PROSTOR ZLÍN

45 Kč
ROČNÍK XXIII. 3/2016

VÝTVARNÉ UMĚNÍ ARCHITEKTURA HISTORIE POESIE





EDITORIAL

Milí čtenáři,

v tomto roce si, jak známo, připomínáme důležité kulturní jubileum; 14. května uplynulo přesně sedm století od narození českého krále a císaře Svaté říše římské Karla IV., jedné z velkých osobností českých, ale i evropských dějin, který zemřel na Pražském hradě 29. listopadu 1378. Už od konce předchozího roku je kulatému výročí po zásluze věnována značná pozornost, nejenom ve sdělovacích prostředcích, ale připravuje se také, a probíhá, celá řada kulturních pořadů a výstav doma i v zahraničí. Mám za to, že nelze nepřihlásit se k tomuto velkému výročí – alespoň skromnou poznámkou či připomínkou – i v kulturním časopisu Prostor Zlín. Obdobně jako v případě většiny velkých, nepřehlédnutelných historických osobností, podléhal i Karel v minulosti různým interpretacím. Velmi pozitivně, z pozic a potřeb národního obrození, v duchu Palackého výkladu českých dějin, byl vnímán například v 19. století. V podstatě v opačném gardu byl zase, jako nositel vyspělé západní (německé) civilizace do našich zemí, akcentován v době protektorátu. Já sám patřím k pamětníkům oslav šestistého výročí úmrtí Karla IV. (1978), jež byly vedeny ve zcela odlišném, ideologickém duchu, z pozic normalizačního režimu. Po letech rozpačitého mlčení (co s tím nepřehlédnutelným úspěšným feudálem učinit, jak se ho ideologicky zmocnit) a programového zkreslování historie celé s ním spjaté významné epochy našich dějin, se, vlastně až v reakci na připravované a také realizované velké výstavní akce na Západě, zejména v Kolíně nad Rýnem a v Norimberku, konečně tabu prolomilo a pod přímým dozorem předsednictva ÚV KSČ byla na Pražském hradě uskutečněna bombastická výstava Doba Karla IV. v dějinách ČSSR. Přehlídka připravovaná pod vedením tehdejšího ministerského předsedy Štrougala a zahájená za účasti generálního tajemníka komunistické strany Husáka byla pojata jako čistě „naše socialistické" československé téma, případně s poukazem na Karlovu komunikaci se Slezskem (Polskem) či Srbskem. Nedílnou součástí akce se samozřejmě stala kolosální instalace ve Vladislavském sále, která dokumentovala boje dělnické třídy a jejich završení vznikem pokrokového socialistického Československa jako vrcholu našich dějin. Zcela potlačen byl panovníkův skutečný význam pro české země a evropský rozměr jeho aktivit jako římského krále a císaře ve středoevropském prostoru, německých zemích, Itálii či Francii (na revanšistickém Západě). Velmi přitažlivou pro širokou českou i zahraniční veřejnost se však naopak stala v jejím rámci uskutečněná, do té doby vůbec nejrozsáhlejší, prezentace českého gotického umění včetně po dlouhé době opět vystavených korunovačních klenotů. Určitá vrstva zvláště „uvědomělých" obyvatel však i toto okleštěné představení „Otce vlasti" tehdy zcela odmítala. Vzpomínám si, jak se jeden z lidových interpretů dějin z „pokrokového, nesmiřitelně třídního hlediska" pozastavoval nad konáním takové akce slovy „...proč máme vůbec ještě dnes oslavovat nějakého feudála? Navíc to byl král cizák!" To už máme naštěstí za sebou, ale neměli bychom zapomínat, že bez kulturního, historického vědomí ztrácí člověk vlastní identitu, své civilizační zakotvení a je celkem snadno manipulovatelný, což dobře dovedou využívat i někteří dnešní politici; a nemyslím tím pouze komunisty, kteří mají přímo v jádru své ideologie (v popisu práce) destrukci. Výročí významného českého a evropského středověkého panovníka je dobrou příležitostí uvědomit si a připomenout, kam patříme, že jsme už více než tisíciletí součástí západní „latinské" křesťanské Evropy, na jejíž konstituci jsme byli, počínaje 9. stoletím, a zejména v době Karla IV., plně účastni; nejenom ekonomicky, ale především kulturně, staletou vzájemnou duchovní komunikací. Hlásit se k ní a dále ji rozvíjet sice není dnes povinné, ale v kulturně roztříštěném, „zpovrchněném" globalizovaném světě nejspíš „sebezáchovné", tedy více než žádoucí a řekl bych – přímo nezbytné.

Obdobně jako ta předchozí, je i stávající číslo Prostoru při zachování tradičních rubrik opět zaměřeno tematicky. Tentokrát je silnější akcent při výběru příspěvků kladen na otázky spjaté s fenoménem hry jako jedním z podstatných prvků umělecké kreativity, a právě ta je charakteristická pro projev Petra Nikla, jehož výstava ORBIS PICTUS PLAY Zlín probíhá ve zlínském zámku. Pokud bychom chtěli téma pojmout důsledněji, nejenom z pohledu určitých projevů v současném umění, ale z pohledu umění a kultury vůbec, nemohli bychom pominout pozoruhodnou studii jednoho z předních myslitelů první poloviny uplynulého století Holanďana Johana Huizingy (1872–1945) s příznačným názvem Homo ludens (1938) – v překladu hrající si člověk. Autor, který se do dějin světové historiografie zapsal již obsáhlou publikací Podzim středověku (1919), v ní se sobě vlastní soustavností a metodou dokládá a vyvozuje, že veškerá lidská kultura má svůj původ ve hře, jejíž podstata tkví v hlubinách nevědomí – hrají si i zvířata, aniž by je to kdo učil.

Na druhé straně obálky časopisu tentokrát reprodukujeme kresbu dalšího z významných českých umělců spjatých se zlínským regionem, malenovického rodáka, absolventa pražské AVU (1962–1968), malíře Svatopluka Slovenčíka (1934–1999). Vedle exkluzivního souboru autorových obrazů se ve sbírkách zlínské galerie nachází i rozsáhlý konvolut kreseb a maleb na papíru, prakticky ze všech jeho důležitých tvůrčích období. Reprodukovaná kresba představuje jednu z řady umělcových charakteristických, monumentálně, prostorově cítěných, dynamicky, v rytmických sevřených tvarech budovaných kompozic – konstrukcí, jež vytvářel v závěru první poloviny let osmdesátých.

Ludvík Ševeček, šéfredaktor

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XXIII. 3/2016

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

téma **Václav Mílek** *Orbis Pictus Play Zlín* 2

Vlastislav Tokoš *Ruské emigrační umění v Paříži zastoupené ve sbírce Galerie výtvarného umění v Náchodě* 8

téma **Ivan Bergmann ml.** *František Petrák. Ilustrace, obrazy aneb hledej a najdeš...* 15

Pavel Hruška *MÁCHA FOREVER!* 18

Michal Stolárik *Nová bodka na mape* 21

Adéla Machová *V nekonečném dialogu mezi minulostí a současností* 24

téma **Lucie Šmardová** *„Udělej se maličkým a vstup do této knihy"* 28

Petr Veselý *STROM – Pocta Jindřichu Pruchovi* 30

PŘEDSTAVUJEME

Jan J. Lhotsky *LAZARUS – prostor, kde kresba je měřítkem všeho* 36

JEDNO DÍLO

Ludvík Ševeček *Stories. Reminiscence na žitý svět v malířské kompozici Martina Čady* 38

ARCHITEKTURA

Ladislava Horňáková *Zlínský architekt Pavel Novák* 40

Pavel Zatloukal *Tři nové knihy o vile Tugendhat* 46

DESIGN

Adéla Bačová *Lighthouse KOMA* 50

Z ARCHIVU

téma **Martin Macháček** *Sdružení MEHEDAHA. Slon ve zlínském porcelánu* 52

POESIE

Jiří Kott 58

Josef Kroutvor 60

připravuje Pavel Petr

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění: Pavlína Pyšná / Redakce designu: Vít Jakubíček / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Ivan Bergmann, Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Radek Horáček, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaštík, Václav Mílek, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Víchová, Vít Jakubíček / Technická redaktorka: Barbora Mrázková / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: (není-li uvedeno jinak) Dalibor Novotný / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín, telefon: +420 573 032 220 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková
ISSN 1212 – 1398
www.galeriezlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Karel Hynek Mácha, Karlštejn od jihozápadu, (detail), 1831, perokresba inkoustem a akvarel, 116×131,5 mm, Muzeum JuDr. Otakara Kudrny v Netolicích

2. strana obálky: Svatopluk Slovenčík, Konstrukce, 1984, tuš, papír, 1015×675 mm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

3. strana obálky: Pavel Novák, „Nejhezčí most Evropy", fix, papír

4. strana obálky: Petr Nikl, Petr Lorenc, Jaroslav Kořán, Martin Janíček, Václav Smolka, Labyrint srdce, 2006, instalace – imaginativní krajina umožňující zvukovou interaktci, detail vnitřní části.

Redakce nabízí zájemcům starší ročníky nebo jednotlivá čísla Prostoru Zlín, jejichž malá část je ještě na skladě. Možnost zakoupení v prostorách Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně nebo na adrese redakce.

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Vavrečkova 7040, 76001 Zlín
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2016 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ..... ks výtisků.
Adresa odběratele: .....
.....
.....
tel.: .....
IČO: .....

.....
Podpis (razítko)
Předplatné uhradím: 1. u pokladny galerie 2. složenkou typ C
3. fakturou (nutno uvést IČO) - (Zakroužkujte číslo úhrady 1-3)

Orbis Pictus Play Zlín

Václav Mílek



Petr Nikl hrající na interaktivním hudebním objektu Jiřího Konvrzka, Qes kvintet, 2009.

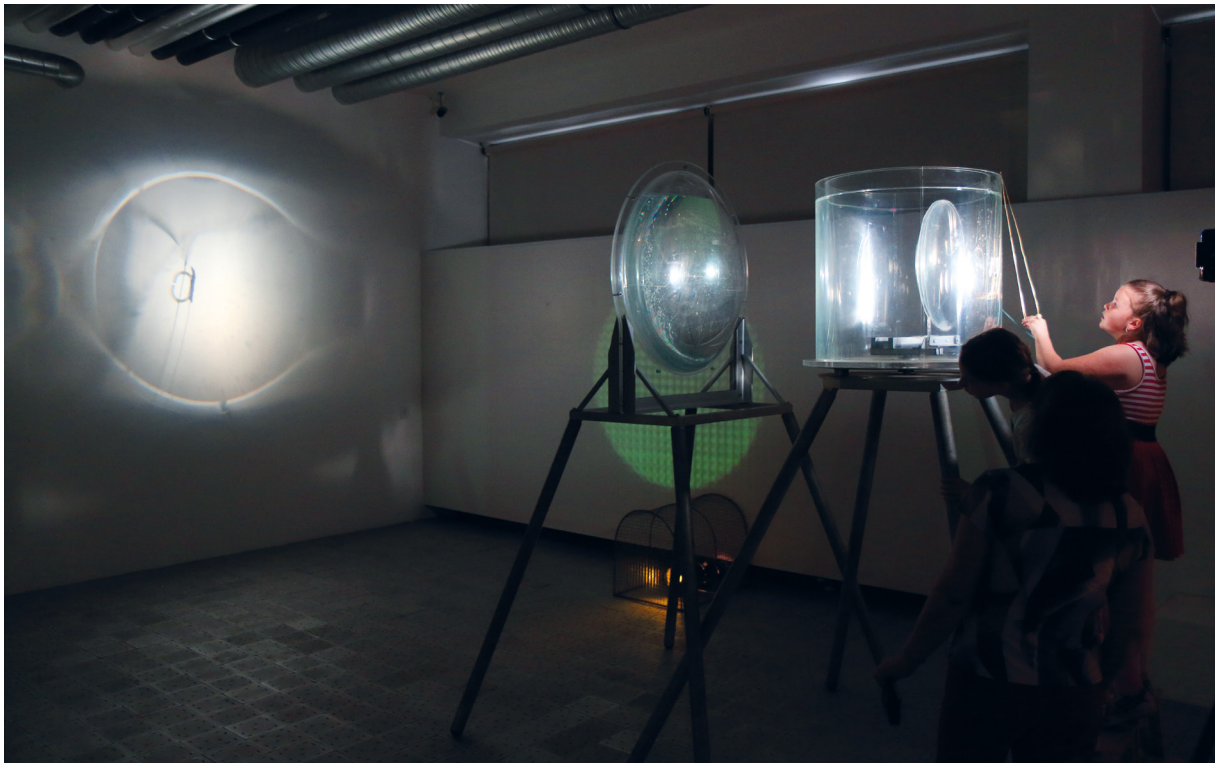
I vstričil mi bryle na noc, skrze něž já hledě, hned všecko před sebou jinak vidím. Měly zajisté tu moc (jakž jsem potom mnohokrát zpruboval), že skrze ně hledícímu věc daleká blízká, a blízká daleká, malá veliká a veliká malá, mrzutá krásná a krásná mrzutá, černá bílá a bílá černá se zdála. … Byly pak bryle ty, jakž jsem potom vyrozuměl, z skla DOMĚNÍ vykrouženy, a rámcové, v nichž byly ufasované, byly z rohu, jenž ZVYK slove.[1]

Umění a hra – toto slovní spojení nebudí většinou žádné negativní konotace. Umění přece může být zábavné, takže i hravé. Ne náhodou jsou to výtvarné prvky, co tvoří osu mnohých aktivit pro rozvoj schopností u dětí, jenž z podstaty musí být prováděny formou hry. A také hra sama o sobě je vnímána jako kreativní proces, což ji sbližuje

Pohled do výstavy Orbis Pictus Play Zlín v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně, 2016. V popředí Petr Korecký, Prodvafon, 2010, hudební perkusní nástroj.



V popředí Ondřej Janoušek, Nebulion, 2013, bicí jazýčkový nástroj; v pozadí Pavel Mrkus, Reaktor, 2016, interaktivní datová projekce, reagující na zvuk.



Petr Nikl, Rohovka, 2009, soustava čoček s akváriem a manipulačními tykadly.

s uměním. Na druhou stranu, označení něčeho pojmem hry, „pouhé“ hry, evokuje méněcenný charakter, menší význam proti tomu, co je považováno za vážnou činnost. Významný kulturní historik první poloviny 20. století Johan Huizinga věnoval ve své knize *Homo ludens* (člověk hrající si) rozsáhlou analýzu pojmu hra a jeho konstitučnímu významu pro kulturu. Jak v knize dokazuje, slova označující hru se v jednotlivých jazycích a kulturách liší obsahem i rozsahem. Přesto se zdá, že většina, ne-li všechna, takováto označení, užívaná pro hry, v nichž se něco předvádí, hry zručnosti nebo síly, hry rozumové nebo takové, které jsou založeny na náhodě, lze vztáhnout pod jeden společný pojem, který Huizinga definuje takto: *Hra je dobrovolná činnost, která*



Ondřej Smejkal, Magnetický stůl, 2009, interaktivní objekt.



Martin Janíček, Hrací válec, 2007, roztáčecí zvukově vizuální nástroj.

je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím „jiného bytí", než je „všední život".[2] Takto pochopený pojem hry je jeden z nejzákladnějších duchovních principů života lidské společnosti a výtka nevážnosti nebo nevýznamnosti uplatňovaná na dílčí projevy hraní je tím nivelizována. Ponechme nyní stranou rozbor toho, jak se konkrétně pojem hry promítá do aktivit, které se dějí kolem umění. Je jisté, že kromě samotného vytváření uměleckých děl, by zde bylo zajímavější sledovat proces vnímání umění, kritiky, sběratelství, chování návštěvníků výstav a tak podobně. Předmětem tohoto textu je umělecký projekt, který se ke hře odkazuje zcela přímo. Historie výstavy Orbis Pictus Play, která nyní dlouhodobě zakotvila ve Zlíně, začala v roce 2000, kdy proběhla v Galerii Rudolfinum výstava Hnízda her, ale vlastně ještě mnohem dříve, uvažujeme-li o zdrojích a tématech tvorby Petra Nikla, který za projektem Orbis Pictus kurátorsky stojí.

V biografických údajích Petra Nikla stojí jako základní charakteristika: výtvarný umělec, divadelník a hudebník. I když všechny tyto profese našly svůj výraz ať už společně nebo každá zvlášť v mnoha úspěšných projektech, oficiálním vzděláním je Petr Nikl především výtvarník. V letech 1976–1980 studoval na Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti a po roční pauze úspěšně absolvoval zkoušky na AVU v Praze. I když jeho oborem byla malba, studium na AVU ukončil roku 1986 ilustracemi k pohádkám Oscara Wilda, jež ho přitahovaly svou obrazivostí. Od roku 1983 se účastnil na studentských výstavách – tzv. Konfrontacích. V roce 1987 měl Petr Nikl první samostatnou výstavu v Praze a téhož roku byla založena slavná umělecká skupina Tvrdohlaví, které byl členem. V roce 1995 mu byla udělena cena Jindřicha Chalupeckého. Od počátku vytváří cykly embryonálních motivů zvířecích těl, námětů z dětství a lidských postav. Do obrazů často vkládá části plyšových hraček, perforuje a míchá motivy starých mistrů s banálními předměty. Během tří desítek let malování se v jeho díle zřetelně vykrystalizovaly dvě linie. Jednu charakterizuje přítomnost prvku figury, zvířete či člověka, druhou představují obrazy detailů přírodnin a jejich abstraktních metamorfóz. Obě linie se tu a tam různým způsobem prolnou. Oběma je však společné Niklovo zaujetí časem. Zpracovává například portrétní fotografie ze svého dětství nebo dětství svých blízkých, zejména své matky designérky Libuše Niklové. Ve florálních motivech a stylizovaných zámotcích si můžeme časový aspekt uvědomit právě v jejich pomíjivosti dané měkkostí a křehkostí, v neustálé proměnlivosti přírodních procesů. V podobě děl Petra Nikla opět narážíme na paradoxní vztah vážnosti a hry. Technická preciznost, hlásící se už v jeho práci s grafikou z doby studia na akademii, a jemnost výrazu jakoby kontrastovaly s iracionálním námětem a dětským pohledem na svět. „Dětskost" Petra Nikla však není infantilitou. Vychází z jeho snahy o předsudky a stereotypy nezatížený pohled na svět, kterým je stále a silně fascinován. Hra je u něj způsobem poznávání světa i jeho symbolickým vyjádřením. To je také obsahem výstav Orbis Pictus Play.[3]

V tomto typu umělecké práce se u Petra Nikla propojují další stránky jeho osobnosti, tedy to, že je také divadelníkem a hudebníkem. Snad



Pohled do výstavy Orbis Pictus Play Zlín na zlínském zámku, 2016. Marianna Stránská, Kuleta, 2010.



Pohled do výstavy Orbis Pictus Play Zlín na zlínském zámku, 2016. Miroslav Černý, Hudebna, 2016, místnost s hudebními nástroji reagující na zvuk ozvěnou.

historicky prvním zárodkem interaktivních výstav byla jeho účast na výstavě Jitro kouzelníků v Národní galerii v Praze, kde Petr Nikl prezentoval své *Vyhlídkové letecké zařízení FLIP*, na které mohli návštěvníci výstavy sami hrát. V roce 2000 koncipoval už zmíněnou kolektivní interaktivní výstavu Hnízda her pro Galerii Rudolfinum. Petr Nikl dal dohromady hráče-umělce, o kterých věděl, že je zajímají různé formy projevu a improvizace, a společnou v českých zemích průlomovou výstavou proměnil pohled na galerii jako sterilní místo určené pouze k pasivnímu a jednostrannému kontaktu diváka a díla. Návštěvnicky mimořádně úspěšný šestitýdenní projekt našel své pokračování v roce 2005 v české expozici na Světové výstavě Expo v japonském Aichi. V té době došlo také k navázání dlouhodobé spolupráce s občanským sdružením Audabiac, která dala o rok později vzniknout výstavě *Orbis Pictus* nejprve uvedené v Českém centru v Paříži, a později na dalších místech u nás i v zahraničí. Další fází projektu byla výstava *Play* nově



Klára Ottová, Otisky, 2013, interaktivní animace reagující na dotyk.



Petr Nikl, Observatoř, 2013, camera obscura.

koncipovaná pro pražský Mánes. Nyní převzal projekt Zlínský zámek o.p.s. a vytvořil ve Zlíně dlouhodobou expozici, kterou hodlá dále rozvíjet. V současné době je možné vedle expozice na zlínském zámku zhlédnout také doprovodnou výstavu *Labyrint světla* v prostorách Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně.

Celkem je ve Zlíně k vidění 63 objektů nebo instalací od více než tří desítek autorů. Lze říct, že zatímco v prostorách krajské galerie je výstava zaměřená na světelné jevy a optické efekty, na zámku převažují zvukové instalace. V podstatě se však obě výstavní části co do exponátů doplňují i prolínají. Co je zásadněji odlišuje, je především jinakost samotných prostorů, které v celkové skladbě hrají velkou roli. Nejčastějším principem, s nímž pracuje hned několik objektů, je camera obscura, jednoduchý způsob zachycení světelných paprsků na ploše a „primitivní" předchůdce fotoaparátu. Spolu s odrazem a rozkladem světla, k němuž dochází v interakci s dalšími objekty, vzbuzují v návštěvníkovi nejen zvědavost a touhu po poznání fyzikálních zákonů a fyziologie zraku, ale odkrývají i šíři a „pestrost" vizuálních vlastností světa. Díla, jejichž prostřednictvím lze tvořit zvuky, od hudebních harmonií až po „obyčejné" šumy a ruchy, mohou podněcovat k větší senzitivnosti k nenápadným tónům přírody i umělého prostředí. Obecně tento typ zkušenosti jiného vnímání, vede k vlastnímu hledání obsahu toho, co může být nazváno krásným, a potažmo otvírá cestu ke schopnosti vnímat a porozumět mnohému z nového i tradičního umění.

Projekt představuje hru jako naprosto svobodné, tvořivé, právě vznikající, ale o to vážnější zaměstnání. Samotná hra však není cílem, tím je poznávání světa. Hra se při tom jeví jako vhodný prostředek, neboť nás osvobozuje od zažitých myšlenkových konstrukcí a způsobů, jakými selektujeme informace získávané skrze smysly. V této navozené hrací svobodě jsme schopni alespoň na chvíli „zahlédnout" i takové sféry skutečnosti, které naše na fyziologické přežití



Ondřej Puchta, Harfie, 2010, interaktivní zvukový objekt.

zaměřená racionalita pragmaticky vytěsnila nebo na které jsme od dob dětství zapomněli.

Poznámky:

1. J. A. Komenský, Labyrint světa a ráj srdce. Citováno podle Petr Nikl, Orbis pictus aneb brána do světa tvořivé lidské fantazie, Praha 2008, nestr.
2. Johan Huizinga, *Homo Ludens. O původu kultury ve hře*, Praha 1971, s. 33.
3. K tvorbě Petra Nikla viz například: Petr Nikl, Radek Wohlmuth (eds.), *Petr Nikl. Hra o čas*, Praha 2013; Lucie Vostrá, Petr Nikl – lovec v krajinách fantazie, www.nekultura.cz/vytvarne-umeni-profily/petr-nikl-lovec-v-krajinach-fantazie.html, publikováno 5. 4. 2008.

Orbis Pictus Play Zlín
Zlínský zámek, stálá expozice / 20. 5. 2016
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
20. 5.–18. 9. 2016.

Ruské emigrační umění v Paříži zastoupené ve sbírce Galerie výtvarného umění v Náchodě

Vlastislav Tokoš



Plakát výstavy I. Retrospektivní výstava ruského malířství XVIII.-XX. století, autorka N. S. Gončarovová, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

Galerie výtvarného umění v Náchodě[1] (dále jen GVUN) významně obohatila v roce 1984 svoji sbírku o čtrnáct malířských děl. Dle Hospodářské smlouvy č. 14/84 a její přílohy, která byla uzavřena mezi náchodskou galerií a Úřadem prezídia ČSAV[2] v Praze, se jednalo o následující díla[3]: neznámý autor – *Kníže A. Něvský*, Stělleckij – *Vlastní portrét*; neznámý autor – *Hnědý pokoj*; Angibault – *Été*; Iscelenov – *Deux Villes*; neznámý autor – *Svatý Damián*; Stělleckij – *Před hradem*; Smirskaja – *Zátiší s mušlemi*; Stělleckij – *Slovo o pluku Igorově I*; Stělleckij – *Slovo o pluku Igorově II*; Pikelnyj – *Vlastní portrét*; Angibault – *Don Quichote*; Jakovlev – *Prodavačka ovoce* a Berman – *Zbytky antiky v krajině*. Bohužel tato díla byla dlouho uložena v depozitáři. Poprvé je instituce představila veřejnosti až v roce 2008 na výstavě *Obrazy a kresby ze sbírky GVUN restaurované v letech 2001–2007*[4]. Chceme-li znát odpověď na otázku, co zapříčinilo tak dlouhou prodlevu od nabytí uměleckých předmětů do jejich představení veřejnosti prostřednictvím výstavy, částečnou odpověď nám dává sám název výstavy. Jedním z důvodů, proč nebyla a ani nemohla být prezentována, byl jejich špatný fyzický stav. Necelá polovina z nich je namalována na papíře, který snadněji podléhá zkáze než plátno. Ani barvy nejsou tak trvanlivé, jako je tomu u olejomalby. Některé práce byly malovány temperou nebo akvarelem. Díla bylo potřeba zrestaurovat a teprve po tomto náročném úkolu bylo možné je podrobit odbornému průzkumu, určení a zhodnocení. V této souvislosti je nutné zmínit, že u nás není dostatek kvalifikovaných odborníků na ruské umění, což také výrazně prodlužovalo čas, po který nebylo možné díla vystavit.

Teprve spolupráce GVUN s Akademií věd České republiky, konkrétně se Slovanským ústavem[5], umožnila vědecký výzkum uměleckých děl ruské provenience, nacházejících se ve sbírce náchodské galerie. Nesnadného úkolu se ujala vědecká pracovnice SLÚ Julie Jančárková, která se v prvé řadě zabývala sbírkou ústavu a jejím iniciátorem N. L. Okuněvem.

Jednoznačně víme, že díla se do Čech dostala právě díky profesoru Karlovy univerzity Nikolaji Lvovi Okuněvovi, který v roce 1932 při Slovanském ústavu v Praze založil Archív a galerii slovanského umění, kde se nacházelo i oddělení ruského umění. O tři roky později se mu podařilo otevřít velkou *Výstavu slovanského umění*, označenou *I*. Podnázev zněl *Retrospektivní výstava ruského malířství XVIII. – XX. století*. Díla byla zapůjčena od samotných autorů, kteří již v tuto dobu žili nebo tvořili v Paříži, nebo žijících jinde v Evropě. Celkově bylo představeno kolem pěti set děl od sto pětapadesáti autorů.

Díla uvedená v úvodu, kromě dvou (neznámý autor – *Kníže A. Něvský* a neznámý autor – *Svatý Damián*), byla zastoupena na výstavě N. L. Okuněva, jak to dokládá výstavní katalog[6]. Ze soupisu se také dovídáme, že autoři děl jsou ruští umělci – emigranti z většiny žijící a pracující v Paříži, ale i v jiných městech západní Evropy (Berlín[7], Praha[8]), nebo dokonce v USA.

Umělce velmi lákal mezinárodní svět bohémy, který se v Paříži[9] kumuloval již od druhé poloviny 19. století. Poučení z impresionismu, dále pak z tvůrčích projevů symbolismu a secese, ale v neposlední řadě z moderních stylů avantgard (fauvismus, expresionismus i kubismus) umožnilo mnohým rozvinout jejich tvůrčí schopnosti k volnějšímu zacházení s výrazovými prostředky a získat nezávislost a svobodu v transformování vlastní fantazie, myšlenek, postojů či emocí. Pro ruské umělce byla velmi příznačná a lákavá práce u divadla, zvláště ve scénografii, ale ani ilustrační, grafická, sochařská či portrétní tvorba jim nebyla cizí. Mnoho studentů petrohradské akademie jezdilo do Paříže na stipendijní cesty, kde měli příležitost konfrontovat domácí umění

s tím aktuálním, vznikajícím právě v Paříži. V poslední čtvrtině 19. století v Paříži dohlížel na studenty petrohradské akademie velmi uznávaný a vážený malíř Alexej Petrovič Bogoljubov. V jeho doprovodu navštívil uměleckou metropoli nad Seinou i budoucí imperátor Alexandr III. Ruští malíři se pravidelně účastnili výtvarných či literárních salonů či výstav, i těch světových, a nejednou jejich práce byla přijímána velmi vřele. Nejen jejich výtvarné umění bylo vítáno a hodnoceno velmi kladně. Podobně tomu bylo i s divadlem, zvláště pak s baletem.

Nemůžeme opomenout, že kromě umělců našli v Paříži nové útočiště lidé, kteří byli spojeni s nezdařilým pokusem o revoluci v roce 1905. Po roce 1917, kdy se revoluce rozhořela jasným plamenem, prozatímní vláda byla slabá a nakonec byla smetena vírem historických událostí, nastala vlna emigrace, která byla daleko silnější a probíhala v letech 1918 až 1922. Z Ruska proudili emigranti v několika směrech. Mnohdy odjížděli jižní trasou z Oděsy, Sevastopolu nebo Novgorodu do Varny, Burgasu nebo Cařihradu a odtud přes Bělehrad přímo do Paříže či Prahy. Často kroky emigrantů vedly do Varšavy a následně do Berlína, kde se někteří na čas usadili nebo to byla pro některé přestupní stanice do Paříže. Ze severních částí rozklíženého ruského impéria odcházeli exulanti přes pobaltské země či Finsko, zvláště z Petrohradu, do Evropy.

V Paříži byli, kromě umělců a jiných, také lidé liberálně demokratické orientace spjatí s revolucí a pak i vojáci z bílých armád. Viděli v Paříži město, kde by bylo možné žít. Uvědomovali si silnou tradici rusko-francouzských styků.

Velká ruská kolonie vznikla ve čtvrti Passy. Významným způsobem pomáhal nově příchozím velvyslanec prozatímní vlády Vasilij Maklakov: *„Ten se stal nyní ‚prezidentem' ruské emigrace ve Francii, rozuměj – jejím stálým orodovníkem a prostředníkem u francouzské vlády, a zároveň předsedou Emigračního výboru – střešní organizace všech emigrantských spolků ve všech zemích. … Maklakov sháněl pro své krajany ubytování, práci (což bylo zvláště těžké v hospodářské krizi třicátých let, kdy byla pro emigranty zavedena tzv. procentní norma, tj. počet nefrancouzů, který mohl být nejvýše zaměstnán v jednom podniku), jazykové a přeškolovací kurzy (leckdy mu více než francouzské úřady byli nápomocni jeho přátelé z ruských i francouzských zednářských kruhů). Minimum, které mohl poskytnout opravdu každému, byl tzv. nansenovský pas – speciální dokument pro ruské emigranty, umožňující žít v zahraničí bez občanství, zřízený z iniciativy norského polárního badatele Frijota Nansena (1861–1930), komisaře Ligy národů pro záležitosti ruských běženců a zakladatele ženevského tzv. nansenovského výboru mezinárodního centra pro péči o emigranty, jemuž podléhala i Maklakovova kancelář, i analogické kanceláře v ostatních zemích ruského rozptýlení."*[10]

Ovšem kromě pomoci z velvyslanectví se množí emigranti dočkali pomoci i od dalších podpůrných organizací – Ruského vševojenského svazu, Zemsko-městského svazu, Ruské akademické



Dmitrij Semjonovič Stelleckij, Vlastní portrét, 1924, olej, papír, dřevo, 32,3 × 24,3 cm, nesignováno, sbírka Galerie výtvarného umění v Náchodě. Foto © GVUN.

skupiny, Ruského studentského křesťanského hnutí, Svazu ruských advokátů, Federace ruských inženýrů v zahraničí, Červeného kříže, Svazu ruských invalidů, Kozáckého svazu nebo Svazu ruských šoférů.

Vraťme se ale zpět, k dílům jmenovaným v samém úvodu. První jméno, které čteme ve smlouvě, je Stělleckij. Celým jménem Dmitrij Semjonovič Stělleckij[11] (1875–1947) byl *„ … vynikající malíř, který se snaží ve svých dílech využít celého pokladu starého ruského umění. …"*[12] Kromě toho, že se věnoval malbě, byl akademický sochař a také se věnoval ikonopisu, ilustracím, ale i dekorativnímu umění. V roce 1904 absolvoval akademii R. Julien v Paříži. Na začátku první světové války pobýval v Paříži, kde studoval románské umění. Do Ruska se již nevrátil.

V letech 1900–1906 vytvořil ručně psaný text a ilustrace k *Slovu o pluku Igorově*. Dílo na radu S. A. Serova koupila Treťjakovská galerie. Dvě díla na totožné téma, která byla převedena do sbírky GVUN, vznikla později jako 2. varianta v roce 1928 a krátce před autorovou smrtí byla považována za ztracená. Práce se navracejí k tradici dekorativní a schematické malby starého období ruských dějin umění. Tento fenomén je jedinečný a charakteristický pro kulturu této země i další ruské umělce. Jde výlučně o ilustrace s výrazným lineárním dekorativismem. V ilustraci označené jako *Slovo o pluku Igorově II* (inv. č. O 555), autor vyobrazil tábor na břehu, kde se šikuje armáda knížete Igora Svjatoslaviče a jeho bratra na koních proti Polovcům i přes varovné znamení na nebi, kde Stělleckij viditelně zobrazil zlověstné zatmění Slunce. Vpředu vidíme, jak se dva zvědové či nepřátelé tiše vkradli do tábora a odhánějí koně. Samotný motiv odkazuje na začátek



Jevgenij Gustavovič Berman, Zbytky antiky v krajině, nedatováno, olej, plátno, 116,3 × 89 cm, nesignováno, sbírka Galerie výtvarného umění v Náchodě. Foto © GVUN.

vyprávění příběhu. Naopak druhá ilustrace *Slovo o pluku Igorově I* (inv. č. O 554) pravděpodobně zobrazuje jednu z nejlyričtějších scén celého díla, kněžnu Jaroslavnu, která vyhlíží svého manžela, ale on dlí v zajetí. V hlubokém žalu zaklíná slunce, vítr i řeku Dněpr. Podobný ilustrativní



Alexandr Jevgenjevič Jakovlev (Jacovleff, Iacovleff), Prodavačka ovoce (Prodavačka melounů), 1928, tempera, plátno na lepence, 77,5 × 56 cm, signováno v pravém dolním rohu černou barvou 1928 A Jacovleff Capri, sbírka Galerie výtvarného umění v Náchodě. Foto © GVUN.

charakter má i dílo *Před hradem*. Vyobrazeni jsou čtyři jezdci na koních, kteří po dřevěném mostě přijíždějí k hradu. Ten je naznačen mohutnou věží v levém horním rohu, od které vede mohutná hradba s cimbuřím. V díle je čitelná výrazná lineárnost. Barevné linie vymezují skupinu jezdců, jejich koně i draperie oděvů. Jemnější světlejší barevnost je použita ke kolorování a modelování ploch. Nejmenší obrázek od Stelleckého – *Vlastní portrét* – je pozoruhodnou ukázkou jeho tvůrčí invence. Maloval jej na dřevěnou desku, která byla připravena jako pro ikonu. Vlastní rovina malby je zapuštěna níž, takže vzniká u okrajů rámeček (kovčeg). Ovšem jeho pojetí a formální zobrazení portrétu odpovídá malířství západnímu. Z malých detailů usuzujeme, že se vypodobnil v civilním oblečení v košili a kravatě. Neopomněl si namalovat elegantní brýle.

