefaktů. Mimo jiné se mu podařilo zachytit akroteria na dobových stavebách, které byly posléze za války (1964 – 1975) zničeny a při posledních rekonstrukcích bohužel nebyly obnoveny. Ze signování vlastních obrazů publikovaných ve zmíněné publikaci lze poznat, že ve Vietnamu strávil několik týdnů na jaře roku 1956. Mnoho dřevorezů a tušových maleb, které si Sivko pořídil v době pobytu ve VDR se později dostalo do sbírek Náprstkova muzea.

MUDr. Ing. Mirek Rozehnal (narozen 1908) vstoupil do povědomí široké veřejnosti především jako autor publikace *Nad Rudou řekou*. V knize velmi přijatelnou formou (i když místy v souladu s duchem tehdejší doby příliš zdůrazňoval politické souvislosti práce našich specialistů v zahraničí) popsal každodenní život v tehdejší Vietnamské demokratické republice. Zvláště dobře zachytil řadu místních zvyků, například lakování zubů a žvýkaná betele, pracovní vztahy mezi Vietnamci a cizinci v nemocnici, dobový vztah Vietnamců k hygieně, nemocem, materiálním hodnotám, atd. Kupodivu ve sbírce Náprstkova muzea se nenachází žádný artefakt, který by Rozehnal prokazatelně vlastnil. V knihovně muzea nicméně nalezneme jeho dodnes zajímavou knihu.

Etnograf, muzeolog Dr. Václav Šolc (1919 – 1995) se do dějin muzea zapsal rovněž jako jeho ředitel v letech 1970 – 1979. V roce 1961 byl dr. Šolc vyslán českým ministerstvem školství do Vietnamu, kde měl pomáhat při reorganizaci muzejní sítě⁵. Dr. Šolc při pracovní návštěvě hanojského historického muzea nechal mimo jiné zhotovit frotáže unikátního bronzového bubnu Ngoc Lu, který je dodnes považován za symbol starobylé vietnamské kultury. Ve sbírce Náprstkova muzea se nyní nachází šest cenných frotážů. Pod inventárními čísly A 12 549 (frotáž lubu na bleděmodrém papíře), dar dr. Šolce Náprstkovu muzeu z roku 1974, 46 834 – frotáž lubu s výsečí, frotáže na bleděmodrém papíru – boční otisky: 46 830, 46 831, frotáže – otisky boku bubnu na bílém papíře – 46 835, 46 836. Šolc rovněž muzeu později daroval několik grafických listů, např. *Kapr pozoruje měsíc* (inv. č. A17 376) a *Duchové pěti tygrů* (inv. č. A17 377).

Koncem osmdesátých let se do muzea dostaly dary z pozůstalosti významného grafika, uměleckého fotografa a autora knih o umění orientu, pana *Bedřicha Formana* (1919 – 1985)⁶, který v šedesátých letech pobýval v tehdejší Vietnamské demokratické republice (tj. oblast Tonkinu, dnešní severní Vietnam). Tehdy s bratrem Wernerem (nar. 1921)⁷ pořídili vysoce kvalitní fotografie představující vietnamské umění. Publikace s textem

sinologa Josefa Hejzlara vyšla v roce 1974 v nakladatelství Artia, a to nejen česky, ale i ve francouzské a německé verzi. Díky Bedřichu Formanovi se do sbírek muzea dostala především řada grafických listů s novoroční, blahopřejnou, tematikou. Z historicko-uměleckého hlediska mezi nejceněnější předměty Formanovy sbírky patří papírové závěsy za oltáře předků, které se dnes ve Vietnamu vidí jen zřídka.

Počátkem 21. století se do muzea dostaly předměty z pozůstalosti etnografa *PhDr. Františka Šity, CSc.*, který v rámci opakovaných terénních výzkumů v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století působil nejen ve Vietnamu, ale i v Kambodži a Laosu. K národnosti Viet (nebo-li Kinh) se vztahují dva předměty: hlava draka s částí těla, artefakt vyrobený z hrubé látky mosazi, (inv. č. A 26 054) a nástavec ve tvaru hlavy draka, zlatě lakovaná dřevorezba (inv. č. 26 040). Předmětem zájmu tohoto etnografa byla především národnostní menšina Meo, obývající severozápad horských oblastí Vietnamu a horské oblasti Laosu. Proto je řada artefaktů z pozůstalosti dr. Šity spojena právě s tímto etnikem, např. látky, oblečení, šperky.

Další okruh vietnamské sbírky tvoří dary, které převážně v osmdesátých letech 20. století získaly od svých partnerů Ministerstvo kultury ČR a Ministerstvo školství. Jedná se například o dřevorezbu ženského božstva na mýtickém zvířeti. V uvedené době existovaly díky významné smlouvě o přátelství a vzájemné spolupráci z roku 1980 velmi bohaté politické a pracovní kontakty mezi oběma státy. Na úrovni jednotlivých ministerstev pak bylo zvykem, že vietnamské delegace přijíždějící do tehdejšího Československa, darem přivážely kvalitní muzejní kopie ceněných národních památek. A právě tyto artefakty se prostřednictvím převodů následně dostaly do sbírky Náprstkova muzea.

Poslední část sbírky pak byla vytvořena zakoupením některých cenných předmětů ze soukromých sbírek. V roce 1943 byly například přímo od proslulého cestovatele, spisovatele a sběratele *Joe Hlouchy* (1881 – 1857) vykoupěny artefakty pocházející z Vietnamu. Z uměleckých předmětů pocházejících od tohoto významného sběratele se z vietnamského prostředí do Náprstkova muzea dostalo celkem 15 předmětů⁸. Jednou z nejceněnějších věcí, kterou Hloucha vlastnil, je například dřevěná polychromovaná soška Buddhy jako dítě, jež je kolem samotné postavy zdobena bohatou dřevorezbou. Ovšem je třeba podotknout, že Hloucha Vietnam nikdy nenavštívil a uvedené předměty pravděpodobně koupil na uměleckých aukcích v Evropě či Asii.

Přibližně od šedesátých let 20. století se většina koupí ze strany muzea realizovala přes prodejny „Klenoty“ a „Starožitnosti“. Vykupovaly umělecky cenné předměty, jejichž hodnotu bylo možné dohledat v odborných katalozích publikovaných ve francouzštině, němčině, angličtině či ruštině.

Závěrem je třeba zdůraznit, že vietnamská sbírka Náprstkova muzea patří bez jakékoli nadsázky ke skutečně nejcenějším sbírkám vietnamského umění v Evropě.

Petra Müllerová

⁴ *Tradiční umělecká řemesla Vietnamu*. Náprstkovo muzeum, Národní muzeum, Praha 1982. (brožura k výstavce měsíce)

⁵ Kolmaš, Josef, Krupa, Viktor, Opatrný, Josef: *Kdo byl kdo. Čeští a slovenští orientalisté, afrikanisté a iberoamerikanisté*. Praha, Libri 1999, str. 474.

⁶ Podrobněji viz Kolmaš, 1999, str. 139 – 140.

⁷ Podrobněji viz Kolmaš, 1999, str. 140 – 141, dále www.werner-forman-archive.com

⁸ Kraemerová, Alice, Šejl, Jan: *Japonsko, má láska. Český cestovatel a sběratel Joe Hloucha*. 2007, str. 48-49

Petrkov není jeviště, ale zdroj

Tak toto místo charakterizoval v eseji Jiří Šerých a tak o něm svědčí i výstava, kterou v jubilejním roce, kdy uplyne 40 let od smrti grafika a básníka Bohuslava Reynka uspořádá v květnu a v červnu 2011 Museum a galerie v Kroměříži. Nepřipomíná jen dílo tohoto umělce, ale petrkovský dům a jeho obyvatele z pohledu umělecké činnosti, která se zde v průběhu více generací odehrává. V první řadě je připomenut sám Bohuslav Rynek nejen sbírkami básní, které během let vyšly, ale i souborem kreslířského a grafického díla. Vedle něj nerozlučně stojí jeho žena, básnířka Suzanne Renaud, jejíž sbírka „Zde Tvůj život“ Bohuslava zaujala okamžitě po přečtení a nejen, že ji přeložil, ale vzápětí autorku vyhledal a jako svou ženu uvedl do českého prostředí. Větší část jejího díla vznikla právě v Petrkově, který ji byl po válce vnucen jako druhý domov bez možnosti zajíždět do rodného Grenoblu. Syn Daniel začal fotografovat již v mládí, kdy zároveň spolupůsobil s otcem při tisku grafických listů. Ale až později se stala fotografie jeho „rodnou řečí“ ke které se vrací neustále. I druhý syn Jiří byl k Petrkovu připoután bez možnosti volby a tak se překladatelskému dílu může věnovat až nyní. Francouzština zněla v Petrkově odjakživa a díky otcovým a hlavně matčiným znalostem mohl proniknout do jejích nejslabších zákoutí tak jako málokdo. Petrkov patří i mladším - Danielově dceři Veronice, v jejímž nakladatelství v Havlíčkově Brodě vycházejí sličně upravené knihy a synovi Michalovi, který se pokoušel jít v otcových stopách a přilnul, i když jen nakrátko k fotografii.

Společná výstava tedy může být nazvána „Petrkov Reynků“, ale je zřejmé, že i když prostředí má vliv na umělcův naturel, může působit jen jako podhoubí, protože podstatná je přítomnost člověka a velikost jeho osobnosti a talentu, které místo samotné posvětilo svým činem a tím je vyzdvihne nad jiná místa.

První osobou výstavy je Bohuslav Reynek. Od mládí určovala jeho osud literatura a poesie. Vyhledával nové autory a překládal jejich díla. Vedle toho vznikaly verše a první linoryty. Zřejmě pro něho bylo štěstím, že v nedaleké Staré Říši působilo vydavatelství Josefa Floriana. Začal s ním, v názorové shodě, spolupracovat v roce 1914 jako překladatel a objevovatel neznámých autorů a sám jako začínající básník. Výtvarná činnost nabývala na intenzitě v letech jeho pobytu ve Francii a potom hlavně od 50. let, kdy již žil trvale až do své smrti v domě svých předků. Kromě básní se věnoval suchým jehlám, jejichž techniku si osvojil a oblíbil. Tehdy již byl jeho duchovní svět pevný a jednoznačný, a proto nedocházelo ani v básních, ani ve výtvarném díle k pochybám jak vidí poslání člověka na zemi. Byl přesvědčen o jeho věčném zaslíbení a to i přes nezajištěnost a utrpení, které jej provází. Rynek žil v důvěře, že svět byl ve všech částech vykoupěn láskou, a proto se s nezměrnou něhou obracel ke každé, i té nejobyčejnější, věci, protože i ona na tom má účast, ať se jednalo o dům, v němž žil, dvůr a zahradu, topoly za stodolami, cesty, krajinu, ovce, kozy, motýly, květiny - to vše zahrnoval do svého pohledu a přenášel do díla. Vedle toho se zamýšlel se nad nejdůležitějšími událostmi díla spásy, kterou přinesla Kristova oběť. Připomínal dny Kristova života od narození, cesty do Egypta, k okamžiku, kdy mu Veronika podala roušku, aby si mohl utřít tvář, až k ukřižování a útěšné chvíli, kdy po sejmutí s kříže spočinul na klíně své matky Marie.

Z Reynkova raného díla číší radost z barev podzimu, jak se s nimi setkával ve Francii. Tolik mu připomínaly konec léta na Vysočině a jeho siré tóny. Něco z těchto nálad se vrátilo do jeho díla o několik desítek let později, ale v jiném smyslu.

To již bylo v době, kdy stejně jako Rembrandt využíval jako hlavní výtvarný prostředek šerosvit - ne pro možnou hru světla a stínů - to by pro něho nemělo váhu, ale protože chtěl, aby vyjádřil vnitřní světlo věcí samých, bez užití přirozeného zdroje, protože se mu jednalo o duchovní záření, které vychází zevnitř postav a věcí a není ničím podmíněno.

Tak vznikaly jeho pastorální výjevy z doby, kdy hlídal na loukách své stádo, podzimní podvečery, zimní, sněhem zaváté, krajiny s ptačími stopami, Kristovo narození, Ukřižování i Piety nebo výjevy ze života svatých mužů a žen. Reynkovi bylo zřejmé, že to vše se odehrává právě teď a nyní, a proto každou událost viděl ve své blízkosti, v domě, chlěvu, na zahradě u studny, za plotem. Věděl, že utrpení tvorů a země není samoúčelné, protože se podílí na spáse světa. Přes bídu, samotu a zapomenutí žil Božím královstvím a v bohatství své duše, a proto byl schopen tuto krásu předávat. Výtvarným tvaroslovím a barvou nezamlčoval, že existuje bolest větší člověka, ale zmírňoval ji tajemnou atmosférou duchovního světla. Proto lze říci, že jeho básně i grafiky jsou ve skutečnosti meditacemi a modlitbami, kterými člověk od dávná oslovuje Boha v důvěře v jeho milosrdenství a spravedlnost.

I Daniel Reynek zůstal „zaklet“ v okruhu svého domova a nikdy z něj nevybočil. I pro něj, je dům a jeho zdi, keře, květiny a stromy v zahradě, kameny, a předměty tak dávné a tak odjakživa stálé v obydlí stabilitami života, se kterými může vždy počítat a k nim se obracet. V jeho číh nezvedněly, stále je schopen vidět je okouzlenýma očima a obdivovat je. K tomu, aby je mohl zaznamenávat jako klenoty, mu pomáhá fotoaparát. Se snímkem nijak nemanipuluje, jak tomu dnes bývá tak často, ale přece jej přetváří způsobem, který mu umožňuje fixovat jejich imaginární krásu, a dát i něco navíc, co v nich je, i když to již nejsme schopni postihnout. Prostředek je jednoduchý. Pokládá dva snímky zcela různého původu na sebe a z jejich sloučení mu vznikne „nová skutečnost“ kde jedna nezakrývá, ale umocňuje druhou a dodává ji pohádkovou atmosféru, v níž se uplatňuje nejen představivost, ale uvolňují i další asociace, které obohacují zvykem zaprášený pohled. Daniel své snímky nenazývá, protože cítí, že to není nutné. Jedná se o jeden tok úžasu nad krásou a možnostmi světa, který průběžně vzniká již několik desítek let. Není to však nadrealita, tak jak se o ní snažil surrealismus, ale stále realita jen viděná okouzlenýma dětskýma očima, takže může spolu splynout květina se značkou na stromě, prolínout okno s vázou na stole nebo jinovatka na skle s podzimní krajinou a představit svět, jak jej již neumíme vidět.

