

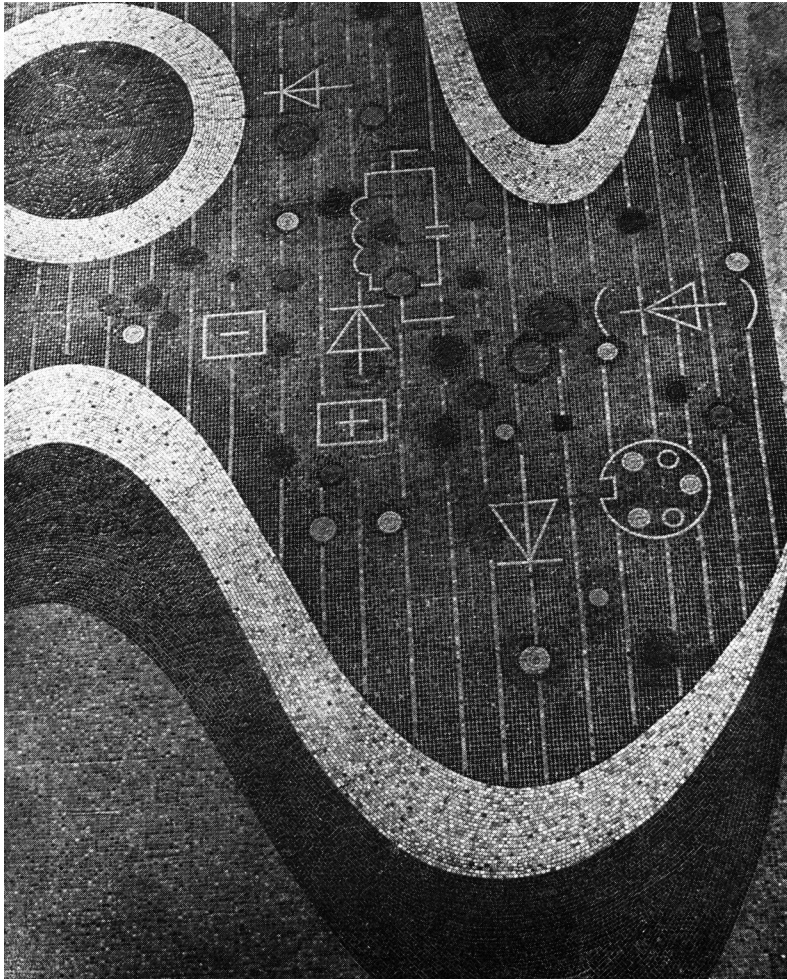
PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XXI. 2/2014

V Ý T V A R N É U M Ě N Í A R C H I T E K T U R A H I S T O R I E P O E S I E





PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XXI. 2/2014

EDITORIAL

Milí čtenáři,

jak jistě sledujete, věnuje *Prostor Zlín* již od počátku zvláštní pozornost autorům, kteří jsou určitým způsobem – ať už původem, nebo tvorbou – spjatí se Zlínem a vůbec s východomoravským regionem. Zásadní roli v rámci této publicity však region a nějaké lokální důvody nesehrávají; tak není náš časopis nastaven. Vždy nám šlo a jde zejména o určení a podporu skutečných výtvarných hodnot, o jejich publicitu v odpovídajících uměleckých kontextech. Vedle současných „regionálních“ tvůrců skýtá naše periodikum tradičně značný prostor i umělcům předchozích období. Jak všeobecně uznávaným klasikům, které je třeba s odstupem času – v nových dobových souvislostech – připomínat, tak především umělcům, jejichž dílo bývá z různých příčin – nezdíká právě z důvodu regionálního původu a z toho plynoucí jinakosti či osobitosti jejich tvorby – nedocenoeno a opomíjeno. K takovým podstatným osobnostem se bezpochyby řadí i rodák z Jarošova u Uherského Hradiště Vladislav Vaculka, do jehož života kruté zasáhla a k jeho zapominání přispěla i doba komunistické totality. Od umělcova narození uběhlo 3. ledna tohoto roku sto let. Již v předchozím čísle našeho časopisu jsme proto jeho mnohostranné a rozsáhlé dílo připomněli alespoň na druhé straně obálky reprodukcemi goblenů umístěných ve foyeru Městského divadla ve Zlíně a v tomto sešitu se jeho životem a dílem blíže zabývá i obsáhlý článek z pera předního znalce moderního umění Petra Spielmana – doufáme, že autora budoucí a tolik žádoucí Vaculkovy knižní monografie.

K významným osobnostem českého umění druhé poloviny uplynulého století bezesporu patří rovněž malíř, grafik a restaurátor Vladimír Jarcovjak, který se narodil 17. března 1924 ve Zlíně (zemřel 19. března, 2007), kde absolvoval gymnázium (1935–1943) a následně krátce studoval i na proslulé Škole umění firmy Baťa (1943). V letech 1945–1950 absolvoval studium monumentální malby v ateliéru profesora Emila Filly na VŠUP v Praze a poté se stal jeho asistentem (1951). Do dějin českého moderního umění vstoupil jako jeden ze zakládajících a klíčových členů tvůrčí skupiny *Trasa 54*, která se na přelomu padesátých a šedesátých let významně podílela na emancipaci českého moderního umění, na jeho liberalizaci a vymanění z vlivu z dogmatické ideologie tzv. socialistického realismu. Umělcova tvorba prošla v průběhu více než padesáti let zajímavým vývojem od maleb a kreseb v duchu věcného, předmětného realismu, přes strukturální obrazové kompozice a závěsné objekty šedesátých let, až po abstraktní, ryze malířská díla nevšední koloristické hodnoty ze závěrečného tvůrčího období. Je také zastoupena v uměleckých sbírkách nejprestižnějších českých galerií včetně NG v Praze. K umělcovým významným úspěchům mimo jiné patří i udělení první ceny pro zahraničního účastníka na *International Art Festival* v Los Angeles (1965) za obraz *Dávné bojiště*. Ještě v roce 1970 reprezentoval zemi kolekcí obrazů na benátském bienále. Za normalizace byl vyloučen z VŠUP v Praze, kde působil jako odborný asistent (1959–1974), a přinucen k odchodu do ústraní. V těch letech se živil především restaurováním historických nástěnných maleb a sgrafit. V letech 1962–1983 vytvořil rovněž řadu pozoruhodných monumentálních malířských realizací v architektuře, na významných místech doma i v zahraničí. Skleněná mozaika na fasádě závodu *Tesla Vráble* na Slovensku (1979), z níž detail otiskujeme na druhé straně obálky „*Prostoru*“, je pozoruhodná už tím, že představuje jeho přelomové tvůrčí období, v němž přecházel ze sféry „tvarové symboliky“ do oblasti abstraktní malby. Umělcovo jubileum ve Zlíně připomíná rozsahem sice nevelká, ale důležitá výstava v Galerii Václava Chada (9. 4.–18. 5.), která zahrnuje významná malířská i kreslířská díla z několika jeho klíčových tvůrčích období.

Ludvík Ševeček
šéfredaktor

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína



VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Ilona Víchová Svatopluk Slovenčík (1934–1999) – K umělcovu nedožitému osmdesátému výročí narození	2
Václav Mílek Horizont události Ivo Sedláčka	7
Marie Mžýková Výstava francouzského umění na Pražském hradě	10
Alena Pomajzllová Století relativity	14
Jaromír Zemina Třikrát o Stanislavu Podhrázkém	17
Petr Spielmann Pokus pro Vladislava Vaculku – Ke stému výročí jeho narození	21
Daniela Černá Kontextuálne umenie	25
Pavel Ondračka Petr Veselý: Zpátky ke Kubišovi	28
„Kreslit neumím, umím ale kresbu najít.“ Koláž z rozhovorů s Ludmilou Padrtovou, první dámou české abstrakce	31
sestavil Ladislav Daněk	

PŘEDSTAVUJEME

David Voda Michaela Terčová – Světlo tvoří	36
Martin Fišr Oldřich Morys	38

JEDNO DÍLO

Marie Mžýková Delacroix: Hrabě Palatiano ze sbírek Lazarevů	40
---	----

ARCHITEKTURA

Ladislava Horňáková Sakrální architektura pro firmu Baťa – Realizace a návrhy	42
---	----

Z ARCHIVU

Jiří Pulec Listy z Tasova	50
---------------------------	----

POESIE

Vladimír Mikeš	56
Jaromír Zemina	58
připravuje Pavel Petr	

DESIGN

Lucie Šmardová Pohledem OKOLO	60
-------------------------------	----

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění a designu: Václav Mílek / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poezie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Martin Čada, Daniela Černá, Ladislav Daněk, Martin Fišr, Lubomír Jarcovjak, Tomáš Mikulaščík, Václav Mílek, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Víchová, Vít Jakubiček / Technická redaktorka: Mariika Blažková / Jazyková redakce: Sárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: (není-li uvedeno jinak) Dalibor Novotný / Přetisková 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: Svatopluk Slovenčík, *Zátíší*, 1977, olej, plátno, 100×75 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.
2. strana obálky: Detail skleněné mozaiky – venkovní zeď tovární haly n. p. Tesla Vráble, 1979. Foto: Archiv Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně.
3. strana obálky: Marek Galbavý, *Orientální plán slovenských galérií*, 2011, instalace, majetek autora. Foto: David Trčka.
4. strana obálky: Vladimír Karfík, *Rímsko-katolický kostel, Baťovany – Partizánske*, 1940, realizace 1949, původně navrženo pro Otrokovice – Baťov, 1936, perspektiva, pohled ke vstupu, Muzeum města Brna.

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 2014 (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 uhrady 1-3)



VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Svatopluk Slovenčík

(1934 – 1999)

K umělcovu nedožitému
osmdesátému výročí narození

Ilona Víchová



Pohled do výstavy Svatopluka Slovenčíka v Topičově salonu v Praze, 2014.

V roce 2014 uplynulo osmdesát let od narození Svatopluka Slovenčíka (1934–1999), malíře, jehož život a dílo jsou úzce spjaty jak s pražským, tak zlínským prostředím.^{1/} K této příležitosti Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně a Topičův salon v Praze připravily retrospektivní výstavu zaměřenou na stěžejní momenty Slovenčíkovy tvorby. Zatímco zlínská přehlídka zahájena hned počátkem roku představila v rozsáhlém záběru všechny důležité okruhy autorovy tvůrčí cesty od druhé poloviny 60. let až po poslední práce, následná výstava v Topičově salonu se v retrospektivním pohledu mnohem soustředěněji zaměřila na práce na papíře. Obě zmíněné přehlídky představovaly součást putovního projektu, který bude během letošního roku dále pokračovat formou dvou komorních výstav. A sice v kavárně Café '87 Muzea umění Olomouc a v prostorách

Brno Gallery Cz.^{2/} Autorem projektu je historik umění Ludvík Ševeček, bývalý ředitel zlínské galerie a umělcův dlouholetý přítel, který Slovenčíkovo dílo průběžně sledoval, odborně zpracovával a v minulosti představil několika zásadními výstavami.^{3/} Jako doprovodná publikace byl vydán poměrně rozsáhlý katalog nazvaný Svato-pluk Slovenčík – Retrospektiva, jehož textovou část zpracoval rovněž Ludvík Ševeček. Jde o druhou obsáhlejší publikaci hodnotící Slovenčíkovo dílo nejen z hlediska jeho vývoje, ale i z hlediska širšího kontextu českého umění a soudobých výtvarných snah. V porovnání s první publikací vydanou v roce 2002,^{4/} tedy více než před deseti lety, se nový katalog ve větším měřítku zaměřuje na dosud nepublikované práce, které konfrontuje s již dobře známými a často zveřejňovanými díly. Taktéž v textu autor dospívá k novému pohledu na Slovenčíkovu tvorbu, kterou se snaží uchopit a interpretovat nově, z perspektivy 15

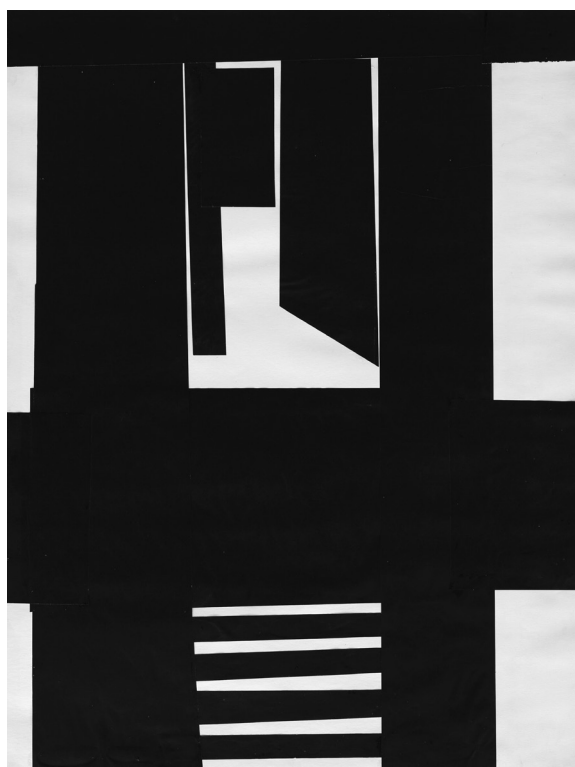
let, která právě letos uplynou od umělcova náhlého úmrtí.^{5/}

Jak již bylo zmíněno, zatímco výstava v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně exemplárně zmapovala umělcův vývoj, výstava v Topičově salonu přinesla pohled na jednu z vnitřních linií Slovenčíkovy tvorby. Zahájena byla rozměrnými plátny z 2. poloviny 60. let a přes soubory olejových maleb na papíře, koláží, materiálových asambláží a kvašů ústila k monochromním malbám a obrazům využívajícím světla neonových trubíc. Přestože po těchto světelných obrazech z roku 1996 se Svato-pluk Slovenčík v závěrečných letech života vrátil k tradičnímu malířskému výrazu, a sice v souboru monumentálních maleb uplatňujících elementární tvar a redukovanou barevnost (Tvary, Pocty Plánům), měla koncepce pražské výstavy svoji legitimitu.

Pohled do výstavy Svatopluka Slovenčíka v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně, 2014. Foto: archiv KGVUZ.



Svatopluk Slovenčík, Bez názvu, 1982, řezaný černý papír, papír, 88,5×62,5 cm.



Svatopluk Slovenčík, Schody, 1. polovina 80. let 20. století, řezaný černý papír, papír, 88,5×65 cm.

Divák zahájil prohlídku ranými obrazy s tématy interiérů a ateliérových zátiší vzniklých za umělcova působení v Praze.^{6/} Tím se seznámil s již dobře definovanými základy Slovenčíkova celoživotního výtvarného programu – snahou o jasnou kompozici a věcnost výtvarného jazyka. V následné místnosti byly tyto projevy rozvedeny v souboru olejomalb na papíře z počátků 80. let, tedy z doby, kdy již umělec přesídlil do rodného zlínského prostředí. Tematicky zde převládala abstrahovaná figura v ateliéru nebo samotný ateliérový prostor, tedy každodenní realita, která umělce obklopovala. Další výstavní prostor byl taktéž zaměřen na médium papíru a poukázal na Slovenčíkův zájem o experiment a vizuální i obsahové možnosti nalezeného materiálu, kterým může být papír, karton nebo noviny. Tématem se stal samotný proces prořezávání plochy papíru a řazení či vrstvení papírových fragmentů v předem zvoleném systému. S tímto principem úzce souvisí i okruh prací využívajících novinový list, který umělec plošně překrýval čínskou tuší. Z novinového podkladu se tak opticky vypulpují jednoduché pravoúhlé tvary, plochy a prostorové konstrukce (Stavebné prvky, Zásuvky), jejichž výraz je založen na konfrontaci autentických novin a malířských ploch. Divák tak mohl rozkrývat obsah textu s informacemi z dobového dění nebo se zaměřit na čistě vizuální působení textového rastru a okolních malířských vstupů.

Na papíře byl vytvořen také soubor akrylových maleb a kvašů z poloviny 80. let nazvaných převážně Ulice a Prostorové kompozice. V nich umělec naopak uplatnil uvolněné monumentální gesto, malířskou vitálnost a pádný rytmus vertikálně orientovaných tahů. Souvislost můžeme hledat v městském prostředí zlínských ulic, jejichž živelnost a tep na straně jedné a jasný urbanistický systém na straně druhé se přirozeně promítaly do formování Slovenčíkova výtvarného jazyka a uměleckého názoru. Ten ve vzácné shodě slučuje věcnost pevné až architektonické formy s uvolněnou malířskou spontaneitou a suverenitou.

Kromě těchto rysů, redukované barevnosti a výtvarné čistoty zahrnuje tvorba Svatopluka Slovenčíka ještě jeden důležitý aspekt, kterým je podprahový, ovšem vždy přítomný duchovní základ. Můžeme jej spatřovat v samotné podstatě umělcovy výtvarné cesty, která pramení z přímé reality umělcova ateliéru – tedy z přirozeného zájmu o člověka a jeho existenci – a zůstává pevně ukotven až do závěrečných prací. Tato humanitně orientovaná duchovní hodnota získává na intenzitě zejména v monochromních plátnech z let 1994–1999 a v obrazech využívajících neonového světla z roku 1996. V nich Slovenčík překročil rámec tradičního malířského zobrazení. Zatímco v monochromech dospěl na práh čisté malby, světelné obrazy vnímal jako vygradování barvy z dvourozměrného plánu do okolního prostoru. Tyto malby světlem společně se zmíněnými monochromy tedy výstavu v Topičově salonu zakončily, a sice jako symbolické vyústění Slovenčíkovy citlivosti a jeho na pravdivosti a elementárnosti založeného výtvarného názoru.



Svatopluk Slovenčík, Pocta M. Merleau-Pontymu III., 1985, kvaš, papír, 146x97 cm.

Poznámky:

1. Svatopluk Slovenčík se narodil 3. ledna 1934 v Malenovicích u Zlína. Po ukončení Střední uměleckoprůmyslové školy v Uherském Hradišti v roce 1961 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze (1962–1968) u Františka

Jiroudka (Školu Karla Součka), kterou absolvoval jako umělecky vyzrálá osobnost. Zde se Slovenčík po lidské i výtvarné stránce sblížil s Jiřím Johnem.

2. Kurátorsky se jednotlivých výstav chopili Pavlína Pyšná (výstava v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně),



Svatopluk Slovenčík, Ulice, 1994, akryl, papír, 190×125 cm.

- Ilena Vichová (výstava v Topičově salonu a v Brno Gallery Cz) a Leoš Lang (výstava v Café '87 Muzea umění Olomouc), kteří své záměry realizovali a realizují v aktivní spolupráci s autorem výstavního projektu Ludvíkem Ševečkem.
3. K důležitým přehlídkám patří zejména výstava v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně a Českém muzeu výtvarných umění v Praze uskutečněná roku 2002.
 4. Svatopluk Slovenčík, 1934–1999. Katalog výstavy (text Ludvík Ševeček), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, České muzeum výtvarných umění v Praze, 2002.
 5. Svatopluk Slovenčík zemřel 17. srpna 1999 v Malenovicích u Zlína. Letos v srpnu uplyne patnáct let od jeho úmrtí.
 6. Po ukončení studií na Akademii výtvarných umění v Praze (1962–1968) zde Svatopluk Slovenčík setrval do roku 1971. Poté se vrátil do rodných Malenovic u Zlína a ve zlínském prostředí působil až do konce života.

Horizont událostí

Ivo Sedláčka

Václav Mílek



Pohled do výstavy Ivo Sedláček - Horizont událostí, tvorba z let 2011-2014. Foto: archiv KGVUZ.

Ivo Sedláček není na stánkách tohoto časopisu představován poprvé, naposledy v rozhovoru ve třetím čísle minulého ročníku. Známy je také návštěvníkům Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně. Na výstavě v roce 2002 v Domě umění se vyjadřoval zejména figurálně. V meritě jeho zájmu stál člověk, jeho vztah k prostředí, lidské vztahy, komunikace... V krajně stylizované podobě se figura stávala symbolem. Vedle tohoto existenciálního zaujetí však autora už od jeho výtvarných počátků fascinovalo

zkoumání racionální struktury vizuálního zobrazení a role náhody a mimoracionálních vlivů. Vztahu náhody a intence se věnoval i v uplynulých letech, jako například v cyklu „Čtenáři ubrusů“, který byl rovněž představen v prostorech zlínské galerie na zámku v roce 2004.

V dílech Ivo Sedláčka lze rozeznat několik linií, které často existují vedle sebe nebo se prolínají, většinou však jedna z nich jasně dominuje aktuálnímu výrazu. Je obtížné pro ně vymyslet vhodné názvy. Pracovně je snad mohu označit

kategoriemi tragikomika, symbol, exprese, skrytý řád. V nějaké podobě je všechny lze vystopovat už v rané tvorbě autora, jak jsme se to pokusili naznačit i na výstavě nazvané Horizont události ve zlínské krajské galerii. Obrazy zde vystavené vznikly v poslední době, podtitulem výstavy vymezené lety 2011–2014, s drobnou výjimkou několika kreseb a akvarelů umístěných do vstupní části výstavního prostoru. Ty pocházejí z 80. let a jejich vesměs menší formáty představují abstraktní organické struktury. Mohou evokovat impresie krajin, ale i pohledy do světa makro i mikro měřítek. Lze v nich sledovat rozhodné gesto autora i na něm nezávislé procesy vyvolané setkáním vody a barvy na papírové podložce. Těchto několik předmětů, i když je od zbytku výstavy odděluje zhruba třicet let a zejména velikost, anticipuje principy současných Sedláčkových velkoformátových maleb na papíru. Nejde o autorské dějá vu. Je to něco,

Na výsledném tvaru se tak ve všech vedle záměru autora podílí i živelnost materiálu a především jejich vzájemná interakce. V některých obrazech zní silněji autorova intence v podobě jasné základní kompozice, uzavřené nejen hranicemi podložky, ale barevnou hmotou svého obsahu. Jinde nabývá vrchu náhodné působení vody a jejích interakcí s nanesenou barvou. Někde živelnost představuje samo autorské gesto, jako v akční malbě.

Název výstavy je záměrně mnohoznačný. Horizontem události může být míněna nějaká psychologická mez, poetické vyjádření lidské paměti či filozofický rámec komunikace a poznání. Primárně však odkazuje tento název k fyzikálnímu pojmu, označujícímu plochu v prostoročasu, která pro daného pozorovatele vymezuje oblast, ze které ho nemůže dosáhnout žádné elektromagnetické záření. Typickým příkladem horizontu události je hranice černé díry – uniková



Ivo Sedláček, *Od počátku až do...*, 2012, akryl, perforovaný papír, 150×1200 cm (detail). Foto: archiv KGVUZ.

co mnohem spíše odráží integritu osobnosti autora, který podobně jako vědec zkoumá neustále stejný okruh problémů, byť mění metody, techniku, někdy i premisy a předchozí závěry.

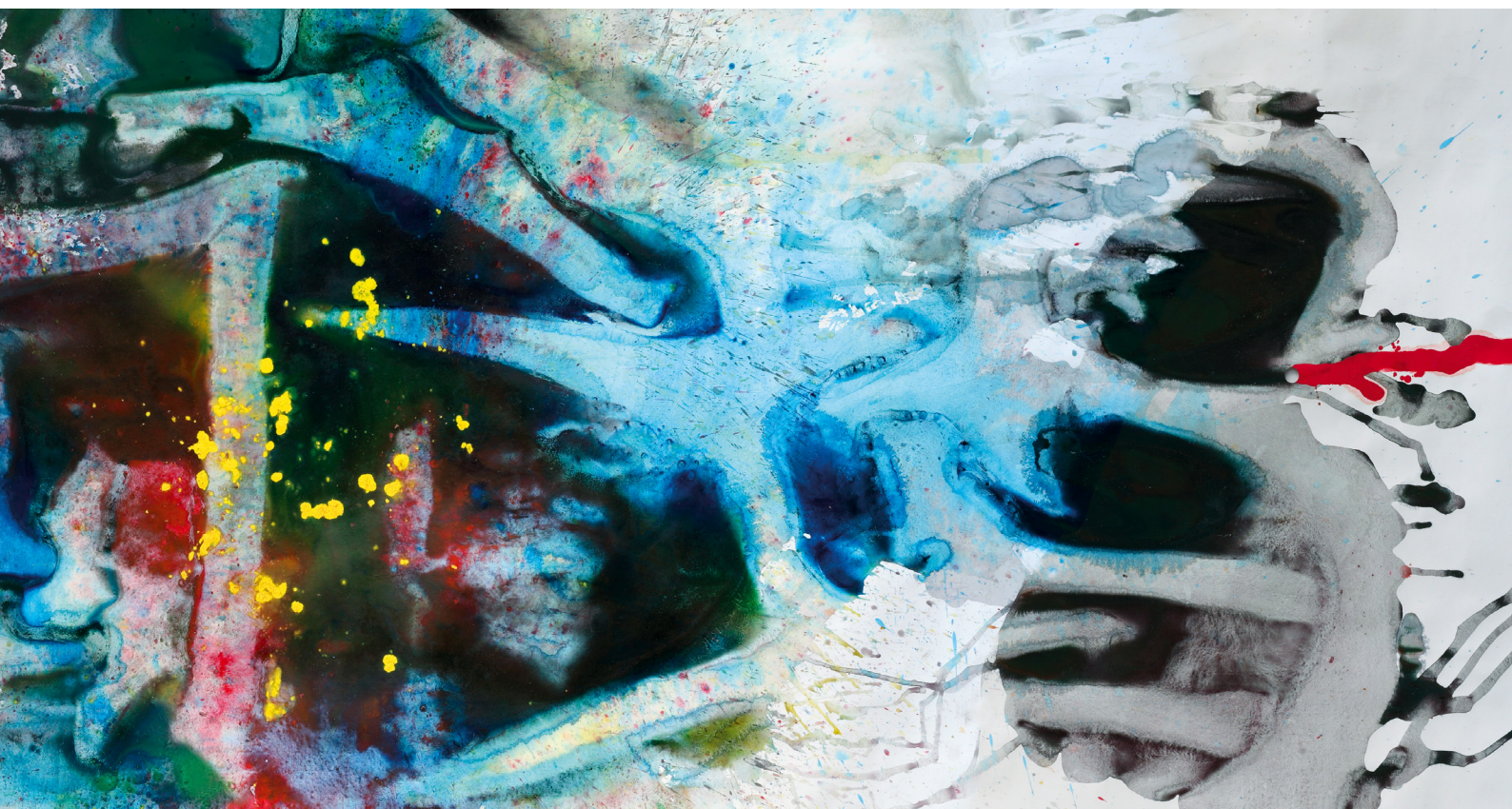
Hlavní část výstavy představující zmíněné velké formáty není z důvodů relativně malého časového rozdílu mezi vznikem jednotlivých děl řazena chronologicky. Ani jiné formální řazení obrazy jednoznačně neskýtají, přestože se rozvrhem i technikou odlišují. Nejsou malovány hladkými tahy štětce, ale vznikají kombinací kresby vodou a následně do vlhkého podkladu litých či jinak „hrubě“ nanášených barev.

rychlost je na ní rovna rychlosti světla, takže tato oblast je nejzazší mez z hlediska pozorovatele vně černé díry, odkud může světlo uniknout, a která tudíž může být přístupná nějakému pozorování. Obecně jde tedy o jev, který vytváří hranici od smyslů odvozeného poznání. Co je za horizontem, může být vymezeno pouze negativně, resp. poznáváno jiným, „nevědeckým“ způsobem. Název výstavy a názvy některých z vystavených děl nejsou zvoleny náhodně a nejsou bez souvislosti. Dívat se na předkládané dílo Ivo Sedláčka jako na ilustraci k výzkumu fyziky vesmíru by však bylo nepochopení.

Abstraktní umění, nezávislé na předmětné realitě, nezpodobňující přírodu, vzniklo ze zájmu umělců o ryze intelektuální problémy ve výtvarném umění, jako jsou poměry mezi tvary a prvky kompozice, vztahy barevných ploch a jejich působení. Tedy zdánlivě nic, co by se odvozovalo od přírodních dějů. Zdánlivě. Záleží, jak sami pro sebe vyřešíme otázku, kterou si naše evropské myšlení klade od svých počátků v antickém Řecku a která nás provází dodnes. Přichází prvotní poznání skrze smyslové vjemy, nebo je primárně odvozeno nebo umožněno mimosmyslově poznávanými duchovními skutečnostmi? A od poznání k ontologii: Je skutečnost duchovní, nebo materiální? V malířství to znamená: Co je to malování podle přírody? Je to reprodukce smyslových vjemů? Je to napodobení přírodních procesů? A můžeme se ptát ještě dále: Je umělecká práce aplikací poznatého, nebo autonomním tvořením? A může být umělecké tvoření

až do...“ přemýšlím o tom, že, vedle intelektuálního obsahu, tvůrčí vůle stále představuje důležitý umělecký prostředek. Tyto obrazy mohou být novodobou krajinomalbou, záznamem přírodního děje, interpretací informace, reflexí poznání, ale také emanací tvořivého ducha, který se raduje z úmyslné i náhodné hry tvarů a barev.

Ivo Sedláček - Horizont událostí,
tvorba z let 2011-2014
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
19. 2.-20. 4. 2014



v zásadě něco jiného než pokračováním tvořivé síly přírody?

V době, kdy vznikalo abstraktní umění, na počátku dvacátého století, byla mezi moderními umělci populární myšlenka francouzského filozofa Henriho Bergsona „elan vital“, který je principem života a přeneseně jako „tvořivý vývoj“ i pohybu v přírodě a společnosti. S podobnými myšlenkami se setkáváme například u Františka Kupky v jeho knize o Tvoření v umění výtvarném a podobně uvažovali mnozí další. Když se nyní přesunu o sto let dopředu a dívám na obrazy Ivo Sedláčka, třeba na dvanáctimetrový „Od počátku

V ý s t a v a f r a n c o u z s k é h o u m ě n í n a P r a ž s k é m h r a d ě

Marie Mžýková



Charles Le Brun (Paříž 1619–1690 Paříž), Jezdecký portrét krále Ludvíka XIV., Zámek Sychrov.

V Císařské konírně Pražského hradu od 21. listopadu 2013 do 2. března 2014 byla pořádána první výstava Francouzského umění v České republice ze šlechtických sbírek zemí Koruny české. Hned po vzniku samostatného Československa v roce 1918 přicházeli sympatizanti osamostatnění republiky, v čele s profesorem pařížské Sorbonny, politikem, historikem, slavistou a bohemistou Ernstem Denisé. Francouzi navazovali na tohoto zakladatele Francouzského institutu v Praze, po němž bylo v Praze pojmenováno i nádraží na Těšnově nebo první veřejný park, bývalý Františkov. Na Denise navazovali lingvisté a zájem o francouzské umění v československých

sbírkách projeví také historikové umění, především Boris Losský. Ke svému překvapení však zjistil, že přístup k největší kolekci francouzských portrétů mimo území Francie, nacházejících se na někdejším knížecím zámku Sychrov, má zcela uzavřen. Od zrušení šlechtických titulů v roce 1919 nyní již *občan* JUDr. Alain Rohan zejména Francouzům znemožnil studium své obrazárny.

Situace na Sychrově byla zvláštní. Pouze Rohanové (s titulem *cizích princů královské krve*, majících po smrti posledního Bourbona roku 1830 nárok na královský majetek) v druhé polovině 19. století definitivně přemístili svou rozsáhlou rodovou galerii z Paříže do Čech. Zato jiní členové zhruba sedmdesáti francouzských rodů, dlouhodobě či přechodně usazených v zemích Koruny české, se snažili spíše splynout se zdejšími prostředím, proto na francouzský původ výrazně neupozorňovali: šlo o přirozenou reakci na převažující nepřátelské vztahy mezi dvěma mocnostmi, Francií a Svatou říší římskou, či zjednodušeně řečeno – mezi Bourbony a Habsburky.

Zároveň od dob vrcholného vzestupu monarchie za Ludvíka XIV. francouzská kultura zásadním způsobem ovlivňovala životní styl, a tedy i kulturu zejména nejvyšších aristokratických vrstev v Evropě, a to až po Petrohrad. Přitom již za třicetileté války se v českých zemích usazovaly šlechtické rody hlavně z Lotrinska (a z Flander), ale i z Francie; maně sem byla vnášena vytríbenost kultury západoevropského směru. Přitom hlavní proud šlechty emigrující po Francouzské revoluci i do zemí Koruny české byl sice překotný, nicméně s výjimkou Mensdorffů-Pouilly nebo třeba Ficquelmontů šlo tu o pobyt spíše jen několikaletý či krátkodobý.

Na výstavě francouzského umění byly prezentovány zápůjčky od potomků českých šlechtických rodů – Lobkowiczů, Sternbergů, Kinských, avšak hlavní část vystavených děl a sbírkových předmětů byla převzata z rozptýlených sbírek ze státních hradů a zámků pod správou Národního památkového ústavu, dále z Kanceláře Senátu Parlamentu ČR, z Národní galerie v Praze, z Galerie výtvarných umění v Ostravě, z Oblastní galerie v Liberci, z Regionálního muzea v Teplicích, z Muzea v Bruntále, ze zámku Lešná u Zlína a z Lesního závodu – zámku Židlochovice. Tím bylo na Pražském hradě poprvé představeno panorama francouzského umění v České republice s významným podílem rohanských sbírek, reflektujících francouzské dějiny. Výstava nabízel exkluzivní přehled děl předních francouzských malířů z českých a moravských sbírek (Le Brun, de Nomé /Monsù Desiderio/, Courtois, zvaný Bourignon, Rigaud, Boucher, Desportes, Coypel, Vivien, Drouais, Robert, Vincent, Vigée-Lebrun, Gérard, Granger, Dubufe, Valbrun, Béranger, Delacroix, Boudin, Diaz de la Peña, Jacque, Troyon, Lhermitte ad.), sochařů (Coustou, Houdon, Lecomte, Bosio), autorů drobných akvarelových portrétů a miniatur (např. Hall, Siccard, Isabey) či předních tvůrců uměleckořemeslných artefaktů (Berthoud, Hannong, Thomire,



François-André Vincent (1746–1816), *Malý Pyrrhos na dvoře Glauciově*, 1791, Zámek Židlochovice.

Rousseau, Almaric, Bergé, Gallé ad.), zakoupených či přímo objednaných šlechtou ze země Koruny české nebo získaných diplomaty darem od francouzských panovníků.

Vedle obrazů prvořadých francouzských mistrů byl na výstavě připomenut jeden ze světových unikátů, jímž byly tzv. Rohanské hodinky ze zámku Sychrov (*HORAE PRINCIPII DE ROHAN*) – bohatě iluminovaný rukopis, vytvořený kolem roku 1495, dosud uložený v trezoru Národní knihovny v Praze.

Úvodní vstup výstavy, nazvaný *Dědictví francouzských rodů*, evokovaly portréty francouzské šlechty jak z Národní galerie v Praze (Coyppel, Santerre, Grimou), tak ze zámeckých sbírek, s dominujícím portrétem *malíře králů a krále malířů* dané doby, za nějž byl označován Hyacinthe Rigaud. U tohoto tvůrce reprezentačního portréty, uplatňovaného v linii akademické malby až po skloněk 19. století, si objednal svou podobiznu diplomat Dominik hrabě Kaunitz, a to s obzvláště obmyslným cílem: plášť z jemného stříhaného sametu, jenž měl aranžovaný přes brnění, mu sloužil i jako svého druhu vývěsní štít. Hrabě po obeznámení s merkantilismem šířeným

v západní Evropě si totiž zřídil manufakturu na výrobu podobného textilu (málo prosperující výrobu však zrušil už jeho syn, Maxmilián Oldřich).

Do této části výstavy byly zahrnuty i fajánsové výrobky „à la français“ z holičské manufaktury (založené manželem císařovny Marie Terezie, Františkem Štěpánem Lotrinským). Návštěvníkou pozornost lákaly přiřazené žertovné iluzivní předměty (*trompe l'oeil*), mísy v podobě hlávek země s hlemýžďi, ještěrkami apod., vytvářené podle štrasburských vzorů.

V čele sálu bylo uvedeno téma *Králové Francie* prezentované portréty králů z doby vrcholu francouzské monarchie v 17. a 18. století. Tomu odpovídal monumentální gobelín s aliančními znaky Navarry a Francie s přestavenou Bosiovou plastikou Jindřicha Navarrského jako chlapce – budoucího „nejfrancouzštějšího“ krále Jindřicha IV.