Iscelennov – *Deux Villes*, to je další položka z hospodářské smlouvy z roku 1984. Představuje obraz formálně se obracející opět ke starému ruskému umění, jako tomu bylo u Stělleckého. Patří architektovi Nikolaji Ivanoviči Iscelennovi[13] (1891–1981), který byl nucen v roce 1920 emigrovat s nemocnou matkou do Finska. V letech 1921–1924 žil v Berlíně, kde se živil prací pro nakladatele a jako ilustrátor. Následně pobýval také krátce v Praze. V říjnu roku 1925 se přestěhoval s manželkou do Paříže, kde se živil jako architekt v různých společnostech (Ikona). Podílel se především na pravoslavných a dalších církevních stavbách – maloval ikony, ale mnohdy navrhoval i celou výzdobu staveb (př. postavil v padesátých letech 20. století zvonici chrámu sv. Sergije Radoněžského v Paříži). Není tedy proto pochyb, že dílo *Dvě města* ve vlastnictví GVUN plně symbolicky zastupuje jeho hlavní tvůrčí činnost.

U díla *Hnědý pokoj* není uveden autor, ovšem paní Jančárkové se podařilo dohledat v archívu AV ČR, že jde o dílo velmi významného autora, pocházejícího z umělecké rodiny Benois. Temperu, zobrazující malířský ateliér, připsala Nikolaji Alexandroviči Benoisovi[14] (1901–1988). Povedlo se jí dílo také ztotožnit s malbou, která je uvedena v Okuněvově katalogu. Dle jejího názoru se jedná o *Ateliér v Sorrentu*, kde umělec pobýval, když tvořil své scénografie pro milánskou La Scalu. I když je spojován s Milánem, což je také uvedeno ve výstavním textu katalogu, jeho kroky z Petrohradu vedly v roce 1924 právě do Paříže: „ … *Roku 1924 odjel na služební cestu do Státní opery v Paříži, kde si prodlužoval vízum a zůstal tam po dlouhou dobu.* …“[15] Právě tam před patnácti lety (1909) jeho otec Alexandr Benois, který byl známý a velmi uznávaný umělec, kritik a teoretik umění a milovník baletu a francouzské kultury, uvedl při zahájení nové baletní sezony dílo Borodinovo *Kníže Igor* v choreografii Fokinově a představení se stalo senzací. Když si západní Evropa byla jistá, že baletní umění patří minulosti, ruští umělci dokázali probudit tento umělecký projev k novému životu, a to právě v Paříži. A. Benois později napsal: „*Francouzi milovali naši primitivní divokost, naši spontaneitu.*“[16] Po tomto velkém úspěchu vznikl balet *Pták*



Nikolaj Alexandrovič Benois (Benua), Interiér v Sorrentu (Hnědý pokoj), (1932), tempera, papír, 48,1 × 61,8 cm, nesignováno, sbírka Galerie výtvarného umění v Náchodě. Foto © GVUN.

ohnivák. Benois jej nazval pohádkou pro dospělé a dle jeho mínění v něm bylo obsaženo celé mystérium Ruska.

Práce Nikolaje Benoise je sice veristickým pohledem do jeho italského ateliéru, ale svojí kompozicí, statičností spojenou s čitelností a přehledností i průhledy do krajiny, nezapře autorův konstruktivní smysl pro vytváření divadelních scén.

Scénografickými pracemi a přípravami výprav pro divadla se živil i další emigrant, který také své práce vystavoval v roce 1938 v Praze, Evgenij Gustavovič Berman (1899–1972). Okuněv o něm v katalogu napsal: „ … *Učil se v Petrohradě a později navštěvoval Académie Ranson v Paříži, kde pracoval u Maurice Denise a Vallontona. Patří ke skupině mladých ruských umělců, kteří zastávají nejnovější směr v malířských kruzích pařížských. Ve svých dílech má sklon k oživení prvků antických, které však chápe ze svého hlediska moderního umělce. …*“[17] Jeho imaginativní krajina s prvky připomínajícími slávu antické kultury je promyšleně komponována a dělena do plánů, jako by se skutečně jednalo o prostor, kde má za malý okamžik začít drama Sofokla či Euripidova Medea nebo Elektra. Jeho umění obdivovali v průběhu druhé světové války i v zámoří.

Mnohým umělcům navracejícím se k uměleckému odkazu lidového řemesla, jeho autentičnosti a příznačné barevnosti, ale zároveň sledujícím nové tendence evropského umění, to umožnilo najít osobitý výtvarný jazyk, který se stal čitelný a srozumitelný pro publikum nové moderní doby. Taková výtvarná forma byla jednou z možných cest moderního umění, směřujícího k nefigurativnímu vyjádření. Ukázkou takového přístupu je dílo *Été* (Léto) signované Angibout z roku 1931. François Angibout[18] je umělecký pseudonym malířky a básnířky Heleny Ettingenové (1885–1950), která pocházela z aristokratické rodiny. V Paříži žila od roku 1902 až do své smrti. Roku 1910 uspořádala ve svém sídle na bulváru Raspail 229 literární salon, který byl místem setkání představitelů francouzské a ruské avantgardy. Potkávala se tam s G. Apollinairem, M. Jacobsem, A. Salmonem, M. Vlaminckem, J. Braqueem, P. Picassem, H. Matissem, A. P. Archipenkem, M. Larionovem, A. A. Eksterovou, M. Z. Chagallem, L. Schulzem, L. Survagem, S. Delaunayovou, O. Cadkinem (Zadkinem) a dalšími. Spolu s G. Apollinairem a S. Feratem z vlastních zdrojů vydávala časopis *Večery v Paříži*. Dávala hodiny ruštiny Picassovi. Dokonce vydala monografii Henri Rousseau. V posledních letech žila převážně z prodeje obrazů Henriho Rousseaua, které získala na radu Apollinaira v roce 1910. Její práce *Léto* obsahuje v sobě prvky folkloru, ale v mnoha ohledech byla malířkou, v jejíž tvorbě se objevily prvky surrealismu. Druhá práce *Don Quichote* v sobě snoubí oblíbené prvky výtvarného a literárního umění. Vzniklo tak dílo, které velmi dobrým způsobem charakterizuje tvorbu této výjimečné ženy – umělkyně.



Konstantin Alexejevic Korovin (Korovine, Corovin), Ruská krajina, 1931, olej, karton, 18,8 × 29,8 cm. Signováno v levém dolním rohu černou barvou Constant.Korovin.Paris.1931, sbírka Galerie výtvarného umění v Náchodě. Foto © GVUN.

Podobně aktivní život v emigraci vedla další umělkyně – Marie Ivanovna Smirská[19] (1891/1892–1939). Malířka, grafička a spisovatelka od roku 1926 žila v Paříži, kde se její manžel stal významnou osobností ruského literárního a společenského života. Pomáhala mu organizovat literární večery. V roce 1939 se podílela na výzdobě sálu a přípravě krojového plesu pořádaného Asociací ruských spisovatelů a básníků.

Její dílo *Zátiší s mušlemi* nese znaky neoklasicismu. Malý model mořského dvojstěžníku na stolku s mušlemi budí představu tradičního zátiší, ale na druhou stranu je znepokojující, jako by nás odkazoval k dílům surrealistů. Samo nekonkrétní pozadí v modravých odstínech nám evokuje nekonečný obzor nikdy nekončících oceánů.

Jeden z posledních převedených obrazů byl i *Vlastní portrét* od Roberta Matvějeviče Pikelného[20] (1904–1986), který žil v Paříži od roku 1923. Věnoval se mimo jiné také krajinářství, umělecké kritice a jako spisovatel přispíval do mnoha časopisů. Uváděné dílo je moderním expresivním vyobrazením mladého umělce, který se zobrazil v plášti a klobouku. Jeho bohémský výraz podtrhuje i zapálená cigareta v ústech.

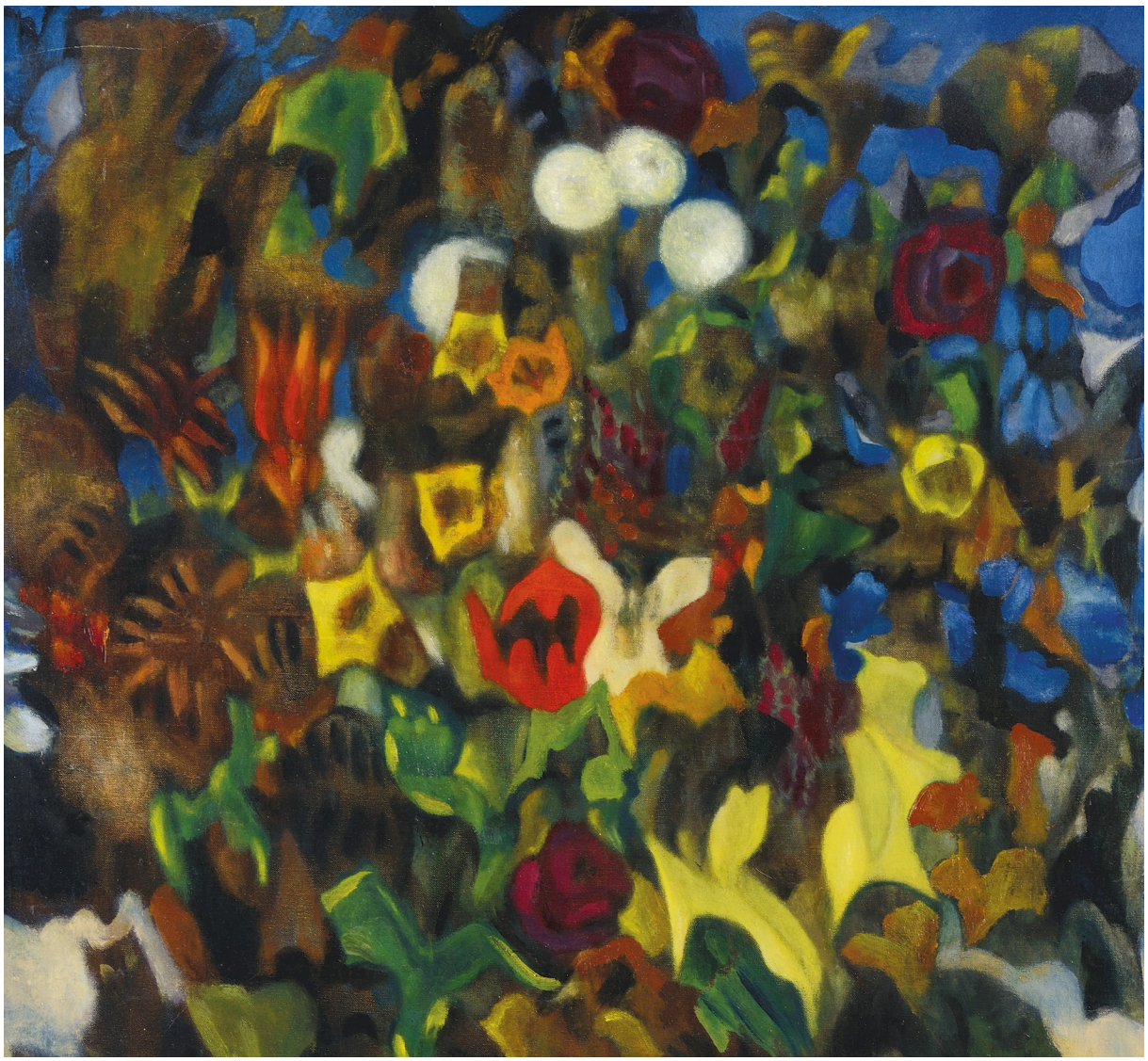
Úplně posledním dílem, získaným převodem Československé akademie věd v roce 1984, je malba od nejvýznamnějšího umělce první poloviny 20. století Alexandra Jevgenjeviče Jakovleva[21] (1887–1938) nazvaná *Prodavačka ovoce*. Obraz vznikl při cestě na ostrov Capri. V jeho pracích, kromě portrétů, které tvořil na zakázky, najdeme právě ty, jež vytvořil na cestách. Svěží kompozice jemné barevnosti líčí scénu z tržiště, kde žena nabízí ke koupi melouny. Jakovlev hodně cestoval a přišel do kontaktu s mnoha kulturami, a to se jistě projevilo na jeho výtvarném projevu. Již v roce 1918 byl v Pekingu jako stipendista petrohradské akademie. Právě tam se rozhodl pro emigraci ve Francii. V Paříži se usadil v roce 1921. S expedicemi automobilky Citroën, pro kterou pracoval, procestoval i Afriku a Asii. V jejích archívech je uloženo mnoho jeho prací. Za umělecké zásluhy obdržel v roce 1927 Řád čestné legie.

Galerii ruských emigrantů v Paříži by mohli rozšířit i další umělci, kteří jsou zastoupeni svými pracemi ve sbírce Galerie výtvarného umění v Náchodě. Mezi nejvýznamnější patří jistě Filip Andrejevič Maljavin[22] (1869–1940). „ … *Maljavinského ‚Baby'! – Kdo o nich neslyšel, kdo je neznámá? V Rusku – v Evropě i Americe! V Paříži na mezinárodní výstavě umění v roce 1900 Maljavin vystavuje svůj obraz Baby a dobývá velkého úspěchu. Je to velké plátno, pestré, barevné, nahozené jako jedním dechem, jakoby malováno na jedno posezení. Plátno vytvořené umělcem, pro kterého barvy a štětec nejsou prostředkem ukáznit svůj model v strnulém a časově omezeném zjevu, nýbrž vytvořiti živoucí objekt, a to v maximálním životním jeho vzepětí a v nejtypičtějším jeho osobním projevu. … Maljavin ve svých obrazech neracionalizuje, nepřesvědčuje, ba ani nevypravuje – on je pouze ukazuje.*"[23] Filip Maljavin studoval na petrohradské akademii, kde patřil k žákům I. J. Repina, a je vlastně i dědicem umění akademie na konci 19. století. Ovšem reprezentuje i umění ruské emigrace, neboť od roku 1922 žil a pracoval v Paříži a ve Francii zůstal do své smrti. Jeho příznačný expresionistický malířský projev je znatelný i na dalších obrazech v expozici zařazených mezi ruské autory, kteří pracovali v emigraci v hlavním městě Francie. Jeho umělecká tvorba také dokládá, že ruští autoři dokázali držet krok s uměleckou Evropou, i když kolikrát docházeli k novým výrazovým a osobitým formám jinou cestou, respektující ruskou výtvarnou tradici. Velká retrospektivní výstava byla i v Praze v roce 1933 Maljavinova.

Malým, ale půvabným obrázkem zachycujícím *Ruskou vesnici* vzpomíná v roce 1909 jeho autor Konstantin Alexejevič Korovin[24] (1861–1932) na svoji vlast. Jako by barevné impresionistické akcenty v tmavé malbě evokovaly samotné útržky malířových vzpomínek. Jeden z významných ruských autorů přelomu století a první poloviny 20. století později přesídlil do Paříže natrvalo (1923). Jeho osvětlené noční bulváry velkoměsta či vesnice, rušné přístavy, ale i portréty byly jeho hlavními náměty v tvorbě. Ve svých pracích si pohrával se světlem i barevnými akcenty a zúročoval inspiraci francouzskými impresionisty. Pro světovou výstavu v Paříži v roce 1900 maloval kolem 30 velkoformátových panoramat pro výstavní pavilón. Jeho práce byla oceněna Řádem čestné legie.

Neměli bychom také zapomenout na světově známého sochaře Ossipa Cadkina (Zadkina) (1890–1967), ovlivněného kubismem a futurismem. V galerijní sbírce se nachází kresba, která je ojedinělým dílem tohoto autora v našich veřejných sbírkách!

„ … *V letech 1917–1929 opustilo rodnou zemi na tři miliony Rusů. Vytvořili stínový národ táhnoucí se od Mandžuska po Kalifornii s významnými centry ruského kulturního života v Berlíně, Paříži a New Yorku. Byly to zbytky zmizelého světa …*"[25] Tento zmizelý svět se alespoň částečně blýskal právě v pařížské metropoli. Díky vytrvalé práci, odhodlání a trpělivosti umělců se jim podařilo vytvořit díla, která jsou dokladem setkávání dvou rozdílných kultur, které se navzájem obohacují. Právem se proto tato díla řadí ke klenotům sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě.



François Angibault (Jelena Francevna Ettingenová / Oettingenová), Léto, 1932, olej, plátno, 89 × 87,5 cm, signováno v pravém dolním rohu F. Angibault 1932, sbírka Galerie výtvarného umění v Náchodě. Foto © GVUN.

Poznámky:

1. V roce 1984 byl oficiální název instituce Okresní galerie výtvarného umění v Náchodě a nadřízeným orgánem byl Okresní národní výbor v Náchodě.
2. ČSAV – Československá akademie věd.
3. Citováno podle zmíněné smlouvy.
4. Výstava se konala v jízdárně náchodského zámku, sídle GVUN, v termínu 1. 2. 2008–6. 4. 2008.
5. Spolupráce mezi GVUN a Slovanským ústavem AV ČR se datuje rokem 2005 2005. Systematické zpracování uměleckých děl ruské provenience a jejich řazení do vědeckého katalogu započalo až v roce 2012. V roce 2014 byla podepsána smlouva o vzájemné Regionální spolupráci mezi AV ČR a Krajským úřadem Královéhradeckého kraje na projektu *Ruské výtvarné umění ve sbírce Galerie výtvarného umění v Náchodě* vedeném pod identifikačním číslem R300921401. Výsledky projektu jsou shrnuty v publikaci Julie Jančárkové, *Ruská malba, kresba a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě.* Za laskavého svolení autorky jsem měl možnost nahlédnout do rukopisu a se shovívavým souhlasem Slovanského ústavu mohu některé poznatky publikovat. Za tuto možnost velmi děkuji jmenovitě autorce PhDr. Julii Jančárkové, Ph.D., a doc. PhDr. Heleně Ulbrechtové, Ph.D., ředitelce Slovanského ústavu Akademie věd České republiky. Odkazy jsou řádně citovány v poznámkovém aparátu.
6. OKUNĚV, Nikolaj Lev. *Katalog výstavy slovanského umění I. Retrospektivní výstava ruského malířství XVIII.–XX. století.* Praha: Slovanský ústav v Praze, 1935.
7. Více CHARLE, Christophe. *Paříž na přelomu století. Kultura a politika findesiécle*. Brno: Barrister&Principal, 2004. ISBN 80-86598-19-5.
8. Více BĚLOŠEVSKÁ, Ljubov (ed.). *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice = Chronika kul'turnoj, naučnoj i obščestvennoj žizni russkoj emigracii v Čechoslovackoj respublike*. Díl I., 1919–1929. Praha: Slovanský ústav AV ČR (Práce Slovanského ústavu AV ČR. Nová řada; sv. 8), 2000. ISBN 80-86420-01-9 (v knize neuvedeno).
   Také v BĚLOŠEVSKÁ, Ljubov (ed.). *Kronika kulturního, vědeckého a společenského života ruské emigrace v Československé republice = Chronika kulĺturnoj, naučnoj i obščestvennoj žizni russkoj emigracii v Čechoslovackoj respublike*. Díl II., 1930–1939. Praha: Slovanský ústav AV ČR (Práce Slovanského ústavu AV ČR. Nová řada; sv. 10), 2001. ISBN 80-86420-04-3.
9. Více CHARLE, Christophe. *Paříž na přelomu století. Kultura a politika findesiécle*. Brno: Barrister&Principal, 2004. ISBN 80-86598-19-5.
10. PUTNA, C. Martin. *Rusko mimo Rusko*, I. díl. Brno: Petrov, 1993, s. 30–31. ISBN 80-85247-45-3.
11. JANČÁRKOVÁ, Julie. *Ruská malba, kresba, a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě*. Řevnice; Náchod: Arbor vitae, 2015, s. 258–261. ISBN 978-80-7467-076-3



Nikolaj Ivanovič Iscelennov (Iscelenov, Iszelenov, Iszelenof), Dvě města, (1929), olej, plátno, 77,5 × 106 cm, nesignováno, sbírka Galerie výtvarného umění v Náchodě. Foto © GVUN.

12. OKUNĚV, Nikolaj Lev. *Katalog výstavy slovanského umění I. Retrospektivní výstava ruského malířství XVIII. – XX. století.* Praha: Slovanský ústav v Praze, 1935, s. 36.
13. JANČÁRKOVÁ, Julie. *Ruská malba, kresba, a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě*. Řevnice; Náchod: Arbor vitae, 2015, s. 128–129. ISBN 978-80-7467-076-3.
14. JANČÁRKOVÁ, Julie, VELEMANOVÁ, Věra. Ivan Bilibin a Nikolaj Benois: československá zastavení (Ruští scénografové ve spolupráci s Prahou a Brnem). *Divadelní revue*, Vol. 2013, No. 2, pp. 7–21. ISSN 0862-5409.
15. JANČÁRKOVÁ, Julie. *Ruská malba, kresba, a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě*. Řevnice; Náchod: Arbor vitae, 2015, s. 110–111. ISBN 978-80-7467-076-3.
16. FIGES, Orlando. *Natašin tanec.* Praha; Plzeň: Pavel Dobrovský; BETA a Jiří Ševčík, 2004, s. 246. ISBN 80-7306-162-7.
17. OKUNĚV, Nikolaj Lev. *Katalog výstavy slovanského umění I. Retrospektivní výstava ruského malířství XVIII.–XX. století.* Praha: Slovanský ústav v Praze, 1935, s. 53.
18. JANČÁRKOVÁ, Julie. *Ruská malba, kresba, a grafika od 19. do poloviny 20. Století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě*. Řevnice; Náchod: Arbor vitae, 2015, s. 202–203. ISBN 978-80-7467-076-3.
19. JANČÁRKOVÁ, Julie. *Ruská malba, kresba, a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě*. Řevnice; Náchod: Arbor vitae, 2015, s. 245–246. ISBN 978-80-7467-076-3.
20. Tamtéž, s. 212.
21. Tamtéž, s. 132–133.
22. JANČÁRKOVÁ, Julie. *Ruská malba, kresba, a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě*. Řevnice; Náchod: Arbor vitae, 2015, s. 160–169. ISBN 978-80-7467-076-3.
23. VOLOCHOV. Filip Andrejevič Maljavin. in: *Seznam děl souborné výstavy Filipa Maljavina ve výstavním pavilonu Myslbek v Praze Na Příkopě, říjen, listopad, prosinec 1933.* Praha: Myslbek, sdružení výtvarných umělců a přátel Československého umění v Praze, 1933, s. 12.
24. JANČÁRKOVÁ, Julie. *Ruská malba, kresba, a grafika od 19. do poloviny 20. století ze sbírky Galerie výtvarného umění v Náchodě*. Řevnice; Náchod: Arbor vitae, 2015. ISBN 978-80-7467-076-3, s. 146–147.
25. FIGES, Orlando. *Natašin tanec.* Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2004, s. 446. ISBN 80-7306-162-7.



Dmitrij Semjonovič Stelleckij, Před hradem, nedatováno, olej, papír, plátno, 66 × 71,5 cm, signováno v pravém dolním rohu latinkou Stelletski, sbírka Galerie výtvarného umění v Náchodě. Foto © GVUN.

František Petrák. Ilustrace, obrazy aneb hledej a najdeš…

Ivan Bergmann ml.

(1986) a Labyrinty (1988) z úvodní partie výstavy, které v osmdesátých a devadesátých letech otiskl populární časopis pro děti Sluníčko. Petrákovy ilustrace nejsou tedy samoúčelné, ale naopak jsou tvořené s ohledem na rozvíjení myšlenkových a jazykových dovedností diváka či čtenáře. Příkladem toho jsou cykly Orbis pictus (1986), Malovánky (1986) či Lidová říkadla (1986), kde je již i v rozvrhu pole ilustrace myšleno na doprovodný text.

Výrazným prvkem výstavy byla paneláž, rozestavěná do tvaru otevřené knihy. Prostor expozice byl tím definován do několika polo uzavřených komornějších celků, což vytvořilo adekvátní měřítko pro drobnější exponáty v jinak monumentálním prostoru. Přímo se pak nabízelo, aby zde byla prezentována Petrákova knižní tvorba. Pro děti byli vydáni Kamarádi z abecedy (1991)[2], kde František Petrák převtěluje písmena do postav z prostředí cirkusu. Naopak dospělým je určena



Pohled do instalace. Zleva doprava cyklus Lidová říkadla (kolorovaný linoryt, 1986) včetně hry s přiřazením správného textu k ilustraci a Labyrinty (kolorovaný linoryt, 1988). Foto: Dalibor Novotný, KGVUZ.

První výstava všestranného výtvarníka Františka Petráka v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně[1] v prostoru grafického kabinetu byla připravována zejména pro dětské návštěvníky, a proto se cíleně zaměřila na autorovu ranou tvorbu, kdy se Petrák intenzivně zabýval grafikou a ilustracemi určenými právě nejmladšímu publiku. Ilustrace jsou většinou realizovány technikou barevného či kolorovaného linorytu. Petrákův rukopis se vyznačuje výraznými liniemi a snahou o co největší zjednodušení a čitelnost výsledného tvaru.

Autorova vlastní hravost a fantasknost se plně projevovala v cyklech Otíkovy příhody a hádanky

sbírka nonsensové poezie Malé lalulá (2014)[3]. Zde je jasně patrný tematický i technologický posun v Petrákově tvorbě, i když je svou stylizací provázaný s dřívějšími pracemi. Ilustrace jsou provedeny tentokrát technikou serigrafie.

Výběr z autorovy rané tvorby představuje produkci žánrově a technologicky formálně odlišnou od díla posledních let, avšak přesto konsekventně sevřenou, na kterou současná malba navazuje[4]. Ta zde byla představena pandánem několika obrazů ze současné malířské tvorby, konkrétně z cyklu Ráj na zemi (2015), která ukazuje aktuální směřování autora a je dokladem formální kontinuity jeho výtvarné práce. Postavy lidí a zvířat



Interaktivním prvkem výstavy byla i hra Cesta pralesem, která je součástí cyklu Otíkovy příhody a hádanky (kolorovaný linoryt, 1986).



Z cyklu Labyrinty (kolorovaný linoryt, 1988).

Petrák stylizuje do lapidárních tvarů a společně s často využívaným zlatým podkladem v tom můžeme spatřit odkaz na raně křesťanské a beuronské umění. Svou roli zde sehrává jistě i to, že Petrákův otec František a dědeček Josef byli oba dva chrámoví malíři a restaurátoři.

Významnou a hlavně nedílnou součástí výstavy byly četné interaktivní prvky pro děti – bludišťové hry a jazykové hříčky[5], pracující s vystavenými Petrákovými ilustracemi či s jejich grafickým ztvárněním. Šlo například o přiřazování říkadel ke správným ilustracím, skládání slov z písmen abecedy, nalézání správné cesty v projekci Petrákových bludišť či procházení pralesem za pomoci figurky a kostky na hrací ploše vytvořené podle ilustrace z Otíkových dobrodružství. Aktivním zapojením dětského diváka tak tyto prvky podtrhovaly účel, pro který ilustrace Františka Petráka vznikaly.

Tvorbu Františka Petráka[6], narozeného v roce 1961 ve Vsetíně, v základu determinovalo už jeho studium oboru propagační grafika u Františka Nikla na Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti[7]. Vysokoškolská studia pak absolvoval na výtvarném oboru v kombinaci s češtinou na Pedagogické fakultě v Ostravě. Dnes František Petrák žije v Luhačovicích a působí jako pedagog na Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti. V užitém umění se stále věnuje nejvíce grafice. Vytvořil např. řadu propagačních tiskovin pro divadelní inscenace Jana Antonína Pitínského ve Slováckém divadle Uherské Hradiště a Městském divadle Zlín[8]. Ve světě divadla se vlastně Petrák pohybuje rád po celý život.[9] Byl i autorem úspěšných vizuálů 36. Letní filmové školy v roce 2010, kdy rovněž pracoval s tematikou ráje, a několika ročníků Mezinárodního festivalu filmů pro děti a mládež v devadesátých letech. Také se dlouhodobě věnuje grafické úpravě knih, a to zejména pro nakladatelství Archa Zlín a edici Prameny pro Město Luhačovice.

Ve volné tvorbě František Petrák nejčastěji zkoumá vzájemný vztah formy a barev v prostoru. Pracuje s plošnou geometrickou figurací, kterou mnohdy abstrahuje téměř do znaků. Námětově se někdy podvědomě vrací i ke svým starším dílům. Svá plátna nejčastěji zabydluje nejrůznějšími tvory – mezi jeho posledními cykly můžeme zmínit např. Z podmořské říše nebo Ráj na zemi – či postavami, ke kterým se stále vrací, což je zrovna příklad kazatelů, jakýchsi pevně stojících mužů – stromů. Při rozmýšlení finální podoby obrazu se nebojí jednotlivé vrstvy překrývat, zakrýt slepou cestu, cizelovat tvar. I proto rád poslední dobou využívá akrylových barev. Petrákova studia i praxe grafika se zde chtě nechtě stále odráží. Styl Františka Petráka je však i díky tomu svébytný, jasně rozpoznatelný a navzájem provázaný.

František Petrák. Ilustrace, obrazy aneb hledej a najdeš...
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
28. 11. 2015–14. 2. 2016

5. Hlavními autory koncepce interaktivních prvků byli Martin Čada a Klára Kollárová.
6. Tvorbu Františka Petráka dlouhodobě sleduje redaktor časopisu a nakladatelství Host Martin Stöhr, viz např. jeho text Z meziříčí k pramenům... v Prostor Zlín, č. 1 – 3, 2002, s. 30–31.
7. Zde se seznámil i s jeho synem, výtvarníkem a hudebníkem Petrem Niklem, se kterým jej pojí duchovní spřízněnost a celoživotní přátelství.
8. Jedná se o tyto inscenace: Osm a půl a půl, 1995; Její pastorkyňa, 1996; Proces – Ó božský Zlíne! 1997; Gazdina roba, 2000; Dialogy Karmelitek, 2000; Třináct písní – Bohuslav Reynek, 2000; Bratři Karamazovi, 2002; Hotel Viktoria, 2003; Liška Bystrouška, 2004; Renata Kalenská – Lidové noviny, 2005; Smrt Hippodamie, 2006; Divá Bára, 2007; K. H. Mácha Cikáni, 2009.
9. Spolu s Petrem Niklem je zakládajícím členem sdružení Mehedaha, které v osmdesátých letech 20. století vydávalo samizdatový sborník stejného názvu a pořádalo veřejná představení loutkového divadla a bytové besídky. V pořádání besídek i veřejných projektů, ve kterých se prolínají nejrůznější žánry, pokračuje Petrák dodnes např. se svým Teatro pimprle. V roce 1992 inscenoval loutkové představení Carmina Burana na hudbu Carla Orffa s pěti sty loutkami a dívčím baletem. Spolu s Michalem Zemanem napsal František Petrák *hudební pohádku o kocouřích detektivech* Kocour Holmes a Kocour Watson, která byla v sezóně 2001 a 2002 inscenována ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti v jeho scénografii a kostýmech.



Obrazy z cyklu Ráj na zemi (akryl, plátno, 2015). Foto: Dalibor Novotný, KGVUZ.

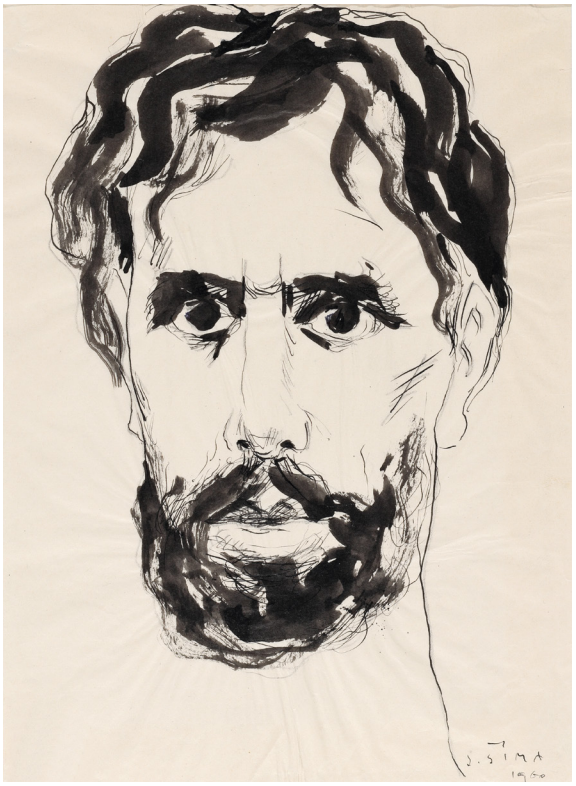
Poznámky:

1. Poslední výstavu ve Zlíně měl František Petrák v kavárně Archa (2012) a v Evangelickém kostele (2013). Nejnověji pak v Barumu Continental v Otrokovicích (2015).
2. Obrazová publikace pro děti Kamarádi z abecedy (Archa, Zlín 1991) získala bronzovou medaili na mezinárodním XV. Bienále užité grafiky v Brně v roce 1992. Kniha se dočkala i druhého vydání včetně dotisku, které bylo doplněno říkankami Radka Malého (Host, Brno 2012).
3. Na antologii německých básníků nonsensu (Christian Morgenstern, Joachim Ringelnatz, Hans Carl Artmann a Ernst Jand) spolupracoval opět s básníkem a překladatelem Radkem Malým. Publikace obdržela v roce 2015 Zlatou stuhu za překlad a byla např. vystavena na současném Bienále dětské ilustrace Bratislava.
4. Malbě jako takové se Petrák ve své volné tvorbě ostatně věnuje nejvíc.

MÁCHA FOREVER!

(nad zlínskou výstavou Máchových kreseb a rukopisů)

Pavel Hruška



Josef Šíma, Imaginární portrét Karla Hynka Máchy, 1960, kresba tuší, 210×270 mm, Památník národního písemnictví v Praze.

Začněme na úvod radostně a optimisticky a vyjádřeme velké potěšení a hluboké vnitřní uspokojení nad tím, že se ve zlínské Krajské galerii výtvarného umění uskutečnila výstava rukopisů a kreseb hradních zřícenin Karla Hynka Máchy. Svým významem je to (pokud nás informace neklamou) událost vskutku mimořádná: dosud snad nikdy nikde nebylo – mimo prostor hlavního města – vystaveno tolik máchovských „relikvií" jako právě zde. Věnujme této expozici (i jako výraz poděkování a respektu k práci jejích kurátorů) několik letmých úvah, jakkoli v nich ne vždy bude přítomen onen úvodní optimistický tón.