Jiří Reynek patří do skupiny skrytých umělců, protože i překlad je umění. Každý tlumočník je ve skutečnosti ve službách někoho jiného, takže často zůstává zapomenut. To však není pravda, je totiž téměř tak důležitý jako autor sám. Bez něho by jeho dílo nežilo v jiném prostředí, a mimoto to, pokud by svou profesi nezvládl dobře, mohl by mu i uškodit. Jen povolání, a tedy umělecky nadaný překladatel si může dovést hovořit řečí autora tak, aby v ní zůstalo i to nepostižné, co tvoří dílo dílem. Jiřímu Reynkovi je blízká jádrná realita „Kašpara z hor“, nebo příběhy „O Půlpánovi a jiné příhody“ Henri Pourrata, stejně jako „Román zajcův“ Francise Jammese. Petrovská knihovna byla bohatá a četba je krásná činnost o to víc, když je možné se nořit do cizího jazyka a přivlastňovat si význam slov. Jiří Reynek se ve volném čase nevěnuje jen překladatelství, ale s bratrem Danielem společně napsali „vzpomínky“ na život v Petrkově pod názvem „Kdo chodí tmami“.

Aby byl celek úplný a kronika petrovského života bez mezer připomíná kroměřížská výstava i několika snímky útlý Michalův soubor fotografií petrovského domu, v němž prožil své dětství, a kde se usadil.

Miroslava Hlaváčková

Povídání o mašinkách aneb 170 let železnice na střední Moravě

Cestování – místní, celostátní, zahraniční, za prací, vzděláním či zábavou – tvoří nedílnou součást života takřka každého člověka. A není snad cestujícího člověka, který by někdy ve svém životě nevyužil jakožto přibližovacího dopravního prostředku železnice. A právě železnice, která pro mnohé tvoří nedílnou součást každodenního života, slaví v roce 2011 na střední Moravě již 170. výročí svého vzniku. Jubileum drážního fenoménu připomene od 20. října 2011 do 26. února 2012 výstava v Muzeu Komenského v Přerově, která všechny malé a velké cestovatele, příznivce lokomotiv a vláčků,



fandy regionální historie a vůbec všechny zvědavce provede životem na kolejích a v jejich blízkosti v průběhu dob dávných i nedávných.

Ve čtyřech výstavních sálech se návštěvníci dozvědí vše, co je o dějinách železnice zajímavé v míře takové, jakou si určí pouze sami podle své nálady, času i zaujetí. Dle chuti se budou moci kochat poutavými exponáty, čerpat zajímavé informace, relaxovat sledováním železničních ukázek z filmů, pozorovat živý provoz na modelové železnici či zabavit děti v hracím koutku. Příznivce umění naláká sousední městská galerie na výstavu železničních obrazů akademického malíře Jiřího Boudy.

Kristýna Glacová

Více informací na www.prerovmuzeum.cz

Muzeum loutkářských kultur v Chrudimi v roce 2011

Muzeum bylo otevřeno v roce 1972 v renesančním domě zvaném Mydlářovský a od roku 2010 se může pochlubit bezbariérovým přístupem. V roce 2011 otevře druhou část nové stálé expozice pod názvem *Svět na prstech jedné i druhé ruky* (je věnovaná maňáskům, zatímco první část – *Svět na drátě a na nitích* otevřená v roce 2010 se věnuje marionetám). K vidění budou dále následující celoroční výstavy: *Rodinné loutkové divadlo*, *Scénografie Jana Pogorielová-Dušová*, *Zlatovlásky* (inscenace této pohádky v loutkových divadlech). Z roku 2010 přechází výstava *Z loutkářova pakováku*, která představuje část inventáře konkrétního kočovného loutkového divadla. V galerii muzea budou postupně tři výstavy: *Anna Haidingerová – Tam a zpátky do pohádky (textilní a didaktické hračky, 3. 2. – 22. 5. 2011)*, *Komedie středního věku – Irena Marečková (2. 6. – 11. 9.*

2011) a *Rostislav Pospíšil – Blues a jiné krajiny (kresby, grafika, malba, 22. 9. – 30. 12. 2011)*.

V lednu je muzeum uzavřeno a v následujících měsících se (až na výjimky) těší na své návštěvníky denně kromě pondělí.

50 LET BRNĚNSKÉ POBOČKY KPVU

„Prostě jsem párkrát zvedl telefon, napsal několik kartiček a lidi přišli,“ vzpomíná na úplný počátek Ing. Radan Květ, CSc., někdejší dlouholetý předseda KPVU Brno a člen hlavního výboru v Praze. Je ovšem třeba dodat, že po zániku Družstevní práce věděl, na koho se obrátit a kde získat první dušičky. Pražský či lépe celostátní KPVU již existoval a v něm hrstka Brňanů. Prostě ruka k ruce, několik zkusmých setkání – a takřka do roka a do dne, 9.11.1961, se uskutečnila první, ustavující členská

beseda s volbou výboru za účasti šesti desítek osob. Pobočka KPVU Brno byla na světě. Fungovala pak po téměř tři desetiletí ve „zlatých šedesátých“ a v době normalizace, kdy dosáhla nejvyššího počtu členů (brněnská pobočka představovala vždy zhruba desetinu celkového počtu a byla největší). V polovině sedmdesátých let organizovala ročně až 113 pořadů, jichž se zúčastnilo na 4 ½ tisíce členů. Pro zvládnutí tak velkého zájmu bylo třeba vytvořit samostatné přípravné skupiny osob ochotných přiložit ruku k dílu – a to byl počátek tzv. sekcí, jež postupně vznikaly. Jejich sled zahájila grafika a krásná kniha, pokračovala architektura, dále užité umění, aršíl a dokonce došlo i na sčezejní, tzv. volné umění. Většina sekcí se ujala role organizátora celostátních sjezdů, na nichž se poznávali členové ústředí i jednotlivých poboček. V plenkách byla i sekce mladých – když přišel společenský zlom v listopadu

1989. Lidem se rozvázaly ruce, řada z nich našla konečně žádoucí uplatnění ve svých oborech, jiní využili možností samostatně podnikat, cestovat, vznikly nové zájmové spolky i neformální skupiny. Brněnská pobočka KPVU zeštíhlela, rozpustila své sekce, upustila od některých činností, jako byly např. klubové večery, filmové večery a návštěvy ateliérů, ale nezaknula. V posledních dvou desetiletích – s Josefem Touškem v čele – se jí daří stabilizovat činnost a zejména na úseku autokarových exkurzí se většinou setkává se značným zájmem. Azájem členů i těch, kteří jim po odborné stránce zprostředkovávají schůzky s výtvarným uměním, přejme KPVU Brno do budoucna především!

Slavnostní setkání k 50. výročí KPVU Brno se koná v sobotu 5. března 2011 ve 14 hodin v ZUŠ V. Kaprálové v Brně - Králově Poli, Palackého 70. Všichni členové, někdejší členové i přátelé jsou srdečně zváni!

-ida



Galerie moderního umění v Hradci Králové hledá pro připravovanou výstavu tzv. *MAYERCLUBu* díla následujících autorů z let 1905 – 1919: Jaroslav Jareš (1886-1967), Marie Klusáčková (1888-1913), Daniel Mayer – Zajíc (1885-1914), Augusta Nekolová (1890-1919), Vojtěch Sapík (1888-1915) a Marie Vejvodová-Vořechová (1889-1974). Za jakékoliv informace velice děkujeme. Galerie moderního umění v Hradci Králové, Velké nám. 139/140, 500 03 Hradec Králové, e-mail sbirky@galeriehk.cz, tel. 495 582 722

JOSEF MÁNES JAKO RENESANČNÍ ARCHITEKT

Neznámá kapitola ze stavebního vývoje zámku Krakovce

Zámeček Krakovec se nalézá v malé dědině na severovýchodním okraji Drahanské vrchoviny, přibližně 15 km severozápadně od Prostějova. Jeho prostory v sobě skrývají řadu stavebních fází, kdysi tu stávala středověká tvrz, která po velkém stavebním zásahu pánů ze Zástřizl na počátku 17. století prošla pravděpodobně ještě řadou dílčích úprav, někdy spíše zamýšlených než uskutečněných, jež vyvrcholily ve století dvacátém devastací objektu. V nedávné době byl celý objekt kompletně renovován.



Mé vyprávění se bude především týkat osudů zámku v 19. století, kdy do jeho zdí na jednu noc zavítal malíř Josef Mánes.

Jméno Krakovec se objevuje v listinném materiálu poprvé na konci první poloviny 14. století. Tehdy bylo krakovecké panství markraběcím lénem a v r. 1342 na tomto statku seděl Ondřej z Krakovce, který tehdy koupil od Sudy z Bohuslavic les Lipinu. Markraběcím majetkem byl Krakovec až do roku 1460, kdy ho král Jiří z Poděbrad propustil z lenního svazku a daroval Janu a Mikuláši Chudobinským z Bařic, zřejmě za zásluhy prokazané ve válce s Matyášem Korvínem. V roce 1397 se při prodeji krakoveckého majetku poprvé objevuje zmínka o tvrze, která tu však stála s velkou pravděpodobností daleko dříve, rozhodně již v první polovině 14. století.

Pro středověkou tvrz bylo vybráno příhodné místo, a to na okraji prudké stráně, jež ji chránila od západu, na ostatních stranách se nacházel pravděpodobně příkop, po němž se ale dnes nezachovala jediná stopa. Z velké části stojí obvodové hradby, kdysi chránící tvrz, o čemž svědčí prohnutí a zaoblení vnějších stěn zámku a mohutné opěrné pilíře. O vnitřní dispozici naproti tomu však mnoho nevíme. S určitostí můžeme říci, že palác se nacházel v severozápadním nároží tvrze a zasahoval i do plochy dnešního západního křídla. Odpovídá tomu nepravdivost vnitřních zdí na zlomu severního a západního křídla a dále dispozice sklepů v této části budovy. O rozložení dalších budov po obvodu tvrze můžeme uvažovat pouze na základě jemných nepravdivostí v dnešní stavbě.

Po řadě majetkových převodů mezi drobnou pozemkovou šlechtou bylo krakovecké panství někdy mezi lety 1578 až 1595 prodáno Janu mladšímu Práškickému ze Zástřizl, což bylo stvrzeno zápisem do olomouckých zemských desk až 4. července 1609. Uvedené údaje vypovídají o určité problematičnosti převodu statků na pány ze Zástřizl. Jakmile byl majetek potvrzen, zahájil Jan ze

Zástřizl přestavbu krakoveckého sídla, neboť mu stará středověká tvrz nemohla nikterak vyhovovat. Během následujících pěti let vyrostlo nové sídlo, postavené ve slohu, tehdy nazývaném „nový“ či „vlašský“, pro něhož dnes používáme název renesanční.

Západní část tvrze i se starým palácem byla destruována až do úrovně sklepů a na jejím místě bylo vystavěno nové panské obydlí, vlastní zámek, který obsahoval hlavní sál, jenž byl bezpochyby, stejně jako ostatní prostory, vyzdoben kdysi malovanými ornamenty a štuky. Okna a dveře dostala zdobená ostění a z nádvorní strany byla k budově připojena patrová arkáda.

K vlastní zámecké budově byla po obou stranách přistavěna dvě křídla, jedno obytné, druhé už zčásti hospodářské, která sice využila daleko více z původní dispozice tvrze, přesto se ale snažila dodržet pravý úhel ve styku s hlavní zámeckou budovou. Před ně už nebyla vztyčena arkáda, přesto zde myšlenka okružní komunikace, která umožňuje spojení aditivně uspořádaných vnitřních prostor, našla vyjádření v podobě dřevěných pavlačí, z nichž jedna doposud podle jižního křídla běží, druhá už byla buď odstraněna, nebo nebyla postavena, ale rozhodně se s ní počítalo, o čemž svědčí výrazný sloupek v parapetu nejsevernější arkády. Pravděpodobně ve stejné době bylo postaveno východní křídlo, které uzavřelo dispozici obdélníkovitého nádvoří a vyrovnalo tak opticky při pohledu zevnitř nepravdivosti staré tvrze, sloužilo však pouze k ryze hospodářským účelům.

Nádvoří krakoveckého zámku má rozměry 22,6 m na 18,2 m, lehká a vzdušná arkáda o sedmi polích zabírá západní stranu dvora a v přízemí i v patře stojí na toskánských sloupcích. Uprostřed arkády, na parapetu v prvním patře, se nachází deska, do níž nechali tehdejší majitelé zámku vyřýt svá jména, Jan ze Zástřizl a na Krakovci a Magdaléna Lichnovská z Voštic, a to spolu s datem 1613 a rodovými erby doplněnými o klenot a květinové pláště. Pro lepší zapamatování se jména šlechtického páru, tentokrát v podobě monogramů, a jejich erby opakuji ještě ve vlysu nad portálem hlavního vstupu do zámeckého křídla (IZZ 1611 MLZW).

Na šestém cviklu horní řady arkád, který se nachází úplně vpravo, se rýsuje ze země stěží rozeznatelná polopostava. Zvěčnil se zde sám stavitel díla, a to v podobě bezvousého muže s kudrnatými vlasy, oblečeného do jednoduché haleny s límcem, zapnuté řadou malých knoflíčků, který drží v roztažených rukách mluvící pásku s nápisem „Rochus Spezza de Ronio fecit

opera eta(tis) sue an(n)i“, pod tímto reliéfem je vytesáno datum dokončení výstavby renesančního křídla, rok 1614. Rocco Spezza byl bratrem stavitele Andrea Spezzy, kterého známe ze staveb Albrechta z Valdštejna v Praze a Jičíně, oba pocházeli z města Arogna, ležícího na břehu Lugánského jezera, dnes na hranicích Itálie a Švýcarska.