Výstava reflektovala francouzskou monarchii, jež byla v zásadě postavena na dvou pilířích, *Vojenství* a *Církev*. Téma Vojenství zahajoval Jezdecký portrét krále Ludvíka IV. od Charlese Le Bruna nebo jeho vojevůdcovský obraz jeho vnuka

vévodu Burgundského (otce Ludvíka XV.) doprovázené portréty válečníků v čele s „Velkým kapitánem“, Jindřichem II. vévodou z Rohanu. Bojovou tematiku navozenou díly autorů jako byl Jacques Courtois, zvaný Bourignon, doplňovaly ukázky zbraní, mnohdy přiznávající vojenský postoj či naturel jejich majitele: některé důstojnické palaše nebo šavle měly ochránářskou výzdobu, jiné burcující nápisy typu „VAINETE OU MOURIR“ (*Vítězství nebo smrt*), poukazující na horkokrevnost a ctižádost jejich držitelů. Kulturně-historickou zvláštností a barvitou podívanou byla dýka císaře Napoleona III. z maškarního plesu, přivezená ze zámku Kynžvart. Císař tuto dýku se zlacenou rukojetí a s nápadnými barevnými kameny daroval Paulině kněžně Metternichové.

Po vojenské tematice přišlo na řadu postavení a význam církve z období francouzské monarchie, jejíž reprezentativní vystupování



Félix Lecomte (1737–1817), Francouzská královna Marie Antoinetta, po 1783, Zámek Velké Losiny.

dokládala honosná církevní roucha z lyonského hedvábí, vyšitého zlatými a stříbrnými dracouny. Představeny byly portréty kardinálů, mezi nimiž vynikala mramorová busta Guillauma I. Coustou, přibližující podobu Armanda Gastona de Rohan-Soubise, jenž byl podle mínění současníků vlastním synem krále Slunce, Ludvíka XIV. Jeho matka Anna de Rohan-Guéméné byla totiž milenkou krále; tohoto vztahu také využila při dosazení svého teprve sedmnáctiletého syna na biskupský stolec ve Štrasburku. Ten však nejenže zvládl hlavní dva úkoly – rekatolizaci a pofrancouzštění protestantského, vesměs německy mluvícího obyvatelstva v této oblasti, ale dal zde vybudovat i nádhernou biskupskou rezidenci, vybavenou prvořadými uměleckými díly.

Téma Rohanové a Francie zahrnovalo podobizny tohoto prvořadého francouzského rodu spřízněného téměř se všemi západoevropskými panovníky. Na to navazovaly obrazy týkající se obzvláště spletné historie – Rohanové a královna. Kromě „krásné spiklenkyně“ Marie z Rohanu, vévodkyně de Chevreuse, účastníci se či spíše iniciující veškerá spiknutí proti Ludvíku XIII. a kardinálu Richelieu, byly též připomenuty vychovatelky královských potomků až po Viktorii z Rohanu-Guéméné. Právě jí byly svěřeny děti posledního z řady francouzských panovníků předrevoluční éry, záhy popraveného Ludvíka XVI. Tato dáma se svým manželem, vlastním bratrancem, žila tak rozmařilým životem, že došlo k bankrotu rodinného jmění, což patřilo k největším aférám předrevoluční doby. O další z těchto skandálů se postaral její příbuzný, kardinál René z Rohanu, hlavní aktér známé náhrdelníkové aféry. Historikové dovozovali, že tu šlo o poslední kapku, již přetekl pohár nenávisti francouzského lidu vůči šlechtě, rozpoutávající revoluci. Pouze drobná miniatura kardinála byla zahrnuta v souboru sychrovských miniatur, neboť Rohanové na něj vzpomínali s hořkostí: kromě ostudy pro rod jim přivodil nesmírné starosti s náhrdelníkem, který museli Rohanové splácet až hluboko do 19. století...

Ačkoli výstava reflektovala *krásu starých časů*, kulminující v období tzv. *regence*, pak na místě bylo navazující téma, *Idyla a výbuch*.

Již v době rozhořelé revoluce šlechta ze zemí Koruny české si evidentně neuvědomovala hrozící nebezpečí a vydávala se do Paříže za zvláštním, zdálo by se malicherným důvodem. Šlo o objednávky luxusních pánských obleků (většinou v hodnotě malého paláce), jak to dokládaly oděvy z colloredo-mansfeldského Opočna či z Jindřichova Hradce. Tyto oděvy z brošovaného, bohatě vyšívaného hedvábí byly totiž pořizovány u renomovaných krejčovských mistrů ke korunovací císaře Leopolda II.

Návštěvníky výstavy mimořádně zaujala díla francouzských krajinářů, usazených v Itálii, kde mohli pracovat mimo nebezpečí mechanického popravčího stroje, jenž byl za Francouzské revoluce v permanentním použití... Jeho nejslavnější obětí byla někdejší rakouská arcivévodkyně a posléze francouzská královna Marie Antoinetta, představená na výstavě v působivém delikátním pojetí sochaře a modeléra Filipa Lecomte. Uplatnění gilotiny na náměstí Revoluce, postavené podle návrhu francouzského lékaře J. I. Gillotina, mohla pocítit i královna přední portrétistka, Madame Élisabeth Vigée Lebrun. Ta však urychleně odcestovala do Itálie a pak až do Petrohradu. Mezitím se na dlouhé cestě zastavila ve Vídni i v Praze. Dokladem je mimo jiné svatební podobizna hraběnky Sophie Friesové, vlastně její kryproportrét v roli Sapphó z roku 1794, jaký se zprvu ocitl na haugwitzovském zámku v Náměšti nad Oslavou, kam se hraběnka přivdala (po hraběniněm rozvodu obraz zůstal na zámku Osová).

Z předrevoluční doby pocházela vystavená díla proslaveného Huberta Roberta (Antický chrám, 1783 ze sbírek Národní galerie v Praze, *Požár*, kolem 1787, zahrnutý do sbírek zámku Velké Losiny). Tento mistr, jenž navrhoval uspořádání obrazárny v Louvru (kde mu byl zdarma poskytnut byt) a vypracoval také návrh zahradních úprav ve Versailles, byl za Francouzské revoluce označen za monarchistu a došlo k jeho uvěznění. Čekal jej jediný ortel, gilotina. Zachránil jej jeho všemocný kolega, malíř a přední revolucionář Jacques-Louis David (i on však posléze musel uprchnout do Belgie, aby jej nestihl podobný osud). Davidovým soupeřem byl jeden z čelných držitelů Prix de Rome, Římské ceny Královské akademie, umožňující další školení na Francouzské akademii v Římě. Šlo o François-Andrého Vincenta, jenž se v nebezpečné době obezřetně usadil v Itálii. Veřejnost mohla poprvé spatřit jeho plátna kolosálních rozměrů, *Smír císaře Augusta s konzulem Cinnou*, 1787, a *Malý Pyrrhos na dvoře Glauciově*, 1791 (bez nichž se musela obejít autorova velká souborná výstava ve Francii). Sbírky ohrožené napoleonskými vojsky urychleně odvážel z Trevíru poslední tamní kurfiřt Klement August Saský. Než dorazil do Vídně, zastavil se na příjemném loveckém zámku v Židlochovicích a po jistou dobu zde rád setrval. Monumentální obrazy byly sejmuty z přepravních válců a dočasně byly znovu napnuty na rámy a instalovány. Vzhledem k jejich rozměrům se odkládal jejich převoz – až přišel rok 1919 a habsburský majetek byl konfiskován...

Výstavní exponáty dokládaly úroveň francouzské kultury i historické peripetie předchozích dob. Toho druhu byla také busta vévody d'Enghien: když otěže vlády ve Francii uchopil první konzul Napoleon Bonaparte, se vši důrazností hodlal zastrašit veškeré své odpůrce, šlechtu především. Při tzv. Cadoudalově spiknutí nechal z německého území unést člena rodu Bourbonů (tajného manžela Charlotty z Rohanu) a bez milosti, jen pro výstrahu, jej nechal popravit!

Tak byla otevírána cesta k novému řádu a nástupu císaře Napoleona. Na výstavě jej připomínal korunovační portrét Napoleona v podobě tapiserie, darované císařem zprvu ze sympatií rakouskému vyslanci Metternichovi, stejně jako zlacený soubor nejlepšího bronziéra Francie z doby empíru, Pierra Thomire (nástolce, svícny a kandelábry, krbové hodiny). Posléze i další Thomirova díla byla věnovaná městem Paříži jeho synovi, diplomatu Richardu Metternichovi, jenž opouštěl Francii v roce 1870 při nastolení tzv. Třetí republiky.

Dokladem opticky přesvědčivé a zajisté technicky bravurní akademické malby byla v českém prostředí kulturně historická rarita: v podání Alexise Valbruna šlo o portrét Julia-Armanda-Louise de Rohan-Guéméné (1830), zvaného *princ Louis*, jenž byl prvním manželem „paní kněžny“ z Babičky Boženy Němcové, tedy Kateřiny Vilemíny kněžny Zaháňské. Vzhledem k tomu, že princ Louis si oblíbil palác Zaháňských – a s ním i sestru své manželky (s níž měl nakonec dceru), Rohanové

nakonec palác odkoupili a přestavěli (dnes je v něm ministerstvo školství) v duchu ryziho francouzského empíru.

Dobou vzniku Louisova portrétu v roce 1830, spjatém s tzv. červencovou revolucí ve Francii a nastolením „Království Francouzů“, začala éra tzv. *Malých trubadúrů*, majících – přes ignoraci české uměnovědy (či pro neznalost souvislostí) – dosah i v Čechách (v tvorbě Hellichově, Mánesově atd.). Na výstavě bylo představeno dílo Charlese-Marie Boutona ze sbírek Widmannů-Sedlnitzkých a především malby z lobkowiczských sbírek od Françoise-Mariuse Graneta nebo Pierre-Athanase Chauvina. Na jednom z Chauvinových idylických krajinomaleb byla identifikována opěvovaná Villa Falconieri, místo, kde kdysi žil budoucí papež, později zase spisovatel Paul Vos (autor díla *Villa Falconieri*) a kde se nakonec natáčel výpravný romantický seriál *Elisa di Rivombrosa*...



Pierre-Philippe Thomire (1751–1843), *Nástolce s Niké, Paříž, 1. čtvrtina 19. století, Zámek Kynžvart.*

Výstavu doplnil početný soubor francouzských obrazů z Oblastní galerie v Liberci, jež shromáždil liberecký textilní podnikatel, baron Heinrich von Liebig (1838–1904). Patřil k nobilitované šlechtě, jež nebyla do té míry spoutána tradicemi. Z Liebigovy sbírky byly vystaveny obrazy s těžištěm v realismu, obrazech Barbizonců a posléze také plenéristů. Šlo již o zásadní odchýlení od akademické malby: *subjektivní* prožitek krajiny v proměnlivém světle, předpokládající rychlou malbu, předznamenaval éru impresionismu.

Výstavu uzavíral soubor autorských sklářských děl především z Nancy z přelomu 19. a 20. století, tedy z doby před zrušením šlechtických výsad v samostatné Československé republice. Tím byla vymezena prezentace francouzské kultury prizmatem šlechtických sbírek.

Století relativity

Alena Pomajzlová

Jsou koncipovány podle jasně zvoleného konceptu, z něhož má být zřejmé, co expozice jako celek sděluje, s čím přichází. Takovou má být i nedávno otevřená (14. listopadu 2013) stálá expozice výtvarného umění 20. století v Muzeu moderního umění v Olomouci.

Nese titul Století relativity. Kromě aluzí na roli vědy v moderní civilizaci jím chtěli její autoři, Štěpánka Bielešová a Ladislav Daněk, vyjádřit co nejvýstižněji, s čím si spojují charakter moderního umění. Jako podstatný rys se autorům jevila jeho proměnlivost, množství rychle se měnících přístupů podmiňujících podobu vznikajících děl a s tím související nejednotnost, někdy i rozpaky v jejich recepci. Na rozdíl od velkých epoch umění minulosti nemá moderní umění jednotný systém principů či pravidel, jak umělecká díla vytvářet a jak na ně nahlížet. Charakteristickým příkladem může být matematická perspektiva, jež po několik staletí určovala, jak správně



Pohled do expozice v Obrazárně, zleva: Jan Kotík, *Prostorová malba*, 1968; Radoslav Kratina, *Duralové trubky s červenou a modrou*, 1967; István Nádler, *Aktivní žlutá*, 1968; Jan Kubiček, *Přičítání – progresse (triptych)*, 1970; Zdeněk Sýkora, *Linie č. 56 (Humberto)*, 1988; Dóra Mauer, *Quasi Bild No. 101*, 1983; vpředu: Stanislav Kolíbal, *Pád I*, 1967. Foto: Lumír Čuřík.

Vytvořit kvalitní, smysluplnou a zároveň přitažlivou stálou expozici je z kurátorské práce zřejmě to nejtěžší, co může být, jak ostatně vědí všichni, kdo kdy v muzeu či galerii pracují nebo pracovali. U nás i v zahraničí už byla vyzkoušena řada variant, které se střídavě zakládaly buď na chronologii a vývojových řadách, na autor-ských kolekcích, či tematických nebo problémových okruzích. Každý z těchto přístupů má své přednosti i nedostatky, takže lze říci, že žádný ideální model neexistuje. Proto se navzdory svému přívlastku „stálé“ expozice pravidelně mění (děje se tak často na základě odlišných kritérií, než měla expozice předchozí) a nově vytvářejí. Usilují o to, aby odpovídaly výsledkům současného uměleckohistorického bádání a moderním požadavkům na vystavování. Mají většinou také vyšší ambice, než být jen přehlídkou dané sbírky.

vidět a zobrazovat, a která se od konce 19. století postupně narušuje a rozbíjí. Pro 20. století, jak autoři expozice zdůrazňují, žádné správné vidění neexistuje. To platí nejen pro umělce, nýbrž i pro diváky. To, co bylo dříve označováno podle tradičních názorů jako špatné malování, bylo jen jiné malování. Stejně tak nelze absolutizovat jediný způsob vnímání; v moderním umění je vidění mnohem otevřenější a aktivnější proces. Toto proměnlivé a diferencované „relativní“ vidění se tu stalo nosnou linií celé expozice.

Je rozdělena do dvou částí: v Mansardě je instalována první polovina století (kurátorka Štěpánka Bielešová), v reprezentativnější Obrazárně dostalo přednost poválečné umění (Ladislav Daněk). První polovina století je chápána jako už moderní „klasika“ a tomu odpovídají i jednotlivé kapitoly, zaměřující se chronologicky

na převažující dobové tendence (vlivy impresionismu, exprese, kubismus, surrealismus, čtyřicátá léta). V nich se promyšleným výběrem podařilo překonat některé zaběhnuté stereotypy, čímž se do vzájemné blízkosti dostala díla, která jsou jinak uváděna ve „svých“ stylových souvislostech (např. pozdní Preisler a raný Filla, Jiránek a Prucha z roku 1910, Šíma a Čapek ze třicátých let, trio solitérů Diviš, Dumek a Foltýn, Toyen bez „svého“ Štyrského, ale zato se Sklenářem atp.). Celá tato část expozice je postavena primárně na vizualitě, na srovnávání podob a rozdílů mezi vystavenými pracemi, na vlastním hledání jejich významu. Na vizualitu se odvolávají i oddíly věnované různým podobám krajinomalby, které tvoří souběžně jednu tematickou linii expozice. Jsou představené jako symptomatický dobový projev navazující na klíčovou roli tohoto žánru v malbě 19. století, avšak výrazně jej přesahující. Souhrnně lze říci, že expozice rámcově

maďarských (Márta Kowalovszky, Ersébet Szűcs) a polských (Jacek Puchrla, Anna Baranova) historiků umění se podařilo z prostředků Muzea zakoupit díla maďarských, polských a slovenských umělců, která se stala základem nově budované sbírky speciálně zaměřené na střeoevropské umění, tedy překračující hranice Česka. Pokud je mi známo, získává cíleně současné umění sousedních států snad jen brněnský Richard Adam (hlavně z Rakouska, Německa), ale s poněkud jiným záměrem. Je jasné, že bez velké finanční částky není takový velkorysý projekt realizovatelný, na druhou stranu nikdo jiný ho nedokázal cílevědomě prosadit.

Idea Střeoevropského fora reagovala na hlasy, které se postupně po roce 1989 začaly ozývat a které chtěly překonat úzce nacionální chápání našeho moderního umění a vypořádat se také s přehlížením českého umění jako pouhé odvozené formy umění západního. Bylo však jasné, že



Pohled do expozice v Obrazárně, zleva: Eduard Ověčáček, *Sdělení 3E* (Černý), 1964; Miloš Urbásek, *Téma K* (diptych), 1966; Slavoj Kovarik, *Oznámení o Ikarově letu*, 1967; Libor Fára, *Proč se stále vracíš?*, 1944–1965; Miroslav Šnajdr st., *Tabule*, 1968; Jiří Kolář, *Báseň ticha, předmětná báseň*, 1962; Jiří Kolář, *Bez názvu*, 1971; vpředu: Vladimír Kordoš, *Pocta Césarovi*, 1970. Foto: Lumír Čuřík.

zachovávat časovou osu, ale snaží se o přesahy či překračování hranic známých kapitol tehdejšího českého výtvarného umění. Odkazuje k tomu symbolicky i jediný cizinec mezi jinak českými díly, Heinrich Maria Davringhausen, i když ne tak docela. Jeho kuboexpresionistický obraz je (i pro své rozměry) instalován jako samostatný exkurs na cestě do expozice.

To, co se v první polovině století podařilo naznačit tímto jediným poukazem k umění v Evropě, je programově rozvinuto v další části expozice, věnované druhé polovině 20. století. K tomu je třeba připomenout širší souvislosti. V roce 2006 se začala realizovat myšlenka tehdejšího ředitele Muzea Pavla Zatloukala na Střeoevropské forum Olomouc, zaměřeného na umění a kulturu poválečné střední Evropy. Díky vstřícnému přístupu zahraničních umělců a za přispění

samotné české umění na to potenciál nemá a že je třeba vytvořit širší platformu. Tato myšlenka se neobjevuje jenom u nás. Například na Slovensku se touto problematikou zabývala Mária Orišková. Ve své inspirativní knížce *Dvojhlásné dějiny umenia* z roku 2002 odmítá představu univerzálních dějin umění a z něho pramenící koncept centra a periferie. Rozpracovává model souběžně existujících a křížujících se cest, v nichž umění tzv. bývalého východního bloku vytváří specifickou variantu umění, využívající některých formálních principů umění západního, ale se zcela jinými významy. Pro toto pojetí bylo nezbytné neomezovat se jen na národní, slovenské umění, ale rozšířit ho na větší region, tedy střední Evropu. Posuneme-li se ještě o něco dál, pak stejným směrem se programově zaměřuje polský historik umění Piotr Piotrowski, který v komplexně pojaté



Pohled do expozice v Mansardě, zleva odzadu: Vincenc Makovský, *Dívčí sen*, 1932–1934; Zdeněk Sklenář, *Zátíší s rukavicí*, 1944; Toyen, *Květena spánku*, 1931; František Hudeček, *Fotbalové hřiště na Julisce*, 1942; Kamil Lhoták, *Dvě Montgolfiery*, 1942; Jan Smetana, *Stadion na Strahově*, 1943; Ladislav Živý, *Muž u přístroje*, 1948; František Hudeček, *Město večer I*, 1947; Josef Liesler, *Rada podivných soudců*, 1944; Rudolf Michalík, *Rozsévač*, 1940–1942; vpředu: Otto Gutfreund, *Úzkost*, 1911–1912; Ladislav Živý, *Polibek*, 1949. Foto: Lumír Čuřík.

studii o poválečném umění bývalé „východní“ Evropy (Awangarda w cieniu Jałty, 2005) vytváří obraz „jiného“ umění, na který je třeba použít měřítko odvozená z diametrálně odlišné polické situace. Z toho jednak plyne, že umění nemá své významy jen samo v sobě, ale podstatně závisí na okolnostech, v nichž vzniká. Na druhé straně se ukazuje, že poválečná tvorba střední Evropy vytváří významově odlišnou protiváhu umění západnímu. Protože je málo pravděpodobná představa, že se někdo mimo středoevropskou oblast bude touto problematikou zabývat, je to úkol pro zdejší historiky umění, aby rehabilitovali tuto specifickou poválečnou tvorbu v širším kontextu.

První instituce, která tak u nás učinila, je Muzeum moderního umění v Olomouci. Expozice druhé poloviny století je z tohoto pohledu přelomová: ukazuje souvislosti, z nichž může vzejít jiný pohled na české poválečné umění, jak naznačuje hned z kraje úsporný, ale průkazný výběr dozívání surrealismu a gestické abstrakce (Mikulski, Istler, Lenica, Kotík, Pádrťová). Tak se pokračuje i v dalších oddílech expozice, která zachovává chronologickou strukturu zvolenou v části první. Představuje mimo jiné geometrické tendence a neokonstruktivismus (Sýkora, Demartini, Chatrný, Kratina, Náder, Bak, Bartusz aj.), lettrismus a vizuální poesii (např. Kolář, Ovčáček, Wojnar, Tóth), konfrontuje české a mnohem progresivnější slovenské a maďarské konceptuální projevy (Knížák, Laubert, Pinczeheley, Tot). Zařazuje i novou figuraci (Mlynářčik, Kmentová, Želibská, Šimotová, ale i docela překvapivě Ronovský) nebo konečně umění posledních dvou dekád 20. století (David, Teren, Fehér, Pawlak aj.).

Expozice druhé poloviny 20. století v Muzeu moderního umění v Olomouci tedy dokázala reagovat na výzvu, jež se se aktuálně vynořila, a začala sledovat nejen domácí výtvarné umění, které známe, nýbrž i ze sousedních zemí, tedy z většího odstupu. Tento sympatický přístup je víc než žádoucí. Podstatně mění úhel pohledu, umožňuje srovnávat, co se vytvářelo u nás a co

za našimi hranicemi, a dovoluje hledat právě ony příznačné rysy charakteristické pro střední Evropu. Má to ale ještě jeden dopad, který je už méně příjemný. Zvykli jsme si, že české umění má jakousi exkluzivitu, kterou je třeba ochraňovat, nejt za hranice „našeho“. Porovnávat naše s našim. To je ale zavádějící představa. Stejně jako se v první části expozice daří nabourávat některé stereotypy mezi díly českého umění, je třeba je překonávat i v polovině druhé. Je-li něco kvalitní, jak si myslíme, mělo by to obstát i ve srovnání s tím, co se dělo ve stejných nebo podobných podmínkách za našimi hranicemi. Tato konfrontace a otevřenost jsou hlavními přínosy olomoucké expozice.

Ještě několik slov k instalaci. Kromě mezinárodních souvislostí oceňuji jasný koncept a (nutnou) stručnost, které jsou ku prospěchu věci. Pro tuto expozici se paradoxně to, co by jinde bylo překážkou, tedy relativně malý prostor, stalo předností. Umožnilo totiž umístit vedle sebe někdy poměrně formálně odlišné práce, které však dokonale potvrzují výchozí hledisko různosti, relativnosti „správného“ pohledu. Tím byla zároveň vytvořena expozice ve svém vyznění velmi koncentrovaná. Čím je méně vystavených prací, tím pečlivější a musí být jejich výběr, tím jasnější musí být předávané sdělení, což se tady bezpochyby podařilo. Výborný dojem z celé expozice podporuje i cit pro vystavený materiál, který se projevuje např. v dokumentaci performancí a akcí nikoliv vystavenými fotografiemi, nýbrž jako sled obrazů, které se za sebou střídají na televizní obrazovce. Ne nepodstatnou okolností je také jednotné a kvalitní osvětlení obrazárny, což nebývá zvykem, a stručné texty vysvětlující jednotlivé oddíly expozice. Bohužel neexistuje katalog, což je asi jediná výtka, kterou bych k jasně promyšlené, výborně připravené a inovativně instalované expozici mohla mít. V případě, že se katalog chystá, neměl by být pochopitelně jen česky.

Třikrát o Stanislavu Podhrázkém

Jaromír Zemina

1969

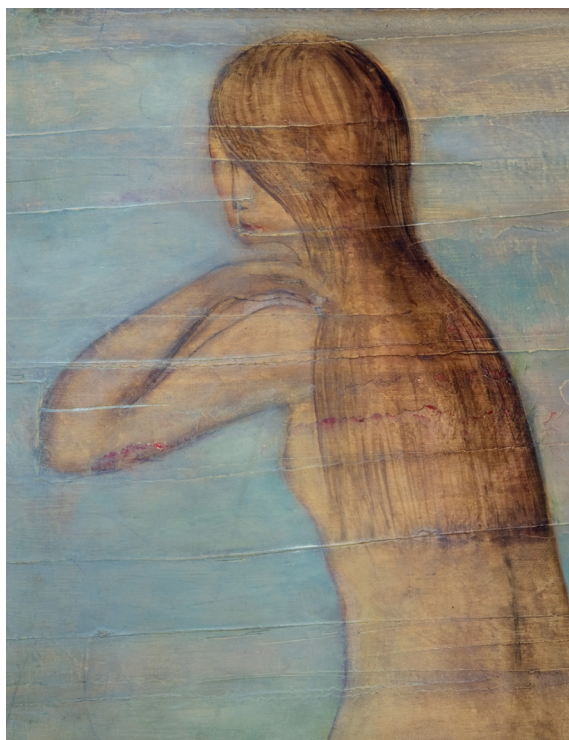
... I nejběžnější jevy se mu před očima stávají mimořádnou událostí a naopak zase jevy neobvyklé mu připadají zcela běžné. Také to způsobilo, že jeho obraz světa lze považovat stejně tak za nepřirozený, až křečovitý, jako za naprosto přirozený: jeden z paradoxů, jež může uskutečnit pouze básník. V umění tohoto okouzlujícího nezdravce, který dovede mnoho, a přece často působí jako neuměl, který nikdy nesplní přesně, co se od něho čekalo, protože sám nikdy přesně neví, jaká složka jeho bytosti právě nabude vrchu, je takových paradoxů víc, než bývá obvyklé u „vážných“ umělců. Proto bude v galeriích akreditovaných mistrů vždycky trochu stisněný, proto bude v Čechách vždycky polodivným venkovským Marsyou, i když se chce vyrovnat Apollonovi. Kolik českých Apollonů by s ním však rádo měnilo!

1972

Myslím, že pochopit umění Stanislava Podhrázkého můžeme, jen když si uvědomíme dvě umělcovy vlastnosti: věcnost, věrnost objektivní realitě – a schopnost „vidět ji jinak“, oním vnitřním zrakem, jež uvádějí v činnost sny, snění a touha. Jestliže jsem vykřikl tyto rysy, svádím ovšem k domněnce, že příčinou dráždivého účinku Podhrázkého díla je jejich svár. Nezpůsobuje to však on, ale naopak jejich soulad. Zjinačování (užívám tohoto slova místo trochu nasládlé „poetizace“) vnější přirozené skutečnosti tu nesměřuje proti jejím podstatným vlastnostem, nepotlačuje je, ale zdůrazňuje fascinující nadsázkou. Málokde vzniká tak zřetelně nová obrazná kvalita zvýrazněním přirozených vlastností věcí, přeočlením ženských stehů, předloužením lýtek nebo přehušněním proudů deště, jako v Podhrázkových obrazech, jejichž cena je především v tom, že umocňují náš pocit bytí a života – i s tím občasným zdáním jeho absurdity.

Podhrázkého věcnost je tak těsně spjata s konkrétními jednotlivinami, že mu nedovoluje zpodobovat svět v rozloze, kterou nejčastěji předvádějí krajináři. I své krajiny komponuje

Podhrázký z oddělených věcí spíše jako zátiší, a má-li někde, například v obraze *Makojída* hledícího do houště makovic, znázornit množství, neznázorní je úhrnně, ale, podobně Albrechtu Dürerovi kreslicimu trávník, skládá je z jednotlivostí. Ovšem věcnost Podhrázkému znamená především zájem o to nejhmatatelnější ze skutečnosti, o hmotu a objem – zájem vedoucí tohoto malíře, který je především kreslíř, také k sochařství, už proto pro něho žádoucím, že jako sochař se nemusí zabývat fiktivním prostorem. Ten mu při malování působivá těžkost a on, když zobrazil objem věcí (objemy: jaká krása!) zeuxidovskými snadno, občas se vzdá snahy navodit také iluzi prostoru kolem nich a okolní obrazovou plochu pokryje – chce se mi říci natře – barvou zcela plošně a hladce. Anebo se přece jen dotápe k náznaku prostoru, ale nijak blíže jej neurčí ani přesně neohraničí: prostorové vztahy a prostorová „logika“ věru nejsou jeho doménou.



Stanislav Podhrázký, *Dívka s dlouhými vlasy*, 1967, olej, plátno, 50,3×39 cm, Galerie hlavního města Prahy.

(A originalita jedné z jeho nejlepších plastik, *Nohou*, se zakládá právě na tom, že je nespojil společným podstavcem či podložkou, ale ponechal každou zvlášť, takže jejich vzdálenost lze měnit.) I ta nejasnost a nevyvinutost prostorové složky Podhrázkého obrazů však zvyšuje jejich vnitřní napětí a prohlubuje jejich tajemství.

Jestliže prostor má pro Podhrázkého význam podružný, hmota je mu vším, a tak čas od času nepojme prostředí zobrazených předmětů ani jako hladkou plochu ani jako neurčitý prázdný prostor, ale jako jakousi tu a tam roztroušenou hmotu, před níž předměty, spíše se vznášející než spočívající, umístí bez ohledu na to, že toto hmotné „cosi“ je pozadím ještě podivnějším a méně pravděpodobným než ono plošné nebo prostorové „nic“. Takové přenesení věcí do



Stanislav Podhráský, *Česání*, 1967, olej, plátno, 100×95 cm, Galerie hlavního města Prahy.

nepravděpodobného prostředí, jehož důsledkem je jejich osamocení, ozvláštňuje Podhráského obrazy a zbystřuje mysl nás diváků k intenzivnějšímu pocitu existence neméně, ne-li víc, než samo nadsazující zobrazení těchto věcí: pravý tvůrce je schopen vytěžit pro své dílo sílu i ze svých slabín, i z toho, co neumí. Neboť, jak jsem už napsal, pro Podhráského bývá toto řešení východiskem z nouze. V jeho tvorbě se spojily dovednost s neobratností, lehkost a ladnost s těžkopádností, umění s neuměním ve svazku velice plodném!

Necharakterizoval bych však Podhráského vztah ke hmotě a k objemu dostatečně, kdybych hned také nepověděl, co jej živí a dává mu básnivost. Je to umělcova všudypřítomná erotičnost. Ta erotičnost, pro niž nejpozoruhodnějším jevem na světě jsou ženy, nejdokonalejší formací živé hmoty ženské tělo, na prvním místě nohy: není divu, že – nesený představou takřka obsedantní – vrací se do malířových prací znovu a znovu. Podhráského věčný úžas nad tímto faktem obsahuje cosi přímo zbožného, co jeho zemitou smyslnost vylehčuje a povznáší vysoko nad pouhou sexualitu. Neznám výtvarné dílo dneška, ve kterém by se milostná touha projevovala tak otevřeně a přitom cudně jako zde, kde i nejobyčejnější ženský typ je obklopen fluidem zázračnosti. A tak kdykoli vidím některou z obměn ústředního námětu Podhráského díla, myslím na Filippa Lippiho a ještě víc na Fra Angelica, a určitě se nerouhám. A jsem přesvědčen, že ne náhodou připomínají ty dlouhé nohy, tak často se zvedající k nebi, svíce nebo stvolý nejpůsobivějších květin. Jak mocný básník je Erós!

Po tom, co jsem řekl, by se mohlo zdát, že vztah realistické a irealistické složky v Podhráského tvorbě byl vždy rovnovážný. Ve skutečnosti se nejednou změnil, a to tak zřetelně, že se podle jeho proměn dá malířův vývoj periodizovat. Zhruba jej lze rozdělit takto:

Etapa počáteční (mám na mysli až tu, kterou vyznačuje odborné školení) byla krátká, ale velmi výrazná. Už tehdy vznikly jedny z Podhráského

nejpozoruhodnějších prací vůbec, jejichž hodnota a význam vysvitne tím jasněji, čím větší je zorný úhel, v němž je vidíme. Je to těch několik plastik z roku 1948, zejména *Nohy*, *Kabát* a *Jeníček*, jimiž se Podhráský svérázněji než většina jeho vrstevníků vyznal z obdivu k dílu Otto Gutfreunda let dvacátých: dá-li se něco srovnat s *Kabátem*, je to plášť Gutfreundova *Vojáka roty Nazdar* – až na tu síť žil vystupujících místy na povrch rukávů, jako kdyby nešlo o oblek, ale o samo tělo, které je pod ním a vlastně s ním srůstá. To je motiv spojující *Kabát* zcela nepochybně se surrealismem, snad nejspíš s *Červeným modelem* Reného Magritta z roku 1935. Jestliže názorové zařazení *Nohou* lze vyjádřit termínem magický realismus, pak realismus, s nímž Podhráský pojal *Kabát*, je realismus fantaskní. A *Jeníček* je spojnice obou těchto pojetí. Věcnost, která tu všude vládne, je pokaždé jinak odstíněna, lyricky v *Nohách*, epicky v *Kabátu* a dramaticky v *Jeníčkovi*.

V roce 1948 vznikla také Podhráského první výrazná malba, *Hlava v plísni*, mající ze všech jeho obrazů nejvolnější vztah k objektivní realitě. Do ní a do *Kočky – imaginace strachu* z roku 1949 vešlo nejvíc z ducha surrealismu (nezapomeňme, že se tehdy Podhráský intenzivně přátelil s Mikulášem Medkem a se Zbyňkem Sekalem), který se opožděně připomněl ještě v jedné práci z roku 1955, v drobném *Zeleném praseti*. Je-li u *Hlavy v plísni* a u *Kočky – imaginace strachu* vliv klasiků surrealismu evidentní, protože se projevuje přímo ve formě díla, byť spíše v jednotlivostech než v celkovém rázu – v jednotlivostech rozmanitého původu a, jak se zdá, převzatých „z druhé ruky“ (že byl tím zprostředkovatelem hlavně Medek, dokládá srovnání *Hlavy v plísni* s jeho *Zázračnou matkou* z roku 1948), pak v *Zeleném praseti*, tom humorném obrázku jakoby určeném zejména dětem, už téměř není patrný. Je to surrealismus zbavený všeho obecného, i formově naprosto svérázný. A je-li zde přece jen možno vysledovat určitější souvislost s uměním jiných, stopa vede k malíři dávné minulosti: k Pietru Bruegelovi staršímu. Jeho jméno však vyslovuji zas jen tak, jak jsem jmenoval Fra Angelica, tedy ne jako jméno přímého vzoru, ale duchovního spřízněnce, příbuzného hlavně bizarním humorem. Ale ať je vliv surrealismu ve jmenovaných obrazech zřetelnější nebo méně zřetelný, realnost se tu zcela podřídila fantasknosti.

Děl, jež Podhráský vytvořil ve znamení surrealismu, je málo, ale přesto lze tuto etapu jeho uměleckého vývoje pokládat za velmi plodnou, poněvadž v umění nezáleží na kvantitě, ale na kvalitě a protože hodnota těchto Podhráského raných děl je mimořádná. Podhráský, většinou pracující pomalu, nikdy nebude patřit ani k průměrně výkonným výtvarníkům, jeho význam to však nijak neumenší.

V šedesátých letech malířův styl uzrál do nynější podoby. V první polovině této dekády Podhráský, tak jako jiní pováleční stoupenci surrealismu v Čechách, obrátil pozornost k tomu druhu nefigurativní malby, jež nazýváme malbou materiálovou, ale když viděl sebe, libujícího si v pevných



a uzavřených formách, vedle malířů, kteří rozrušovali obrazovou hmotu způsobem, pro nějž se dnes ustálilo označení informel, uvědomoval si čím dále jasněji, že nemůže jít touto cestou, a také to přispělo k jeho názorovému dozrání. Přesto i do jeho malby se odtamtud něco dostalo – drobné „amorfní“ detaily, jimiž kontrastně podtrhl to, co je v jeho obrazech abstrahované a zveličené. Výrazně to dokládá *Schoulená* z roku 1964: v jakési skalnaté krajině, na které je vliv materiálové malby zcela zřetelný, leží postava, jejíž klidné tvary prozrazují, že ten, kdo ji namaloval, je v podstatě klasicista. (Naznačily to už *Nohy*.) V pracích z tohoto tvůrčího období, jako jsou *Milenci s dudkem* (1967), *Most* (1968), *Tmavovláška* (1968), *Posluchačka* (1969), *Nohama vzhůru* (1970) a *V dešti* (1970), se ještě mocněji než kdekoli předtím uplatnila Podhrázského erotičnost. Nikde jinde nevyjádřil tak plně krásu ženství a lásku mezi ženou a mužem, nikde nevystihl tak přesně nádhernou samozřejmost, s níž nosí své půvaby ženy nejženštější, nikde neznázornil tak sugestivně dvojedinost zamilovaných, do které je uzavřela a od ostatního světa oddělila vášeň, ale ani osamělost lidského – i zvířecího – tvora, který nemá nikoho, komu by dal svůj milostný cit: také smutek psa *Filipa* (1966) vyplynul z jeho samoty. Stejným dechem lásky a touhy je v Podhrázských obrazech províván svět člověka, zvířete, ba i věci, vždyť *Džbán* (1971) laskaly mužské ruce s touž rozkoší jako těla dívek, předávající mu jejich pevnou oblost. Láskyplný tvůrce dospěl na své cestě k výši, která obraz světa sceluje.