Máchu bohužel postihlo to, co se poměrně často stává mnohým (nejen literárním) velikánům a co lze vnímat až jako jakousi zlomyslnost či ironii dějin: jeho dílo bývá u nás hojně zmiňováno, s oblibou citováno a získalo ikonickou povahu hodnoty univerzálně platné – avšak málokdo podstoupí ono velké dobrodružství a pozorně a po svém si je čte. Bylo vědomě či z neznalosti všelijak dezinterpretováno, překrucováno či napínáno na ideologické Prokrustovo lože (máme ještě v živé paměti například pasáže středoškolských učebnic z časů reálného socialismu, v nichž se psávalo cosi v tom smyslu, že „Mácha řeší konflikt hmoty a ducha jako bytostný materialista: zem je mu kolébkou i hrobem, ze země povstává a do ní se vrací…"!). Ve školách v minulosti i v současnosti se Máchovo dílo pohříchu proměnilo až v jakýsi „rybí tuk", který museli a musí žáci a studenti pravidelně polykat, aniž by jej sami vyžadovali a chtěli – „zásluhu" na tom má nepochybně a v prvé řadě stereotypní, rigidní a nenápaditá výuka v hodinách českého jazyka a literatury (na dálku zde skládáme hold všem kantorům, již svou činností pod tuto charakteristiku nespadají!), která školometsky povrchním přístupem k básníkovu životu a dílu posluchače v lavicích od četby Máchových textů de facto odrazuje. Zahrnuje papouškování tradičních nesmyslů a frází spojených s Máchovými zásadními pracemi či například povinné recitace stále stejných pasáží z Máje. Podobných momentů vpravdě až idiotského přístupu k jedinečnému spisovatelovu dílu bychom nalezli bohužel nemálo.

Obáváme se, že letité floskule a tradiční omyly – právě i kvůli stereotypům v rámci školní edukace – budou ustupovati jen zvolna. Bývá jimi opentleno mnohé, pochopitelně pak především Máchovo opus magnum, tedy jeho Máj. Nekonečně omílané, povrchně prvosignální charakteristiky typu „je to báseň o lásce" značně zatemňují jeho podstatu a význam a cukerínově ho odcizují potenciálním čtenářům (ostatně i sám jeho autor bývá tak trochu kýčovitě na nejedné pamětní desce titulován jako „pěvec lásky"; samostatnou úvahu by si v této souvislosti zasloužila i nejznámější Máchova socha, totiž ta petřínská Myslbekova, jež jako by do značné míry petrifikovala onen všeobecně rozšířený biedermeierovský pohled na básníka a jeho slavnou báseň). Nemáme zde bohužel patřičného prostoru pro hlubší analýzu tohoto vynikajícího díla, spokojme se alespoň s tím, že zde provokativně a takříkajíc z druhého konce vykřikneme, že Máj – dá-li se charakterizovat nějakou zkratkou – je báseň především o smrti a o jejích dvou podobách: té fyzické, která je strašná a nepřekročitelná, a o smrti vnitřní, jež je ještě mnohem děsivější a definitivnější.

Je dobře, že zlínská expozice svým charakterem ve velké míře akcentuje Máchovo dílo kresebné a že ho takto i v jistém smyslu rehabilituje. Obecně bývá chápáno (nespravedlivě a nesprávně) jako pouhý doplněk k básníkovým textům, jako soubor skic sloužících spisovateli coby zdroj informací. Na zde vystavených minuciózních zpodobeních hradů Karlštejna, Valečova, Házmburku, Staréhо Bernštejna aj. lze dobře vysledovat základní atributy a konstitutivní prvky Máchových kreseb a akvarelů. Jeho obrazy hradů bývají vždy jakousi



Karel Hynek Mácha, Klášter Hradiště nad Jizerou od jihovýchodu, asi 1832 nebo 1833, perokresba a počátek akvarelování, 140×257 mm, Památník národního písemnictví v Praze.



Karel Hynek Mácha, Bezděz od severovýchodu II., asi 1833 nebo 1834, perokresba a akvarel, 90×118 mm, Černý sešit, Památník národního písemnictví v Praze.



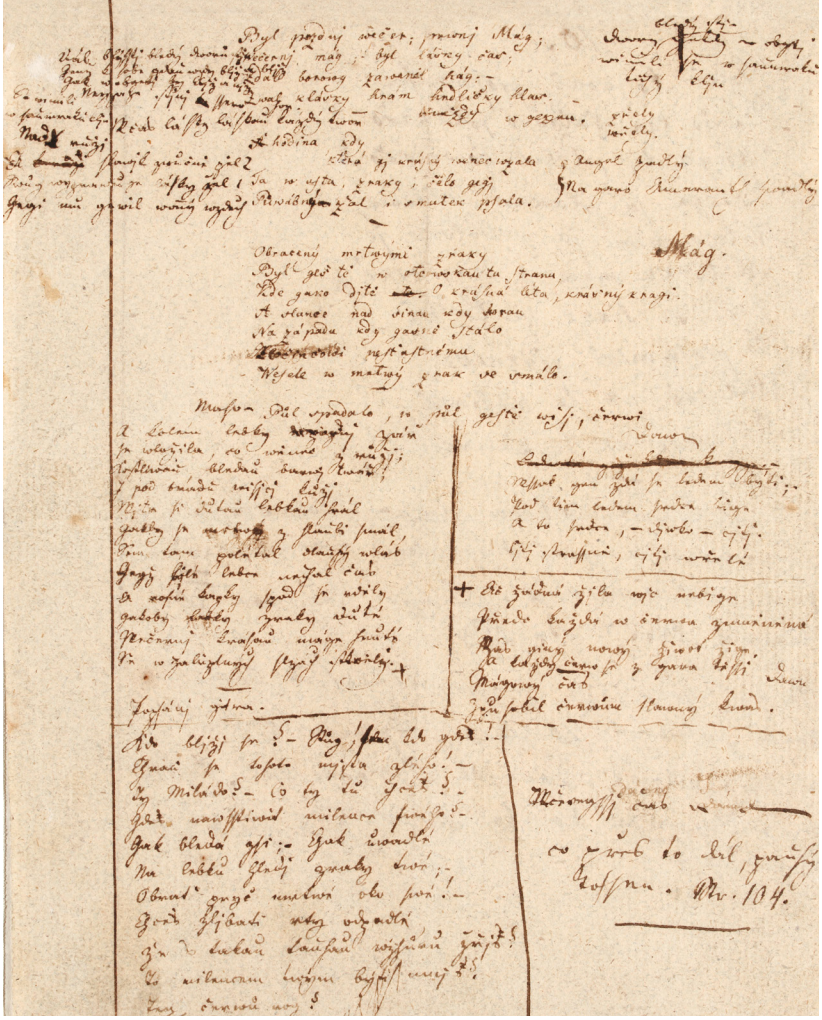
Karel Hynek Mácha, Valdštejn od severovýchodu, asi 1835 nebo 1836, perokresba inkoustem a akvarel, 75×93 mm, Památník národního písemnictví v Praze.



Karel Hynek Mácha, Kost od jihovýchodu I., asi 1833, perokresba a akvarel, 54×69 mm, Památník národního písemnictví v Praze.



Karel Hynek Mácha, Houska od severovýchodu I., perokresba inkoustem a akvarel, asi 1832, 54×69 mm, Památník národního písemnictví v Praze.



Karel Hynek Mácha, Fragment literárního zápisníku s náčrtem básně Máj (Malý sešit), 16,9×20,9 mm, Památník národního písemnictví v Praze.

koláží nákresů z různých míst (minimálně dvou), syntézou několika úhlů pohledu na jeden a týž objekt či krajinu. Výsledná šíře kresebného záběru, tak jak se promítá do jejich definitivní podoby, odpovídá postupným změnám jednotlivých autorových stanovišť a jako by takto nesla i zprávu o jeho putování. Také další specifické principy básníkova výtvarného díla jsou v nich dobře čitelné – patří mezi ně například určité objemové a prostorové disproporce mezi zříceninou a okolní krajinou (jež bývají důsledkem toho, že autor při práci různým způsobem používal dalekohledu) anebo skutečnost, že u některých kreseb Mácha vnitřní architektonické prvky a detaily promítal na vnější části zobrazovaných objektů (v expozici dobře patrno například u kreseb hradu Zvířetice). Tyto a další prvky ozřejmují charakter Máchova výtvarného díla, skrytě dynamickou povahu jeho kreseb krajin a hradních zřícenin, které nabývají – jak jsme již výše naznačili – povahy jakýchsi kryptogramů básníkova putování, vizuálních zpráv o pohybu v prostoru a čase. Stávají se obrazovým poselstvím o cestě krajinou, poselstvím stvořeným vnitřně hmatovou činností citlivého a pozorného tvůrce, jednostejně tak i médiem možnosti divákovy vydat se po stopách toho, kdo danou pouť vykonal už před námi.

Těm, kteří o Máchovi posud neslyšeli (byť je představa někoho takového dosti obtížná), i těm, kterým již o něm bylo řečeno mnohé, zlínskou expozici vřele doporučujeme (už jen kvůli faktu, že reprodukce kresby či rukopisná faksimile nikdy nemůže nahradit uhrančivost a jedinečnost přímé zkušenosti!). Pokud pak přivede alespoň jednoho svého návštěvníka k úvahám nad básníkovým životem a dílem, bude to výstava úspěšná. A ponoří-li se tento následně i do četby Máchových děl, bude ještě úspěšnější. Možná že se pak (i pod vlivem zde vystavených kreseb) vydá na pěší pouť do Podbezdězí, melancholického kraje zádumčivých borových lesů, jezer a pískovcových skal, do míst, kde se na každém druhém vrchu či kopci vypíná více či méně zachovalý hrad. A jistě tohoto potenciálního poutníka neodradí, mine-li při svém putování tříhvězdičkový penzion Jarmila či nalezne-li v Doksech u Máchova jezera na jídelníčku hotelu Grand „kuřecí nudličky a la Karel Hynek Mácha“. Bude pokračovat dál a projde i neméně krásnými navazujícími krajinnými celky Českého ráje a Českého středohoří. A poté možná vyrazí v básníkových stopách do Benátek (jako kdysi dávno výtvarník František Skála či před dvěma roky čtveřice jabloneckých gymnazistů). Anebo půjde někam úplně jinam, protože jít se dá kamkoli, a protože chůze je nekonečná, ničím nenahraditelná, protože pokaždé přitaká krajině i světu, a protože duše zásadně a vždycky chodívá per pedes. A protože jít, to také znamená navracet se, mířit k domovu, k prapočátku, k archetypu prvního lidského kroku.

A my nadále zůstáváme neochvějně (a snad i pošetile) přesvědčeni o tom, že číst a psát a chodit pěšky už natrvalo zůstane i skromně nenápadnou poctou tomu, v jehož životě a díle se tak intenzivně projevila pustošivá role času, ale jemuž se nakonec stejně podařilo z osidel své dočasnosti uniknout.

Slunce jasná světů jiných:
kresby a rukopisy Karla Hynka Máchy
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
4. 5.–10. 7. 2016

Nová bodka na mape

Michal Stolárik

Bratislavská výtvarná scéna pôsobí zo štatistického uhľa pohľadu naozaj pozitívne. V relatívne malom hlavnom meste sa nachádzajú vysoké a stredné výtvarné školy, vznikol nový Fond na podporu umenia, ktorého pôsobenie je zatiaľ pozitívne vnímané, a vzdialenosti k väčším kultúrnym centrám vo Viedni, Budapešti a Prahe sú naozaj krátke. Podľa Art Planu, mapy bratislavských galérií, je v súčasnosti činných tridsať päť galérií. Databáza Citylife.sk dokonca hovorí o osemdesiatich troch výstavných priestoroch. Tieto čísla však nemajú až tak blízko k realite, keďže v prípade Art Planu je zverejnenie determinované povinnou užívateľskou platbou a stránka Citylife.sk obsahuje aj už neexistujúce inštitúcie. Umenie však nie je exaktná veda, a teda ani akýsi priemerný počet nemusí byť smerodajný. Čo sa týka dramaturgie, odbornosti a kontinuity, stabilne pôsobia hlavne veľké štátne inštitúcie s dlhoročnou tradíciou. Životnosť menších galérií je podmienená hlavne ich finančnou schopnosťou, pričom po dovŕšení piatich rokov existencie môžeme hovoriť o veľkom úspechu. Najčastejším spôsobom fungovania menších galérií je dotácia štátnym grantovým systémom. Okrem nich existuje zopár súkromných galérií žijúcich z vlastných zdrojov či predaja, avšak začínajú sa rozmáhať aj akési hybridné spojenia, v ktorých naoko súkromné inštitúcie využívajú štátnu grantovú podporu na pokrytie nákladov spojených s chodom galérie, vydávanie katalógov, ale aj na participáciu na medzinárodných veľtrhoch. Hoci táto forma nie je najšťastnejšia, ale odráža realitu domáceho trhu s umení. Počty potenciálne fungujúcich galérii sú síce veľké, avšak ich úroveň nezodpovedá tomu, čo by sme mohli (mali!) očakávať od inštitúcie v roku 2016. Aj preto si myslím, že každá nová galéria či výstavná iniciatíva ešte stále má na bratislavskej scéne dostatočne veľa priestoru, hoci názory verejnosti sú často opačné.

V decembri 2015 sa na mapu bratislavských galérií pridala DOT. – Contemporary Art Gallery, ktorá, zdá sa, svojim smerovaním, aktivitami či lokáciou má potenciál zotrvať na scéne dlhšiu dobu. Kurátorský a manažérsky tím tvoria Zuzana Danková a Ľuboš Lehocký, ktorí spolupracovali na vedení River gallery patriacej spoločnosti J&T. Ich kurátorsko-manažérske smerovanie síce malo svetlé okamihy, avšak kvôli nekoncepčnému vedeniu riaditeľa galéria Pavla Susu sa im nepresvedčivé fungovanie tejto súkromnej inštitúcie nepodarilo zmeniť. Tejto „nálepky“ sa im však podarilo zbaviť vo vlastnej galérii. Primárne sa zamerali na vystavovanie a propagáciu slovenského súčasného umenia a hlavným fokusom sa stala najmladšia generácia umelcov venujúcich sa maľbe. Galéria síce nedisponuje obrovskými výstavnými priestormi (tvoria ju dve podzemné miestnosti), ktoré by dokázali zniesť rozsiahlu výstavu viacerých veľkých plátien, no aj napriek tomu je pozitívne, že sa venuje práve nej. Je to síce jedno z najtradičnejších médií, avšak ešte stále množstvo maliarov bojuje v Bratislave



Pohľad do výstavy Cleopatry Muchovej.

s problémom, že nemajú kde svoju tvorbu vystaviť (či už sú dôvody politické, alebo sa ich tvorba koncepčne a priestorovo nehodí do jednotlivých galérií). DOT. – Contemporary Art Gallery môžeme kategorizovať ako súkromnú inštitúciu, ktorá sa chce zapojiť do medzinárodného trhu s umením, a venuje sa teda aj predaju či prenájmu umeleckých diel. Zároveň však žiadala aj o štátnu podporu. V jej portfóliu sa nachádzajú autorky a autori, ktorí nie sú na domácej scéne výraznejšie etablovaní, prípadne nevystavujú tak často. Toto odvážne riešenie môže byť riskantné, hlavne keď sa naň pozeráme z pozície nerozvinutého domáceho trhu s umením. Kvalita nových a kontextuálne „neoverených“ mien je takisto niekde na hranici „pokus-omyl“. Bratislavská scéna však istý risk potrebuje, inak sa neposunie ďalej. Galéria, spojená s vlastnou kaviarňou v centre mesta, pristupuje ku svojej dramaturgii vcelku aktívne. Výstavy trvajú v priemere tri týždne, pričom vďaka viacerým sprievodným programom ku každému projektu dávajú návštevníkom dôvod sa do galérie niekoľkokrát vrátiť. Za svoje krátke pôsobenie zrealizovali štyri samostatné projekty (Jarmila Sabová – Cúvanie k šírave, Erika Miklóšová – After, Cleopatra Muchová – Show, Jakub Navrátil – To Collect Stolen Memories) a jednu skupinovú výstavu nesúcu názov *Subtílnosti*.



Pohľad do výstavy Subtílnosti.

Práve aprílovému projektu *Subtílnosti* by som sa chcel bližšie venovať. Kurátor Ľuboš Lehocký spravil zaujímavý výber z mladej generácie slovenských umelcov (Peter Barényi, Daniel Dida, Andrej Dúbravský, Žofia Dubová, Viktor Fuček, Marek Holeša, Martin Kochan, Magdaléna Kuchtová, Lenka Lukačovičová, Kristián Németh, Jarmila Sabová, Adam Šakový, Robert Tappert, Ján Valík), ktorých tvorba priamo alebo okrajovo súvisí s témou obsiahnutou v názve výstavy. Selekcia vystavujúcich je dôležitá v tom, že spája relatívne nové mená s už etablovanými umelcami. Niektorí sa takisto predstavujú v polohách, ktoré pre ich tvorbu nie sú typické. V neposlednom rade obsahuje diela, ktoré potvrdili svoju solitérnu silu a v novom kontexte obstáli,



Pohľad do výstavy Stíšenie (Peter Barényi, Adam Šakový).

ale takisto diela, ktoré v skupinovej výstave jednoducho nefungovali. Téma výstavy reaguje na súčasnú vizuálnu dobu, kde z každého rohu na nás kričia reklamy, sociálne siete a časopisy sú plné obrázkov, umelecké aktivity sa až príliš podobajú na tvorbu reklamných agentúr a naopak, média či politici využívajú performatívne prvky známe z umenia. Všetkého je všade veľa, a teda ak má byť umenie „vyslyšané“, musí kričať a šokovať, čo sa odráža aj na trpezlivosti a ochote divákov. Aj preto v súčasnosti sledujeme istú líniu celkového „tíšenia“ tvorby umelcov, ktorá vzniká ako reakcia na extrémnu stimuláciu všetkých našich zmyslov. Prirodzenou súčasťou vybraných vystavených diel sa stala formálna umiernenosť, ktorá je väčšinou spájaná s médiom kresby. Na výstave ju zastupovala subtílna práca Jarmily Sabovej zobrazujúca vlastné prežívanie materstva. Je trochu škoda, že bol vystavený práve tento kúsok, keďže autorkina regulárna tvorba by sa k téme výstavy prirodzene hodila. Takto bola len akýmsi doplnkom, ktorý vyplnil miesto a koncepciu výstavy ďalej neposunul. Obdobne nepresvedčivo, žiaľ, vyzneli aj skice performera a vizuálneho umelca Jána Valíka, ktoré mimo kontextu a poznania autorovej tvorby nemajú presah. Formálne tému posúvala maľba na hodvábe Mareka Holeša či grafitové kresby na skle Žofie Dubovej, v ktorých kontrastujú výjavy večných hôr s krehkosťou použitej matérie. Performatívne vsuvky na túto tému sme mohli vidieť vo foto performancii Martina Kochana či maľbe „prírodou“ Viktora Fučeka. To zaujímavejšie v rámci témy však prichádza práve v ideových, a teda nie až tak na prvý moment zrejmých posunoch. Video slučka *Čiarka (2010)* multimediálnej autorky Magdalény Kuchtovej pozostáva z dvoch záberov na Pamätník bulharských revolucionárov v Bratislave. Marginálnou zmenou – posunom čiarky vo výroku („Kto padne v boji za slobodu, nezomiera.“ a „Kto padne v boji, za slobodu nezomiera.“) uvažuje nad jazykom a upriamuje pozornosť na dvojaké vnímanie histórie. Motív (marginálnej) zmeny je prítomný vo fotografickom diptychu autora Petra Barényiho, ktorý pochádza zo série *Process of Forgetting (2015).* Fotografie sú akýmsi intímnym denníkovým záznamom dokumentujúce výzor, ale hlavne akési psychické rozpoloženie autora pred párty a nasledujúci deň po príchode domov. Čo sa udialo v časovom rozmedzí, ako diváci netušíme, môžeme však zapojiť našu imagináciu. Neštylizované autoportréty, ako kontrast ku „selfies generation“, môžeme chápať ako zhmotnenie snahy zabúdať a naopak zdôrazňujú vznik nových podnetov, ideí a spomienok. Tvorba Adama Šakového bola na výstave zastúpená výberom zo staršej série, v ktorej sa zaoberal vzťahom medzi maľbou a fotografiou. Snímky z osobného archívu premaľoval na fotografický papier, čím skúmal hranicu medzi zobrazovaním a vnímaním. Kristián Németh pokračoval vo svojom autorskom programe, v ktorom sa zaoberá „nedotknuteľnosťou“ cirkvi. Zaujímavým momentom výstavy bola nemateriálna intervencia Daniela Didu, ktorý využil



Pohľad do výstavy Stíšenie (Andrej Dúbravský).

podzemné umiestnenie galérie a jediné okno, ktoré ju spája s vonkajším svetom. Jeho minimalistickým vstupom bola manipulácia výstavného osvetlenia, ktoré sa v určitých intervaloch vyplo a miestnosti zahalilo do tmy. Jediné, čo návštevník mohol vidieť, bol svetelný lúč prichádzajúci cez okno do galérie. Jednoduchým gestom si podmanil celú expozíciu a vnímavému návštevníkovi rozohral mnohé myšlienkové pochody a asociácie. V netradičnej podobe sa predstavil maliar Andrej Dúbravský, ktorý namiesto expresívnej figurálnej maľby vystavil ručne robený papier, do ktorého zakomponoval kúsky z dedinského prostredia (špaky, seno či kúsky klobásy), kde aktuálne žije. Kurátorský projekt *Subtílnosti* pomenoval problémy súčasnej doby. Výstave aj téme by však pomohla prísnejšia selekcia, ktorá by nechala vyznieť kvalitnejším kúskom. Prvá skupinová výstava v DOT. – Contemporary Art Gallery aj napriek tomu naznačila, že hoci si nevybrala tú ľahšiu cestu, ale zamerala sa na trvalejšie hodnoty, čo jej môže dopomôcť k úspešnej existencii.

Subtílnosti
DOT. – Contemporary Art Gallery, Bratislava
5. 4. – 30. 4. 2016

V nekonečném dialogu mezi minulostí a současností



Pohled od expozice výstavy Prach v medzerách, Kunstahalle/Hala umenia, K13, Košice, 2016. Vpředu: Michaela Thelenová, Šatičky, 1996, textil, sádra, výška cca 40 cm, vpravo vpředu Zdena Kolečková, Just a Story, 1999, digitální tisk, 150×200 cm, vzadu Zdena Kolečková, Sweet Secret, 2002, akryl na plátně, 160×210 cm. Foto archiv galerie.

Adéla Machová



Zdena Kolečková, Wenn trifft die Schuld, od roku 1998, digitální tisk, 60×80 cm, instalace ve výstavě Prach v medzerách, Kunstahlle/Hala umenia, K13, Košice, 2016. Foto archiv galerie.



Zdena Kolečková, Remains, 2003, akryl na plátně, 100×130 cm, 35×35 cm. Pohled na instalaci ve výstavě Prach v medzerách, Kunstahlle/Hala umenia, K13, Košice, 2016. Foto archiv galerie.

Retrospektivně laděná výstava *Prach v medzerách* dvou českých umělkyň Zdeny Kolečkové (1969) a Michaely Thelenové (1969) v Kunsthalle/Hale umenia v Košicích odkrývá nejeden příběh. Jsou to příběhy místní, z prostředí ústeckého regionu, i ryze osobní. Kraj Podkrušnohoří, Sudety a především město Ústí nad Labem jsou místa protkaná různými osudy lidí, divokou politickou historií, ale i současnými společenskými a ekonomickými problémy (industrializace, deformace krajiny, sociální problémy atd.) a tento specifický genius loci se mimo jiné stává pro obě autorky tvůrčí inspirací.

Na výtvarnou scénu vstoupily Zdena Kolečková a Michaela Thelenová už v devadesátých letech 20. století a postupně se etablovaly i díky obecnějšímu rámci jejich umělecké reflexe. Vlastním tvůrčím způsobem vizuálně pracují s pamětí a se vzpomínkami. *„Každá přitom specifickým akcentem odhaluje hluboký smysl naší paměti, přičemž prach usazený v mezerách vzpomínek víří význam jejich obnovování v rozloze nejisté přítomnosti.“*[1]

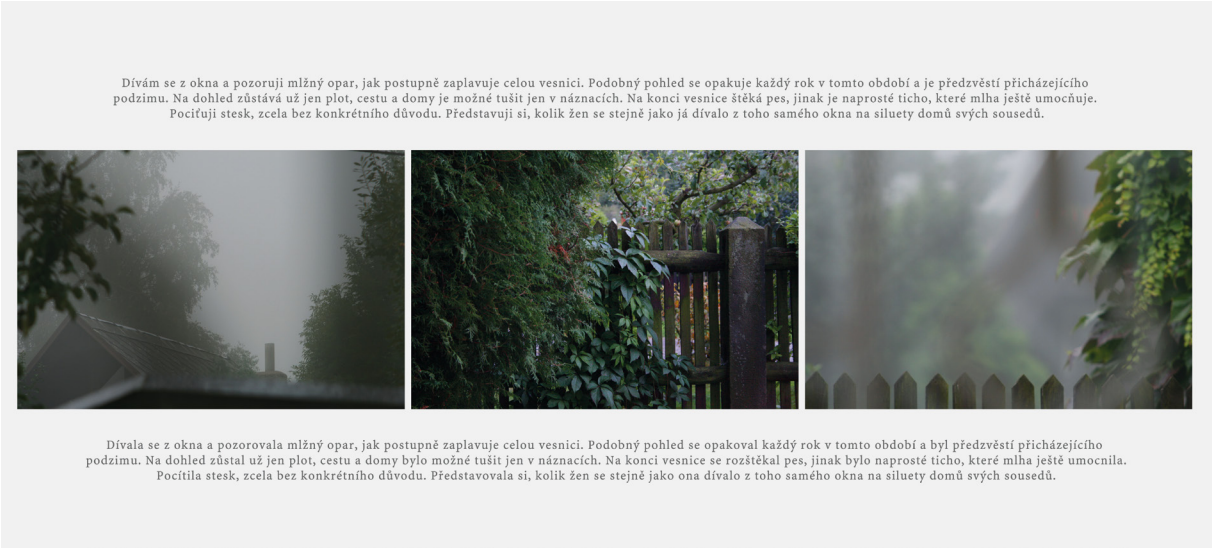
Zdena Kolečková trpělivě zkoumá proměny míst a *„citlivým přístupem napomáhá k uvědomění si historických souvislostí.“*[2] V tvorbě se věnuje

především fotografii a malbě, v níž na začátku devadesátých let vedle klasických barev používala zvířecí krev a vytvořila malby na zeď nebo plátna s motivy násilí a divokosti. Ve stejné době vznikl cyklus akrylů na plátně *Vivisekce* (1996), jenž odkazuje k pokusům na živých tvorech. Série obrazů je inspirována ilustracemi starých německých zvěrolékařských knih a domácích rádců.

Ve fotografické tvorbě Zdeny Kolečkové nás pohltí nejen silné téma, ale můžeme si všimnout postupného vývoje a určitého experimentování jak s technikou, tak materiály, na kterých díla prezentuje, což je do jisté míry dáno možnostmi zpracování fotografie v době vzniku určitého díla. Například u barevného velkoformátového tisku *Iluzivní prostor* (digitální tisk, 160 x 330 cm, 1997) zaujme zelenkavě žlutá patina a rozpoznatelné pixely v digitálním tisku, jež vytvářejí až snový dojem.

opuštěná a neudržovaná místa na okraji, která čekají na budoucí proměnu. Nebo videoinstalace *Jedním dechem* (2013) se vrací o pár desítek let zpátky, do doby, kdy autorka dojížděla do školy kolem palivového kombinátu a bojovala s nepříjemným zápachem a nekomfortní situací.[3] Dílo vypovídá o velké vnitřní síle člověka, kterou je třeba mnohdy vyvinout, a o tom, jak se zážitek otiskne do paměti a stává se nezapomenutelným.

V duchu vyrovnání se s minulostí a zkoumání místní historie se nesou i další Kolečkové práce představené na výstavě – například obrazy *Remains* (2003), digitální tisky *Wunderland* (2007), *Po Němcích* (2009) nebo nejnovější textilní objekt *Krajka (podpis pod smlouvou)*. Autorka pracuje s fenoménem vlastnictví a následného převzetí či nalezení věcí, v tomto případě po odsunutých sudetských Němcích (talíře označené symbolem hákového kříže, osobní předměty, šperky, ale i recepty na cukroví, texty apod.). Lidské osudy



Michaela Thelenová, Na konci světa, 2014, digitální tisk, 100×200 cm.

Od roku 1998 Kolečková pomocí fotografie a malby mapuje a zachycuje dekorované dedikace na fasádách kdysi honosných městských vil po Němcích, které často zdobila překrásná jména, jako jsou Magdalene, Gusti, Anni, Didier. Dnes už mnohé z vil a domů svá jména ani nemají, zůstalo jen prázdné místo se zbytky dekoru, jak ukazuje dílo *Wenn trifft die Schuld* (*Když na vině*; od roku 1998). Autorka vizuálně poetickým přístupem otevírá otázku kolektivní viny a připomíná obyvatele, kteří byli z politických důvodů po druhé světové válce vyhnáni. Došlo k určitému vykořenění lokality, jež se postupem času snaží opětovně o osobní identifikaci jak skrze minulost, tak přítomnost.

Tvář města a jeho proměny v čase, v období po druhé světové válce (především téma odsunu Němců) nebo v období komunismu, průmyslové přestavby až po současné problémy s transformací a hospodářskou stagnací, byly nejčitelnější v samostatné výstavní prezentaci Zdeny Kolečkové. Dílo *Jestli mě opustíš, změním se?* (digitální tisk, 2009) ukazuje periferii města, zpracovávané Kolečkovou s obecným nadhledem protínají i dílo *Trojitá identita* (2008).[4] Konceptuální dílo složené ze tří kreseb vybraných bylin s místním přívlastkem „sudetská“ doplňuje herbářové zpracování bylin (Mateřídouška obecná sudetská, Violka žlutá sudetská, Zvonek okrouhlolistý sudetský) a vypráví příběh o vzájemné sousedské pomoci, rodinných starostech i darech zdejší přírody[5]. Tématu „sousedství“ se věnuje i Michaela Thelenová v cyklu *Na konci světa* (digitální tisk, 2014). Thelenové dílo připomíná nutnost určité pokory a souznění člověka s přírodou.

Michaela Thelenová se zajímá o identifikaci prostředí a tradiční úlohu ženy (jako manželky a matky), přičemž její tvorbu silně ovlivňuje nejbližší okolí a rodinný život. Thelenová dlouhodobě pracuje s barevnou digitální fotografií a v posledních letech dynamickým technickým obrazem, jež jsou *„pro ni nositelem významu, ne však ve smyslu primární dokumentace, ale z hlediska celkového přístupu ke sdílení událostí. K médiu tedy přistupuje jako k výrazovému prostředku, jenž zachycuje a esteticky zprostředkuje myšlenku*



Michaela Thelenová, Sladkobolně, 2002, fotografie, 30×45 cm. Pohled na instalaci ve výstavě Prach v medzerách, Kunstahlle/Hala umenia, K13, Košice, 2016. Foto archiv galerie.

díla.“[6] V tvůrčí práci upřednostňuje Thelenová konceptuální rovinu, vypráví obecně srozumitelné příběhy a jejím záměrem není angažovanost, jak by se mohlo na první pohled zdát (například v dílech *Hoax*, digitální tisk, 2002; *Úvahy manželky*, digitální tisk, 2008), ale popisnost a hra s informacemi.



Michaela Thelenová, Bel Canto Předlice I., 2012, video, 11 min.



Zdena Kolečková, Just a Story, 1999, digitální tisk, 150×200 cm.

V *Úvahách manželky* pracuje s obrazem a textem, který po letech znovuobjevila ve staré modlitební knížce z 19. století. Rady manželce ke spokojenému soužití propojuje s fotografiemi ukazujícími všední situace v domácnosti – přípravu snídaně, vyšívání aj.[7] Thelenová vždy něžným způsobem zpracovává detaily ze života, přičemž se zaměřuje nejen na člověka, ale i na přírodu. Cykly fotografií *O nevinnosti* (2001/2002), *O svobodě* (2005) nebo dílo *Sudetská reneta* (2014) zobrazují bytostnou konkrétnost a snaží se o zachycení letmého okamžiku, pomíjivé chvíle života.

Velkým tématem je pro Michaelu Thelenovou samotná proměna krajiny ovlivněná industriálním dědictvím.[8] Ve videích *Bel Canto Předlice I.* a *II.* (2012) poukazuje na každodenní vliv průmyslu na přírodu. Zpěv ptáků doplňuje hluk strojů a horu Milešovku pomalu zahlcuje stoupající bílá mlha. Na první pohled banální a všední prvky dotvářejí vícevýznamový kontext. Divák tak váhá, odkud se ten „šedobílý dým“ bere, z přírody nebo z továrny?

Hra s realitou, ale v daleko přímočařejší rovině, se odehrává i v osmidílném diptychu *Satelit* (2002/2003). Barevné fotografie originálních satelitních snímků stažených z internetu jsou doplněny záměrně naivní imitací doma vyrobeného originálu – Aljaška ze syrového masa a nití, Etna z umělé kožešiny a vaty atd.[9] Vtip a částečná fikce dvojic fotografií vyvolávají určité napětí a nejistotu interpretované skutečnosti.

Výstavní prezentaci Michaely Thelenové a Zdeny Kolečkové rozdělil kurátor Michal Koleček do tří částí galerijního prostoru, což částečně divákovi umožnilo uchopit tuto společnou, tematicky zastřešenou a zároveň retrospektivně pojatou, výstavu. Dvě hlavní křídla galerie, dlouhé světlé prostory na jedné straně lemované malými kójemi, ponechal sólovým prezentacím, čímž umožnil divákovi samostatné čtení autorských přístupů. Naopak v centrálním galerijním prostoru prezentují autorky společně vybraná díla s motivem určitého osobního prožitku.

V Thelenové cyklu *U fotografa* (tisk na plátně, 1991) pozorujeme v černobílých tónech drobné detaily, složené ruce v klíně, dětské botičky, cípy šatiček, které v sobě nesou jistou nostalgii a vzpomínky na mládí. Střípky vzpomínek na dětství najdeme i v dalších dílech Michaely Thelenové, ať už jsou to černobílé fotografie *Šatičky* (1996) nebo stejnojmenný cyklus sádrových odlitků šatů její dcery. V samostatné části galerijní expozice pak prezentovala práci *Sladkobolné* (fotografie, 2002), kde pomocí až intimní fotografie zobrazuje bolístky dospívání. Tyto osobní vzpomínky zůstávají barevné v naší paměti a jsou v jistém smyslu křehké, lehce zapomenutelné, ale toužíme si je co nejdéle uchovat, neztratit je.

