

PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XVII. 2 / 2010



P O E S I E

H I S T O R I E

A R C H I T E K T U R A

V Ý T V A R N É U M Ě N Í



PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XVII. 2 / 2010

Ludvík Kundera

BŘESKNÉHO NIC

ticho

je klenbou fanfáry

i rozprašují

teď nad postýlkou generací

proutěnou, na kolečkách

fanfárný zlatý pyl

ať z lilí či jív

na nebi šmouhy smazávám

budou i nebudou

a pluky skřetů zaháním

kdožpak ví

zlé rozmary též jakbysmet

A nesnažím se pouze zastavit

cval divokého hřebce

jak starý básník nazval čas

*Dne 22. března 2010 oslavil básník,
překladatel a člen skupiny RA
Ludvík Kundera devadesáté narozeniny.*

Martin Beníček

200 dm³ dechu. Hračky Libuše Niklové a dialog Petra Nikla s maminkou. 3

Jiří Jůza

Poklady 19. století ve sbírkách Galerie výtvarného umění v Ostravě 8

Ivo Binder

Pokoušení obrazu. Dvoji múza Jiřího Kuběny 12

Pavel Petr

Patronát Sv. Lukáše 14

Karol Maliňák

Cyprián Majerník 16

Ludvík Ševeček

Nejenom čtenářům ubrusů! Výstava Ivo Sedláčka v brněnské galerii Dolmen.. . . . 20

Leoš Lang

Archa Zlín 23

Barbora Svátková

Výtvarně na hradě 26

Barbora Šedivá, Dušan Urbanec

Elektro - romantická výzva na hradě Lukov 29

Jiří Valoch

Co chybělo na retrospektivě Jiřího Krohy? 32

Pavel Netopil

Purkyňův fenomén 35

Jan Dočekal

Nové malby Aleše Navrátila. Od lineárních struktur k abstrakci 38

Ladislava Horňáková

Osobnosti zlínské - gotwaldovské architektury II - Vladimír Kubečka, Arnošt Kubečka 41

Radomíra Sedláčková

Fenomén Baťa v Národní galerii v Praze 44

Ladislava Horňáková

Výstava Fenomén Baťa a doprovodné akce 48

Růžena Dostálová

Jorgos Seferis Svět potřebuje poesii. 51

Bohumila Grögerová

. 56

Jaromír Hořec

připravil Pavel Petr 58

Martina Straková

Prostor pro ohýbaný nábytek 60

English summary

Don Nixon 62

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Výkonný redaktor: Martin Beníček / Redakce výtvarného umění: Václav Mílek / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Daniela Černá, Ladislav Daněk, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaščík, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Marta Sylvestrová, Miroslav Zelinský / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: Rudolf Červenka / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská gal erie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín, telefon: +420 577 210 662 / Užavěra čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková ISSN 1212 - 1398
www.kgvu.zlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Petr Nikl: Králík, 2009, olej, plátno, 140 x 135 cm, majetek autora
2. strana obálky: Jiří Sozanský: Vzletní, Prostor Zlín, 1991, KGVUZ
3. strana obálky: Ing. arch. Vladimír Kubečka, centrální sklad obuvi, č. 34, Zlín 1949–1955, KGVUZ
4. strana obálky: Libuše Niklová, Kocour, 1963, ručně malovaný polyetylen, pískátka, 19 x 20 cm, KGVUZ

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Dům umění, 762 27 Zlín
tel.: 577 210 662, e-mail: kgvu.zlin@avonet.cz

Název: PROSTOR ZLÍN

Roční předplatné na rok 2010 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.

Adresa odběratele:

tel.:

IČO:

Podpis (razítko)

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

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
Kulturního fondu města Zlína





200 dm³ dechu.

Hračky

Libuše Niklové

**a dialog Petra Nikla
s maminkou.**

Martin Beníček

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně zahájila výstavní sezonu tohoto roku vyjimečným projektem, a to první velkou přehlídkou tvorby Libuše Niklové (1934–1981). Od 2. 2. do 21. 3. se tak návštěvníci Domu umění mohli seznámit s hračkami, které se staly „designovými ikonami“ své doby. Libuše Niklová začínala jako návrhářka v Gumotexu Břeclav, do podniku nastoupila ihned po skončení studií na uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti (absolvovala u profesora Havelky v roce 1954), pracovala jako návrhářka ve Fatře Napajedla.

Prakticky od samého počátku se její návrhy lišily od všeho, co se doposud vyrábělo. Vstoupila totiž na území, které tradičně patřilo jiným materiálům: dřevu, keramice, látce, kovu. Tradiční způsob tvorby (ač přes snahu o komerční a masovější výrobu) neumožňoval velké a rozmanité edice a návrhy často zůstávaly ve stádiu průmyslového prototypu. V padesátých letech, kdy Libuše Niklová „vstupovala na scénu“, se hledaly další materiálové možnosti pro intenzivnější výrobu hraček a volba logicky padla na plastické hmoty (klasické materiály se staly příliš drahými), respektive na Československé závody gumárenské a plastikářské se sídlem v Gottwaldově.

„Vývoj nelze zastavit. Výrobky z plastických hmot bude člověk v budoucnosti obklopen jako vzduchem a stanou se stejnou samozřejmostí. Přírodní materiály budou stále více přepychem a předmětem obdivu, plastickým hmotám však patří budoucnost.“ (Libuše Niklová, 1971)

Ve svých návrzích dokázala totiž vtisknout hračkám osobitý tvar s odlehčenými a oblými křivkami a také nově definovala barevnost hraček. V její osobě se objevil někdo, kdo uměl dokonale využít technické vlastnosti materiálu se všemi přednostmi: odolností proti rozbití, příjemnou teplotu, stálobarevnost, omyvatelnost, trvanlivost, haptičnost a nízké náklady na výrobu. Principiálně však považovala hračku za užitný předmět, který si zaslouží účelný a dobrý tvar v kvalitním materiálu. Její hračky z tvrzené pryže (např. Košiláček nebo Hanka) byly v roce 1959



Expozice hraček Libuše Niklové. Nafukovací vodní hračky: Koník (1969), dětský nafukovací člun Fénix (1971), Plameňák(1972), ... Foto: KGVUZ

schváleny do výroby a i na stránkách podnikového časopisu se psalo o jejím úspěchu. To byl ale teprve začátek. Na počátku šedesátých let se uvedla (již ve Fatře Napajedla) novinkou. Využila jeden z podnikových produktů - harmonikovou trubici z PVC, doplněnou o pískací mechanismus, původně určenou jako instalační prvek záchodu - ke zhotovení tělíček různých zvířátek. Jednotné těla doplnila o výrazně stylizované hlavy např. Kočky, Psa, Lva, Pardála či Krokodýla. Hračky v rukou dětí ožívaly, daly se ohýbat (pardál připraven ke skoku) a při využití dětské kreativity různě proměňovat (krokodýlí tělo s hlavou osla). Jelikož Fatra Napajedla byla producentem fólií z termoplastických hmot (původně určeny pro ochranné oděvy - např. pláštěnky), bylo jen otázkou času, kdy na ně návrhářka zaměří svou pozornost. Pozměněním technologie sváru (vytvoření více vzduchových komor) tak vznikly hračky, které mají jak vzduchovou komoru, tak i komoru pro naplnění vodou - sloužila jako zátěžový prvek (Šašek, Námořník, Čert, Slepíčka, Kohoutek). Byly lehké, zároveň díky zatížení držely stabilitu, a to i při silnějším větru. Současně „systém dvou komor“ využila pro zvukový efekt, kdy pojící svár byl opatřen pískátkem. Kočka Micka a pes Alík byli určeni pro nejmenší děti, byli snadno uchopitelné a umožňovali dobrou manipulovatelnost. Pro větší děti a nejznámějším nápadem Libuše Niklové se stal nafukovací sedací dětský nábytek (patent 1972), čili hračky ve tvaru zvířátek, které současně fungovaly jako dětské mobilní sedačky pro sedění obkročmo (Buvol, Slon, Žirafa). Ve stejném období se Niklová také zabývala i návrhy nafukovacích člunů

a matrací, které se staly nedílnou součástí dětských radovánek u vody.

Je zřejmé, že finální podoba hračky se formovala během přípravného procesu (nezbytný při vývoji každého užitkového objektu) s technologií a ostatními kolegy. Od přípravy zkušebních svařovacích elektrod, vyhotovení vzorku, řešení dekoru až po testování prototypu (nejlépe dětmi) se Libuše Niklová zabývala svým dílem do detailu. O tom také svědčí jedinečný grafický design obalu hraček. Návrhářka si své „objevy“ nechala patentovat poprvé v roce 1963. Oficiálně je autorkou celkem devíti patentů a tří chráněných průmyslových vzorů.

Expozice v Domě umění

Je nezbytné ocenit netradiční výstavní koncepci autorů výstavy, kdy nepoužili „standardní“ fundus, ale nechali ve Fatře, a.s., vyrobit transparentní nafukovací míče a kostky, které stabilizovali sypaným granulátem (vlastní surovinou pro výrobu fólií) a použili je jako „vzdušné ostrovy“ pro vystavené artefakty. To dodalo výstavě atmosféru lehkosti a symbolický odkaz na roli vzduchu, nezbytného elementu. Originalitu myšlenek návrhářky podtrh i syn Petr Nikl, který do každé hračky a každé kostky i koule několikrát vdechl vzduch z vlastních plic - dovytvořil jejich tvar a objem a symbolicky jim předal život.

„Musel jsem se podílet na jejich obživnutí, vdechnout jim tvar, ucítit vůni plastů a zbytky bývalého dechu. Provést na nich cosi, co připomínalo umělé dýchání.“ (Petr Nikl, 2010)

Díky jediné zachovalé elektrodě se podařilo vyrobit stádo červených buvolů, které bylo určeno

pro bezprostřední kontakt s nejmenšími diváky. Bylo fascinující pozorovat „poskakující a pískající stádo“ při animačních programech.

Dialog Petra Nikla s maminkou.