Co mám říci závěrem? Ještě podle svého zvyku několikrát o Podhrázského uměleckých příbuzných a předcích. Z jeho vrstevníků musím znova jmenovat Medka a Sekala, a také Josefa Lehoučku, který k nim ve čtyřicátých letech patřil neodmyslitelně, a pak, a ještě nutněji, Zdeňka Palcra a Jana Svobodu, jako on členy někdejší skupiny Máj, do níž přešli také někteří z Medkova pozdně-surrealistického okruhu. Z umělců starších jsem už jmenoval Gutfreunda let dvacátých, kdy se přiklonil k takzvané nové věčnosti, z představitelů předválečného surrealismu neuvedu jmenovitě žádného – ani jeden neměl větší vliv než ostatní. Ze starých mistrů jsem se zmínil o Lippim, Fra Angelicovi a Bruegelovi, ale Podhrázského blízkých je mezi nimi víc, snad nejvíc právě mezi italskými malíři a sochaři renesance a manýrismu. Nelze se pak divit tomu, že z umělců pozdějších má rád „celníka“ Rousseaua (někdy, například ve *Válce*, srovnatelného s Uccellem, jindy, v podobizně prvé *paní Rousseauové*, s Botticellim) a Picassa let dvacátých, a že z českých umělců našeho století mu je vedle Gutfreunda blízký Jan Zrzavý. Svůj výčet bych však velmi ochudil, kdybych se nezmínil o Janu Štursovi – přesněji o tom, který vytvořil *Evu* a *Sulamit Rahu*, a kdybych nakonec nepřipomněl Josefa Mánesa a Mikoláše Alše a jejich bytostné kreslířství; vždyť i Podhrázský je kreslíř znamenitý. Aleš je mu však milý i jako malíř, a to pro verismus, s nímž občas, podobně jako jeho písecký krajan 18. století Bernard Augustin Lochman nebo jako jeho

mladší pražský současník Jan Minařík, zdůrazňuje hmotnost věcí tím, že jim dává reálnou plasticitu a napodobuje, například rytím, jejich látkovou strukturu: rys daný nepochybně jistou měrou naivity, která ozařuje i Podhrázského umění tak příjemným světlem. (Ony vodní proudy na obraze *V dešti* jsou do barvy vdrhnuty rýžovým kartáčem.) Díky ní vyklouzává Stanislav Podhrázský ze všech úžin –ismů jako sympaticky nespoutatelný, naprosto svobodný živel.

1972

Jeho přátelé říkají, že každý den dopoledne, než začne pracovat, vyjde ze svého malostranského podkroví „do města“, na Národní třídu, kde chvílemi postojí a rozhlédne se, aby viděl, co se toho dne děje: prý místo čtení novin a časopisů. Vypadá to jako anekdota, ale já tomu věřím. Myslím, že většinu svých zkušeností, znalostí a informací načerpal Podhrázský takto bezprostředně ze života, někdy snad přímo ze vzduchu. V jeho umění je opravdu málo vyčteného a nalezeného v revuích. I proto nebude nikdy přesně vyhovovat tomu, co se žádá. A přesto je dnešní.

Jeho přátelé také vypravují, jak jednou o Vánocích, v době největší chudoby, nemaje na stromek, namaloval si jej na stěnu. Také tomu věřím, i tomu, že onen stromek byl jako skutečný. Tak skutečný a živý jako obláčky na zdi, jimiž nedávno obklopil postel své ženy (jak nádherně se musí probouzet v tomto pozemském nebi!), nebo jako ženské nohy, které zpodobil na dveřích koupelny, poněvadž svoje malování neodděluje od ostatního života ani je nad něj nepovyšuje. A octne-li se mu přece jen někdy na nejvyšším stupni životních hodnot, tedy jen proto, že je – vedle dělání soch a erotiky – ze všech nejzábavnější. Škoda, že jste neviděli, jak Stanislav v zimě za městem vrší ze sněhu „jen tak“ obrovského *Kocoura* a *Koně*, anebo jak nad stromy maminčiny zahrádky vztyčuje, zas jenom tak, pro sebe a pro ty, kterým se to líbí, *Muže s obručí*. Hned byste to lépe chápali. Ne, Podhrázskému suchý profesionalismus nehrozí. Co dělá, bude dělat, jen pokud ho to bude bavit.

Ale nemyslete si, že kromě umění nic neumí. Je dovedný mnohostranně a bez zábran se dává do všeho, čeho je mu zrovna zapotřebí. Zdědil schopnost stačit si sám, příznačnou pro venkovany. Neboť i on k nim patří. Zůstalo v něm dodnes mnoho vesnického, včetně té selské rozvážnosti, s níž se snaží dohmatat se kořene každé věci po svém a co nejpříměji, bez složitých okolků. Jeho někdejší pojetí surrealismu to dokládá názorně. A prostí lidé jeho venkovanství vnímají. K málokterému modernímu výtvarníkovi mají tak blízko jako k němu. Přesně vycítují, že Podhrázského umění se svou jadrnou i jemnou, neokázalou, ale o to působivější výtvarností a básnivostí není odrůda skleníková. Cítí, že se narodilo v nešetrném povětří venkovské přírody, které otužilo právě to, co je na něm nejpodivuhodnější – jeho prostotu plnou tajemství, jež díky tomu ponese květy ještě dlouho. Myslím, že takové otužilé květiny česká kultura velice potřebuje.

Pokus pro Vladislava Vaculku

Ke stému výročí jeho narození

Petr Spielmann

výzvou k připomenutí osoby i díla, k jejich vytržení ze zapomenutí, ke znovuobjevení jeho hodnot obecných i aktuálních, a to i pro dnešek.^{1/}

Vladislav Vaculka se narodil 3. ledna 1914 v Jarošově u Uherského Hradiště jako příslušník generace, která se zrodila do století katastrof v zemi, kde působily ještě zhoubněji než jinde. Narodil se do první světové války; ta druhá cizí okupací jeho země mocně omezila, ohrozila a zkomplikovala její vývoj, aby nedlouho po ní domácí diktaturou režimu bylo veškeré tvoření, a to kulturní zvláště, zbaveno možnosti svobodného vývoje, kontaktů i uplatnění. Z tohoto pohledu je Vaculkova tvorba hrdinským úsilím o uchování estetických, mravních i společenských aspektů umění a o udržení souvislostí a kontaktů i vztahů se snahami progresivních zájmů evropských.

Vaculkovo výtvarné školení do počátku války na pražských institucích Ukrajinské a Akademii



Václav Vaculka, *Splášený kůň*, 1949, olej, plátno, 49×56 cm. Foto: Marek Spielmann.

Sté výročí umělce, jakým byl Vladislav Vaculka, by mělo být příležitostí k holdování této významné osobnosti, k oslavě estetických i mravních hodnot jeho díla, k odhalení jeho vazeb na tendence a tradice evropské i světové, jež vyjadřovaly aktuální touhy i obavy lidí a zároveň nepřerušily pouta k úsilí minulých věků, zejména těch humanistických. Zatím je to však spíše

výtvarných umění u profesorů Jana Kulce a Willyho Nowaka i pobyt v tehdejší metropoli s jejími výtvarnými spolky, galeriemi, výstavami, ale i divadly a koncerty seznámily mladého Vaculku s moderními tendencemi výtvarného umění, ale i literaturou, světem divadla a hudbou. Jeho myšlení i první vlastní výtvarné pokusy tím nezůstaly nedotčeny.



Václav Vaculka, Polibek, pol. 50. let, dekorační talíř, barevně glazovaná majolika, Ø cca 35 cm. Foto: Marek Spielmann.



Václav Vaculka, Hlava ženy, 1974–76, stříbrný závěs, cca 60 mm. Foto: Marek Spielmann.

Tento nadějný vývoj a internacionální atmosféra zaštitěná i demokratickými svobodami Masarykovy a Benešovy republiky a výrazným odporem k tendencím a mocenským útokům totalitního fašismu a nacismu v tehdejší Evropě (Československo se zejména po uchwácení moci nacisty v Německu stalo nadějí i útočištěm, exilem pro odpůrce těchto hnutí). Vládnoucí německý nacionalismus znamenal po březnu 1939 v okupované zemi decimování české kultury: moderní české umělecké snahy byly zahrnuty do eliminované skupiny tzv. zvrhlého umění, české vysoké školy byly uzavřeny, mladí čeští muži byli odvezeni na práci do Německa. Vaculka se v té době vrátil z Prahy do Uherského Hradiště.

Vaculkovy předválečné obrazy vykazují formální znaky blízké kubismu v geometrizaci tvarů a jejich rytmickém řazení. To bylo blízké i metodice tvorby současné hudby. Během času se u Vaculky projevují inspirace surrealistické, zejména v jeho dosud málo publikovaných kresbách. Nalézají podněty i v poesii, 1941 ilustruje básně Vítězslava Nezvala „Šest prázdných dnů“ ze sbírky „Pět prstů“. Kresba mu umožňuje lépe a rychleji

experimentovat a bezprostředněji realizovat výtvarné představy. Projevuje se tu i Vaculkovo velké kresebné nadání, které můžeme sledovat v celém vývoji jeho výtvarného projevu, nejen v kresbách a grafických listech, ale i v obrazech, zdobení keramiky a později dokonce i v jeho dílech plastických.

Po okupaci a zřízení protektorátu nebylo možné otevřeně vyjádřit svůj odpor, protest. Umělci a nakonec i občané se ve svých projevech uchýlovali k jinotajům, posluchači, diváci i čtenáři těmto metaforám také velice dobře rozuměli. Tisnivá atmosféra, náboženská témata pašiji a mučednictví a odkazy na tradici měly vyjadřovat pravou tvář skutečnosti, ale i povzbuzovat a dávat naději. Ve Vaculkově tvorbě vznikají melancholická zákoutí z Hradiště, opuštěné, smutné krajiny, někdy s odpočívajícím poutníkem nebo postavami, jako by příšlými z nějaké dávné mytologie, výjevy z nemocnic, vzkříšení Lazara. Melancholie naplňuje i jeho portréty, které většinou zobrazují jeho ženu Idu. V námětech z lidového zvykosloví rodného Slovácka, které se teď v jeho tvorbě začínají objevovat, hledá tajemnou mysterióznost obřadu, která metaforicky vyjadřuje nejzákladnější existenciální souvislosti, přání i podmínky života a jeho závislosti na přírodě a jejím cyklu. Odhaluje archetypické základy a kořeny lidového obřadu, jak to vidíme na obraze Jízda králů z r. 1942 (Oblastní galerie výtvarného umění Zlín, O 950). Jeho výtvarná interpretace je ostatně blízká výkladu významného národopisce Antonína Václavíka, ostatně rodáka z nedalekého Luhačovského zálesí. Vaculka se tak řadí v postojů a vztahů k lidovým obřadům a nábožensko-uměleckým projevům různých etnik, i mimoevropských, k řadě umělců 20. století, nejen výtvarných, ale i skladatelů, literátů a také teoretiků. Lze tu jmenovat například Picasův vztah k umění černošskému a iberskému nebo úvahy Josefa Čapka o umění přírodních národů. Avantgardní umělci se snažili pochopit kořeny, principy a souvislosti lidových obřadů a tvorby, mnohdy skryté pod pozdějšími nánosy, způsoby a metodu metaforického srovnávání a vyjadřování jako inspiraci pro vlastní tvorbu.

Ve výtvarných artefaktech je tam výraz vyjádřen přímo, tvarem, linií, barvou nebo deformováním původní předlohy, bez literární či pojmové interpretace. Metafora, kterou po vzoru lidového umění používají umělci pro svou výpověď, pro ně nebyla samoučelným obsahem díla stejně jako její pouhá estetická funkce. Metafora, obraznost, jež byla dříve výrazem magických funkcí zajišťujících existenci a prospěch života i náboženskou víru, je dnes výrazem mravních zásad a humanistické tradice, skýtá možnost jinotajných výpovědí tabuizovaných a zakázaných obsahů.

Vaculkova tvorba se tedy ve svých počátcích vyvíjí v souvislostech s progresivním evropským i světovým myšlením a charakterizuje i další tvůrčí vývoj.

Válkou přerušené studium dokončil Vladislav Vaculka na pražské Akademii v letech 1945–1948 u profesorů Obrovského a Silovského. Po návratu z Prahy žil pak výhradně v Uherském Hradišti.



Václav Vaculka, *Milosrdný samaritán*, 60. léta, kvaš, papír, cca 62×48 cm. Foto: Marek Spielmann.

Vaculkovo zaujetí lidovým projevem jeho kraje neutuchalo, vyvíjelo se dále v duchu avantgardních tendencí. Jen jeho atmosféra, témata i barevnost už nenaplňovala melancholie a pocity úzkosti, znovunabytá svoboda ji naplňovala radostí i nadějí.

Politický zvrat v únoru 1948 po krátké demokratické mezihře znamenal pro umění a umělce mocenskými zásahy lidově-demokratického režimu do kulturní oblasti omezení volného vývoje umělecké tvorby. Vládnoucí orgány začaly od umělců vyžadovat tvorbu v duchu od Sovětů přejaté ideologie tzv. „socialistického realismu“, jinak zaměřené umění přestalo mít právo na zveřejnění. Na sovětském vzoru závislé bylo i nehistorické rozlišování umění tzv. „vysokého“ a proti němu umění „užitého“: dogmatická ideologická kritéria platila pouze pro „vysoké umění“. Díla neodpovídající těmto ideologickým požadavkům byla označována za zpátečnická, buržoazní a tedy protilidová, zavrženíhodná, nepřipustná, někdy dokonce i protistátní, což se týkalo i jejich autorů. Tyto soudy občas nepostrádaly absurdností: tak by oslavován Picasso jako autor mírové holubice, zato jeho kubistické obrazy nesměly být vystavovány ani publikovány. Tato situace měla pro řadu umělců tragické důsledky. Vaculka, který se tematicky soustředil na náměty slováckého lidového zvykosloví, se formálně inspiroval pozdním dílem Georgie Braquea, jeho zdrženlivou barevností, noblesou malířského přednesu, kresebnou strukturou jeho obrazů i jejich zřetelnou muzikálností, měl v dané situaci problémy s vystavováním a veřejným uplatnění své malby. On i jeho žena našli naštěstí v oficiálním

už zmíněném rozlišení vysokého a užitého umění pro sebe možnosti uplatnění. Do oblasti užitého umění patřila tvorba keramiky, gobelínu a vůbec tvoření, již se dnes říká design. Umělci tam mohli uplatňovat své tvůrčí zásady bez ideologického diktátu. Vaculkovi se oba začali věnovat keramice, která měla v lidovém umění rodného Slovácka dlouholetou tradici, navíc tu byli umělci, kteří se dosud tomuto oboru věnovali. Stát – další absurdita poměrů – lidovou uměleckou výrobu podporoval. O to se staralo „Ústředí lidové umělecké výroby“ (ÚLUV), jehož jedno významné středisko sídlilo v Uherském Hradišti. Spolupracovali tam vynikající řemeslníci jednotlivých oborů. Výtvarná tvorba v technice keramiky ostatně v této době prožívala ve světě renesanci: v této technice tam vytvářeli umělci díla, kterým ve svém díle dávali stejnou platnost a stejný význam výpovědi jako svým obrazům, sochám, kresbám a grafice. Byly objevovány tradice, formy i technické postupy keramiky v různých etnikách od Evropy po východní Asii a využívány pro současná poselství a výraz. V tomto smyslu byla podnětná keramická tvorba Picassova. V ní se uplatnily dva základní tvůrčí postupy: jednak kresebné a malířské zdobení tradičních keramických forem, talířů a nádob, jednak metaforicky tvarové přeměny tradičních nádob v lidské postavy (váza = žena, misa = pták). Obě tyto postupy nacházíme i v keramické tvorbě Vladislava a Idy Vaculkových. Odlišují se tematickým i tvarovým zaměřením. Vladislav Vaculka zdobí talíře i kachle postavami děvčic a šohajů v krojích, na koních a tančících – jakoby z průvodu Jízdy králů – později i antických vozatajů; vytváří

z tradičních tvarů čtůr hlavy, z váz i geometric-
kých tvarů postavy. Keramika obou byla glazova-
ná, časem je fascinovala stará technika redukční
černé keramiky, kterou někdy kombinovali s gla-
zurou. Aktuálnost tvorby v keramice ve světě do-
kumentují v těch letech nejruznější mezinárodní
soutěže a výstavy keramiky, i v Praze byla v roce
1962 uspořádána Mezinárodní výstava keramiky,
na níž oba Vaculkovi získali ocenění.

V roce 1956 inicioval brněnský malíř Bohumír
Matal, bývalý člen Skupiny 42, založení umě-
lecké tvůrčí skupiny, nazvané „Brno 57“, jejímž
zakládajícím členem se stal i Matalův přítel Vla-
dislav Vaculka. Záměrem bylo ustavit meziobo-
rové sdružení, v němž kontakty mezi členy měly
sloužit nejen vzájemné informovanosti, ale také
možnosti formulovat a užívat společné tvůrčí ná-
zory, zkušenosti a pracovní metody ke spoluprá-
ci na společných projektech. Tehdy se otevřela
možnost založit taková sdružení umělců v rámci
Svazu výtvarných umělců – a tím jim dát legální
uznání existence i veřejného vystoupení. Vznik-
la jich tehdy řada, což ovlivnilo kulturní život
těch let diferenciací tvůrčích přístupů a názorů.
Členy skupiny „Brno 57“ se během let stali ma-
líři Kubiček, Matal, Navrátil, Vaculka, Vašíček,
sochaři Josef Kubiček, Hylis, architekti Ruller
a Sirotek, skladatel Jan Novák a teoretici Kuděl-
ka, Spielmann, Zemina. Světovému trendu odpoví-
daly i společné snahy architektů a výtvarníků
o spolupráci na architektonických projektech
i uplatnění ve veřejném prostoru. V některých
zemích byly na podporu těchto snah vytvořeny
zákonné předpoklady (povinnost použít určité
procento stavebních výdajů u veřejných staveb
na pořízení děl výtvarného umění). Vaculka
tehdy po roce 1958 vytvořil celou řadu vynika-
jících realizací: monumentální krájené keramické
mozaiky, keramické reliéfy, tkané gobelíny
i textilní závěsy v Československu vynalezenou
technikou šitím, zvané art-protis. Ve svých návr-
zích gobelínů navazoval Vaculka na významnou
domácí tradici, na tvorbu českých výtvarníků
20. století, pro níž důležitou roli hrála i gobe-
línová dílna Marie Teinitzerové v Jindřichově
Hradci. V kultuře poválečné Evropy se uplatnily
i snahy o obnovení a oživení tradice tkaní gobelínů.
Tu se proslavilo dílo Jeana Lurcata, tvorbou
v materiálu textilu našla velkou odezvu tvorba
polských umělkyně. Vaculkovy gobelíny, cyklus
s náměty lidových obřadů obřadního roku pro
Slovácké divadlo v Uherském Hradišti, gobelíny
pro divadlo ve Zlíně, utkané podle jeho návrhů,
i nerealizovaný návrh na oponu pro Janáčkovu di-
vadlo „Janáčková hudebnost“ s náměty jízdy krá-
lů, vynášení smrtky, cifrujících šohajů, zpívajících
dívčat a postav z Lišky Bystroušky, který, ač
oceněn, nesměl být vyroben.^{2/} Na Světové výstavě
v Montrealu v roce 1969 získal Vaculka za textilní
závěs v technice art-protisu ocenění. Ukázalo se,
že Vaculkova tvorba v oblasti užitého umění, kte-
rá se mohla účastnit mezinárodní konkurence,
byla svou výtvarnou kvalitou, obsahovou aktu-
álností i aspekty řemeslné tradice na evropské
i světové úrovni. Možná i proto režim umožňoval

její účast aspoň sporadicky na mezinárodním
fóru (častěji dílům než jejich autorovi). Po roce
1989 pak nezám a nepochopení a v neposlední
řadě ryze konzumní hlediska i v oblasti umění
a kultury odsunula do zapomnění, proti čemuž
se umělec, který v roce 1977 zemřel, už neměl
šanci se bránit.

V posledním období života, od poloviny šede-
sátých let, se Vaculka věnoval sochařské tvorbě.
Poznal a byl fascinován technikou „ztraceného
vosku“, která mu umožnila modelaci drobných
detailů s neobyčejnou ostroty a vlastně kreseb-
ností, kterou můžeme sledovat i na jeho malbě:
lineárně působí ostré hrany tvarů, jež lze tou-
to technikou vytvořit a odlít. Na počátku jeho
plastické periody je socha Milenců z r. 1964,
k níž existuje i kresba tužkou. Tvary i objemy
jak v kresbě, tak plastice připomínají jeho rané
chiricovské kresby, jakoby mu tato rozpomenutí
na tvůrčí pokusy mládí byla jakýmsi nadechnutím
pro nové tvůrčí výboje. Některá díla teď působí
monumentálně, nikoliv měřítkem, ale pojetím,
velkorysostí tvarového pojetí, někdy i použitím
barvy – v technice emailu. Kresebnost tvarů slo-
žených z detailů ostře modelovaných diferencuje
plochu a dodává jí živost a někdy i dramatičnost.

V tomto pojetí tvoří i plastické šperky, které si
rovněž uchovávají onu monumentalitu pojetí. Na-
cházíme teď i miniatury obličejových masek, kte-
ré jsou strukturou i výrazem velice dramatické.
Plastické postavy jakoby modelované ze silných
drátů zaujmou vnitřní pohybovostí. Našel jsem
podobné plastiky v sochařském díle Picassově,^{3/}
které asi Vaculka nikdy neviděl, vyslovil tenden-
ce, které tehdy jaksi byly ve vzduchu. Svědčí to
o tom, že se Vaculka svým myšlením i úsilím po-
hyboval v duchovní atmosféře soudobé Evropy.
Toto jeho poselství bylo důležité v jeho době, ale
je neméně aktuální i dnes. Jeho životní dílo je
tak velkolepým souborem zasahujícím do mnoha
oblastí výtvarné tvorby. Přesto je v jistém smyslu
tragickým torzem: vidím v jeho tvorbě řadu as-
pektů, které mohly být rozvinuty. Ve způsobu Va-
culkova myšlení, v jeho nekonvenčnosti na jedné
straně, v hlubokém pocitu odpovědnosti, jeho
mravním postoji a vazbou na humanistické tradi-
ce vlastní země i evropské byly předpoklady jeho
velikosti. Jeho dílo si proto zaslouhuje i dnes být
připomínáno ve své celistvosti i veškerých jeho
aspektech a souvislostech.

Poznámky:

1. Musel jsem nedobrovolně ukončit svou účast na přípra-
vách obsáhlejšího zveřejnění a zhodnocení životního díla
a jeho historického významu mého přítele, a proto píšu
tento pokus i jako mé osobní vyznání. Za jeho zveřejnění
jsem vděčný.
2. Návrh jsem vystavil na výstavě „Pocta Leoši Janáčkově“
v Domě umění města Brna – v Domu Pánů z Kunštátu
ve dnech 24. 1.–14. 3. 2004 a publikoval jej v katalogu,
s. 233.
3. Picasso vu par Brassai, Musée Picasso, Paris 1987 = kata-
log stejnojmenné výstavy 17. 6.–18. 9. 1987, s. 108: Figure
en fer et fil de fer, 1932, kat. č. 48; Figure en fil de fer sur
une bobine, 1932, kat. č. 49.

Kontextuálne umenie

Daniela Čarná

Výstava *Kontextuálne umenie* v Galérii Cypriána Majerníka odraz tohto postoja sledovala v logických súvislostiach vývinu umenia po roku 1989, kedy boli predstavitelia dovtedy neoficiálnej scény, ale aj nastupujúce generácie autorov novým spôsobom konfrontovaní s prostredím galérií a prevádzky umenia, s jeho možnosťami aj úskaliami, ktoré tematizovali vo svojej tvorbe. Kurátorský projekt Niny Vrbanovej tému, časovo vymedzenú obdobím 90. až nultých rokov, mapuje v tvorbe šestnástich výtvarníkov a umeleckých skupín rôznych generácií. Sleduje širokú škálu umeleckých stratégií, súvisiacich s kontextom múzea, ktoré existenciu umeleckých diel „posväcuje“, no nie je imúnne ani voči revízií a kritike svojho fungovania. Výstava reflektuje stále aktuálnu potrebu definovania galerijných inštitúcií a ich poslanie, ktoré v 90. rokoch prinieslo nové možnosti, ale aj problémy, vyplývajúce z hľadania odborného smerovania, častých zásahov zo



Richard Fajnor, *Omenklátúra*, 2001, séria 36 farebných fotografií, majetok autora. Foto: Daša Barteková.

Reakcia umelcov na inštitút múzea umenia v domácom prostredí siaha do záveru 60. a začiatku 70. rokov 20. storočia, kedy boli pre autorov neoficiálnej scény oficiálne výstavné priestory viac-menej nedostupné. Prezentácia ich tvorby prebiehala v súkromí ateliérov či bytov a na alternatívnych miestach (v prírode, v nevyužívaných budovách, neformálnych galériách či v kultúrnych strediskách, primárne určených na prezentáciu neprofesionálnej tvorby). Ich reakcia nemala podobu dobrovoľného odmietnutia galerijného prostredia, ako tomu bolo v západnom kontexte, ale reagovali na aktuálny (neslobodný) stav. Viacerí autori túto nedobrovoľnú skutočnosť reflektovali, napr. Rudolf Sikora s Viliamom Jakubíkom v koncepte *Základy novej budovy SNG* (1971) či Július Koller v textových oznámoch (napr. *Nepozvánka na nevýstavu*, 1969).^{1/}

strany zriaďovateľov, finančného poddimenzovania či boja o návštevníka, s ktorými mnohé galérie dodnes zápasia. Revízia inštitúcie ako nositeľa moci vo foucaultovskom duchu, vzťahov umelca, ktorý sa dostáva do role rovnocennej kurátorovi, prezentácia umenia voči k divákovi, nezáujem polititickej moci o dianie v kultúre, to sú iba niektoré z aspektov rezonujúce vo vystavených projektoch. Predstavené sú vo forme fotografie, videa či inštalácie, keďže viaceré pôvodne reagovali na konkrétne prostredie a pomery danej galérie.^{2/}

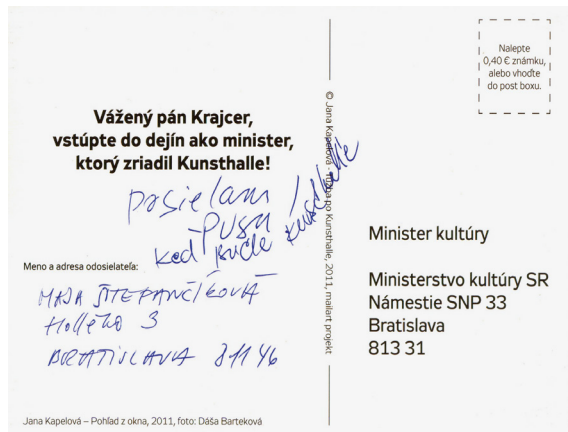
Generáciu autorov formujúcich výtvarnú scénu už pred rokom 1989 na výstave reprezentovali diela Novej vážnosti, Petra Rónaia a Petra Meluzina. Za iniciačné dielo k sledovanej téme v danom časovom období kurátorka v texte katalógu označuje *Otvorenie* Petra Meluzina, akciu



Peter Rónai, *Veľký brat - Bezpečnostná kamera*, 1999, séria čiernobielych fotografií, majetok autora. Foto: archív autora.

realizovanú na výstave *Sen o múzeu* v Považskej galérii umenia v Žiline (1991, kurátor Radislav Matuščík). Prášenie galerijného koberca je možné vnímať ako ironické oslobodenie sa od starého, ideologicky zaťaženého modelu fungovania galérie. Peter Rónai sa zameriaval na pozorovanie diváka, percipienta umenia, ktorého reakcia je autorom bezprostredne zaznamenávaná nainštalovaním skrytej kamery v interaktívnom diele *Veľký brat - bezpečnostná kamera* (1999), kde rolu diváka ako pozorovateľa obracia a zároveň upozorňuje a spochybňuje vopred dané modely

správania sa v galérii. Na (často neprítomného) diváka výstav súčasného umenia poukazuje Eja Devečková v projekte *Videotutoriál pre dokonalého diváka* (2010), v ktorom vypracúva názorný manuál o tom, ako sa správať na výstave. Problematiku galerijného personálu, nie vždy napomáhajúceho kontaktu návštevníka s umeleckým dielom, ironizuje Marek Kvetán v inštalácii *Pozorovateľ* (2010) – stoličky pre dozor s pripraveným štrikovaním. Ešte ďalej zachádza v projekte *Galerijný tím* (2008) s Richardom Fajnorom (Mr. BRA), kde dekonštruujú fungovanie inštitúcie



Jana Kapelová, *Túžba po Kunsthalle*, 2011, participatívny mail-artový projekt, majetok autorky. Foto: archív autorky.



Zľava: Ján Triška, Z cyklu *Transkripcie*, 2010, olej na plátne, 140×160 cm, majetok autora; Roman Galovský: ... milý Maťo, 2002–2003, objekt, 50×70 cm, súkromná zbierka. Foto: archív GCM.

Galérie Jána Koniarka v Trnave. Odhaľujú jej zákulisie, premiestnením kancelárie riaditeľa do výstavných priestorov, zviditeľňujú to, čo ostáva návštevníkovi galérie väčšinou skryté. „Tajomnú“ postavu kurátora čiastočne poodhaľuje Richard Fajnor v projekte *Omenklatura* (2001), portrétnej sérii slovenských kurátorov a kurátoriek fotografovaných zozadu. Na limity prevádzky múzea umenia poukazuje aj Anton Čierny, v projekte *Na návšteve* (2001), performancii parazitujúcej na výstavnom projekte Ilony Németh v československom pavilóne Benátskeho bienále. Doslovnou interpretáciou jej inštalácie s názvom *Pozvanie na návštevu* sa autor pohodlne usadzuje v priestoroch výstavy a sleduje reakcie personálu, ktorý sa o 18. hodine chystá zavrieť brány.

Na smerovanie kultúrnej politiky a neexistenciu Kunsthalle (ktorá sa medzičasom stala skutočnosťou hneď v troch slovenských mestách: Košiciach, Žiline a Bratislave) reagujú viaceré projekty Jany Kapelovej, napr. v mailartovom projekte *Túžba po Kunsthalle* (2011), netradičnou podpisovou akciou, s možnosťou zaslania pohľadnice ministrovi kultúry s predtlačným textom „Vstúpte do dejín ako minister, ktorý zriadil Kunsthalle“. Ako otvorenú otázku ďalšieho smerovania galérií môžeme vnímať inštaláciu Mareka Galbavého *Orientačný plán slovenských galérií* (2011), s orientačnými tabuľkami označujúcimi slovenské galérie, pričom každá ukazuje iným smerom. Inštitucionálna kritika múzei umenia môže prispievať ku kvalitnejšiemu budovaniu a neustálemu redefinovaniu ich poslania a v tomto zmysle je výstava sondou do stavu ich aktuálneho fungovania.

Dôležitou súčasťou výstavy bol kurátorský pohľad v podobe interpretačných textov (rozšírených popisiek), ktoré návštevníkovi ponúkli vnímanie diel v širších kontextoch. Jej nechceným pokračovaním je paradoxné zatvorenie Galérie C. Majerníka v zriaďovateľskej pôsobnosti Starého mesta. Činnosť galérie so stabilne a kvalitne budovaným výstavným programom a zbierkou umenia v centre Bratislavy, ktorú v r. 2008 zakladal Richard Gregor, bola po skončení výstavy „zmrazená“ kvôli nedostatku finančnej podpory zo strany mesta. Následnú, a zdá sa, že poslednú výstavu *Zo zbierok GCM* (kurátorka Alena Vrbánová) deň po jej otvorení návštevníkom uzavrela a bola prístupná iba vo virtuálnej podobe na webstránke www.artdispecing.sk.^{3/}

Poznámky:

1. Téma sa bližšie venuje Mária Orišková: *Efekt múzea, predmety, praktiky, publikum*. (Antológia textov). Bratislava: VŠVU, 2006; Petra Hanáková v texte *Múzeum ako site-specificity – od „inštitucionálnej kritiky“ k dekorácii*. In: Geržová, J. – Rusnáková, K. (ed.): *Deväťdesiate plus*. Zborník prednášok z medzinárodného sympózia. Bratislava: Slovenská sekcia AICA, 2003. s. 44–55 a Vladimíra Büngerová: *Všetko o múzeu*. In: Kusá, A. – Büngerová, V. (ed.): *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave – Galéria 2007–2008*, Bratislava: SNG, 2009, s. 261–266.
2. Príbuzné témy reflektovali viaceré výstavné projekty, napr. *Všetko o múzeu*, SNG, 2008 (kur.: Vladimíra Büngerová) či niektoré komorné projekty v rámci Štipendia R. Matušika GMB (*Intim Gallery. Len on a Vy*, 2006, kur.: Eva Kotláriková, Diana Majdáková; *Poor little artist. Curator is your killer*, 2007, kur. Alexandra Niczová, Eliška Mazalanová; *Guards n Residence/ Rezidencia muzeálneho dozoru*, 2010, kur.: Kveta Kazmuková, Katarína Patrášová).
3. V súčasnosti galéria, ktorá vďaka sponzoringu zatiaľ funguje v útlmovom režime, sprístupnená aj verejnosti.

Petr Veselý: Zpátky ke Kubištví

Pavel Ondračka

Petr Veselý

SOBOTA

Plechová vana z pozinku
večeře po koupání
párek, hořčice a chleba

CHODBA V SOBOTU

Před deštěm podlaha po mytí neschla
dlouho jsme po ní chodili jen v ponožkách
podlaha dlouho se leskla
chladnoucí voda v plechovém kbelíku zešedla
vyždímaná hadra se věšela
na dráty uprostřed dvora

(2013)



Petr Veselý, *Odpočinek, Trojice, 2010-13, olej, email a akryl na plátně, 75×100 cm, soukromá sbírka.*

Petr Veselý (1953) je spojen s Brnem jako malíř, kreslíř, básník, autor objektů, instalací, kurátor i autor rozhlasových pořadů. Patří ke generační vlně absolventů pražské Akademie, kteří se po studiích vrátili do Brna 80. let a dodnes ovlivňují jeho výtvarný život. I když patří k legendárním a kolektivním „brněnským osmdesátkám“, od řady jejich aktérů – akademiků i antiakademiků – se odlišoval od začátku téměř všim. Podobně jako většina absolventů Akademie, a nejen z ateliéru Jana Smetany, setrval u malířského

projevu, ale od valné části brněnských malířů se liší blízkostí k objektu a instalaci. Společně s ostatními se účastnil legendárních generačních prezentací v brněnské Radnici v letech 1983 a 1984, i na brněnské přehradě jako autor objektů. Více jej poutaly těsné přátelské vztahy a především spolupráce v úzkém týmu brněnské větve „Křižovnické školy“. Její „spoluředitel“ Jan Steklík společně s Petrem Veselým vytvořili zdánlivě neuvěřitelné, ale dodnes příležitostně fungující „Tovaryšstvo malířské“ s nevypočitatelným



Petr Veselý, *Plechová vana, Otcí*, 2013, olej, email, akryl a uhlí na plátně, 190×125 cm.

lyrikem Vladimírem Kokoliou a dynamickým outsiderem Petrem Kvičalou. Společenství lavírovalo mezi hravostí a vážným vztahem ke krajině, mezi staromístrovským rozdělováním úkolů mezi „mistra“ a „tovaryše“, mezi výtvarnými partiiemi „šachů“ a spolupracemi v obrazech a performančními kreacemi. Středem světa Petra Veselého je Jundrov, příznačně oddělený zahradami a poli od středu Brna. Bývalá selská usedlost s kovárnou v příměstské vesnici, poznamenané panelovou výstavbou, je bydlištěm i pracovištěm, nevyčerpatelným zdrojem inspirace, podobně jako Bohuslavu Reynkovi Petrkov. Veselého malba, kresba, frotáž, objekty, poezie i textové reflexe mají svůj střed v jundrovském domě a v bohatém uměleckém, literárním, filozofickém i duchovním zázemí. Proto se autor formálně i obsahově rozvíjí, i když témata – interiéry, krajiny, figury, jejich metonymické znaky, fragmenty – zůstávají od osmdesátých let stejné. Autor uspořádal v posledních letech několik větších výstav, precizně koncipovaných podle výstavních prostor v obvyklé dynamice dávných i nejnovějších prací, ale i kurátorské projekty, které se stávají prestižní záležitostí pro zastoupené autory. Ke špičce ve svém oboru patří i postupně vznikající Veselého výtvarné pojetí výzdoby kaple ve Vratislavcích nad Nisou.