Na arkádě krakoveckého zámku zanechal jak jeho stavebník, tak stavitel zprávu vypovídající o jejich postavení v české společnosti vrcholícího humanismu a renesance. Jan mladší Praksický ze Zástřízli dal najevo nápisovou deskou a rodovými erby hrdost šlechtice, jenž se v době vrcholícího stavovského státu mohl podílet na správě země. Italský stavitel vyjádřil vytesanou podobiznou a nápisem, na němž se hlásí ke svému dílu: „Já, Rocco Spezza z Arogna, učinil jsem toto dílo své roku 1614“, sebevědomí umělce, kterému se podařilo i v našem prostředí pozvednout svou práci nad úroveň řemesla.

Z nově vystavěného rodového sídla se Jan ze Zástřízli dlouho netěšil. Jako evangelík se v letech 1618 - 1620 aktivně zúčastnil stavovského povstání na Moravě, za což byl potrestán ztrátou veškerého majetku, který propadl císaři. Následovně opět přecházelo krakovecké panství z jedné šlechtické ruky do druhé, na počátku 18. století pak bylo připojeno k panství Čechy pod Kosířem, čímž zdejší zámek ztratil svou rezidenční funkci ve prospěch českého sídla. Dne 1. září 1768 spojené majetky získal zakladatel rakouské větve starého španělsko-portugalského rodu, don Emanuel Tellez Menezes a Castro da Sylva-Taroucca, tajný rada císařovny Marie Terezie. V držení této rodiny zůstal zámek až do r. 1945, při čemž se na jeho podobě se již nic podstatného nezměnilo.

Během dlouhé vlády Sylva - Taroucců zažil krakovecký zámek pouze několik světlejších chvil, kdy byl zdejší úřednický poklid narušen příchodem významné osobnosti zvenčí. Jednou z nich byla návštěva malíře Josefa Mánesa. Pobyl zde dva dny, během nichž kreslil a psal. Do dnešních dnů se zachoval dopis, datovaný na Krakovci 8.9.1852 a určený Augustu Sylva-Tarouccovi, Mánesovu mecenáši, na jehož zámku v Čechách pod Kosířem často pobýval, a dvě lavírované perokresby. Jedna kresba zachycuje zámek z dálky, z údolí říčky Pilávky na druhé můžeme vidět krakovecké nádvoří při pohledu z přízemí arkády. Obrázky mají jednu zvláštnost, v jihovýchodním rohu hmoty zámku vystupuje věž. Mohutná, vysoká, v základu čtvercová, v horní čtvrtině osmiúhelná, s bosovanými rohy. Že by středověká věž, hájící starou tvrz z nejpřístupnější strany, která byla během renesanční přestavby zámku polygonálně zvýšena a upravena? Kam se ale poděla? 19. století nebylo nakloněno bourání věží, tehdy je spíše s radostí stavěli.

Pohlédneme-li do literatury, zjistíme, že z Mánesovy doby, tak jako z celého 19. století, nemáme o podobě krakoveckého zámku žádnou určitou zprávu. V roce 1901 dorazil na Krakovec Vítězslav Houdek, olomoucký amatérský badatel, jenž nám zanechal řadu článků o moravských památkách. Autor ve stručnosti popsal dispozici zámku a jeho výzdobu, předpokládal středověký původ stavby, nejvíce se však věnoval nádvorní arkádě, jejíž skromnost srovnával s velkolepostí arkádových nádvorí jiných moravských renesančních zámků. O výše zmíněné věži se nezmínil. V roce 1923 vyšla práce Františka Žákavce o díle Josefa Mánesa, kde byly publikovány i uvedené kresby Krakovce. Počínaje rokem 1933 se v regionální literatuře můžeme dočíst, a to s odkazem na Mánesovy kresby, že „zámeček měl kdysi věž (dnes zbořenou), vyčnívající vysoko nad zdivo.“ Bohumil Samek v hesle Krakovec otázku věže nikterak neřeší, Miroslav Plaček existenci věže v příslušné části zámku připouští, uvažuje o formě věžovitého paláce, ale je otázkou, vzhledem k romantickému koloritu, nakolik je plodem umělecké licence a jak vypadala ve skutečnosti, než ji odstranily pozdější utilitární přestavby.

Miroslav Plaček hypotetický rozsah věže zakreslil

přerušovanou čarou do půdorysu přízemí, jež publikoval v rámci svého hesla o krakoveckém zámku. Podíváme-li se však do celkového zaměření stavby z roku 1947, zjistíme, že je zde řada nesrovnalostí. Zaprvé chybí mohutné zdi, jež středověké věže ve většině případů doprovázejí. Jediné zesílení se nachází na východní straně zkoumaného prostoru, a to pouze v přízemí budovy, v tomto případě jde však o zbytek obvodové hradby postavené v exponovaném místě z hlediska obrany celého areálu. V linii předpokládané severní zdi věže se nachází vstupní chodbička do sklípku pod východním křídlem, jež bude rozhodně starší než z 19. století. Naopak sklep jako pozůstatek po suterénu, který bývá pro středověké věže typický, zde nenajdeme.

Při detailním srovnání obou Mánesových kreseb zjistíme, že na pohledu zpod arkády je věž umístěna přesně do jihovýchodního nároží zámku, zatímco na druhé kresbě je její hmoty více vysunutá na sever, tedy do prostoru východního křídla. Zmíněné indicie nás tedy vedou k výrazným pochybnostem o existenci věže v minulosti, pro další důkazy se ale musíme obrátit k archivním fondům.

Zámek nebyl ve své minulosti častým objektem malířského a fotografického zájmu. Přesto se podařilo v rodinném archivu Sylva-Taroucců objevit obrázek, který o podobě zámku v 19. stol. vypovídá. Jde o kreslenou vedutu Krakovce od západu, a to Krakovce bez věže, obrázek je však bez podpisu a bez datace. Nachází se však v „Albu kreseb rodičů a prarodičů Františka Josefa II. hraběte Sylva-Tarouccy“ před kresbou tzv. Černé věže v Drahanovicích, s níž má shodné formální znaky a která je autorizovaná Augustem hrabětem Sylva-Tarouccou a datovaná 1834. Dále je tu i o něco povedenější kresba zámku v Náměšti na Hané, jež je od stejného autora i z tožného roku. Vztáhneme-li toto datum i na kresbu Krakovce, znamená to, že ji kreslil tehdy šestnáctiletý hrabě August osmnáct let před Mánesem.

V rodinném archivu se též nalézá plán, jenž zachycuje první patro jižního a západního křídla krakoveckého zámku, i na něm nenajdeme po věži jedinou stopu. Plán opět nenese dataci, ale je signován zednickým mistrem Johannem Teigerlem, jehož podpis najdeme pod dalšími dokumenty, jež se sice týkají úprav zámku v Čechách pod Kosířem, ale jsou vročeny do let 1812 a 1836.



S ohledem na shora uvedená zjištění můžeme s jistotou říci, že krakovecký zámeček nikdy žádnou věž neměl, tedy aspoň ne v 19. století v místě, kam ji nakreslil Josef Mánes. Jaké pohyby ho vedly k výjimečnému doplnění siluety krakoveckého sídla? Prvá polovina 50. let 19. století je sice v Mánesově díle označována za dobu snového a pohádkového rokoka, což se ale týká především

romantických scén ze života šlechty i venkovského lidu. Kresby z této doby, jež zachycují místa, která na svých cestách Mánes navštívil, se naopak vyznačují vysokou mírou autentičnosti (např. kostel ve Vinci, zámky v Pohledu, Břeclavi nebo Čechách pod Kosířem).

Odpověď nám přináší opětovný pohled do rodinného archivu Sylva-Taroucců. Zde se nalézá další kresba, na níž sice není nikde napsáno, že se jedná o Krakovec, ani stavba na ní vypodobněná příliš nepřipomíná náš zámek, má totiž mohutný portál, vysoká úzká okna, cimbuří a válcovou věž, přesto se jedná o objekt našeho zájmu. Když si odmyslíme výše zmíněné přídatky a spočítáme okenní osy, zjistíme, že stavba na obrázku přesně odpovídá plánové dokumentaci, kterou máme k dispozici. Jistotu získáme poté, co rozluštíme popisky, jež doprovázejí jednotlivé kresbičky na obraze. Horní náčrtek nese nadpis „strana proti kapli sv. Antonína“, prostřední je doprovázena textem „proti Rovině“. Jestliže se rozhledneme po blízkém okolí krakoveckého zámku, zjistíme, že na vrchu Světna nacházejícím se jižně od zámku skutečně stojí kaple sv. Antonína, a na severozápad od zámecké budovy, na druhé straně údolí říčky Pilavky, leží dvůr Rovina, dnes též pomístní název části Krakovce. Ještě nutno dodat, že tato kresba je signována nám už dobře známým Augustem hrabětem Sylva-Taroucca. Jde tedy s velkou pravděpodobností o návrh na romantickou úpravu Krakovce, což nebylo tehdy ve šlechtickém prostředí nijak výjimečné. Výsledkem této dobové módní vlny byly v 50. letech 19. století přestavby zámků na Hluboké, v Častolovicích, Žlebech či Novém Světlově.

Z výše uvedených zjištění tedy vyplývá, že Mánesovy obrázky jsou fikcí, která vznikla s největší pravděpodobností z popudu Augusta hraběte Sylva-Tarouccy. Při návštěvě zámku, která byla možná iniciována samotným hrabětem, Mánes věděl, že jeho mecenáš uvažuje o proměně Krakovce v romantickou stavbu. Ale zatímco hrabě uvažoval o proměně Krakovce v duchu tehdy módní novogotiky, Mánes se držel celkového charakteru zámku. Augustova věž měla stát v jihozápadním nároží objektu, měla vystupovat z jeho hmoty, vysoká, štíhlá a zdobená cimbuřím, z něhož by byl krásný výhled do hlubokého údolí pod zámek. Zámek sám měl být okrášlen vysokými štíty a atikami zakončenými opět cimbuřím, do hlavního sálu mělo světlo dopadat vysokými úzkými okny, do zámeckého komplexu měla cesta procházet novou branou a novým průjezdem.

Oproti tomu Mánes použil tvarosloví pozdní gotiky a rané renesance tak, jak ho coby dobrý pozorovatel znal ze svých cest, a tudíž ho velmi dobře dokázal použít ve svých kresbách. Čtverhranná věž s polygonálním zakončením se nachází např. v nedalekých Boskovicích, v rámci dochovaných Mánesových kreseb ji najdeme na pohledu na městskou bránu v Trenčíně. Jižní a východní křídlo zámku je na výjevu zpod arkády taktéž dotvořeno v příslušném slohu, neboť všechna okna i dveře mají pozdně gotická kamenná ostění, na východní fasádě najdeme i šlechtické erby a nápisovou desku. Nároží samotné věže je ozdobeno nikou s vloženou sochou, nejspíše madony, do jejího nitra vede portálek zakončený protínajícími se pruty a fiálami (pakliže se nejedná o zdobení pumpy uprostřed nádvoří).

Mánesovu ruku snad v tomto případě tedy přece jen vedlo pohádkové rokoko, o čemž by svědčila i stafáž, kterou tvoří skupina lidí vracejících se pravděpodobně z lovu a oblečených do dobových šatů, jež však odpovídají spíše počátku 17. století. Tato drobnost zřejmě vyplývá z Mánesova vědomí, že sice kreslí zámecká křídla z počátku 16. století, ale dívá se zpod oblouků arkády, jež vytvořila až pozdní renesance. V Mánesově korespondenci dokonce najdeme dopis, který nám jeho představu o podobě krakoveckého zámku přesně datuje. Uvedl jsem již výše, že 8.9.1852 odeslal Josef Mánes z Krakovce dopis určený Augustu hraběti Sylva-Tarouccovi. Jeho text v překladu z němčiny zní:

Nejvyšší mocný pane hrabě!

Jelikož Vaše Milost ještě drahně času zůstane v Čechách, věrně a poslušně Vám oznamuji, aby se nic nezmeškalo, co se stalo na pevném zámku Krakovci od doby, kdy se Vaše Milost z něho vzdálila.

Lesní pytlák Jan Babouk, jež Vaše Milost v měsíci květnu dala uvrhnout do hladomorny, jak jsme nyní objevili, je ještě plně zdravý; domnívali jsme se tudíž, že je posedlý zlým duchem, a velmi jsme se polekali. Když jsme se o té hrozné věci dověděli a o ní uvažovali, opět jsme s dobrým srdcem shledali, že se stal zázrak se zmíněným Janem Baboukem, i propustili jsme ho.

Později však hradní písař Tadeáš Klihař objevil v uvedené věži štěrbinu, kterou mohla býti podstrčena potrava, jak se nyní všelijak domýšlíme. Po té jsem vše prohlédl a opravil. Také byl v těchto dnech spatřen poblíž kaple sv. Antonína medvěd, který velmi postrašil věrně oddané Vaší Milosti. Ale přišli jsme na to, že oním netvorem byl nějaký Žid, který se jmenoval Bähr. Včera přišel z cizí země na hrad jakýsi muž a prosil o přístřeší, které jsem mu také jménem Páně poskytl. Později jsem toho nelitoval, jelikož onen muž byl zcela zběhlý v umění vloupat se, pročez jsem použil jeho praktiky a dal jsem mu vylomit zámek Vaší Milosti, který nyní posílám Vaší Milosti. Onen cizinec je ze Šumavy a patří k cechu Prášílů. Dnes večer podám osobně Vaší Milosti zcela náležitou formou ještě další podrobnosti.

Vaší Milosti, nejvyšší velkomožnému panu hraběti uvedeno ve známost v den narození Panny Marie, totiž osmého září 1602.