Z prací Zdeny Kolečkové má nejblíže k popsanému motivu její instalace *Portrét zmizelého* (2015/2016). Na první pohled abstraktní fotografie zachycuje jedno konkrétní místo, situaci,

kterou doplňuje poetická citace: „Zmizel jsem v proudu čas, když služby ochránce nebylo zapotřebí. Zbyla jen mastnota vlasů vpitá do omítky zdi a pod ní rýha obroušená opěradlem mé židle.“ Tajemno a určitou mystiku místa pak otevírají i další její díla – bílým akrylem na režném plátně vyobrazuje v páře pohlcené industriální zákoutí města (*Sweet Secret*, 2002) nebo staré domy (*Shelters*, 2013). Už na konci devadesátých let Kolečková stejným způsobem, ale v menším formátu, vytváří obraz města (cyklus *Just a Story*, akryl na plátně, 1999), čímž reflektuje proměňující se sociální a společenské klima.

Na výstavě *Prach v medzerách* máte pocit, jakoby dávno ztracené a zapomenuté vzpomínky na staré časy jako bájný Fénix povstaly z popela a zhmotnily se v dílech Zdeny Kolečkové a Michaely Thelenové. Z prachu starých domů, opuštěných zahrad a lidských osudů obě autorky znovu tvoří obrazy života minulých i současných generací žijících poklidný i strastiplný život v česko-německém pohraničí. U Kolečkové se setkáváme s konkrétním vyprávěním a snahou o univerzálnější vyznění. Naopak Thelenová přistupuje k tématům osobněji a užívá vlastní zkušenosti, ať už z pozice výchovy dcery, sousedských vztahů nebo soužití s krajinou.



Zdena Kolečková, Po Němcích, 2009, digitální tisk, 40×60 cm.



Michaela Thelenová, Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno, 2010, digitální tisk, 90×60 cm.

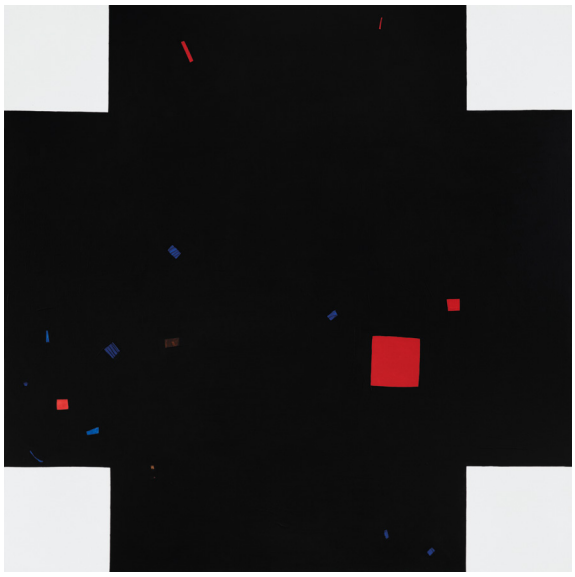
Prach v medzerách / Dust in the Gaps
Kunsthalle/Hala umenia, K13-Košické kultúrne centrá, Košice, Slovenská republika
16. 3.–24. 4. 2016

Poznámky:

1. Koleček, M., Prach v medzerách (text kurátora k výstavě), leaflet výstavy Prach v medzerách, Košice, 2016.
2. Hrušková, A., Kirchner, B.: Zdena Kolečková, in: Koleček, M. (ed.), Paralelní historie, Ústí nad Labem, 2011, s. 104.
3. *„Postupem času jsem se naučila zadržovat svůj dech. Na okraji komplexu jsem se co nejvíce nadechla a s jedním mělkým přídechem ústy přečkala, dokud za mnou nezmizel. Zavřela jsem oči, nedýchala a představovala si, že slyším hudbu. Palivový kombinát pád komunismu nepřežil. Proč po letech ve svých představách slýchám tytéž skladby?“* Úryvek z videoinstalace Z. Kolečkové.
4. Zdena Kolečková vypráví příběh o nemoci její malé maminky a starostech babičky s polsko-německými kořeny v době po druhé světové válce. Děťátku v nemocnici tenkrát nedokázali pomoci a babičce řekli, že dítě (matka Z. Kolečkové) zemře. Zasáhla však sousedka, Němka, která uvařila odvar z bylin, který podávali děťátku po lžičkách. A po pár dnech Němka navždy odcestovala.
5. Zpracováním a užitím bylin a rostlin se zabývala Zdena Kolečková i v rámci projektu *Made in Ghetto* (instalace, 2012). Od jara do podzimu sbírala květiny a plody v městské části Předlice (ústeckém ghettu), procházela zarůstající zahrady, opuštěné dvory a mizející sady. Podle tradičních receptů pak připravila čajové směsi, sirupy, zavařeniny a další produkty, jejichž vzorky nechala otestovat ve výzkumném ústavu na přítomnost těžkých kovů. Zprávy společně s produkty tvoří uměleckou instalaci a ilustrují obraz současného stavu přírody jedné bývalé industriální městské části, která je dnes známá svými sociálními problémy.
6. Hrušková, A., Michaela Thelenová, in: Koleček, M. (ed.), Paralelní historie, Ústí nad Labem 2011, s. 112.
7. K péči o rodinnou domácnost se s určitou nadsázkou Thelenová vrací i v cyklu digitálních fotografií *Až přijdeš domů, bude krásně uklizeno* (2010), kde absurdním způsobem zobrazuje domácí práce – žehlení prádla, úklid, zavařování ovoce atd.
8. Podobně se Michaela Thelenová dotýká proměny prostředí i v díle *Bílý šum pro Krásný les* (video, 2014), kde je rušícím elementem zvuk dálnice pronikající do hustého lesa.
9. Viz webové stránky Michaely Thelenové, www.thelenova.cz, vyhledáno 5. 5. 2016.

„Udělej se maličkým a vstup do této knihy“

Lucie Šmardová



Křížení na plátně, 150×150 cm, 2013. Foto: Štěpán Grygar.



Horizontála, akryl, plátno, 120×120 cm, 2001, Foto: Štěpán Grygar.

Květa Pacovská patří mezi nejoceňovanější české autorky na poli autorských knih, ilustrace a grafiky. Kniha je pro ni prostorovým objektem, do něhož lze vstoupit, dívat se, cítit. Základním požadavkem, který na čtenáře klade, je pozornost a otevřená mysl. Knihy založené na polysenzuálním základu jsou pro ni typické a oceňované nejen u nás, ale zejména v zahraničí, kde za svou práci dostala několik prestižních ocenění. Prvním z nich byla hlavní cena na bratislavském Bienále dětské ilustrace v roce 1965, neúspěšnější se potom stala devadesátá léta, kdy byla oceněna za knihu *Eins, fünf, viele* učící malé děti počítat. V roce 1992 získala jako třetí Čech (a první Češka) cenu Hanse Christiana Andersena. Jako hostující pedagožka obdržela čestný doktorát na Kingston University ve Velké Británii.

Hlavním těžištěm tvorby Květy Pacovské potom zůstává malba. Jako absolventka ateliéru monumentálního malířství u Emila Filly se jí věnuje soustavně. Na přelomu loňského roku proběhla v Galerii hlavního města Prahy autorská výstava Květy Pacovské *Maximum kontrast*. Paralelně s touto výstavou připravovala také další samostatnou výstavu na Tchaj-wanu. Prostřednictvím e-mailu jsem se Květy Pacovské zeptala na několik otázek souvisejících s její nedávnou i současnou tvorbou.

Některé z Vašich volných grafik se blíží kaligrafii. V Asii jste oblíbená a nedávno jste tam měla samostatnou výstavu aktuálních prací. Mohla byste říct, kde se výstava odehrála a jaký byl její koncept?

Výstava byla v Tchaj-peji, hlavním městě Tchaj-wanu. Pro instalaci této výstavy jsem navrhla vlastní koncept a také jsem přímo na místě při instalaci spolupracovala. Výstava zaznamenala nezvykle velkou účast a zájem. Snažila jsem se dokumentací svých kreseb a grafik přiblížit pozadí celé mojí knižní tvorby.

Mezi lety 1995 a1997 jste v Japonsku realizovala projekt zahrady v Chihiro Art Museum v Azuminu.

Co všechno jste v rámci projektu navrhovala? Jaká byla komunikace s tamním muzeem a mohla byste prosím popsat koncept celé realizace?
Spolupráce s Chihiro Museum byla velmi pozitivní a mám v jeho sbírkách několik svých grafických listů a kreseb, které si zakoupili v Praze. Muzeum je na dvou místech přímo v Tokiu a potom v Azuminu. Byla jsem požádána vytvořit tam část Parku a tato část je označená kovovým nápisem s mým jménem. Zahrnuje také dva rybníky, jeden červený a druhý černý. Tento posun je vytvořený z malých barevných kachliček jako obraz na dně každého z nich. Jeden je můj obraz s čísly na červeném pozadí, druhý spirála panáčka na pozadí černém. Je to takový stálý „move", protože se obraz mění, když se voda čeří větrem, nebo se v ní obrážejí mračna klidné oblohy, nebo když kapky deště bubnují na vodní hladinu.

Z Vaší tvorby mě velice zaujaly grafiky z šedesátých let a cyklus „Půdorysná architektura", postupem času jste začala nazývat většinu svých kreseb půdorysy. Jakým způsobem reagujete na prostor v rámci své volné i užité tvorby?
Prostor je pro mne jednou z nejdůležitějších danností a vždy mu svoji instalaci podřizuji.

Jste absolventkou ateliéru Emila Filly na UMPRUM, věnujete se volné tvorbě, zároveň jste oceňována za své knihy a publikace. S typografií pracujete volně. Považujete za výhodu, že jste nevystudovala grafiku či ilustraci?
Ano, myslím, že v mém případě je to výhoda. Nejsem zatížená tím, jak by se co mělo dělat.

O svých knihách říkáte, že jsou to „sochy na čtení a knihy na dívání". Jedná se o publikace, které jsou v tom nejlepším smyslu hravé, edukativní, rozvíjející smysly čtenářů. Jak vznikaly jejich koncepce?
Vznikaly v procesu tvorby.

Co čekáte od dětského čtenáře? Jak s ním při tvorbě knihy komunikujete?
Dětskému čtenáři se snažím předat vše, co vím a umím. Nejdříve jako Hru, a když povyroste, také Poznání.

Čím se v současné době zabýváte? Na čem pracujete?
Zabývám se hlavně malbou, téměř celý svůj život, a teď jsem měla příležitost ji představit na své výstavě v Galerii hlavního města Prahy. Velmi jsem si této možnosti vážila. Dále jsem pracovala na autorské knize pro Francouzské nakladatelství v Paříži. Má vyjít koncem tohoto roku 2016 a budu ji podepisovat a představovat na knižním veletrhu Salon du Livre v Paříži-Montreuilu na začátku prosince.



Zadní stránka knihy Johann Wolfgang von Goethe ‚Hexen einmaleins' (repro z knihy).



Socha, akryl, dřevo, 32×12×12 cm. Foto: Štěpán Grygar.

STROM – Pocta Jindřichu Pruchovi

Několik poznámek k výstavě a k některým aspektům Pruchovy malířské tvorby

Petr Veselý



Zleva: Václav Malina, Krajina-imprese, 2002, olej na plátně, 120×150; Radoslav Kutra, Jaro, 2011, olej na plátně, 120×120; Břetislav Malý, Bez názvu, 2015, olej na plátně, 80×70; Marie Kapounová, Bez názvu, Listy, 2004, tempera na dřevě, 16,2×19,1; Svatopluk Otisk, Průhled, Listí, 2005, olej na plátně, 132×98; Vladimír Kokolia, Stébla, 1994, olej na plátně, 89×101, R. A. Gallery v Brně; Jindřich Prucha, Melancholický autoportrét, 1913, olej na plátně, 96×77, Slovácké muzeum v Uherském Hradišti; Jan Jemelka, Třešeň, 1978–80, olej na plátně, 91×75; Ivan Ouhel, Strom, 1997, olej na plátně, 25×25 cm. Foto Martin Vybíral.

...Snad že nám zbývá
jakýsi strom uprostřed svahu a den co den nové
shledání s ním...

Rainer Maria Rilke[1]

1.

Myšlenku na uspořádání souboru děl s tematikou stromů jsem v sobě nosil mnoho let a postupně jsem ji naplňoval prostřednictvím fotodokumentace. Ta zprvu neměla přímou vazbu na obrazy Jindřicha Pruchy. Paralelně mě ovšem zajímala také povaha reflexe Pruchova díla, ať už v rovině teoretické, nebo v projevech současných malířů.

Péčí Pruchovy sestry Vojslavy se jeho dílo dochovalo nerozptýlené. Vojslava navíc o bratrově životě vydala svědectví ve svých vzpomínkách a ve vzájemné korespondenci.[2] Na začátku 40. let minulého století vyšla obsáhlá monografie napsaná Jarmilou Kubíčkovou[3] a také útlá publikace z pera Antonína Matějčka.[4] Další monografii napsal Jan M. Tomeš v letech osmdesátých.[5] S empatií se potom Pruchovu dílu věnovali Zdeněk Sejček[6] a Jaromír Zemina[7], z mladších teoretiků také Tomáš Pospiszyl[8]. Za určitý limit ve zhodnocení, přínosu a významu Pruchova díla jsem pokládal, že je zařazováno především do dobových souvislostí. Méně je promýšlen jeho odkaz směrem k následujícím generacím a ještě méně případné souvislosti s tvorbou aktuální.

Výše zmíněné podněty se mně spojily před několika lety, kdy jsem už začal uvažovat o koncepci případné výstavy. V roce stého výročí předčasné Pruchovy smrti 1. září 1914 na bojišti v Haliči dostala tato úvaha konkrétnější obrysy a začalo být zřejmé, že nabízející se téma krajiny by bylo příliš obecné a že je bude třeba formulovat přesněji. Téma stromu jsem si proto vytknul již pro výstavu, kterou jsem připravil pro Galerii Caesar v Olomouci v roce 2014[9]. Ke stromu, potažmo vnitřku lesa, mě přivedla jednak četnost

a kvalita těchto motivů u Pruchy, jednak opakující se zájem o ně v českém výtvarném umění v posledních zhruba čtyřiceti letech. Pro hradišťskou výstavu jsem vycházel z korpusu prací, vystavených v Olomouci, který jsem mírně obměnil a rozšířil. Prucha se v Hradišti 29. září 1886 narodil (č. p. 100, vlastně kousíček od galerie, v domě, který už ovšem neexistuje, v ulici, která je po něm nyní pojmenována). Od jeho narození tomu tedy bude na začátku letošního podzimu 130 let.

2. Prucha

Strom patří u Pruchy k nejčastějším motivům. Tomáš Pospiszyl píše[/10]: „...opakované vracení se ke stejnému námětu není ani tak způsobeno uhrančivostí námětu jako takového, jedná se o banální strom, ale o cvičení v možnostech malířství, je to hledání toho univerzálního, co je v tomto jednoduchém námětu a jeho malbě skryto...“ Pospiszyl dále poznamenává: „Prucha se nedokáže a ani nechce odpoutat od malby. Barva je pro něj to, co tvoří obraz. Pruchovi je také cizí konstrukce obrazu způsobem, jaký vidíme třeba u Cézanna. V obraze *Jabloň*[/11] sice cítíme, jak se snažil přizpůsobit architekturu stromu formátu plátna. Větve stromu i z malých plošek složená země zde svými úmyslnými deformacemi vytvářejí jeden důmyslný celek...“ Rád bych tento postřeh doplnil. Pokládám ho za důležitý, protože Prucha ve svých obrazech skutečně často vytvářel až jakási vzájemně protikladná silová pole „rekonstruující prostor“. Na způsobu malby oblohy i krajinných částí můžeme pozorovat, jak jsou skladebně utvářeny jakoby s několika úběžníky, z několika úhlů pohledu. Předpokládatelná prostorová hierarchie je transformovaná v nevšední předivo dílčích prostorových vztahů, které mají nejen neiluzivní povahu, ale i naléhavě tematizují nejednoznačnost prostoru.[/12] Tento fenomén zřejmě vychází z bezprostřednosti vnímání skutečnosti nebo jejích částí a z prožitku procesu malby samotné, stejnou měrou však také z Pruchovy potřeby obrazové skladby. „Poznal,“ píše Antonín Matějček, „že přepis světla a vzduchu nemusí končit pouhou analýzou světelného paprsku, nýbrž se může stát prostředkem skladby syntetické a monumentální.“[/13]

Při vědomí podmíněnosti Pruchova niterného vztahu k prostředí, ve kterém žil, je třeba mít na mysli také to, že Prucha chtěl namalovat obraz; esenci viděného a prožívaného, transformovaného do autonomního celku. Nemaloval jen výseč krajiny. Viděné vyjadřoval v podstatně komplexnějších vztazích tvarových, barevných a prostorových. Procesem malby motiv ukládal do obrazu, respektive do formátu. Často jde u Pruchy o výrazné autorské gesto v rozhodnutí se pro konkrétní kompoziční a barevné řešení jak v celku, tak v částech malby. Gesto nápadné, rozhodné, protkávané sítí subtilních, v tvořícím se řádu zasazených dotyků.

Domnívám se, že empatií ke konkrétní viděné skutečnosti nebo jevu se tento vztah nevyčerpává.



Jindřich Prucha, Smrky II, klihová tempera na plátně, 220×88 cm. Foto: Martin Vybíral.

Jde o vztah ke skutečnosti v podstatně univerzálnějším smyslu.[/14] Je integrální částí komplexní skutečnosti, projevené, uchopované malbou. Důležitý je pro Pruchu také prožitek samotného procesu malování, což ovšem nevnímám jako jeho výlučnou vlastnost nebo nezbytnou výsadu takové malby. Snad můžeme před Pruchovými obrazy citovat slova Miloše Dvořáka, vztažená k Jakubu Demlovi: jsou „místem, kde se něco skutečného událo“.[/15]

V drobných Pruchových obrazech, jako jsou např. *Větve stromu na podzim*[/16], vystupuje způsob malby téměř před samotný námět. Relativní

autonomie vyjadřovacích prostředků a vytváření vztahů v procesu malby se však u Pruchova obrazu projevuje jak v celkovém pojetí kompozice, tak v jejích částech i detailech, kdy z bližšího pohledu motiv obrazu prakticky mizí, respektive jeho vlastnosti jsou vyjádřeny tak, že pletivo tahů vytváří dynamickou autonomní strukturu. Do této struktury a celkové organizace malby se výrazně zapojuje i struktura plátna, někdy nešepsovaného. Jde o vlastnosti i v detailech nápadné snad na většině Pruchových obrazů, někdy ovšem v mimořádné kvalitě. Jejich „neučesanost" vynikne např. při srovnání s obrazy Slavíčkovými. Tyto vlastnosti vynikají mj. také u jeho *vnitřků lesa*.[17]

Pruchovo dílo nelze vnímat jako časově ohraničené, ale ve vztahu k tomu, co je v takovém díle nebo v jednotlivých obrazech otevřené, „přežívající", třeba i proto, že zároveň vrostlo do nějakého kontextu umění staršího a s tímto

V úvahu je třeba také vzít, že Prucha zemřel v nedožitých 28 letech. Jeho dílo se do té doby proměňovalo. Hlubší sebereflexe, případně syntéza, nebo třeba také vyčerpání se či slepé cesty by jej teprve čekaly. Ustálení nějaké své pozice v kontextu soudobého malířství se rovněž nedožil. Jakkoli dnes jeho dílo vnímáme jako uzavřený celek a jako dílo celistvé (s možností posunů a prohloubení v jeho reflexi), můžeme z něj bez případných zkreslení vyjímat tematicky, formálně i kvalitativně soustředěné výbory. Řekl bych, že přinejmenším v tomto ohledu Pruchovu dílu mnohé dlužíme. A domnívám se, že s tímto zřetelem, tedy ve vztahu ke konkrétním Pruchovým obrazům, by bylo třeba nahlížet na jejich potenciální aktuálnost a případný konkrétní vliv na současné malíře.



Petr Veselý, Kácení, poč. 80. let, olej, tempera a kov na sololitu, 115×84,5 cm. Foto: archiv autora.



Jan Jemelka, Třešeň, 1978–80, olej na plátně, 91×75 cm. Foto: archiv autora.

zázemím se ukazuje jako inspirativní. Čili ne nebo nejen to, co je nějak inovativní, ale právě to, co je hodnotou rozvíjenou v nějaké kontinuitě. Nemyslím tím jen tradici krajinomalby (např. fenomén světla, jak ho přesvědčivě v českém malířství definuje Jaromír Zemina), ale malbu vůbec. Řekněme „zaškatulkovanost" jeho dílo v tomto smyslu „umrtvuje". Zařazování, sebelépe míněné, pokulhává za osobním sdílením, za osobním „čtením" konkrétního obrazu, konkrétní jeho části, tváře, pleti… Je to právě a možná překvapivě určitá jeho nezařaditelnost, překvapivá možnost vnímat v jeho nedůslednostech to, co je zároveň vyvazuje z úzce konfesně a názorově vymezeného rámce.

3. Koncepce výstavy

Pro výstavu v Hradišti jsem si vytknul několik základních témat. Téma **stromu** (případně **konfigurace stromů**) v obecné rovině stálo na počátku. Podstatným tématem se pro výstavu stal **interiér lesa** (**vnitřek lesa**) s jeho zdůrazněním vertikál. Třetí téma jsem pracovně pojmenoval **strukturou**. Vyvstalo v souvislosti s výše zmíněnou povahou organizace obrazové plochy (a prostoru) v Pruchově malbě, v souvislosti s motivem jako takovým (větvoví, listoví, koruna stromu, průhled…), např. také s Pruchovým obrazem *Větve stromu na podzim*, ale i ve smyslu struktury materiálu (na výstavě např. Libor Jaroš: *Ořešák*). K tématu struktury jsem dospěl nejpozději, ale vlastně

se ukázalo být propojující ostatní právě proto, že je v základu organizace obrazu obecně. Při přípravě výstavy a postupném výběru obrazů se také ukazovala některá **dílčí témata, dílčí příběhy, paralely, kontrasty, změny měřítka, inverze, konfigurace** nastolované obdobným způsobem u více autorů. Tato linie se zejména z prostorových důvodů nakonec na výstavě projevuje v menší míře, ale i tak ji doufám rozpoznatelně obohacuje (kmen stromu, koruna stromu, alej, horizont...).

4. Vnitřek lesa

Stromy, skupina stromů, les, okraj lesa, interiér nebo *vnitřek lesa*. Bylo by možné připravit koncentrovaný výběr jen s tímto tématem, v českém malířství tak frekventovaným. Na výstavě je téma *vnitřku lesa* zastoupeno obrazem a grafikou Marie Blabolilové, grafikou Jitky Chrištofové, kresbami Inge Koskové a Miroslava Kovala,



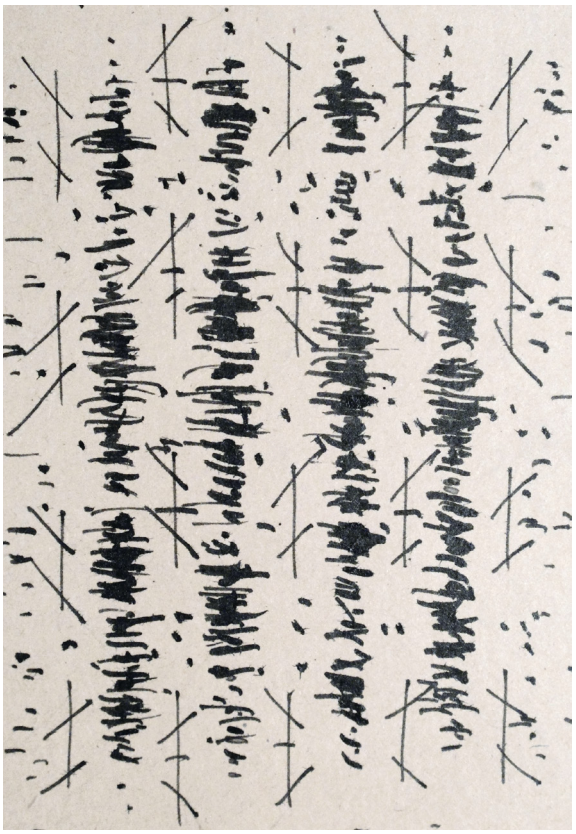
Marie Blabolilová, Temná smrčina 1, 2011, akryl na linoleu, 99×75 cm. Foto: archiv autorky.

Pavla Mühlbauera, ale i Petra Kvíčaly, obrazy Anežky Kovalové, Kateřiny Štenclové, Petra Grubera, Vladimíra Kokolii, Petra Štěpána, do jisté míry grafikami Aleny Kučerové a obrazy Daniela Balabána, Patrika Hábla, Pavla Hayeka (ten by ovšem mohl být zastoupen i obrazy struktur), Františka Hodonského nebo Veroniky Žákové.

Strom

Dalším tématem je *strom*, ať již osamocený, v kompozici dominující, případně skupina stromů. V díle Jindřicha Pruchy je takových kreseb a obrazů hned několik, k nejkrásnějším patří osamoceně stojící strom na obraze *Pohřeb* (1911). Na výstavě je z Pruchových obrazů stromu monumentální plátno *Kmeny* z roku 1914 a drobný obraz *Stromy u okna* z roku 1913. Ten první je jedním ze dvou stejně velkých obrazů kmenů, které Prucha maloval původně jako kulisy pro dětské divadelní představení.[18]

V Hradišti reprezentují tento motiv např. Jan Jemelka, Pavel Mühlbauer, Ivan Ouhel, Jiří Petrbok, Dalibor Smutný, Oldřich Tichý, Martin Zálešák a svým způsobem také kurátor výstavy. Mimochodem, nijak jsem při výběru nezohledňoval význam autorů např. velikostí formátů. K nejmenším obrazům na výstavě patří obraz Ivana Ouhela *Strom* z roku 1996, přesto jej pro výstavu pokládám za klíčový. Podobně je to s mojí slabostí pro obraz *Třešeň* od Jana Jemelky, u kterého jsem měl možnost být poblíž, když v roce 1978 vznikal... Soustavně stromy kreslí Pavla Dvorská. I u její až *vědecké kresby* je však sám způsob kreslení tématem. Navíc kresby převádí do několika grafických technik. Jsem rád,



Miroslav Koval, Bez názvu, 1994, tuš na papíře. Foto: archiv autora.

že součástí výstavy je také práce Jana Steklíka, tematizující vztah modelu a zobrazení. Steklík jako by se přidržoval „předlohy“ i právě vznikající linky. V tom vidím (existenciální) příčinu jeho nenapodobitelné čáry, její přesnosti a chvění zároveň.

Větve, struktura...

Přirozeně souvisejícím je také téma *větví*. U Jindřicha Pruchy je to např. zmíněný obraz *Větve stromu na podzim* nebo kresby *Stromy v předjaří* (1908) a *Stromy a stráň* (1909). Větvoví je například součástí mnoha grafik Bohuslava Reynka. Na hradišťské výstavě je to Inge Kosková,

Marie Kapounová, Eduard Halberštát, Libor Jaroš, Jan Klimeš, Vladimír Kokolia, Miroslav Koval, Václav Malina, Radoslav Kutra, Svatopluk Otisk, Miroslav Šnajdr, fotografové Martin Vybíral a Petr Zinke. Můžeme-li mít v souvislosti s větvovím na mysli nějaké děje nebo pohyb, je to především Miroslav Koval, který reflektuje vlastní bezprostřední zakoušení přírody a dochází k zobecnění vlastností viděného. Potřeba obrazového řádu se prostřednictvím bohatě se obměňujících struktur identifikuje s potřebou řádu vnitřního, je paralelou skrytého řádu přírodního a nabízí klíč k jejich čtení. K tomuto pojetí má blízko Inge Kosková, v některých svých záznamech Marie Kapounová a také Pavel Mühlbauer.

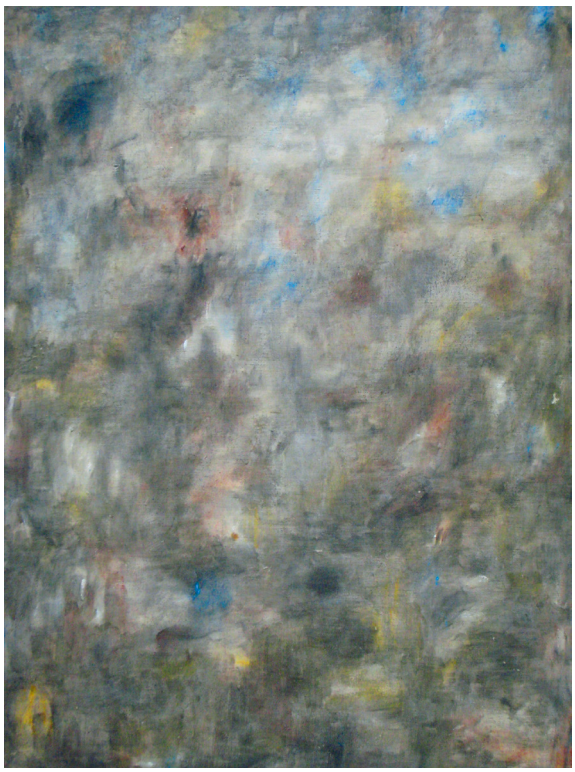
7. Pruchovská?

Myšlenkou, nakolik by mohla být připravovaná výstava „pruchovská“, jsem se zabýval jen krátce



Ivan Ouhel, Strom, 1996, olej na plátně, 25×25 cm. Foto: Petr Veselý.

a záhy jsem ji opustil. Byl jsem si vědom, že Pruchovy obrazy jsou často připomínány v obdobně důležitém kontextu jako třeba obrazy Bohumila Kubišty. Vím i z vlastních rozhovorů o příkladu, jaký Prucha znamenal např. pro Dalibora Chatrného a řadu současných kolegů. A je to příklad obecnější v tom smyslu, že jako jeden z mála mohl být v opakovaně nepřirozených podmínkách příkladem autentické tvorby. Bezprostřední kontakt s viděnou skutečností, respektive malba v plenéru, byla pro Jindřicha Pruchu klíčová. Podobnou zkušeností prošly donedávna desítky malířů přinejmenším v době studií a docela by mě zajímalo prozkoumání plenérové malby z 50. let minulého století. Rezignoval jsem tedy na to, že by se výstava mohla zabývat programovými vazbami na Pruchův, třeba i různě interpretovaný, odkaz. Dobové zasazení, životní okolnosti, ale řekl bych i povaha vztahu k přírodě jsou natolik specifické a neopakovatelné, že by to bylo zavádějící. Nakonec mě ale překvapilo, že určité paralely s jeho obrazy, s jejich vlastnostmi, tak jak je vnímáme odděleně od těchto souvislostí,



Svatopluk Otisk, Průhled, Listí, 2005, olej na plátně, 132×98 cm. Foto: Petr Veselý.

existují. Několikrát se mi nabízely přinejmenším před obrazy nebo kresbami Jana Jemelky, Vladimíra Kokolii, Miroslava Kovala, Svatopluka Otiska…

8.

Vlastním tématem výstavy nemohl být strom ani les. Výstava je výběrem obrazů a kreseb několika autorů, kterým je toto téma vlastní, ať už se stalo podstatnou částí jejich práce nebo její částí dílčí. Je tedy také víceméně komorním výběrem, představujícím sice různé způsoby artikulace tématu, přesto si – domnívám se – až nečekaně blízké. Snad je zde na místě uvést myšlenku Francoise Milleta: „Krásu netvoří ani tak zobrazené předměty, jako samotná potřeba je zobrazit…“.

Na půdorysu uváděných témat probíhal můj výběr cílevědomě, ale v nacházení finálních vazeb jistě bylo hodně intuitivního a osobního. Už jen v relativní důvěře ve výběr věcí, majících v sobě jakýsi *étos prvotního doteku*. Možná až nápadně zde vystupují vedle autorů velice známých jména autorů méně známých, těch, kteří jsou řekněme na okraji současného výtvarného umění (provozu), ale jejichž tvorba je pozoruhodná. Někteří autoři jsou také ještě studenty nebo nedávnými absolventy.