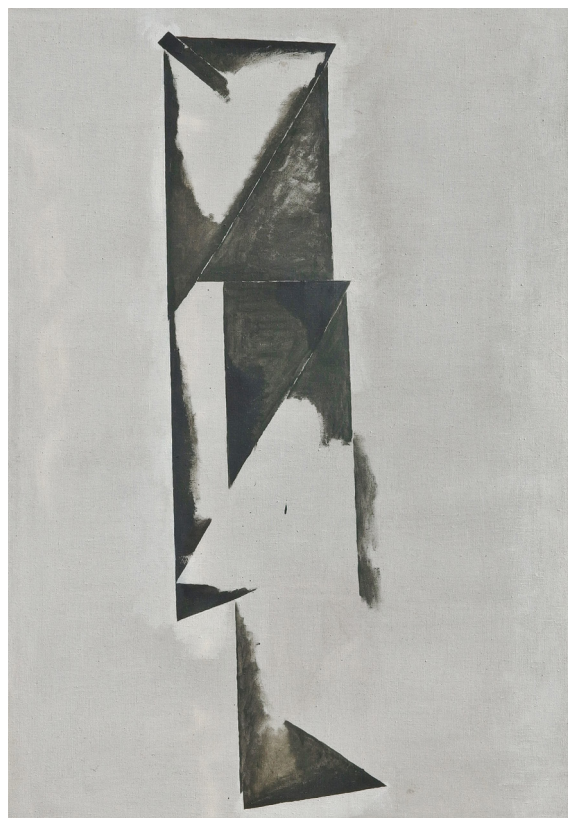
Složitě pročleněné, ale čisté prostory nově zrekonstruované brněnské galerie Aspekt daly od listopadu 2013 do ledna 2014 příležitost k prezentaci, která představila v nových souvislostech vývoj základních linií jeho tvorby. Téma prostého předmětu, zátiší, se objevuje v obrazech i objektech. Ve Veselého ikonografii, vycházející z novozákonní symboliky, se kýbl s hadrou, ztělesněný formou objektu i znakově pojatého obrazu, stává symbolem nepokornější práce i nejjednoduššího domácího rituálu. Podobně i stará venkovská vana, nalezená pod kůlnou a provedená v monumentálně působícím obrazu, ztělesňuje přípravu ke vzácnému svátečnímu okamžiku

venkovského člověka. Formální tvarosloví, v němž se světla střetají se stíny a kubisticky bourají běžnou perspektivu, aby vytvořily stabilní obraz světa, jednoznačně poukazuje k malířskému i etickému příkladu Bohumila Kubišty, který je pro Petra Veselého jednou ze základních osobností umění. Tuto souvislost na výstavě potvrzují nejen obdobně pojaté a k novozákonní symbolice opět poukazující Prkna, ale i Veselého interpretace Kubištova Šebestiána z 80. let. Barevnost této několik let vznikající kompozice, na rozdíl od originálu stříbřitě šedavá, má původ v dobově kubištovské monografii a reaguje na jiný Kubištův monochromní obraz, Kuchyňské zátiší s homolí cukru. Ke Kubištovu dílu se vztahuje i celá řada Veselého dalších interpretací v obrazech i objektech. Na rozdíl od valné části vrstevníků, kteří se v 80. letech obrátili k citacím z dobově aktuální, dnes již dávno demodované postmoderní malbě, Petr Veselý se držel vždy klasiků české avantgardy. Ti periodicky vstupovali do ohniska pozornosti mladých generací ve dvacátých, padesátých a osmdesátých letech, a možná je jejich nový život čeká i nyní. Možná, že signálem bude i úspěšný Veselého kurátorský projekt na téma Strom – Pocta Jindřichu Pruchovi, v Galerii Caesar v Olomouci.

Mezi Veselého ranými, často reprodukovánými pracemi vyniká kompozice *Návrat* – ve dveřích (1981). Po návratu do Brna doposud klasický, kultivovaný malíř, nevystupující ze zvolené linie návaznosti na klasickou českou avantgardu, v intuitivním, ale prozíravém gestu porušil klasický formát proříznutím obrysu figury ve dveřích. Původní malířská parafráze Rembrandtova *Návratu ztraceného syna* se stala v jeho tvorbě klíčovým bodem mezi obrazem a objektem, mezi barvou a nebarvou materiálu. Také v lidském smyslu, mezi domovem a cizinou, čili Prahou a Čechami, výrazem vůle po vlastním individuálním životě a náznakem složitého vztahu k rodičům. Vztah k otci se ostatně podprahově



Petr Veselý, *Toufar (Faktura)*, Formulář č. 9, 2013, email na sololitu, 51,1×36,7 cm.



Petr Veselý, *Konfigurace 4, Šebestián*, 2013, olej, email, akryl a uhlí na plátně, 190×135 cm.

vizualizuje i v takových dílech, jako byla instalace z televizních přijímačů na kolektivní výstavě Hi-tech v brněnském Domě umění v 90. letech. Obraz Vana i varianty Kyblů s hadrou (2013) patří do této skryté linie díla. Co by v díle jiného autora mohlo být pouhou „poctou“ uctívanému umělci, to je pro Veselého mnohovýznamným sdělením. Takto lze vnímat i šedavý monochrom Pokoj (2004), odkazující k cyklu na téma Milosrdného Samaritána od „malíře malířů“ Martina Salcmana. Drobný obraz navíc reprezentuje Veselého cyklus Formáty, rozvíjený od konce 80. let, citující množství pro autora důležitých předloh.

Interpretace fotografie i reprodukce patří k doposud netematizovaným, ale vynořujícím se aspektům Veselého tvorby. K jejím novým složkám patří i kompozice, provedené různě artikulovanými tenkými liniemi. Takto vznikly strohé Interiéry, jak jimi autor procházel ve své pedagogické praxi i mimo ni, a paralelně také Formuláře. K nim patří například i cyklus věnovaný umučenému knězi Josefu Toufarovi. K tragédii poukazuje zdánlivě jednoduchá kompozice, interpretující policejní pláněk hřbitova. Další osudy duchovních připomínají na první pohled zcela odlišné kompozice. Dva předměty – Lžice a miska (2008) – připomíná tajnou vězeňskou liturgii duchovních. Zdánlivě nezávazná interpretace fotografie tří mužů ve svahu Odpočinek (2010–2013) jen v názvu upozorňuje na přítomnost exilového kardinála Berana mezi nimi. Životy svatých mučedníků počátků křesťanství autora nezajímají tolik jako životy a utrpení jeho současníků.

Obdobně složité a pro Veselého tvorbu zásadní jsou interpretace jeho interiérů (uvědomované

mimořádně i prostřednictvím malířských interpretací místností na fotografiích Jindřicha Štreita). Kdysi předměstská usedlost v Jundrově má sice svou intimní zahradu, ale malířův pohled je obvykle soustředěn nanejvýš na pár metrů kolem domu, trám, sloup, figuru vystupující zpoza rohu, a především na mikrosvět interiérů. Dveře, okna, se všemi významovými konotacemi, táhnoucími se z dějin malířství a jeho teorie, především od romantismu a symbolismu, byly až do minulé dekády dveřmi a okny v jundrovské usedlosti. Nedávno, po zkušenosti z jiných prostor, se objevily i interiéry jiné, s otisky cizích osudů v tapetách, v podlaze galerie, v pohledech ve stropě nemocnic. Řada interpretací oplechovaných dveří na půdu se stává novou cestou k abstrahované Konfiguraci. Tento doposud jen náznakově vystavovaný cyklus se jeví jako zcela nová cesta k obrazu nehmátné, cítěné reality, odhmotněné od materiálnosti dosavadních vizí.

Specifickou záležitostí jsou instalace Veselého výstav. Jejich prototypem je autorův půdní ateliér, v němž se obrazy i objekty vynořují za trámy i základním vybavením. V nové hierarchii je obraz fragmentarizován, divák z něj vidí třeba jen část či rám, dominovat mohou konstrukční prvky nebo běžné předměty. V propracované podobě a s důrazem na průhledy se také v galerii Aspekt propojovaly identické předměty a jejich znaky, ale i obrazy, vnímatelné jako okna či dveře, vedle průchodů, oken, dveří skutečných. Obrazový svět Petra Veselého je světem obrazů nikoliv materiálních, ale myšlených, které si divák může objevovat a významy obdařovat ve svých vlastních reálných i představovaných interiérech.

„Kreslit neumím, umím ale kresbu najít.“

Koláž z rozhovorů s Ludmilou
Padrtovou, první dámou české
abstrakce

sestavil

Ladislav Daněk



Ludmila Padrtová na vernisáži svojí výstavy v Muzeu umění Olomouc, 23. 1. 2014.
Foto: Lumír Čuřík.

Díky Západočeské galerii v Plzni, která se soustavně věnuje objevování zapomenutých či neprávem opomíjených umělkyní, jež přispěly něčím podstatným do vývoje českého moderního umění, se v minulém roce uskutečnila první retrospektivní výstava malířky a kreslířky Ludmily Padrtové (16. 5.–11. 8., *Ludmila Padrtová. Gesto, pohyb, barva. Dílo 1951–2013*, Výstavní síň „13“). Její rozšířená repríza pak v letošním roce proběhla v Muzeu umění Olomouc (23. 1.–20. 4., *Ludmila Padrtová. První dáma české abstrakce. Dílo 1951–2013*, Muzeum moderního umění, Salon – Kabinet). Tato pozoruhodná solitérka, narozená v roce 1931 v Třeboni, vytvořila v druhé polovině 50. let minulého století téměř v utajení mimořádnou kolekci obrazů a především kreseb, jež lze zařadit do širokého proudu poválečné lyrické abstrakce. Její tehdejší významné tvůrčí úsilí, které ji podle historiků umění povyšuje vedle Vladimíra Boudníka na ústřední postavu počátků české gestické malby a informelu, však upadlo záhy do zapomnění, neboť autorka se již v roce 1961 rozhodla svoji tvorbu ukončit a v následujících letech značnou část své práce rozdala či zničila. K tvorbě se Padrtová vrátila až po padesáti letech, v roce 2011, kdy začala opět kreslit, a do dnešních dnů vytvořila několik set kreseb a koláží, které tvoří jedinečný pandán

k její rané tvorbě. Vzhledem k tomu, že autorka ze skromnosti velmi nerada poskytuje rozhovory, tak v nové stálé rubrice přinášíme koncentrovaný výtah ze dvou zásadních dříve publikovaných rozhovorů.

Koláž je výběrově sestavena z rozhovoru Martiny Pachmanové (MP), který vznikl při její návštěvě Ludmily Padrtové v jejím pražském bytě ve dnech 19. 11. a 3. 12. 2012 a byl publikován pod názvem „*Moje výhoda je, že nic pořádně neumím*“ v umělcině první monografii *Ludmila Padrtová. Gesto, pohyb, barva. Dílo 1951–2013* (Západočeská galerie v Plzni, 2013, s. 168–174), a z rozhovoru Jindřicha Rosendorfa (JR), který vedl s autorkou v první polovině července 2013 rovněž v autorčině pražském bytě. Tento rozhovor byl v úplnosti publikován pod titulem *Řekla jsem si, ať se zas snaží jiní. Hvězda českého informelu Ludmila Padrtová se odmlčela počátkem 60. let. Nyní se vrací výstavou v Plzni* (Lidové noviny, 18. 7. 2013, s. 7).

MP: Pocházíte z Třeboně. Kdo byli vaši rodiče a v jakém prostředí jste vyrůstala?

Moji rodiče měli středně velké hospodářství a pořád pracovali. I když byli skvělými rodiči, moc času na nás neměli. Dětství jsem trávila se svými babičkami, které ale už byly staré a životem dost vyčerpané, a kromě nich na mě dohlížel můj o dva a půl roku starší bratr. Odmalička jsem se pohybovala mezi domácími zvířaty, ale nějak podvědomě jsem cítila, že v tom prostředí nejsem správně zakořeněná. V jedné Kafkově povídce jsem kdysi našla větu, kterou jsem pak celý život nosila na lístku v peněženke: „Zatím jsem nenašel způsob života, který by se mi osvědčil.“ A to byl přesně můj pocit.

MP: Vztah k jižním Čechám ale máte silný...

To ano, k tomuto kraji mě pojí nezapomenutelné zážitky. Měli jsme chalupu se dvěma zahradami přímo pod hrází rybníka Svět. A voda, ta umí čarovat. A učarovat. To, co se každé ráno a každý večer odehrává nad vodou, je neopakovatelné – pokaždé je to jiné. Ne kvůli zvířatům na našem dvoře, ale prostřednictvím vody do mě vstoupila příroda. Při přechodu front dokázala být krajina nad vodou úchvatně plastická a zároveň proměnlivá. I to zřejmě sehrálo nějakou roli v mé pozdější výtvarné práci.

MP: Studovala jste na treboňském reálném gymnáziu a v roce 1949 – to už jste znala svého budoucího manžela Jiřího Padrtu – jste odešla do Prahy za prací. Co jste dělala?

Jelikož můj otec vlastnil víc zemědělské půdy, nedostala jsem po maturitě doporučení na žádnou školu, a tak jsem hledala nějaké místo. Shodou okolností jsem ho našla v jedné pražské akciové společnosti, kam jsem hned nastoupila. Byla to sice úřednická práce, ale se svou slušnou znalostí francouzštiny jsem kromě jiného dělala rešerše cizojazyčných materiálů a vypracovávala na ně posudky. I později, když už jsem žila s Jiřím Padrtou a malovala, jsem zastávala názor,



Bez názvu, 1956, rozmyívané anilínové barvy, írná tuš, papír, 300×413 mm, Muzeum umění Olomouc. Foto: Lumír Čuřík.

že řádně pracovat má každý, a tak jsem do práce chodila celý život. Malování jsem totiž nebrala jako práci – jak jsem už dříve řekla, nikdy jsem si nemyslela, že jsem umělkyně a že bych se mohla svými kresbami nebo obrazy živit. S manželem jsme navíc penězi zrovna neoplývali – po doktorátu Jiří nastoupil jako redaktor Výtvarné práce; té práci se oddal, ale nebyla nijak dobře placená.

JR: *Dospívala jste za války, po jejím ukončení a třech letech relativní svobody přišla nová totalita. To je dost nešťastná konstelace pro umělecké starty. Váš způsob tvorby byl ale přesto svobodný...* Snažila jsem se zůstat vnitřně svobodná, úzkost jsem si nepřipouštěla. Ostatně, když je člověk mladý a bez peněz, je vždycky jaksí svobodnější. S pocitem, že nemá co ztratit.

MP: *Vaše první obrazy vznikly na samém počátku padesátých let. Co bylo prvním impulzem pro jejich vznik?*

Kolem padesátého a jednapadesátého chodila skupina spolužáků a vyučujících Jiřího Padrtu z pražské pedagogické fakulty malovat do plénu. Třeboň tehdy byla jiná než dnes, žádné rozpínové lázně. Jen samá voda a kolem parčíky. Studenti z pedáku tak měli při malování štafle někdy i ve vodě a na přivázané špagáty lovili ryby. Trochu jsem jim ten tvůrčí zápal záviděla, a tak jsem to jednou taky zkusila. Vzala jsem pastely a jako ocásek vzadu jsem něco čmárala. Bavilo mě to a kupodivu se to ostatním docela líbilo. Nakreslila jsem duby – to byla moje první práce –

pak následovaly další krajiny. Většina z těch prvočin je ale zničená.

Já ale vlastně neumím nic vytvořit; kdybych dostala zakázku nebo jasný úkol, nic neudělám. Kresbu nebo obraz ale umím *vidět* – jsou to moje oči, které tvoří bez předem jasného záměru. Neznamená to, že jde o čistou a spontánní improvizaci, tedy že bych po sobě práci neopravovala, ale věci mi vycházejí jaksí náhodou. Nejsem výtvarník. Moje výtvarné pokusy formoval Jiří Padrta. On mi zprostředkoval svět umění, a to nejen jako začínající malíř, ale také jako „moke“: byl to člověk s obrovským obsahem.

Když jsme se potkali, bylo mně patnáct a jemu o dva víc; on měl velký rozhled, zatímco já jsem byla venkovská holka, dost zaražená – neuměla jsem se o nic poprat. Náš společný život byl ale úžasný, i když jsme byli dost jiní. On od dětství kreslil a maloval, studoval výtvarnou výchovu na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy u Salcmána – tehdy tam byli asáci Zdeněk Sýkora, Kamil Linhart a Vladislav Mrvald. Já byla na rozdíl od něj výtvarným vzděláním nedotčená. Možná to ale později byla moje výhoda. Jiřímu se totiž jeho vzdělání a jeho rozhled začaly do malování plést, takže toho brzy nechal a věnoval se historii umění a kritice.

MP: *S uměním jste začala v době tvrdého stalinismu, kdy stále ještě vládl socialistický realismus. Vaše práce byla ale jeho úplným opakem. Byl v tom i díl protestu?*

Od počátku jsem díky Jiřímu Padrtovi v umění



Volná kompozice (Reminiscence na vodu), 1956, černá tuš, suchý pastel, prostěradlo, 72,5×43 cm, Muzeum umění Olomouc. Foto: Lumír Čuřík.

nasávala úplně jiné impulzy, než které byly prosazované režimem. Z oficiálního umění jsme měli spíš legraci, čímž nesnižují devastaci, kterou komunisté i do umění přinesli. Nechtěla jsem se ale vůči čemukoli vymezovat, držela jsem se svého pocitu a dělala jsem si to, co jsem chtěla. To, že byl způsob mé práce – stejně jako teoretické názory mého muže – v té době zakázaný, mě spíš podněcovalo k další umělecké činnosti. Možná mě to kvůli tomu ještě víc bavilo, ale politické významy moje práce neměla absolutně žádné.

JR: *Malovat jste začala v době, kdy známý francouzský teoretik a kritik Michel Tapié zveřejnil v Paříži manifestační stat* *Jiné umění a poprvé použil termín informel, který měl bořit tradiční formy, být protikladem formálního. Ovlivnilo vás to?* Měla jsem to štěstí, že jsem žila po boku Jiřího Padrty. On se díky své odbornosti i znalosti jazyků dostal do ciziny, měl obrovský přehled, znal aktuální evropské umělecké směry i jejich protagonisty často osobně. On mně vyprávěl, co ve Francii podniká Michel Tapié a jiné osobnosti z oboru.

MP: *Když jste se s Jiřím Padrtou vzali, váš byt se stal místem setkávání umělců a intelektuálů, byly to takové „salony“. Jak ta setkání probíhala?*

On to byl spíš sklep než byt. Byl pod Nuselskými schody, v bývalé tiskárně na vinohradské Zvonářce. Později se do sousedství nastěhoval i František Šmejkal, s nímž jsme byli blízcí přátelé. Pořádali jsme jednou dvakrát týdně po nocích takové hudebně-literární večírky, kde se scházeli různí zajímaví lidé, kteří měli blízko k umění. Já jsem tedy nikdy nebyla extra společenský tvor, ale ta setkání byla úžasná. Z výtvarníků k nám chodíval Karel Malich, Honza Kotík, Jiří Kolář nebo Kamil Linhart. Živě si pamatuji třeba na skladatele Milana Munzlingera a jeho ženu, pianistku Viktorii Švihlíkovou. Nebo na Františka Chauna – to byl lékárník, výtvarník, hudebník... Protože Jiří Padrta v sedmapadesátém mohl díky své redakční práci vycestovat do Holandska, vozil odtud knihy a gramofonové desky, které u nás nebyly k mání, a pouštěl je na večírcích. Pro mé malířské pokusy to byly iniciační momenty. Reagovala jsem v nich totiž na atmosféru večírků. A ty moje barevné patlanice si – často ještě mokré – odnášeli naši přátelé hned domů. Bylo jich hodně, ani nevím, kde všechny skončily. Některé rané abstraktní věci mám jen na fotkách, ale o jiných žádný záznam nemám. Taky se mi stalo, že se někde objevil obraz, který jsem musela po letech autorizovat a skoro jsem si na něj nepamatovala.

MP: *Inspirovala vás tedy i hudba?*

Rozhodně. Třeba můj obraz *Zelený*, do kterého jsem vlepila střepy z rozbitého zrcátka a který je teď v Národní galerii, je přímo inspirovaný Stravinského *Svěcením jara*. A hudební motivy se objevují i v mnoha jiných obrazech a kresbách z té doby, a přitom nemuselo jít o jejich vědomou tematizaci. S Jiřím Padrtou jsme sice tu a tam

chodívali třeba na koncerty do Rudolfiny, ale skutečnému poslechu vážné hudby mě naučil až Kamil Linhart – při našich návštěvách pouštěl Mozarta a další klasiky. Díky Mozartově *Malé noční hudbě*, kterou jsem si pouštěla při žehlení prádla, jsem si naladila ucho na poslech jiné hudby, než která se běžně linula pro zábavu z rádia.

MP: *Váš byt byl i vaším ateliérem?*

Náš byt byla větší místnost s přilehlou komorou 2 x 3 metry, ta byla bez světla – bylo tam jen okno do světlíku. Sehnat tehdy slušné bydlení bylo obtížné a ateliér byl i nad naše finanční možnosti. Jednou rukou jsem tak míchala guláš a druhou rukou vytahovala šuple, na které jsem stavěla malířské plátno.

MP: *Doma jste malovala a kreslila a při své práci jste používala některé materiály, které jsou výsostně spjaté se soukromou sférou – s intimitou kuchyně a domácnosti (kávová sedlina) nebo dokonce ložnice (prostěradla, otisky rží z kovové postele). Šlo o vědomé rozhodnutí, nebo o nezbytnost – o takřkajíc z nouze ctnost?*

Využít neumělecké materiály z prostředí, kde jsem trávila hodně času, bylo spontánní rozhodnutí. Nic plánovaného. Je ale fakt, že malovat v kuchyni nemohlo na mé práci nenechat nějakou stopu. Nevím přesně, jak jsem přišla na to kafe, ale je možné, že mi na plátno omylem vystříklo a mně se ta skvrna tak zalíbila, že jsem pak lití kávy někdy záměrně použila. Jako se vaří z různých surovin, vymýšlela jsem si při malování nejruznější kombinace barev. Michala jsem dohromady vosk, tuš, vodové a anilínové barvy. A kdybyste viděla ty naše přístroje pokydaný barvou! Když mi v roce 1955 moje matka dala do výbavy spoustu prostěradel, říkala jsem si, proboha, co s nimi budu dělat?! A pak mě napadlo, že je užít pro své obrazy. Tak se do mé práce zase dostalo ložní prádlo. Protože jsem vlastně nic neuměla, tak jsem si „dovolovala“.

JR: *V druhé polovině 50. let jste se svojí lyric-kou abstrakcí u nás byla vlastně jediná. Vedle vás tu existoval pouze Vladimír Boudník, představitel strukturálního informelu. I on působil mimo oficiální scénu. Znali jste se?*

Ne příliš, ale znali. Byl u nás asi dvakrát koncertem padesátých let, přišel za Jiřím Padrtou cosi konzultovat. Byl introvert, zaujatý až k vytržení vlastní tvorbou. Používali jsme rozdílné materiály, on kusy plechu, šrouby, matky, které u sebe ve fabrice, jak říkal ČKD Vysočany, dával pod buchar a dotvářel. Hledal systém v náhodě. Já dávala přednost barvě, ale Budníková díla, pokud jsem je viděla, mě zaujala. Několik nám jich i věnoval.

JR: *Začátkem 60. let jste namalovala groteskní cyklus s názvem Pomsta informelu. Vymýkal se vaší předchozí tvorbě, objevila se v něm karikovaná figurální malba a byl zároveň tím posledním, co jste vytvořila. Proč jste s malováním přestala? Nemstila jsem se informelu samotnému, ten mám*



Bez názvu, (1956–1957), černá a žlutá rozmývaná tuš, papír, 298×378 mm, Muzeum umění Olomouc. Foto: Lumír Čuřík.

pořád ráda, ale pouze svým vlastním litým, acetónovým informelovým obrazům, které jsem překryla karikaturami. Důvody byly dost prozaické, okolnosti mi prostě přerostly přes hlavu. Chodila jsem do práce, musela stíhat každodenní povinnosti, doma jsem pak kreslila a malovala po nocích. My neměli žádný ateliér, jen hodně malý sklepni byt o jedné místnosti a přilehlé komoře, po zemi se už válelo papírů po kolena, šlapali jsme v barvách. Já navíc začala používat místo klasických olejů acetónové barvy, které byly hrozně cítit. Začala jsem mít výčitky, že už to dál nejde. Navíc začátkem šedesátých let se pomalu uvolňovaly společenské poměry, k informelu se různí umělci už veřejně hlásili, otevíraly se výstavy. Tak jsem si řekla, ať se teď snaží jiní.

MP: *K výtvarnému umění jste se ale po bezmála padesáti letech zase vrátila. Co vás k tomu vedlo?* Jemně mě k tomu přiměl Milan Mikuš z Galerie Maldoror. Chodíval sem kvůli obrazům mého druhého muže Jana Vyleřala a pak se mě jednou zeptal, jestli bych nechtěla zkusit udělat aspoň pár věcí. Neměla jsem do té chvíle důvod začít zas tvořit. Byla jsem přesvědčená, že by to už nikoho nezajímalo, a myslela jsem především, že už jsem všechno dávno zapomněla. Když mě Milan Mikuš takhle ponoukal poněkolkáté, začala jsem se cítit trapně. Cítila jsem stud za to, že už nedokážu ani pokrýt barvou kus papíru. Nakonec jsem tedy (snad abych si dokázala, že to ještě svedu) v únoru 2011 zkusila něco „namastit“ a už jsem nepřestala. Začalo mě to nesmírně bavit. A taky to pro mě byla tak trochu terapie. Z toho zapomnění vyšel první větší cyklus pastelů – *Návraty*. Byly to jemné kresby pastelem nazvané *Snové krajiny*, *Čarování*, *Kreslená poezie*, *Vodní cesty*, *Proudy*. Začátkem roku 2012 jsem začínala několika pastelovými kresbami, které jsem nazvala *Sklerotické etudy*. V další práci

jsem pak k pastelům přidávala postupně i jiné materiály a techniky: používala jsem zlaté a stříbrné tuše, někdy jsem je i rozlévala. Ty práce byly vesměs inspirované přírodou – trávou, větve, stromy. Později jsem začala vlepovat barevný papír, který jsem po zaschnutí trhala. Byla to pro mne činnost zábavná, radostná a někdy i humorná. I když jsem loni namalovala tři nebo čtyři plátna, teď už obrazy nezvládám a zaměřuji se na papír. Za ty necelé dva roky mi pod rukama vznikla asi tisícovka kreseb a několik obrazů na malířském plátně i na textilu.

JR: *Vaše tvorba – tehdy a nyní – je unikátním výtvarným dialogem v čase. Změnila se?*

Je možná trochu subtilnější, i když základní rukopis, jak tvrdí kunsthistorici, prý zůstal. Nemám už pochopitelně tolik síly a odvahy jako z mlada, tak si troufám spíše na menší věci, kresby. Hned první cyklus jsem nazvala *Návraty*, obracel se k té první, dávné etapě malování. Ostatně ani teď nemám žádný ateliér, dělám doma v obýváku nebo v kuchyni po nocích. Cyklus kreseb *Naslepo* jsem udělala loni úplně potmě, když jsem nechtěla rušit od spánku nemocného manžela. Překvapilo mě, že jsem na nich pak nemusela nic opravovat. Gestuální malba nepotřebuje světlo. Dělám také dvojčesby či trojčesby, dávám je dohromady, aby se vzájemně doplňovaly, aby komunikovaly. Říkám, že pracuji s řízenou náhodou. Pořád totiž trvám na tom, že kreslit neumím, umím ale kresbu najít. Jako když hledíte do mraků – jsou plné tváří, postav, bizarních krajin, podivuhodných zvířat a proměnlivých dějů... záleží jen na vaší fantazii. Tak je to i s mými abstraktními obrazy, důležitá je nosná kompozice, ostatní je na divákovi. Jak se dokáže dívat, přemýšlet a hledat.

Michaela Terčová

Světlo tvoří

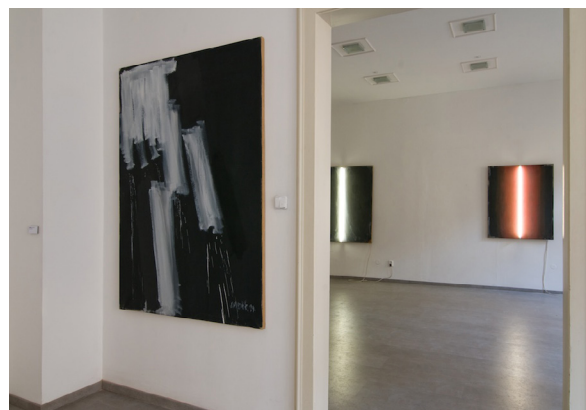
David Voda



Bez názvu, 2013, autorská technika, 500×500 mm. Foto: Dalibor Andrýšek.

ale najdeme u ní i ohlas pintury matériez Antoni Tàpiese a jiné z odkazu 60. a 70. let. Trvalou pedagogickou i tvůrčí výzvou pro Terčovou zůstávají díla Rudolfa Steinera, Paula Kleea a Josepha Beuyse. Přičemž stejně jako pro Steinerja i pro Terčovou výtvarná forma, teorie ani pedagogika umění neexistují osamoceně a bez hlubšího poznání materiálu. Autorka především zkoumá povahu matérie (papír, textil, barva), rozkládá ji, destrukuje a znovu konstituuje; její možnosti a její meze jsou pro ni jediným možným východiskem k nalezení formy samotné. Hledání Duha u ní začíná materiálem. Neboť bez matérie není ani duch. A umění je – řečeno slovy Vladimíra Solovjeva – pokračováním Stvoření.

„Dobývání hmoty“ umí Terčová také osobitě popsat. A použít k pedagogické výuce, již se věnuje rovněž teoreticky: „Ztvárnit myšlenku, ne ilustrovat! Myšlenku, co se třeba ani nedá slovy vyjádřit. Světlo tvoří (svět-lo), je tvořivé,



Bez názvu, 2013, autorská technika, 498×505 mm. Foto: Dalibor Andrýšek.

S příchodem avantgardy v desátých až třicátých letech 20. století došlo na Západě k bolestnému rozchodu křesťanství s radikálně moderním výtvarným projevem. Modernismus se vydal hledat cesty napříště již „bez Boha“ a křesťanské či náboženské umění se ve své většině žel vydalo na scesti vedoucí k ilustrativnosti kýče. Anthroposoficky orientované umění se již od 20. let 20. století pokouší – příznačně zcela mimo zájem dějin umění – trhlinu mezi duchovním, resp. křesťanským a moderním či chcete-li materialistickým zcelovat.

K významným, ryze duchovním a přitom zcela soudobým uměleckým projevům u nás patří dílo kreslířky, malířky, textilní výtvarnice, konceptualistky, pedagožky a anthroposofky Michaely Terčové (*1943), žijící střídavě v Ostravě a v Droždíně u Olomouce. Její umělecké kořeny tkví v české tradici experimentální a konceptuální práce na papíře a s papírem (J. Balcar, L. Novák, A. Šimotová), v práci s jutou, sisalem a jiným textilem (M. Abakanowicz, A. Muñoz),

moudrost je ve světle; cesta za ním, za poznáním – pády a vzestupy? Strážci prahu, poznání... Myšlenky stvořené ve hmotě... světlem. Jsou tam a hmota dává možnosti je najít, odkrývat je tvorbou s hmotou. Řeč hmoty je nonverbální. Přemýšlím, ale když tvořím, nechávám se vést řečí hmoty, proto ji analyzuji, rozbívám a postupnou likvidací (destrukcí) objevuji, co do ní bylo vloženo. Barva je pro mne hodně důležitá, miluji barvy. Barva je světlo i tma – vzájemné ovlivňování v přírodě (Goethe), taky voda a vzduch... tam vzniká. Co je barevné, je živé. Taky dualita. Dobro a zlo, bohatý, chudý, mocný, nemocný, velký, malý a vše mezi tím... a hmota – TVARY. Barvy oblohy, slunce, vody... přírody, minerálů, kamenů, v jejich dipolaritách. Myslím, že docela cítím jejich komplementaritu, dualitu, polaritu, která je ve všem. Je to základní vztah existence, života a smrti. A dohromady dává celek, jednotu. Když pracuji, moc o tom neuvažuji, spíš se držím intuice, snad to malinko cítím. Mám spíše vizuální paměť. Někdy mám i barevné sny. Láká mě



Bez názvu, 2013, autorská technika, 830×848 mm. Foto: Dalibor Andryšek.

veškerá výtvarná činnost. Potřebuji se dotýkat hmoty rukama, i když mé myšlenky létají v „oblacích“. Vím, že duchovní svět existuje a je možná reálnější než ten hmotný. Protože všechno vzniklo z Ducha a zase se tam vrací.“ (Michaela Terčová, z konfesí, 2012).

Terčová se tak vrací k prazákladu (s)tvoření a hledá síly, které spojují lidské, přírodní a kosmické; hledá „stavy, co existovaly předtím, před-stavy“ čili představivost, která nepotřebuje ke sdělení klišé jazyka, představivost, která je neoddělitelně spojena s věcmi, které ji bezprostředně obklopují, která se chápe rostlin, zvířat, materie v jejich podstatách. A jako obyvatelé dáv-
né Lemurie také Terčová bezpečně ví, že jsoucno je darem duchovních sil světa. Teprve až projde „lemurským“ (polotekutým, polotuhým) stavem hmoty, pak se v jejím díle – ve zmučené masě de-
struovaného papíru, ve věčném čase tkaní a barvení textilu, skrze barevné živly – mohou zrodit duchovní bytosti, příběhy, ohlasy mýtů, epifanie i pašije 21. století.

Michaela Terčová. Narodena 13. 8. 1943 v Olomouci. Kreslířka, malířka, textilní výtvarnice, tvůrkyně konceptuálních projektů, pedagožka, teoretička výtvarné výchovy a kurátorka výstav.

Studia: 1963–1967 soukromě u ak. soch. Karla Lenharta, Olomouc; 1964–1968 katedra výtvarné výchovy, Pedagogická fakulta Univerzity Palackého Olomouc; 1982 Pedagogická fakulta Ostrava – PaedDr., 1992 Masarykova univerzita Brno – habilitace v oboru modelování a prostorové vytváření – doc., 1976–2013 vyučovala na Pedagogické fakultě Ostravské univerzity. Samostatně vystavuje od roku 1986, kolektivně od roku 1971. Je členkou Unie výtvarných umělců – Sdružení výtvarných umělců a teoretiků Ostrava.

Lit.: (výběr) *Trio. Michaela Terčová. Luca Marietti. Ricardo Nannini.* Kat. výst. Bad Soden am Taunus 1991. – *Pedagogická fakulta Ostravské univerzity.* Kat. výst. Institut Kształcenia plastycznego w Cieszynie, Uniwersitet Śląski, Bielsko-Biała 1993. – *Ostrava Art 2008.* Kat. výst. Unie výtvarných umělců – Sdružení výtvarných umělců a teoretiků Ostrava 2008. – Michaela Terčová, *Výtvarná výchova, kreativní prostorové hry (papír, přírodní materiály)*, Skripta, Ostravská univerzita 2011. – *Ostrava Art 2012.* Kat. výst. Unie výtvarných umělců – Sdružení výtvarných umělců a teoretiků Ostrava 2012. – *Michaela Terčová. Textil Papír Slovo – Hotovo.* Kat. výst. Text Jiří Vávra. Ostrava, Galerie Kruh 2013.

Oldřich Morys

Martin Fišr



Obyčejné věci, 2011, instalace.