Váš věrný Josephus Mánes, Vaší Milosti zmenšovatel průvanu na pevném zámku Krakovci.

Myslím, že Mánesovi odpustíme, že se v datování dopisu minul s vročením arkády, které díky nápisům na stavbě i on musel znát velmi přesně, zřejmě se chtěl vrátit do minulosti o celých 250 let. Na výsledku našeho bádání to nic nemění.

Žádná z výše popsaných představ se nakonec neuskutečnila. Buď z důvodů finančních, nebo časových zůstalo pouze u návrhů a plánů. To, že August hrabě Sylva-Taroucca skutečně chystal stavební zásah do zámeckého komplexu, dokládají vedle výše zmíněných kreseb i další plány dochované z doby okolo poloviny 19. století. Zaměření prvního patra jižního a západního křídla, ani zakreslení nádvorní arkády rozhodně nebylo samoúčelné. Hrabě chtěl především upravit obytná křídla budovy a dotvořit okolí zámku, jež už ztratilo původně obranný charakter. Uvažoval i o opravě kaple sv. Antonína, která byla od josefínských reforem opuštěná a chátrala.

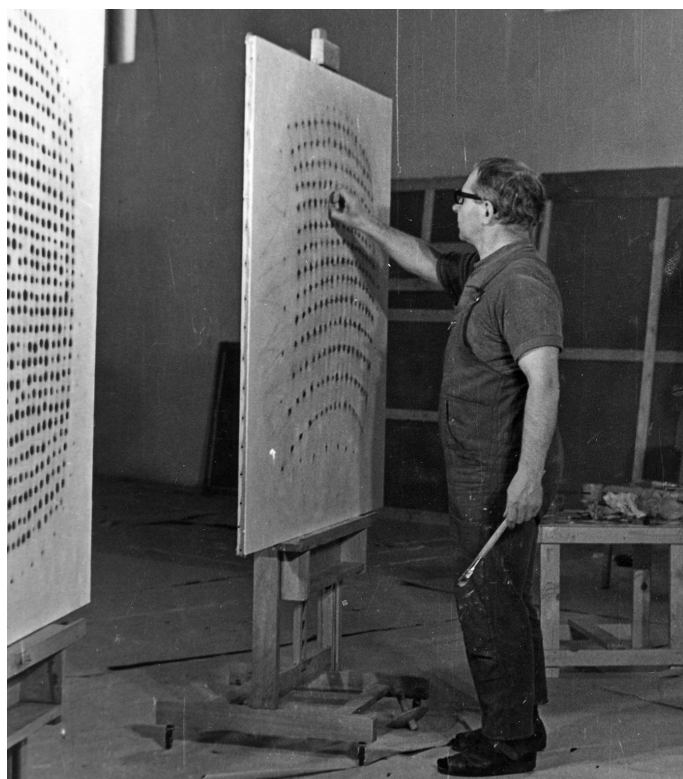
Zámek Krakovec skrývá nejen výjimečnou výzdobu z období pozdní renesance, ale i zajímavou kapitolu z dějin poměrně novějších. Návštěva Josefa Mánesa v jeho zdech vnesla do pozdější literatury regionální i odborné názor, že jeho siluetu v minulosti zdobila i věž. Věž, jejíž podoba velmi přesně odpovídala architektuře na počátku 16. století, což souznělo se stavebním vývojem zámku. Řada indicií svědčila proti tomuto historickému doplnění, ale pouze podrobný rozbor stavebních plánů, archivní průzkum ikonografického materiálu, zamyšlení nad tehdejší Mánesovou tvorbou i dobovou módou ve šlechtickém stavitelství nám umožnily vyslovit konečný úsudek k této otázce. Občas není od věci pohlédnout i do literárních památek, kam lze zařadit výše uvedený dopis pro Augusta hraběte Sylva-Tarouccu. Mánes byl nejen výborný kreslíř, ale i bystrý pozorovatel, neboť si byl podle všeho vědom, jaké dotvoření krakovecký zámek potřebuje, aby byla zachována jeho historická autenticita. Nádech romantického smýšlení vyvěrající z Mánesových kreseb i dopisu lze vystopovat i na podobě dnešního zámku, jenž byl během poslední komplexní opravy obohacen o imitaci středověkých erbů.

Aleš Flidr

Mezinárodní malířské symposium Roudnice '70

a „secundus fundator“ roudnické galerie Miloš Saxl

Roudnice '70 se stala prvním malířským symposiem v Československu. Jeho zakladatelům přitom nešlo tolik o to, reagovat na pořádání převážně sochařských symposií, která se už konala v zahraničí i u nás. Hlavní motivace Miloše Saxla, ředitele roudnické galerie, spočívala ve vytvoření nové sbírky současného evropského umění. Realizace symposia a vůbec Saxlova éra byly natolik významné, že jejich připomenutí plnohodnotně zapadá do výstavního plánu galerie, jež vstupuje do druhé stovky své existence.



Václav Boštík na 1. mezinárodním malířském symposiu v Roudnici nad Labem v roce 1970, foto Miloš Saxl

Co to znamená, že se v Roudnici uskutečnilo „1. mezinárodní malířské symposium“? Miloš Saxl a malíř Václav Boštík – ten byl také autorem prvotního nápadu na celou akci – oslovili asi dvanáct umělců, Čechů i cizinců. Mimochodem záhy jim se sofistikovaným výběrem hostů vypomohl historik a teoretik umění Jaromír Zemina, který tehdy vedl sbírku moderního umění v Národní galerii v Praze. Do Roudnice dorazilo pět Čechů, dva Poláci, jeden Maďar, dva Jugoslávci, Francouz a Ital. Barokní lobkowiczská jízdárna, počátkem šedesátých let proměněná ve výstavní sál galerie, se na dobu asi tří týdnů znovu proměnila, tentokrát ve společný malířský ateliér, v němž všichni hosté tvořili. Nemuseli se starat o malířské potřeby ani o ubytování a další zázemí. To jim poskytla hostitelská instituce. Hlavně ale dostali příležitost intenzivně pracovat a diskutovat. Galerie si nakonec směla od každého vybrat jedno z děl, jež zde vytvoří.

Právě na takovém principu měla vzniknout ona nová, stále se rozrůstající sbírka soudobého evropského umění: Saxl s Boštíkem si přáli, aby symposium pokračovalo jako bienále. Kdyby se jim to podařilo, uchovávala by nyní roudnická galerie unikátní kolekci, a to nejen v rámci domácích regionálních galerií, pro něž ostatně bývá zahraniční akvizice dodnes obtížně dosažitelná.

Nová kolekce by se v Roudnici navíc stala jakýmsi protějškem k proslulé sbírce starého evropského umění, k roudnicko-lobkowiczské obrazárně, spjaté s historií města několik století. Do té doby, než byla v roce 1948 zkonfiskována, aby posléze na řadu let zmizela v depozitářích umístěných v budově jednoho středočeského kláštera.

Malířské symposium v Roudnici se konalo dva roky po vstupu vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Nebylo vinou pořadatelů, že v době normalizace se plán bienále už nezdařil. Co ale vyšlo hned napoprvé, je mimořádně tvůrčí atmosféra, kterou se podařilo vyvolat. Na konci symposia v jízdárně viselo 96 nových obrazů. Téměř čtvrtina z nich v galerii zůstala. Zdá se, že hned napoprvé se do Roudnice sjela silná sestava. Můžeme jen obdivovat stopu, již za sebou zanechal Miloš Saxl – po Augustu Švagrovském skutečný „druhý zakladatel“ naší galerie.

101 let Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem

V letošním roce vstupuje roudnická Galerie moderního umění do druhé stovky své existence. Coby nejstarší mimopražská veřejná galerie se za vlastní historii ohlížela především v jubilejní sté sezóně: Připomněla postupně monumentální odkaz sběratele, mecenáše a svého fundátora Augusta Švagrovského (výstava August Švagrovský a jeho sbírka, únor až duben 2010), tvorbu zakladatele moderního českého malířství, jehož kolekce svrchované kvality tvoří jádro roudnických sbírek (retrospektiva Antonína Slavička, květen až srpen 2010), aby navázala Vzpomínkou na 1. mezinárodní malířské symposium Roudnice '70 (září a říjen 2010). Těžko by však dostála odkazu svých budovatelů, kdyby se zastavila před prezentací současného umění. Proto šlo vlastně o d v o j í c i výstav, za jejichž pojítko byla zvolena osobnost (a nejnovější tvorba) malíře Otakara Slavíka (Otakar Slavík / Barvou o život, září a říjen 2010), jenž tehdy coby čtyřicetiletý během pár týdnů konání roudnického symposia doslova vychrlil dvanáct skvělých obrazů.

„Dvojítá“ výstava zavdala také příležitost k oživení dávných a v případě zahraničních účastníků symposia bohužel přerušovaných kontaktů. Oslovili jsme – pochopitelně vedle všech domácích – také všechny tři žijící zahraniční hosty symposia a máme radost a velmi si vážíme toho, že se nám podařilo navázat spojení se stále aktivním panem prof. Stanisławem Fijałkowským, srdečně zdravím kolegy účastníky a vůbec pamětníky symposia. Pro svůj vysoký věk už bohužel nemohl přijmout pozvání do Roudnice. Tento prostor však na besedě bravurně vyplnili vzácní hosté Jaromír Zemina a Otakar Slavík. Poprvé po čtyřiceti letech mohli, spolu s návštěvníky besedy, shlédnout film Malířské léto, natočený o symposiu v roce 1970 (film v Archivu České televize vyhledal a pro mimořádnou projekci připravil další pamětník symposia, tehdejší student FAMU a dnes úspěšný střihač Jiří Brožek, jemuž, stejně jako pracovníkům Archivu ČT, děkujeme). Jaromíra Zeminu potěšil také „znovuobjevený“ soupis všech 96 artefaktů, jež tehdy během konání symposia vznikly.

Ani v roce 2011 nebude ve výstavním plánu roudnické galerie připomínka jejího „druhého zakladatele“ Miloše Saxla chybět. Znovu a z dalších úhlů pohledu připomene osobnost muže, jenž se zasloužil o získání a modernistickou adaptaci prvních důstojných prostor roudnické galerie v bývalé lobkowiczské jízdárně, muže, jenž stál za neobyčejně vyzrálou výstavní, akviziční i publikační činností galerie, projevoval hluboký zájem o kulturní historii Roudnice a v neposlední řadě neváhal věnovat se roudnickým gymnazistům, aby řadu z nich provázel v začátcích jejich zájmu o výtvarné umění. Na sklonku roku proběhne výstava Pocta Miloši Saxlovi, již doprovodí jak standardní výstavní katalog, tak rozšiřující sborník. V něm budou po letech souhrnné publikovány Saxlovy uměleckohistorické a teoretické texty. Druhá část tohoto sborníku přinese vzpomínkové příspěvky od (nejen) pamětníků z dávného okruhu galerie, například Jana Royta, Lenky Bydžovské, Aleny Potůčkové a dalších. Jeden příspěvek by měl mít dokonce filmovou podobu – Jiří Brožek se rozhodl natočit o „svém“ Miloši Saxlovi dokumentární film.

Věříme totiž, že éra Miloše Saxla, jenž stál v čele roudnické galerie v letech 1959 – 1981, byla stejně důležitá a zavazující jako jasnozřivé úsilí jejího prvního zakladatele Augusta Švagrovského.

Andrea Turjanicová

Vzpomínání na Annu Fárovou

Historička umění **Anna Fárová** se po ukončení studií na FFUK v Praze rozhodla věnovat fotografii. Čím více tuto, tehdy ještě poněkud zanedbávanou, oblast poznávala, tím více ji oceňovala. Uvědomovala si, že v rukou „mistrů“ se nejedná o snadný přepis předmětu, na nějž je zaměřen objektiv, o pouhý dokumentární přenos, ale o „neopakovatelný záznam“, který se může dotýkat jakékoliv vrstvy života i světa, a proto je fotografie ve svých možnostech nevyčerpatelná jako každá jiná umělecká disciplína. Patřila k prvním, kteří fotografii chápali jako umělecký čin, a tak ji také začleňovala do dějin umění. Během dlouholetého intenzivního studia a poznávání i stálého styku s fotografií, vyrostla ve znalkyni, jejíž soud byl obecně respektován nejen u nás, ale i v zahraničí. Byla přesvědčena, že „fotka má mít téma a podle mého názoru ještě nějaké vyšší než jenom estetické příčiny.“ Především jí „šlo o autory, jejichž postoj je jedinečný“. Přitom měla na paměti, že fotografie je zvláštní médium, které má své specifické vlastnosti. Ve svých teoretických statích je respektovala, protože si uvědomila jejich přednost, vyvolenost i omezení.

Prvním stupněm přístupu ke zvolenému materiálu byla pro ni vždy fotografie sama, pochopila, že ten, kdo se jí věnuje teoreticky, stojí jen ve služebné roli a musí zůstat v jejím stínu, přestože ji vynáší na „světlo“. V první fázi své odborné práce se hlavně soustředila na evropské fotografy, kteří upoutali její zájem. Již v roce 1957 se setkala s H. C. Bressonem a o rok později vydala jeho monografii, kde si uvědomila, že Bressonův důraz na „událost“, kterou chápal jako základ fotografie má jiný význam než „událost“, jak ji do obrazu převáděl její přítel malíř Mikuláš Medek – tato mnohotvárnost přístupů se jí stala vodítkem v dalším bádání.

Zpočátku to byli hlavně cizí fotografové W. Bischof, R. Capa, E. Erwitt či A. Kertész, jehož „objevování“ formou fotografie jí bylo blízké, I. Moravová a později A. Warhol nebo M. Ribould, které uváděla do českého prostředí. Potom se zaměřila na domácí prostředí, jak ji nabádal Jiří Janíček „... v tom bylo pro mne jeho poselství. Měl vynikající čich na talenty a na kvalitu.“ Neméně cenná a podnětná byla i přátelství, které s jednotlivými tvůrci uzavírala. Měla možnost nejen naslouchat, co pro ně fotografie znamená, vnímat jejich poznatky, záměry, zkušenosti, cíle, ale i vidět, jak pod jejich rukama fotografie vznikají. Obojí bylo důležité, protože tyto kontakty ji pomohly odkrývat a chápat fotografické taje.