Druhou část výstavního projektu 200 dm³ hostil zlínský zámek, kde syn návrhářky, známý český výtvarný umělec, hudebník a divadelník Petr Nikl (1960), rozehrál tvůrčí dialog s dílem své maminky a představil svou osobitou a poetickou tvorbu. Je nutno poznamenat, že setkávání s dílem Libuše Niklové na něj působilo jako silný inspirační zdroj, jak se o tom diváci mohli přesvědčit v kresbách, loutkách, obrazech, objektech. Jako ilustrátor a autor „pohádkových knih“ pro děti i dospělé dává naplno projevit své fantazii a „dětské imaginativní duši“. V knihách, jako jsou Niklův Blázníček, Jěleňoviti, Záhádky a dalších, se prolínají příběhy o různých reálných i neskutečných zvířatech (ryby, lvi, netopíři...). Precizní kreslíř metamorfuje své „hravé“ představy okolního světa, nepřestává se podívat nad „kombinačními možnostmi přírody“ a variabilitou lidské myšlenky. V grafickém kabinetu tak vystavil série kreseb k jednotlivým cyklům: Lingvistické pohádky, Netopýři, Blázníček, Papoušci, Záhádky či Přeshádky. Pomyslný rozhovor s maminkou se odehrával ve třech obrazech (snad lépe řešeno objektech): Dialog s maminkou (1950–1991), Babička (1951–1992) a Dědeček (1950–1992), kdy reaguje na školní kresby své maminky, v té době Libuše Kyselákové. A potom také v obrazech a kresbách stylizovaných zvířátek na satěnu anebo mlžně satěnem potažených. Vlastně hraček, kdy umělohmotné artefakty se posouvají do role inspiračních prvků a je jim dopřáno „zrcadlového zobrazení na plátně“ (Portréty hraček, 1993, Králíci, 2009). Petr Nikl je zakladatelem literárnědivadelněloutkové skupiny Mehedaha (1985, založeno spolu s Františkem Petrákem a Tomášem Volkmerem) a mezi jeho oborové aktivity nedílně patří loutky (na výstavě představené Lvy, Lampany a Koňmi) a také světelné zvukové objekty, např. Čelo Golemovo. Objekt, který vznikl pro „kresbu světlem“, původně pro výstavu Židovského muzea v Praze. O tom, že Nikl je umělec mnoha žánrů, návštěvníky na výstavě přesvědčil hraný loutkový film na motivy Mozartova Requiem (2002), který odkazoval k „Švankmajerovu surrealismu“, podáváném však v poeticky naivních dávkách.

Dílo Petra Nikla představené ve Zlíně lze charakterizovat ikonografií vzpomínkového světa na dětství a tvůrčí inspirací na základě „rodinné dispozice“. Potřeba zkoumat zákoutí duše, tzv. „zrození lidství“ v parafrázi s tajemným světem přírody se naplno projevuje v jeho teatrální performaci. Vernisážový doprovodný hudební koncert Sváteční pop (Petr Nikl, Milan Cais, Jiří Hradil, Onřej Smeykal) hledal možnosti proměny jak lidské identity a vzájemné komunikace, tak umění, jednotné množiny všemožných tvůrčích počínů. Koncert se stal kabinetem, audio-video seancí, kombinující ambient s písničkářstvím a s brutální „psychedelickou řezbou“.

Výstavní projekt 200 dm³ se stal poctou Libuši Niklové. Autorům se podařilo zmapovat pestrý svět jejich inovativních hraček, jejich originální



Expozice hraček Libuše Niklové. Nafukovací sedací hračky Buvol (1971), Žirafa (1971), Slon (1972), Želvička (1977). Foto: KGVUZ



Expozice hraček Libuše Niklové. Kolekce povolání, zvířátek z ručně malovaného polyetylenu s měchovým trupem, nafukovací ozvučené hračky. Foto: KGVUZ



Stádo buvolů s dětmi při edukačním programu Martina Čády, foto KGVUZ

výtvarné řešení. Pro návštěvníky byla retrospektivním překvapením na zapomenuté a přitom důvěrně známé předměty dětství. Vypovídají o tom zápisy v návštěvní knize, např.: „Nejkrásnější jsou vzpomínky na dětství. Paní Niklová nám vytvořila neskutečně krásný svět a dodnes jsme jí vděční,



Pohled do expozice 200 dm³ dechu. Petr Nikl: Dialog s maminkou na zámku ve Zlíně. Foto: KGVUZ



Kresby Petra Nikla v grafickém kabinetu. Foto: KGVUZ



Čelo Golemovo (2009), interaktivní objekt pro kresbu světlem. V současné době součástí projektu Orbis pictus. Foto: KGVUZ



Loutky Lampanů (1987–1990), obrazy Babička (1951–1992), Dědeček (1950–1991). Foto: KGVUZ



Loutky lvů a koní (1987–1990). Foto: KGVUZ

protože neustále čerpáme z tohoto dětského světa i v dospělosti. Krásný odkaz a nápad uspořádat tuto výstavu. K. + T. + B. + B. + H. z Přerova.“

Dialog Petra Nikla je osobní vzpomínkou, logickým a kontinuálním posunutím dětského světa do jiné, dospělé dimenze. Jednotlivé hračky se „vynořují z paměti“, aby jim byl dopřán nový význam. Význam nesmrtelnosti vzpomínky, jedinečnosti doby, atmosféry tvůrčího procesu.

K výstavě vyšla obsáhlá monografie o Libuši Niklové z pera Terezy Bruthansové a v grafické úpravě Zuzany Lednické.

Pořadatelé: Krajská galerie výtvarných umění ve Zlíně, p.o., Arbor Vitae Societas, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha.

200 dm³ dechu.

Hračky Libuše Niklové. Petr Nikl: Dialog s maminkou.

1. zástavka.

Hračky Libuše Niklové, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně - Dům umění

Petr Nikl: Dialog s maminkou, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně - Zámek

2. 2.-21. 3. 2010

2. zástavka.

Hračky Libuše Niklové, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 1. 4.-6. 6. 2010, ulice 17. listopadu 2, Praha 1

Petr Nikl: Dialog s maminkou, Památník národního písemnictví - Letohrádek Hvězda, 31. 3.-30. 5. 2010, Obora Hvězda, Praha 6- Liboc

Poklady 19. století ve sbírkách Galerie výtvarného umění v Ostravě

Jiří Jůza

na Ostravsku je totiž významně spojen se soukromým sběratelstvím a s osobním nadšením kulturu milujících jednotlivců. Předchůdcem samotné galerie byl Spolek pro vystavění a udržování výstavního pavilonu v Moravské Ostravě, který svou aktivitou vystavěl Dům umění.^{1/} Jedním z nejdůležitějších důvodů stavby této moderní galerijní budovy byl zamýšlený dar sbírky ostravského stavitele Františka Jurečka. Krátce před svou smrtí se František Jureček rozhodl věnovat do rukou spolku, který zajišťoval výstavbu a následný provoz Domu umění, podstatnou část svých uměleckých sbírek s přáním, aby zde byly přístupné veřejnosti.^{2/}

Přínos daru, 118 obrazů a kreseb a dvě sochy, spočíval ve skutečné hodnotě souboru obrazů českého umění – vedle tří kusů z 18. století (Grund) následovalo 27 významných obrazů z 19. století (Brožík, Chittussi, Machek, Mánesové, Navrátil, Purkyně, Ullik, Uprka, Věšin) a několik položek



Alois Bubák, Skalnatá krajina s potokem, 1859, olej, plátno, 121,5 x 153 cm

Setkání s uměním 19. století ve sbírkách ostravské galerie přináší především pohled na bohatost českého umění, které se hrávalo významnou roli nejen v době svého vzniku, ale i na počátku 20. století, kdy se začaly utvářet mnohé soukromé sbírky. Kolekce děl 19. století představuje jeden ze stěžejních pilířů sbírkové činnosti, jež významně spoluvytvářela historii celé galerie a stála u jejího vzniku. Zrod institucionalizovaného galerijnictví

slabší či autorsky sporné úrovně. Soubor doplňují práce z počátku 20. stol. (zejména Slaviček, Hudeček) a skupina významných kreseb (Aleš, Jennewein, Marold, Preisler, Schwaiger, Švabinský). Významným, dobou podmíněným zřetelem vnímání Jurečkovy sbírky bylo zejména její zaměření na umění, které jistě nejen pro Jurečku znamenalo období obrození národního umění s přirozenou dominancí v umění 19. století. Osmnácté století



Leopold Kupelwieser, *Podobizna sester Mosigových*, 1842, olej, plátno, 153 x 115 cm

chápal jako údobí největšího úpadku českého umění a až v založení výtvarné akademie viděl postupnou emancipaci na evropskou úroveň. Zastoupení zde jsou také umělci, „u nichž revoluční rok osmačtyřicátý mocně vyburcoval národní sebevědomí a vtisknul jim štětec do ruky, aby je učinil hlasateli svébytnosti a odlišnosti národního cítění a tlumočníky národního lidového umění, které jim ukázalo cestu k novým směrům českého výtvarnictví.“³¹

V následujících letech došlo k postupnému rozšiřování sbírek, ať již v rámci spolkové činnosti, nebo později (leden 1952) zřízením Krajské galerie v Ostravě.⁴¹ K zásadní akviziční expanzi sbírky došlo v 2. polovině šedesátých let a zejména v následujícím dvacetiletí díky heuristickému úsilí PhDr. Viléma Jůzy. Již na počátku tohoto období došlo k určujícimu rozdělení na sbírkové celky evropského umění, českého 19. století,



Antonín Chittussi, *Kapří rybník u Třeboně*, (1886), olej, plátno, 55,5 x 68,5 cm

českého 20. století a sbírku kresby a grafiky. Na první pohled existují odděleně, společně však vytvářejí zajímavý celek, u něhož na velké fresce českého umění vystupují doplňující části zahraniční proveniencce, zejména kresba a grafika, ale i neobyčejný exkurz do rakouského umění, zejména vídeňského. Přirozenou dominanci zde má portrétní tvorba (C. v. Sales, L. Kupelwieser, F. Amerling a další), dále můžeme zmínit zejména krajinomalbu (J. N. Schödlberger, A. Lange, T. Blau-Lang), žánr zvířat (A. Clarmann) či vesnický žánr, jehož se volně dotýkají časné práce A. Egger-Lienze. Druhým významným obrazovým souborem je známá kolekce ruského umění, která velmi plasticky mapuje časové období 2. poloviny 19. století, přelom a 1. polovinu 20. století. Seznamuje nás s vývojem od klasicismu, přes romantismus, vynikající ukázky tvorby Předvizičniků, Repinův realismus a historickou malbu Serovových žáků s ohlasem impresionismu. Naproti tomu již soliterně stojí obrazy barbizonských a C. Troyona.^{5/} Jiná situace je ve sbírce kresby a grafiky, kde je 19. století, i když není proporcčně vyvážené, početně rozsáhlé. Nejvýznamnější je například celek Daumiera (kolekce obsahuje na 400 položek) a Gavarniho. Oba pracovali pro různé časopisy, zvláště *La Caricature* a *Le Charivari*, z nichž ostravské litografie převážně pocházejí.^{6/}