Nedá mně nepřipomenout na závěr také dva obrazy ze starého (gotického) malířství, totiž konfiguraci stromů na desce *Krista na Olivetské hoře* Mistra Vyšebrodského oltáře a fresku *Ukřižování ve stromu* v augustiniánském klášteře v Roudnici. A příklad z jiného média: jeden z nejsilnějších obrazů stromu mám spojený s Tarkovského filmem *Oběť*, se záběrem, ve kterém malý chlapec zalévá uschlý strom…

Poznámky:

1. R. M. Rilke: …a na ochozech smrt jsi viděl stát, Elegie z Duina, První elegie, přeložil Jiří Gruša, Praha 1990
2. Vojslava Pruchová: Vzpomínky; in.: Zdeněk Sejček (ed.): Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách, Praha 1988
3. Jarmila Kubíčková: Jindřich Prucha, malíř předjaří a jara – život a dílo, Praha 1941
4. Antonín Matějček: in.: Jindřich Prucha, Praha 1941
5. Jan Marius Tomeš: Jindřich Prucha, Praha 1987
6. Zdeněk Sejček (ed.): Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách, Praha 1988; Zdeněk Sejček: Jindřich Prucha, Kresby, Praha 2014; Zdeněk Sejček: Jindřich Prucha kreslíř; in.: Jindřich Prucha – malby a kresby z let 1907–1914, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Galerie umění v Karlových Varech 2004
7. Jaromír Zemina: Jindřich Prucha znovu objevený; in.: Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách, Praha 1988 a Jindřich Prucha – malby a kresby z let 1907–1914, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Galerie umění v Karlových Varech 2004
8. Tomáš Pospiszyl: Lomy Jindřicha Pruchy; in.: J. P. – Lomy, katalog výstavy, NG v Praze, Oblastní galerie v Liberci, Státní galerie výtvarného umění v Chebu 2000; Tomáš Pospiszyl: Ořech přes okno, in.: Art+Antiques 10/2015
9. Strom – Pocta Jindřichu Pruchovi, 4. 2. – 28. 2. 2014, Galerie Caesar, Olomouc; katalog, text P. V.
10. viz pozn. 8, str. 33
11. J. P.: *Jabloň*, 1912, olej, plátno, 97×100, NG v Praze; viz pozn. 6, str. 33
12. Prucha o kubismu (a Kubištově obrazu Překážka) píše 22. 5. 1913 v dopisu Vojslavě s odporem (in.: Zdeněk Sejček (ed.): Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách, Praha 1988, str. 167). O kresbě „překvapujícím způsobem dovedené do zjednodušujících kubizujících tvarů" píše Zdeněk Sejček. (in.: Zdeněk Sejček: J. P. Kresby, Praha 2004, str. 22). Jde o kresbu z roku 1911, z veřejné jídelny v Mnichově, která je v soukromé sbírce (v uvedené publikaci reprodukována není, otištěna je v katalogu viz pozn. 6: J. P. – malby a kresby z let 1907–1914). Nápadnější mně odkaz ke „kubismu" přijde tam, kde sice nejde o podstatě kubismu blízkou formu geometrizující, ale o obecnější pojetí prostorových vztahů.
13. viz pozn. 4
14. Zdeněk Sejček píše, že Prucha „přírodu uctíval jako religiózní zjevení a její proměny spojoval s lidmi, kteří dotvářeli jím chápaný svět v kauzálních souvislostech." In.: Zdeněk Sejček: J. P. Kresby, Praha 2004, str. 21
15. in.: Jakub Deml, Rodný kraj, Praha 1967, str. 211
16. *Větve stromu na podzim*, 1913, olej na plátně, 32×34, NG
17. *Z bukového lesa*, 1908, olej na plátně, 33×38,5, NG; *Vnitřek bukového lesa*, 1911, olej na plátně, 84x96, NG; *Vnitřek lesa*, 1914, olej na plátně,110×121, NG; *Vnitřek bukového lesa* (jinde v obou případech *Bukový háj*), 1914, olej na plátně, 86×105, Městské muzeum Čáslav.
    – Důležitým svědectvím jsou Pruchovy texty a korespondence. O bukovém lese se Prucha zmiňuje např. v až máchovském popisu cesty mezi Střílkami a Buchlovem: „… cestou necestou bukovým lesem hlubokým, kde se nohy bořily jako v rašelině." (*Cesta na Slovensko*, 1907)
    – Bukovým lesem Prucha procházel cestou z Běstviny k obydlí na Županě…
    – Z dopisů Ludmile Hegebrantové: Z Běstviny 9. června 1914: „Zajímá mne teď myšlenka lesa smrkového. Cítím jeho mohutnost a musím ji do plátna vložit děj se co děj! Zvolím k tomu větší rozměry, větší, než jakých jsem až dosud užíval."
    – O stromech dále vzpomínky sestry Vojslavy (leden 1950): „Začal malovat vnitřky lesa. V předjaří měl už bukový les dvakrát. Teď maloval dvakrát smrkový les, jeden hmotnější, druhý plný vzduchu… Měl plátna už doma třímetrová, také vnitřek lesa chtěl v té velikosti provésti. Truhlář ale neměl čas tou dobou mu tak velký rám udělat, čekal tedy."
    – Elie Faure (Duch tvarů I, Brno 1991) zmiňuje slovní hříčku ve francouzštině: „V buku je bytí": „Hêtre et être".
18. *Smrky II*, 1914, klihová tempera na plátně, 220×88; *Stromy u okna*, 1913, olej na plátně, 32×32, oba Městské muzeum Čáslav

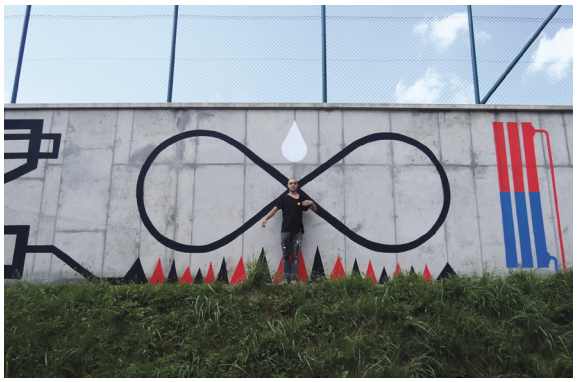


Kateřina Štenclová, Pralesní igelit, 2007, akryl na igelitu, 80×150 cm. Foto: archiv autorky.

STROM / POCTA JINDŘICHU PRUCHOVI
Galerie Slováckého muzea v Uherském Hradišti
28. 4. – 19. 6. 2016
při příležitosti 130. výročí malířova narození
(26. 9. 1886 Uherské Hradiště – 1. 9. 1914 Komarovo, Halič).
Kurátor Petr Veselý. Spolupráce Milada Frolcová.

LAZARUS – prostor, kde kresba je měřítkem všeho

Jan J. Lhotsky



Bez názvu (v rámci akce Luhovaný Vincent), 2012, Luhačovice, společně s Magdalenou Novákovou a Pavlem Novotným, 300 m².

Formalističtí kritikové i umělci nemají pochybnosti o povaze umění. Však chci-li dnes být umělcem, pak musím o povaze umění pochybovat.

(Joseph Kosuth, 1969)

Pokusíme-li se definovat kresbu, jež se stala dominantní formou v díle mladého umělce vystupujícího pod uměleckým jménem LAZARUS (vl. jm. Lukáš Ježek, nar. 1986), snadno se ocitneme v začarovaném kruhu. Obecné poučky odkazující na povahu činnosti zvané kresba, malba či socha zde nemají téměř žádnou platnost. Snad nejblíže se nám může jevit výrok: *Nezajímá mě definice kresby. Zajímá mě jen, co definuje kresba. Kresba málem není nic jiného, než definování, neboli nalézání hranic.* (Vladimír Kokolia). I to je ovšem pouze počátek – úvod do definice samotné. Co je nutné vědět pro možnost vykročení z kruhu obecných úvah je fakt, že pro mladého umělce má kresba již delší čas (a možná vlastně po celou dobu) význam překračující formální svět umění. Je pro něj jakousi syntézou nabytých zkušeností, setkání se světem spirituálním, s obecnými životními principy. Jen dotkneme-li se celistvosti člověka - umělce, pak spatříme, že kresba, již LAZARUS používá jako jediný umělecký prostředek, je jeho *formou formatou*, tedy sdělením jeho vztahu k poznané pravdě. Prostě, jednoduše, bez příkras a fabulací. Pak je pro něj i vcelku nepodstatné, pohybuje-li se ve světě umění nebo zda ho úplně opustí. Na poznání to již nic nezmění. Tak získává i jeho tvorba očistný punc svobody. Nehledá již „spřízněné duše“, zůstává jako solitér, formou i obsahem. Již nepotřebuje nalezenou formu zpřístupňovat a obsah vysvětlovat. Přestává sám sebe definovat.

Aby umělec mohl nahlédnout (mnohdy i nevědomě) pod povrch věcí, musí mít dar kontinuity. Tuto lze vystopovat i v našem případě. Jako patnáctiletý přinesl k přijímacím zkouškám na hradišťskou UMPRUM černobílé, povětšinou abstraktní fotografie nafocené v jeho nejbližším okolí. Po celou dobu studií (obor Fotografie, prof. Jana Smahelová) neopustil tento černobílý úzus. Jeho absolventský film s názvem RESTARE na Zlínské filmové škole, kde pokračoval ve studiu (absolvoval v roce 2007, obor Obraz a zvuk ve filmové, televizní a radiové tvorbě, prof. Martin Müller), byl černobílou variantou v podstatě téhož na stejném místě a se stejným formálním modem operandi. Obsah pozvolna dospěl, a tímto prožitkem získal na naléhavosti. Zde začíná srůstat člověk a umělec v jedno. Život v umění a umění jako nedílná součást života. To vše se odehrává ve skrytosti.

Zde se také černobílý obraz začíná zaostřovat, zbavuje se stupňů šedi, LAZARUS opouští definitivně prostor fotografie či filmu a zůstává pouze černobílá kresba – esence všech jeho doposud užívaných forem. Proměňuje se také již přesvědčivě obsah jeho uměleckých artefaktů. Při studijním pobytu v australském Sydney dostává kresba definitivně „kosmopolitní“ charakter. Zároveň se v ní začínají projevovat dva její zcela protichůdné proudy – technicistní a organický. V nejsilnějších dílech se tyto proudy spojují v jeden nesnadno definovatelný celek. Čím dál větší složitost velkoformátových kreseb přístup k divákům paradoxně zjednodušuje. Při jejich dešifrování se totiž diváci ocitají uprostřed komplikovaného a nesourodého světa plného známých či smyšlených symbolů, které dávají zaznít skutečné situaci, v jaké se dnešní svět nachází. Reálný a virtuální svět od sebe již nelze spolehlivě oddělit. Autor jej také přestává komentovat, ale pouze ho zobrazuje. Přesně od té doby má také jeho tvorba určitý rys askeze. Kresba je výlučně v černé barvě, kresebný podklad se proměňuje a nakonec ustaluje na několika základních materiálech – dřevo, papír, látka. Použitý materiál často směřuje k poukázání na užitkovost původních předmětů, alespoň ve významovém hledisku. Dřevo je co nejjednodušeji „nalezené“, většinou ze starého nábytku. Vše zůstává autentické, bez modulace a proměňování, vše nese stopy svého dřívějšího působení. Jediným iniciačním prvkem díla jsou pak pouze a výhradně kresby. Kresby na plátnech jsou vlajky, které mohou být (a vlastně i jsou) vyvěšovány i mimo výstavní prostory. Zcela výjimečně využívá prostor kresby v počítačové grafice.

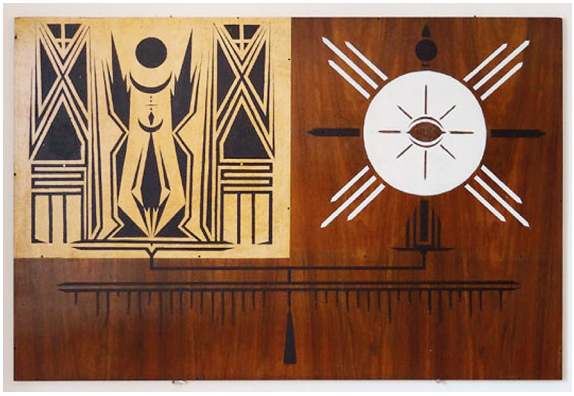
S autorovým „asketickým“ přístupem k tvorbě také velmi úzce souvisí charakter jeho vztahu k uměleckému prostředí, tzn. ke světu umění, ze kterého umělci vycházejí a ve kterém také hledají své místo a uplatnění. Od počátku tvorby LAZARUS zcela rezignoval na své zařazení či

přináležitost k tomuto prostředí. Ať už bylo toto prostředí jakékoliv. Pohybuje-li se v umělecké komunitě ve Zlíně, v Praze, v Sydney nebo v současné době v Berlíně, nehodnotí ji (nekritizuje ani neadoruje), pouze záměrně není *zcela* její součástí. Odtud také pramení jeho rozhodnutí k používání pseudonymů jako vyjádření důvěrné „nekomunikace“ s uměleckým prostředím a vlastně diváckou obcí vůbec. To může mít mnoho důvodů. Od banálních, jako naprostá nechuť stát se časem součástí výtvarného mainstreamu, popřípadě vyšvihnout se v hiearchii hodnot ještě výš a udělat si ze své tvorby dobré bydlo, po důvody hlubší a zásadnější povahy. Třeba, že každý umělecký akt, ať už viditelný nebo nepovšimnutý, má stejnou závažnost a rovnocenný význam. Zkrátka jasně cítí, že *Umění je to, co je* (Eva Hesse). Spektakulární povaha světa umění je mu zcela cizí. To, že si váží významu otisku umělcovy stopy, jej vede už v počátcích jeho tvorby i k umění ve veřejném



LCFR, 2013, tuš na dřevě, 160×100 cm.

prostoru, ke graffiti. Jestliže platí, že každý writer se snaží přivést k estetické dokonalosti svůj stále stejný a nezaměnitelný tag – podpis, pak i zde doznává umělcův přístup punc odtažitosti od sebeprezentace (byť v anonymitě) a uchyluje se k používání jednoduchých, srozumitelných symbolů. Jeho podpis, tedy jeho vlastní writerská identita, je tak obecně platný SYMBOL. Často pouze stylizovaný letopočet později nahrazuje ležatá osmička, matematické vyjádření nekonečna – bezčasí. Své postavení ve streetartové komunitě přivádí ad absurdum – stává se tak ve svém důsledku anonymní postavou v anonymním uměleckém světě. Ve světě, který můžeme z pozice kunsthistorické definovat jako jednu velikou *sociální plastiku* Josepha Beuyse. V tomto protipólu k dnes tak „nezbytné“ sebeprezentaci nachází nejen své umělecké, ale i lidské ukotvení. Paradoxem celé situace je, že byl vždy fyzicky (pracovně) v uměleckých kruzích přítomen. Po návratu ze Sydney do Prahy nachází zaměstnání v pražské Artbance Museum of Young Art, poté krátce pracuje v týmu smíchovské MeetFactory. Podílí se na instalaci výstav, posléze má na starosti zahraniční rezidenty smíchovské Továrny. Formační pro něj (lidsky i výtvarně) byla komunita významného centra mladé umělecké scény Trafačka, kde bydlel a tvořil až do jejího zániku v roce 2014. Zde také začíná ve svých spřátelených Crew vystavovat – 2nd colony, Praha 2012; Keine Panik auf Titanic, Puppenklinik Gallery, Praha 2012. Postupně se prezentace jeho díla rozšiřuje, v roce 2014 byl vyzván k účasti na čtyřech tematických výstavách. Asi nejvýznamnější byla výstava Temple of Freedom, Red Gallery, London 2014 (společná výstava Trafačky).



Monstrance I., 2012, tuš a akryl na dřevě, 65×120 cm.

Po sedmi letech svobody Trafačka zaniká a LAZARUS se stěhuje do Berlína, kde trvale žije dodnes. Zdá se, že jeho tvorba splynula s městem, evropským symbolem tvořivosti a svobody, v poklidné symbióze.

I když je samozřejmě autorovo dílo stále duchovně v pohybu, dá se říci, že základní dogmata jsou daná. Nadnesená a zdánlivá podobnost s okamžikem, kdy Martin Luther přibil hřebíky na dveře kolínského dómu své teze, není daleko od věci. Docela dobře to vystihuje anotace k jeho samostatné výstavě s příléhavým názvem LAZARUS – THIS SICKNESS WILL NOT END IN DEATH, která proběhla v březnu tohoto roku v galerii Oficyna v polské Poznani a která jednoduše vyjádřila resumé umělcova aktuálního vidění světa: **Kresba jako grafický manuál** současného roztříštěného a komplikovaného světa. **Kresba jako otázka**, která hledá cestu k objevování, uchopení a ke skutečnému poznání. **Kresba jako znak**, který se stává symbolem, aby se pak symbol mohl stát znovu kresbou. **Kresba jako prostor**, kde se vše dotýká, vzájemně ovlivňuje a prolíná – jednota v různorodosti a různorodost v jednotě. **Kresba jako hodnota**, která je pro vše stejná, nic není víc a nic není míň. **Kresba, na jejímž konci je poselství o naději**, protože TATO NEMOC PŘECE NEMŮŽE SKONČIT SMRTÍ.

(lazarussyndrome.tumblr.com)





Martin Čada, Stories, tuž, akryl, knihy, dřevo, 176×750 cm. Foto: Dalibor Novotný.

Stories. Reminiscence na žitý svět v malířské kompozici Martina Čady

Ludvík Ševeček

V knihovně Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně bylo 10. prosince uplynulého roku zpřístupněno ne zcela obvyklé, monumentální malířské dílo uherskohradišťského rodáka Martina Čady (1978). Autor trvale žije a působí ve Zlíně; o prosazení jeho instalace v prostoru školy se, vedle proděkanky Fakulty multimediálních komunikací Silvie Stanické, zasloužil zejména iniciátor vzniku díla a jeho „objednavatel", vedoucí knihovny Ondřej Fabián. Jedná se o rozsáhlý výtvarný projekt, o jakési rozměrné obrazové paneau (176×750 cm) oddělující relaxační zónu od studovny. Je sestaveno z různých vyřazených odborných knih, školních skript, encyklopedií, slovníků a dalších publikací. Do takto promyšleně koncipované obrazové plochy umělec vstupuje malířsky. Nejenom v určité výtvarné konotaci s grafickým charakterem některých podkladových tiskovin, jejich malířským ozvláštněním či „zhodnocením", ale též ve významovém kontrastu k nim.

Ostatně obdobně jako v celé jeho předchozí tvorbě – a především v posledních letech – jde také v této rozměrné, plošně racionálně členěné a obsahově dynamicky strukturované kompozici především o spontánní malířskou reflexi žitého světa. Je nesena umělcovým poetickým viděním reality, jeho reminiscencemi na kdysi anebo právě viděné, tušené či prožívané konkrétní jevy, ať už jsou součástí přírody, venkovské nebo industriální městské krajiny. Nedílnou a určující komponentou, „hlavním hybatelem" Stories ovšem jsou, jak napovídá samotný název, lidské postavy – jejich příběhy. Ty zásadnější roli poprvé sehrály v jeho velkoformátových obrazech, vytvořených v uplynulém roce v rámci malířského sympózia v Mikulově. Lidská postava je i ve zlínské kompozici symbolem vztahu člověka a prostředí. Figury vhlížejí do krajiny, jsou statické, ale i v akci. Jsou přítomné a jaksi na cestě, statisté, ale i poutníci a „průvodci kompozicí". Tvoří výtvarně i obsahově „strategické body", jednotící monumentální svorníky celé malby. Ta je velmi dynamická s expresívními akcenty, k čemuž přispívá i účinné využití techniky tuše v kombinaci s akrylem. Lapidárně v silných tušových čarách formované horizonty krajiny, architektura robustních postav v popředí, třeba i se siluetami kouřících továrních komínů v zadním plánu, obrazový celek značně dramatizují. Svým způsobem tak kompozice tvoří kontrapunkt k místu realizace: prostředí studia, bádání a vůbec duchovní koncentrace je svým způsobem konfrontováno s žitým, dynamickým světem za okny či za zdmi univerzity. Lze v parafrázi s Martinem Heideggerem říci, že Martin Čada je stále na cestě, vnímá přitom a vyjevuje nám svůj (náš?) svět.



Zlínský architekt Pavel Novák

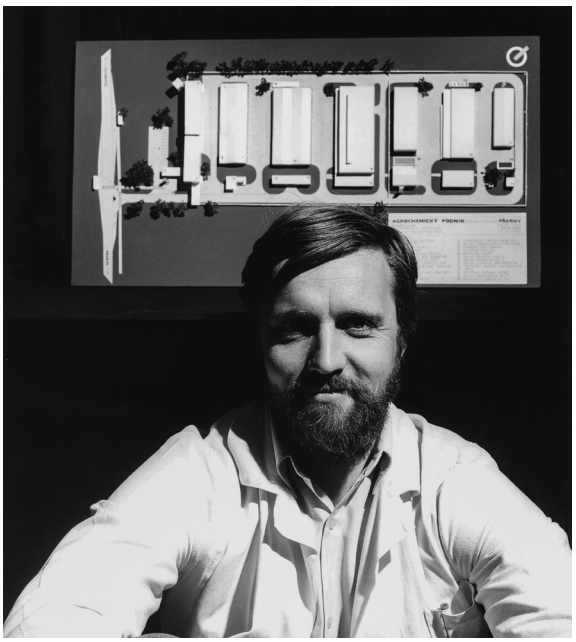
Ladislava Horňáková

... „Vedle sportu se stalo mou velkou zálibou umění ve všech svých formách, počínaje literaturou přes malířství, sochařství, hudbu, film, fotografii. Přes Michelangela k Le Corbusierovi pak tato záliba vyústila v syntetický obor všech umění – architekturu, která se stala jak mým posláním, tak i koníčkem.“[1]

Výstava v grafickém kabinetu zlínské galerie připomíná prostřednictvím plánů, fotografií, architektonických modelů, publikací a osobních dokumentů architektonickou tvorbu, výstavní a publicistické aktivity a velký přínos propagátora a ochránce zlínské meziválečné architektury Pavla Nováka. V roce 2000 byl jmenován hlavním architektem města Zlína. Stál také u zrodu soutěže Stavba roku Zlínského kraje. Patřil k těm osobnostem, jejichž zásluhou nebyl význam zlínské funkcionalistické architektury zapomenut u nás ani v zahraničí. V letošním roce uplyne deset let od jeho předčasné smrti.

Pavel Novák se narodil 8. listopadu 1949 ve Zlíně. V tomto městě prožil také největší část svého života. Po maturitě na střední odborné škole vystudoval stavební fakultu Vysokého učení technického v Brně.[2] Po absolutoriu nastoupil v roce 1974 do projekční organizace Centroprojekt, kde pracoval téměř dvacet let jako projektant.[3] Těžiště jeho tvůrčí činnosti sice spočívalo v oblasti průmyslových staveb, nicméně projektoval a realizoval i řadu dalších typologických druhů. Účastnil se architektonických soutěží, pořádal výstavy a přednášky, publikoval.

Do jeho profesní činnosti se hned od počátku promítla specializace Centroprojektu[4] a projektoval především závody pro textilní výrobu. S kolektivem specialistů této organizace vypracoval v průběhu svého působení řadu studií a projektů velkých textilních továren, ať už nových staveb nebo rozsáhlých rekonstrukcí v České republice (např. *Textilana Liberec (1982), textilní hala závodu 02 Vigona Svitavy (1980), rekonstrukce závodu 05 Textilana Liberec (1985), Kolora Semily, Benar Benešov nad Ploučnicí, Slezan Veselí nad Moravou) i v zahraničí (Libye, Vietnam).*



Pavel Novák na konci 80. let, foto archiv Centroprojektu, pozůstalost P. Nováka v KGVU ve Zlíně.

Další část jeho architektonických návrhů pro průmysl se zaměřila na závody pro výrobu barevných obrazovek (*Tesla Rožnov (1989), Tesla Odry, Tesla Kaplice, generel závodu Tesla Havířov*) a pro oblasti sklářského, nábytkářského a elektrotechnického průmyslu. Projektoval také *továrnu na hračky Lipta Vsetín (1981), tiskárnu pro Rudé právo v Brně (1980), Výzkumný ústav vlnařský v Brně (1981),* areály pro agrochemické podniky *(Přerov, Bohuslavice nad Vláří, Lípa, Slušovice, Skrochovice, Petrovice – Karviná*) a technické i inženýrské stavby (kotelny, transformovny, úpravny a čistírny vod, garáže, spalovny, mechanizační dílny, dopravní střediska aj). Pozornost věnoval také projektům občanského vybavení, jako byla realizovaná *rekreační střediska pro Fezko Strakonice (1980), Zbrojovku Vsetín, Slovenu Čadca nebo návrh víceúčelového sálu v Topolné, domů sociálních služeb v Břeclavi, Vysokém Mýtě, Nedašově, výpočetní středisko pro Textilanu Liberec, vstupní areály pro závody v Liberci a Náchodě,*

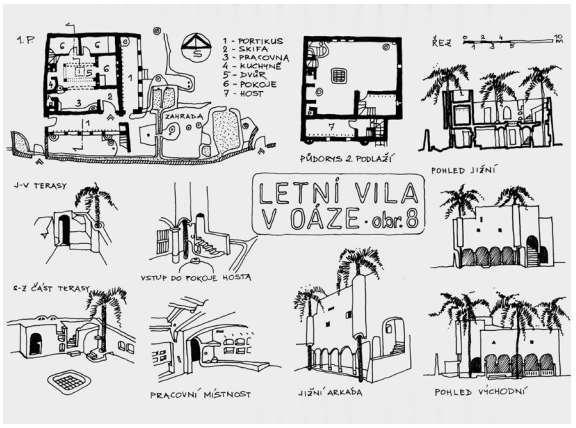


Pavel Novák, publikace Zlínská architektura 1900–1950 a 1950–2000, 1. a 2 díl, POZIMOS Zlín, 2008.

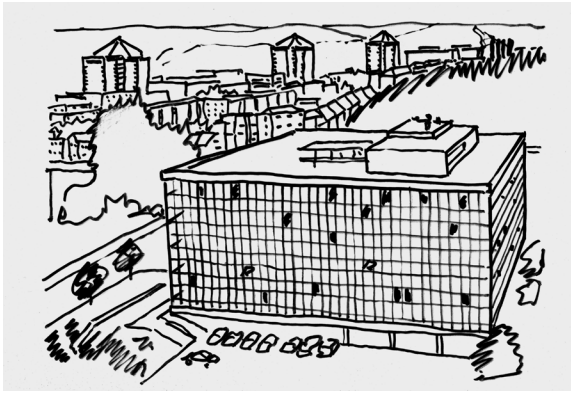
Pavel Novák, Výukové a školící středisko ČSVTS – Dům techniky na náměstí Práce, Gottwaldov, 1987, model.



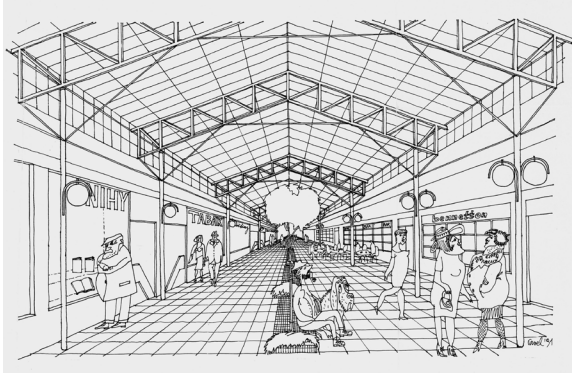
Pavel Novák, Rekreační střediska a Pionýrský tábor n. p. FEZKO Strakonice v Benešově Hoře, 1980, perspektivní pohled, kresba.



Pavel Novák, podklady k přednášce a publikaci o pracovním pobytu v Alžírsku.



Pavel Novák, kresba Centroprojektu s úpravami v panoramatu města.



Pavel Novák, návrh interiéru pěší obchodní pasáže v ulici Opavská v Krnově, 1991, perspektiva, kresba tuší.

návrh budovy Slovenského národného divadla v Bratislavě (1980) aj.

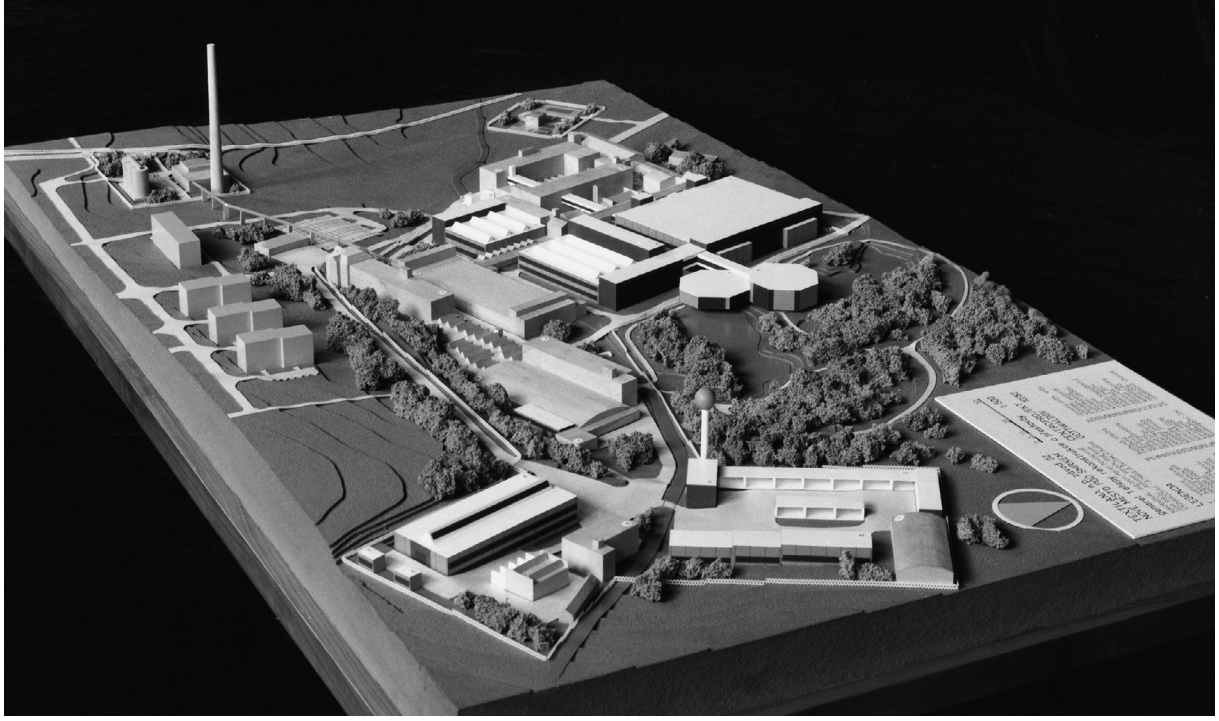
Řadu profesních zkušeností a poznatků získal v letech 1983–1986, kdy působil prostřednictvím PZO Polytechna jako expert OSN v Alžírsku. Stal se zaměstnancem tamějšího ministerstva stavebnictví (Ministere de l'urbanisme de la construction at de l'habitat). Podílel se na obnově města Ech-Cheliff, které bylo v roce 1980 silně zasaženo zemětřesením. Měl několik okruhů činnosti. Společně s mezinárodní skupinou pracoval na projektech rodinných domů, škol, zdravotních středisek a obchodní sítě. Vedle toho se věnoval koordinační činnosti zahraničních firem, které ve městě projekty realizovaly a kolaudaci dokončených staveb. Spolu s týmem odborníků vypracovali také územní plán města Ech-Cheliff. Ze tříletého pobytu v Alžírsku vznikl rozsáhlý rukopis Tisíc alžírských dní aneb Alžírsko očima architekta. Vedle Alžírska navštívil v rámci pracovních a studijních cest dalších 18 zemí: Bělorusko, Ukrajinu, Lotyšsko, Srbsko, Chorvatsko, Slovinsko, Maďarsko, Polsko, Německo, Rakousko, Švýcarsko, Lichtenštejnsko, Francii, San Marino, Španělsko, Itálii, Vietnam a Kambodžu. Z každé cesty si vedl podrobné písemné a kresebné záznamy a fotodokumentaci.

Během svého profesního působení v Centroprojektu spolupracoval na téměř 200 projekčních akcích a 20 projektů realizoval. Zúčastnil se také řady architektonických soutěží a studijních úkolů.[15]

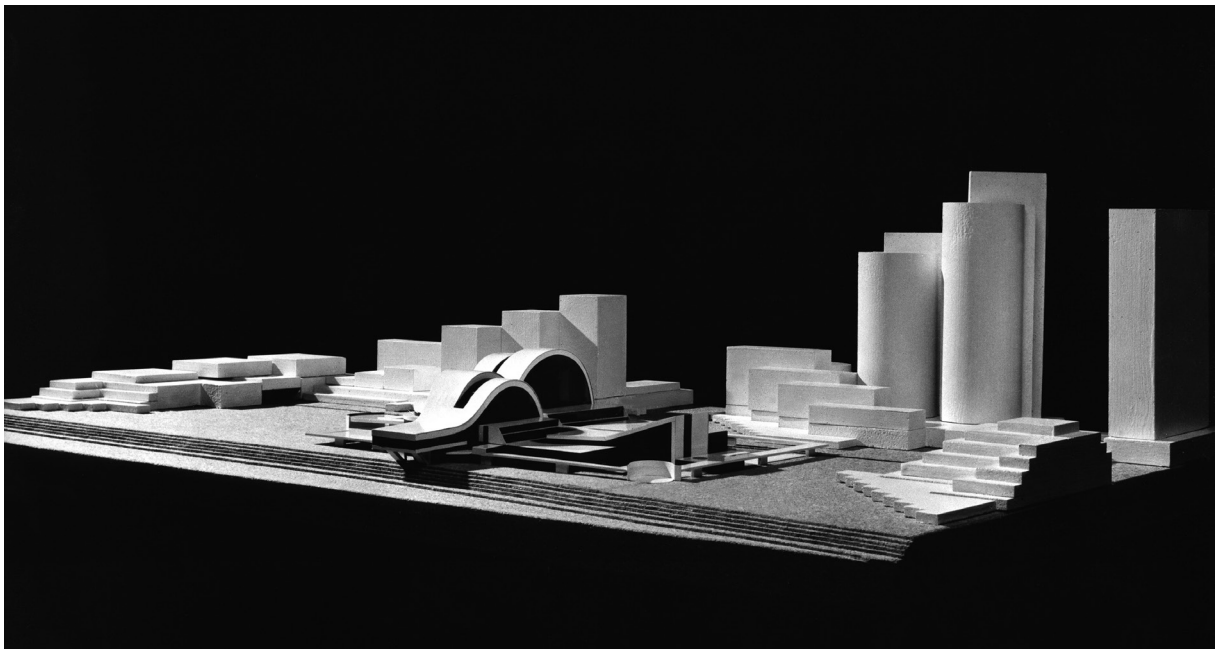
Od dubna 1993 začal působit jako samostatný architekt. Nejprve v ateliéru architekta Milana Možného v letech 1993–1994. V tomto ateliéru spolupracoval na projektech *obchodně - společenského centra v Aši (1991) a hotelu Kaskáda v Aši (1993)*. Od roku 1994 vypracoval ve svém ateliéru PFN *projekt Investiční banky ve Zlíně (1994)*, *projekt sportovního centra ve Vizovicích (1995),* vítězný návrh z vyzvané soutěže na *Moravský zemský archiv v Brně* (1997, s Astrou Zlín), realizoval *terasové domy na sídlišti Jižní Svahy ve Zlíně* (1995–1999) a *provozní budovu Státního ústředního archivu a Státního oblastního archivu v Praze-Chodovci* (dokončeno 2001, s Astrou Zlín).

Vedle projektů občanské vybavenosti v tomto období projektoval také celou řadu rodinných domů a interiérů, např. *rodinný dům s ateliérem a dílnou ve Fryštáku* ve spolupráci s P. Bezručkou (1993–1997), *rodinný dům manželů Neoralových v Praze-Řitce* nebo *rekonstrukci vily ředitele Josefa Hlavničky od Vladimíra Karfíka ve Zlíně* (s Astrou Zlín, dokončeno 2000).

V lednu 2000 se stal hlavním architektem města Zlína a šest let až do své nemoci vedl Útvar hlavního architekta města Zlína, který byl po letech přetržené činnosti obnoven. V budově zlínské radnice, kde útvar sídlil, založil výstavní síň pro prezentaci architektury nazvanou „Galerie 2. patro". S výstavní činností měl již dlouholeté zkušenosti. Koncipoval a připravoval prezentace pro Kabinet architektury: *Zlínská aglomerace, Výtvarné dílo v architektuře, Obytný soubor Jižní Svahy ve Zlíně, Architekt Vladimír Karfík, Architekt*



Pavel Novák, Textilana, závod 02 v Novém Městě pod Smrkem, 1980, foto modelu.