Její odborný rádius byl široký. Ve skutečnosti obsáhla svět české fotografie od prací již nežijících a zapomínaných mužů a žen k představitelům střední generace a nakonec na scénu uváděla i mladé začínající tvůrce, z nichž některé sama „vychovala“ v době svého působení na katedře fotografie FAMU v Praze.

Přesto první impuls k zájmu o fotografii přišel prostřednictvím jejího manžela, malíře, sochaře a scénografa Libora Fáry. Byl to on, kdo ji uvedl ji do světa záhadné energie, kterou věci vyzařují, pokud jim dá fotograf možnost. A právě tuto sílu Anna Fárová ve fotografii hledala a nalézala. Čím více se nořila do intimního soukromí snímků, tím více odhalovala jejich jedinečnost a nezastupitelnost. Zaměřila se na čistou fotografii bez „praktického cíle“. Účelová služebnost ji nezajímala, ztotožňovala se s názorem „že fotografie je dílem uměleckých schopností selekce, zkušenosti a vkusu a že má takovou hodnotu, jakou ji dává její tvůrce“. V průběhu kontaktu s fotografickým světem přijala za své, že se „Postupně fotografové poučili o tom, že realita skutečnosti se liší od reality fotografické. Fotografickým problémem je nejenom vidět zachycenou skutečnost, ale předem ještě uvidět neviditelný snímek, který z ní vytvoří. To samo již představuje umělecký problém.“ „...“ Pro fotografii je svět jejím ready made „Hodnota celého díla se utváří prostřednictvím kontextu všech oddělených částí....“ Fotograf loví záběr z existující skutečnosti, zatímco malíř skutečnost tvoří.“

Fárová velice brzo rozpoznala vůdčí osobnosti české fotografie a upřela na ně pozornost. Přes tuto rozlohu se intenzivněji věnovala několika postavám, které jí byly blízké a o kterých si byla jista, že se jedná o zcela mimořádné tvůrce jako byli Josef Sudek, František Drtikol a Jaromír Funke. O tom, že jejich dílo znala detailně a pronikla k jeho kořenům svědčí vydané monografie u nás i vyhraničí, které nemají konkurenci.

V době jejího nástupu byla ještě fotografie neoraným polem a v umění neměla významné postavení. Nepatřila do zájmu historiků umění a neexistovala oficiální instituce, která by byla na fotografii sbírkově zaměřena. V roce 1970 Fárová nastoupila do Umělecko-průmyslového muzea v Praze, kde se takové pracoviště začalo tvořit. Začínala tedy od nuly a během několika let do r. 1977 nejen že vybudovala solidní sbírku s 13 000 předměty, kam patřily i Drtikolovy fotografie, darované ve 40. letech muzeu, které se podařilo díky R. Skopcovi zachránit, ale vydala i řadu odborných článků. Drtikolovi uspořádala v roce 1972 první výstavu, kdy „....se vylouplo, že Drtikol není lokální zjev, ale že je to významný autor, i ve světovém měřítku“.

V roce 1974 vybrala 11 osobností československé fotografie A. Muchu, D. J. Růžičku, F. Drtikola, J. Funkeho, J. Sudka, E. Wiškovského, J. Lauschmanna, J. Štyrského, J. Rösslera, J. Severa a M. Háka a uvedla jejich dílo ve známost. Byla přesvědčena, že se jedná o zakladatele moderní fotografie a budoucnost potvrdila, že se nemýlila – tehdejší volba dodnes platí. Vydala o nich několik dalších samostatných článků a textů do katalogů a mnohé z nich mohla díky dokonalému poznání celého díla, zpracovat monograficky. Svůj zájem neustále rozšiřovala o další jména a jejich počet narůstal. Zabývala se dílem J. Koudelky, J. Tomana, J. Jeníčka, E. Medkové. (S Mikulášem Medkem a Emilou byla ve velmi úzkém kontaktu – Mikuláš často seděl modelem – v době příslušnosti k pražské (spořilovské) surrealistické skupině), D. Hochové, K. Kuklíka, M. Novotného, J. Svobody, I. Stehli, M. Luskáčové. I. Gila, J. Barty, J. Malého, P. Štechy, B. Holomníčka, I. Lutterera, P. Máry, výčet by byl hodně dlouhý stejně jako u jmen mladších příchozích, představených r. 1986 na výstavě Hra na čtvrtého, kde jedním z vystupujících byl „divák sám“, protože M. Pacina, R. Prekop a T. Stano, jsou zde v roli protagonistů „sestavujících partituru“. Každý z nich přinesl jednu část postavy a divák ji mohl složit. Na konci 80. let Fárová vstoupila na „nové teritorium“, kdy byla požádána mladou generací, aby připravila výstavu aranžované fotografie. Uvědomila si, že „tehdejší pirátství ve fotografii je nemravné“, protože přineslo „nečekané formy zásahu do negativu i pozitivu, aranže a režírování, to vše v nevidaném rozsahu. S ohromujícím nástupem rychlých obrazů, okamžitého zpravodajství televize, ztratil obraz svou posvátnost“. Nabídku tedy přijala a těšila se z nových přátelství. V pražské Fotochemě uvedla dílo Š. Cabana, M. Cihláře, M. Paciny, I. Pinkavy, J. Pohribného, Prekopa, Stana, J. Svitoka, M. Švolíka, N. Rawové a P. Župníka.

Výstavy realizovala v Praze a po zákazu v nenápadných pražských prostorech či mimopražských síních. Pro Činoherní klub připravila řadu menších výstav, jejichž sled plynule následoval. Většinou se týkaly jednotlivců, kdy se soustředila na jedno téma: M. Pokorný: Tancovačky, J. Barta: Ulice, D. Šimánek: Sloh, I. Gil: Tramvaj, D. Horníčková: Porodnice, B. Hořínek: Dům, P. Vavroušek: Vánoce, I. Stehli: Doma, atd. Zájem vystavujících i diváků narůstal a proto byly zahájeny velké přehlídky, které se konaly v Plasech v Metternichově sýpce, kam vyzvala 9 a 9 autorů. Jednalo se o impozantní soubor i instalaci, stejně tak jako na Chmelnici kam přibýli autoři z výstavy 11 konané ve Fotochemě a počet se tím rozšířil na 37 vystavujících. Potom, když se možnosti opět otevřely, realizovala ve výstavní síni Mánes v Praze výstavu exilové fotografie.

Mimo to z její dílny vycházely velké obsažné práce, ke kterým přistupovala vždy až po důsledném prostudování veškerého materiálu, to znamená, nejen fotografického díla, ale i životních osudů autora a dobových souvislostí. „Mě zajímalo myšlení fotografů, přistupování

k tématu, odhalování definitivního tvaru. Byla jsem posedlá rozkrýváním autora, kterého jsem si vážila“. K prvním patřil Dřítol již proto, že měla příležitost mít v ruce vše, co vytvořil. Mohla tedy určit, co pro něho bylo podstatné. Nejen kniha, ale i výstava v Rudolfinu přesvědčila, že pochopila jeho místo ve fotografii i ve výtvarném umění, protože výstava byla přehlídkou fotografického i malířského díla. K dalším patřil Jaromír Funke. I zde se spojila přísná kritičnost, erudice, pochopení materiálu a citlivý způsob vidění fotografie.

Za veškerou lehkostí s jakou Fárová psala, se skrývala usilovná práce. Všechno musela tvrdě vydobýt, i když ji někdy pomáhali autoři sami. Ráda si připomínala práci s Wiškovským, protože ji uhranula „...tvarová pregnance krajin.“ Tohoto profesora francouzštiny a překladatele poznala již na sklonku jeho života. Porozuměli si a poradil ji při přípravě monografie. Hák ji začal svěřovat fotografie ve chvíli, kdy je chtěl zničit. „Všechno, celý život patří do fotografie, a stejně tak musí fotograf dát do fotografie celý život. Skutečnost a život se z Hákových fotografií nevytrácejí, jeho fotografie působí vždy naléhavě...“

Když si ji Sudek vyvolil jako spolupracovníci, následovnici a strážkyně odkazu, netušila, co se za výzvou skrývá. Tehdy nemohla vědět, že po jeho smrti bude hledat i v rumišti perly. Oba Sudkovy ateliéry měly svou vlnou i temnou tvář a obojí přijala. Potom následovala dvanáctiletá práce spočívající v třídění a soupisu negativů a fotografií. Celkem se jí podařilo uspořádat 21 660 fotografií a 54 519 negativů, takže výsledek mohl být po dokončení předán do majetku Umělecko-průmyslového muzea v Praze, kde předtím pracovala.

Po podepsání Charty 77 byla ihned z Umělecko-průmyslového muzea propuštěna, ale práce na Sudkově pozůstalosti ji pohltila tak, že byla schopna překonat úzkost života a existence, nepodlehnout a jít dál. Tu dobu každé ráno, oblékla pracovní šat, jela do Sudkova ateliéru, kde hledala, třídila a sepisovala, i po zpracování hlavní části pozůstalosti, pokračovala a přebírala „lety nakupenou zmet“ a vybírala to, co bylo důležité. Ve všehochuti různé veteše nacházela podstatné věci, poznámky i dopisy přátel. Díky ní se zachovala zřejmě téměř celá korespondence F. Tichého s Josefem Sudkem z doby, kdy žil ve Francii, ale objevil se i list Vladimíra Holana, který Sudkovi zaslal s opisem básně a s prosbou, aby jej někomu nabídl. (Tehdy měl Holan sotva na chleba.)

Tak odkrývala ze Sudkova života i to co dosud neznala. Všechno se jí spojovalo – minulé hovory se Sudkem i řeč věci, které zanechal. Zřejmě proto se jí podařilo proniknout do hlubin a tajemství Sudkova odkazu jako nikomu jinému. Předestřely se před ní jeho obě tváře – tvář génia, o kterém svědčí jeho dílo i tvář žiznícího, který strhává masku zdání a cudně se dotýká toho, co se za ní skrývá a hledá neznámou stranu skutečnosti, to navíc, co uniká běžnému pohledu.

Sudek ji o svém názoru na fotografii naučil to podstatné. V roce 1967 začali spolu „mluvit o tajemství, o něčem jiném, málo sdělitelném, skrytém a nepopisném ve fotografii, o principech její magičnosti, o jejím přesahu za věcnou realitu, o jejích dalších obsazích. „...povídal o pozorování osmihrané sklenice, do níž nalil „...sodovou vodu o sklenici vyprázdněné, také o sklenici čisté, která se postupně proměňovala ve svůj vlastní přízrak – ve fantom sklenice. Také o okně svého ateliéru...kdy často to nebylo již okno, ale mystická vitráž v chudém chrámu vlastního příbytku...předěl dvou světů poznamenaný časem“ Sudek chtěl „mluvit o životě věci, vyjádřit určité tajemství, sedmou stranu kostky“. To vše a ještě mnohem víc se Fárové podařilo vtělit do monografie, kterou vzdala hold tvůrci milovanému nade vše.

Do celistvosti práce Anny Fárové na Sudkově odkazu patří ještě jedna stránka, o které ví jen jediní. Sudek byl sběratel výtvarného umění, který sbírku utvářel několik desítek let. Ze zachovaných dokladů je zcela zřejmé, že ji budoval vědomě a že se nejednalo jen o příležitostné zisky a dary, které dostával od přátel – malířů jako honorář, protože neměli peníze na fotografie obrazů, které pro ně zhotovoval. (Sudek pracoval pro Družstevní práci tak jako mnoho dalších výtvarníků L. Suttner, Em. Frinta, Fr. Tichý, A. Pelc, J. Šváb,

A. Hoffmeister, Toyen, A. Kybal, protože to pro ně často znamenalo zdroj obživy. K těmto navázaným kontaktům přibývali v průběhu času další umělci.) Sudkův zájem byl mnohem širší a nebyl zaměřen jen na současníky. V majetku měl i kresby a kresby na hedvábí i dřevořezy čínských a japonských malířů, i díla anonymních umělců 19. století, které zřejmě získával v aukcích. Přesto největší a nejhodnotnější část tvořil soubor českého umění. Byl i mecenášem několika začínajících umělců, jejichž talentu důvěřoval: A. Bělocvětov, V. Sivko, V. Fuka, J. Benda. V. Plocek – s posledními dvěma tvořil určitou dobu skupinu.

Po Sudkově smrti v roce 1976 si Anna Fárová uvědomila, že je nutné se sbírkou zodpovědně naložit. Nejprve byla vyčleněna ze „Sudkovy galerie“ nejvýznamnější díla – obrazy, sochy, kresby a grafické listy E. Filly, F. Tichého, V. Fuky, J. Bendy, M. Holého, V. Špály, J. Čapka, Vl. Sychry, V. Tittelbacha, K. Lidického, V. Makovského, B. Stefana, J. Wagnera ad. a předána do sbírek Národní galerie v Praze v počtu 468 exponátů. Z této kolekce uspořádala NG v roce 1978 výstavu v prostorách Moderní galerie na tehdejších Vackově náměstí, uvedenou malým katalogem.