Oldřich Morys (*1985, Frýdek Místek) je absolvent Ateliéru sochařství 2 brněnské FaVU. Tedy toho, kde se méně laminuje, méně modeluje podle živých modelů, za to o poznání víc pracuje s přírodninami a stavebninami, tematizuje prostor i konstrukce a podobně. Je to trochu zjednodušující, ale Morysova tvorba se zprvu vyvíjela silně v duchu ateliéru. Objekty jako *Stromodeska*, *Želé* nebo *Remake* (všechny z roku 2009) odhalily na Morysovi vedle citlivé práce s materiálem nebo zálibu v přírodě také zájem o limity. Donutil například pouhým rozřezáním špalek dřeva, aby se choval, či spíše chvěl jako pravý rosol (*Želé*). Jindy opracoval strom pečlivými řezy tak, že se z něj stala takřka 2D záležitost, jako vystřihovánka vypadající objekt (*Stromodeska*). Na hraně proveditelnosti a opět jako ostentativní doklad zručnosti byl *Remake*. Větvička prošla zajímavou cestou proměny od chvíle, kdy ji Morys našel na zemi v parku. Přes zaformování a rozeletí na piliny a opětovné vytvoření s příměsí tmelu v oné formě. Nakonec skončila opět pohozena v parku. Skoro stejná jako když ji autor našel. Přesto obohacená o pěkných pár hodin intenzivního zájmu a péče. Překonávání limitů materiálu i domnělých hranic vlastních (technických) schopností z Morysovy tvorby ani dnes nemizí. Stejně tak péče věnovaná snadno



Pohled do výstavy Ravnost, 2013, Galerie 207, Praha.

přehlédnutelným objektům, efemérním, na první pohled bezvýznamným jevům. Tento aspekt vyniká obzvlášť v projektech pro veřejný prostor, site-specific instalacích a performancích. V rozsáhlejším cyklu *Prachy* (2010) mimo jiné zazdil 3 tisícikoruny do zdi vedle baru tak, že z nich zůstalo mimo zeď jenom tak málo, aby je bylo poznat. Ne už tak, aby se daly vytáhnout. V tom samém souboru se projevil také jako nejlinější žebrák v podchodu pod brněnským nádražím. Obligátní klobouk na sběr drobných doplnil místo své osobní přítomnosti při žebrání cedulkou s nápisem „Přijdu hned“.

K zásadnějšímu přelomu v tvorbě došlo v diplomové práci s názvem *Obyčejné věci* (2011). Jednalo se o rozsáhlejší instalaci, která zabrala prostor celého školního ateliéru. Morys z obyčejných věcí, které se bezprizorně povalovaly v této místnosti, sestavil dvě větší konstrukce, kterými zatarasil přístup do prostoru ateliéru. Třetí mu pomohla dostat se střešním oknem ven z ateliéru. Komise hodnotící diplomovou práci i ostatní diváci mohli zmíněné instalace vidět pouze několika omezenými průhledy a nikdy v celku. Autorovým záměrem bylo, aby celek vzniknul jako myšlenkový konstrukt v hlavách diváků. Předměty z této instalace nepoužil pouze jednou. V *Obyčejných věcech 2* (2011) vrátil předměty na jejich běžné místo. Po překážkách z předchozí instalace není skoro památka. Až na její fotografickou (v jednom případě i video) dokumentaci pečlivě ukrytou na věcech samotných. Aktivní vstup diváka do instalace, oproti jeho nemožnosti ji skoro vidět, jako tomu bylo minule, byl tentokrát jediným možným způsobem k recepci díla. Bez

odvahy do instalace zasáhnout, občas něco rozmontovat, něco odlepit, otevřít... viděl divák skutečně jenom povědomou hromadu nářadí a dalších předmětů, pro sochařský ateliér nijak výjimečných. Zde se Morys dostane k zpochybnění, zaměnění dvou nejběžnějších významů termínu instalace. Instalace jako umělecký žánr vs. instalace umění, chápáné jako součást architektury výstavy. Podobně jako to často dělá například Dominik Lang.

Tento princip se objevuje také v díle *Houština* (2011) na stejnojmenné výstavě. Autor v souladu s výzvou kurátora této školní výstavy vytvořil konstrukci k prezentaci dvou videí. Konstrukci sestavil z náhodně vybraných školních prací studentů na výstavu původně nevybraných. Cílem bylo kurátorský výběr trochu „rozmlžit“. Pro výstavu *Kraj-jinné meze* v Galerii města Blanska (2013) vyhledal krajináře, kteří působili na Blanském muzeu. Na první pohled skutečně muzejní instalace, které ve zdejší galerii zase tak často nepotkáme: těsně vedle sebe nainstalovaných pár závěsných obrazů, polička s malovanou keramikou, popisky a také na šedo natřená zeď. Až na to, že logika instalace tentokrát nevycházela z nějakých umělecko-historických hledisek, ale z počátečního písmene příjmení autorů. Ty daly dohromady slovo Blansko. V případě výstavy *Rovnost* (2013) v Galerii 207 na pražské UMPRUM použil „zbytky“ z předchozích výstav. Nechal je nést samotné zdi galerie. Naopak z původních konstrukčních prvků se stal materiál kresby, nebo spíše kreslicí potřeby. V textu k této výstavě Morys zmiňuje Petera Fischliho a Davida Weisse. Kresby, které vytvářel pomocí konstrukčních prvků z galerijního panelu, byly popisnou rekonstrukcí fotografie jejich instalací z *The Equilibres Series* (1984). Tyto subtilní instalace ze všedních předmětů mají k těm Morysovým nejen na první pohled velmi blízko. Jak u Fischliho/Weisse, také u něj čekáme, kdy se instalace rozpadne. Zatímco u švýcarských hvězd se tak často stane, jako třeba v jejich snad nejznámější sérii *The Way Things Go* (1987), Morys u pocitu vratkosti a podvědomé hrozby z rozpadu instalace zpět do původních částic zůstává a naplno toto napětí nechává vyznít. Je to docela symptomatické pro společnost, která sama žije v obavách z nadcházející katastrofy tak intenzivně, že se čekání na příchod bouře dostává i do nejnavštěvovanějších hollywoodských blockbusterů. S napětím z vratké DIY konstrukce pracoval také při posledním Zlínském salonu mladých v instalaci *Berg* (2012). Podivný sloup vzniknul sestavením nejrůznějšího vybavení nejspíš studentské domácnosti. Po proměně v tento sloup, který porušoval většinu pravidel intuitivní tektoniky sloupu, dostaly použité věci navíc zářivě barevný nástrik. Původní „černobílá“ instalace zůstala zachycena na fotografii umístěné na zdi vedle sloupu.

Toto splývání dvou obsahů termínu instalace můžeme zařadit do proudu institucionální kritiky, kterou se zabývá i v dalších projektech. Nejsilněji působí *Světlo na konci tunelu* (2012),



Zázrak, 2013, site-specific instalace, Francouzská ulice, Brno.

který vzniknul v rámci Kukačky (ostravský festival věnující se negalerijní prezentaci současného umění). Město poskytlo Morysovi prostor běžně využívaný ke komerčním účelům a ten jej dál pronajal za co nejvyšší cenu. Nedošlo zde k očekávanému vysmeknutí části veřejného prostoru z jeho obvyklého používání. Autor naopak ještě znásobil komerční tlak na zapůjčené místo. Tento v rámci žánru neobvyklý a vlastně docela provokativní tah můžeme číst různými způsoby a všechny nemusí být vůči snahám institucionálně vyvést umění z rezervace jenom lichotivé.

Interakci se světem mimo rezervaci současného výtvarného umění se nabrání ani v dalších ne zas tak vyostřených projektech. Na výstavě v Galerii Jelení nazvané *Soused* (2011) pracoval pouze s předměty, které mu zapůjčili „sousedé“ galerie, působící v přízemí činžovního domu. Limitován touto dobrovolnou sbírkou se pokusil o co nejvěrnější rekonstrukci vlastního bydlení vtěsnaného do této menší galerie. I mimo galerii se mu daří vytvářet nezvyklé situace. V site-specific instalaci *Zázrak* (2013) zaměnil odpadky, vyhozené obaly od potravin nebo třeba nedopalky za jejich plnější předobrazy. Vrátil vše do stavu, kdy se ještě jejich původní majitel mohl těšit na požitky konzumace. To vše v nepříliš exkluzivní části města.

Používání ready-made se objevuje v jeho tvorbě prakticky neustále. Kovandovsky jemnými změnami kontextu dokáže divákovi přinést víc než jen krátkodobé pobavení.



Eugène Delacroix (1798–1863), Demetrius hrabě Palatiano v kostýmu souliotes, 1826/1827, Národní galerie v Praze (původem ze zámku Luka nad Jihlavou).

Delacroix: Hrabě Palatiano ze sbírek Lazarevů

Marie Mžková

Mezi nejceněnější umělecké sbírky na Moravě vytvářené zejména v 19. století patřily akvizice rodu Widmannů-Sedlnitzkých ze zámku Luka nad Jihlavou. Jejich kulturně-historickou zvláštností byly mimo cennou středoevropskou kolekci děl ještě ruské a francouzské akvizice. To souviselo s věnem Anny Emmy hraběnky Lazarevové (1838–1888), která se v roce 1864 provdala za ministra zeměbrany Předlitavska, Viktora Emanuela svobodného pána Widmanna-Sedlnitzkého (1836–1886). Anna pocházela z rodiny carských chráněnců, zakladatelů proslulého moskevského Lazarevova institutu orientálních jazyků. Do Luk nad Jihlavou tím přešly mnohé skvosty z přebohatého petrohradského paláce Lazarevů, majících vazbu na francouzský knížecí rod Rohanů. Sestrou Antoinetty, manželky Lazara Jakimoviče hraběte Lazareva, byla Kateřina Vilemína, vévodkyně Kuronská a Zaháňská, ona idyllicky líčená „paní kněžna“ z Babičky Boženy Němcové, krátce provdaná za prince Julese Louise z Rohanu. Jejich nevlastní sestrou byla Dorothea (nemanželská dcera Petra Birona, vévody Zaháňského). V literatuře bývá líčen příběh její romantické lásky ke knížeti Adamu Czartoryskému a vynucený sňatek se synovcem proslulého státníka a diplomata Charlese-Maurice de Talleyrand-Périgorda (1754–1838), Edmondem de Talleyrand-Périgord. Naopak historická díla zaměřená na Talleyranda nepomíjejí společenskou aféru spjatou s Dorotheou von Biron, princeznou Kuronskou, de Talleyrand, vévodkyní de Dino a Sagan (1793–1862), která se stala Talleyrandovou milenkou. V následujících dvaceti letech byla reprezentantkou domu tohoto svého strýce a patrně i matkou jeho dcery Pauliny.

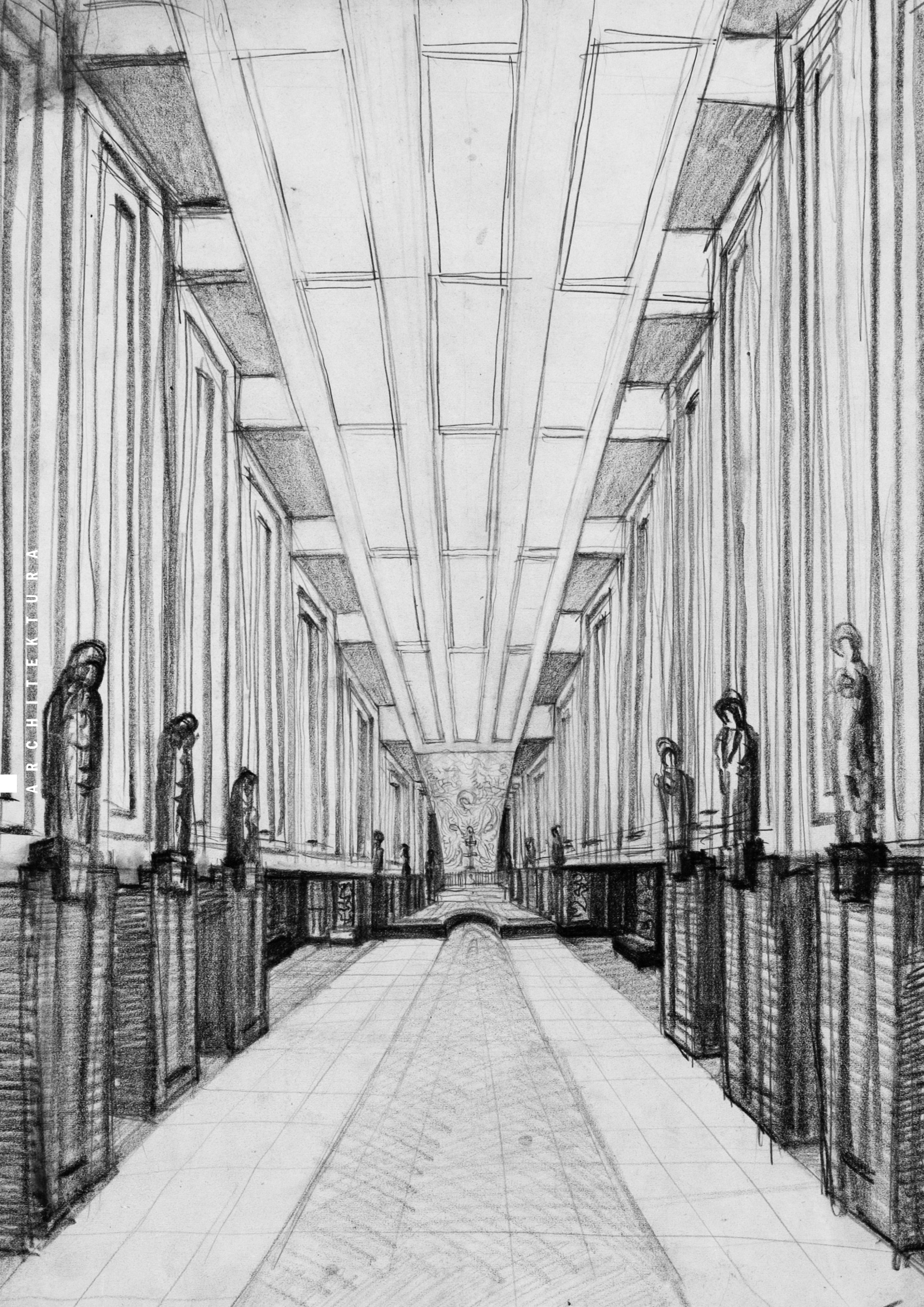
Do Paříže za Dorotheou přijížděla zejména z Ruska rodina její sestry Antoinetty. A protože se Lazarevové výrazně zajímali o umění, nebylo nic snazšího, než doporučit jim návštěvu svého vpravdě příbuzného – malíře Delacroixe. Bylo totiž veřejným tajemstvím, že právě tento malíř, jehož hvězda byla na nebývalém vzestupu, je nemanželským synem velkého Talleyranda!

Delacroixova matka Victoire Orben pocházela z rodiny královských čalouníků a jeho oficiální otec, Charles-François Delacroix, byl již za direktoria ministrem zahraničních věcí a následně prefektem v Marseilles a v Bordeaux. Vzhledem k závažným zdravotním okolnostem a náročné operaci znemožňující otcovství bylo narození (Ferdinanda Victora) Eugèna

sedm měsíců poté označováno jako „předčasné“. Mělo jít o utajení nemanželského poměru Eugènovy matky s nástupcem jejího manžela, s ministrem zahraničních věcí Talleyrandem.

Po Napoleonově porážce u Waterloo se Delacroixova rodina dostala do tísně. Eugène začal studovat u Pierra-Narcisse Guerina; posléze musel zvolit levnější studium na Ecole des Beaux-Arts. Zaujetí pro romantismus v něm probudil malíř Gericault, jenž kvůli přípravě svého proslulého obrazu *Prám Medúzy* docházel do nemocnic a pohřebních ústavů studovat těla mrtvol. Delacroix, jenž se stal dokonce modelem pro jednu z tragických postav v tomto díle, sám se vrhl na dramatická témata typu *Bitva na Chiu*, *Dantova bárka*, *Tasso v blázinci*. Vedle toho jej již v roce 1822 zaujalo téma bojovníků v suliotských a kalkatských krojích, zachycených na řadě studií. V roce 1825 s mimořádným úspěchem vystavil na pařížském Salonu první obrazy, které odkoupila vláda, což mu umožnilo cestovat s přáteli do Anglie, mimo jiné s talentovaným Angličanem, žijícím ve Francii, Richardem P. Boningtonem (1801–1828), jenž v roce 1825 vyobrazil hraběte Palatiano, který se z Kurfu přestěhoval do Paříže a nechal se vyobrazovat v exotickém kroji. A jestliže na Delacroixe zapůsobil jak Walter Scott, tak především lord Byron nejen svými idejemi, ale i činy na podporu bojů proti Turkům za řecké války o nezávislost – pak strhl i Delacroixe. Právě on rozpracoval řadu studií hraběte Demetria de Palatiano v řeckém kostýmu *suliot*. V Musée des Beaux-Arts v Dijonu je první z těchto studií (s jeho problematizovaným autorstvím), skica s výraznějším krajinným výsekem byla zahrnuta do pařížské sbírky hraběte Pastré. Další varianty se objevily v dražbě pařížské aukční síně Drouot (1977, 1983), jiná studie byla na přelomu let 1997–1998 vystavena v Metropolitním muzeu v New Yorku. Po návratu z Anglie Delacroix vytvořil čtrnáct obrazů, jež vystavil v roce 1827 na Salonu. Mezi nimi byla obměna obrazu Hrabě Palatiano, zahrnutá dnes do sbírek Museum of Art v Clevelandu. Za studií k tomuto dílu (Georgel a Rossiová Bortolattová) bylo označeno stejnojmenné dílo ze sbírek Widmannů-Sedlnitzkých v Lukách nad Jihlavou, pocházející od Lazarevů. Plukovník carské gardy Lazar hrabě Lazarev, jenž se v letech 1827–1828 účastnil tureckých a perských válek, s dojetím vzpomínal na své arménské předky. Ostatně roku 1828 po uzavření rusko-perského míru přesídlilo do Ruska na 40 000 Arménů. A jako je tomu na uvedené Delacroixově malbě, hrabě Lazarev se dal akvarelistou M. van Helderem vypoďobnit v podobně výpravném, zlatem vyšívaném oděvu *palicar* jako arménský bojovník, s nezbytnou horou Ararat v pozadí. A zatímco tento jeho portrét se uchoval ve fondu zámku Luka nad Jihlavou (dnes v Jaroměřicích nad Rokytnou), dílo Delacroixe jako hlavního představitele francouzského romantismu, kopírované dalšími francouzskými umělci (Jules Robert Auguste, Paul Huët), patří dnes k chloubám Národní galerie v Praze.

Literatura: Francouzské malířství: od Delacroix k Picasovi. Katalog výstavy, Praha, Národní galerie 1965; M. Žďárský: Obrazy ze zámku Luka nad Jihlavou na státním zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou. In: Památky a příroda, 1976, č. 2, s. 78–79; M. Mžková: Ze sbírek zámku Luka nad Jihlavou. Umění a řemesla, 2, 1982, s. 33–38; P. Georgel – L. Rossiová Bortolattová: Eugène Delacroix. Praha 1988, č. kat. 904; M. Mžková: Francouzské umění/ dědictví šlecht. Praha 2013.



Sakrální architektura pro firmu Baťa

Realizace a návrhy

Ladislava Horňáková

Spojení sakrální architektury a firmy Baťa je možná nečekané. Pro architekty nebylo jednoduché navrhnout stavby, které se svým posláním, obsahem i formou lišily od ostatní racionálně a efektivně pojaté baťovské výstavby. Přesto firma dokázala realizovat řadu emociálních staveb, které byly často projektovány v kombinacích jednoduchých kubických tvarů s využitím standardního konstrukčního modulu. Přes nezvyklé konstruktivistické formy nevznikly neosobní budovy z betonu, cihel a skla, ale silná emociální díla, která vyváženými proporcemi a funkční tvarovou lapidárností dokonale zapadala do urbanistického kontextu baťovské zástavby. Zároveň se vůči ní ale vymezovala jedinečností svého poslání. Jak realizace, tak návrhy spojovaly konstrukční a výtvarné prvky v samozřejmý celek a řadu z nich můžeme přiřadit k sakrální avantgardě.

Do meziválečného Zlína přicházelo s jeho nečekaným rozvojem velké množství lidí. Bylo potřeba zajistit nejen ubytování, ale také kulturní a duchovní potřeby obyvatel. Město Zlín i firma jako spojené nádoby počítaly také s výstavbou nového kostela a modliteben. K realizaci řady plánů a projektů vlivem dějinných událostí již nedošlo. Jejich autory byli především významní firemní protagonisté, architekti František Lýdie Gahura a Vladimír Karfík. Projekty sakrálních staveb a památníků se staly výraznou složkou Gahurovy tvorby¹. Architekt zde měl také možnost uplatnit svůj sochařský talent. Překvapují zajímavým tvarovým řešením i vysokou výtvarnou úroveň. V jeho architektonicky nejprogresivnějším tvůrčím období se promítá i do tohoto typologického druhu staveb baťovská racionalita a strohost, ovlivněná ovšem v daleko větší míře snahou o maximální emotivní působivost díla s ohledem na jeho poslání a také cit pro měřítko a začlenění stavby v souznění s okolím. Návrhy odrážejí také poučení dílem Josipa Plečnika, Jana Kotěry a Josefa Gočára, profesorů ze studií na umělecko-průmyslové škole a na Akademii v Praze. Nabízejí se paralely s amsterdamskou školou architektury, hnutím De Stijl i německým expresionismem. Gahura udržoval také přátelské

kontakty s řadou svých spolužáků a kolegů a měl značný přehled o aktuálním dění v architektuře i poznatky získané studiem literatury a na cestách. Svoje znalosti, uměleckou koncepci a snahu o ideální formu shrnul Gahura v roce 1936 v článku Smysl umělecké práce a později v knize Estetika architektury.¹² Formální jednoty díla bylo podle něj možno dosáhnout použitím pravoúhlých ostrých tvarů nebo tvarů oblých, případně jejich kombinací. Za základ architektonické tvorby považoval úměrnost a rytmus. V harmonizované prostorové kompozici architekt kladl důraz na dominantní těleso, které podtrhuje další hmoty, tvořící zároveň určité napětí mezi jednotlivými prvky. Členění hmoty má být výrazné a kontrastní, rozdělené na dynamickou vertikálu a statickou horizontálu a vyjadřovat jasným formálním způsobem dispozici vnitřních prostorů. Tyto zásady se nejvýrazněji odrážejí právě v jeho pojetí kostelů, kaplí a památníků.

První sakrální stavbou architekta F. L. Gahury byl římsko-katolický kostel svatého Antonína Paduánského z roku 1927, realizovaný zřejmě mimo firemní objednávku pro obec Míšov. Koncipoval ho v puristickém duchu s působivou siluetou kříže v průčelí a zajímavým spojením hmot. Celá hmota kostela je výrazně modelována prostupem jednoduchých hranolovitých těles a půlkruhu presbytáře a v kontrastu režné cihly a bílé omítky. Kostelu se složitým důmyslným půdorysem dominuje asymetricky umístěná vysoká věž, završená vížkou s křížem. Věž s hodinami je osázena řadou oken nad sebou, na druhé straně věže začíná řada oken nade dveřmi. Vstupní dveře jsou spolu se dvěma prostornými hranoly chóru představeny před samotnou hmotu lodě kostela. Gahura tak prostřednictvím skladby hmot vytvořil obraz do prostoru vystupujícího monumentálního latinského kříže.

Kaple svatého Václava byla první firmou Baťa finančně podpořenou sakrální stavbou v obci Kudlov u Zlína, v bydlišti architekta F. L. Gahury. Zaujímá významné místo v jeho architektonické tvorbě. Při koncipování této komorní stavby s centrálním půdorysem řeckého kříže byl Gahura ještě silně ovlivněn pražským školením i holandským hnutím De Stijl. Znal zcela jistě celou řadu paralel, uplatnil ale především vlastní uměleckou koncepci pojetí prostoru a nezapřel ani svůj sochařský talent při komplexním pojetí řešení interiéru. Projekt byl Gahurou vypracován v roce 1927. Přesto, že byl limitován finančními možnostmi obce i pragmatickými požadavky, využil a maximálně zhodnotil Tomášem Baťou darovaný materiál ze zlínské cihelny – pálenou režnou cihlu, a podařilo se mu realizovat působivý celek. Náklady na stavbu, kterou prováděla zlínská stavitelská firma Josefa Jarcovjaka, dosáhly 30 000 korun. Kudlovská kaple, ležící v asi v polovině obce u hlavní silnice, je vyvýšená nad okolní terén. Jejím umístěním a pojetím dosáhl u této komorní stavby monumentálního a expresivního účinku. Průčelním rizalitem je kaple natočena směrem ke Zlínu. Po celé délce je sedmistupňové betonové schodiště a vstupní plošina. Ta je kryta

¹František Lýdie Gahura, návrh Památníku Tomáše Bati, Otrokovice – Baťov, 1940, návrh interiéru kostela, kresba tužkou, Muzeum města Brna.



František Ládě Gahura, Kaple svatého Václava, Zlín-Kudlov, 1927.
Foto: Rudolf Červenka, 2007.

betonovou konzolou. Nosnou konstrukci stavby tvoří masivní cihelné pilíře, ukončené železobetonovým věncem a plochou střechou. Prostor mezi pilíři vyplňuje cihelné zdivo, ustupující směrem dovnitř kaple. Je prolomeno trojicí úzkých rovnoběžných oken probíhající od podlahy ke stropu. V průčelním rizalitu jsou centrálně umístěny vstupní dveře. Pilíř hlavního rizalitu vystupuje vysoko nad plochu střechy, kde přechází ve zvonici a na její střeše je železný kříž. Interiéru kaple dominuje symetrický kamenný oltář se sochou svätce a se svatostánkem s křížem a plastikou Krista. Oltář a svatostánek jsou dílem F. L. Gahury. Socha svätého Václava na oltáři v realistickém duchu nebyla součástí architektova návrhu a byla doplněna po dostavbě zřejmě s vazbou na tisícileté výročí mučednické smrti svätce. Z hlavních pilířů vystupují čtvercové podstavce, na nichž jsou umístěny sochy svätců. Ve stejné výšce je po obvodu kaple umístěna křížová cesta. Gahurou do detailu promyšlená kompozice interiéru, v němž je patrná snaha o proporční vyváženost a maximální výtvarný účinek architektonických i sochařských prvků, přispívá k emocionálnímu působení stavby. Slavnost svěcení kaple proběhla 22. září 1929.¹³ V jejím sousedství stojí kamenný kříž s Kristem, jehož autorem byl také Gahura. Nebyl navržen jako součást kaple, i když souzní s jejím architektonickým pojetím, a byl k ní přemístěn později. Stavba se autenticky dochovala jak v exteriéru, tak v interiéru. Proběhlo zde jen několik menších oprav.

Dalším příkladem komorní sakrální architektury, která vycházela ze stejných principů jako kudlovská kaple, byl návrh pohřební kaple pro společný hřbitov obcí Louky a Prštné. Obě obce v letech 1932–1933 uvažovaly o postavení samostatného hřbitova, avšak iniciativu převzala zlínská radnice, která navrhla oběma sousedním obcím hřbitov společný. Stavební plány hřbitova pocházejí z dílny F. L. Gahury, a to včetně návrhu

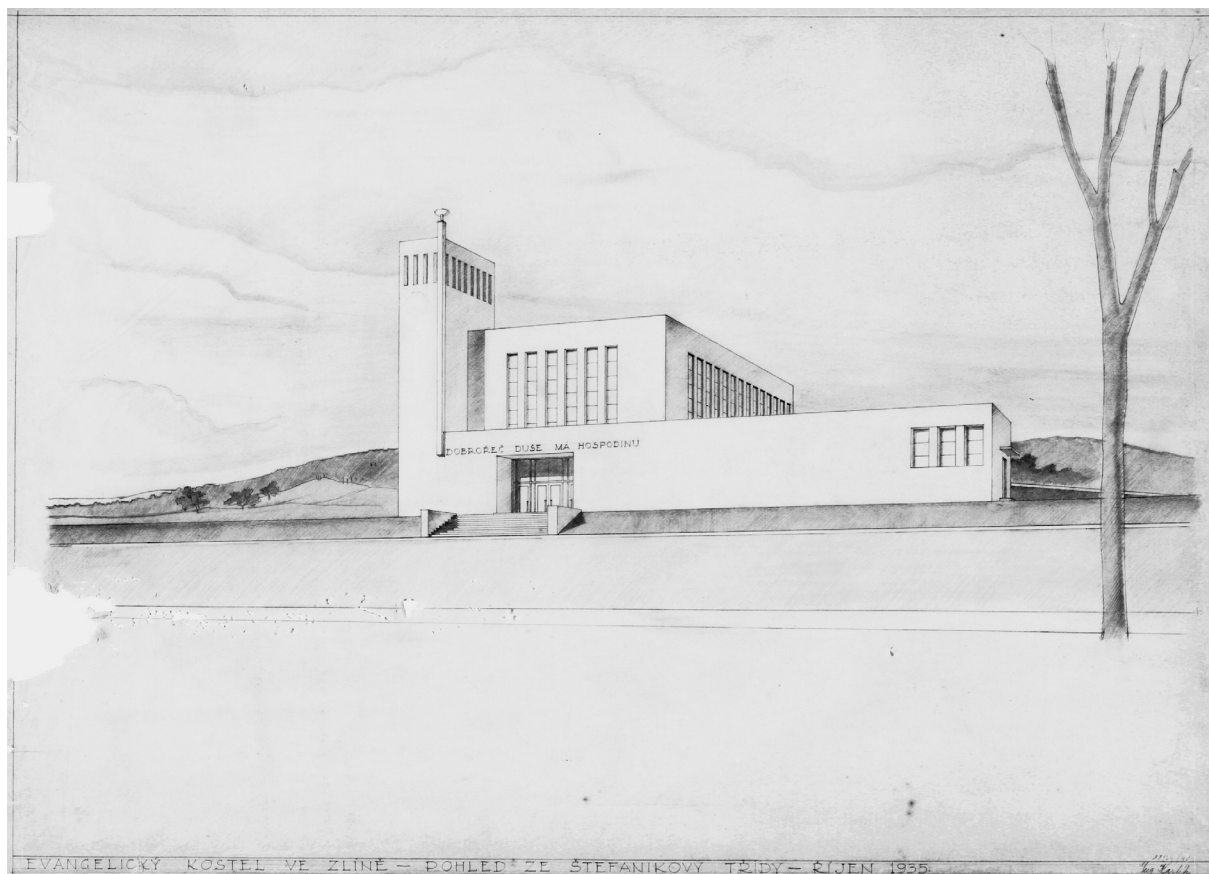
kaple. Stavba měla stát na půdorysu protáhlého řeckého kříže. Z obdélníkového tvaru lodi vystupovala hmota vstupu stejně jako na protilehlé straně presbytář. Návrh je opět osově souměrný. Čelní fasádě dominuje široká hranolová věž s místem pro zvon a nízkým prostorovým křížem z betonu. Téměř shodný projekt použil architekt pro Bařovu nemocnici v roce 1936. Stavba kaple měla doplnit areál zlínské nemocnice, po architektonické a urbanistické stránce navržený v roce 1924 také architektem Gahurou. Ani jedna z navržených kaplí nebyla postavena.

Z realizovaných projektů je pojetí kaple svätého Václava v Kudlově typologicky nejbližší hřbitovní kapli svätých Cyrila a Metoděje u malé obce Komárno v podhůří Hostýnských vrchů. Stala se dominantou nového obecního hřbitova. Gahura ji navrhl v roce 1933 na žádost Tomáše Bati.¹⁴ Byla postavena v roce 1939 a vysvěcena v říjnu téhož roku. Kapli tvoří prostý kvádr z cihelného režného zdiva. Emotivního oživení strohosti „bařovské“ architektury architekt dosáhl asymetrickým umístěním dominantního prvku kříže z bílých cihel v průčelí. Nad centrálně umístěnými vstupními dveřmi zvýrazněnými přístřeškem vystupuje před fasádu plastika Panny Marie Hostýnské. Nahradila původně architektem navržený reliéf Cyrila a Metoděje. Bočními stranami lodě dominují centrálně umístěné plochy oken vertikálně členěných, po jejich stranách se objevují kruhové emblémy. Kapli ukončuje výrazná kontrastní římsa železobetonového věnce. V nečleněném prostoru interiéru jsou zdobeni oba věrozvěstové.

Nerealizovaný projekt Husova sboru v Bzenici navrhl F. L. Gahura v čistých funkcionalistických formách v roce 1936. Stavba má obdélníkový půdorys, z jeho rohu vystupuje vysoká hranolovitá věž, zakončená symbolem kalicha. Nečleněnému čistému vnitřnímu prostoru dominuje jednoduchý kříž na třech stupních vyvýšeného půlkruhu, za nímž je galerie se zábradlím. Pravou stěnu lodi architekt prolomil vysokými vertikálně řazenými okny v cihlových nikách, v levé stěně jsou obdélníkové otvory galerie. Pod galerií navrhl dvojité vstupní dveře.

Nesporně vrcholným dílem Gahurovy architektonické tvorby je Památník Tomáše Bati ve Zlíně z roku 1933.¹⁵ Přesto, že se nejedná přímo o sakrální stavbu, koncipoval tento výrazný solitér nejen jako nejvyšší poctu zakladateli Zlína, ale zároveň jako katedrální meditační prostor, prostoupený světlem. Také letadlo, v němž Tomáš Bařa zahynul, bylo současně i symbolem kříže a smrti. Památník se měl stát také ideovým vstupem do plánovaného komplexu Studijních ústavů. Podle Gahurou navržených úprav v roce 1936–1937 měly být v této vstupní aule komplexu nainstalovány busty tří zakladatelů firmy – Tomáše Bati, Antonína Bati a Anny Bařové a před bustou Tomáše měl hořet věčný oheň.

Významné místo zaujímají v Gahurově tvorbě také návrhy spojené s výstavbou Lesního hřbitova ve Zlíně. Urbanistická koncepce hřbitova byla realizována podle jeho návrhu z roku

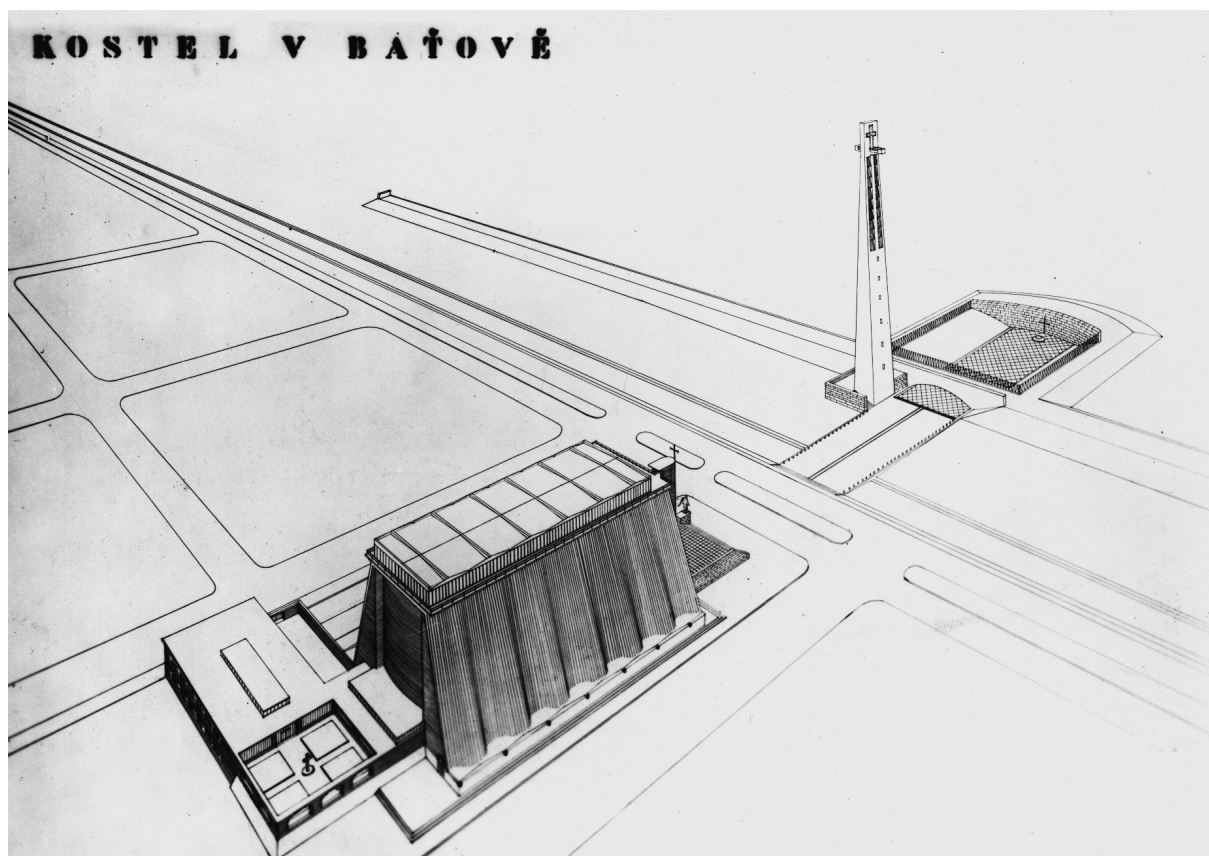


Vladimír Karfík, návrh evangelického kostela, Zlín, 1936, perspektiva, celkový pohled, Českobratrská církev evangelická ve Zlíně.