Nejpočetnější, kvalitativně nejlepší a co se širší záběru týče nejvyrovnanější je pochopitelně část české malby 19. století. Rozsah příspěvku ji však neumožňuje popsat v odpovídající míře. Lze konstatovat, že vytýčený sbírkotvorný úkol vytvořit reprezentativně vypovídající kolekci se podařilo ve většině naplnit.^{7/} Počátek století reprezentují rokokově laděná plátna F. X. Procházky nebo J. CH. Branda, klasicistní obrazy monumentálních interiérů Ludvíka Kohla, alegorie Ferdinanda Lichta, časný nazarénistický obraz Františka Tkadlíka a širší kolekce obrazů Josefa Matěje Navrátila. K chloubě této sbírky patří vynikající soubor Machkových portrétů, později se například přidružuje i ženský portrét Karla Purkyněho, který napovídá o jeho pracovním vztahu ke známé monumentální podobizně rodiny sochaře Vorlíčka. Zejména je pak důstojné zastoupení malířské rodiny Mánesů, jimž vévodí raný obraz Josefa Mánesa *Poutník*. Romantickou krajinomalbu reprezentují obrazy Aloise Bubáka, Augusta Piepenhagena, Bedřicha Havránka a Bedřicha Wachsmanna. Dvěma drobnějšími skicami je zastoupen i největší představitel české romantické figurální malby Jaroslav Čermák. Sbírká umožňuje setkání s prakticky celou šíří nejvýznačnějších představitelů generace Národního divadla. Před námi defilují významná plátna Vojtěcha Hynaise, Františka Ženíška, Václava Brožíka, Mikoláše

Alše a sochy Josefa Václava Myslbeka, ale také zadumanější polohy obrazů Maxmiliána Pirnera, Hanuše Schweigera, Beneše Knüpfera a Jakuba Schikanedera. Francouzský vliv zprostředkovává zcela odlišný krajinář Antonín Chittussi nebo Luděk Marold, zaujatý každodenním životem městské rodiny. Závěr kolekce obrazů 19. století představuje generace 90. let, která již otevírá cestu modernímu umění. Velmi kvalitně jsou reprezentováni nejvýznamnější malíři českého symbolismu – zejména Jan Preisler, František Kupka a Miloš Jiránek, vedle nich sochaři František Bílek, Quido Kocian a Ladislav Šaloun. Bohatě je zastoupen Joža Uprka, malíř Moravského Slovácka, nebo krajináři ze školy Julia Mařáka v čele s Antonínem Slavičkem. Dobré poznání nabízí také díla Františka Kavána, Otakara Lebedy, Václava Radimského, Aloise Kalvody, Josefa Ullmanna. V obrazech Stanislava Lolka a Jana Honsy nalezneme nastupující secesi, jejíž nej přednější představitel, Alfons Mucha, je ve sbírce rovněž zastoupen. Lokálně působícím, nesporně však závažným objevem, je malíř Adolf Winkler (křestním jménem Karel Adolf), syn evangelického pastora Josefa Winklera, jenž patřil k nej přednější osobnostem národního obrození ve Slezsku. I přes nedostatek biografických faktů a nedostatečné poznání malířského díla národně citícího autora, spojeného rodinnými vazbami s předními osobnostmi našeho národního obrození, je nesporně nejvýraznějším malířem své doby v severomoravské oblasti.

Obrazovou sbírku přirozeně doplňují kresby a grafiky, které v relativně přesném obrysu naznačují základní vývojové linie 19. století. Od klasicismu J. Bergera, k malířské rodině Mánesů, generaci Národního divadla, která je reprezentována kresbami M. Alše, J. Tulky, V. Brožíka a např. F. Ženíška. Mnoha kresbami velkého formátu je zastoupen J. Mařák, jehož kresby uhlím a lepty lesních interiérů jsou malířskou impresí.^{8/} Impresionistická, symbolistní a secesní východiska konce století zastupují kresby M. Pirnera, J. Schikanedera, F. Jeneweina, B. Knüpfera, L. Maroda, H. Schweigera nebo bizarní mistrovské kresby valašské a karpatské krajiny F. Zvěřiny.^{9/}



Václav Brožík, *První krůčky*, (1882), olej, plátno, 100 x 130 cm



Jean Francois Miller, *Sběračky klasů*, 1856, lept, papír, 144 x 234 mm

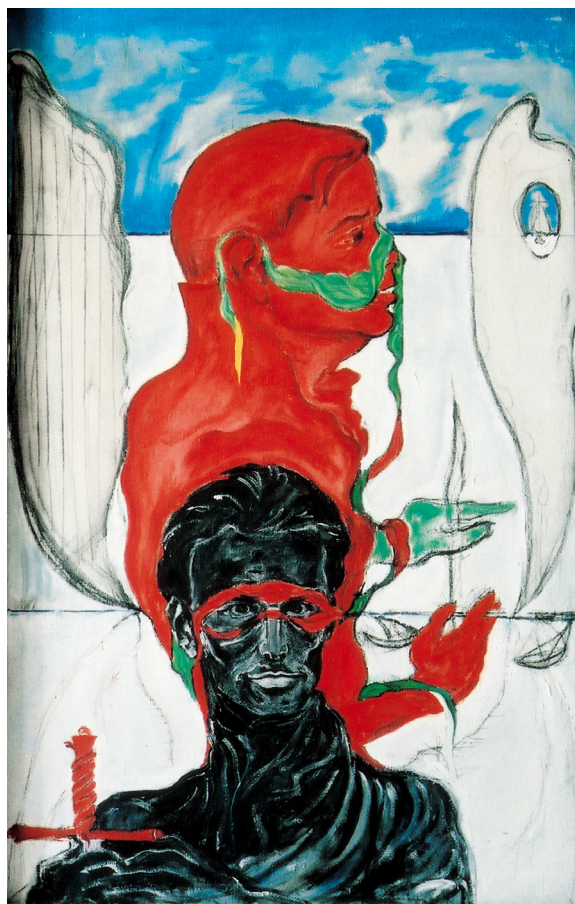
Poznámky:

1. Jiří Jůza, *Architektonický čin Domu umění v Ostravě, in. 70 let Domu umění v Ostravě 1926–1996*, Galerie výtvarného umění v Ostravě 1996, s. 47–53.
2. Jiří Jůza, *Jurečkova obrazárna, Počátky galerijní činnosti v Ostravě*, Galerie výtvarného umění v Ostravě 2006.
3. Alois Sprušil, *Dům umění*. (Reč přednesená p. Sprušilem při jeho otevření.), *Moravsko-slezský deník* XXIX, 1926, č. 137, 18. 5.
4. Po vydání zákona o muzeích a galeriích č. 54/59 Sb. získala statut státní sbírkové instituce. V roce 2001 byla Galerie výtvarného umění v Ostravě převedena z Ministerstva kultury ČR pod Moravskoslezský kraj, jehož je od té doby příspěvkovou organizací.
5. Více Jiří Jůza, *Skvosty evropského umění / Treasures of European Art*, Galerie výtvarného umění v Ostravě 2008.
6. Ludmila Jůzová, *Poklady evropské grafiky*, Galerie výtvarného umění v Ostravě 1982.
7. Podrobněji: Vilém Jůza, *České malířství 19. století. Ze sbírek GVV v Ostravě* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 1978; Vilém Jůza, *České malířství 19. století. Ze sbírek Severomoravské galerie výtvarného umění v Ostravě* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 1988.
8. Vedle grafických listů Bergerových a Mařákových, jsou ve sbírce např. Machkovy litografie České dějiny v obrazech, Kalivodovy a Haunovy četné pohledy na města, hrady a zámky Čech, Moravy a Slezska a lidopisné krojové studie.
9. Vilém Jůza, *Česká kresba 19. století. Ze sbírek Severomoravské galerie výtvarného umění v Ostravě* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 1987.

Pokušení obrazu

Dvojí múza Jiřího Kuběny

Ivo Binder



Jiří Kuběna, Dvojí portrét - Jiří a Zdeněk - Kuběna (Skylla a Charybda), olej, plátno, 110 x 68 cm, leden 1969

Výtvarná tvorba Jiřího Kuběny je na první pohled výsledkem prudké a emočně vzepjaté periody, vymezené několika málo týdny. Vskutku, většina jeho malířských pláten vznikla mezi počátkem prosince 1967 a koncem ledna 1969. Toto obrácení pozornosti k malbě bylo způsobeno momentální skepsí z psaného slova. Bylo však současně výsledkem bytostného nasměrování Jiřího Kuběny, které nebylo jen projevem jeho občanského povolání. Vystudoval dějiny umění na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a svoji profesní

dráhu spojil s prací památkáře. Nebyl to však jen romantický pohled do minulosti, který by směřoval jeho zájem o výtvarné umění. Velmi brzy se mezi jeho blízkými přáteli objevují nekonformní umělci jako například Jan Koblasa, Mikuláš Medek, Jiří Kolář, Otto Stritzko nebo mladší, dosud ne plně doceněný, Jiří Kříž. Kuběnova spolupráce s nimi měla i významné výsledky, jakým byla například účast Mikuláše Medka a Jana Koblasy na výtvarné podobě nových sakrálních interiérů v Jedovnicích, Kotvrdovicích a Senetářově, které dodnes náleží k tomu nejlepšímu, co v dané oblasti bylo v české výtvarné kultuře realizováno.

Spojení a vzájemné působení slova a obrazu se stalo také předmětem Kuběnova odborného zájmu. Bylo jedním z hlavních témat revue *Box*, kterou Jiří Kuběna založil zprvu jako samizdat a později ve spolupráci s básníkem Jaroslavem E. Fričem vydával v nakladatelství *Vetus via*. Na sklonku osmdesátých let spolu s J. A. Pitínským inicioval a dramaturgicky vedl cyklus přednášek nazvaný *Výběrové příbuznosti*, v němž sledoval společnou existenci těchto dvou umění na příkladech významných a v té době ještě záměrně zamlčovaných umělců, jako byli Bohuslav Reynek, Jakub Deml a Josef Váchal, František Bílek a Otokar Březina. Cyklus přinesl i nový pohled na vzájemné souvislosti tvorby Salvatora Dalího a Vítězslava Nezvala a dalších.