V roce 1986 byla objevena v Sudkových ateliérech ještě další díla. Většinou se jednalo o kresby a grafické listy, ale i o obrazy a sochy. Tuto část zpracovala ve spolupráci s Annou Fárovou roudnická galerie. Po dokončení soupisu se Fárové podařilo získat souhlas Boženy Sudkové, která byla majitelkou těchto děl, a předat soubor více jak 500 exponátů do sbírek Galerie výtvarného umění v Roudnici n. L. Ve svém souhrnu se jednalo o mimořádný přínos, protože tvořil kromě jednotlivých položek jako je „Torso“ J. Wagnera, „Portrét J. Sudkové od K. Kotrby, obrazy V. Plocka z doby, kdy se věnoval abstrakci, „Portrét dívky“ od M. Holého, „Zátiší s koroptvemi“ V. Beneše, většinou velké soubory prací A. Bělocvětova, V. Fuky, J. Jašky, V. Sivky, J. Bendy, V. Rady, E. Frinty ad. Zcela nejvýznamnější podíl zde mají kresby a grafické listy F. Tichého. S ním se Sudek znal řadu let a podporoval jej v době pařížského pobytu, nejen tím, že mu zasílal finanční částky, (tehdy měla česká koruna vysokou hodnotu), ale obstarával i práce související s Tichého účastí na pražských výstavách. Jeho dílo si také kupoval, takže nashromáždil obdivuhodný soubor z různých let s nejcenějším a nejbohatším konvolutem prací z pařížského období. Z nejvýznamnějších exponátů předaných Roudnici n.L. je možné jmenovat obrazy „Lod' mrtvých“ a „Portrét B. Sudkové“, ale i další díla z pařížského období - scény z cirkusového prostředí s akrobaty, klauny a krasojezdkyněmi. Mezi darovanými kresbami jsou i výjevy s harlekýny a toreadory i několik portrétů J. Sudka. Součástí Tichého kolekce tvoří i kresby pro Družstevní práci a řada knižních ilustrací.

O tom, co všechno Tichý se Sudkem řešil svědčí velký počet dopisů, které mu napsal. Nezmiňoval se jen o osobním životě a o tom, co jej právě zajímá a o dojmech z Paříže, ale vztahují se i k výtvarnému životu v Praze a dokládají vztah obou mužů. Sudek tehdy vlastnil největší část Tichého díla a bez jeho zápůjček nebyla uskutečnitelná žádná výstava.

V roce 1989 se v roudnické galerii uskutečnila výstava ze Sudkovy sbírky. Představila z ní 186 exponátů – jako výběr z toho nejkvalitnějšího. Repríza výstavy se konala v roce 1990 v pardubické galerii a po ní následovala řada zápůjček Tichého díla na samostatné výstavy.

Péče Anny Fárové o Sudkův odkaz nespočíval jen v odborné, ale i v lidské stránce. Proto se postarala o pietní uložení Sudkových tělesných pozůstatků i jeho sestry Boženy, kterou pravidelně navštěvovala v době, kdy jí ubývaly tělesné síly. Anna Fárová byla zvolenému oboru oddána s neobyčejným zaujetím. Svým dílem se nesmazatelně zapsala jak do dějin fotografie, tak do výstavního dění. Její život je příkladem statečné ženy, která uměla vzorovat osudu, vzepřít se mu, nepodlehnout, ani nezahořknout, jít dál, a vyššímu cíli věnovat znalosti i srdce.

Miroslava Hlaváčková

BYL JSEM V OFSAJDU ČESKÉ KULTURY (2)

Vzpomínky sběratele moderního umění, nezávislého fotografa a publicisty

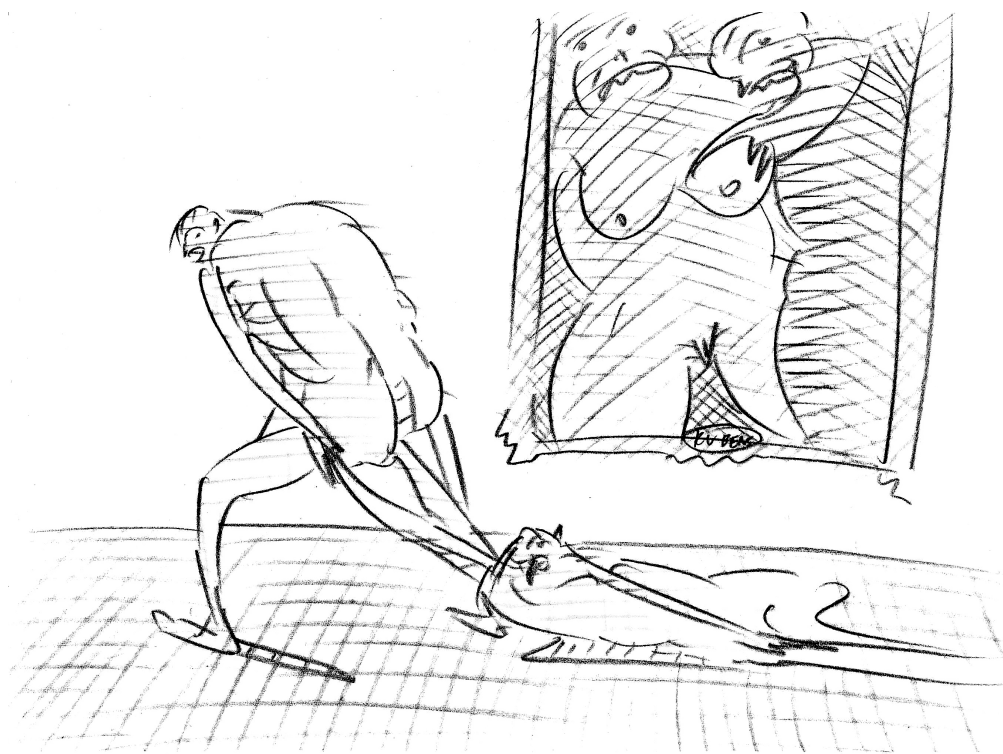
Sledoval jsem výstavní programy, ale počátkem padesátých let výstavní síně upřednostňovaly politická témata výtvarně pojednaná jen řemeslně přesvědčením, že umění je od slova uměti (rukodělně) a vše ostatní je jen záležitost (politické) objednávky. Před zahájením programu výstavby vltavské přehradní kaskády vznikl záměr zobrazit Vltavu v jejím původním romantickém vzhledu. Záměr sám o sobě záslužný prozradil ihned své

obraz je přítomná jako výzva, podnět, sdělení, emocionalita výrazu, příběhu, gesta či pohybu a hlasu v každém skutečně uměleckém díle. Proto každé umělecké dílo je o životě a jeho neformální pravdě. Každý umělec, bez ohledu na druh uměleckého projevu, se kterým pracuje, usiluje i pravdivou, naléhavou a emocionálně přesvědčivou výpověď působící jako most mezi divákem a umělcem, most, po kterém je možné přejít k setkání ve shodě na život, jeho smysl, cenu i krásu. V dusivé atmosféře záměrně šířeného strachu a tlaku na vše co bylo v menšině a projevovalo se odlišností od upřednostňované banality, nacházel jsem ve výstavních síních jen jednotlivosti, kterým hrozilo, že se nad nimi uzavře zvířená hladina, jako nad kamenem hozeným do klidné vody.

V kaleidoskopu mých vzpomínek na padesátá léta vzpomínám si na prodejnu Československého spisovatele na Národní třídě v Praze, kde doslova za obolos byly nabízeny krásně adjustované originální výstřižky z francouzských novin s otištěnými litografiemi Honoré Daumiera. Nebylo se třeba obohacovat krádežemi uměleckých památek. V antikvariátech, prodejnách starožitností a mezi lidmi, kteří hledali kupce pro sběratelské předměty ve svém soukromí, bylo možné dohledat a v podstatě zachránit před dalším znehodnocením, umělecké vzácnosti. Byla to příležitost pro lidi s kulturním zaměřením, ale žel, také pro různé ničemy a darebáky. Mafiánský byl sám politický trend, který umožňoval šíření myšlení a jednání v důsledcích jako konec smyslu a ceny vzdělanosti vůbec. Po pravdě tento směr pokračoval až do roku 1989. Ředitel jedné kulturní instituce na venkově mi na počátku osmdesátých let

velmi otevřeně a upřímně řekl: „Na samém konci svého života je pro mne velkým překvapením zjištění, že potřebou člověka není to, co vidí u někoho jiného nebo jinde a sám to nemá, ale potřeba je, k mému úžasu, to, co si vytváří každý člověk sám svým zaměřením a prací vedoucí k dosažení nějakého smysluplného cíle.“ To jsou slova doktora filozofie, celý život ve vedoucí funkci a považovaného ve svém (politickém) okolí za významnou kulturní osobnost v regionu. Snad skutečně jsou v každém národě ty kultury dvě! Měl jsem štěstí (nebo smůlu?), že jsem měl možnost potkat a rozeznat kolem sebe lidi jiné kategorie, i když to byli jen jednotlivci a chvíle neformální shody v názoru byly jen nad šálkem kávy a vždy jen mezi čtyřma očima.

Po krátké době práce v technické kanceláři v Liberci jsem se rozhodl hledat cestu zpět k umění a kultuře. Domníval jsem se, že jako správce venkovského muzea v Broumově budu mít postupně příležitost zpracovávat pasporty a dokumentace památek a popularizovat je v tisku. Necelých pět let aktivity v tomto prostoru mne znovu přesvědčilo, že tudy pro mne opět cesta nevede, protože jsem měl „jiný názor“ a názor znovu nepoužitelný i když oprávněný. Za ztrátu času svůj pobyt na Broumovsku nepovažuji. Z vlastního zájmu jsem se zde seznámil s metodikou práce v malém muzeu a rozšířil si odborný přehled o témata z národopisu, uměleckého řemesla, ale také historického maliřství a sochařství. Sblížil jsem se s barokem na Broumovsku a začal zcela systematicky fotografovat umělecké památky. Z té doby nezapomenu na PhDr. Miladu Novákovou, původně rodačku z Police nad Metují, prof. Josefa Vydru a doc. PhDr. Ludvíka Kunze, CSc. Také rád vzpomenu PhDr. Emanuela Poche a PhDr. Jiřímu Vydrovou, kteří přijeli zvýšit odbornou úroveň venkovského muzea „roztřídním a vytríděním“ sbírek keramiky. Dr. Poche si mne vzal stranou a o samotě



Michal Rittstein, *Návštěva galerie v Paříži*. Kresba barevnými tužkami, rok 1989

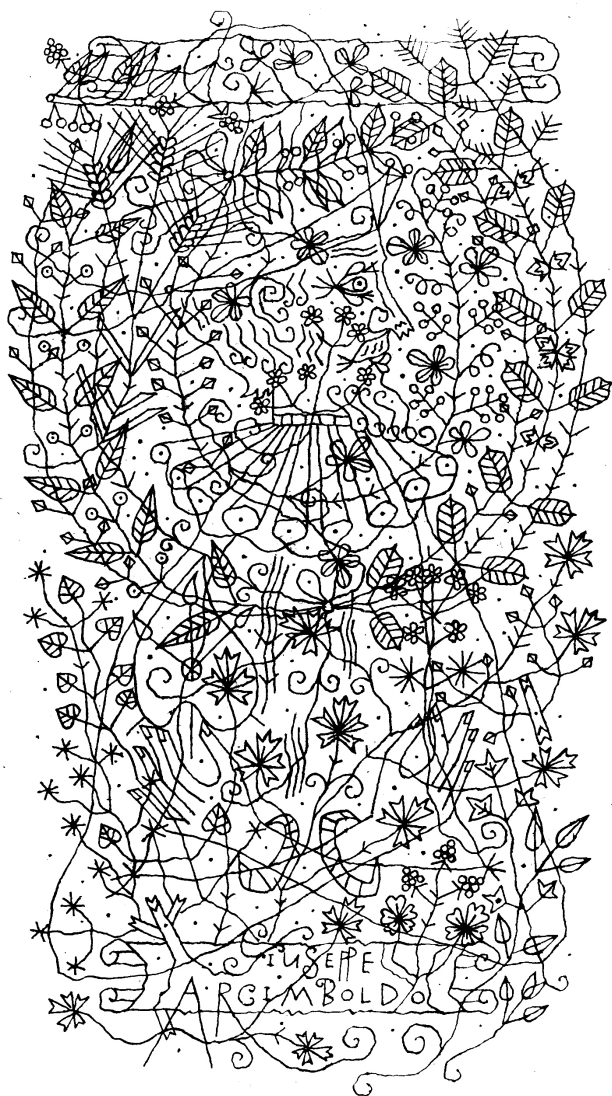
nedostatky upřednostněním ikonografického tématu jako zakázky. Umělci, krajináři, vázaní stylově na určitou krajinu jako emocionální a významové téma (V. V. Novák i někteří další) neodevzdali přesvědčivý výsledek i když jejich obrazy byly akademicky bez chyb. Přijatelný výsledek zaznamenali v akci Vltava jen umělci směřující k výrazu emocionality a krásy jako svému vlastnímu pocitu sdělitelnému obrazem. Proto měl úspěch zejména Vincenc Beneš. Jednoznačně přesvědčily také jeho obrazy v soutěži na tematické obrazy českých krajin pro Národní divadlo v Praze v roce 1952. Počátkem padesátých let jsem ve výstavních programech zveřejňujících současnou tvorbu nenacházel odpovědi na otázky, které jsem si kladl a nenacházel jsem ani něco důsledně původního, vybočujícího pozitivním přínosem nebo silou podnětů. V politických pamfletech komunistických teoretiků umění v Moskvě hlasitě proklamovaná tvrzení o dvou nepřátelských kulturách v každém národě. Pronikla k nám lež v podobě jakéhosi boje všech proti všem, kde rozhodovala jednoznačně jen úroveň dosažené mocenské pozice v aparátu despotického politického myšlení. Nedostatek zcela základního smyslu pro samotný život a jeho cenu diktoval požadavek, že skutečné umění je jen umění srozumitelné a přijatelné všem bez rozdílu. Kdo nejde s námi, jde proti nám, poručíme větru dešti a tak dále. Hledal jsem v umění i kultuře něco jiného. Procházel jsem pravidelně výstavními síněmi, galeriemi, muzei, ale také sbírkami hradů a zámků, abych pronikl k výpovědi obrazů, soch, ale i jiných uměleckých předmětů a při tom nacházel a nalezl sám sebe v podnětech a výpovědích umělců a jejich tvorby. Od počátku svého setkávání s uměním mne v podvědomí vzrušovala odpověď na obecně známou myšlenku. „Kdo jsme, odkud přicházíme a kam jdeme?“ Tak nazval Paul Gauguin svůj významný obraz, ale myšlenka, kterou pojmenoval vlastní