1931.¹⁶ Původní zlínský hřbitov se rozprostíral jihovýchodně od hlavního zlínského náměstí. Koncem 30. let 20. století byla jeho kapacita nedostačující a byl také hygienicky nevyhovující. Pro nový hřbitov zvolili zástupci města Zlína prostor smíšeného lesa nad městem. Gahura jako autor architektonického pojetí usiloval o zachování přirozeného přírodního prostředí. Tomu byl podřízen i charakter všech memoriálních a výtvarných prvků, které neměly být okázalé. Návrh na zřízení Lesního hřbitova podal 20. června 1930 Tomáš Baťa, který byl inspirován příklady hřbitovů v USA a také lesním hřbitovem v Boru u České Lípy. Lesní hřbitov byl ale vzdálen od Zlína a citelně zde scházelo zázemí pro pohřební obřady. Od jeho vysvěcení rozdělával Gahurou realizovaný centrální kříž s Kristem hřbitov na část pohřebiště katolického a část nekatolickou. Hřbitovní obřadní síně v řadě měst nebyly vysvěceny a byly využívány všemi konfese. Ve Zlíně byl požadavek na postavení katolické hřbitovní kaple i obřadní síně. Pro každou část hřbitova navrhl Gahura řešení v několika variantách, buď jako samostatně stojící téměř symetrické budovy – katolickou kapli a obřadní síň, nebo obě funkce spojené v jedné budově.¹⁷

Základem byl pro firemní stavby typický železobetonový modul, obestavěný uvnitř cihlovou obvodovou zdí. Sloupy tak vystupují před průčelí a spolu se střechou tvoří krytý přístřešek po obvodu staveb. Cihlové vnitřní zdi jsou prolomeny velkými vertikálně členěnými skleněnými plochami a průčelím jsou orientovány obě k vstupní

aleji. Na kapli určené pro pohřby katolíků je na okraji střechy uprostřed čelní fasády umístěn malý kříž. Stavba obřadní síně je v mírném svahu a bylo počítáno i s krematoriem ve sklepni části. Gahurovi se podařilo propojit základní zlínský konstrukční modul 6,15 x 6,15 metru a vloženou stavbu z režných cihel s velkými prosklenými plochami. Betonové sloupy obnažil a vytvořil z nich krytý ochoz, vnitřní prostor byl dynamizován sloupy a hrou světla, které architekt dosáhl důmyslnými kombinacemi šikmých stěn a okenních otvorů. Předsazené sloupové evokovalo antický chrám a také působilo jako přirozený přechod do lesního prostředí. V dalších návrzích architekt pracoval hlavně s modelací okenních otvorů. Působivá je varianta, kde jsou ostění oken zkosena, aby světlo dopadalo na ústřední katafalk. V návrzích na hřbitovní kapli a obřadní síň pro zlínský Lesní hřbitov dospěl Gahura ke sdružení konstrukčních principů. Jejich celkové vyznění může odkazovat například k inspiraci internacionálním stylem Ludwiga Miese van der Rohe, ale šlo spíše o naplnění Gahurových tezí o působivosti architektury. Nebyly ovšem nikdy realizovány. Ve válečném roce 1941 se Gahura vrátil ke konceptu kaple z cihel. Navrhl pro Lesní hřbitov provizorní prostou stavbu podélného tvaru. Pouze trojice prosklených dveří v průčelí osvětlovala vnitřní prostory. Boční strany profiloval vystupujícími cihlovými leženy, podpírajícími profilovanou římsu. Stavbu netradičně završil nízkou sedlovou střechu. V roce 1945 připravil F. L. Gahura pro Lesní hřbitov projekt kolumbária,



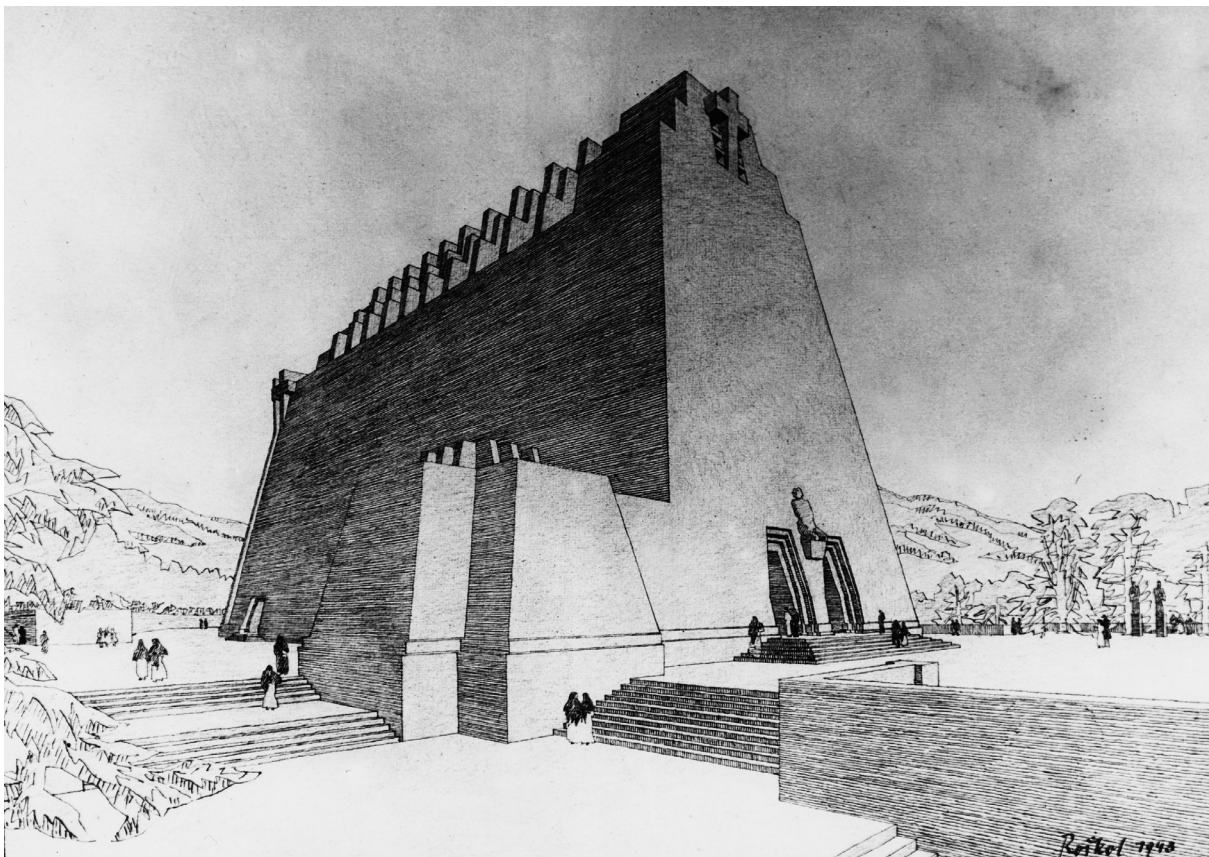
Jan Sokol, návrh Památníku Tomáše Baťi, Otrokovice – Baťov, 1940, perspektiva, celkový pohled, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

ve kterém využil jednoduchých stavebních forem a maximálně respektoval přírodní rámec. Návrhy zůstaly opět nerealizovány, stejně jako Gahurův projekt vstupní brány na hřbitov (1932 a 1937) nebo návrh vstupní budovy pro Lesní hřbitov od architekta Jana Viška z roku 1945.

Od svého nástupu k firmě Baťa v roce 1930 se návrhy kostelů zabýval také další významný architekt Vladimír Karfík.⁸ Jeho první realizací pod firemní hlavičkou byl kostel Povýšení svatého kříže v Bratislavě-Petržalce. Kostel byl postaven na základě žádosti místních obyvatel, kteří se obrátili na firmu Baťa se žádostí o finanční příspěvek na výstavbu. Tomáš Baťa nabídl místo peněz projekt vlastní kanceláře a poskytl stavební techniku. Byla to současně také reklama firmy. Při stavbě se uplatnila standardní stavební technologie zlínské firmy s použitím odnímatelného ocelového bednění. Nosnou konstrukci kostela tvoří železobetonový skelet. Základem kompozice jednoduchého bazilikálního trojlodí je hlavní loď kostela o modulu 6 x 8 metrů, po stranách mají nižší boční lodě šířku 3 metry. Vstupní část a část s presbyteriem jsou na protilehlých kratších stranách. Vstupuje se po širokých betonových schodech a nad vstupem jsou v rastru uspořádána malá čtvercová okna, osvětlující prostor chóru. Rovinu střechy převyšuje zvonice se stejným rastrem pro ozvučení. Rastr osvětlovacích a zaslepených otvorů člení také stěny hlavní lodi. Boční lodě jsou osvětleny osvětlovacím pásem. Do presbyteria proniká světlo světlíkem s barevnou skleněnou výplní. Celou výškou hlavní lodi procházejí kulaté sloupy,

typické pro zlínský konstrukční modul. Strohému funkcionalistickému interiéru dominuje dřevěný kříž s ukřižovaným Kristem. Nad vstupní částí je umístěn chór s varhanami, přístupný kruhovým schodištěm. Po asanaci staré Petržalky v 70. a 80. letech 20. století zůstal kostel jednou z mála zachovaných staveb v nové urbanistické struktuře na panelovém sídlišti. V době své realizace představoval v architektuře Bratislavy nový pohled na pojetí sakrálních staveb.

Karfíkův bratislavský projekt byl původně určený v roce 1930 pro Baťov – Otrokovice. S ohledem na malou kapacitu stávajícího kostela v Otrokovicích se rozhodla firma Baťa postavit novou budovu kostela pro své satelitní sídliště. V roce 1937 připravil Vladimír Karfík pro Baťov projekt nový i s modelem plánovaného kostela. Problémem se stalo stavební místo, pro které nebylo získáno stavební povolení. Nová moderní funkcionalistická stavba měla být dlouhá 47 metrů, široká 23,5 metrů a vysoká 11 metrů. Věž byla projektována 36 metrů vysoká a na ní 6-metrový kříž. Tři pětiny mělo zaujímat zdivo a dvě pětiny sklo. Ke stavbě ze železobetonu s cihelnou a skleněnou výplní měly být využity standardní stavební šablony, obvyklé i u ostatních staveb. K realizaci tohoto projektu na daném místě nedošlo. V letech 1943–1944 přepracoval Vladimír Karfík tento projekt pro jedno ze satelitních středisek firmy v Baťovanech (dnes Partizánskem) na Slovensku. Realizován byl v roce 1949. Také tato Karfíkova sakrální architektura s vysokou symetricky umístěnou věží dává výrazně najevo svůj funkcionalistický původ, kterému podléhá



Kamil Roškot, návrh kostela pro Zlín-Prštíné, 1942-1944, vítězný soutěžní návrh, perspektiva, pohled ke vstupu, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

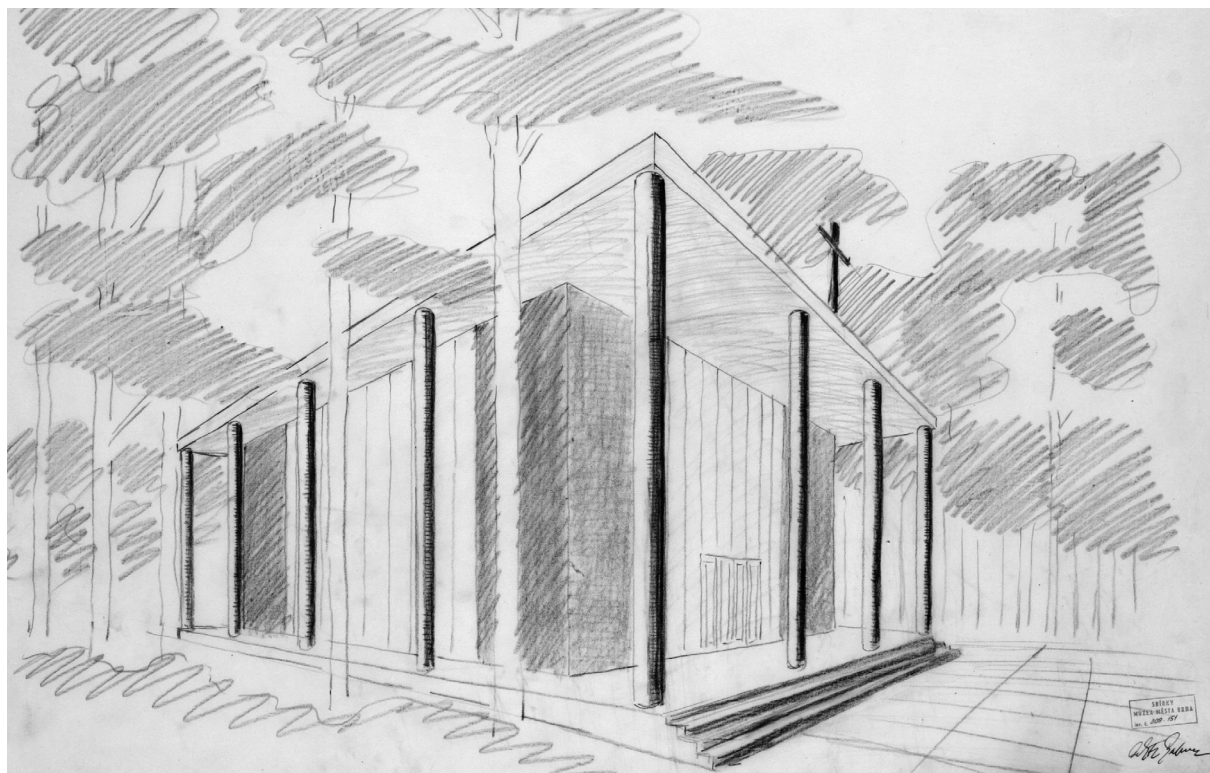
i hmotová kompozice objektu s jasně definovanou vnitřní funkcí.

Otázka nového svatostánku byla přímo ve Zlíně ve 30. letech několikrát odložena. První sakrální novostavbou v samotném Zlíně byl až kostel církve československé a evangelické od architekta Vladimíra Karfíka. Kostel se stal dominantním architektonickým prvkem firemní čtvrti Díly. Byl situován do svažitého trojúhelníkového pozemku mezi ulicemi Štefánikovou a Kamennou (dnes Slovenskou). Souběžně se Štefánikovou ulicí je posazený malý sál a vstupní prostor kostela. K nezvykle komponovanému uspořádání hlavní lodi s lavicemi stupňovitě seskládanými směrem k oltáři využil architekt přirozeného spádu terénu. Tento princip uplatnil již v roce 1931 F. L. Gahura při stavbě Velkého kina. Dominantou je vertikální věž zvonice, završená kalichem. V interiéru dosáhl jednoduchého, účelného a čistého bohoslužebného prostoru. Svislé okenní otvory složené ze čtvercových polí dodávají celé stavbě dynamiku. Kostel byl vystavěn v letech 1936-1937, stavitelem byl Josef Winkler a konečné náklady dosáhly 403 tisíc korun. Upustilo se od nákupu zvonů do zvonice.¹⁹ Kostel se svým architektonickým pojetím zařadil mezi významné sakrální stavby československé meziválečné architektury v duchu internacionálního funkcionalismu. Vyváženými proporcemi a funkcí jednoduchostí zapadá do kontextu zlínské firemní architektury i urbanistické kultury.

Přesto, že jen malá část pro firmu a město navržených projektů sakrálních staveb byla realizována, zachovala se v archivech a pozůstatostech

celá řada zajímavých soutěžních návrhů nejen od Františka Lýdie Gahury a Vladimíra Karfíka, ale i plány Josefa Gočára, Antonína Engela, Kamila Roškota, Jana Sokola, Josefa Štěpánka, Josefa Záscheho, Klaudia Madlmayera a Otto Rothmayera. V těchto firmou vypsaných architektonických soutěžích se objevily i historizující návrhy. Reprezentativní odborná porota i firma ale vždy preferovaly netradiční řešení sakrálních staveb. Samostatnými kapitolami jsou návrhy katolického kostela pro Zlín-Prštíné z let 1935-1945 a návrhy kostela a památníku Tomáše Bati v Otrokovicích - Baťově v roce 1940 na místě, kde Tomáš Baťa zahynul.

Prvními návrhy nového katolického kostela pro Zlín v lokalitě Prštíné, financované firmou Baťa, se začali zabývat architekti František Lýdie Gahura a Vladimír Karfík od roku 1935. Oba vypracovali několik variant kostelů, typově blízkých svým předchozím realizacím. K jejich výstavbě nedošlo. V roce 1939 vypsala firma novou soutěž na vypracování návrhu kostela pro tisíc lidí v Prštíně. Opět své návrhy podali F. L. Gahura i Vladimír Karfík. Gahura například jako jednu z variant navrhoval podélnou stavbu z jedné strany zakončenou půlkruhovitým presbytářem a z druhé předsazenou obdélníkovou vstupní částí. Stavba je další z kombinací cihlové stavby a baťovského železobetonového skeletu. Nad presbytářem hmotu stavby zakončil pro něj nezvyklým prvkem - kopulí. Čelní fasádu tvořila předsazená kolonáda z cihlových pilířů, na níž měla stát plastika svatého Cyrila a Metoděje. Celé plochy stěn jsou tvořeny z cihlového skeletu



František Lýdie Gahura, návrh katolické kaple na Lesním hřbitově, Zlín, 1938, perspektiva, Muzeum města Brna.

vyplněného rozměrnými vertikálními okny. Podle dochované korespondence vyzývala od roku 1940 firma Baťa i starosta města Dominik Čípe-
ra prostřednictvím architekta F. L. Gahury re-
nomované české architektky k vypracování studii
kostela pro Zlín-Prštné. Otázka realizace kostela
se řešila ještě do roku 1947. Se změnou politické
situace již ke stavbě žádného z projektů nedošlo.
Poválečná vládnoucí garnitura obrátila brzy po-
zornost k jiným prioritám. V archivu se zacho-
valy návrhy Otto Rothmayera a Josefa Štěpánka
z roku 1943. Architektům byla firmou vyplace-
na odměna 30 000 korun. Z postupně doruče-
ných návrhů byl vybrán projekt Kamila Roškota
z roku 1942, který byl variantou návrhu kostela
pro Památník a kostel Tomáše Bati v Baťově -
Otrokovicích z roku 1940. Do svého velkorysého
urbanistického projektu vjezdu do Zlína od zá-
padu ho zahrnul v roce 1943 i Bohuslav Fuchs.
V roce 1943 také zadala firma architektu Klau-
dusi Madlmayerovi vypracování návrhu na regula-
ci pro umístění nového kostela v Baťově.

Velkou pozornost věnovalo vedení firmy sou-
těži na návrh kostela a památníku Tomáše Bati
v Otrokovicích - Baťově. Architektonická soutěž
byla vypsaná v roce 1940. Vyzváni byli architek-
ti František L. Gahura, Josef Gočár, Antonín
Engel, Kamil Roškot, Jan Sokol, Josef Zasche
a Vladimír Karfik. Prostor pro stavbu byl dán
místem neštěstí, při kterém Tomáš Baťa zahynul.
Všichni zúčastnění dostali za svůj projekt hono-
rář a hlavní cenou bylo zadání prováděcích plá-
nů. Samotná soutěž byla uspořádána především
proto, aby bylo možno finančně podpořit ve slo-
žitém válečném období architektky spřízněné
s firmou Baťa. Soutěž vyhrál většinou hlasů po-
roty architekt Jan Sokol. Navrhl hmotu kostela

se zvlněnými stěnami konoidů, spojujících pů-
dorysnou vlnovku s přímkovým krajem stropu.
Strop navrhl jako železobetonovou diagonální
mřížovinu. Osvětlení vyřešil zaskleným pásem
pod stropem. Čela kostela koncipoval jako masiv-
ní cihelné zdi. Ta za oltářem měla být pokryta
mozaikou podle návrhu Josefa Kaplického. Sokol
oddělil věž od lodi kostela a umístil ji do bliz-
kosti místa katastrofy a kostel situoval mezi niz-
kou obytnou zástavbu na druhé straně velké ko-
munikace. Vznikla tak jakási brána, která tvořila
památník. K realizaci projektu ale již nedošlo.
Vedení města i firmy převzali ve Zlíně Němci
a prioritní byly jiné zájmy než vzpomínka na Baťu
zakladatele. Na druhém místě se umístil návrh
Josefa Gočára, Kamil Roškot s variantou svého
návrhu uspěl v soutěži na stavbu kostela ve Zlí-
ně-Prštném (1942). S ohledem na pověstný vel-
ký důraz firmy Baťa na efektivitu je překvapivé,
kolik soutěžících bylo osloveno. Podle dochované
korespondence se spíše jednalo o snahu umožnit
ve složitých časech okupace mimo Němci přísně
střežené centrum práci a zdůvodněný finanční vý-
dělek významným architektům spojeným přátel-
skými svazky se Zlínem. Lze tak vysvětlit monu-
mentální, často předimenzované pojetí projektů,
vymykajících se racionálním požadavkům firmy.

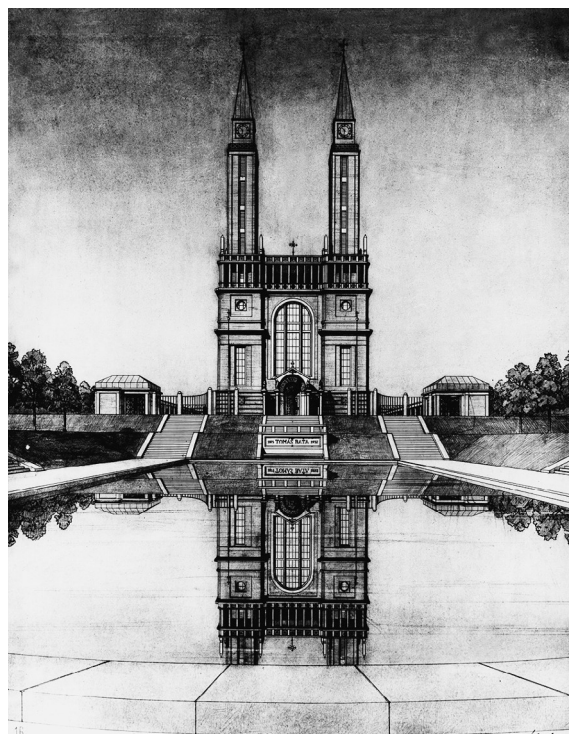
Progresivní prostředí meziválečného Zlína
otevřelo architektům velké možnosti, na druhou
stranu bylo pro ně do jisté míry svazující. Projek-
ty sakrálních objektů pro firmu ale dokazují, že
není podstatné, v jakém stylu je kostel postaven,
rozhodující je jeho architektonická kvalita, dobře
navržený provoz a především magičnost prostoru.
Realizované stavby, stejně jako ty, které zůstaly
jen v návrzích, patří zcela jistě mezi mimořádné ar-
chitektonické počiny československé architektury

na přelomu 30. a 40. let minulého století a zasluhují si právem naši pozornost. Prostřednictvím originálních plánů, archivní fotodokumentace a fotografií představila tyto příklady racionálně pojatých sakrálních staveb navržených pro firmu Baťa výstava v grafickém kabinetu zlínské galerie.

Poznámky:

1. František Lýdie Gahura (10. října 1891 ve Zlíně – 15. září 1958 v Brně) absolvoval Uměleckoprůmyslovou školu v Praze (prof. J. Plečnik) a architekturu na Akademii výtvarných umění v Praze (prof. J. Kotěra). Jeho tvorba směřovala k modernímu konstruktivistickému pojetí. Do prvního tvůrčího období spadá i bohatá sochařská práce. Těžištěm Gahurovy tvorby se staly jeho projekty pro firmu Baťa a byl zakladatelem zlínské funkcionalistické urbanistické i architektonické tradice. Od roku 1933 působil jako první městský architekt Zlína až do roku 1945. Patří mu významné místo v kontextu meziválečné funkcionalistické architektury. Problematice vyjádření sakrálního prostoru se autor věnoval již od školních let. Z jeho školních kreseb sakrálních architektur je patrná výrazná modelace prostoru pomocí určitých rastrů a proutků těles, výrazné zřetězení podobných prvků a snaha o emotivně monumentální náboj stavby.
2. Gahura, František Lýdie: Smysl umělecké práce, Zlín – středa V, č. 17, 22. IV. 1936. Gahura, František Lýdie: Estetika architektury, Zlín (1943?).
3. Kaple byla slavnostně vysvěcena Msgr. Antonínem Koblihou, farářem v Dómě v Olomouci, kmotrou se stala paní Marie Baťová, manželka Tomáše Bati. Patrocinium kaple svatému Václavu bylo pravděpodobně zvoleno kvůli nastávajícímu velkolepému výročí 1000 let od umučení svatého Václava v roce 1929. Podrobně viz <http://www.farnost-zlin.cz/vice-z-farnosti/clanky/kaple-sv-vaclava-v-kudlove>
4. Pálka, Petr: Komárno včera a dnes: Komárno Obecní úřad, 2001, s. 47–48. Podrobněji se stavbou kaple zabýval historik Muzea Kroměřížska Petr Pálka. Uvádí, že o její výstavbu se zasloužil přímo Tomáš Baťa. V roce 1932 domluvil těsně před svojí smrtí s tehdejší starostou Komárna Janem Horákem, že projekt vypracuje F. L. Gahura, postavena byla až v roce 1936.
5. Budova památníku má vystouplé sloupy, prostor mezi nimi je vyplněn katedrálním sklem, zvýrazněná rytmičovaná vertikálnost zde nabývá dojmu lehkosti a monumentálnosti zároveň. Sám autor přibližuje stavbu v dobovém periodiku: Gahura, František Lýdie, Architektonické pojetí budovy Památníku Tomáše Bati, Zlín VI, č. 12, 24. II. 1933. „Účel památníku je ideový. Proto je třeba dát použitému konstruktivnímu standartu ideovou tvář i formu. Chtěl bych, aby architektura Památníku vyjadřovala velkorysost, jasnost, vzlet, optimismus i prostotu – to byly všechno zvláštnosti Tomáše Bati. Velkorysost – vyloučením zbytečných kombinací stavebních materiálů. Omezují použité materiály na železo – beton – sklo. Jsou to výhradně moderní stavební materiály. Jejich využitím je vyjádřena moderní technická kultura, jejímž byl Tomáš Baťa průkopníkem. Tyto materiály dovolují velké formy k docílení velkorysosti a monumentalit. Sloupům přidávám velkorysosti tím, že je osvobozuji od stropní konstrukce, postavením jejich před ni. Sloupy vystoupí následkem toho v průčelí celým svým objemem. Průčelí přibude na plastičnosti a jasněji vyjádří tím vertikální rozčlenění průčelí. Vertikální linie působí při své monumentalitě vždy optimisticky. Vertikální linie je vlastně zde symbolem osvobození do tíhy země – symbolem vzletu, iniciativy volného ducha.“ Podrobně viz Horňáková, Ladislava, František Lýdie Gahura 1891–1958, projekty, realizace a sochařské dílo, Zlín, Krajská galerie výtvarného umění, 2006.
6. Viz Nečasová, Kamila, Valůšek, David: Historie zlínských hřbitovů, Zlín, 2006.

7. Plány uloženy v pozůstalosti F. L. Gahury v Muzeu města Brna.
8. Vladimír Karfík (26. 10. 1901 v Idrii/ Slovinsko – 6. 6. 1996 v Brně). V letech 1919–1924 vystudoval fakultu architektury a pozemního stavitelství ČVUT (profesoři J. Fanta a A. Engel). Po absolvování pražské techniky získával Vladimír Karfík první zkušenosti v pařížském ateliéru Le Corbusiera (1924–1925), odkud odešel na několik let do USA, kde pracoval u další legendy moderní architektury Franka Lloyda Wrighta. Působení Vladimíra Karfíka ve zlínské stavební a projekční kanceláři firmy Baťa v letech 1930–1946 bylo pro architekta významnou etapou jeho dlouhého tvůrčího období. Stal se vedoucím projekčního oddělení Baťovy stavební kanceláře. Pro firmu realizoval řadu staveb ve Zlíně, v celém Československu i v zahraničí, ať to byly budovy pro školské, sociální, či sportovní účely, kostely, letiště, filmové ateliéry, obytné či rodinné domy.
9. Viz Petr Pivoňka, David Valůšek, Ivan Bergmann: Evangelický kostel ve Zlíně 1937–2007, 70 let. Zlín 2007. Stavba kostela byla započata 17. července 1936 a otevřený byl 5. dubna 1937. O kvalitě architektonického řešení Vladimíra Karfíka nesporně svědčí autentičnost, s jakou se kostel



SOUČEŽ NA PROJEKT KATOULSKÉHO FARNÍHO KOSTELA SPOJENÉHO S PAMÁTNÍKEM TOMÁŠE BATI V BAŤOV
Antonín Engel, návrh Památníku Tomáše Bati, Otrokovice – Baťov, 1940, pohled ke vstupu, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

dochoval do dnešních dnů. Jedinou dispoziční změnu doznal hlavní sál roku 1970 instalací varhan. Nové využití má pak někdejší šatna ve vstupním prostoru kostela, kde byla u příležitosti 70. výročí postavení kostela roku 2007 zřízena galerie pro pořádání výstav.

10. Dokumentace k vyzvaným soutěžím je uložena v pozůstalosti F. L. Gahury v Muzeu města Brna, oddělení dějin architektury a urbanismu a MZA v Brně, Státním okresním archivu Zlín-Klečůvka, fond firmy Baťa.

Sakrální architektura pro firmu Baťa
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
29. ledna–20. dubna 2014
ve spolupráci s Muzeem města Brna,
Státním okresním archivem Zlín,
Moravským zemským archivem v Brně,
Českokobratrskou církví evangelickou ve Zlíně

V Tasově 23. VIII. 1924



milý příteli,

abych Vám mohl lépe podě-
kovat za Vaš krásný
anglický dar, prosím Vás, abyste splnil
svůj slib a navštívil nás. K mé prosbě
přidává se nejen paní Pavla Kytlicová,
nýbrž i Vaše sestra Marie, která od
včerejška v Tasově už jest.
může-li přijet i Vaše paní choť a
Vaši synkové, prosíme, vezměte je
s sebou, bude to pro nás velice
potěšení. Kdybychom věděli, který
den a kterou hodinu budete v
Budišově, přišli bychom Vám naproti.
Očekáváme Vás najisto a co nejdříve!

Srdečný pozdrav Vám i milostivě
Paní a Vaším milým dětem!

Váš
Jarub Deml

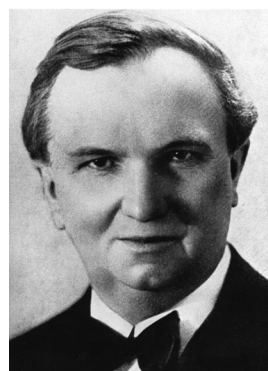
Jiří Pulec

K cenným pramenům pro dějiny české vědy a kultury dvacátého století, jež jsou uloženy v Archivu Masarykovy univerzity, patří písemná pozůstalost Františka Chudoby. Její původce (narodil se 4. června 1878 v Dědicích u Vyškova, zemřel 7. ledna 1941 v Brně) byl nesporně pozoruhodnou osobností. Na pražské Karlově univerzitě studoval obory němčina a čeština (absolvoval ve studijním roce 1904/1905 obhajobou disertace Bratr Jan Blahoslav, rozprava literárně-historická u Jana Gebauera a Františka Pastrnka). Ale už v době studií byl stále více přitahován anglickou literaturou, kterou na pražské univerzitě tradoval básník a překladatel Josef Václav Sládek. Své anglistické vzdělání si potom prohluboval za studijních pobytů v Cambridgi (1906) a Oxfordu (1910). V roce 1913 se na základě obhajoby habilitačního spisu Wordsworth, pokus o třídění habilitoval pro dějiny anglické literatury na pražské filozofické fakultě a v roce 1920 se stal prvním profesorem anglické literatury na tehdy vznikající Masarykově univerzitě, na níž úspěšně pedagogicky a vědecky působil až do jejího uzavření v listopadu 1939.

Ve studijním roce 1920/1921 se ale přednášky na filozofické fakultě ještě nekonaly, a tak byl Chudoba na vlastní žádost pověřen přednášením na King's College v Londýně, na jejíž Škole slovanských studií (School of Slavonic Studies) bezprostředně navázal na přednáškové působení T. G. Masaryka. V Londýně Chudoba pobyl plně dva roky – tehdy také započala jeho intenzivní spolupráce s prestižním londýnským slavistickým časopisem Slavonic Review (vydavatel R. W. Seton Watson), která trvala takřka po celé období první republiky. Impozantní byla Chudobova činnost vědecká a literární – jejím nesporným vrcholem se stala monumentální dvousvazková Kniha o Shakespearovi (Praha, Melantrich, ediční řada Dílo Františka Chudoby I – 1941, II – 1943). Úspěch knihy signalizovalo už vydání její části – Básníkovo mládí – v roce 1930. Tehdy F. X. Šalda v dopise Chudobovi napsal: „... Dávno nepodíval jsem se ničemu tak, jako Vašemu pronikavému



Jakub Deml (1878-1961), portrét s kloboukem, Atelier Drtikol – Praha, L.a. 51/62. Originál archiválie je uložen v Památníku národního písemnictví – literární archiv.



František Chudoba (1878-1941)

slovu sprádajícímu před mým zrakem tolik barevných nití nejrůznějšího barevného odstínu v obraz plný života a přece s jakýmsi novým oparem, jak jej dovedou zachytit jen básníci vzpomínky.“

Chudoba byl také mistrným literárním esejistou, zabýval se jak anglickou, tak i českou literaturou. Uznání se dočkala už jeho sbírka esejů Básníci, věstci, bojovníci a za esejistickou knihu Pod listnatým stromem obdržel v roce 1932 literární cenu nakladatelství Melantrich. Uplatnil se také jako editor, například v roce 1939 uspořádal Šaldův Výbor z kritické prózy, který vyšel ve Státním nakladatelství v Praze.

Písemná pozůstalost Františka Chudoby se do univerzitního archivu dostávala postupně v poměrně dlouhém časovém rozpětí. První část, kterou archiv převzal z anglického semináře filozofické fakulty v roce 1975, byla v archivu uložena bez jakéhokoliv archivního zpracování a v dalších letech byla jako nezvěstná vyřazena z evidence. Znovuobjevena byla teprve při stěhování archivu v devadesátých letech. V letech 2000 a 2005 získal archiv další dokumentaci od Chudobovy snachy (manželky jeho syna Jaroslava) – jednalo se zejména o rukopis II. dílu stěžejního Chudobova díla Kniha o Shakespearovi a o rozsáhlou korespondenci F. Chudoby především s anglickými korespondenty. Z ní vyniká zejména rozsáhlý soubor korespondence s R. W. Setonem Watsonem, který se týká především vydávání Slavonic Review (29 dopisů S. W., 13 konceptů Ch. odpovědí). Výrazně je v pozůstalosti zastoupena i korespondence s dalšími předními britskými vědci, například se skotským lingvistou a literárním vědcem Williamem Alexandrem Craigiem, historikem, slavistou, a editorem Slavonic Review Bernardem Paresem či představitelem The Czech Society in Great Britain Robertem Fitzgibbonem Youngem.

Třetí, patrně nejceněnější část pozůstalosti získal univerzitní archiv prostřednictvím Moravského zemského archivu v roce 2012 z Moravské zemské knihovny. Tvoří ji zejména poměrně rozsáhlá Chudobova korespondence s celou řadou osobností českého vědeckého a kulturního života první poloviny 20. století. Dominují v ní rozsáhlé soubory dopisů s literárními kritiky F. X. Šaldou (99 Šaldových dopisů, 56 konceptů Chudobových) a s Arnem Novákem (124 dopisů Novákových,



Tasov ve 20. letech minulého století.

4 koncepty dopisů Chudobových). Zatímco korespondence s F. X. Šaldou se z větší části dočkala knižního vydání péčí Chudobova syna Bohdana (Listy o poezii a kritice. Vzájemné dopisy F. X. Šaldy a F. Chudoby. Úvod Bohdana Chudoby, Praha 1945), dopisy Arna Nováka, které jsou mimo jiné i cenným pramenem pro historii Masarykovy univerzity, jsou dosud širší veřejnosti neznámé.