Vizuální složce svých sdělení věnoval Jiří Kuběna vždy velkou pozornost. Je autentickou součástí struktury jeho básnické skladby, korespondence a deníkových záznamů. V psané podobě se to projevuje vypjatým, barevně zvýrazňovaným, kaligraficky stylizovaným rukopisem, často připomínajícím orientální zálibu v kaligrafii. Také v tištěné podobě svých básní Kuběna významotvorně pracuje s jejich typografickou podobou, charakteristickou střídáním dlouhých a krátkých veršů, malých a velkých písmen, značek a symbolů.

Příležitostí pro uplatnění vizuálních prostředků se Kuběnovi stala i scénická prezentace vlastních veršů. Například v autorském večeru nazvaném *Vesmír Jiný A Týž*, který proběhl 8. června 1974 v Brně v cyklu bytových čtení, nazvaném *Šlěpěj V Okně*, recitoval Jiří Kuběna své verše v antickém kostýmu a se střídavým použitím pěti masek, které pro tuto příležitost namaloval. Bohužel se nedochovala dokumentace tohoto večera. Pouze pětice výtvarně hodnotných masek, malovaných olejem na lepence, vypovídají o sugestivním pojetí scény – Kuběnovu „gesamtkunstwerku“.

Z uvedených souvislostí se jeví jako zcela konsekventní a logické, že se koncem roku 1967 Jiří Kuběna rozhodl postavit k malířskému stojanu a vstoupit do světa barev a vůně terpentýnu a podstoupit zápas o malířské vyjádření svých vizí. Průpravou mu k tomu byly kresebné studie aktů, které vznikaly v šedesátých letech při malířských sezeních s Jiřím Křížem a jejich společnými přáteli. K malbě přistoupil spontánně a s velkým nasazením. Během prvních měsíců namaloval hned několik desítek obrazů a studií. Maloval po nocích a podle svého vnitřního modelu. Atmosféru

těchto vzácných chvil obdarování přibližuje ve svých vzpomínkách: „Bylo to mystérium, v zrcadlech pláten zjevovala se mi božstva a jejich žreci: tajemství Mardukovo, hrdinové od Thermopyl. Ale v křížku jsem byl s barvou: nevěrnou upřímností barev, tím hloupým Májiným závojem jsem pohrdal. Děsil jsem se hnědé, šedé, všech špín. Tu obtíž jsem řešil... spektrální čistotou barevností.“ Maloval téměř výhradně olejovými barvami štětcem na plátně. Žádné malířské školení neměl, ale jeho dlouholetá zkušenost historie a znalce umění a spontánní intuice jej vedly krůček po krůčku. Jakou cestu urazil mezi prvním a posledním obrazem, mezi *Inspirací* a *Malou Disputou*, tedy mezi lety 1968 a 1974, můžeme vidět v jasnější kompozici a jistějším rukopisu malby posledně jmenovaného. Přes jisté přísliby, naznačené právě zmíněnou *Malou Disputou*, odložil roku 1974 Jiří Kuběna štětec a paletu. Po zralé úvaze se rozhodl k tomuto odříkání, aby netříštil svých tvůrčích sil. Vnitřní nutkání k zobrazování a významotvornému ornamentu mu však zůstala při psaní deníků, které dodnes doprovází často hodnotnými kresbami barevnými tušemi perem a někdy i štětcem nebo interpretovanými kolážemi.

Svět obrazů Jiřího Kuběny se prolíná se světem Kuběnovy poezie. Metafory, z nichž staví architekturu svých veršů, dostávají na plátnech svoji zhmotněnou podobu. Vedle tradiční symboliky a ikonografie, vycházející z ikonografie antické a křesťanské, užívá i symboliky barev. V některých případech se součástí malířské koncepce stávají zlomky textů – slovo, propojující obě umělcovy múzy. Kompozice Kuběnových obrazů jsou rozklenuty mezi racionální konstrukci a řád na jedné a spontaneitou a mystickým prožitkem na straně druhé. Jakoby v sobě sklenul malířský typ Jeana Cocteaua s vizemi Williama Blakea. Přes svoji hlubokou znalost dějin umění zůstává Kuběna ve své malířské tvorbě, podobně jako v poezii, zcela svůj a nezávislý.

Geneze a kontexty Kuběnova malířského díla zcela přirozeně vyplynuly z nezbytnosti naplnění vnitřního modelu. Necítil potřebu hledat cesty k zapojení své práce do „uměleckého provozu“. Byla mu blízká estetika jinakosti, pěstovaná v okruhu „Malmusherců“, jejichž prvního společného vystoupení v roce 1957 se zúčastnil svými básněmi a také úvodním slovem k vystaveným výtvarným dílům Jana Koblasy, Karla Nepraše, Bedřicha Dlouhého, Jaroslava Vožniaka a Františka Mertla. Spojoval je spontánní odpor vůči diktátu modernismu a inspirace dadaistickou hrou, ale i odkazem gotiky, baroka a manýrismu. Pro všechny zúčastněné to byla významná epizoda, ale jejich další tvůrčí cesty se rozcházely. V Kuběnově výtvarném díle z nich zanechal nejvýraznější stopu příklad Jana Koblasy. Spojoval je zájem o figuru, který se stal v polovině šedesátých let jedním z nejvýznamnějších proudů, vytvářejících alternativu k tehdy rozšířené tendenci k abstrakci, minimalismu a konceptualismu. Programovost a literární inspirace Kuběnovy malířské tvorby, čerpající z křesťanské mystiky, předklasického řeckého umění, manýrismu a secesního symbolismu,

jej však vyděluje z hlavních dobových uměleckých proudů a staví po boku uměleckých solitérů, jakými byli William Blake, Stanisław Witkiewicz a Josef Váchal. Mezi současníky byl Jiřímu Kuběnovi lidsky i umělecky nejbližším výrazný talent – Jiří Kříž, na jehož předčasně uzavřené dílo svým způsobem navázal. Oběma společný důraz na obsahovost a na kresbu rozšířil Kuběna osobitou prací s barvou, oscilující mezi výraznou černou a zářivým barevným spektrem.

Byť by se Jiří Kuběna v některých aspektech setkával s principy postmoderní tvorby, stávalo se to jen mimoděk a na okraji jeho bytostně romantické povahy. Leitmotivem Kuběnových obrazů je, zcela v souhlasu s jeho naturelem, kult krásy a Eróta interpretovaný hluboce prožívanou křesťanskou spiritualitou. V tomto tematickém záběru zůstává v české výtvarné kultuře ojedinělým a jeho malířská tvorba je více než jen „nedělní malbou“ básníka.



Jiří Kuběna, *Křest Krve (Jan)*, olej, plátno, 89 x 63 cm, 14. 9. 1970

Za laskavý souhlas s otištěním textu (edice Sešity Václava Havla) a poskytnutím obrazových materiálů děkujeme Knihovně Václava Havla.

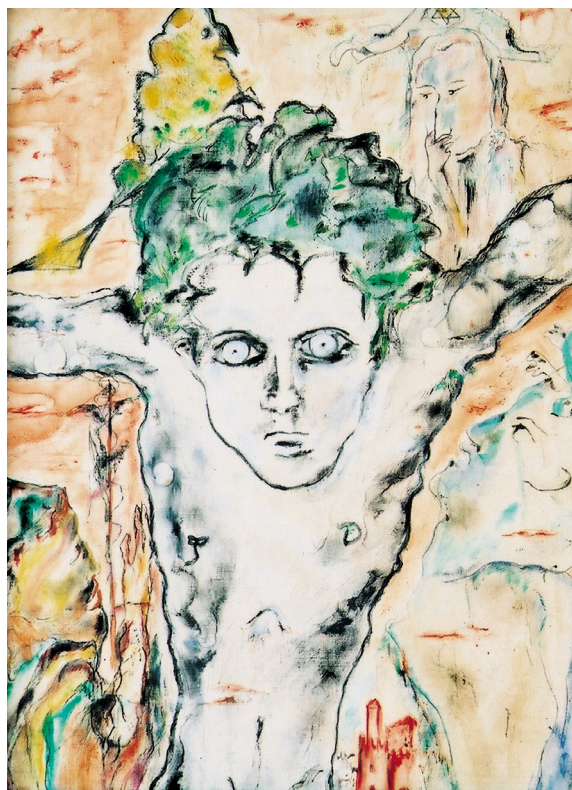
Patronát

Sv. Lukáše

Rozhovor s básníkem

Jiřím Kuběnou

připravil Pavel Petr



Jiří Kuběna, *Ukřižovaný Bacchus (Buď Zdráv, Jirko!)*, olej, plátno, 74 x 54 cm, začátek roku 1973

Mám radost, že mé výstavě JIŘÍ KUBĚNA: OBRAZY, KRESBY, MASKY (uspořádané od 13. 1. do 31. 5. 2010 v Praze na Starém městě v galerii Montmartre v Řetězové ulici č. 7 Knihovnou Václava Havla) otvírá doširoka své stránky chvalně známá výtvarná (a dnes vlastně zčásti básnická) revue Prostor Zlín: totéž periodikum, které se zvidavým zájmem donedávna sledovala dokonce i má - takřka stoletá - maminka: sochařka. Své *PROČ jsem - jako básník - v letech 1969-1975 načas vyměnil brk za štětec* (přičemž záliba v úzkohrotých barevných fixkách mi - u kreseb - nadále zůstala), jsem už napsal v katalogu výstavy. Ale napadá mne, že do Prostoru Zlín mohu dát odpověď k tomu, *CO vlastně jsem v oněch letech maloval*

a kreslil: to jest, jak se mi to dnes, v odstupu asi čtyřiceti let, jeví na pozadí mého básnického díla. Tedy k vašim otázkám jen několika slovy. A jen náznak!

Můžete nám říci něco málo k vybrané kolekci děl z pražské výstavy? Začneme od obrazů - co inspirovalo básníka nejprve obecně a za druhé potom v souvislosti s tehdejší tvorbou?