nás dvou mi přátelsky a vstřícně řekl, že dobře vidí mé jiné uvažování než je na podobných místech v té době obvyklé a předpověděl mi, že z tohoto pracoviště stejně odejdu do nějaké praktické práce, kde budu lépe využit. Skutečně jsem brzy odešel, ale po prohlídce vytříděných předmětů jsem s vytříděním odmítl souhlasit a ponechal je v muzeu. Domníval jsem se prostě (a správně), že venkovská muzea zcela jistě budou hrát v regionech v budoucnosti nezastupitelnou roli, kterou jim zatím politické vedení nechce svěřit. Zůstal jsem Broumovsku věrný dodnes. Na můj podnět v roce 1992 vznikla ve Společnosti ochránců památek ve východních Čechách veřejná sbírka na záchranu Dientzenhoferových kostelů na Broumovsku. Na můj podnět také prof. arch. Giovanni Denti z Milánské university zpracoval malou monografii, která broumovské baroko jako ojedinělý soubor památek uvedla po prvé mezi Italskou kulturní veřejnost. Jsem šťastný, že jsem měl možnost s ním na tomto záměru úzce spolupracovat. V neformálním rozhovoru nad šálkem kávy v pracovně broumovského muzea v roce 1958 jsem se shodl s Dr. Novákovou, že tehdejší snaha přestavět a odstranit zděnou lidovou klasicistní architekturu na Broumovsku nás bude mrzet a až politici zjistí, že je třeba změnit názor, bude na záchranu lidové architektury na Broumovsku již pozdě. Dr. Nováková byla první, kdo vytrvale bojoval za možnost vytvářet vesnické památkové rezervace a politické změny v názoru na jejich vyhlášení se již nedožila. Považuji za šťastné, že jsem měl možnost aspoň v devadesátých letech se podílet na pasportizaci lidové architektury na Broumovsku a také zpracování obce Křínice jako vesnické památkové rezervace v roce 2005. Velmi mne mrzí, že jsem při práci na tomto záměru a úkolu nemohl již spolupracovat s Dr. Novákovou.

Navykl jsem si umělecké předměty, zejména obrazy, číst postupně a zjišťovat co lze vidět a nakonec si položit otázku jaký má viděná skutečnost díla smysl a k čemu slouží. U obrazů jsem pravidelně končil prohlídkou rukopisu štetce nebo kresby. Vojtěch Volavka po mnoha problémech s vydáním své monografie „Malířský rukopis“ získal možnost

knihu vydat tiskem teprve v roce 1956 v Bratislavě. Kniha je dodnes významná jako první zpracování mimořádně podnětného tématu. Na autorském rukopise štetce a kresby jsem začal chápat význam strukturální abstrakce a abstraktního expresionismu. Moje vnímání uměleckého díla mne vedlo tímto směrem od počátku. V roce 1958 měl Jan Bauch vlastní významnou výstavu na Národní třídě v Praze v dnešní galerii Václava Špály. Nenápadný katalog se vzácným esejisticky napsaným textem prof. Jaromíra Pečírky mám jako cennost dodnes. V Bauchově díle právě role rukopisu malby začala hrát významnou a rozeznatelnou roli. Byl jsem ve výstavní síni s politováním svědkem bouřlivých reakcí návštěvníků s hlasitým nepochopením spontánnosti malby, rukopisu i barevnosti na Bauchových obrazech. Výkřiky měly být důkazem nespokojenosti nad zjištěním, že požadavek zachování šediviny a banality se někdo pokusil překročit. V té době ke mně došla informace o výstavě Istlera, Koblasy, Kotíka a Piesena v Polsku. Pro mne samotného měla velký význam výstava současného umění „RYCHNOV 1963“. Mám dodnes katalog výstavy se zaškrtnutými jmény umělců, kteří mne zaujali. Procházel jsem výstavou skoro půl dne a naslouchal hlasitým reakcím publika a jejich odsudkům. Při mém prohlížení obrazů české abstrakce přišel do výstavní síně pan profesor Jaromír Pečírka s několika svými přáteli. Obdivovali obraz Jana Kotíka připomínající sesun ledové tříště. Návštěvníci, kteří vnímali příznivě náplň umělecké přehlídky, byli v menšině, mlčeli a zpracovávali působivé podněty jako „cestu ke znovuzrození“. Patřil jsem mezi ně. Můj výběr umělců pro osobní sbírku, která v mém soukromí, začala vznikat, byl v té chvíli ukončen. První mé cesty do pracoven umělců zavedly mne k Bauchovi, Medkovi, Istlerovi, V. Preclíkovi, Z. Fibichové, J. Kotíkovi a Sklenářovi. Také k manželům Radovým jako protagonistům poválečné české moderní keramiky. Zajímala mne také grafika, ale zaujaly mne vždy jen vybočení, ale jen v pozitivním smyslu přicházejícím s přínosem a podněty. Od první chvíle vzniku, byl jsem členem Klubu přátel výtvarného umění a Gramofonového klubu. Zdálo se lidem mého zaměření, že se začíná přes nejrůznější konfrontace přece jen otvírat cesta k životu viděnému skrze kulturu a umění. Vznikla možnost cestovat do zemí, které bych dnes označil jako „země na východ od ráje“. Ve všeobecných zájezdech Čedoku jsem neustále vybočoval nepřetržitým fotografováním a zájmem o věci, které společtující sotva mohly zaujmout. Vzpomínám dnes na vše jen s úsměvem. Poznal jsem také to, co znamená komunistické vyhlášení „pevně chytat“ (nepřátele?) pod krkem. Pouhou naivní důvěrou v porozumění v jazyce, položil jsem jakýsi turistický dotaz ruskému oficirovi v přístavu ve Varně v roce 1961. Narazil jsem na averzi v té době pro mne nepochopitelnou. Ruský voják mne chytil pevně pod krkem, třásl se mnou a ujistil mne, že u nás neexistuje socialismus, který k nám konečně zavede sovětské vojsko, které k nám rozhodně přijde. Opakovanou stejnou zkušenost se sovětským oficírem jsem udělal i v Soči. Je třeba ujistit, že jsem byl policií zatýkán pro fotografování, opakovaně také v Rumunsku, aniž by záleželo na tom, co fotografuji. Můj smysl pro život a hlad po krásných zážitcích ze setkání s uměleckými památkami, přírodou a kulturou v zahraničí mi poskytl většinou hodnotnější dojmy, poznatky i prožitky.

Z programů výstav v šedesátých letech vzpomínám na jednu pro mne zvláště poutavou výstavu Amerického výtvarného umění v roce 1969. Jakoby na závěr českého úsilí o obnovení kreativity a tvořivosti v kultuře i životě jsme viděli rekapitulaci vlivů Evropské kultury na americké umění po druhé světové válce. Po uměleckých i jiných iniciativách v kultuře Evropy v první polovině 20. století nedalo se již změnit nic na tom, že výtvarné umění Evropy kdysi od středověku začalo obrazovým popisem a výkladem Bible v symbolických formách pro laiky neznalé písma a čtení, ale neustálou sondou a tázáním po smyslu života a umění došlo k cíli upřednostňujícímu výraz emocí a pocitů jako zdroje podnětů k utváření postojů člověka k životu, práci i kultuře. Po zhodnocení událostí Pražského jara roku 1968 v Československu došlo politické vedení k nutnosti doporučit umělcům inspirovat se v moderním umění počátku dvacátého století. Politickým vedením byla dovolena také abstrakce, ale jen v dekorativním a v žádném jiném, výrazovém či významovém smyslu. Požadavek v podstatě obnovy historismu a dekorativismu. Na uměleckém trhu se ihned roztrhl pytel s kýčáři, kteří napodobovali v dekorativních variantách Fillu, Špálu, Čapka i jiné osobnosti české nebo světové kultury avantgard a v pokleslých dekorativních variantách těžili z tvorby významných osobností, které musely prosazovat a obhajovat svůj názor na umění i život.



Zdeněk Sklenář, Arcimboldo. Kresba brkem, rok 1967

Stále jsem přesvědčen, že skutečně existuje umění autentické, ale je asi nezbytné, aby také existovalo umění jen konzumní. Zdá se, že je to tak od počátku existence umění.

Pro mne jako fotografa bylo od počátku důležité, aby všechny mé fotografie byly ihned rozeznatelné mým vlastním obrazovým viděním. Toho nelze dosáhnout spekulací a hledáním předloh a vzorů. Je toho možné dosáhnout jen vlastním smyslovým vjemem a intelektuálním promyšlením témat. O tom mohou něco vypovědět jen fotografické soubory, nikoliv jednotlivá fotografie. Fotografie si ponechává svou dokumentárnost i výběrem a zvětšením výrazného detailu. Pokusil jsem se překonat dokumentárnost fotografie vkládáním do obrazového pole významového detailu, znaku, odlišného od svého okolí v obraze. Vložený detail měl působit jako imaginativní a významový podnět pro interpretaci fotografie v souvislostech kultury a přírody. V americkém konceptuálním umění mne zaujal Mike Heizer svými projekty v krajině Nevady a Kalifornie. Jeho tvorbu jsem porozuměl v souvislosti s indiánskými mýty o přírodě. Vytvořil jsem fotografický soubor „Trojúhelník v krajině“, kde do přírody nainstalovaný velký bílý trojúhelník měl působit jako archetypální symbol v mnoha významech. Šel jsem ve fotografii svou vlastní cestou také v době, kdy cílem bylo zrušit viditelné rozdíly v autorském výsledku a jeho individualitách.



Josef Vyleťal, Jezdec smrti. Kresba tužkou na ručním papíře, rok 1976

Dosažení anonymity autorského pohledu bylo po roce 1977 považováno za oficiální cílovou metu amatérské fotografie. Po roce 1977 jsem našel možnost občas uplatnit svůj příspěvek v časopisech popularizujících kulturu bydlení nebo umění vůbec. Mělo to za následek, že jsem byl opakovaně vyslýchán policií za to, jak se opovažuji projevat. Na pracovišti jsem byl vystaven invektivám a haněbnostem za odlišnost od svého okolí. Právě soukromí občana a jeho místo na pracovišti byly nejhodnější cílem pro tlaky vydiráním a zastrahováním. Dotýkalo se to nejen mne! Právě vstupem do zranitelného soukromí bylo možné zlovlně dělit lidi na přijatelné (spokojené) a na nepřijatelné lidi, vždy nějak vybočující samostatností jednání a uvažování.

Rok 1989 mi umožnil návrat k cílům a programům, od kterých jsem sám odstoupil před padesáti lety. Jako člověka a fandu práce ve prospěch umění a kultury mne zachránili vedoucí pracovníci tehdy Památkového

ústavu v Pardubicích, v jehož programech jsem zpracovával pasporty uměleckých památek, především nemovitých. Především v prostoru svého domova, ale i jinde ve východních Čechách. Po dalších dvaceti letech jsem zklamán, že úsilí mnoha vzácných a tvořivých lidí, které jsem měl možnost poznat často i osobně, vychází do ztracena a zásadní změna pohledu na život, práci a umění se jaksi neuskutečnila. Stále se prosazuje jako přijatelnější názor, že život a svět je jen záležitost formálního lidského uspořádání, kterému se principy a zdroje života jen podřizují. Zdá se mi, že tento aparátický trend zastřeně podporuje vznik nových totalitních systémů pouze za jiných podmínek. Celý život jsem obdivoval osamělé běžce za vidinou pravdy v životě, práci i umění a jedním z nich byl v minulosti také Giordano Bruno. Boj s tlakem formálnosti, škrtícím život v jeho tvořivosti a mnohotvárnosti, je nepochybně staré téma. Hlavním nepřítelem ceny a smyslu života člověka je banalita každodennosti a ochota se jí podřizovat, protože všude převažuje... „Osamělí běžci“ na své cestě věděli, že pravda života a světa skutečně existuje, ale jakoby neviditelná se prosazuje jen svou vahou, závažností a také tím, že stále a nezrušitelně trvá. Myslím si, že na výpovědi o pravdě života jsou založena také významná umělecká díla a jejich nikdy nestárnoucí princip smysluplné výpovědi, jejíž podnětnost nestárne.

Post scriptum:

Mne vychovávali v mém dětství prarodiče z mamičiny strany. Byli to zcela prostí lidé z venkova poblíže Benešova u Prahy. Přišli do Prahy za prací v prvním desetiletí 20. století. Dědeček byl kovářský mistr a babička žena v domácnosti se dvěma dětmi. Svým vlastním životním stylem mne jako dítě naučili smyslu pro život a čestné jednání. Nevědomky mne naučili také smyslu pro kulturu, umění a pochopení ceny a smyslu práce. Nikdy, nikdy jsem od nich neslyšel, že něco co kolem sebe vidí a sami nemají, má někdo na jejich úkor a proti jejich zájmům. Nenárokovali! Dědeček měl jednoduchou filosofii života a tu mi asi v svých třinácti letech jen jedenkrát dělal: „Velmi pravděpodobně budeš muset svůj život obhajovat jen vlastní prací. Je třeba snažit se, aby ve tvé práci bylo co nejméně chyb, i když bez chyb není nikdo. O svém zařazení ve společnosti nebudeš nikdy mít možnost sám rozhodovat. V takové situaci je každý. Je však třeba, abys vždy jednal a uvažoval tak, aby nebylo třeba se za sebe nikdy stydět. O tom máš a budeš mít možnost vždy rozhodovat jen sám. Pokud se rozhodneš tak jednat, brzy zjistíš, že snad jednáš ve svůj vlastní neprospěch. Tu myšlenku okamžitě potlač a jednej stejně jako dosud. Zcela jistě dojdeš postupně ke zjištění, že jsi stál na té správné straně barikády ve sporu o pravdu a její smysl v životě. Pokud nedosáhneš ničeho jiného, bude ti stačit k uspokojení jen tohle zjištění.“ Za dědečkovým doporučením pro život vidím jeho obdiv k T.G. Masarykovi.