Úzký vztah Františka Chudoby k výtvarnému umění dokládá v pozůstalosti jeho písemný styk s osobnostmi výtvarného světa – Mikolášem Alšem, Františkem Bílkem, Emilem Fillou, Antošem Frolkou, Bohumilem Kafkou, Aloisem Kalvodou, Otakarem Nejedlým, Václavem Rabasem, Karlem Svobinským či Maxem Švabinským. Výrazně jsou v Chudobově pozůstalosti zastoupeni spisovatelé, básníci a divadelníci. Zatímco dopisy některých z nich, například Otakara Březiny, Karla Čapka, Svatopluka Čecha, Aloise Jiráska či Josefa Svatopluka Machara, jsou v pozůstalosti zachovány jen sporadicky, konvoluty dopisů jiných pisatelů prozrazují jejich přátelský vztah k adresátovi. Do této kategorie patří především dopisy Františka Táborského, Jaroslava Kvapila a také Jakuba Demla. Jeho korespondenci s Fr. Chudobou dnes uveřejňujeme. Jakub Deml (narozen 20. srpna 1878 v Tasově, zemřel 10. února 1961 v Třebíči) patřil k pozoruhodným osobnostem české kultury 20. století. Jeho básnická a prozaická tvorba měla blízko k expresionismu a některými rysy se blížila surrealismu a existencialismu. Do literatury vstoupil pod silným vlivem Otakara Březiny. Nesporné vrcholy Demlova raného období představují knihy básnických próz Hrad smrti a Tanec smrti. Výrazem básnickovy osobní a tvůrčí harmonie ve dvacátých letech se staly práce Mohyla, Tepna a Hlas mluvčí k Slovu. Pocit ohroženosti člověka a existenciální děs se vrací ve třetím období Demlovy tvorby, v němž vzniká jeho nejznámější kniha, Zapomenuté světlo. Esejistická tvorba Demlova je soustředěna především v 26 svazcích literárního občasníku Šlápěje, který básník vydával v letech 1917–1942. Postavení Jakuba Demla v české kultuře a v české společnosti bylo vždy komplikované a jeho dílo, navzdory svým nesporným hodnotám, nebylo vždy přijímáno bez výhrad. Vedle objektivních faktorů, nacistické okupace a později komunistického převratu, které básníka umlčovaly,

k tomu nemalou měrou přispěla i jeho komplikovaná a konfliktní povaha, která mu zjednala mnoho nepřátel. Jejich počet vzrostl zejména po vydání kontroverzní knihy Mé svědectví o Otokaru Březinovi, v níž Deml bořil idealizovaný obraz uctívaného básníka.

František Chudoba se s Demlem seznámil zřejmě prostřednictvím své sestry Marie, kterou s básníkem pojil přátelský vztah. Přátelské pouto vznikalo ve dvacátých letech, tedy v době, kdy se Deml stěhoval do Tasova, i mezi oběma muži. Dopis Jakuba Demla z 23. listopadu 1920, jak už plyne z jeho obsahu, nebyl jejich prvním vzájemným kontaktem, naproti Demlův dopisu z 1. června 1930 je patrně listem posledním. Tečku za přátelstvím znamenala výše zmíněná Demlova kniha Mé svědectví o Otokaru Březinovi. Tvrdé kritice ji podrobil blízký přítel Chudobův (a lze říci, i přítel Demlův) F. X. Šalda, který psal o „páchnoucí ovzduší nejpustší literární malichernosti“. Ještě tvrději, tak jak to odpovídalo jeho prudké povaze, reagoval František Chudoba. V dopise své sestře Marii napsal: „Deml autokritiky nikdy neměl a mít nebude, protože svým rozumem a vzděláním stojí hluboko pod Otakarem Březinou, jak dokázal celou svou činností literární a veřejnou... O povaze Demlově jsem neměl nikdy valného mínění, jak jsem mu naznačil, když sám začal se mnou korespondovat.“ Cesty obou mužů se tehdy už natrvalo rozešly.

1) Deml Chudobovi 23. 11. 1920

Milý pane profesore,
nikterak jsem na Vás nezapomněl, ale chtěl jsem Vám popřát klidu a mimo to neměl jsem sám tolik pokoje, abych zodpověděl Vaši otázku o Macharoví. Toho pokoje nemám ani dnes, bydle v kuchyni s mnoha jinými lidmi a každou chvíli někdo se mne na něco ptá nebo něčeho žádá. Přece však alespoň slovíčko musím Vám říci. Dnes už nevím a nemohu se upamatovat, proč jsem tu větu o Macharoví tehdy napsal, jenom tolik vím, že jsem byl tehdy ještě v povijanech jezuitsko-habsburské výchovy a ve službách Josefa Florianana, strašného žáka strašného mistra Leona Bloy. Byla to moje „Sturm und Drang“ perioda, které Jaroslav Durych říká „zelená“. Od toho času jsem se dosti změnil, nabyv zkušeností, už před 10 lety jsem se s Josefem Florianem docela rozešel a moje změna

je v tom, že se vracím, pokud vůbec možno, ke snům svého mládí. Josef Florian mne inspiroval, komandoval a také nadožival pro své vlastní plány a ideje katolicko imperialistické. Používal mne často jen jako pán svého psa a určoval mi, proti komu se mám vyřídit, a věděl, že mi není třeba mnoho napovídati, stačilo udati intonaci – výrostku, jemuž věru není proti mysli nějaká ta pranice: a já být tehdy tolik roztrpčen neúspěchem díla Bílkova a netečností kléru k duchovnímu dílu Ot. Březiny. Bolelo mne (kvůli Březinovi), že Machar je tak přeceňován. Dnes se tomu všemu jen usmívám, díla Macharova celá ta léta jsem nečetl, kromě jeho článků za války, článků politických, které mi velmi chutnaly – a tak co mohu říci o Macharovi dnes? Aspoň to, že za ta léta změnil se i on a v Praze řekl mi univerzitní profesor laik, že by dnes napsal Machar svou „Magdalenu“ zrovna naopak. Neřekl toho těmito slovy, ale já Vám o tom píši eufemisticky.

Ten Váš rukopis jsem dnes šťastně vylovil z potopy svých papírů, posílám jej a prosím, abyste mi ten článek o Swedenborgovi přeložil, můžete-li ještě. Pozdravuji Vás oddaně. Jakub Deml

2) Deml Chudobovi 19. 3. 1921

Milý pane profesore,
k těmto Svátkům dovoluji si Vám poslati své „Přátele“ a „Miriam“. Psal jste mi, zdali z Londýna něčeho nepotřebuji. Pozdravujte tedy Mr. P. Selvera (Czechoslovak Legation, Grosvenor Place 8 (či 9) London S. W. 1). Tento pan Selver miluje p. Otokara Březinu a má knihy také ode mne a psává mi. Vy byste panu Selverovi dovedl dobře říci, kterou partii z mého díla mohl by Angličanům přeložit, neboť pan Selver mi kdysi psal, že chce z mého díla něco překládati. Okusil jsem již amerických dolarů, ať tedy před svou bídnou smrtí „mám tu čest“ poznati i nějakou libru šterlinků. Jsem již pět neděl v Praze a nyní se stěhuju do Tasova na Moravu (okres Velké Meziříčí), kdež si začnu ještě letos stavěti chaloupku. – Víte, prosím, že Vaše sestřička Marie zlomila si před 14 dny nohu? Leží v Nezamyslicích a mamince své do Bohdanče tuto nehodu zatajila, doufajíc, jistě právem, že do 6 neděl bude zase běhati. Bojí se maminku polekat. Buďte zdrav!

V Praze na sv. Josefa 19. 3. 1921

3) Deml Chudobovi 30. 3. 1921

Milý pane profesore,
pan F. X. Šalda potřebuje I. svazek díla „Studies in Dante“ by Edward Moore, vyšlo v Oxfordě před rokem 1899. Svazek druhý i třetí téhož díla pan Šalda má. Prosím Vás, hledejte ten I. díl a podaří-li se Vám najíti jej, pošlete jej na adresu: dr. F. X. Šalda, Král. Vinohrady, Kanálská 4. A buďte tak laskav a oznamte mi, kolik ta kniha stojí, já bych Vám ji rád zaplatil, jsemť panu Šaldovi mnoho dlužen a on peněz ode mne by nevzal. – Byl bych Vám povděčen, kdybyste mi dal věděti, jak dlouho ještě zdržíte se v Anglii. Já se s neděle stěhuju ze sever. Čech do Tasova na Moravě a doufám, že tam i zemřu. Toho stěhování mám věru nadosmrtní dosti. Vám oddaný Jakub Deml

4) Deml Chudobovi (došlo 25. 4. 1921)

Tasov, Morava

Milý pane profesore,
taková nyní jest moje adresa. Vaše sestřička Marie už zase chodí, tak mi psala. Tam u Bezděze upadl jsem mezi lotry a jsem rád, že jsem odtud vyvázl, jen těch peněz je mi líto, které jsem utratil za stěhování. Jsem ustěhován. Od roku 1919 do 1921 stálo mne stěhování hodně přes 15 000 Kč. Z té příčiny hodlám si v Tasově postaviti chaloupku a už vyjednávám se starostou Vrbou z Kamenného, aby mně prodal 2 měrice půdy na samém břehu řeky Oslavy hned za mostem u Jelinkova mlýna, je to 15 minut od Tasova. Už také jsem si nakoupil stavebního dříví a krytinu a barvy. V Praze byl jsem od začátku února do 9. dubna, byl jsem několikrát u přítele Šaldy a dle jeho řeči soudím, že Vašeho dopisu nedostal. Ten kanál mezi Anglií a Hamburkem jistě pohltil i onen Váš dopis, ve které jste mi poslal oněch 80 K. Myslím tedy, že samo Nebe Vás upozorňuje, abyste mi peněz nedával, beztoho mně „nejsou nic platny“. Také trochu stůnu, celých 6 neděl musím užívat medicíny proti srdeční vadě, mám vyhlídku, že nebudu dlouho nemocen, až konečně ulehnu: Bez trestu se člověk tolikrát nestěhuje, i struny se trhají, a jsou z lepších střev než moje nervy. Abyste trochu viděl, jak se se mnou zachází: Prof. Josef Holý z Brna letos v únoru mne požádal a pozval, abych vstoupil do Kola moravských spisovatelů, řka ve svém listě, že je (nějakou tu deputaci) k tomu vyzval Otokar Březina, který prý také do Kola vstoupil. A poněvadž usiluji dělati vše, k čemu mne ponouká O. Březina, napsal a odpověděl jsem Prof. Holému, že tedy vstupuji do Kola. Potom četlo se ve všech význačných žurnálech českých oficielní oznámení „Do Moravského Kola spisovatelů vstoupili: Otokar Březina, Al. Mrštík, Petr Bezruč“. O mně ani muk. Za 14 dní na to dostal jsem lístek korespondenční od Prof. Holého: „Byl jste přijat za člena Moravského Kola spisovatelů“. – Za mne se páni z Kola před veřejností styděli. Demokracie! Republika! A takovýchto kopanců a poct dostává se mi na každém kroku a když se ohradím: jsem člověk nesnášenlivý... Podobně letos udělal se rozdíl mezi mnou a Jiřím Mahenem, když mně Opava nabídla místo zemského knihovníka – o tom jindy.

Vděčně Váš Jakub Deml

5) Deml Chudobovi 7. 12. 1921

V Tasově 7. XII. 1921

Milý příteli,
pozdravuje Vás tichá Oslava a já Vám srdečně děkuji za „Anglické dějiny“. Několik měsíců jsem boursal stráň, kterou mi prodala tasovská obec, a nashromáždív takto žulového kamení, pustil jsem se do stavby. Tyto práce a starosti trvaly až do prosince a výsledkem jejich jest, že má čtyry vysoké a holá zdi a na nich střechu a že jsem utratil pět a šedesát tisíc korun a že se nyní nemohu dosytit spánkem... Pan Březina v těchto 65 000 také utonul se svým celým kapitálem a mimo to 15 000 K musil jsem si již na hypotéku vypůjčit ze záložny. Nevím, jak mnoho máte času na tyto

zprávy a údaje, proto Vás nebudu jimi zabavovati, jen tolik ještě říkám, že už jsem podal žádost o státní subvenci stavební dle onoho zákona o podpoře stavebního ruchu a ta žádost jest u instance první, tj. v rukou vrch. staveb. rady Schütza v Jihlavě; nezamítne-li ji on, půjde to k ministerstvu sociální péče. Nad tou strání koupil jsem i kousek pole, takže mám celkem pod 3 měrice vlastní půdy. Stavení mé je děláno dle plánu arch. Fuchsa a dokončím-li je, bude velice půvabné a tak prostranné, že i pro Vás bude v něm hojně místa. Rád bych do něho usadil trvale i pana Březinu, a poněvadž nebudu dlouho na světě a poněvadž všichni moji příbuzní se za mne stydí nebo mne nenávidí, budu velice brzy uvažovati, komu je odkázati; v této konferenci hlavní slovo budou mítí paní Pavla Kytlicová (jejíž všechny peníze se rozplynuly ve Šlěpějích“, které mi skoro všechny leží ladem, nemajice nestoudné reklamy, a zbytek v té strání) a Vaše sestra Marie.

Vaše londýnské zprávy čítávám v „Lidových“ s velkým zájmem. A teď v zimě, maje „po práci“, budu pokračovati v Anglických dějinách. Do Vánoc ještě budu mít přednášku v tasovském Sokole o Fr. Bílkovi. Přítel Šalda se rozmlčel na všechny strany. To jsou celkem moje zprávy.

Váš Jakub Deml

6) Chudoba Demlovi 12. 2. 1922 (koncept)

Milý příteli,

Jistě si již myslíte, že i já jsem se rozmlčel na všechny strany. Nikoli, nerozmlčel. Spíše jsem se roze-psal do všech koutů světa, takže na Vás již nezbylo času – a nejenom na Vás, nýbrž ani na jiné z mých přátel. Váš list mne došel před dvěma měsíci. Od té doby jsem byl v Čechách a byl bych Vám odtamtud poslal několik slov, kdyby mne rozmanité věci nebyly příliš rozptylovaly – asi tak jako Vás rozptylovala a ještě rozptyluje tasovská stráň a nová chalupa pod ní. Až bude hotova, přijdu se jednou na ni podívat – a také na Vás a na Nesměřské údolí, ve kterém lkají borovice a tichá Oslava zpívá bludným balvanům. Mám na ně ještě živé vzpomínky a nehněval bych se, kdyby se mi vrátilo těch pětadvacet let, kdy jsem chodil poslouchat ty vzdechy náhorních stromů a tu vodní píseň. Byl to krásný podziměk a ještě krásnější jaro. Když jsem se první den probudil a viděl z okna žlutnoucí javory a červené střechy na modrozeleném pozadí lesa, zavýsklo mi srdce radostí z těch živých a čistých barev. Potom opadlo listí, bory zčernaly a meluzína začala hvízdát na hřebeni střechy. Večer po osmé cinkávaly zvonky bitešské pošty, která se zvolna ploužila od města do tmy k Vysokému mostu, v dálce duněl splav. Po vánocích sněh pokrýl silnici, kopce a střechy. Jen nesměřské bory a jedle zůstaly černé až do jara. Oslava zamrzla, místo plovu ploužily se večer po osmé k Vysokému mostu sáně. Údolím se jiskřil sněh. Od kamen, ve kterých ještě nevyhaslo, pěkně se hledělo bočním oknem dolů na zasněžené domky a věž sv. Mikuláše, na které bydlel i s rodinou sklenář a zvoník Cigánek a ze které jako ponocný vytruboval hodiny spícímu městu. Jak bylo dále, povím snad jindy.

7) Chudoba Demlovi 20. 2. 1922 (koncept)

Když jsem se dostal až k panu Cigánkovi, přišla na mne nenadálá robota, a sotva jsem s ní byl hotov, musel jsem odjet do Liverpoolu, abych tam přednášel středoškolskému dorostu o naší republice a univerzitním studentům a studentkám o životní práci Masarykově. Vrátil jsem se teprve včera v noci, Liverpool i Manchester, do něhož jsem pak odbočil, byly nad pomysleni černé a mokré. Špína kapala s nebe. Asi čtyřicet kroků před okny stála mi nedostavěná katedrála, ale viděl jsem jen cosi temného v mlze. Celou noc zněl píšťaly korábů z nedalekého přístavu. Ráno jsem se šel na ně podívat. Jeden oceánský obr se tam kymácel na vodě a před ním i za ním jezdily parníky a veliké vory převážející lidi nebo celé desítky nákladních automobilů a povozů i s přípřeží do Birkenheadu i jinam. Na sta zevlounů a nezaměstnaných se loudalo nábřežím. Čekali snad na nějaký „job“, jenž by jim dopomohl k librář a šilinkům, kdežto jejich kamarádi v nejživějších ulicích města hrkali měďáky v lepenkových krabičkách s britským praporkem a sbírali pro ně i pro sebe dárky. Skoro dva miliony nezaměstnaných je i po Anglii mnoho. „Novozélandské“, „australské“, „jhoafrické“ a „kanadské“ domy v Londýně vábí sice oči všech chodců krásnou ovčí vlnou, ohromnými melouny a žlutými pomeranči, rozkošnými jablky, slivami a broskvemi, vymalovanými pohledy na ráje s kvetoucími stromy, romantickými horami a vodopády, nebo aspoň suchými, ale přece jen výmluvnými statistikami a výpočty přírodního bohatství té které osady, ale britští občané bez zaměstnání jsou poněkud skeptičtí ke všem těm půvabům a zdrojům blahobyty. Raději hrkají po ulicích měďáky v lepenkových krabičkách nebo vytrubují možné i nemožné nápěvy a nastavují pak čepice mimojdoucím. Přepych svítí z výstavních skříní, přepych se projíždí v automobilech nebo vychází v cylindrech a navoňných kožiších z klubů. Naplněná krabička mu hrká před očima, vrískavé zvuky mu trhají sluch, ale, jak se zdá, nevyrušují ho z klidu, snad je přesvědčen a bezpečný, že se jeho vlast ještě dlouho nezřekne svých společenských protiv.

Na zpáteční cestě podjel jsem úrodnou zátoku při ústí řeky Mersey a přes Birkenhead se dostal do Chestru. Na několik hodin se vyjasnilo a studený vítr vysušil dlažbu. Starobylé město, ten Chester na severním pomezí Walesu. Za Viléma Dobyvatele vystavěli v něm románský kostel sv. Jana, jehož loď posud stojí i se svými nástavky v gotickém slohu a je domem modlitby. Ostatek i s věží leží v sutinách. Dokud se nezřítíla, občané chesterští provozovali v jejích zdech umělecké koncerty, jména účinkujících z roku 1838 jsou posud zaznamenána za sklem v zachované části chrámu. Dnes hvízdá vítr od řeky Dee zřícenými oblouky a za slunného odpoledne kosi prozpěvují na jejich červených dešti omšelých kamenech.

Sv. Jan stál venku za hradbami, které z části podnes objímají město. Uvnitř vyrostlo z malých začátků veliké opatství s gotickým chrámem, který je nyní katedrálou chesterského biskupství. Opatství vzalo za své za Jindřicha VIII., když rušili kláštery a zabírali jejich statky a jmění. A kolem

toho opatství se sběhly ulice s roubenými domy v tudorském slohu, které aspoň částečně přežily všechny změny času a posud dodávají městu povahy středověké. Jejich podloubí jsou v prvním poschodí, a tam jsou i nejlepší krámy. Za soumraku, když se rozsvítí lampy a oživne na nich promenáda, nebo když světla zhasnou a na nebi svítí jen hvězdy, procházka po nich snadno přenese člověka o několik století nazpět. S hradeb se otvírá pohled na waleské hory. Na jedné z věží, jichž čas ušetřil, stál r. 1645 Karel Stuartovec a díval se na porážku svého královského vojska. V dálce za horami zapadlo slunce – Chestru i jemu.

Píšete, že „s velkým zájmem čítáváte mé londýnské zprávy v Lidových novinách“. Děkuji upřímně za ten zájem, ale má poslední zpráva v tom listě byla otištěna, pokud se pamatuji, v říjnu 1911. A tehdy jsem zrovna v Londýně nebyl. Pocházejí tedy londýnské dopisy dnešní od někoho jiného – jak jsem se dozvěděl, od p. Janči. Ta značka – a můj londýnský pobyt mají na svědomí již nejedno podezření čtenářů mi známých i neznámých. O prázdninách např. nechtěla mi uvěřit jedna moravská učitelka, že jsem nenapsal věci, kterou ona kdesi četla a o níž já sám jsem neměl ani tušení. A podobně moji pražští známí přičetli mi na vrub besedy z „Národních listů“, kterých já jsem nikdy ani nečetl – totiž těch besed. Mé péro teď nedělá ani literatury ani novin – nýbrž jen škrábe přednášky, vyřizuje úřední akty a skládá dopisy – sta a sta nevyhnutelných dopisů. Těší se již velice, až bude moci robit něco jiného. V Anglii však sotva. Poslal jste po sestře mému mladšímu synkovi „Jeníkovy pohádky“ od p. Zrzavého, jenž býval kdysi mým žákem. Jestli Vám můj syn ještě nepoděkoval, děkuji Vám za něho. Nevyzná se ještě dobře ve společenském slohu ani zvyklostech.

Přeji Vám, abyste své hnízdo co nejdříve dokončil a nabyl v něm dostatek klidu a choti k nové práci a novým zápasům.

Pozdravuji Vás srdečně a poroučím se pí Kytlicové. Váš oddaný FCH

8) Deml Chudobovi 23. 8. 1924

V Tasově 23. 8. 1924

Milý příteli,

Abych Vám mohl lépe poděkovat za Váš krásný anglický dar, prosím Vás, abyste splnil svůj slib a navštívil nás. K mé prosbě přidává se nejen Pavla Kytlicová, nýbrž i Vaše sestra Marie, která od včerejška v Tasově už jest.

Může-li přijetí i Vaše choť a Vaši synkové, prosíme, vezměte je s sebou, bude pro nás veliké potěšení. Kdybychom věděli, který den a kterou hodinu budete v Budišově, přišli bychom Vám naproti. Očekáváme Vás najisto a co nejdříve!

Srdečně pozdrav Vám i milostivé Paní a Vaším milým dětem!

Váš Jakub Deml

9) Deml Chudobovi 6. 8. 1925

Shromáždění účastníci Tasovského sletu Vás, příteli, a Vaši milou rodinu srdečně pozdravují, želece velmi, že tu nejste též!

Jakub Deml

Nevím, budu-li pít to mělnické víno, ač zítra se vracím domů, no uvidíme, až napíšeš, co se dá dělat. Buď zdrav! Pavla Kytlicová

Milada Jahnová posílá neznámému z Tasova srdečný pozdrav.

10) Deml Chudobovi 7. 12. 1925

Drahý příteli,

vraceje Vám rukopis, děkuji za půjčení. Vaše články jsou tak jadrné a usvědčující, že jsem Vás chtěl poprosit, abyste dovolil otisknout je ve Šlápějích. V tom však psala Vaše sestřička, abych Vám je vrátil. Soudím z toho, že existenci Masarykovy univerzity jste již uhájil a zabezpečil, že tedy dalšího boje není třeba.

Doufám, že Vám vracím rukopis celý. Jestli však z něho přece něco chybí, prosím upozorníte mne a já to vyhledám; byl jsem tyto dni u p. Březiny, a tak se mohlo stát, že za mé nepřítomnosti něco se založilo, zvláště když jsme teď ve větší expedici.

Pozdravujeme Vás i vaši milou rodinu oddaně, přejíce Vám již dnes radostných svátků. Váš Jakub Deml

V Tasově 7. XII. 1925

11) Deml Chudobovi, 10. 5. 1926

Milý příteli,

Dr. Lj. Pivko poslal mi „Carzano“ s dedikací v originále. Mám tedy krásnou příčinu, abych Vám poděkoval za jeho adresu. Brzo Vám pošlu novou svoji knížku. Pozdravuji Vás i Vaši milou rodinu oddaně. Jakub Deml

12) Deml Chudobovi (1926?)

Drahý příteli, zatím nepláčem, poněvadž Vás srdečně pozdravujem, neméně všechny Vaše milé. Ať jste šťastni v tomto roce i budoucích! Prosím Vás, má Univerzitní knihovna peníze na mé knihy? Mám jim je poslat za 400 Kč? – Váš Jakub Deml
Prosíme o adresu firmy, která prodává v Brně ty bylinky.

13) Deml Chudobovi 1. 6. 1930

Milý příteli,

v pátek 6. VI. přijede do Brna můj synovec Josef Studený knihař, aby si odvezl do vazby knihy od sekretáře obchodní komory p. Dr. Chylíka. Mohl by při té příležitosti zaskočiti do Vaší anglické laboratoře pro nějaké ty Keatse a Dickensy? Jestli ano, račte mi oznámit, kde by Vás našel a kterou chvíli. On ten Jozýfek měl by čas mezi 10. a 1. hodinou asi. Mou maličkost honí od soudu k soudu, jak plně zasluhuji, ale to Vám povím, až sem konečně jednou zavítáte. Spojení z Brna s tasovskou Bosnou je velevýhodné: státní autobus zaveze Vás až na Křepťov, což je panský dvůr mezi Velkou Bíteší a Rudou, a z Křepťova do Tasova máte hodinku krásné cesty. O nocleh není nouze v našem velkém domě. Paní Pavla Kytlicová už vychází do zahrady. Pozdravujeme Vás a Vaši milou rodinu srdečně!

Jakub Deml

V Tasově 1. VI. 1930

Vladimír Mikeš

připravuje
Pavel Petr

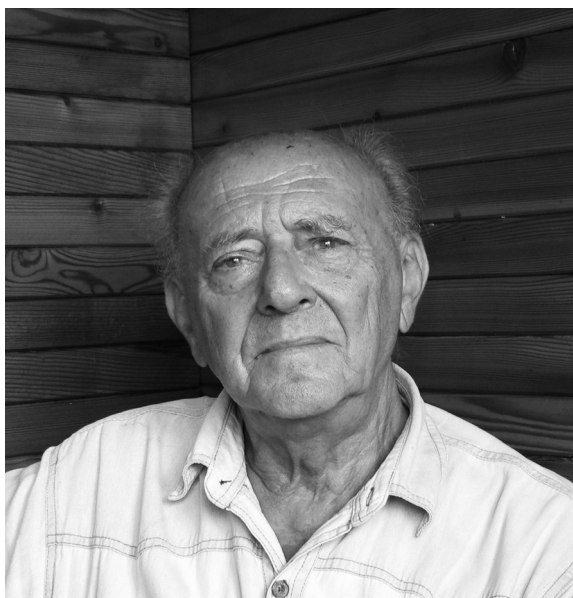


Foto: Martin Mikeš.

Narodil se 11. srpna 1927 v Chocni.

Studoval reálné gymnázium ve Vysokém Mýtě (1938–46), bohemistiku, romanistiku a srovnávací literatury na FF UK, absolvoval roku 1951. Od roku 1954 byl ve svobodném povolání jako překladatel.

Od roku 1992 začal vyučovat (zprvu externě) na pražské DAMU. V roce 1997 byl habilitován docentem pro obor teorie a kritika. V letech 1997–2000 byl děkanem DAMU, v roce 1999 byl jmenován profesorem pro obor teorie a kritika, 2000–2003 vedl tamtéž Katedru divadelní antropologie. V současnosti přednáší na DAMU a věnuje se překladatelské práci. V roce 1968 přednášel o české literatuře v Itálii (Centro culturale Olivetti v Ivrei, italská univerzita v Urbinu, univerzita La Sapienza, Řím). Po listopadu 1989 zván k přednáškám na univerzity v Bergamu a v Miláně, do kulturních center v Pescaře a v Neapoli. V roce 1993 přednášel též v Mexiku. – Za svou tvorbu získal italské literární ceny Premio Montale (Řím 1985); Premio Circe Sabaudia (Sabaudia 1986), Premio A. M. Ripellino (Řím 1990) a českou Státní cenu za překladatelské dílo (Praha 2012). Základem překladatelské činnosti jsou převody z francouzské, španělské a italské literatury (Molière, Victor Hugo, Pedro Calderón de la Barca, Federico García Lorca, Octavio Paz, Dante Alighieri, Carlo Goldoni ad.), žánrově zahrnuje zejména velká dramatická a básnická díla, ale také prózu a esejistické a literárněvědné texty.

Vydal knihy: Zmizení (1969); Zednická novela (1974); Divadlo španělského zlatého věku (monografie, 1995); Divadlo francouzského baroka (monografie, 2001); Proč psát (portréty spisovatelů, 2003); Maria Tauberová (monografie operní pěvkyně, 2005); Škodlivý prostor (2012); Plovárna Léthé (2013).

Vladimír Mikeš žije v Chocni.

BARTOLO

Věděl jsem: jsou to chvíle času, který ani
zatracován

nebude ztracen, zařízne se až ke kosti.

„Kurva, ta kurva,“ opakoval Bartolo, vzlykal,
cosi drásavého je v dětském pláči muže.

Za vrcholky pomerančovníků

se ve večerním slunci chvěl pruh sicilského
moře,

čekal, až budeme na terase jeho domu sami –
jeho žena a ty dvě, s nimiž jsem přijel, odešly –
a on vychrlil tu dávnou historii zhrzené lásky,
která v něm hryzala celá léta neúporného času.

Žena ze severu, proklínal ji, zrazovala.

Tehdy se odřízl od světa, jeho kamenité verše
byly vyprahlé jak letní Sicílie,

moře rád neměl (jak to bývá s těmi, kdo je mají
na dosah),

ani jeho tekutý čas s plovárnami zapomnění,
ráno co ráno snídal na terase whisky a pivo,
zaznamenával do deníku teplotu, počasí
a vyprahlost života.

I já věděl, že ta žízňivá úzkost na sebe nedá
dlouho čekat,

když se H. protahovala nahá na terase.

Přijel nám naproti – k H. se přisála
kamarádka Marie –

na nádražíčko v Terme Vigliatore
s cinquecentem,

podařilo se mu otevřít kapotu motoru
a posteskl si, že zavazadla se tam nevejdou.

I bez zavazadel nás bylo přespříliš,
ony dvě se držely spolu,

ve vláčku z Messiny minisukněmi a rozvlněnými
výstřihy

rozdrazdily sicilské kluky shluklé do jednoho
vagonu,

semtam z jejich chumlu mezi nesrozumitelnou
sicilštinou

zaznělo cosi jako *puttana* zakuckané smíchem.

Jezdili jsme dolů Bartolovým cinquecentem,
mezi olivovými háji se klikatila cesta k moři,

na pláži byli jsme jen my tři,

dlouhé bílé písky, modré moře a odklad času
roztékajícího se v slunci.

Byl to stále Bartolův příběh, jen odložený
v peci

odpoledního žáru.

Šli jsme na jakousi slavnost s pojidáním
opečeného selete,

tančili jsme na terase,

prázdnou bylo už na dohled a potom vtrhlo
a zavířilo,

opil jsem se a divoce vířil s ním, s oběma,
strhl zpocenou košili, už tehdy

v absurdním, mně nepodobném víření
se zařezávalo, co jednou mělo být tím

„hlubokým kdysi“.

Bartolo přihlížel, ani jednou nezavířil
v mrzkém sebedvádění,

Ada, jeho mladá žena, plavá severanka tvrdila:

„Aby se pobavil, proto sem chodí,“

hrát na fanty s provinční, možná mafiánskou
smetánkou.

„Tady je všechno vlhké a plodné,“

říkal jeho pohled a sevřená ústa.

Když jsme jeli sem,
dívky – rozjívěné vínem, které Marie odpoledne
tajně vzala v kuchyni –
se na zadním sedadle zalykaly smíchem,
řídila Ada, Bartolo vedle ní mlčel, skrz jeho
napjatou šiji
jsem viděl ty sevřené rty,
„Co tomu říkáš?“ zeptal jsem se ho
a Bartolo vyrazil nevraživé „Ha ha ha!“
a umlčel je.
*„...Všecko vlhké a plodné / věci rostou
jedna vedle druhé / spleteš-li si dveře
vstup sedni si a mlč / tady je všecko kopii
jediné jediné věci.“*
Ada věděla, odkud ta úzkost, občas mezi nimi
zaskřípělo,
ale co Bůh spojil, člověk nerozpojuje,
a když jednou po ránu Bartolo vyzvrátil whisky,
prosila nás, abychom odpustili.
Děsilo však, že *ruka, která ti bodne u srdce,*
zanechá takovou ránu,
že to mohutné tělo se navždy zakymácí.
Nazítří po tanci jsem nemohl hnout ramenem,
za trest v něm řezalo
a Bartolova žena mě natírala jakousi masťou.
Rozpadávali jsme se, proto
mi Bartolo předával svůj příběh.
*„Můžeš padnout do těch napjatých vláken
zamotat se do nich / zhroutit se dopředu
s očima vytřeštěnými do tmy / narazit čelem...“*
A také – k dovršení – nazítří po tanečku
manželka místního lékaře
mi prstem pod lenochem židle
do zad vyfukávala tajné znamení,
zatímco Marie ovíjela H. svými chapadly.

Chtěly být jednou samy, zůstaly na terase,
škvírou okenice jsem pozoroval jejich rozhovor,
který jsem neuměl odčítat ze rtů.
Bartolo měl pravdu: *vzduch prchal mezi
spletenými prsty*
rozhovor byl ve vzduchu a unikal.

Rozhodla poslední cesta. Marie ustanovila,
že do Palerma pojedou ony dvě samy.
Agrigento? Empedoklova smrt? namítal jsem,
cesta k řeckému ohni, tam jsme měli jet
v posledku
my dva.
Ale bylo třeba věc uspišit, když H. tak zjevně
nechávala volnou ruku Marii:
tady, chceš-li, ukázala Marie na železní uzel
popozítří ráno.
Když za svítání odjely,
chystal jsem – nerozhodně rozhodnut – útěk.
Namísto toho jsem vyjel s Bartolem
do Cefalù a v prázdném amfiteátru
jsme jeden druhému šeptali nahoru ze dna –
já známou aporii o bytí, jež nemůže nebýt,
Bartolo otázku, zda být i nebýt.
To ráno na křižovatku nedorazily,
dojel jsem do Agrigentu a běžel k velkolepým
troskám chrámů, jakási ruka bodala u srdce,
hledal jsem její stopy, na kameny,
na viditelná místa jsem připevňoval lístky
se vzkazy: každou sudou hodinu budu u nádraží.
Nevím, jaké trosky jsou v Agrigentu,

jaké žhavé spáleniště, ohořelé oharky v hrdle.
A tu, když se blížil jedna za sudých hodin,
na stanici autobusu
kolem projelo italské cinquecento,
plavá Mariina hřiva vlála z předního okna,
ale bylo už pozdě. Rozběhl jsem se
za autem do svahu, ona s tím druhým
Siciliánem
seděla vzadu. Zmizeli za vrcholem stoupání.
První zpáteční vlak se vlekl
vypáleným nitrem Sicílie. Oheň šlehal do
vagonu,
olizoval útroby, šlehal od břicha k průdušnici,
snad dvě tři hodiny to trvalo k železničnímu
uzlu,
ale pak náhle, jako by strávil veškeré chrastí
duše,
zachvěl se a zhasl. Už neměl čím hořet,
smitka bílého popela se tetelily nad oharky.
Bartolo s Adou nebyli doma, když jsem v noci
dorazil do Terme Vigliatore. Z radosti jsem se
opil
Bartolovou whisky a neujel. Nebylo před čím už
prchat.
Celý příští den jsme s Bartolem seděli na terase
a on mi znovu přerývavě vyprávěl svůj příběh.
Přijely v noci, slyšel jsem klapot podpatků,
tlumené hlasy na terase, Mariin smích.
Ale z popela vstávala volnost. Hořká jak popel,
ale už volnost.
„A cinquecento?“ řekl jsem,
když po ránu přišly na terasu..
Strnuly a rozdmýchávaly úsměv.
A v tom Bartolo se zase tak divoce zasmál
jak v autě „Ha ha ha!“ křičel, *hahaha*, obracel se
k Marii,
spílal, *puttana, puttana*, vplétal do
nesrozumitelné sicilštiny,
jako by šlo o nějakou zradu,
která se týkala jeho.
„Už dost, Bartolo,“ tišil jsem ho, „nech ji, přišla
jak na zavolanou.“
Cožpak jsme – pokud jsme byli zrazeni –
nebyli zrazeni dobře?
Na druhý den jsme se rozjeli navždy.

Z e m ř e l L u d v í k K u n d e r a

Ve všech městech v kterých nebyl
jsem na něj vzpomínal
na kraj nebytí
Z každého ponte vecchio
jsem mu posílal papírové lodičky
vlastovky z eiffelovek
z bludných kamenů cestovních horeček
z cest prstem po mapě
Buď zdrav! buď zdrav!
Nevím zda docházely na svah nad Kunštátem
Dost možná že už neexistuje
Jen my na něm jsme
dokud budeme

17. 8. 2010

Jaromír Zemina

připravuje
Pavel Petr

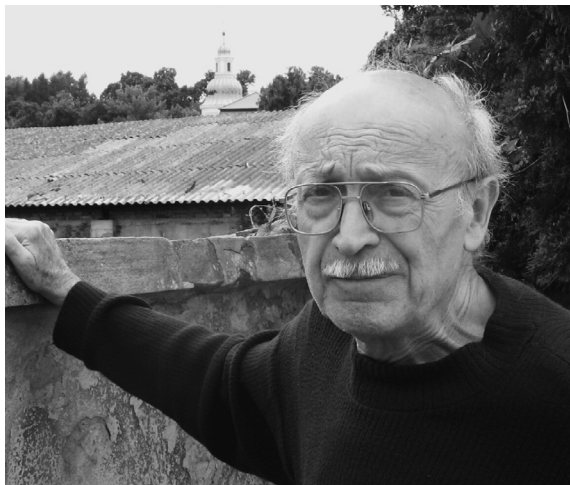


Foto: Josef Ruzselák.