Když listuji ve svém katalogu, přichází mi na mysl ona - u odborníků snad nejhorší možná nadávka pro výtvarné dílo, známá mi už ze škamen brněnské kunsthistorie - totiž „literárnost“. Má inspirace k těm obrazům, i když bezpochyby inspirace *básnickova*, může být pro někoho „literární“. Pro mne však nebyla ničím víc a ničím míň než jen magnetickou střelkou, která mne od samého počátku - a právě u „němého“ umění výtvarného - orientovala především na obsah, na poselství *duchovní*. Tak ostatně svou tvorbu (oproti soudobé



Jiří Kuběna, *Cesta pro Š. (Indiskrétní Alej)*, kanc. papír A4, barevné tenkohroté fixy; skica k obrazu (nerealizováno)

- jen na formu soustředěné - vlastně „materialistické“ - nic-než-výtvarné produkci francouzské) vymezovali u nás už na prahu moderny Kubišta, Zrzavý a později - po svém - Medek (a dávno předtím i celá naše - a nejen naše - výtvarná tradice, tíhnoucí v sakrálních epochách - ze své podstaty - ve svých vrcholných projevech zcela přirozeně a se vším důrazem k metafysice, k přesahu, k tomu „za malbou“: u nás Mistr Třeboňský, Vyšebrodský, Theodorik, v kameni M. B. Braun, ve stavbě Santini, Dienzenhoferové).

Ale trochu adresněji: před panoramatem mé tehdejší básnické knihy Doryforos (1971) nemohu nepostřehnout, že v oné době všeobecného oněmění, násilného umlčení Múz, byly mé básně i střídající je obrazy především vyznáním pocty spřízněným duchům. Byly pro ten čas galerií saisických obrazů v nejvyšším patře Věže z kosti slonové, ale byly i jakousi kupkovskou (bílkovskou, konůpkovskou, váchalovskou...) alejí soch, alejí pomníků a mnemosynonů, vztyčovaných na paměť Přátel, právě padlých při genocidě Ducha a teď pohřbívaných zaživa - tam na poli slávy věčné, na oné už jen náhrobky věnčené cestě dějin - na věčně povědomé, navěky staronové - Via Appia: *Quo vadis?* A už jen slovo k tehdejší - i věčné - affinitě Básníka a Malíře - Pisatele Básní

i Ikonopisce, Slova a Obrazu – v každé kultuře: tím spojovacím znakem pro mne tehdy byl (a je dodnes) – mině ovšem nadčasově – Symbol, časným klíčem – předávaným zpravidla až generaci dědů – symbolismus.

Zmiňujete se o symbolismu – co vás oslovuje z tohoto umění, jak v našem, tak světovém kontextu?

Každé umělecké dílo, výtvarné i slovesné, je vlastně symbol. Přísně vzato i ten „nejmaterialičtější“, nejsmyslovější Monet, nebo jiný rozkošník života. Ale je tu symbolismus francouzský: zde byl pro mě pozdním objevem Odilon Redon, velký symbolista, to ostatní je pro mě často příliš dekorativní: Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, jeho Ostrovy mrtvých, ne bez kouzla je švýcarský Böcklin, svého času módní, teď zas často podceňovaný.

Český symbolismus výtvarný se nesnadno vymezuje: pro mne určitě je a zůstává velkým čarodějem



Jiří Kuběna, *Sedm Princů Jeden Eden (Velikonoční týden)*, olej, plátno, 77 x 77 cm, jaro 1970

– výtvarně starodávný, ale velepůvodní Schikander, ten je symbolistou nadčasovým. U nás se generační symbolismus – i ten trochu pozdější, vlil spíše do tvorby sochařů – František Bílek, a hlavně neporovnatelných českých grafiků, v jejichž díle nabývá občas břitu a hrotu u vyznavačů expresionismu: samozřejmě Konůpek, božský Váchal, ale z těch ještě secesních určitě i Kobliha. Vůbec čeští grafikové – to je světová velmoc! Zrzavého ani Kubištu už nelze vysvětlovat jen z dobového, doznívajícího symbolismu. Jsou to spíše mystikové, metafyzici malby.

Kresby vznikaly jiným způsobem – mají blízko k deníkovým záznamům, k záznamům přítomné chvíle. Jak se vztahují k umění básnickému?

Kreslit je mi totéž jako psát báseň (ve starořečtině *grafein* znamená stejně psát jako kreslit). A spojovacím znamením toho všeho je Erós, Žádost, Touha. Jako ani jedna má báseň, tak ani jedna má kresba nevznikla bez šípu Eróta. Ale pozor: nevznikla jinak než v Kráse. Navždy fascinujícím,

jediným modelem je pro mne právě stvořený Adam: Jinoch – Adam, vyšlý z dlaně Boha Otce v okamžiku stvoření: kdy Bůh tvoří Člověka k OBRAZU svému. A své jinochy netvořil jsem nikdy jinak než *zevnitř*: přepěchován jak tiberiadská vrš (ta, která vybízí srdce vždy dál a dál – až tam Na Hlubinu!) stále novými a novými obrazy, novou a novou básní (podobnostvím v ruce Boha, tvořícího vždy jen: k obrazu svému). Nikdy jsem netvořil zvenčí: podle „reálného“ modelu. Co nepotěžkáno srdcem, pro mne není, neexistuje. Akt tvorby byl mi vždy aktem milosti: nikdy miň než aktem milostným. Ale ano, nesměl jsem se bát. Jenže právě tohle není, nesmí být *pornografie*. To co odlišuje propastně pornografii od vášnivě milostné, ale zbožné oslavy, je právě Krása. Pornografie je jen tam, kde chybí Afrodité Nebeská, kde je u díla Afrodité Porné, kde se dostává ke slovu Kýč: laciná „Milost“ beze Smyslu, degradovaná na pouhou Smyslnost, Úkoj bez Přesahu,



Jiří Kuběna, *Gordický uzel (Roztínající chlapec)*, kresba A5, měkká tužka (deník J. K. č. 44)

Sex bez Eróta (snadné a rychlé – podlidsky anonymní – uspokojení davů, těch, „kterých je Mnoho“). Nikdy jsem nechtěl sloužit démonům nízkosti. Pornografie je jenom tam, kde chybí Krása: Duch Svatý.

Zcela jiné odlišné určení a charakter je soubor masek – také prezentovaný na výstavě. Jaké splňovaly poslání?

Vznikly během jediné noci před představením mé Poesie (v mé recitaci) v šestém pořadu bytového divadla Jiřího Frišaufa a Jaroslava Erika Friče Šlápěj V Okně v Brně na Veveri – v červnu 1974. Každá z těch pěti masek má být esencí určitého, právě představovaného – období mé poesie. Nejde už o pouhou symboliku, ale o souhrn, součin víceroch symbolů, jejich architektonické provázání, definici jistého Znamení Času spojením znaků – významů, typických pro to které období: Božskou Heraldiku Štítu vyzvednutého až k nebi – před očima bohů. Při návratu z rozhodné bitvy, a vždy *post festum*: ať už se štítem, nebo na štítě. (Kdo zvěstuje, zahaluje.) Tedy: emblematicnost, syntetická, enigma. Zpečetění i umění pečeti. Umění sfragistiky, erbu. Masky: důkaz Věrnosti.

Cyprián Majerník

Karol Maliňák



Cyprián Majerník, *Biely kôň*. 1936. Tempera na kartóne, 46,5 x 60 cm. Galéria mesta Bratislavy

V novembri minulého roka pripravila Galéria Mesta Bratislavy retrospektívnu výstavu jednej z najvýznamnejších osobností slovenskej a československej medzivojnovnej moderny – Cypriánovi Majerníkovi (1909–1945). Tento výstavný počin patrí nepochybne medzi vrcholné podujatie na slovenskej výstavnej scéne minulého roku. Výstava bola otvorená príznačne temer presne v deň stých narodenín umelca. Kurátorka výstavy Mgr. Zsófia Kiss-Szemán na margo výstavy Cypriána Majerníka skonštatovala: „Bolo nesmierne zaujímavé a inšpirujúce sa zaoberať popredným umelcom, ktorý bol aj mimoriadnym človekom. Málokedy sa stretieme s týmto fenoménom. Ešte zriedkavejším javom je, ak tvorba výborného umelca a život vzácného človeka sa odvíjajú v jednote a v súlade, ako u Cypriána Majerníka. Majerníkova osobnosť je skutočne povznášajúca, jeho schopnosť znášať bolesť a mať hlboký súcit sú vznešené. Jeho autentickosť je strhujúca a stretnutie s ním – aspoň pre mňa bolo – katarzné. Preto som vybrala ako motto výstavy citát od Jana Zrzavého, ktorý tiež dokázal „okrievať v očisťujúcom jeho žiarení“. Mal to šťastie sa s ním aj ako priateľ osobne poznať. Dúfam, že túto nádhernú jednotu a autentickosť sa podarí priblížiť

návštevníkom výstavy i čitateľom publikácie. Na výstavu som vybrala 118 diel a do publikácie 133 diel od Cypriána Majerníka. Reprezentatívna kolekcia kompletizovaná vďaka zapožičaniu najvýznamnejších diel z 31 verejných a súkromných zbierok zo Slovenska, tak i z Čiech.“

Rok 2009 sa v oblasti výstavnej činnosti slovenských galérií priniesol zvýšený záujem o dielo umelcov, ktorí predstavovali najprogressívnejšie tvorivé programy medzivojnovnej moderny na Slovensku. Mnoho z nich sa narodilo roku 1909, a tak minulý rok bol rokom pripomenutia, nových hodnotení a interpretácií prínosov tejto silnej generácie umelcov, generácie tak výraznej a jedinečnej, že podnietila teoretika umenia Karola Vaculíka vytvoriť v polovici šesťdesiatych rokov model generačného vývoja slovenského umenia 20. storočia. A i keď je v súčasnosti tento názor už prekonaný, isté je, že približná časová simultánnosť a vyhranená programová orientácia väčšiny týchto umelcov, ktorí mali úzke a intenzívne vzájomné kontakty, súc študentmi na pražskej Akadémii, ale i po jej ukončení, boli dôležité fenomény, ktoré ovplyvnili vývoj umenia v tridsiatych a štyridsiatych rokoch.