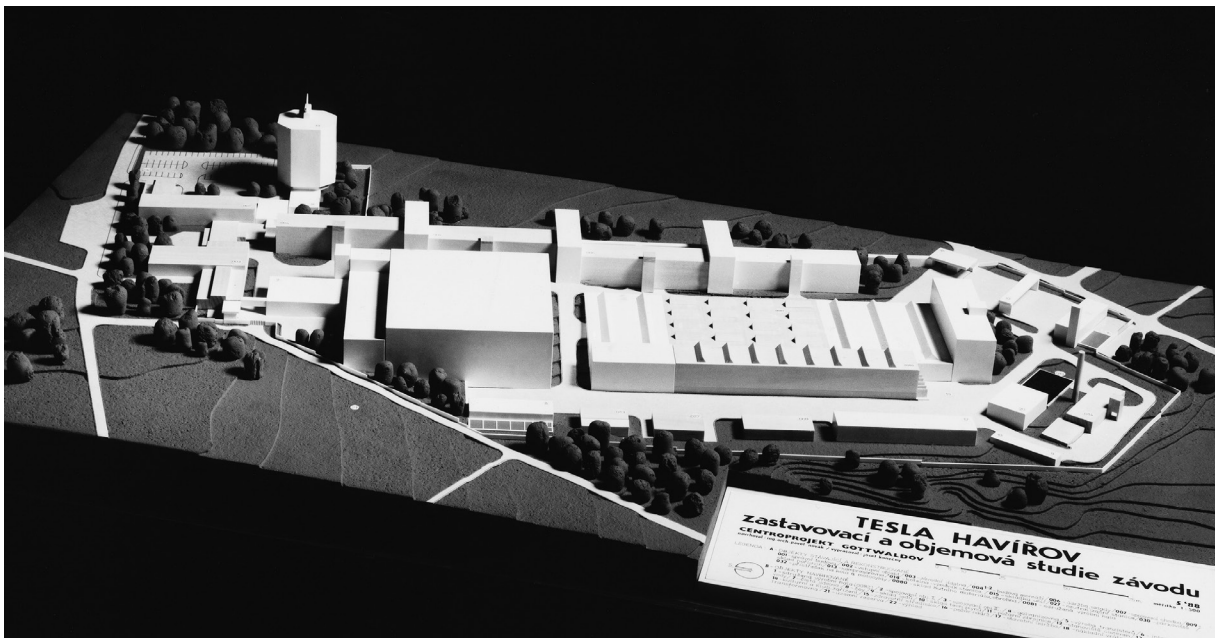


Pavel Novák, Návrh na Slovenské národní divadlo v Bratislavě, 1980, celostátní soutěž, spolu s arch. Jungwirthem, foto modelu.

Zdeněk Plesník, 10+1 baťovských vil a Zlín nepostavený. Ve zlínské krajské galerii realizoval ve spolupráci s autorkou textu další výstavní projekty, věnované zlínské architektuře, které měly reprízy i v zahraničí (např. *Zlín nepostavený nebo Zlín 1900–1950 – model industriálního města* pro Creusot ve Francii).

Byl také zakládajícím členem a předsedou architektonické soutěže „Stavba roku zlínského kraje" a účastnil se řady odborných architektonických porot i konferencí. Sbírání materiálů o architektuře, výstavní a přednášková činnost, pořádání seminářů a workshopů bylo příjemným zpestřením jeho každodenní práce a byl v této oblasti velmi aktivní. Přispíval do odborných architektonických časopisů a pravidelně do Magazínu Zlín, kde se zabýval aktuálními problémy v oblasti zlínské architektury.

Architekt Pavel Novák svůj rodný Zlín miloval a snažil se chránit a propagovat jeho meziválečnou architekturu a citlivě navazovat na její odkaz. Shromažďoval materiály a podklady k zajímavým projektům a architektonickému dění. Tuto práci zúročil nejen při pořádání výstav ale i vydávání katalogů, týkajících se problematiky zlínské architektury (*Proměny baťovské architektury Zlína, 1996, Zlín nepostavený, 1999, 10+1 baťovských vil, 1999*). Průběžně se věnoval také psaní textů pro knihy Zlínská architektura.[6] Byl to jeho koníček a zároveň relaxace po každodenním řešení problémů, které často ani s architekturou nesouvisely. Ve svém dvousvazkovém díle Zlínská architektura 1900–1950 a Zlínská architektura 1950–2000 se snažil postupně podrobně popsat historii zlínské architektury celého dvacátého století. První svazek rozdělil do pěti kapitol, které představily výstavbu města do roku 1950 a významné osobnosti tohoto období, stavebníky, architekty a stavitele. Druhý svazek rozdělil do deseti kapitol, popisujících historii staveb



Pavel Novák, Zastavovací a objemová studie závodu Tesla v Havířově, 1988, foto modelu.



Pavel Novák, Výzkumný ústav vlnařský v Brně-Černovicích, 1980, perspektivní pohled, kresba tužkou.



Pavel Novák, Víceúčelové zařízení MNV v Topolné, 1978, model. Foto: Miloš Gregor

vybudovaných po roce 1950 a opět je doplnil profily architektů, podílejících se na výstavbě a urbanistickém řešení města až do konce 20. století. Vedle realizovaných staveb ve Zlíně zmapoval i nerealizované projekty, stejně jako osudy baťovské architektury v průběhu dalších padesáti let. Rozšířil svůj zájem i na města v nejbližším okolí – Otrokovice, Luhačovice, Vizovice, Slušovice a Štípu-Lešnou. Samozřejmě si uvědomoval, že na rozdíl od výjimečné éry baťovské architektury bude druhá polovina dvacátého století spíše výčtem jednotlivých architektů a staveb.

V architektuře si Pavel Novák velmi cenil dílo Jana Kotěry a Karla Hubáčka a za nejvýznamnější dílo architektury 20. století v Československu považoval stavbu hotelu a televizního vysílače na Ještědu. Vedle architektury ho vždy zajímala literatura, výtvarné umění a cestování. Od mládí se také věnoval sportu – od gymnastiky, stolního tenisu, plavání, kopané, hokeje až k lehké atletice a basketbalu. Architekt Pavel Novák byl vstřícný, přátelský a obětavý člověk s rozsáhlými znalostmi a nadhledem. Vedle své náročné práce projektanta a později i hlavního architekta Zlína se stále věnoval i řadě dalších aktivit. Byl vždy bezprostřední, příjemný a vtipný společník a přitom zodpovědný spolupracovník a kolega. Se zákeřnou nemocí, která nečekaně přišla, statečně bojoval, aniž by o ní zpočátku jeho okolí vědělo. V době, kdy již podstupoval radikální léčbu, dokončoval knihu Zlínská architektura 1950–2000. V závěru knihy formou futuristické vize Pavel Novák nastínil, jakými cestami se může ubírat v následující době výstavba „jeho“ milovaného Zlína. Nestihl již realizovat nic z těchto vizí. Zemřel 8. srpna 2006. Díky publikacím, které napsal, nebude jeho práce zapomenuta. Dokázal přiblížit a zpopularizovat nejenom zlínskou architekturu, ale i historii a vývoj Zlína široké veřejnosti a vzbudit zájem o architekturu i u mladé generace. V roce 2006 začala být v rámci soutěže Stavba roku Zlínského kraje na jeho počest udělována cena Grand Prix architekta Pavla Nováka.[7]

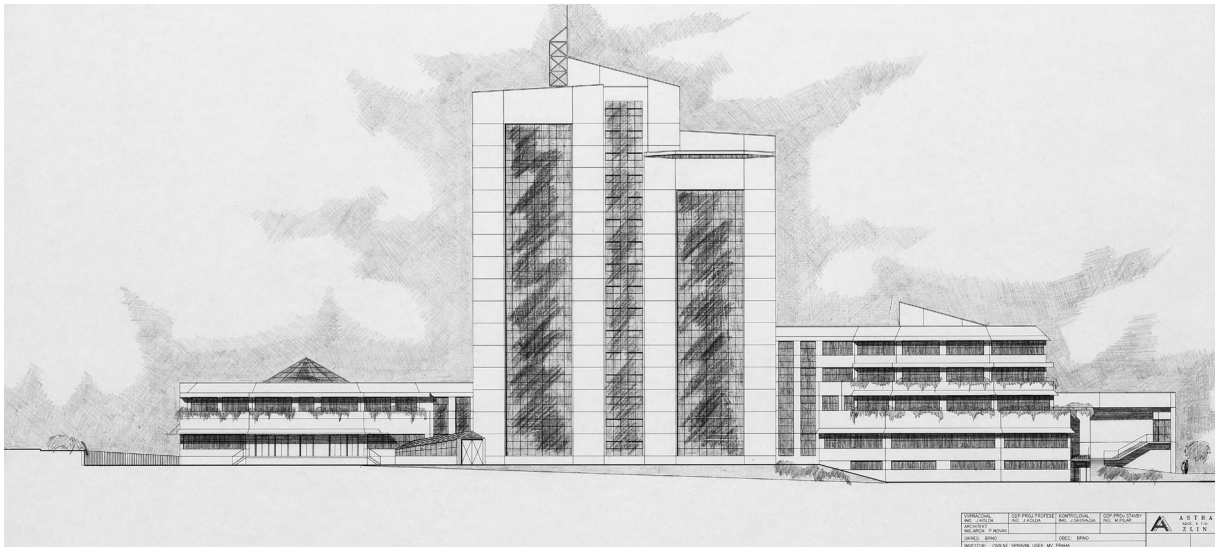
Výstava Pavel Novák – zlínský architekt
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
Grafický kabinet 20. 7. – 23. 10. 2016



Pavel Novák, Provozní budova Státního ústředního archivu a Státního oblastního archivu v Praze-Chodovci, 1997–2001, spolupráce s Astra spol. s r. o. Zlín, foto z výstavby.

Poznámky:

1. Rukopis životopisu od Pavla Nováka z pozůstalosti uložené v KGVU ve Zlíně.
2. V letech 1962–1968 vystudoval SVVŠ v Gottwaldově a v letech 1968–1974 stavební fakultu Vysokého učení technického v Brně, obor architektura, specializace průmyslové a zemědělské stavby (ateliér doc. E. Teschlera).
3. Nastoupil do Centroprojektu v roce 1974 a v témže roce se oženil a absolvoval povinnou vojenskou službu. V roce 1975 vrátil zpět. Nejprve pracoval pod vedením významného zlínského architekta Zdeňka Plesníka. V Centroprojektu byl zaměstnán do roku 1993.
4. Kořeny současné akciové společnosti CENTROPROJEKT GROUP sahají do roku 1925, kdy vzniklo ve Zlíně projektové oddělení firmy Baťa. Po II. světové válce přechází zlínský závod firmy Baťa do státního vlastnictví a byl přejmenován na Svit. Také město Zlín dostalo nový název – Gottwaldov. Projektová i prováděcí složka stavebního závodu rozšiřuje svoji činnost i mimo region a vzniká samostatný národní podnik „Stavosvit“. Projektová složka se vyčleňuje do samostatné organizace a v letech 1958–1965 je dovršena specializace Centroprojektu na oblast průmyslových závodů zejména kožedělného a textilního průmyslu.
5. Např. Vnitroústavní soutěž na komplex tiskařských závodů Rudého práva v Brně (s kol. L. Jungwirth, M. Procházková, Z. Přibyl), anonymní soutěž na novou budovu Slovenského národného divadla (s L. Jungwirthem), Studijní úkol SČAS, Studie úpravy východního bloku náměstí Míru ve Zlíně, 1989.
6. Pavel Novák, *Zlínská architektura 1900–1950*, 1. díl (1 vyd. Pozimos Zlín 1993), 2 rozšířené vydání, Zlín POZIMOS a.s., 2008, 319 s., ISBN:978-80-254-3215-0.
   Pavel Novák, *Zlínská architektura 1950–2000*, 2. díl, Zlín POZIMOS a.s, 2008, 399 s., ISBN 978-80-254-3216-0.
7. Jako první získala cenu rekonstrukce dvacáté třetí budovy v bývalém baťovském továrním areálu na Podnikatelské a inovační centrum. Tato rekonstrukce byla považována za první názorný krok k regeneraci a revitalizaci celého průmyslového areálu. Za další posun v této části Zlína se může považovat revitalizace budov 14 a 15 na krajské kulturní a vzdělávací centrum 14|15 Baťův institut. Komplexu Baťova institutu byla jako druhé stavbě v historii soutěže udělena tato cena v roce 2013. Blíže viz *http://zlin.cz/514023n-grand-prix-architekta-pavla-novaka-udelena-v-historii-podruhe, http://www.naszlin.cz/zpravy-25/vzpominkovy-vecer-na-architekta-pavla-novaka*.



Pavel Novák, Moravský zemský archiv v Brně-Starý Lískovec, 1996, spolupráce s Astra spol. s r.o. Zlín, pohled, varianta A, tužka, pastelky.

Tři nové knihy o vile Tugendhat

Pavel Zatloukal

Zřejmě žádná stavba 20. století v českých zemích neoplývá takovou bibliografií jako vila Tugendhat. Brněnské dílo Ludwiga Miese van der Rohe z let 1928–1930 bylo 29. února 2012 po dvouleté rekonstrukci zpřístupněno veřejnosti. Vedle dlouhé řady drobnějších, vesměs dílčích publikací byly následně vydány tři knihy s cílem podchytit o vile vše podstatné. Ještě dříve, než se pokusíme o jejich stručné zhodnocení, nebude od věci alespoň naznačit něco z historie psaní o otázce Tugendhat (stručné proto, že kolem devíti set stran všech tří zmíněných knih by si možná zasloužilo knihu čtvrtou).

Poválečný zájem o Miesovu stavbu se jak známo rozproudil v šedesátých letech v rámci probouzejícího se interesu o meziválečnou avantgardu. U nás stál na počátku její někdejší příslušník František Kalivoda, který nejenže inicioval snahy o rehabilitaci vily, zprostředkoval kontakt s Gretou Tugendhatovou žijící od roku 1938 v zahraničí, ale podílel se i na přípravě brněnské konference o ochraně památek moderní architektury, stejně jako tamější výstavy Miesova díla.[1] Kalivoda také společně s Janem Dvořákem vypracoval návrh na nové využití domu: *„Vila by se měla stát exponátem moderní architektury, uvážlivě propůjčovaným architektonickým nebo i jiným kulturním institucím za konferenční nebo reprezentační prostory.“*[2]

S Kalivodovou aktivitou také souvisely první pokusy o interpretaci stavby z pera brněnských historiků umění. Zatímco Václav Richter se zamýšlel nad vztahem Miesova díla a základních principů gotické či barokní architektury, Zdeněk Kudělka zase upozornil, nakolik se vila *„prioritou a radikalismem hlavních myšlenek“* vyčlenila z kontextu české architektury. Především však vyslovil tezi – od té doby dodnes nejen akceptovanou, ale stále rozváděnou – o tom, že *„teprve* [...] *řešením vztahu omezeného architektonického prostoru k neomezenému přírodnímu se mohla Miesova myšlenka kontinuálního prostoru plně uplatnit“*.[3] Další studie přineslo následující desetiletí.[4]

První skutečně reprezentační velkoformátová publikace o vile mohla ovšem vyjít až po roce 1989.[5] Výtečnou grafickou úpravu (s citlivě reprodukovanými plány) doprovodily kongeniální snímky Libora Teplého konfrontované s černobílými archivními fotografiemi a především s kultivovaným textem Dušana Riedla. Vedle shrnutí dobových ohlasů rozvinul Kudělkovu formulaci: *„Znovu je třeba upozornit na princip, který je mottem stavby, princip neomezeného, volně plynoucího prostoru, umožňujícího vzájemný kontakt vnitřního s vnějším a jejich vzájemné splývání. Téměř absolutní je tento pocit prostorové svobody v odpočivné části.“*[6] Rovněž zahradní koncept Markéty Roderové-Müllerové podle Riedla respektoval Miesovu myšlenku *„zdůrazněné prázdnoty.* [...] *Vila se tak stává jedním z fenoménů kulturního obrazu města Brna.“*[7] Jen o něco později vyšla kniha Wolfa Tegethoffa – ale k ní se ještě vrátíme.[8] Také rozvíjející se diskusi o možné nové funkci a podobě rekonstrukce domu provázela stále narůstající publicistika.[9]

Impulsem k vydání dalších publikací věnovaných například i dílčím otázkám se přirozeně stalo otevření vily. Zásadní podíl na nich měly a stále mají Nadační fond a zejména Studijní a dokumentační centrum ve vile.[10] V řadě případů také vznikly fotografické cykly, jejichž cílem nebyly jen pokusy vyjádřit krásu architektury, ale nově ji interpretovat.

Vraťme se nyní k oněm třem knihám, jež považujeme za zásadní; všechny mají obdobné schéma – uměleckohistorické kapitoly následované přílohovými částmi.[11]

Z hlediska zkoumání genia loci svahu Černých Polí nad lužáneckým parkem je nejpřínosnější kniha editorek Ivety Černé a Dagmar Černouškové, která sleduje vývoj brněnské obytné architektury od poloviny 19. století, dále pak přibližuje uměleckohistorické interpretace vily, stejně jako dobovou situaci z hlediska Miesovy tvorby, osudy rodiny Grety a Fritze Tugendhatových včetně proslulé diskuse z roku 1931 o tom, zda je možné ve vile bydlet. Také Jan Sapák se pokusil přiblížit historii širšího okolí vily – na rozdíl od předchozí knihy ovšem s řadou nepřesností.[12] Rovněž jeho přesvědčení o tom, že meziválečná *„česky mluvící společnost hleděla s nadějí k modernímu hnutí“*, vyznívá poněkud černobíle.[13] Kniha Daniely Hammer-Tugendhatové, Ivo Hammera a Wolfa Tegethoffa zase přinesla vzpomínky vychovatelky Ireny Kalkofenové i některé dosud rovněž nepublikované dobové fotografie zejména od Fritze Tugendhata.

Nejpodstatnější kapitoly všech tří knih jsou věnovány pokusu o uměleckohistorický a filozofický výklad stavby. V knize Černé a Černouškové se toho zhostil Rostislav Švácha, který navázal na Kudělkovu myšlenku o plynoucím, kontinuálním prostoru jako ústředním tématu architektury od přelomu století do šedesátých let. Zatímco Le Corbusier se pokoušel udržet otevřený prostor v rovnováze s vnějším obalem, Mies dospěl v roce 1928 k přesvědčení, že *„stavební umění je ve skutečnosti prostorovým výrazem duševních rozhodnutí“*. Švácha pak provedl exkurz k Paulu Franklovi, Aloisi Rieglovi, Philipu Johnsonovi a zejména Romano Guardinimu, přičemž se opřel o Miesovu výzvu z roku 1930 *„vytvořit duchu možnosti,*

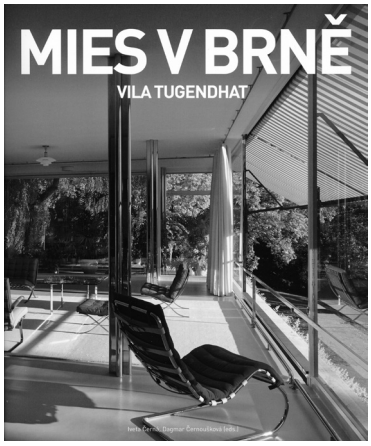
a předpoklady k existenci“.[14] Mies – jak dokládá Hammer-Tugendhatová – se kromě Guardiniho zabýval i studiem sv. Augustina a Tomáše Akvinského. Podobně jako pro Heideggera i pro něj krása bezprostředně souvisela s pravdou – architekt ostatně v nástupní chicagské přednášce roku 1938 citoval Augustinův výrok o tom, že *„krása je odleskem pravdy“*.[15]

Autoři poslední rekonstrukce zahrady Kamila a Přemysl Krejčiříkovi zase hovoří o záměru Markéty Roderové-Müllerové *rozpustit* spodní části stavby v zeleni a *odclonit* podstatné části fasády. Podobně zdůrazňuje Hammer-Tugendhatová v kapitole o životě ve vile, že ústřední roli hrály v domě *příroda, rostliny a květiny*.

Volně plynoucí prostor, možnosti duchovní existence jsou vznešené, především však velmi abstraktní představy. Architekt Sapák se ve své knize obsáhle věnuje také jiným, dosud nepříliš reflektovaným stránkám domu. Brněnskou vilu tak Sapák definuje jako souhru podlahy, stropu a *„vitální invaze svěží vegetace zvenku“*.[17] Na druhé straně považuje za ošidné vyvozovat větší vliv na Miese z Guardiniho – ten byl spíš opačný; pokud Miese v těch letech někdo ovlivnil, byl to především architekt Rudolf Schwarz.

Sapák vůbec (sympaticky) pochybuje o všem a vše se snaží kriticky přehodnotit. Domnívá se například, že již koncem dvacátých let odjížděli Tugendhatovi z Berlína proto, že se stal neklidnou a nebezpečnou zónou, a od počátku života ve vile také museli tušit nadcházející zlé časy. Greta přece předsedala místní organizaci Ligy pro lidská práva a měla tak velmi přesné informace o dění v Německu. Sapáka to přivádí k definici o *„setkání barbarství s modernitou“*, aniž by připustil, že také ono barbarství k modernitě patřilo.[18]

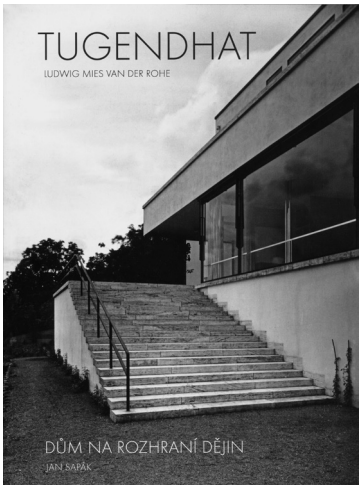
Ačkoliv považuje vilu za *„heroický a neočekávaný čin“*, připouští na druhé straně, že má – byť v menší míře než Corbusierovy stavby – řadu *„hříchů*



Iveta Černá – Dagmar Černoušková (eds.), Mies v Brně. Vila Tugendhat. Brno 2012.



Daniela Hammer-Tugendhatová – Ivo Hammer – Wolf Tegethoff, Vila Tugendhat Ludwiga Miese van der Rohe. Rodinný dům Tugendhatových. Památka UNESCO. Brno 2013.



Jan Sapák, Tugendhat. Dům na rozhraní dějin. (Brno) 2013.

chápe v mnohem širším rámci jakéhosi *závodu* několika předních protagonistů moderní architektury – zejména Le Corbusiera a Miese – o prvenství. Za Miesův cíl přitom pokládá úsilí o dosažení absolutní krásy, harmonie a řádu v tradičním slova smyslu, avšak za pomoci zcela nových architektonických prostředků: hnací silou moderní architektury se měla stát *„nezkrotná touha po kráse“*. Vymezuje základní stupně, po nichž se architekt pohyboval: podstatné ani tak nebyly Miesovy studie skleněných mrakodrapů z *kostí a kůže*, nýbrž jeho další platonický projekt – betonový dům z let 1923–1924 (jímž *srovnal tempo* s Corbusierem) – a v nemenší míře tentokrát již uskutečněný skleněný pokoj v expozici stavebního skla ve Stuttgartu z roku 1927. Právě ten podle Sapáka představoval průlom v Miesově tvorbě, neboť mu umožnil ověřit si v praxi možnosti skla *„v co nejkřiklavějším měřítku* [a současně] *objev staronového archetypálního proporčního kánonu“*.[16] Tam pochopil, že stěna působí nejsilněji, sahá-li od podlahy po strop a navíc si zde potvrdil možnost rámování skleněných ploch co nejsubtilnějším plným a plochým ocelovým profilem. Ústřední prostor vily Tugendhat *proti praktičnosti a zdravému rozumu“* (energetická náročnost, nesoulad ocelové konstrukce a nepružných obvodových stěn, problém odvodnění teras ve středoevropském klimatu atd.) včetně nedostatku *„intimního koutu“*. V tom se rozchází s Tegethoffem, který považoval vilu (ovšem ještě před rekonstrukcí) za *„technicky perfektní“*. Otázka, vyslovená v roce 1931, zda lze v domě Tugendhat bydlet, byla tedy podle Sapáka zcela na místě.

Určitou demýtizaci přinesly rovněž další Tegethoffovy náměty z roku 1998 převzaté (bohužel bez aktualizace) do recenzované knihy. Vstupní průčelí domu působí proti maximálně otevřené zahradní fasádě odmítavě, průhled na siluetu Špilberku je komponován jako jeviště či zarámovaný obraz.[19] Mies zřejmě přímé spojení se zahradou uskutečnil teprve na naléhání stavebníků, přitom však zůstal stát v půli cesty – při pohledu ze zahrady je totiž vila uzavřená. Především však vytvořil *„samostatně stojící dům pro individuální luxusní život“* – tradiční stavební úkol tedy oděl do moderního roucha. Ač jsou interiéry dispozičně převratné, přesto poskytují, či přesněji řečeno přenášejí životní styl příznačný pro obydlí vyšších

vrstev jedné končící éry. V podobném duchu, separováním, je řešeno také ubytování služebného personálu: *„Celkový organismus domu konzervuje stav, který ještě do značné míry odpovídá velkoburžoazním ideálům a společenským způsobům 19. století."*[20] Podobně jako Kudělka, Riedl a Sapák, rovněž Tegethoff spatřuje základní *„problém Nového bydlení* [jako] *problém duchovní"*.[21] Ve zmíněné polemice z roku 1931 se tak měly střetnout dvě linie avantgardy – duchovně orientovaná (umělecká) s materialistickou (funkční, loosovská).

Všechny tři recenzované knihy se pak v různé míře a s různými akcenty věnují historii vily v letech 1938–1989. V publikaci Ivety Černé a Dagmar Černouškové čtenář například nalezne podkapitolu, kterou napsali spoluautoři z někdejšího týmu Kamila Fuchse, který navrhoval později kritizovanou rekonstrukci vily z osmdesátých let. Text je pokusem objasnit nelehkou pozici tehdejšího projektanta a především obžalobou investora a prováděcí firmy, kteří – zčásti bez vědomí Fuchsova kolektivu – nechali odstranit řadu autentických prvků, a nejenže neumožnili jejich deponování, ale dokonce ani fotografování průběhu stavby.[22] Ivo Hammer na jedné straně vidí zásadní problém této rekonstrukce v tom, že *„zadáním projektu se staly běžné hotelové hygienické standardy"*, na druhé straně však dodává, že v těch letech vůbec neexistovala metodika oprav památek moderní architektury, a to, co se dělo v brněnské vile, bylo běžné kdekoliv na celém světě.[23] Pouze Sapák trvá na svém starším názoru o tom, že tehdejší ztráty na autenticitě i originalitě poškodily vilu víc než předchozí válečné a poválečné události.

Předposlední rozsáhlé kapitoly věnované létům 1990–2012 obsahují pouze knihy Černé – Černouškové a Hammer-Tugendhatové – Hammera a Tegethoffa; Sapák – účastník soutěže na projekt rekonstrukce s následnou sedmiletou soudní dohrou – se historii domu po roce 1989 již nevěnuje. Černá s Černouškovou se snaží o korektní posouzení dlouhého a strastiplného hledání cesty k nové funkci domu, finanční otázce, přípravě, průběhu a závěru architektonické soutěže, založení Studijního a dokumentačního centra, vlastní rekonstrukci a užitým restaurátorským postupům a metodám. Základní krédo zde shrnul Miloš Solař: *„Prezentace vily Tugendhat se ji snaží návštěvníkům ukázat v podobě, v níž reálně existovala a byla užívaná."*[24] Ivo Hammer znovu v několika podkapitolách konstatuje, jak těžké ztráty způsobily v osmdesátých letech minulého století památkám moderní architektury nevhodné opravy a jak byl u vily Tugendhat na základě těchto zkušeností nakonec prosazen a úspěšně uplatněn mezinárodně organizovaný restaurátorský průzkum (který sám z nemalé části vedl). Jeho dílčí závěry navíc jako jistá pojistka průběžně sledoval a vyhodnocoval Mezinárodní poradní sbor expertů pro restaurování vily Tugendhat (THICOM).

Ještě podrobněji to přirozeně rozvádí i ve vlastní knize. Otázku, zda restaurovat či konzervovat, zodpovídá kategoricky: Kritéria péče o architekturu 20. století se nemají lišit od zásad obnovy staré architektury. Při restaurování moderní architektury se má pozornost vedle disegno – původnímu záměru, koncepci věnovat v nemenší míře také materialitě a povrchům, jak je to běžné u restaurování uměleckých děl.[25]

Kromě toho se pokusil vylíčit nebo alespoň rámcově naznačit peripetie, díky nimž se problematika vily Tugendhat několikrát ocitla na pokraji či přímo v poloze aféry: například během hledání formy, jak získat projekt, soudní dohrou nezdařené soutěže na projektanta, zmařenou restitucí vily ve prospěch rodiny Tugendhatových, restitucí sochy Wilhelma Lehmbrucka a jejím následným prodejem v aukci.[26] *„Cílem těchto snah* [rodiny] *bylo vymanit vilu Tugendhat ze soukolí politického a právního sporu, urychlit plány na její restaurování a zajistit rodině možnosti spolurozhodovat o restaurování a budoucím využití objektu."*[27] Spletitá historie příprav k obnově si však v budoucnu nepochybně vyžádá speciální, podrobnější, všestrannější a objektivnější posouzení.

Poslední kapitoly jsou ve všech třech knihách shodně věnovány materiální substanci (materialitě) vily Tugendhat, tj. průzkumům omítek, kamene, kovu, skla, dřeva apod. Systematicky se jim opět věnuje kniha Ivety Černé a Dagmar Černouškové – samostatné podkapitoly věnované restaurátorským profesím přitom pocházejí z pera zúčastněných specialistů. Ivo Hammer kromě toho ve vlastní publikaci uveřejňuje kompletní katalog dochovaného nábytku, soupisy restaurátorů, firem, komisí. Jan Sapák se podrobně, vlastně encyklopedickou formou (bohužel však bez uvedení pramenů) věnuje popisu původních konstrukcí, uvádí medailony firem i osobností zainteresovaných na původní stavbě. Zpětně (psáno již v roce 1997) publikuje svůj tehdejší názor na to, jaká metoda měla být při rekonstrukci užita: pokouší se na ni aplikovat Rieglovy zásady památkové obnovy z hlediska ceny stáří a priority autentičnosti. Knihu uzavírá pokusem vyčíslit původní náklady novostavby ve srovnání s jinými tehdejšími významnými moderními díly a relativizuje tak rozšířené přesvědčení o enormní ceně stavby.

Z hlediska vyváženosti je nejpřesvědčivější kniha editovaná Ivetou Černou a Dagmar Černouškovou; totéž platí pro grafické a obrazové zpracování (zejména pro klasické interpretační fotografie Davida Židlického). Přestože přináší řadu nových informací, je publikace tří zahraničních autorů místy textově nevyvážená; vedle některých částečně subjektivních pasáží a řady nepřesností zde byla až příliš akcentovaná restaurátorská problematika a naopak značně podceněná vizuální podoba knihy. Sapákova kniha je graficky střídmá, minimalistická (leckdy natolik, že je nutné některé snímky zkoumat se zvětšovacím sklem), místy rozvláčná a opakující se. Její základní přínos však spočívá v pokusu o co nejpodrobnější rozbor dobového architektonického dění a v jeho rámci také Miesova díla i jeho smyslu.

V přívalu odborných publikací k vile Tugendhat (ale rovněž výtvarných a literárních děl) by neměla zůstat alespoň rámcově nezmíněna dvě díla beletristická. Značnou publicitu vyvolal román Skleněný pokoj britského spisovatele Simona

Mawera.[28] Na jedné straně musí čtenář obdivovat téměř bezchybnou orientaci cizince ve zdejších reáliích. Na druhé straně jej může zarazit zásadní schematičnost: absolutní, ikonická, všemi obdivovaná stavba? Tak zkusme odhrnout oponu, za níž nemůžeme nenalézt spoustu dosud skrývaného, naplněného po povrch promiskuitou, lesbickou láskou apod. Ivo Hammer k tomu trefně dodal: *„Sex prodává.* [...] *Tak se k vyvlastnění domu přidává i vyvlastnění příběhu rodiny Tugendhatových.“*[29] Bez obnaženého zákulisí by zřejmě zbyla pouze nuda, navíc na hraně kýče, jak o tom svědčí triviální závěr: *„Je Skleněný pokoj to pravé místo pro tajemství? Je to přece místo naprosto otevřené, průhledné, místo, kde nikdo nedokáže lhát.“*[30]

Druhá próza je od Jiřího Kratochvila, brněnského autora, který čtenáře už desetiletí baví leckdy surreálnými příběhy. Tentokrát zkonstruoval tragikomickou historku z dob proslulého obsazení vily sovětskou armádou o koni-intelektuálovi, který v jedné z ložnic Tugendhatových diskutuje s čerstvě znásilněnou německou učitelkou o Immanuelu Kantovi:[31] Jeho charakteristikou je také možné tento pokus o recenzi uzavřít: *„Šťastnou souhrou náhod se tady nacházíme ve vile, která je názorným modelem Kantovy filozofie. Přímo totiž demonstruje sbližování, ba splynutí vnitřního a vnějšího. Obytná hala vily je tady příkladem otevřeného architektonického prostoru vyzařujícího až za hranice stavby a propojujícího ji s okolím.“*[32]

Poznámky:

1. František Kalivoda, Vila Tugendhat v Brně – příklad restituce díla moderní architektury. In: Jiří Grabmüller (red.), *Ochrana památek moderní architektury. Sborník referátů přednesených na celostátní vědecké konferenci v Brně, březen 1970*. Brno 1972, s. 47.
2. Kalivoda, c. d., s. 49.
3. Zdeněk Kudělka, *Vila Tugendhat Brno*. Brno 1971, s. 4. K interpretaci vily se autor ještě dvakrát vrátil: Zdeněk Kudělka, *Vila Tugendhat*. Brno 2001. – Zdeněk Kudělka – Lenka Kudělková, Nové poznatky o vile Tugendhat. *57. bulletin Moravské galerie v Brně*. Brno 2001, s. 92–98.
4. Vladimír Šlapeta, *Die brünner Funktionalisten. Moderne Architektur in Brünn (Brno)*. Innsbruck (1985). – Karel Menšík – Jaroslav Vodička, *Vila Tugendhat Brno*. Brno 1986. – Podstatné byly také časopisecké stati Jana Sapáka.
5. Dušan Riedl, *Tugendhatova vila v Brně od architekta Ludwiga Miese van der Rohe. The Villa of the Tugendhats Created by Ludwig Mies van der Rohe in Brno*. Brno 1995.
6. Riedl, c. d., s. 18.
7. Riedl, c. d., s. 22 a 49.
8. Wolf Tegethoff, *Im Brennpunkt der Moderne: Mies van der Rohe und das Haus Tugendhat in Brünn*. München 1998.
9. Jitka Vitásková (red.), *Vila Tugendhat - význam, rekonstrukce, budoucnost. Sborník k mezinárodnímu symposiu v Domě umění města Brna*. Brno 2000. – Dagmar Černoušková – Iveta Černá – Pavel Liška, *Vila Tugendhat*. Brno 2008. – *Vila Tugendhat*. (Brno) nedat. – *Materiality*. Brno 2009.
10. Iveta Černá – Dagmar Černoušková, *Tugendhat. Brněnská realizace Ludwiga Miese van der Rohe*. Brno 2012 (také německy a anglicky). – Iveta Černá – Dagmar Černoušková – David Židlický, *Villa Tugendhat. Rehabilitace a slavnostní znovuotevření /Rehabilitation and ceremonial reopening*. Brno 2012. – Jan Sedlák – Libor Teplý, *Vila Tugendhat. Prostor ducha umění. The Tugendhat House. A Space for Art and Spirit*. Brno 2012. – Dagmar Černoušková – Jindřich Chatrný – Jitka Pernesová (eds.), *Grete Tugendhat, František Kalivoda, Brno 1968–1969*. Brno 2013. – Dagmar Černoušková – Jindřich Chatrný (eds.), *Miloš Budík. Vila Tugendhat 1956*. Brno 2015. – Dagmar Černoušková – Iveta Černá (eds.), *Villa Tugendhat 1980–1985*. Brno 2015. – Iveta Černá – Lucie Valdhansová (eds.), *Brněnské vilové kvarteto*. Brno 2015. – Petr Pelčák – Ivan Wahla (eds.), *Mies van der Rohe. Vila Tugendhat v Brně*. Brno 2012, 2016.
11. Iveta Černá – Dagmar Černoušková (eds.), *Mies v Brně. Vila Tugendhat*. Muzeum města Brna 2012, 288 s., 369 obr. Grafická úprava Milena Havlíčková, Jan Vala / Atelier Zidlicky (dále jen Černá – Černoušková). – Daniela Hammer-Tugendhatová – Ivo Hammer – Wolf Tegethoff, *Vila Tugendhat Ludwiga Miese van der Rohe. Rodinný dům Tugendhatových. Památka UNESCO*. Barrister & Principal Brno 2013. 324 str., Rovněž v němčině a angličtině: Daniela Hammer-Tugendhatová – Ivo Hammer – Wolf Tegethoff, *Haus Tugendhat. Ludwig Mies van der Rohe*. Basel 2015 (dále jen Hammer-Tugendhat – Hammer – Tegethoff) – Jan Sapák, *Tugendhat. Dům na rozhraní dějin*. (Brno) 2013. 232 str., čb. i bar. obr. (dále jen Sapák).
12. Autorem lužáneckého kasina např. nebyl Heinrich Ferstel, Schodovou ul. nenavrhoval Germano Wanderley. Sapák, c. d., s. 63.
13. Sapák, c. d., s. 66.
14. Černá – Černoušková, c. d., s. 87.
15. Hammer-Tugendhat – Hammer – Tegethoff, c. d., s. 63–64.
16. Sapák, c. d., s. 15 a 17.
17. Sapák, c. d., s. 25.
18. Sapák, c. d., s. 100.
19. Hammer-Tugendhat – Hammer – Tegethoff, c. d., s. 128.
20. Hammer-Tugendhat – Hammer – Tegethoff, c. d., s. 135.
21. Hammer-Tugendhat – Hammer – Tegethoff, c. d., s. 139.
22. Josef Němec – Josef Janeček – Jarmila Kutějová – Dagmar Černoušková, Obnova a rekonstrukce v letech 1981–1985. In: Černá – Černoušková, c. d., s. 152–161.
23. Hammer-Tugendhat – Hammer – Tegethoff, c. d., s. 160.
24. Černá – Černoušková, c. d., s. 208.
25. Hammer-Tugendhat – Hammer – Tegethoff, c. d., s. 181–182.
26. Soše je věnovaná zvláštní podkapitola: Dagmar Černoušková – Tomáš Zapletal, Torzo ohlížející se dívky od Wilhelma Lehmbrucka. In: Černá – Černoušková, c. d. s. 114–123 a také samostatná publikace: Iveta Černá – Dagmar Černoušková – Jana Vránová (eds.), *Torso. Umělecké dílo ve vile Tugendhat. Das Kunstwerk in der Villa Tugendhat. A work of art in the Tugendhat House*. Brno 2013.
27. Hammer-Tugendhat – Hammer – Tegethoff, c. d., s. 193.
28. Simon Mawer, *Skleněný pokoj*. Zlín 2009 (v originále *The Glass Room* 2009).
29. Hammer-Tugendhat – Hammer – Tegethoff , c. d., s. 189.
30. Mawer, c. d., s. 356.
31. Jiří Kratochvil, Já lošaď. ... *Lůžko je rozestlané (Nové brněnské povídky)*. Brno 2015, s. 164–174 (časopisecky *Respekt* 2012).
32. Kratochvil, c. d. s. 173.