Narodil se 30. dubna 1930 v Přední Ždírnici. V letech 1949–1953 studoval dějiny umění a klasickou archeologii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. V období 1959–1961 pracoval v Ústavu teorie a dějin umění ČSAV v Praze, v letech 1961–1992 byl zaměstnaný v Národní galerii v Praze, kde působil ve sbírce moderního umění, kterou v letech 1965–1970 vedl. V osmdesátých letech zastával funkci hlavního kurátora sbírky zahraniční malby 19. a 20. Století. Dějiny umění přednášel na katedrách scénografie a alternativního divadla DAMU. Byl odborným kurátorem mnoha výstav zejména současných českých výtvarníků A. Šimotové, O. Slavíka, V. Boštika, V. Janouškové, V. Ciglera nebo výstavy uměleckého sdružení UB 12. Dlouhodobou pozornost věnuje dílu českého umělce Aléna Divíše.

Vydal monografické knihy – Svět Jana Zrzavého (SNKLU 1963), monografii o Jiřím Johnovi (Odeon 1988, Národní galerie 1992), o Vladimíru Janouškovi (Portal 1995), o Václavu Boštíkovi (Arbor vitae 2013). Dále knihy – Cézanův ateliér – pokus o podobiznu stárnoucího mistra (Kovalam 1995), Velásquez – esej o vznešenosti malby (Kovalam 1998), Onufrius – téžavé putování za jednou českou tradicí (Triáda 2001), Lennonova zeď (Gallery 2009). Knihy nejen o umění – Jiné texty (Odeon 2000), Z cest a cestiček (Torst 2004), a knížka zimního času (Měsíc ve dne 2013). V roce 2010 vydalo nakl. Torst velký soubor odborných statí – Via artis, via vitae.

Od raného dětství kreslí, po léta fotografuje.

Jaromír Zemina žije v Praze a v Arnoštově nedaleko Hořic v Podkrkonoší.

Co všechno v sobě tají bílá?

Všechny barvy duhy.

Co se skrývá v tichu, s bílou spřízněném?

Všechna hudba světa,

čekající jenom na to,

aby si z ní vybraly, co chtějí, moje duše
a můj duch.

A co je ve vzduchu,

když za letního jitra vyjdu na venkově
před svůj dům?

Do tohoto vzduchu,

čistého jak nejbělejší běl

a osvěžujícího jak ticho,

společně vydechují:

lesy dosud vhroužené do chladu,

poslední kapičky rosy,

květy, kolik jen jich na zahradách

a na loukách je,

včera posečená sušící se tráva,

obilí, jež dočkalo se právě žní,

země se svým jemným prachem,

slunce, které začalo už pražit,

prázdniny a jejich každodenní svátečnost

úhrnem snad nejbohatší vůně světa,

pro kterou, když pro nic ostatního,

je štěstí to jitro žít.

*

Zarostlé úvozy,

druhé mých poutí rodným krajem,

oč pěknější jste než ulice měst!

Jestřábníku chlupáčku a pampeliško,

svízeli a komonice,

tolice a třezalko

a vratiči, mně ze všech nejmilejší,

když zas začneš kvést a hořce vonět:

co je proti vám i sedm hvězd Velkého vozu,

na srpnovém nebi se jak brilianty třpyticích?

(A to jsem nejmenoval štírovník a lnici,

kterým v létě mezi drobnou luční chasou

co do zářivosti u nás rovno není.)

Ó, ty krásu žlutá,

roztroušená podle cest,

kde si tak rád dopřávám ticha osamění!

*

William Blake

chtěl psát básně

květinám na jejich listy.

A co chceš já?

Psát o květinách tak,

aby se zdálo,

že si moji báseň samy přály,

nebo, ještě lépe,

že ji samy psaly,

tak přirozeně,

prostě,

tak barevně

a voňavě

a čistě.

*

Srpnové odpoledne umdlávalo horkem
a v nehybném vzduchu
vůně salátu z rajčat a okurek
a zápach přepálených omastků
(pod velkými slunečky restaurací je od rána plno)
mísily se s pachem benzínu.

Šlapací plavidla u Žofína
křížovala Vltavu jak vodoměrky
a most Legii se podobal mucholapce,
jeho zábradlí však místo muší černě
pokryla barevnost triček, bermud a minisukní.
Turisté, vyklonění nad vodu,
zdravili stejně zlenivělé požívače léta na parníku,
který právě proplouval zdymadlem,
zatímco za jejich zády se fialově hnědí cikáni
pachtili s kupami dlažebních kostek,
zdržujících chodce, už tak pomalé.

Šel jsem proti tomu proudu,
unavený, ale šťastný.
Opakoval jsem si s Karlem Hynkem Máchou:
„a léto vzplanulo“,
stárnoucí tělo mi však připomnělo také
Otakara Březinu:
„polední parna už za sebou máme“,
a začal jsem se těšit,
jak veršem Rilkovým přivítám klid září:
„Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.“

Slunce, stále ještě oslnivě bílé,
dotklo se strahovských věží
a nad městem to poprvé od rána zavanulo svěže.

*

Proč říkáme době,
kdy léto s podzimem se zdraví
a do začátku dává mu svou zbylou zář -
proč říkáme jí léto babí?
Vždyť příroda těch dnů je krásná jako Madona,
jež s robátkem v klíně,
zjasněna láskou,
požehnanou plodností
a podvečerním klidem všude po kraji,
oddává se víře v to,
že osud není jenom zlý.
Ne babí,
ale mateří je léto téhle pozdní slunné chvíle,
kdy materiďouška vlasti naší milé
na stránkách nízko při zemi, jakoby vsedě,
začíná odkvétat
a přesto pořád ještě voní,
voní si fialově, zeleně a hnědě.

*

Já vím,
že to není mnoho,
ale přece!
Hnědá kaluž na polní cestě,
která jako by tu zůstala po dešti jenom proto,

aby svou tmavostí
jak „muška“ na tváři krasavice
podtrhla jas krajiny,
nádherně barevné ve slunci podzimu,
když se občas ohlédne za babím létem:
pouhá trocha kalné vody,
ale cožpak nedělá již takhle dost?
A co teprve po západu slunce!
Plápol pestrých barev proměnil se v popel,
jen v korunách bříz
se ještě drží zbytek plátkového zlata,
zatímco hlína pod ozimy je až černá,
ztemněla i cesta mezi poli
a jediná světlá plocha v pozemském šeru
je ta louže,
louže, už ne kaluž,
neboť kal zakryla hláď,
v níž se zračí poslední svit nebe,
k večeru tak čirého,
zrcadlo dosud neosleplé,
jež sem položila Venuše,
aby se v něm mohla zhlížet nahá,
nahotou do stmívání zářící.

*

Dobře malovat,
to umí všechny roční doby,
ale k barvám mají různý vztah.
A tak jaro nám je ukazuje sluncem plně nasycené
a léto až přesycené.
Kolorista největší je ovšem podzim,
snažící se,
aby žluť, oranž a červen
zářily jak samo slunce zabarvené podvečerem
a aby tak světu připomněly,
že barvy jsou jeden z jeho nejvzácnějších pokladů.
Zato se mu některé z nich proměňují
v měď a jiné zase v zlato,
dříve než je přírodě dá do úschovy
veliká kreslířka zima,
milující běl a čern a šed.

*

P o p ě v e k l á s k y

Koníčci mladí,
mohu vás hladit
a hrát si s vámi?
Mám vás tak rád!

Chcem se dát hladit
a s tebou si hrát,
dělí nás ale
nabitý drát.

Dělí nás, dělí,
koníčci skvělí,
budu vám aspoň
na flétnu hrát.

Lucie Šmardová



Výstava Nature of Norwegian Design, pohled do instalace.

Tvůrčí skupina OKOLO vstoupila na českou designérskou scénu v roce 2009. Skupinu tvoří čtyři přátelé – historik umění a kurátor designu Adam Štěch, grafičtí designéři Jan Kloss, Matěj Činčera a módní stylistka Jakub Štěch. Nadšení pro design, cyklistiku, architekturu, módu a cestování vedlo k potřebě vytvořit projekt, na kterém by mohli dohromady spolupracovat. „Vizionářem číslo jedna je pro nás Carlo Mollino, designér, architekt, fotograf, automobilový závodník, akrobatický pilot a lyžař. Sdílime vašeň pro všechny tyto aktivity,“ říkají členové OKOLO. Za grafickou úpravu publikace *OKOLO Mollino* získala skupina cenu Nejkrásnější česká kniha 2010, o dva roky později obdrželi za výstavu *Light Sculptures* cenu Czech grand design v kategorii Grafický designér. Ač jsou tyto ceny určeny primárně grafikům, u skupiny OKOLO je vždy zajímavý i koncept, který za danou publikací stojí. První zmiňovaná kniha je poctou italskému architektu a designérovi Carlu Mollinovi (1905–1973), oceněná výstava je potom graficky zpracovanou výstavou svítidel – stolních lamp, které vznikaly v bývalém Československu od padesátých let. Psát o skupině OKOLO znamená psát o entusiasmu, o fascinaci designem, architekturou, o touze objevovat, propagovat a popularizovat zdánlivě zapomenuté nebo nově nastupující designéry a jejich práci.

Všechny aktivity skupiny jsou zaznamenávány na blogu, který můžeme brát jako specifický žánr on-line publicistiky a networkingu, stejně jako virtuální sbírku pečlivě vybraných produktů, autorských předmětů, výjimečných budov nebo vlastních projektů. Podobně jako skuteční sběratelé neshromažďují sbírku, aby ji rozšiřovali, ale aby ji docelili, vytvářejí i OKOLO unikátní archiv věcí, které sami objevili, a zprostředkovávají zájemcům o design. S cílem nezůstat jen v Čechách, ale začlenit se do mezinárodní designérské scény začali publikovat časopisy i blog v angličtině. „Nechceme dělat věci jen pro sebe, důležitá je pro nás komunikace s designérskou komunitou,“ říká Adam Štěch, který je autorem textů a kurátorských projektů. Výsledkem tohoto snažení je například účast na mezinárodní konferenci konané v rámci Design Weeku v Bělehradě. Této výjimečné akce, na níž se z Čech prezentovali pouze Maxim Velčovský nebo Leon Jakimič, se OKOLO podíleli jako třetí v pořadí. Současně zde znovu uvedli výstavu *The Mirror*, kterou připravili společně s designérkou Klárou Šumovou a poprvé představili v roce 2012 na podzimním Designbloku. Na zrcadlo zde bylo nahlíženo jako na funkční objekt i jako poetický předmět, jež může být výzvou k experimentu a nové typologie designu.

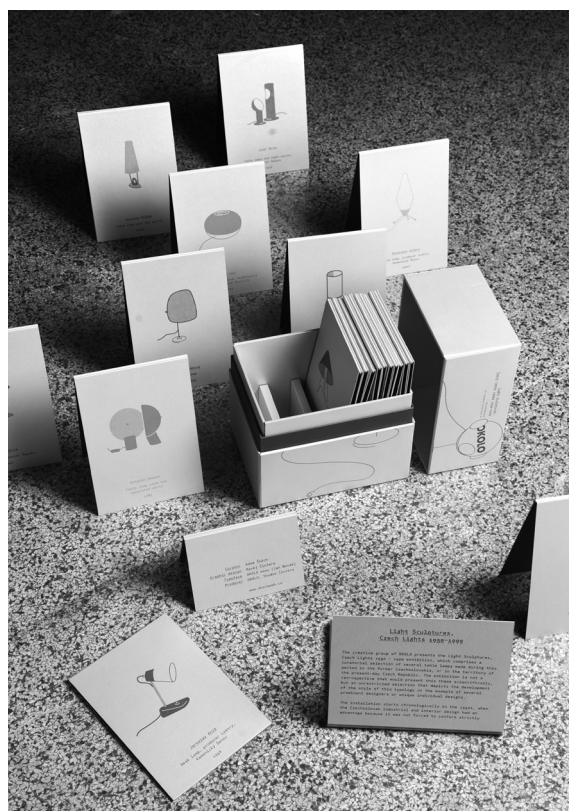
Miniaturní, elektrické auto ze čtyřicátých let Paula Arzena, prototyp lampy ve stylu Memphis Lawrence Laske z roku 1987, židle Alfreda Rotha ze třicátých let, lampy Stanislava Kolíbala, řemeslný design Antonína Hepnara, kaktusy napříč dvacátým stoletím, materiály budoucnosti, experimentální architektura a vizionářské projekty – rozhled v současném i historickém designu a architektuře je ohromující, v porovnání s mnohými profesionály z řad muzeí či galerií nesrovnatelný, stejně jako nenucená forma komunikace s divákem výstav či čtenářem blogu. Krátké texty, stručné životopisy, jasně formulované koncepty popisující určité téma, fenomén, kterému se chtějí věnovat. „Alice Rawstorne, Aric Chen nebo Zoe Ryan,“ jmenuje Adam Štěch kurátory a teoretiky designu, jejichž práci sleduje. „Z experimentální scény je nám nejbližší Matylda Krzykowski ze švýcarského sdružení Depot Basel, i přes omezené finanční prostředky získala tato platforma mezinárodní pozornost, stala se místem, kde probíhají diskuze, setkávají se lidé.“ Právě pro Depot Basel připravilo OKOLO katalog *Radical Siting - Hidden Experiments in Seating Furniture 1900–1990*, v tvorbě 25 umělců a designérů, mezi nimiž byli například Carlo Bugatti, Ron Arad, Boris Tabacoff nebo Henry Glass, hledali nové ikony sedacího nábytku napříč minulým stoletím.

Jedním z nejzajímavějších projektů, které se skupině OKOLO daří realizovat, je Urban Expedition. Společně s Janem Alexem Mindrákem, Michalem Šebou a Danielem Konopáčem cestují po evropských metropolích a navštěvují známé, většinou však méně známé designéry a výrobce kultovních předmětů. S nimi natáčejí video, které můžeme ve zkrácené podobě zhlédnout

na streamu (www.urbanexpedition.cz). Protože se každý rozhovor natáčí v autentickém prostředí ateliéru nebo dílny, máme možnost podívat se do prostor, kde věci vznikají, být alespoň na malou chvíli při výrobním procesu. I v tomto projektu je zajímavý výběr oslovených designérů, který připravil Adam Štěch. Legendární designér Ingo Maurer (1932) působí na designérské scéně od šedesátých let, soustavně se věnuje navrhování experimentálních svítidel, které můžeme vnímat rozdílnými způsoby, sám o své práci říká: „Mám rád design, který je srozumitelný a není okázalý, což přináší lidem, kteří si jej pořídí, spoustu možností, aby jej dotvořili podle svých představ.“ Duo MischerTraxler (Katharina Mischer a Thomas Traxler) jsou mladí tvůrci zabývající se konceptuálním designem. Na začátku práce hledají silný příběh, analyzují téma a hledají formu jeho zpracování. Výsledkem může být například projekt Idea of a Tree, v němž stoličky vyrábí stroj závislý na slunečním záření. Barevnost výsledné stoličky je ovlivněna intenzitou slunečního svitu, každá je tím pádem unikátním záznamem uplynulého času. Experimentální proces jejich produkce je klíčový. „Pojem funkčnosti je pro nás docela široký, protože nám hodně záleží na komunikaci, dokáže projekt vyvolat nějaké otázky nebo spustit diskuzi, to je součástí projektu, která nás zajímá, není to jen o barvě a tvaru. Na začátku máme silný příběh a koncept, a když to dává smysl, potom přidáváme stroj.“ Skupina OKOLO si vybírá osobnosti, které se legendami designu stali, popřípadě se právě stávají.

V současné době spolupracuje skupina OKOLO se slavnou Ecole cantonale d'art v Lausanne ve Švýcarsku. Výsledek této spolupráce bude k vidění na dubnovém Salone del Mobile v Miláně, kde skupina představí páté číslo magazínu OKOLO věnované škole a městu Lausanne. Dostáváme se tak k dalšímu okruhu aktivit, kterým se skupina věnuje od svého založení, totiž vydávání časopisů.

První číslo představovalo různorodá témata z historie i současnosti designu, „jakýsi kontextuální přístup a prezentace designu jinak, netradičně“. Na druhém vydání, které bylo „solistickým průvodcem lesního vyžití“, se již podílelo několik osobností a studií, které přímo pro časopis připravili vlastní projekt. Studio alarchitects navrhlo koncept lesní chaty, OKOLO ji doplnili designovými předměty od Antonína Hepnara, Paavo Tunelka, Jorre van Asta a dalších. Soubor fotografií Filipa Šlapala zase dokumentoval tábornickou školu u Lipnice nad Sázavou. V polovině šedesátých let ji navrhl architekt Jaroslav Vaculík, jeden z mála českých studentů u Le Corbusiera. Výletní komplex je českou verzí organické architektury a také svébytnou variantou zásad mezinárodního stylu padesátých let. Stylové zálesáctví doplňují designéři, kteří pro magazín sestavili vlastní foto editoriál. Australská dvojice Daniel & Emma zkoumala vztah ikonických předmětů a obyčejných věcí, Oscar Diaz se zaměřil na souvislost ikonického a zcela obyčejného designu. V obou případech nejsou nutné texty,



Výstava v krabici Light Sculptures získala v kategorii Grafický designér cenu Czech Grand Design 2012.



Kniha OKOLO Mollino, limitovaná edice 120 kusů.

které danou kapitolu doprovází, důležitá je obrazová příloha, díky níž se dozvídáme o způsobu designérské práce, pro níž je důležitá orientace v historii designu a pečlivá analýza zadání. Zajímavá editorská koncepce připomínající kurátování výstav designu je společná i pro další čísla magazínu OKOLO.

Aktivita skupiny OKOLO jsou v českých podmínkách výjimečné a právem oceňované. Svým nadšením mohou být inspirací pro další grafiky, designéry a zejména historiky umění (designu), pro něž by měla být propagace designu samozřejmostí. Způsob, jakým skupina OKOLO komunikuje se svými čtenáři (diváky), není povrchní a může zaujmout nezainteresované zájemce o design, díky zajímavému výběru také profesionály. Široký rozhled a orientace v současném i historickém designu je tím, co může nabídnout jen málokterý teoretik.

<http://www.okoloweb.cz/>

Svatopluk Slovenčík (1934–1999) Celebrating the Anniversary of the Artist's Birthday

Ilena Vichová

In 2014, Svatopluk Slovenčík (1934–1999) would have celebrated his eightieth birthday. The life and works of this painter are closely associated with the creative environment in both Prague and Zlín. To mark this occasion, the Regional Gallery in Zlín and the Topič Salon in Prague prepared retrospective exhibitions focusing on the key moments of Slovenčík's art. While the Zlín exhibition, which began at the beginning of the year, presented all of the artist's most significant works of his creative path from the latter part of the 1960's to his last works, the subsequent exhibition in Prague at the Topič Salon focused on the retrospective view of Slovenčík's works on paper. A publication, edited by Ludvík Ševeček, that is a very comprehensive catalogue entitled *Svatopluk Slovenčík – Retrospektiva*, was published to accompany the exhibitions.

The Horizon of Events of Ivo Sedláček

Václav Mílek

This article describes the exhibition of painter Ivo Sedláček, entitled *The Horizon of Events* (Horizont událostí) at the Regional Gallery in Zlín. This ambiguous title was taken from physics, denoting an area that is the boundary around a black hole inside which the events cannot affect the outside observer. Today's cosmology became the source of inspiration for the large-format paintings created between 2011 and 2014. The pictures originated by saturating the artwork with water and then „grossly“ applying other colours to the wet surface. The spontaneity of the materials and especially their interaction took an active part in their final shape.

The Exhibition of French Art at the Prague Castle

Marie Mžýková

The exhibition, that was the first such extensive presentation of French art taken from the Czech collection, presented the art of French authors and art work of indisputable cultural-historical value: various pieces arts and craftwork – furniture, clocks, porcelain, luxury clothing – but all objects that were considered “à la française”. From the period of Ludwig XIV's monarchy, the French culture encouraged and prioritised the lifestyle, art and “joie de vivre” of the aristocratic society throughout Europe. During significant turns of events in history, the French nobility also settled in Central Europe. Their triumphs and tribulations were reflected through their nobility who came into the Czech lands during the Thirty Years War and also after the French Revolution. Documentation featuring the influence of the French culture is most reflected in castles and chateaus, and their art collections, which made up the core of this exhibition. The exhibition offered an exclusive showcase of works of leading French painters found in Czech and Moravian art collections (Le Brun, de Nomé /Monsù Desiderio/, Courtois, zvaný Bourignon, Rigaud, Boucher, Desportes, Coypel, Vivien, Drouais, Robert, Vincent, Vigée-Lebrun, Gérard, Granger, Dubufe, Valbrun, Béranger, Delacroix, Boudin, Diaz de la Peña, Jacque, Troyon, Lhermitte, Coustou, Houdon, Lecomte, Bosio etc.). In addition to the paintings of the paramount French masters, the exhibition contained a unique World gem, the HORAE PRINCIPII DE ROHAN (Book of Hours of Pierre de Rohan-Gié) from the Sychrov Castle – a richly illuminated manuscript that dates back to 1495.

Centuries of Relativity

Alena Pomajzllová

The exhibition of art of the 20th century, prepared by Štěpánka Bielešová and Ladislav Daněk for the Museum of Art in Olomouc, is entitled *The Centuries of Relativity*. It features not only the vicissitude and differentiation of the art from this period, but also refers to the often-ambiguous perception of it. The exhibition is based on the intricate and austere selection of the works and their mutual dialogue that offers many new encounters. This applies primarily to the exhibition from the second half of the century that focuses on Czech art, as well as art from Slovakia, Poland and Hungary. It suppresses the still prevalently narrow conception of the history of art in this country, which at the same time corresponds to the current trends of art in Central Europe as a whole (very inspirationally written in the texts by Maria Orisková and Piotr Piotrowski). The indicated broader context thus enables the viewer with the opportunity to see and evaluate Czech art from the period after the world wars more objectively. Due to its concentration and openness, the exhibition of art from the 20th century in Olomouc is perhaps one of the best achievements in this field.

The Artwork of Stanislav Podhráský

Jaromír Zemina

Even the most common phenomena become extraordinary events right before his eyes, yet on the other hand, the unusual phenomenon seem to him to be rather ordinary... Thus begins the essay written by art historian Jaromír Zemina about his close friend and artist Stanislav Podhráský. In the later text, we are introduced to the integrity of the artwork and the author briefly focuses on the individual paintings that highlight themes and obsessive ideas, returning once again to the paintings. These are of course the legs of women in relationship to the pervasive eroticism of Podhráský's paintings. We are contributing to the article with reproductions from the property of the Prague City Gallery, which prepared the extensive exhibition of the artist's works.

An Attempt for Vladislav Vaculka

Petr Spielmann

One hundred years has passed since the birth of the famous personality of our art culture – painter Vladislav Vaculka. In our review, we are commemorating his works that are inherently associated with the environment of his hometown region and the city of Uherské Hradiště. We have chosen to focus on his pre-war paintings inspired by cubism, but we also point out how he was inspired by surrealism. An important element in his paintings are his landscapes that include figures, who seem to emerge from the mythological world of long ago, in his paintings that reveal archetypes – the roots of folklore, the painters intimate interpretation of the ever-familiar folk art. Finally, we pay tribute to Vaculka's sculptures. His works, his moral attitude and his way of thinking deserve to be remembered in their entirety and in the European context.

Contextual Art

Daniela Čarná

The artists' reaction at the institute of museum art here at home goes back to the end of the 1960's and the beginning of the 1970's, when the official exhibition spaces were more or less inaccessible to the artists of the unofficial scene. The exhibition at the Cyprian Majerník Gallery in Bratislava, entitled *Contextual Art*, followed the reflection of this perspective in a logical context of the evolution of art after 1989. At that time, representatives of the then-unofficial scene, as well as the emerging generation of young artists, were confronted with new ways of looking at the gallery environment and the operations of the art, with their possibilities and pitfalls that were emphasized in their creation in a new way a new way of confronting. The project of curator Nina Vrbanová, limited to the period from the 1990's to the year zero, follows this particular theme through the work of sixteen creative and artistic groups from different generations. She observes the broad range of artistic strategies related to the context of the museum, whose existence of artwork “sanctifies” that it is not immune to the revision and critiques of its execution. The institutional critique of the museum of art can contribute to the higher quality of the building and continuous redefinition of their mission, and in this sense, the exhibition was a probe into the state of its current operations.

Petr Veselý: A Return to Kubišta

Pavel Ondračka

Petr Veselý (1953) is associated with the city of Brno as a painter, artist, poet, curator, as well as an author of objects and installations. He belongs to the generation of graduates from the Prague Academy of Art, who returned to Brno after completing their studies in the 1980's and who have thus significantly changed the cultural climate. Unlike others from this generation, he has resisted the influence of the post-modern 1980's and has remained with the painting and ethical models of the Czech avant-garde from the beginning of the 20th century. His slowly evolving, pictorial symbolism in the landscape scaled down from the colours and monuments, with appellant forms of cubism, comes from the simplest objects, interiors, and interpretation of his photography. The exhibition was opened to the public at the beginning of this year at the Galerie Aspekt in Brno, and presented the artist's works of monumental proportions, formally following the examples of such artists as Bohumil Kubišta, sometimes in confrontation with the objects. The series of paintings continue in the interpretation of the fates of those priests in Communist Czechoslovakia. The compositions from the 1980's, and even those from today, denote a continuous line of comparison with the domestic environment of the half-rural estate of Greater Brno's inner city. Some recent works have lost most of their corporeality, becoming clear symbols and also becoming a challenge for the viewers to discover their own images in the experienced reality.

“I can’t draw, but I can find a drawing.”

A collage of interviews with Ludmila Padrtová, First Lady of Czech Abstract

Compiled by Ladislav Daněk

Thanks to the West Bohemian Gallery in Pilsen (Západočeská galerie v Plzni), the first retrospective exhibition of painter and artist Ludmila Padrtová, entitled *Ludmila Padrtová. Gesto, pohyb, barva (Gesture, Movement, Colour). Dílo 1951–2013 (Works from 1951–2013)*, took place at the Exhibition Hall no. 13 last year. This remarkable solitary artist was born in Třeboň in 1931. She created several collections of art, primarily drawings, almost in secret during the latter half of the 1950’s, making her recognised by art historians today as a Vladimír Boudník – a central figure in the early Czech gestural painting and Art Informel. Given that the artist is very modest and does not enjoy giving interviews, the new column features a condensed selection of previously published interviews. This collage was compiled by interviews of Martina Pachmanová, and was published under the title “*It is a great advantage for me, that I don’t really know how to do anything*” in the artist’s first monograph *Ludmila Padrtová. Gesto, pohyb, barva. Dílo 1951–2013* (Západočeská galerie v Plzni, 2013, p. 168–174) and an interview with Jindřich Rosendorf, who presented the artist in the first half of July 2013. This interview was published under the title *I thought to myself, “Let them try someone else”. Star of Czech Informel Ludmila Padrtová falls silent at the beginning of the 1960’s. She now returns with an exhibition in Pilsen (Řekla jsem si, ať se zas snaží jiní. Hvězda českého informelu Ludmila Padrtová se odmlčela počátkem 60. let. Nyní se vrací výstavou v Plzni* (Lidové noviny, 18. 7. 2013, p. 7).

Michaela Terčová – Light Creates

David Voda

The works of artist, painter, textile artist, conceptualist, pedagogue and anthropologist Michaela Terčová (1943) are among the purely significant spiritual and at the same time completely contemporary artistic manifestations found here in the Czech Republic. Terčová currently lives in Ostrava and also in Drožďin at Olomouc. Her artistic roots lie in the Czech tradition of experimental and conceptual work on paper and with paper (J. Balcar, L. Novák, A. Šimotová), work with jute, sisal and other textiles (M. Abakanowicz, A. Muñoz), but we can also find elements of Antoni Tàpiese’s *pintura matérica* and other links from the 1960’s and 1970’s in her works. The works of Rudolf Steiner, Paul Klee and Joseph Beuys remain creative impulses to this long-time pedagogue. Like Steiner, art form, theory and the pedagogy of art does not exist separately to Terčová, nor does it exist without a deeper understanding of the materials. The artist examines in particular the nature of the materials (paper, textile, colour), decomposes it, destroys it and then reassembles it: to the artist, her possibilities and limitations are the only possible starting point to locating the individual forms. The search for the Soul in her begins with the material. Without matter there is no soul. And art is – according to the words of Vladimír Solovjev – the continuation of Creation.

Oldřich Morys

Martin Fišr

Oldřich Morys is one of the most outstanding graduates from the Sculpture Academy 2 of the FaVu Academy in Brno. Here, where it is less laminated, less modelled according to the living models. What is known more about him is that he works with natural and building materials (with a great feeling and affection for these materials). It is perhaps a bit simplistic, but his work was originally developed in this spirit. A more fundamental turn in his work, which can be described as a need to find its own expression, occurred when he prepared his graduate work and called it Ordinary Things (2011). It was a more extensive site-specific installation that enabled spectators to see only a few glimpses of objects, but never see them as a whole. The artist’s intention was to find an original idea that would remain purely in the imagination/in the head of the spectator. Working with banal, entirely everyday objects as well as their evolution in sometimes exciting but always ingeniously playful installations, is characteristic in Morys’ recent works.

Delacroix: Count Palatiano from the Lazarev Collection

Marie Mžýková

The acquisitions from the Widmann-Sedlnitzký family at the Luka nad Jihlavou Castle are some of the most valuable art pieces found in collections in Moravian that emerged in the 19th century. Their cultural and historical uniqueness were beyond the valuable Central European collection of Russian and French works. This all came into being thanks to the dowry of Countess Anna Emma Lazarová (1838–1888), who married the Minister of the Landguard of Cisleithania, Viktor Emanuel Widmann-Sedlnitzký (1836–1886). The Lazar family was related to the French royal family of Rohan. Regardless of the family ties, the road led to Eugene Delacroix, when they purchased his “Portrait of Count

Demetrius Palatiano in Greek Costume (Personnage En Costume Souliote, Portrait Presume Du Comte Demetrius Palatiano)”.

Sacral Architect for the Baťa Firm – Designs and Implementations Ladislava Hornáková

Associations between sacred architecture and Baťa may seem unexpected. It was not a simple task for architects to design buildings that, with their purpose, content and design, differed from other rationally and efficiently conceived Baťa buildings. Nonetheless, the firm was still able to realise several of these buildings. The authors of these designs were the famous firm architect František Lydie Gahura and Vladimír Karfik. One can mention the Gahura’s St. Václav Cathedral at Kudlov near Zlín or the famous small church in Komárno. The Roman Catholic Church in Bratislava-Petržalka, the Evangelical Church in Zlín and the Roman Catholic Church in Baťovany (today Partizánské) were all projects built according to Vladimír Karfik’s designs. Many interesting competition designs have been saved including designs for the Roman Catholic church in Zlín-Prštné or F. L. Gahura’s and V. Karfik’s designs of a church and Tomáš Baťa Memorial in Baťov – Otrokovice. One can also find designs from Josef Gočár, Antonín Engel, Kamil Roškot, Jan Sokol, Josef Štěpánek, Josef Zásche, Klaudius Madlmayer and Otto Rothmayer. An exhibition in the Graphic Cabinet of the Zlín Gallery was prepared using these original plans, photo archives and documentation, presenting examples of rationally conceived sacred buildings, designed for the Baťa firm.

Letters from Tasov

Jiří Pulec

In this column, we are presenting the correspondence between two famous personalities from the Czech culture of the first half of the 20th century. František Chudoba, as discovered in his personal letters, was a professor of English literature and became the founder of the department of English Studies at the Masaryk University in Brno. At the beginning of the 20th century, he lectured at the King’s College in London. He is known primarily as the author of the monumental two-volume monograph of William Shakespeare. Jakub Deml, a Catholic priest and poet, was one of the remarkable figures of Czech literature. His poetry was very close to the Expressionism and some contained elements of surrealism and existentialism. The highlight of Deml’s career was the prosaic works *The Castle of Death* and *The Dance of Death*, as well as the book *The Forgotten Light*, that was made into a film in 1996, 35 years after Deml’s death. Deml’s life was very eventful – both totalitarian regimes (the Nazis and the Communists) silenced him, and he acquired a lot of enemies before the war with his book *My Testimony of Otokar Březina (Mé svědectví o Otokaru Březinovi)* in 1930. At that time, the friendship between Chudoba and Deml came to an end, which is reflected in the published correspondence.

Poetry

Vladimír Mikeš / Jaromír Zemina

Prepared by Pavel Petr

In this column, we are presenting excerpts from the works of contemporary Czech poets. In this issue, we pay tribute to artists who are better known in other fields in the Czech culture. The first artist is one of our most famous translators from Italian and Spanish. He received several Italian awards, and is also a famous literary essayist – Vladimír Mikeš.

The second author, Jaromír Zemina, is our leading historian, author of many monographs and studies focusing on Czech art. It is possible to associate his work with painter Alén Diviš, Jan Zrzavý, Jiří John, Stanislav Podhráský. His entire life he has always found passion in books – Via artis, Via vitae. In this column, we are publishing excerpts from his collections of poetry.

A Look Around – into the work of OKOLO

Lucie Šmardová

The creative group OKOLO entered the Czech design scene in 2009. The group is made up of four friends – art historian and curator Adam Štěch, graphic designer Jan Kloss, Matěj Činčera and fashion stylist Jakub Štěch. Their enthusiasm for design, cycling, architecture and travelling has led the group to create projects where they will be able to work together. The group received the Most Beautiful Czech Book Award in 2010 for the graphic design of the book *OKOLO Mollino*. Two years later, they received the Czech Grand Design Award in the category of Graphic Designer for their exhibition *Light Sculptures*. Although the awards they have received are intended for graphic artists, the concept is always interesting to OKOLO, who feel that the publication is very important. To write about OKOLO is to write about enthusiasm, about fascination with design, architecture, and about the desire to discover, promote and popularise the seemingly forgotten, or newly emerging designers and their work.

VII. Nový zlínský salon

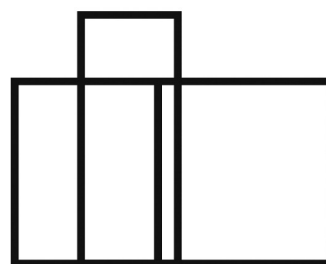
Přehlídka současného
českého a slovenského
umění



14.5.—31.8.

Krajská galerie výtvarného
umění ve Zlíně

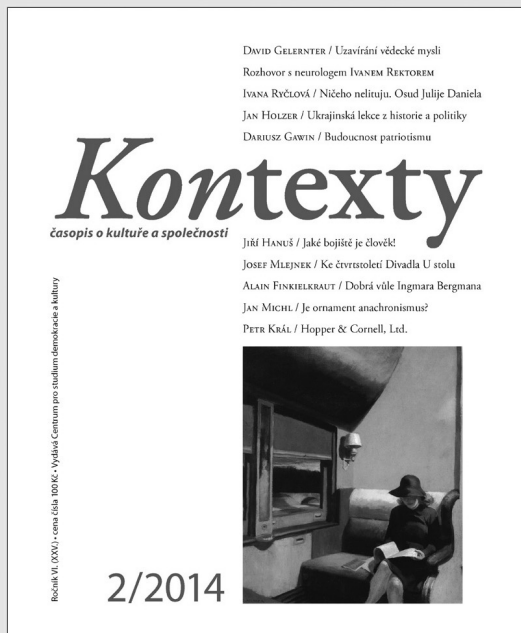
Budova I4 a 32
zlínského továrního areálu



www.galeriezlín.cz

Projekt se uskutečňuje za finanční podpory
Ministerstva kultury České republiky, Kulturního
fondu města Zlína a Nadace Tomáše Bati.

Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



Ukázkové číslo zdarma!

Časopis navazuje na to nejlepší z časopisů
Střední Evropa – brněnská verze, Proglas a Revue Politika.

Vychází 6x ročně v rozsahu 100 stran.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na všechny knihy vydané CDK

Z obsahu čísla *Kontexty* 2/2014

DAVID GELERTNER / Uzavírání vědecké mysli

IVANA RYČLOVÁ / Osud Julije Daniela

JAN HOLZER / Ukrajinská lekce z historie a politiky

DARIUSZ GAWIN / Budoucnost patriotismu

Jiří HANUŠ / Jaké bojiště je člověk!

JOSEF MLEJNEK / Ke čtvrtstoletí Divadla U stolu

ALAIN FINKIELKRAUT / Dobrá vůle
Ingmara Bergmana

JAN MICHL / Je ornament anachronismus?

PETR KRÁL / Hopper & Cornell, Ltd.

Objednávky: CDK, Venhuda 17, 614 00 Brno, tel.: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz, www.cdk.cz