Toto mladé umelecké hnutie, nastupujúce na výtvarnú scénu v priebehu tridsiatych rokov, nepovažovalo už za primárne dôležitý vyhranený experimentátorský-konstruktivistický, formálno-artistný a k abstrakcii (či už formovej, alebo myšlienkovno-pojmovej) smerujúci výtvarný výraz, ktorý bol taký príznačný pre predchádzajúcu generáciu a pre celé postkubistické hľadanie dvadsiatych a tridsiatych rokov vôbec. Aj keď mnohí príslušníci nastupujúcej generácie prechádzali vo svojich začiatkoch dôsledným kubistickým školením (predovšetkým kubizmom v jeho analytickej podobe, domýšľajúcim zásady cézannizmu), ich výsledná umelecká orientácia uberala sa smerom k obsahovosti, k zdôrazňovaniu komunikatívnych funkcií výtvarného prejavu.

Ako v každom generačnom úsilí stretáme sa aj tu s názorovou diferencovanosťou, s princípom výtvarno-vývojovej i myšlienkovovej viacvrstevnosti. Ťažisko, vlastné jadro generácie, je nesporne v okruhu maliarov, ktorí vyšli poväčšine zo školy Williho Nowaka. Nič nemení na veci, že najvýznamnejší zjav generačného pohybu, Cyprián Majerník, ktorý svojím naliehavým vyslovovaným, vizionárskym dielom vtisol úsilu generácie definitívnu podobu a ideový program, vyšiel ešte zo školy Jakuba Obrovského. Ako protagonista nových ciest, myšlienok a podnetov v našom umení stal sa Majerník už počas svojho štúdia nezávislým od tvorby svojho učiteľa a mal rozhodne bližšie k artistnej, hľadačskej koncepcii školy Nowakovej ako k figurálnemu romantizmu Obrovského. Výnimka aj v tomto prípade potvrdzuje pravidlo. Naostatok, úzke priateľstvo s frekventantmi Nowakovej školy Bauernfreundom a Nemešom, Mudrochom, Želibským, Hoffstädterom, Matejkom a Nevanom, tu zohralo – v oboch smeroch – tiež nemalú úlohu.¹

Pre Majerníka rovnako ako pre ostatných slovenských umelcov jeho generácie má nepochybne



Cyprián Majerník, Čítajúca. 1933-34. Olej na plátne, 81 x 62 cm. Galéria mesta Bratislavy

význam podnetná, inšpirujúca skutočnosť kultúrneho a práve tak aj spoločenského prostredia Prahy, ktorá poskytovala v časoch pred druhou svetovou vojnou nielen zážitky a poučenia umelecké, ale formovala aj ľudské a spoločenské vedomie umelcov, ich slobodomyselnosť a zmysel pre pozitívne demokratické usporiadanie spoločnosti v kontraste s hroziacou fašistickou totalitou.

Cyprián Majerník je vedúcou osobnosťou celej tejto generácie, „morálnym arbitrom jej nepísaného a nevyhláseného programu“^{/2}. Vynikal nielen ako umelec, ale predovšetkým ako človek obdarený charizmou, otvorenosťou a úprimnou láskou k ľuďom. Jeho jasnozrivosť a citlivosť podporovali prenikavosť jeho chápania i jedinečnú schopnosť precítiť a znášať bolesť, ktorá sa spájala

s hlbokou umeleckou i ľudskou pokorou. Majerník po ukončení umeleckých štúdií ostal žiť a pracovať v Prahe aj po rozdelení Československej republiky. S pražským prostredím bol spätý rovnako ako so svojim domovom a jeho umelecké pôsobenie sa dnes uvádza ako živý symbol česko-slovenskej vzájomnosti. Majerníkov významný podiel na formovaní moderného slovenského maliarstva je však nepopierateľný a jeho dielo bolo krátko po jeho smrti zaradené do národných dejín výtvarného umenia. Jeho výrazný vplyv na tvorbu svojich generačných druhov a neskôr predstaviteľov viacerých generácií je hmatateľný dodnes.¹³

Majerník rovnako ako jeho generační druhovia položili dôraz na základnú myšlienku, obsah, pôsobivosť diela. Bolo to dané nielen vývojom vo sfére umenia, ale predovšetkým v zmene spoločenskej situácie a v zmene chápania poslania umenia. „Z aspektu formových výbojov nebol Majerník novátorom. V tomto bode ho prví kritici nesprávne odhadli. Jeho matissovčina sa zdala iba výstredne modernou, nevídanou. Jeho chagalizmus sa nesformoval pred Fullom, ale po ňom. A Fulla... išiel ďalej vo výtvarnej autonómii obrazu. Na Majerníkovom diele šokovala odvaha vtiahnuť do modernej výtvarnej štruktúry skutočné životné vzťahy, odkrývajúce nezmyselnosť fetišizovaných javov a vyvolávajúce napätie medzi zobrazeným a významom.“¹⁴

V prvej polovici tridsiatych rokov 20. storočia dosahuje Majerníkova tvorba zrelosť a jednu z vrcholných etáp vo svojom krátkom trvaní. Štúdijný pobyt v Paríži mu poskytol nesprostredkovaný kontakt s umením parížskej školy, prispel však i k celkovej skepe a zmene pohľadu na svet – tematizuje životné situácie na rozmedzí zvrátenosti, nezmyselnosti, bezobsažnosti a ničoty. Námetovo čerpá z prostredia mesta, mestského folklóru a života ľudí na periférii (nielen mesta, ale i spoločnosti). Tradičné ponímanie erbovej témy slovenského maliarstva – vidiek ako studnica autochtónnej čistej kultúrnej tradície – mu bolo cudzie. Láskaový humor vystriedala irónia, jasný výsmech s náznakmi absurdity. Majerníkova tvorba tým stala v slovenskom výtvarnom umení medzivojnového obdobia skutočne ojedinelou. Súborná výstava Cypriána Majerníka vo výstavnej sieni Elánu v roku 1935 uzatvárala umelcove prvé tvorivé obdobie, v ktorom dospel od akademicky ponímanej maľby s hedonistickou, zmyslovo vyčibrenou farebnosťou a veselšou, občas komicky ladenou epickosťou ku groteske s veľkým skepticizmom vo výraze a so spontánnou maliarskosťou v prejave. Roky 1934–1935 sa stali medzníkom v Majerníkovom živote i tvorbe; prejavili sa prvé príznaky nevyliciteľnej choroby (sclerosis en plaque) a Majerník – vedomý si svojej diagnózy – sa už nezbavil úzkosti a snahy o únik. „Začína si klásť všeľudské otázky, ktoré sa týkajú zmyslu ľudského života, predovšetkým jeho hodnôt... Bytie ohrozuje smrť, ktorá sa javí nezmyselnou. Zo slepej uličky hľadá v panike únik. Tu má pravdepodobne korene Majerníkov ústredný motív, motív unikania – neschopnosť prijať skutočnosť, zmieriť sa s ňou.“¹⁵ Jeho obrazy zaplnili postavy,

s ktorými cítil hlbokú duševnú spriaznenosť. Z množstva obrazov s cirkusovou tematikou vyžaruje mimoriadna empatia so zobrazenými postavami. Maliar sa identifikuje s početnou skupinou bezútešných a trudnomyselných, ktorí nedokážu uniknúť večnej tragike pozemského údely človeka. Jeho hrdinovia – jazdec, toreador, tulák, cirkusant, krasojazdec, vandrovník, Don Quijote, utečenec, pútnik, vojak – putujú po svojich cestách bez poznania cieľa a bez nádeje na jeho dosiahnutie. Nevyliciteľná choroba a depresie z ťažkej životnej situácie, provizórnosť osobného života vo vojnovnej Prahe podmienovali charakter posledného, záverečného obdobia Majerníkovho maliarstva. Maliarove osobné životné pocity čoraz viac splývali so strachom a pocitom poníženia a bezmocnosti jeho spolupútnikov, ktorí sa museli vyrovnáť s existenciálnymi hrozbami a následkami vojny. Boli to vydedenci a štvanci, ktorí prichádzali na koniec tejto cesty z neznáma do neznáma, znamenajúci prach, ničotu, smrť. Ľudia neustále atakovaní katastrofou, spoločenskou i individuálnou, vydaní napospas nepredvídateľným silám, ktorým nedokážu čeliť. V poslednej fáze tvorby je každá jedna Majerníkova maľba spečatená tragédiou a nosí v sebe príznačné črty beznádejnej neodvratiteľnosti osudu.¹⁶

K výstave vydala GMB katalóg vo forme knižnej publikácie. Po monografiách Karla Šourka z roku 1946 a Ludmily Peterajovej (1981) poskytuje kniha mnoho nových interpretácií diela Cypriána Majerníka. Analýzy, interpretácie a rozvrstvenie tvorby vo vzťahu k životu umelca a jeho zakotvenia v spoločensko-kultúrnej situácii sú podané so snahou o čo najväčšiu objektivitu v komplexe celej tvorby tým, že – s odstupom doby – nevznikali pod určitými rozlične pocitovanými, ale predsa len objektívne existujúcimi ideologickými tlakmi, ktoré nútili autorov oboch predošlých publikácií preferovať jednu časť či zložku tvorby (s protivojnovou a protifašistickou tematikou).

Monografia, ktorej autorkou je kurátorka výstavy Zsófia Kiss-Szemán, je členená chronologicky – štúdium a začiatky tvorby, v ďalšej kapitole pojednáva o ostrej satire a odtabuizovaní „nedotknuteľných“ tém slovenského života, o obrazovej groteske v Majerníkovom ranom diele, o metafyzike, dezintegrácii obrazu sveta a sveta foriem po parížskom štúdijnom pobyte a po obľube nielen Chagalla, ale aj Pascina. Ostatné kapitoly sa zameriavajú na výber Majerníkových preferovaných námetov: Teatro mundi a tragédia ľudského údely na periférii spoločnosti v prostredí cirkusov a smutných clownov, Don Quijote ako skrytý (alebo viac ako otvorený) portrét C. Majerníka a napokon vyvrcholenie jeho tvorby v sérii diel nútených pochodov štvancov, množiny beznádejných ľudských bytostí, smerujúcich neodvratne k naplneniu ich tragického osudu. Tento vydateľský čin treba hodnotiť pozitívne zvlášť v súvislostiach objektívneho prístupu a komplexnosti spracovania.