Na samém konci života je pro mne zklamáním, jestliže stále vidím, že uvažování, které umožňuje dát se koupit a zvýhodnit za ochotu podporovat jakoukoliv špinavost ve společnosti dodnes převažuje. Obecně - v humanistických oborech, kultuře a umění Evropy ustupuje vědomí individuální odpovědnosti a čestného jednání před pohledem na cenu života pouze jako na ekonomický výsledek a efekt. Trend negace kultury, umění a vzdělanosti v humanistickém významu a smyslu může být obecně příčinou zániku principů západoevropské kulturní tradice; v principu chápané jako výsledek neegoistického úsilí a iniciativy vedoucí k pochopení života, práce a kultury jako neformální hodnoty, o kterou je třeba stále znovu a znovu usilovat s vědomím vlastní odpovědnosti za své uvažování a jednání.

Alexandr Skalický st.

(Vyobrazení doprovázející text jsou ze sbírky autora)

KPVU Moravská Třebová v roce 2010

S optimismem na počátku nového roku budeme vytvářet nové plány a záměry naší činnosti, ale již dnes Vás srdečně zveme na **8. setkání sběratelů a přátel exlibris**, které se uskuteční první sobotu v měsíci září v koncertním sále ZUŠ na zámku v Moravské Třebové. Těšíme se tedy **3. září 2011** na Vás všechny, kteří máte rádi krásu výtvarného umění a v tomto případě i partu sběratelů a přátel grafiky.

Jiří Vinkler

Klub přátel výtvarného umění, pobočka Moravská Třebová

Soutěž KPVU a Knižního klubu

Vážení členové. KPVU pro Vás i v letošním roce připravil ve spolupráci s Knižním klubem soutěž. Pokud odpovíte správně na následující tři otázky a své odpovědi doručíte nejpozději do 31. března 2011 na adresu ústředí KPVU (písemně poštou, faxem, osobně, e-mailem), budete zařazeni do slosování, které proběhne v dubnu 2011. Pět výherců obdrží zdarma publikace, které do soutěže laskavě poskytl Knižní klub. Vydala Euromedia Group k.s., Knižní klub.

Otázka č. 1: Jak se jmenoval Goya celým jménem

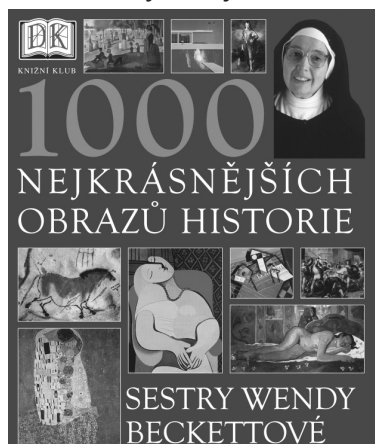
Otázka č. 2: Který soukromý majitel vlastní nejvíce děl Leonarda da Vinci?

Otázka č. 3: Pro kterého papeže pracoval i Giotto?

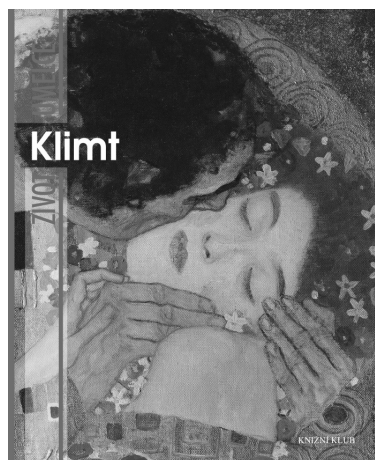
První cena

1000 nejkrásnějších obrazů

historie sestry Wendy Beckettové



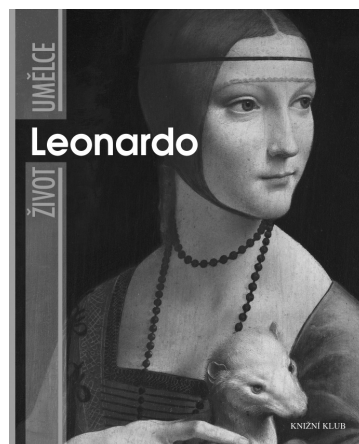
Čtvrtá cena: Život umělce: Klimt
Matteo Chini



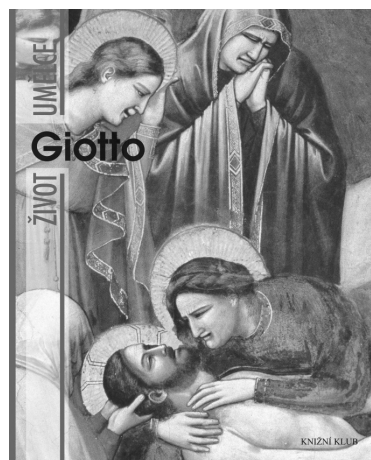
Druhá cena

Život umělce: Leonardo

Enrica Crispino



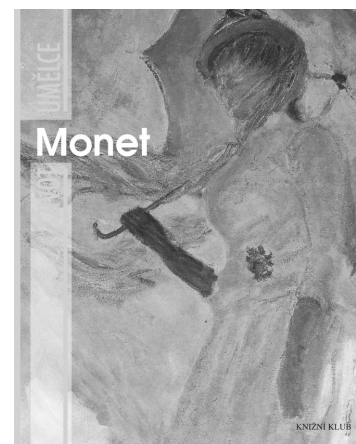
Pátá cena: Život umělce: Giotto
Angelo Tartuferi



Třetí cena

Život umělce: Monet

Fiorella Nicosia



knižníweb
www.knizniweb.cz

Všechny tituly koupíte na www.knizniweb.cz,
v knihkupectví a Knižním klubu.

JAZYKY STARÉHO ORIENTU

Petr Zemánek, Petr Vavroušek, Pavel Čech, Jan Bičovský, Marek Rychtařík

Kniha přináší ucelený popis jazyků starého Orientu, tedy oblastí Mezopotámie, Malé Asie, starého Íránu, Syropalestiny a Arábie od nejstarších nálezů do příchodu islámu (7. stol.). Obsahuje přehled etnolingvistických areálů starého Orientu, lingvistickou charakteristiku nejdůležitějších jazyků oblasti a ve 112 heslech podává údaje o jednotlivých jazycích, jejich vývojových fázích, základní charakteristiku dochovaných textů v daných jazycích a také uvedení do problematiky písem, kterými jsou jednotlivé jazyky zapsány.

Vydavatel: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2010. ISBN: 978-80-7308-312-0. 2010 (1. vydání). Doporučená cena 200 Kč. Možnost nákupu mj. na www.kosmas.cz

SOUTĚŽ O VÝHRU PUBLIKACE „JAZYKY STARÉHO ORIENTU“

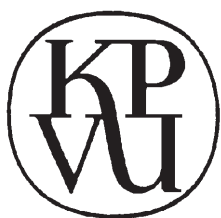
Vážení členové KPVU. Pokud odpovíte správně na následující tři otázky a své odpovědi doručíte nejpozději do 31. března 2011 na adresu ústředí KPVU (písemně poštou, faxem, osobně, e-mailem), budete zařazeni do slosování, které proběhne v dubnu 2011. Pět výherců obdrží zdarma publikaci JAZYKY STARÉHO ORIENTU.

1. Kde se mluvilo „nabatejsky“?
2. Kde se nacházela Lýkie?
3. Jaký jazyk se ve starověku nejdéle požíval v diplomatických textech?

**jazyky
starého
orientu**

petr zemánek
petr vavroušek
pavel čech
jan bičovský
marek rychtařík





KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ



..... slevy a výhody

VÝHODY A SLEVY PRO ČLENY KLUBU PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ, o.s.

- slevy na zájezdech ARS VIVA cesty za uměním, www.arsviva.cz
- 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

Kontakt na kancelář KP VU

- **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:
aktuálně viz <http://www.dpp.cz> (infolinka 800 19 18 17),
<http://jizdnirady.idnes.cz>

platba členských příspěvků na rok 2011

- 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 2011 je 220,- Kč / zápisné pro nové členy 60,- Kč

MUZEÁ A GALERIE 2011 aktuální slevy na vstupném

AJG - zámecká jízdárna, Hluboká nad Vltavou (www.ajg.cz) Zámek 144, 373 41 Hluboká nad Vltavou, tel.: 387 967 041 Alšova jihočeská galerie České Budějovice Mezinárodní muzeum keramiky - Zámecký pivovar, Bechyně Wortnerův dům AJG, České Budějovice	50%
Dům umění města Brna (www.dum-umeni.cz) Malinovského nám. 2, 602 00 Brno, tel.: 515 917 564	50%
Galerie Benedikta Rejta Louny (http://www.gbr.cz) Pivovarská 34, 440 01 Louny, tel.: 415 642 634	50%
Galerie hlavního města Prahy (www.ghmp.cz)	20%
– Dům U Zeleného prstenu	
– Dům U Kamenného zvonu	
– Staroměstská radnice, 2. patro	
– Centrum Františka Bílka	
– Městská knihovna, 2. patro	
– Trojský zámek	
Galerie Klatovy / Klenová (http://www.gkk.cz/cz) Klenová 1, 340 21 Janovice nad Úhlavou, tel.: 376 392 208	vstupné 30,- Kč
Galerie moderního umění Hradec Králové (http://www.galeriehk.cz) Velké náměstí 139/140, 500 03 Hradec Králové, tel.: 495 514 893 – Galerie Vladimíra Preclíka	50%

Galerie moderního umění v Roudnici n. Labem (www.galerieroudnice.cz) Očkova 5, 413 01 Roudnice nad Labem, tel.: 416 837 301	50%
Galerie výtvarného umění v Hodoníně (www.gvuhodonin.cz) Úprkova 2, 695 01 Hodonín, tel.: 518 351 051	20,- Kč
Galerie výtvarného umění v Náchodě (http://www.gvun.cz) Smířických 272, 547 01 Náchod, tel.: 491 423 245	50%
Galerie výtvarného umění v Ostravě (www.gvuo.cz) sídlo: Poděbradova 1291/12, 702 00 Ostrava, tel.: 596 112 566 – Dům umění: Jurečkova 9, 702 00 Ostrava – Nová síň Poruba: Mongolská 2, 708 00 Ostrava - Poruba	50%
Horácká galerie v Novém Městě na Moravě (http://hg.nmmn.cz) Vratislavovo náměstí 1, 592 31 Nové Město na Moravě, tel.: 566 654 211	50%
Městské muzeum a galerie v Hlinsku (http://www.hlinsko.cz) Havlíčкова ul. 614, 539 01 hlinsko v Čechách	50%
Městské muzeum a galerie Polička (www.cbmpolicka.cz) Tylova 114, 572 01 Polička, tel.: 461 723 855	50%
Městské muzeum Chotěboř (www.cekus.eu) Riegrova 1 – zámek, 583 01 Chotěboř, tel.: 569 623 293	50%
Městské muzeum Chrast (http://www.mestochrast.cz) Náměstí 1, 538 51 Chrast, tel.: 469 667 194	50%
Městské muzeum v Jaroměři (www.muzeumjaromer.cz) Husova 395, 551 01 Jaroměř, tel.: 491 812 731	50%
Muzeum a galerie severního Plzeňského Kralovce (http://www.marianskatynice.cz) Kralovice – Mariánská Týnice, 331 41 Kralovice, tel.: 373 396 410	ZDARMA
Muzeum Českého krasu v Berouně (http://www.muzeum-beroun.cz) Husovo nám. 87, 266 01 Beroun, tel.: 311 621 174	50%
Muzeum Kampa Praha (http://www.museumkampa.cz) U Sovových mlýnů 2, 118 00 Praha 1, tel.: 257 286 147	30,- Kč
Muzeum loutkářských kultur v Chrudimi (www.puppets.cz) Břetislavova 74, 537 60 Chrudim, tel.: 469 620 310	50%
Muzeum Říčany (http://www.ricany.cz/org/muzeum) Rýdlova 14/271, 251 01 Říčany, tel.: 323 603 161	62%
Muzeum Těšínska (www.muzeumct.cz) Hlavní třída 15, 727 01 Český Těšín, tel.: 558 761 216	50%
Muzeum umění Olomouc (www.olmuart.cz) Denisova 47, 779 00 Olomouc, tel.: 585 514 111	50%
Oblastní galerie v Liberci (www.ogl.cz) U Tiskárny 81/1, 460 01 Liberec, tel.: 485 106 325	60%
Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě (www.ogv.cz) Komenského 10, 586 01 Jihlava, tel.: 567 301 680	50%
Ostravské muzeum v Ostravě (http://www.ostrmuz.cz) Masarykovo nám. 1, 702 00 Moravská Ostrava, tel.: 597 578 450	50%
Polabské muzeum Poděbrady (www.polabskemuzeum.cz) Palackého 68, 290 55 Poděbrady, tel.: 325 612 640	50%
Vlastivědné muzeum Nymburk (http://www.nymburk.cz) Tyršova 174/6, 288 02 Nymburk, tel.: 325 512 473	50%
Regionální muzeum v Českém Krumlově (http://www.ckrumlov.cz) Horní 152, 381 01 Český Krumlov, tel.: 380 711 674	50%
Severočeská galerie výtvarných umění v Litoměřicích (http://www.galerie-ltm.cz) Michalská 7, 412 01 Litoměřice, tel.: 416 732 382	50%
Západočeská galerie v Plzni (http://www.zpc-galerie.cz) Pražská 13, 301 00 Plzeň, tel.: 377 223 759	50%

KLUB PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ, o.s.



Muchova 9, 160 00 Praha 6 - Dejvice

telefony: linka 233 324 099, záznamník / fax 224 311 585
e-mail: kpvu@arsviva.cz, www.kpvu.arsviva.cz
číslo účtu: 65007 / 0300
úřední hodiny: úterý 14.00. – 18.00 hodin