Lighthouse KOMA

Adéla Bačová



Lighthouse KOMA, exteriér. Foto: Martin Krba.

Lighthouse KOMA je víceúčelová modulární stavba určená pro eventy či jiné kulturní akce. Stavba byla vytvořena pro akci Zlin Design Week konanou 25. 4. – 1. 5. 2016 ve Zlíně. Cílem akce bylo představení designu široké veřejnosti skrze prezentace designových firem, studií, profesionálních designérů i uměleckých vysokých škol. Již před premiérovým postavením a využitím stavby se předpokládalo, že bude Lighthouse KOMA využit i na dalších akcích nejrůznějšího charakteru, například jako pop-up store, prostory pro vernisáže a výstavy či zázemí organizačního týmu[1]. Nejedná se o klasickou architekturu, nýbrž modulární, jež rozšiřuje její oblast o skupinu tzv. dočasných staveb. U těchto staveb lze předpokládat brzkou demolici, demontáž nebo mobilitu. Existuje samozřejmě mnoho staveb, jež měly být demontovány - jako například Eiffelova věž po skončení Světové výstavy - nicméně zůstaly zachovány dodnes. Při tvorbě dočasných staveb není kreativita a invence architektů tak omezována, čímž vznikají zajímavé a odvážné koncepty, které v konečném důsledku posouvají dopředu i architekturu běžnou.

Pro správné pochopení problematiky je důležité rozlišovat pojmy modulární architektura a modulární výstavba. Modulární výstavba přímo odkazuje na původní funkci modulárních staveb, kterou bylo řešení krizových situací a aktuálních potřeb lidí. Modulární architektura s sebou nese i estetickou hodnotu, tedy vlastnost, která je často u modulární výstavby opomíjena, jelikož je často vnímána pouze jako krizové řešení. Do skupiny modulárních staveb patří prefabrikovaný dům, maringotka, kontejner, houseboat, obytný karavan, ale také pavilony na veletrzích nebo architektonické instalace na pomezí umění. Z výčtu příkladů jasně vyplývá, že se jedná o velmi široké spektrum různých staveb, u kterých je často obtížné najít podobnost či souvislost.

Princip modulární architektury je založen na jednom základním prvku, buňce, modulu. Tento základní modul je unifikovaný a vychází z lidského měřítka. Může fungovat sám o sobě, ale ideálně je skládán do různých kompozic. Moduly jsou zpravidla prefabrikované a samonosné, vytvořené kompletně v továrně. Poté bývají transportovány na místo, kde jsou smontovány dle návrhu do výsledné budovy, v podstatě jako stavebnice lego. Dopředu se proto počítá s tím, že podoba stavby s největší pravděpodobností nebude konečná, případně se bude postupem času vyvíjet. Je totiž možné kdykoliv a jakýkoliv modul vyměnit, aniž by byl ohrožen zbytek stavby. Vzniká tak sofistikovaný systém, který umožňuje vytvářet modulární jednotky, ale také kompletní města. Pro modulární stavbu je tedy určující variabilita, cena a především rychlost.

Jedny z prvních modulárních staveb podobných těm, které známe dnes, začaly vznikat až ve druhé polovině 20. století. Nicméně už mnohem dříve před tímto milníkem vznikalo množství staveb a projektů prefabrikované architektury, které zásadně ovlivnily budoucí vývoj architektury modulární. Například římské vojenské tábory byly založené na jednom unifikovaném prvku, jehož násobením vznikl tábor. Historie prefabrikace však začíná až mnohem později. Typickým zástupcem byly válečné huty, stavby rádiusového tvaru z vlnitého plechu. Nissen hut vznikl ve Velké Británii v roce 1916 jako dočasné vojenské obydlí. Po skončení 1. světové války poptávka samozřejmě upadla, ale 2. světová válka na sebe nenechala dlouho čekat a během ní už se huty využívaly ve značném měřítku. V roce 1941 vznikla v Americe další verze tohoto obydlí Quonset hut. I přesto, že se jednalo o dočasné obydlí, byly tyto domy užívány v městském i venkovském prostředí i po skončení války.

V té době bylo v oblasti bydlení prioritou rekonstruovat země postižené válkou, zajistit rychle bydlení pro lidi, kteří přišli o domov nebo pro vojáky vracející se z fronty. V Británii pro tyto účely dobře posloužil průmyslově vyráběný bungalov z ocelové konstrukce zvaný Airoh. U těchto domků byl většinou kladen větší důraz na rychlost jejich výstavby než na kvalitu zpracování. Podobně tomu bylo v Americe, která po druhé světové válce zažívala velký boom v oblasti prefabrikovaného bydlení.

V dnešní době se modulární architektura také zaměřuje na humanitární stavby. Typickým příkladem je Post-Tsunami Housing, dočasný obytný komplex, který byl vybudován v roce 2011 pro

přeživší v oblasti postižené vlnou tsunami. Jednalo se o bydlení ze 189 obytných buněk, které byly postaveny z kontejnerů a papírových trubek. Z historického exkurzu[2] je patrné, že u modulární architektury je upřednostňována funkce nad estetikou, tedy řešení krize či problému. Lighthouse KOMA byl navržen a vyroben pro festival zaměřený na design, tudíž bylo nezbytné, aby stavba splňovala i estetické nároky a porušila tak dogma vizuálně nepřitažlivé, modulární architektury. Zároveň stavba vyřešila problém s nedostatečným prostorem pro výstavy, workshopy i zázemí. Kromě Lighthouse KOMA festival využil další City moduly společnosti Koma Modular, ve kterých se prezentovaly designové společnosti. Tyto moduly byly rozmístěné různě ve městě a byly tematicky rozděleny do 4 celků – sklo, nábytek, doplňky a móda. Festival také obsahoval Konferenci design & marketing, na které se představily špičky obou oborů. Na prknech Městského divadla Zlín tak bylo možné zhlédnout prezentaci například Jana Plecháče a Henryho Wielguse, Petra Pištěláka nebo Jindřišky Vejvodové. Poslední částí festivalu a zároveň zlatým hřebem byl galavečer mezinárodní soutěže Talent design, jež oceňuje mladé designéry v pěti soutěžních kategoriích.[3]

Autorkou návrhu Lighthouse KOMA je Adéla Bačová, studentka pátého ročníku Ateliéru Průmyslový design Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Před samotnou tvorbou návrhu byly definovány základní principy, jež určovaly finální podobu stavby. Již před zahájením výroby bylo jasné, že Lighthouse KOMA nebude využit pouze na Zlin Design Weeku, ale bude dále pronajímán pořadatelům jiných akcí v celé Evropě. Z toho důvodu bylo prvním principem zachování variability stavby tak, aby byla nejen snadno přemístitelná, ale bylo také možné upravit její dispoziční řešení či velikost dle požadavků konkrétních akcí. Dále byl kladen důraz na rovnováhu mezi estetickou hodnotou a funkčností stavby. Autorka návrhu zachovala konstrukční prvky, díky kterým stavba přiznává svou modularitu. Konkrétně se jednalo například o odhalení rámů modulů či neoplášťění stavby fasádou.

Hlavními iniciátory vzniku stavby byli organizátoři projektu Zlin Design Week a společnost Koma Modular, leader oblasti modulární výstavby. Koma Modular je výrobce obytných, sanitárních, speciálních a nízkoenergetických modulů, přičemž na rozdíl od konkurence se zaměřuje a vývoj, inovace a design. Stavba vznikla díky spolupráci progresivních firem především ze Zlínského kraje, přičemž všichni participanti se ve svém podnikání snaží klást důraz na design.[4]

Lighthouse KOMA je tvořen z 8 lichoběžníkových modulů, jejichž autorem je brněnský ateliér Chybik+Kristof Architects & Urban Designers. Přízemní část se skládá z 6 modulů, z toho 4 jsou určené pro víceúčelový prostor s kavárnou, jeden je využitý jako skladová místnost a v posledním je ukotveno exteriérové schodiště. Horní patro slouží jako terasa nebo vyhlídkový prostor, obsahuje také zastřešenou část, která je tvořena ze 2 modulů.

Venkovní podoba stavby byla velmi ovlivněna zachováním využitelnosti stavby na akcích nejrůznějšího charakteru. Z toho důvodu byl design stavby založen na čisté, jednoduché estetice a kontrastu černé a bílé. Vnější stěny byly polepeny PVC fólií, která dovoluje užití grafických motivů a zároveň ji lze snadno měnit podle vizuálního stylu dané akce.

Od počátku tvorby stavby bylo definované, že dominantním prvkem interiéru se stane barový pult, aby tam bylo možné zřídit například kavárnu, podobně jako tomu bylo u Zlin Design Weeku. Čelní deska byla vytvořena z břízové překližky a její podoba byla inspirovaná vizuálním stylem festivalu - motiv bankovek byl přetvořen do vrstevnic, které měly mírně evokovat dřevěná léta a narušit tak striktně geometrickou formu stavby pomocí organického, přírodního tvarosloví.



Víceúčelový prostor s kavárnou. Foto Martin Krba.

Lighthouse KOMA vznikl jako maják možností, který spojuje a dále buduje vztahy firem. Svým jednoduchým designem a rovnovážným zastoupením funkčnosti i estetiky se stal stavbou, jež doplní jakoukoliv akci a klidně může být jejím centrem, středem, srdcem.

Poznámky:

1. Dále byla stavba využita pro zázemí ČT Déčko, kdy byly moduly umístěny před zlínský zámek jako „Dům České televize“ – http://decko.ceskatelevize.cz/zlin-film-fest-2016.
2. Blíže o vývoji modulární architektury viz Adéla Bačová, *Design víceúčelové modulární stavby* (diplomová práce), FMK UTB, Zlín 2016.
3. Více informací o festivalu je dostupných na webové stránce www.zlindesignweek.com.
4. Partnerem projektu konkrétně byla společnost Janošík OKNA – DVEŘE, díky které stavba získala charakteristický prvek – posuvná, panoramatická, bezrámová okna RAND 2.0 Skywall. Dále pak firmy myLight, v-podlahy, Ton a egoé.

3. 8. 1985
Vyšehrad (Praha)

15⁰⁰–19⁰⁰

Llcces le oficces.

Prague
/Kamenna I 4/ (Mario Kafka)

Abruccanii conne dans,
poure prinne suiss.

General staff building
M E H E D A H A

ciore: ✗ Petr Nikl
nikl Petr

✗ Frantisek Petrak
F. Petrak

✗ Petr Laurych
/ Laurych B.P.

ciore ä: Lubomir Anlauf
✗ Anlauf

ciore: Eva Rimska-Anlauf
✗ Anlaufová Eva

Tomas Volkmer
✗ Tomas Volkmer

Z ARCHIVU

Cossuki n. printed and bound
Prague

Sdružení MEHEDAHA. Slon ve zlínském porcelánu

Martin Macháček



Zakládající členové s průkazy, Petr Nikl, Petr Laurych, František Petrák, Lubomír Anlauf a Eva Anlaufová, první velké koncilium sdružení MEHEDAHA 1985. Foto: archiv Františka Petráka.

Když se vysloví název paradivadelní, loutkové a zčásti pohybové formace MEHEDAHA, první asociace, která se může v té souvislosti objevit, je erbovní pojmenování nějakého exotického kmene. Ve skutečnosti je to pár desetiletí stará značka, kterou na svět přivedli výtvarníci, divadelníci i divadelní nadšenci. „*Mehedaha*“ je „prý, možná“ svahilský pokyn pro slona, aby šel vpřed. Slyšeli ho dva ze zakládajících členů uskupení František Petrák a Petr Nikl při návštěvě zoo, kde se zřízenec snažil zvíře přimět k pohybu. Slovíčko, které při letmém průzkumu v internetovém překladači nenese žádný konkrétní význam, odráží celkový charakter tvůrčího kolektivu. Záhadná formulka, šamanské zaříkávadlo, jak se dá název číst, je navíc úzce propojené s tím, co oba tvůrci i jejich blízcí spolupracovníci ve výsledku tvoří. Pro Petra Nikla je MEHEDAHA výchozí bod, jakási výchozí skulinka, ze které se do světa rozběhla jeho bezbřehá kreativita rozštěpená mezi malbu, divadlo, performance, hudbu, ilustraci i film. Na první pohled nenápadná aktivita kolem několika přátel, která během deseti let své existence vygenerovala ohromné množství obrazového, textového a v neposlední řadě „zážitkového“ materiálu.

Pro kontext, do kterého uskupení MEHEDAHA vstupuje, je důležité období vrcholících osmdesátých let, kdy se v českém prostředí výrazně emancipují skupiny jako Pražská pětka, Tvrdohlaví nebo „tvůrčí deriváty“ jejich jednotlivých členů. Příklady za všechny budiž Výtvarné divadlo Kolotoč výtvarníka Čestmíra Sušky nebo B. K. S. (Bude konec světa) Suškova kolegy Františka Skály. V polarizované atmosféře značně vyvanutého svazáckého středoproudu a fundamentálně vyhraněného undergroundu se objevuje generační skulina, která jakoby se nepotřebovala hlásit k nikomu. Existuje mimo extrémní zájem režimu, přesto se stává tématem oficiálních tiskovin (příkladem za všechny může být cena Bílá vrána, kterou Tvrdohlavým udělil časopis Mladý svět v roce 1989). Naopak u umělců z řad undergroundu vzbuzuje pro ně mnohdy „neangažovaná, pohodlná a elitářská“ skupina naprostý odpor. Neznamená to ovšem, že by tvůrci z generační vlny kolem Tvrdohlavých nekódovali do svých děl kuriozity na hlavu postavené doby i politického systému. Skrze župní systém sokolského hnutí a ceremoniálů předávání bizarních řádů, jichž byli účastni pouze aktéři na převážně utajovaných, morbidně černo humorných akcích, se byrokratické realitě socialismu vysmívalo B. K. S. Františka Skály. Celé to skupina korunovala tím, že v roce 1993 při *Projektu znovuoživení kolumbária a památníku na Vítkově* uložili do kójí v kolumbáriu rakve se svými kostýmovanými figurínami.

Zakládací listina s podpisy členů MEHEDAHA, Praha-Vyžlovka, 1985. Foto: archiv Františka Petráka



Petr Nikl, příprava scény, Divadlo hudby Olomouc, 1994. Foto: archiv Františka Petráka.

Ale zpátky ke sdružení MEHEDAHA.

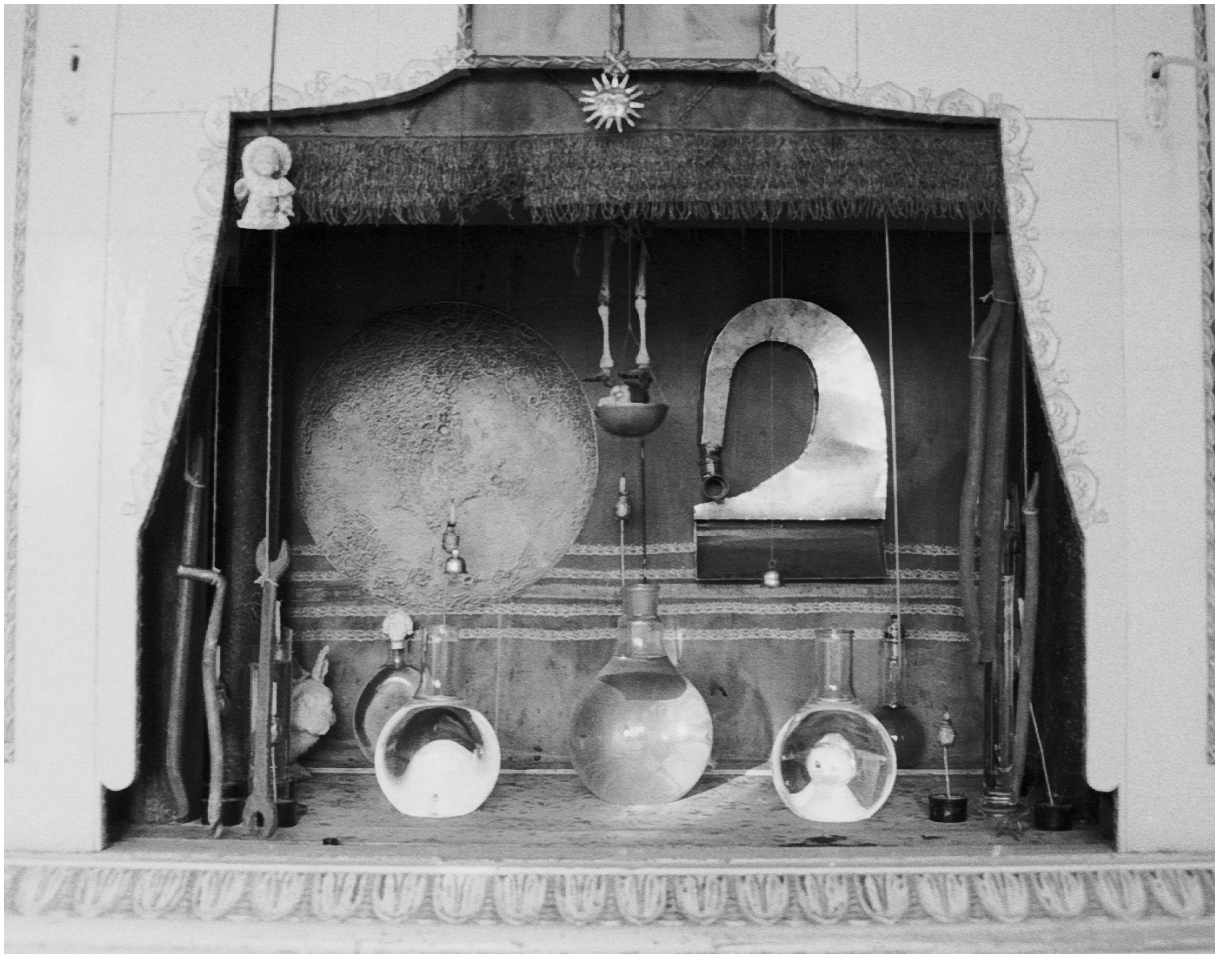
Ačkoliv byla v počátcích pro sdružení klíčová lokalizace na Zlínsku, resp. Gottwaldovsku, kde toho času působil František Petrák a Petr Nikl se tam často vracel, došlo k iniciaci vábivého blouznění někde úplně jinde. Sdružení MEHEDAHA, které si do štítu hrdě vetklo slona, vzniklo 3. srpna 1985 v lese. Aby to znělo ještě o něco magičtěji, tak to bylo v „lese u studánky“, konkrétně poblíž obce Vyžlovka u Prahy. U zrodu sdružení stáli z členů kromě Petra Nikla a Františka Petráka ještě scénograf Tomáš Volkmer, ilustrátor Lubomír Anlauf a grafik, divadelní nadšenec Petr Laurych. Při úvodním rituálu v rámci tzv. *Prvního velkého koncilia* vzniklo sdružení MEHEDAHA podpisem Průvodní listiny. Uvítací výbor čerstvě založené skupiny se potkal v úborech vskutku bizarních. Součásti roztodivného inventáře podepisujících členů byly flanelové košile, šle, sluneční brýle s nalepenými očními panenkami, případně futuristická ozdoba na pomezí kybernetického implantátu připomínající součást kostýmu Gordia La Forge ze seriálu Star Trek.

„Uniformovaní ufoni“ na Zemi přivážejí více než desetiletí kreativity. Vše leží už v základech celého uskupení - tedy „urban legend“ o návštěvě zoo, sice nikým neověřené, a přesto krásně bájivé a hravé. Je v ní ukrytá veškerá omračující tvořivost hlavních protagonistů. Barvy, světla, do kosmu vystřelená imaginace, ale také aluze na barokní divadlo i klasicistní balet. Úvodní ceremonii z léta 1985 ještě doprovodila podobně velká akce v roce 1986 v obci Hvozdná u Zlína. Došlo tam k obdobně bizarnímu zjevení jako ve Vyžlovce. Vedle recitace zásadního textu tam sdružení MEHEDAHA představilo programové prohlášení *Vivat MEHEDAHA!*, což byla několikastránková interní ročenka, jejíž součástí byl také seznam lidí, tzv. „*čestných členů*“, o které se má sdružení rozrůst. Mimo občasných tiskovin členové sdružení vydávali vlastní, nízkonákladový, kvazi samizdatový časopis *Revue M*, kterého nakonec připravili čtrnáct čísel. Literárními příspěvky časopis zásobovali nejen oni, ale také blízcí přátelé (mezi jinými přispěl do *Revue M* další z členů Tvrdohlavých Jiří David). Básnické a absurdní textové útvary doplňovaly grafiky Lubomíra Anlaufa, Františka Petráka i dalších výtvarníků.

Klíčovou etapu tvorby sdružení ale tvoří specifický formát domácích besídek. V době největšího tvůrčího nasazení Františka Petráka a Petra Nikla se akce sdružení MEHEDAHA odehrávaly nejčastěji formou tematicky profilovaných setkání v jejich bytech – konkrétně v Petrákově luhačovické vile Rusalka a Niklově ateliéru v pražských Holešovicích. Obě větve charakterizovalo jeviště, které každý z autorů používal. Zatímco Petr Nikl hrál v klasickém dřevěném divadélku a později performoval v instalaci *Létající zařízení FLIP*, František Petrák si postavil trojstranný paraván pokrytý sérií maleb, výjevů z Komenského Orbis Pictus. Kolem částečně guerillové aktivity se utvořila nemalá komunita více méně pravidelných návštěvníků, kteří se postupně



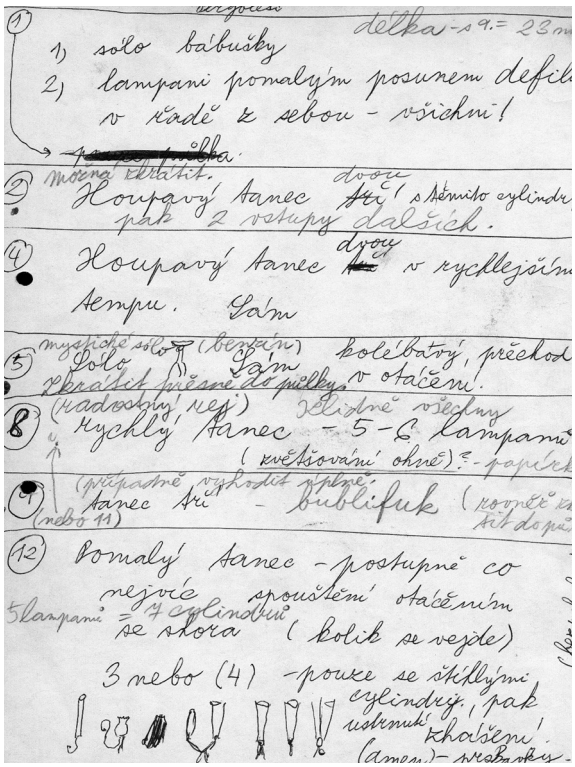
František Petrák před postaveným divadlem MEHEDAHA SOBĚ, Ostrava 1995, malby a koncept František Petrák.



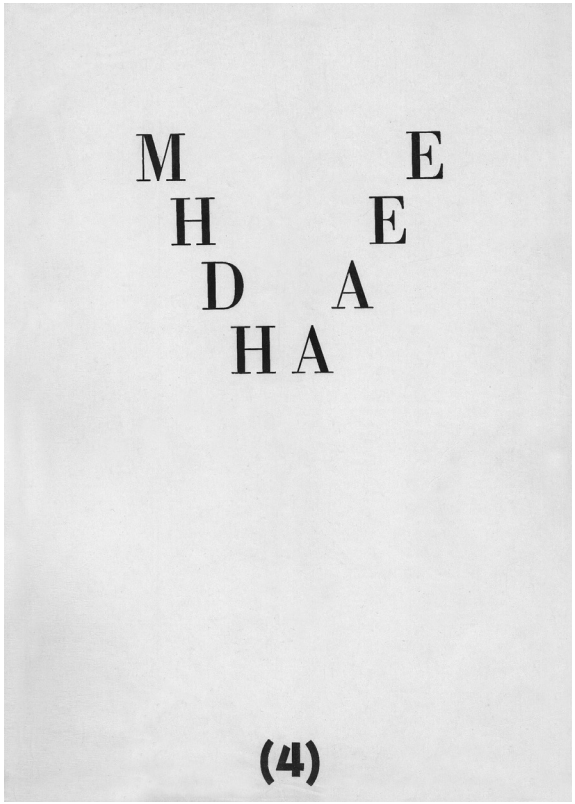
Petr Nikl, divadelní scéna, instalace v malířském atelieru v Praze.



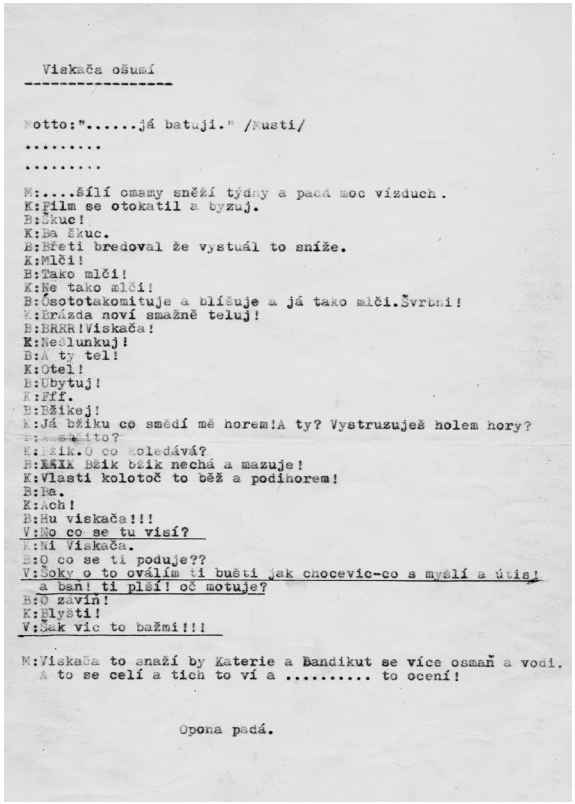
Petr Nikl, divadelní scéna, instalace v malířském atelieru v Praze.



Petr Nikl, scénář, Giovanni Battista Pergolesi - Stabat Mater, Tanec s Lampany, 23 minut.



Obálka samizdatového sborníku MEHEDAHA 4, grafické úpravy Petr Laurych, texty doplněny originálními tisky a kresbami, celkem vyšlo 14 čísel.



Viskača ošumí

Motto:".....já batuji." /Musti/
.....
.....

M:....šílí omamy sněží týdny a padá moc vízduch.
K:Film se otokatil a byzuj.
B:Škuc!
K:Ba škuc.
B:Břeti bredoval že vystuál to sníže.
K:Mlči!
B:Tako mlči!
K:Ne tako mlči!
B:Ošototakomituje a blíšuje a já tako mlči.Švrbni!
K:Brázda noví smažně teluj!
B:BRRR!Viskača!
K:Nešlunkuj!
B:A ty tel!
K:Otel!
B:Ubytuj!
K:Fff.
B:Bžikej!
K:Já bžiku co smědí mě horem!A ty? Vystruzuješ holem hory?
B:Smělito?
K:Bžik.O co koledává?
B:Bžik bžik bžik nechá a mazuje!
K:Vlasti kolotoč to běž a podihorem!
B:Ba.
K:Ach!
B:Hu viskača!!!
V:No co se tu visí?
K:Ni Viskača.
B:O co se ti poduje??
V:Šoky o to oválím ti buští jak chocevic-co s myšlí a útis!
a ban! ti plší! oč motuje?
B:O zavín!
K:Slyšti!
V:Šak víc to bažmi!!!

M:Viskača to snaží by Katerie a Bandikut se více osmaň a vodi.
A to se celí a tich to ví a ..... to ocení!

Opona padá.

František Petrák, scénář divadelní hry „Vyskača ošumí". Foto: archiv Františka Petráka.

sami stávali aktéry loutkových i jiných produkcí. Vedle scénářů, které se hojně objevovaly v *Revue M*, se při besídkách čerpalo z atmosféry a nápady vznikaly na místě. Kromě fluktuace zúčastněných byl dalším výrazným znakem jejich věkový rozptyl. Zapojovaly se opravdu všechny generace. Přes variabilitu i nepředvídatelnost průběhu besídek měly svoje skoro až highlighty. Byly jimi loutkové balety podle dvou kantát – Orffovy *Carmina Burana* Františka Petráka a Pergolesiho *Stabat Mater* Petra Nikla. *Carmina Burana* byly ohromnou barevnou smrští, při které se po jevišti prohánělo až několik desítek dvojrozměrných papírových loutek všemožných, fantaskních tvarů. Kolos povětšinou ovládalo více lidí naráz a dílem náhody i náročných světelných efektů



Skupinová fotografie před loutkovým představením Carmina Burana, Ostrava 1995, masky Petra Nikla, vpravo dole Jiří Surůvka.



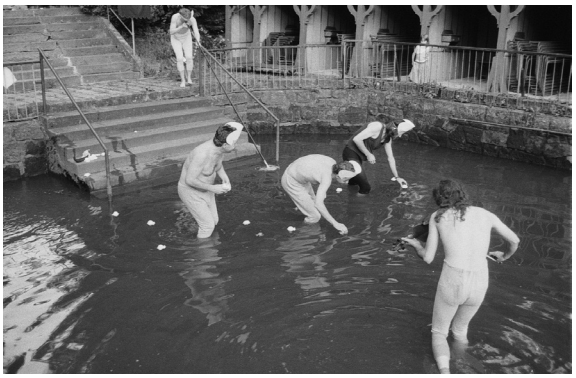
František Petrák, scénář, sestavy papírových loutek, Carl Orff-Carmina Burana, 1992. Foto: archiv Františka Petráka.

některé z loutek skončily v plamenu svíčky. Zcela jiný přístup zvolil Petr Nikl pro *Stabat Mater*, která se stala jakousi pokusnou alchymistickou laboratoří. Voskem polité panenky a peří se prohánělly kolem plných, saponátem sycených křivulí s vodou. Kromě panenek na jevišti občas zaletěli také „Lampani", dřevěné hadovité loutky s hlavicemi svítidel, které se staly na dlouhou dobu symbolem tvorby Petra Nikla. Koncept pro *Stabat Mater* navíc Petr Nikl zopakoval v loutkovém filmu *Mozartovo Requiem* z roku 2002, který shodou okolností vycházel z projektu, na němž spolupracoval s členy divadla Petra Laurycha. Oba balety se také objevily při komponovaném programu derniéry inscenace Ananas brněnského spolku Ochotnický kroužek v červnu 1989, kterou její režisér Jan Antonín Pitínský dimenzoval vskutku okázale. Vedle sdružení MEHEDAHA se tam objevil Petr Lébl, Filip Topol nebo Divadlo Sklep.

K úplnému konci sdružení MEHEDAHA v podstatě nikdy nedošlo, protože jeho základ zůstává zachovaný v pracích členů navazujících na postupy, které v mnohém prozkoumávali už při akcích sdružení. V souvislosti se sdružením lze hovořit spíše o jemném rozfoukání do všech světových stran někdy kolem roku 1995, kdy ustaly bytové besídky u Petráků i Niklů. Jakýmsi posledním symbolickým záchvěvem byla akce v červenci 1995 v luhačovických Slunečních lázních, kde vedle členů sdružení v bizarní kreaci vystoupili i jejich přátelé, a tato skupina v podvlíkačkách a zvířecích maskách Petra Nikla se jala čeřit hladinu nefunkčního bazénu. Hodně se tam troubilo, jako u slonů ve výběhu...