Koncepcia výstavy vo výstavných sieňach GMB v Mirbachovom paláci bola založená na retrospektívnej báze, diela boli inštalované v približnom

chronologickom slede. Členitosť priestorov historickej budovy poskytovala autorke výstavy optimálne možnosti naplniť jej zámer predstaviť autora v nových súvislostiach a zoskupiť diela výstavnej kolekcie podobným spôsobom, ako rozčlenila dielo v monografii. Jednotlivé etapy tvorby alebo významné, zlomové udalosti v živote umelca dopĺňovali výstižné textové popisy udalostí alebo interpretácie diel, čím výstava nadobudla aj didaktický rozmer. Hodnota samotnej kolekcie spočíva v jej samotnom zostavení – predstavuje návštevníkovi mnoho diel, ktoré doteraz neboli na Slovensku vystavované, predovšetkým z prostredia českých verejných i súkromných zbierok, takže umožňuje návštevníkovi širší a ucelenejší pohľad na tvorbu tohto vynikajúceho umelca, než tomu bolo pri výstavách v minulosti. I keď niektoré známe diela absentujú (zo stálych expozícií Slovenskej národnej galérie a Národnej galérie v Prahe, reprodukované sú v publikácii), je to jedna

ako môže púha zmena charakteru výstavného priestoru radikálne zmeniť rámce k vnímaniu celej výstavy, jednotlivých diel, ba i tvorby umelca samotného. Kým v Bratislave bolo každé obdobie, každý celok tvorby relatívne izolovaný, oddelený, „uprataný“ vo svojej vlastnej sále (alebo aspoň tak pociťovaný), otvorený priestor v Liptove umožňuje pri zachovanej možnosti detailného vnímania jednotlivých diel, rovnako usporiadaných chronologicky i významovo do skupín, aj celostný pohľad na kolekciu, pri priehľadoch medzi inštaláčnymi prvkami vidieť aj diela z iných období tvorby, čím sa dostávajú do zaujímavých vzájomných súvislostí a vzťahov, divák môže obsiahnuť celú výstavu „jediným pohľadom“, pochopiť vývoj a priebeh ľudskej tragédie umelca. Zároveň nie je ukrátený ani o prekvapenia pri prehliadke výstavy. A tak sa ponúka divákovi, ktorý navštíví obe výstavy, analytický i syntetický pohľad na rovnakú tému.



Cyprián Majerník, *Morena*. 1933. Olej na plátne, 65,5 x 44,8 cm. Slovenská národná galéria

z najúplnejších kolekcií, aké sa kedy podarilo zostaviť a prezentovať. Dôraz na formulovanie a interpretáciu všetkých etáp Majerníkovej tvorby objektívne vo vzťahu k výtvarnej i výpovednej hodnote diel patrí ku kladom výstavy.

V súčasnosti (február-marec 2010) je výstava Cypriána Majerníka reinštalovaná v Galérii P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši. Výstava, situovaná vo veľkej sále galérie, predstavuje tú istú kolekciu diel, opäť bohato doprevádzanú verbálnymi interpretáciami jednotlivých období života a tvorby umelca. Je však skutočne zaujímavé,

JAN ZRZAVÝ O CYPRIÁNOVI MAJERNÍKOVI

„Slovák – čo som dosiaľ videl zo slovenského maliarstva, sa zďaleka nevyrovnalo tomuto. A keď som ho prvý raz uvidel, razom som si ho zamiloval – ako každý. Že je umelec, maliar, poznal som mu hneď na očiach. Málokedy som bol okamžite a s takou úplnou istotou o niekom presvedčený, s kým mám dočinenia. Bez možnosti omylu, bez potreby skúmania, zjavoval sa v ňom bez akejkoľvek masky otvorene a jasne človek úplne a bezo zvyšku poctivý, nezákerný, čistý. A ako som sa neskôr presvedčil, pod jeho pokojom a zdanlivým nezaujmom vrela duša nesmierne citlivá a nežná. Citlivá – ale nie precitlivá a sentimentálna, nežná – ale nie zženštilá a ufnukaná. Podľa nesmiernej jemnosti a zdržanlivosti jeho prejavu bolo poznať, že je to najvyššia a najušľachtilejšia neha, akej je schopný ozajstný muž v pravom zmysle tohto pojmu. Čistota a nevinnosť až detská žiarili z jeho očí a hádam to bolo najviac tým, čo každého podmaňovalo a premieňalo vedľa neho na dobrého človeka. Jemu každý dôveroval, jeho každý miloval, jemu každý prial dobré. Za mnoho rokov svojho umelecko-spolkového života, ani medzi umelcami vôbec, nepoznal som človeka tak ušľachtileho, tak taktného, milého a jemného. Za máloktorým z odídených nesú sa spomienky tak krásne a naplnené vďačnosťou a vďakou za to, že sme mali šťastie ho poznať a okrievať v očisťujúcom jeho žiarení.“

Poznámky:

1. Vaculík, K.: Generácia 1909 – Svedomie doby. Katalóg k výstave, komisárka výstavy L. Peterajová. Slovenská národná galéria: Bratislava, 1964, s. 6.
2. Abelovský, J., Bajcurová, K.: Výtvarná moderna Slovenska. Slovart: Bratislava, 1997, s. 466.
3. Kiss-Szemán Z.: Cyprián Majerník. Galéria mesta Bratislavy: Bratislava, 2009, s. 4.
4. Peterajová, L.: Cyprián Majerník. Tatran: Bratislava, 1981, s. 12.
5. Peterajová, L.: Cyprián Majerník. Tatran: Bratislava, 1981, s. 36.
6. Kiss-Szemán Z.: Cyprián Majerník. Galéria mesta Bratislavy: Bratislava, 2009, s. 5.

Nejenom čtenářům u brusů!

Výstava Ivo Sedláčka
v brněnské galerii Dolmen

Ludvík Ševeček

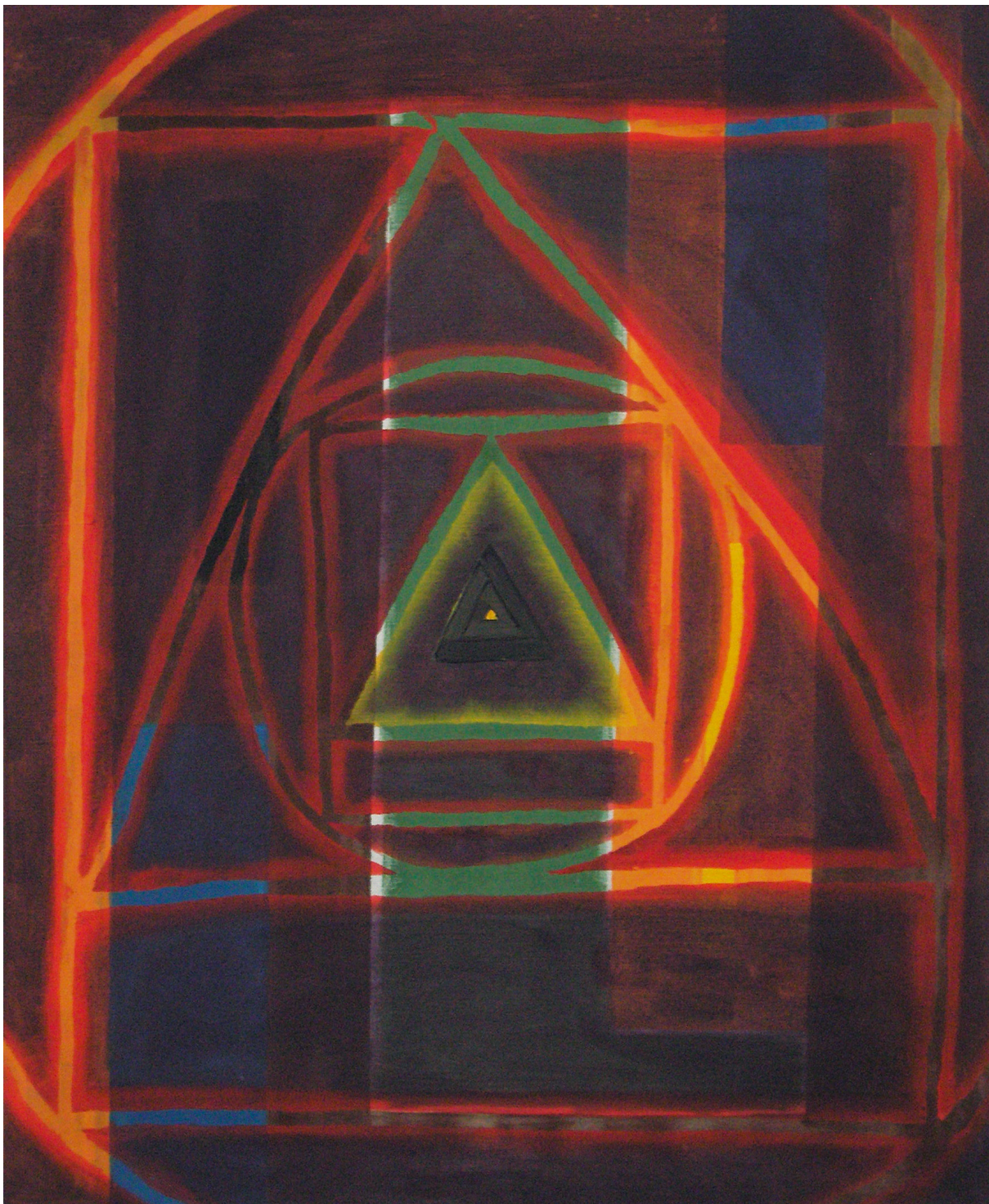
oceňovaných uměleckých osobností, jež v těchto kulturních centrech dlouhodobě působí, zde soustavně představuje také práce méně známých, anebo teprve nastupujících autorů nejmladší generace, kteří o odpovídající pozici na české výtvarné scéně teprve usilují. Zvláště cenná, ale podle mého soudu je hlavně zmiňovaná - a víceméně - pravidelná prezentace děl výrazných výtvarných osobností spjatých s regionem. Výtvarné dění ve Zlíně, ale třeba i v Uherském Hradišti nebo v Hodoníně si zasluhuje širší než regionální pozornost a jako taková by se pro Dolmen mohlo stát jedním z jeho přirozených výstavních východisek a dobrým příslibem do budoucnosti.^{1/} Výtvarná komunikace, nejenom mezi regionem a Prahou, ale třeba i mezi Prahou a Brnem nebo „Moravou“, která se tu nabízí, je více než žádoucí, ale i zavazující a už nyní sehrává nezanedbatelnou roli v kontextu našeho výtvarného provozu - ku prospěchu soudobého českého umění.