...a je třeba říct, že to troubení není problém zaslechnout i teď, v době, kdy každý z členů precizoval své tvůrčí aktivity.

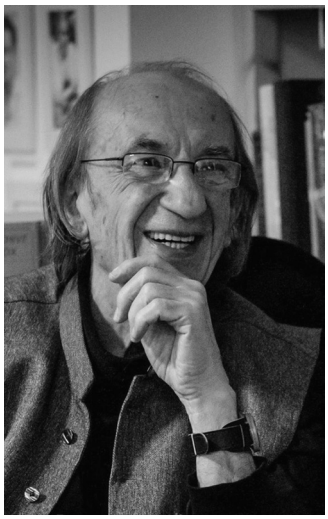
téma



Setkání a oslava – deset let sdružení MEHEDAHA, Sluneční lázně, Luhačovice. Foto: Petra Kosková Hammid, 1995

Jiří Kott

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 15. srpna 1934 v Praze.
Jiří Kott – pseudonym, vlastním jménem Miroslav Kovářík. Stal se zakladatelskou osobností hnutí malých divadel 60. let. Docela malé divadlo (1962–1969) stačilo během sedmiletí existence inscenovat kolem dvaceti titulů a vytvořilo i svůj zvláštní interpretační styl. Kromě pořadů americké beatnické poezie, byli první, kdo po létech uvedli nejen na divadelně-poetické jeviště básně Jiřího Ortena, Jana Zábrany, Jiřího Koláře, Ivana Blatného, Ivana Diviše a Ivana Slavíka. Byl vůbec první, kdo scénicky představil poesii Václava Hraběte a básnický manifest Znamení moci Jana Zahradníčka. Po rozpuštění DMD působil jako konferenciér folkových pořadů a festivalu Porta (1968–1992), autor a interpret poetických montáží a klubových představení, v nichž se jeho charakteristický přednes básní „ve stavu zrodu" stal novou kvalitou české interpretační kultury. Od roku 1990 působí i jako rozhlasový autor, moderátor a přednašeč v pořadech Dobré jitro, Zelené peří a Poetická nokturna Českého rozhlasu, stanice Praha. Jeho repertoár zahrnuje široké spektrum autorů, od klasické poesie Máchovy po nejmladší básnickou generaci.
Vydal knihu básní – Ovoce noční (Adolescent 2014).
Jiří Kott žije v Praze.

* * *

Jsou ještě balvany které se neutrhly
V hlubokých tůních leží noci běd
Teprv se sbírá mráz do něhož klesneš ztuhlý
A jeden po druhém bude tě opouštět

„A jeden po druhém budou mě opouštět...?"

...až přijde poslední jak zrcadlo jež hladí
Vůněmi slastných lží začne tě opíjet
A polibkem tě zradí

„Zradí mě polibkem? A víc se neohlédne..?"

...vydá tě balvanům které tě rozdrtí
Noci se rozervou mrazivý vír se zvedne
Tobě se bude zdát potom než o smrti

„Kdo je ten poslední? Proč se tak dlouho skrývá?"

Denně ho potkáváš ať chodíš kdekoli
I tehdy jsi-li sám tvá touha o něm zpívá
A jeho lhostejnost tě často zabolí

„ A jak ho přivábím a přemluvím a svedu?"

...to bude prosté jako tolikrát
Dráždivé jitření nalité do pohledu
v zšeřelém zákoutí či světle promenád

„Jsem tedy odsouzen a konec už mne čeká...?
Prozraď mi kdy se přihodí?"

...stojí mu v cestě poslední velká řeka

„A on?"
...ji přebrodí!

Litvínov / 1957

* * *

Za noci plné hvězd a vání
Za smetišti a za kaly
Za ohradami na měsíční stráni
Tam jsme se potkali

Potkali jsme se bez pozdravu
my ze snů známí po léta
Vítr hrál na stříbrnou trávu
a měkce přelétal

Vplétal se do keřů ztrácel se v šelestění
A my šli za ním jako v snách
až na dno rokle kde se v mléčné dřeni
rozpukával tvůj vlahý nach

Rozevíral se jako tůně
Jak orosený mech
V té rokli třpytily se vůně
kolem nás na stéblech

Zapadali jsme do závějí
drcených trav a hlín
Cítil jsem jak mne hřejí hřejí
tvé ruce rty a klín

Choulili jsme se jako děti
Líbali se a plakali
Šťastni že noc už nedoletí
nad smetiště a nad kaly

Most / 1958

* * *

To bývá v podvečer před posmutnělou nocí
v hlubokém tichu napitém jak mech
Stávají v pokojích vonících po ovoci
prohlížejí se v zrcadlech

Jsou bezelstní a nevědomí
žíhá je soumrak navátý
Stojí jak probuzené stromy
s purpurovými poupaty

Prohlížejí se jak je hněte
jak jimi kývá sem a tam
jejich čerstvá nahost dokud nedokvete
/nežli ji darují bezedným samotám/

Pláč těla jíní je Klikatě po nich stéká
Lůžko se nad nimi zavírá jako řeka

Litvínov / 1957

Prodejný jinoch z lázní

Komu se vzdáváš? Sobě ne
Hlídám tě s obavou a bázní
Hleď oči mé studánky zpěněné
omývají tě v stokách lázní

Ptal jsem se těla co si počít s vředy
co nelze uvidět /jen drobný mlžný zákal/
Vznášíš se jako trysk očistný plavý snědý
Jsi přející jak Bůh A já jsem za to plakal

anděli bílých plání zkropená jívo chtící
věčně růst
broušená vázo antického světla
cherubíne mých spánků modlo úst
řetězi sladké chvíle který jsem právě přeťal

Prameni Poručníku Obraze chaldejského moře
Rozžatá svíce prostřed černých pěn
Čepeli opálových boků Mělčino ňader rozlitých
po prostoře
do ohňů zřítelnic v nichž jsem už tisíckrát
dotrpěl

Vztahuješ ruku vojevůdce krásy
rozplétáš závoj vášní Zvolna toneš v nich
Plameníš Sáláš Kdo tě přijde zhasit?
Už vím kdo přijde Ten před kým rozhodíš
své stříbro jako smích

Ten komu rozvineš svůj samet jako kůži
Komu se vzdáš pří téhle hostině
rozvlněn pýchou šarlatových růží?
Ano jsi růže v nějaké hodně kruté tónině

Na louce lidských těl v tržišti předvečerních
lásek
hlídám tě hlídám s obavou a básní
Srneček v kolébce nesmělých očí zdáš se

Prodejný jinochu z lázní

Praha / 1953

* * *

Scházel jsem omšelými sklepy
šedivých ulic do černi
Na slizkou dlažbu světla lepil
blátivý liják večerní

Spadaným listím vítr chřestil
Mé kroky lhaly něčí spěch
Zastavil jsem se na náměstí
pod lampou v matných propastech

Slyšel jsem jenom déšť jak sbíhá
potichu po schodech
a rozplývá se v čpavých rýhách
na rozpukaných zdech

V pustém koutě mne přepadaly
vábivé tváře v divých snech
Čekal jsem na ně Večer kalil
stříbrnou mlhu na oknech

Země si šerem zastírala
svůj ochořelý klín
Jen bledá lampa chtivě zrála
nad jícny kalužin

Spadaným listím vítr chřestil
Vítr v němž s deštěm bloudíme
Bloudíme marně po náměstí
kde končí všecky pouti mé

Litvínov / 1957

Báseň plná čekání

Na břehu moře tyrrhenského v podloubí
olivových spánků
potkal jsem jinocha Vystoupil náhle z vln
od strany zájitřní a za červánků
hořelo jeho tělo jak naplněný člun

Pomalu blížil se a měsíc z nebe smekal
Antické jitro - luk ! - se napínalo v chtění
Konečně tedy on Já celý život čekal
vyprahlý pramen toto naplnění

Konečně tedy on a do chladivé mlhy
v podloubí oliv vkládá zbledlý svit
Mé rty žhnou jako troud a slzením tak zvlhly
Vznět žároviště touhy přejí uhasit

Rozpalčen poltí se jak přechýlený sloup
Jak žezlo antiky které se trpce shlíží
v lasturách přílivu a propadá se hloub
Konečně tedy on se nekonečně blíží

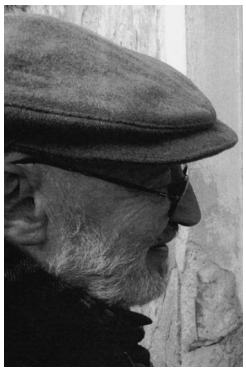
Co jsem mu říci měl když ústa krásou sťatá
vzpouzela verši který ve mně zbyl
Od břehu Tyrrhenu z podloubí oliv chvátá
dvojitá samota

Bohové! Já ho políbil

Praha / 1953

Josef Kroutvor

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 30. března 1942 v Praze.
V roce 1960 maturoval na střední průmyslové škole strojnické, poté pracoval jako technolog v n. p. Nářadí. Od roku 1961 studoval na FF UK filozofii, historii a dějiny umění; absolvoval v roce 1967 diplomovou prací Jazyk, řeč a existence. Krátce vykonával pomocné práce v Ústavu pro teorii a dějiny hromadných sdělovacích prostředků, v září 1968 pak odešel do Francie, kde posléze získal roční stipendium. Na univerzitě v Besançonu navštěvoval kurz francouzštiny a přednášky z dějin umění. Po návratu vykonával příležitostná zaměstnání. Na podzim 1970 začal pracovat v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze jako odborný muzejní pracovník se speciálním zaměřením na dějiny plakátu. Od září 1993 zde byl vedoucím oddělení užité grafiky a fotografie, zde působil až do roku 2003. Kromě dějin plakátu se však též věnuje problematice umělecké fotografie, designu, architektury a sociologii kultury. Vydal monografické práce – Hlava Medusy (1985), Pražský chodec (1985), Jiří Sopko (1990), Potíže s dějinami (1990), Egon Schiele (1991), Poselství ulice (1991), Praha, město ostrých hran (1992), Benátky. Město kanálů, paláců, umění, kurtizán, karnevalů a koček (1992), Šumava a Josef Váchal (1994), Náchodský okruh art deco (1994), Živly (1997), Nový bestiář a jiné historky (1998), Café fatal. Mezi Prahou, Vídní a Paříží (1998), Města a ostrovy (2002), Můj Mácha (2003), Rozsypaný čaj (2005). V roce 1990 absolvoval krátkodobý studijní pobyt ve Vídni na Institutu pro vědy o člověku. V letech 1990–1992 externě přednášel na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a Fakultě sociálních věd UK o dějinách plakátu a reklamě.Publikoval prózu – Nový bestiář a jiné historky.
Vydal knihy básní – Fernety (1998), Pouštění papírových draků (2002), Rozsypaný čaj (2005), V Kupě (2012), Popořádku (2015).
Josef Kroutvor žije v Praze.

Na Havlíně

Úzké jsou cestičky
Mezi hroby
Ani po smrti
Jeden neustoupí druhému
Havlín je dobré místo
Pro nebožtíky
S vyhlídkou
Na protější kopec
Zvaný Závist

Tanec Morany

I kočičky letos zatáhly drápky
Ledové náramky studí
Morana tančí
Poslední bláznivý tanec zimy
Křupou zmrazky pod nohama
Jektají zuby
Chřestí kosti

Ještě jednou

Navštívit archu Petrkov
Vystoupat po dřevěných schodech
Na horu Sion
Zastavit se před ikonou
V kuchyni
U kamen
Tam, kde už vyhasla duše domu
Ještě jednou
Rozhlédnout se kolem
Než přijdou architekti
A zasadí skleněné dveře
Do vrat chléva
Kde Jiří Reynek
Homme de lettres
Umazaný i Pomazaný
Připravoval šlichtu pro prasata

Mazlit se s hlínou

V příštím životě, je-li nějaký
Chtěl bych být hrnčířem
Chodil bych věčně umazaný
A nosil dlouhou plátěnou záštěru
Točil bych na kruhu
A vytáčel
Čajové misky a konvice
Džbánky na čerstvou vodu
Mísy a vázy a květináče
A také slánky na stůl
A roztomilé cukřenky
Ty drobné posvátné věci domova
V příštím životě, je-li nějaký
I pec bych postavil
Pálil bych suchým dřevem a přikládal
A trnul bych úzkostí
Co pec vydá
Těšil se z toho
Co pec vydala
V příštím životě, je-li nějaký
Prosím o šikovné ruce
O sílu, pokoru a odvahu

Dárek nad dárky

Stačí si líznout
A naskočí vám husí kůže
Stačí si šňupnout
A spadnou vám i brejle z nosu
Takovou sílu má křen z Vysočiny
Černý kořen od Režné báby
Černý křen kopaný
Černý kořen loupaný
Ó, černý svině křen
Při měsíčku strouhaný
Před rekonstrukcí

Nordwald

Jako rytířské korouhve
Tyčí se hrdé smrky
Na svahu Schwarzenbergu
Hle, severní les romantiků
Kde každý kámen tíží tajemství
Žebříky světla se spouštějí
Do vlhkého přítmí
Voní zde jehličí a pryskyřice
Jdu, stoupám vzhůru
Jsem poutník

Legenda

Byl dávno
Jeden svatý muž
Jmenoval se František
V lese na kopečku
Kázal zvířatům a ptákům
Místo je to boží
A dodnes sem lidé rádi chodí
Na procházku
Říká se tam odjakživa
U Svatého obrázku

Noční hlídač

Posvítil si na ně
Pěkně zblízka – baterkou!
Posvítil si na Staré mistry renesance
Na Rembrandta i na Goyu
Tiše postál u „Milenců“ od Moneta
Procházel sály
Procházel dějinami
Prohlédl každý kout
Zastavil se ještě u Picassa
U portrétu malíře s velkýma očima
Ale pak už se vracel zpět
S dobrým pocitem
Přečíst si noviny
Uvařit kafe v „kutlochu“

Malá fuga

Tak slovo přichází
Ke slovu
Tak se řádek řadí
K řádku
Popořádku
Tak fouká vítr
Tak teče voda
Tak praská oheň
Tak hrčí mlýnek
Tak plyne řeč

Paříž s dusítkem a metličkami

Variace na známou melodii „Autumn Leaves“

List za listem padá listí
Pod nohy chodců
Nic netrvá věčně
Ani moderní umění v Paříži
List za listem padá listí
V Lucemburské zahradě
Chanson je písnička
Která potěší
Všechny ismy jsou už mrtvé
Krásné obrazy a básně ale žijí dál
List za listem padá listí
Bonne nouvelle je dobrá zpráva
S vůní podzimu, listí a smogu
Paříž je písnička
Která se vrací
Za listem padá listopad Padá listí
V Lucemburské zahradě

Orbis Pictus Play Zlín
Václav Mílek

Art and play have a lot in common, as can be seen, for example, in cultural historian Johan Huizinga's study, *Homo ludens* (1938). The subject of this article is the art project entitled *Orbis Pictus Play*, that presents the element of play as a completely free and creative activity. Play alone is not the goal, but is however the way in which to experience the world. In this way, play seems to be most appropriate, as it rather frees us from ingrained thought structures and the ways in which we select and process the information received through our senses. Artist Petr Nikl is the curator of the project whose origins go back to 2000 when the first exhibition was created in the Galerie Rudolfinum in Prague. Its principals were already contained in the works of Petr Nikl, who has a characteristically child-like way of looking at the world. The Zlín Chateau has now taken over the project and has created a long-term exhibition with the intent to expand the concept even further. In addition to the exhibition at the castle in Zlín, one also has the opportunity of seeing the accompanying exhibition *Labyrinth of Light* at the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín. A total of 63 interactive installations and objects created by more than 30 artists can be seen in the city of Zlín in association with this project.

The art of Russian émigrés in Paris from the collection of the Gallery of Fine Arts in Náchod
Vlastislav Tokoš

Between 1917 and 1929, about three million people abandoned Russia. The cities of Western Europe – Prague, Berlin and most importantly Paris – became the destination of their forced migration. Paris alone had the largest Russian colony located in its district of Passy. Many people began working here – including artists and designers, labourers, members of the intelligentsia and aristocracy. A collection of fourteen pictures from several of the Russian immigrants can be seen at the Gallery of Fine Arts in Náchod (GVUN). The pictures were relocated from the Czechoslovakian Academy of Science in 1984. The works were originally collected in Prague and presented by Nikolaj Lvovič Okuněv in 1935 for a large retrospective exhibition. In addition to these pieces, the GVUN also has works of Russian emigrants Filip A. Maljavin, Konstantin A. Korovin and Ossip Cadkin in its collection.

František Petrák. Ilustrace, obrazy aneb hledej a najdeš… (Illustrations, pictures or Seek and you shall find…)
Ivan Bergmann, Jr.

The first exhibition of František Petrák (*1961, currently living in Luhačovice) at the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín featured the artist´s earlier works from the 1980's. During this time, he created graphic designs and illustrations for the younger generation. Petrák's style of art is distinguished by its expressive lines and attempts to create the greatest simplicity and clarity of the resulting shape. The artist works primarily with the techniques of colour linocuts. At the same time, Petrák works intensively on book binding. His work can be seen in the children´s books Kamarádi z abecedy (ABC Friends, 1991 as well as the collection of non-sense poetry Malé lalulá (2014) for adults. The artist's earlier works are formally genre and technically related from his later works, however they are consequently concise. Petrák is currently focusing on his painting works. Several of these pictures have been presented in the cycle Ráj na zemí (*Heaven on Earth, 2015*). The exhibition demonstrates the current direction of the artist and is an example of the formal continuity of his creative work.

Mácha Forever
The Exhibition of Karel Hynek Mácha in Zlín
Pavel Hruška

The text accompanies the most recent exhibition of manuscripts and drawings of Karel Hynek Mácha curated by Pavel Petr at the Regional Art Gallery in Zlín that took place in cooperation with the Museum of Czech Literature in Prague. The poet's references reflect the public's general perception and critically point to the broad stereotypes and misguided attitudes towards the perceptions of his major works. Mácha's work is evaluated artistically, illustrating his principles and dominant elements. The exhibition of Mácha's drawings is complemented by some of the most important pages from his manuscript. Another important part of the exhibition featured a series of portraits of K.H. Mácha painted by other famous Czech artists. All in all, it resounded as a tribute to Mácha's unique work and his destiny.

A New Spot on the Map
Michal Stolárik

If we look at the statistics, the art scene in Bratislava is operating in a very positive manner. The number of potentially functioning galleries is relatively high, but this level does not correlate with what we actually could (or rather should!) expect from the institutions in 2016. Last year, we welcomed a new initiative, the DOT Contemporary Art Gallery in Bratislava, which has the potential of remaining on the arts and cultural scene for a long period of time. In April, we introduced the Subtílnost (Subtlety) group exhibition that presented the young generation of visual artists.

In an Endless Dialogue between the Past and the Present
Adéla Machová

When you see the exhibition *Dust in the Gaps*, you have the feeling that you have rediscovered long-lost and forgotten memories – as if the mythical phoenix had emerged from the ashes and materialised in the works of Zdena Kolečková (1969) and Michaela Thelenová (1969). From the dust of old houses, abandoned gardens and human fates, both artists are able to create images of lives from the past and present generations who have been dwelling in the peaceful yet difficult life of the Czech-German border. We find a concrete narrative and a universal tone in Kolečková's work. Thelenová, on the other hand, accesses her theme more personally and uses her own experiences, whether it be her daughter's education, relationships with her neighbours or her cohabitation with nature.
The retrospective exhibition *Dust in the Gaps* by these two Czech female artists at the Kunsthalle / Hala umění in Košice reveals many stories. They are purely personal tales taken from the regions of Ústí nad Labem. The Podkrušnohory Foothills located in the Sudetan lands and the city of Ústí nad Labem in particular are places that are laced with different kinds of human fates; they have a harsh political history as well as current social and economic problems (industrialisation, destruction of the landscape, social issues, etc.). This particular genius loci remains the source of inspiration for both artists who entered the art scene in the 1990's and who have gradually established themselves due to the more general context of their artistic creation. They work visually with their own memories.
Zdena Kolečká primarily works with photography and paints. In her work, she sensitively and patiently researches the transformation of space and the human fates against the background of historical events. The shape of the city and its evolution over time, during the period following the 2nd World War (primarily the theme of the expulsion of the Germans) or the era of Communism, industrial reconstruction after the current problems with the transformation and economic stagnation, were most visible in her recent independent exhibitions.
Michaela Thelenová is interested in the identity of the environment and the traditional role of women (such as wives and mothers). Her work is strongly influenced by family life and immediate surroundings. She has been working for a long time with colour digital photography and most recently with dynamic technical drawings. The videos she has created cannot be considered documentary, but rather an effective means of expression. We encounter a definite peace of nostalgia in her work. Thelenová works with details taken from life, details that are directed not only towards humankind, but also towards the evolution of a region that has been affected by industrial heritage.

"Make yourself tiny and Come into this Book"
Lucie Šmardová

The article is an interview with Květa Pacovská, who is one of the most celebrated Czech authors in the field of books, illustrations and graphic art. This book is a spacious sculpture into which one can enter, look at, and feel. The main criteria for the "reader" are his attention and an open mind. Books based on the polysensual foundations are typical for this artist who has received several prestigious awards not only here at home, but also abroad. Painting still remains the main core of Květa Pacovská's work.

An Hommage to Jindřich Prucha
Notes to the Exhibition TREE and Several Aspects of his Painting
Petr Veselý

When evaluating the contributions and significance of the works of Jindřich Prucha, I have considered his work to a certain extent as quite arresting, especially when I put it into the context of today. His reflection of the subsequent generations is less prudent and has an even smaller relation with the actual work. In his pictures, Prucha creates a kind of mutually opposing force field, "reconstructing the space". We can perhaps notice that he has painted parts of the landscape in such a way that when he created the basic composition, it seems as though he had looked at it from several different perspectives. This phenomenon appears to come from the immediacy of his perception of reality and from his experience of painting, but also from his need to create a pictorial composition. When acknowledging the character of the painter's inner relationship to the environment in which he lived, it is necessary to realise that he wanted to paint a picture; the essence of the visible and the experienced transformed into an autonomous unit. His empathy towards a particular reality or phenomenon never exhausted this relationship. It is a relationship to the reality in a more fundamentally universal sense. I was prompted on the one hand by the quality and the number of times Prucha has featured the tree as the main theme in his work as well as by this theme as a continued source of interest in the Czech visual arts over the course of the past forty years.
I have emphasised several basic sub-themes in the exhibition. The **tree** (rather the **configuration of the trees**), eventually becoming the **interior of the forest**. The third theme is **structure**. This arose in context with the manner

in which Prucha organised the image area in his paintings, in context with the motives (branches, leaves), ie. in his work *Větve stromu na podzim* (*Tree Branches in Autumn*). When the gallery prepared the exhibition and selected the paintings, other themes also began to appear – parallels, contrasts, and composition established in similar ways of other artists (ie. **tree roots, the crown of the trees, tree alleys**, etc.).

LAZARUS – the space where drawing is the measure of all things
Jan J. Lhotsky

The artist, known for a long time as Lazarus (*1986), is one of the youngest creators who has found asylum in the unseen and retains a sense of loyalty to the independent "underground" arts scene. Yet, and this is undoubtedly good, his works have begun to appear in the official, public exhibition spaces. His large format, geometric, street-art compositions and also his smaller black and white drawings on paper, wood and canvas arise from the same principle of thinking and artistic interpretation of the world. Their ethos is humility: an attempt to discover an inner clarity and truth. The young artist's way of life corresponds to the very intensity with his work. The Cosmopolitan Art Society, located in the city of Berlin where the artist has permanently settled, provides him with an indirect perspective of truth where his direction (be it artistic or personal) has been justified. His works have a solid, cosmopolitan foundation. He has formally begun to demonstrate two completely opposing trends – technical and organic. In his stronger works, these trends merge together into one readily definable unit. The increasing complexity of his large-scale works makes it even easier for his spectators to access. They find themselves amidst a complicated and rambling of today´s familiar world and also mythical symbols that resonate in the real situations of contemporary society. Reality and the virtual world can no longer be completely separated. It does not matter whether his work addresses current issues or not: his art poses a question that tries to discover a way to discovery, to understanding and to the truth of realisation.

Stories

Reminiscences of the Living World in the Paintings of Martin Čada
Ludvík Ševeček

This article points out the not-so-traditional works of Zlín painter, Martin Čada (1978) who originally comes from Uherské Hradiště. The exhibition was on display from December 10, 2015 at the Library of the University of Tomáš Baťa in Zlín.
It provided samples of his large compositions (176 x 750 cm), taken from various "already retired" professional publications, school materials, encyclopaedias and other publications. The author utilised his painting skills onto these visually conceived surfaces. It is not only about the artistic undertones with the characteristics of some underlying printed materials, their ultimate "completion", but it is also the contrast to this – primarily in the view of their very stylised, succinctly filled natural and industrial landscapes, often with human figures. The environmental studies, research and even spiritual concentration, in many ways, confronts the living, dynamic world that is located on the other side of the window or within the walls of the university.

Pavel Novák – Zlín Architect
Ladislava Horňáková

This contribution is a reflection of the architectural work of Pavel Novák (8. 11. 1949–8. 8. 2006). The article also explores the architect's other significant activities including lectures, exhibitions and published works, social activities and his tremendous interest as an advocate and protector of the Zlín architecture between the World wars. His professional life was associated with the organisation of the Centroprojekt, a project in which he was engaged for almost twenty years. During this time, we worked on more than 200 project activities and realised 20 large construction projects. From 1983 to 1986, he was an employee of the Algerian Ministry of Public Works and Construction and joined the international team of workers on the renewal of the city of Ech-Cheliff, Algeria, that was destroyed by an earthquake. In 2000, he was awarded the title of Chief Architect of the City of Zlín. He was a member of many professional architectural juries and the founding member of the chairman of the Building of the Year in the Zlín District Architectural Competition. Since 2006, after his unexpected, premature death, the competition has featured the prestigious Architect Pavel Novák Grand Prix Award in his honour. He loved his hometown and successfully attempted to protect and advocate the Zlín architecture that was apparent between the World Wars and tactfully develop its legacy. He diligently devoted himself to collecting and studying those materials that are associated with the architecture and life of Zlín. This work culminated in the release of several important publications and catalogues, as well as the organisation of many exhibitions and lectures, focusing on the issues of Zlín architecture. In his two volume work *Zlín Architecture 1900–1950* and *Zlín Architecture 1950–2000*, he described in detail the history of the architecture in Zlín over the course of the entire 20th century. He was a personality whose merit was not to forget the phenomenon of Zlín functionalist architecture and to take this beyond the borders of the Czech Republic.

Three New Books about the Tugendhat Villa
Pavel Zatloukal

No other building of the 20th century has such an extensive bibliography as the Tugendhat Villa. After two years of renovations, the Brno dwelling built by Ludwig Mies van der Rohe from 1928 to 1930 was open to the public on February 29, 2012. Three new books join the long series of publications with the aim of documenting everything substantial about the villa: Iveta Černá – Dagmar Černoušková (eds.), *Mies v Brně. Vila Tugendhat (Mies in Brno)* (Brno 2012), Daniela Hammer-Tugendhatová – Ivo Hammer – Wolf Tegethoff, *Vila Tugendhat Ludwiga Miese van der Rohe. Rodinný dům Tugendhatových. Památka UNESCO* (Brno 2013) and Jan Sapák, *Tugendhat. Dům na rozhraní dějin*. (Brno, 2013). This article provides an overview of the existing publishing activities as well as a brief assessment of the three new publications. The post-War interest in the Mies building considerably increased during the 1960's. Here in the Czech Republic, František Kalivoda was the man behind the attempt to renovate the villa, also mediating contact with Greta Tugendhat and participating in the preparation of the conference on the preservation of the modern architectural cultural monument and the exhibition of Mies' work in Brno. The first attempts of interpretation the building (Václav Richter, Zdeněk Kudělka) were also tied in with Kalivoda's activities. A representative large-format publication about the Villa could not of course appear until after 1989 (photos Libor Teplý, text Dušan Riedl). The impulse to release other publications naturally appeared when the Villa was reopened. The Nadační fond (Endowment Fund) and the Studijní a dokumentační centrum (The Study and Documentation Centre) in the Villa have a substantial proportion of these publications.

Lighthouse KOMA
Adéla Bačová

This article focuses on the KOMA Lighthouse, a modular building designed by Adéla Bačová for the Zlín Design Week 2016 that took place in Zlín from April 25 to May 1, 2016. The article focuses on the history and current trends in the field of temporary modular buildings. The KOMA Lighthouse emerged as an imaginary lighthouse of possibilities that unite and further build the relationships of the companies. With its own unique design and balanced representative functionality and aesthetics, it has become a building that faithfully serves every kind of event and can clearly be its true centre, in both senses of the word, of the heart.

MEHEDAHA Association – An Elephant in a Porcelain Shop in Zlín
Martin Macháček

MEHEDAHA is a „paratheatrical", puppet and part movement group who have brought artists, actors and theatre enthusiasts to the world. "Mehedaha" is "perhaps" what one would say in Swahili to an elephant to make him take a step forward. Two of the founding members heard this when they were at a zoo. The MEHEDAHA Association was founded on August 3, 1985 in the small town of Vyžlovka near Prague by core member artists Petr Nikl and František Petrák, as well as other artists scenographer Tomáš Volkmer, illustrator Lubomír Anlauf and graphic artist Petr Laurych. The particular format of get-togethers made up the key criteria of the organisation. During this period, the MEHEDAHA's creative activities primarily occurred in the form of theme encounters in Petrák's villa located in Luhačovice, better known as Rusalka, or in Petr Nikl's studios located in the district of Holešovice in Prague. The MEHEDAHA Association has never completely disbanded, as its foundation remains preserved in the works of its active members who focus on approaches to art in which many of them have explored during their activities within the framework of the association.

Poetry

Josef Kroutvor
Miroslav Kovářík
Prepared by Pavel Petr

In our regular column, we introduce selections of the works of two authors who are perhaps better known for their achievements in other disciplines. Josef Kroutvor is an art historian and has worked at the Museum of Decorative Arts in Prague, specialising in the history of posters and photography. He primarily writes essays and has also written a series of monographic studies about visual art.
Miroslav Kovářík is primarily known as a reader of poetry and an artist and is one of the founders of the so-called „theatres of small forms". He has also worked for several years as a Master of Ceremonies at numerous folk events, in particular the Porta Festival. Some of his key authors include Václav Hrabě, Jiří Orten, Jan Zahradníček, Ivan Blatný and Ivan Diviš. To commemorate his eightieth birthday, the Adolescent Publishing House released poems he wrote under the pseudonym Jiří Kott during his adolescent years entitled *Ovoce noční* (*Night Fruit*), of which we are publishing some selections of his work.

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

Pavel Novák

zlínský architekt

20. 7.– 23. 10. 2016
Grafický kabinet
2. podlaží budovy 14 továrního areálu



zlín.

Zlínský kraj

14 15 BATŮV INSTITUT

KRAJSKÁ GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE ZLÍNĚ



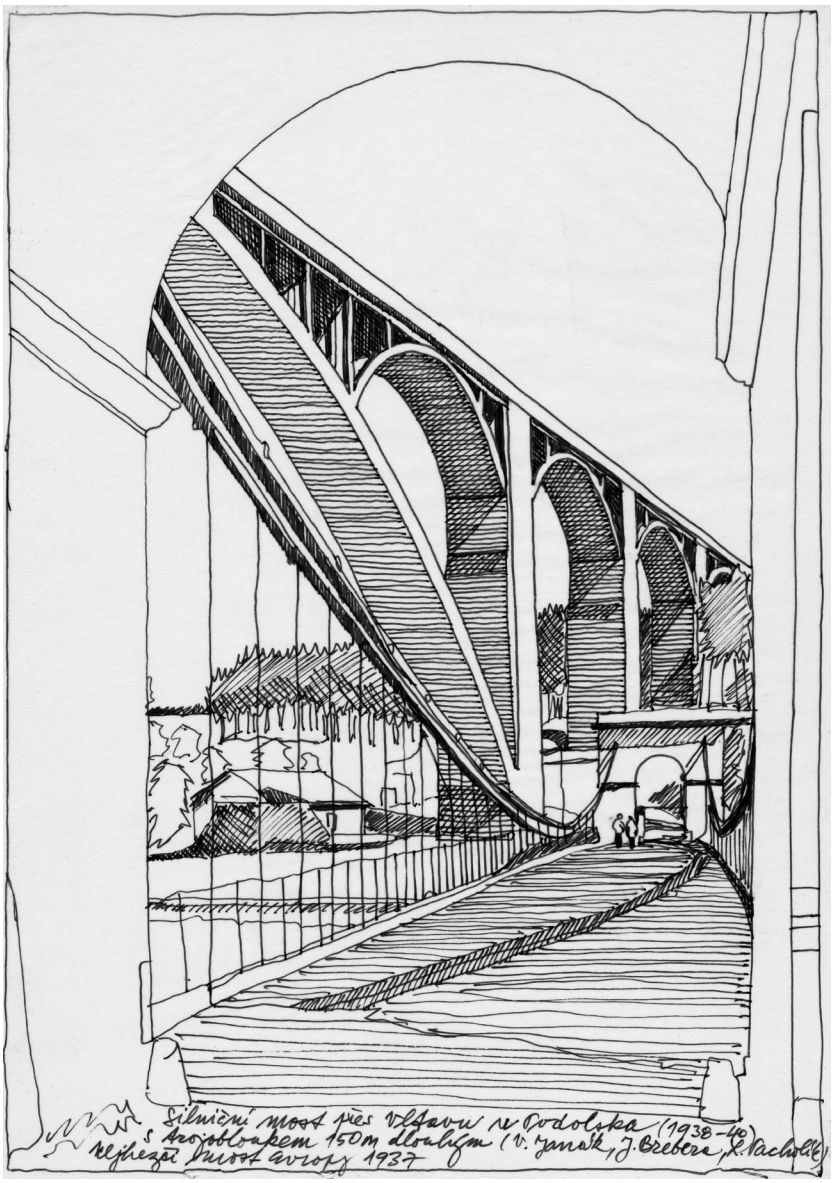
eBadatelna Zlínského kraje

badatelna

Najděte poklady v digitalizovaných fondech paměťových institucí Zlínského kraje

Zlínský kraj

Navštivte nový portál na adrese **http://ebadatelna.zlkraj.cz**
a prohlédněte si předměty z muzejních a galerijních sbírek. Přečtěte si zajímavé knihy, listujte a vyhledávejte články v regionálních novinách a časopisech.



Silniční most přes Vltavu v Podolské (1938–40)
s železobetonovým obloukem 150 m dlouhým (V. Janák, J. Brebera, L. Machoň)
nejlepší dílo stavby v Evropě 1937

www.galeriezlin.cz

Zlínský kraj