Pohled do instalace výstavy Ivo Sedláčka v galerii Dolmen v Brně (12.-30. 1. 2010), zleva *V prostoru*, 2001, akryl, vlizelín, 205 x 80 cm, *V prostoru*, 2007, akryl, vlizelín, cca 190 x 90 cm, *Ubrus-typologie*, 2006, komb. tech., papír, *V prostoru-typologie* (2x), 2006, akryl, vlizelín, cca 195 x 90 cm, *fota* (3x) Jan Spěvák

Soukromá galerie Dolmen si v relativně krátkém čase své existence vytvořila dobré renomé. I když „vzešla“ z regionu a výstavní činnost vedle Prahy a Brna trvale vyvíjí také Uherském Hradišti, není, jak se zdá, poutána nějakými limitujícími lokálními ohledy. Její program je v tomto směru zcela nezávislý, ne však bezbřehý. Přes relativně široký tematický záběr se jeví docela konzistentně. Mimo jiné i díky respektu ke skutečným uměleckým hodnotám, které ve východomoravském regionu v posledních letech vznikají. Právě jejich prezentace je jednou z jejích jistot a dodává výstavnímu programu galerie na osobitosti. K ní ostatně přispívá i narůstající důvěra v novou instituci ze strany samotných umělců a také spolupráce s předními českými kurátory. Rovněž její zásluhou se v konání galerie Dolmen bezpochyby prosazuje odborově přínosná koncepce, zřetelná hlavně v jejích výstavních prostorách v Praze a Brně. Vedle tvorby známých a všeobecně

Do uvedených koncepčních souvislostí například nejnověji dobře zapadla objevená výstava, již galerie Dolmen v únoru tohoto roku uspořádala původem zlínskému malíři Patriku Háblvi (1975), který se v české metropoli usadil teprve před krátkým časem.^{2/} Jen těsně ji však předcházela další, neméně záslužná výstava zlínské provenience. Proběhla od 12. do 30. ledna 2010, pro změnu však v brněnských prostorách galerie. Její protagonista Ivo Sedláček (1961) sice vyšel z „brněnského tvůrčího okruhu“, od konce osmdesátých let však trvale žije a působí ve Zlíně.^{3/} Je mimo jiné ředitelem Zlínské soukromé vyšší odborné školy umění, zástupcem šéfredaktora Prostoru Zlín, u jehož rodu stál, anebo zakládajícím členem neformálního zlínského uměleckého seskupení Ohne Titel. Jeho tvorba prošla v průběhu času řadou samostatných a kolektivních výstav doma i v zahraničí a náleží k neodmyslitelným



Ivo Sedláček, *V prostoru*, 2007-08, akryl, plátno, 120 x 100 cm

hodnotám, jimiž se zlínský výtvarný region vykazuje a prosazuje v rámci soudobé české umělecké scény.^{4/} V Brně však své práce v širším výběru naposledy představil –nemýlím-li se– před více než osmi léty v Domě U rudého vola (2001). Už v její instalaci se objevily abstraktní kompozice, které v principu rezignují na figurativní odkazy jeho symbolistně-existenciální malby a kresby z předchozích období. Výstava v galerii Dolmen proběhla pod příznačným názvem Čtenářům ubrusů! Obdobné pojmenování, Pocta čtenářům ubrusů, autor použil již pro rozsáhlou přehlídku své nejnovější tvorby v roce 2004 ve zlínské galerii.^{5/} Dá

se říci, že její tematika byla v brněnském Dolmenu ještě dále výtvarně rozvedena a jaksi monumentalizována. Určitý sarkasticko-existenciální osten, jenž tyto práce charakterizuje, byl ještě zvýrazněn skutečností, že nad ní opět –stejně jak ve Zlíně– převzal záštitu ředitel Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu Jan Steklík.

Navzdory ironizujícímu, a až iracionálnímu kontextu plynoucímu z názvu výstavy působila samotná její instalace vyrovnaným dojmem. Svůj podíl na tom bezpochyby měl již způsob instalace v prosvětlených prostorách galerie, ale zejména určitý názorový posun, daný zvláštní harmonizací

všech předchozích experimentálních postupů autorovy tvorby, účinným propojením jejich jednotlivých výrazových a technických komponentů spjatých s ústředním tématem jeho díla, jímž je jakási fatálně daná existenciální dimenze lidského bytí. V Sedláčkově licenci je symbolizovaná sémantickým propojením fenoménu zrodu a zániku (či smrti) v prostoru s organickými, biomorfními i geometrickými prvky, s nimiž nakládá víceméně konstruktivně. Nejedná se však v žádném případě o statické konstrukce. Kontinuální práce s tvary-znaky je vždy nějak narušovaná dynamizací obrazové struktury. Nezřídka až na bázi jakési eruptivní síly, která uvádí do pohybu i pro autorovy práce charakteristické a dominantní, koncepčně-struktivní symboly. Přímou cestu k současným obrazovým kompozicím, v nichž již tyto symboly přerostly až do jakési archetypální podoby, autor zahájil v první polovině devadesátých let. A to malířsky pojednanými prostorovými objekty a zejména



Pohled do instalace, zleva Hadry, 2003–06, komb. tech., plátno, V prostoru, 2007, akryl, vlizelín, cca 190 x 90 cm

takzvanými vlizelíny (1992), které se staly jednou z podstatných součástí jeho tvorby až do dnešních dní.

Vlizelíny jsou akrylovými barvami pojednané plochy zvláštní umělé látky, jež umělec volně zavěšuje do prostoru. Jejich finální výraz spoluvytváří reálné světlo prostupující kompozicí. Duchovní fenomén světla je akcentován zejména v jeho časovosti či proměnlivosti, jako dynamický element, který relativizuje, ale současně i výrazově prohlubuje vnitřní integritu obrazové kompozice s reálným prostředím. Autorovo existenciální tékání v materializovaném bytí současnosti, v rovněž vědomí-nevědomí, v pohybu v kruhu – od zrodu ke smrti – mu dodalo důležité podněty ke konstituci abstraktních obrazových kompozic. Před patnácti léty se tak začaly v jeho ateliéru formovat rovněž první kresby a obrazy z cyklu *V prostoru*. K důležitým inovacím dospěl kolem roku 2002. Stál za nimi jeho permanentně probíhající dialog s vlastní tvorbou předchozích období. Tak jako vždy šlo i tenkrát o jakousi revizi vlastních uměleckých postojů, o jejich konfrontaci v čase. Z nadhledu výtvarného racionalismu svých počátku,

ale i z pozic malířsky založeného senzualismu svých prací z let devadesátých dospěl k zajímavé syntéze, když racionálně v objemech a plochách citně lapidární tvary-znaky zasazoval do téměř informelně, malířsky spontánně, koncipovaného, anebo procesuálně atomizovaného prostředí – do prostoru nicoty. Zcela průkaznými exponáty v tomto ohledu se staly už v té době hlavně jeho ubrusy.

Ubrusy jsou vlastně papíry a v posledních letech i látky (hadry), na nichž si autor v polovině osmdesátých let, a posléze i v dalších letech, zkoušel barvy a do nichž z odstupem času, počínaje léty 2001–2003, opět malířsky vstupoval. Jde tedy jednak o koncept, ale také o práci s náhodou. Výsledkem jsou pozoruhodné malířské kompozice, které oslovují svým vnitřním napětím, svou dualitou vědomí a nevědomí, racionalita a iracionalita, anebo třeba napětím mezi konkrétním (naturalistickým) a abstrakcím, ale také zvláštní sarkastickou dimenzí a vůbec „útočnou“ poetikou na téma bytu člověka v bytí. Čtenáři ubrusů v pojetí Iva Sedláčka – jak už jsem se to před časem pokusil komentovat či formulovat^{6/} – nejsou pouhými konzumenty předjitřních nonstopů, barů a pivnic, ale především empatií nadaní vnímatelé a aktéři naší doby – eticky vyprázdněného, v nicotě se zmitajícího světa, v němž materializace vytěšňuje na periferii života bytostné hodnoty. Samotná brněnská výstava však nepochybně neoslovovala pouze „čtenáře ubrusů“. Byla založena komplexněji. Šlo o zajímavé a úspěšné bilancování tvorby předního českého malíře střední generace. Přestože se odehrálo na relativně malém prostoru, muselo uspokojit a potěšit i nejnáročnějšího sympatizanta a vnímatelé naší soudobé malby.

Poznámky:

1. Na to, jak zajímavě se rozvíjí v posledních letech současné výtvarné umění východomoravského regionu, například upozornila výstava *Zlínský okruh*, kterou v roce 2006 uspořádalo České muzeum výtvarného umění v Praze a poté (2007) proběhla také v Galerii města Plzně, Galerii umění v Karlových Varech a v Galerii M. A. Bazovského v Trenčíně. Viz: *Zlínský okruh* (katalog výstavy, úvodní texty: I. Neumann, L. Ševeček). České muzeum výtvarných umění v Praze ve spolupráci s Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně, 2006.
2. Výstava byla navíc péčí galerie Dolmen doprovázena precizně zpracovanou knižní publikací s odborným úvodem a obsáhlou obrazovou a textovou dokumentací. Viz R. Druhy: Patrik Hábl, Galerie Dolmen, s.r.o., 2010.
3. Ivo Sedláček se narodil v Brně v roce 1961. Je absolventem SUPŠ v Brně (1976–1980) a pedagogické fakulty brněnské univerzity (výtvarná výchova-čeština, 1981–1986).
4. Na pozici autorovy tvorby v kontextu regionu a současného českého výtvarného umění poukázala například před časem i výstava *Zlínský okruh*. Viz poznámka č. 1.
5. Srv. Ivo Sedláček, *Pocta čtenářům ubrusů*, *Abstraktní tvorba – malby, ubrusy, vlizelíny* (katalog výstavy, úvodní text: L. Ševeček). Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2004. K tomu dále: *Týž, Pocta čtenářům ubrusů*. K výstavě Ivo Sedláčka ve zlínské galerii. *Prostor Zlín*, XI., 2004, č. 2, s. 4–5.
6. Viz texty v poznámce č. 5.

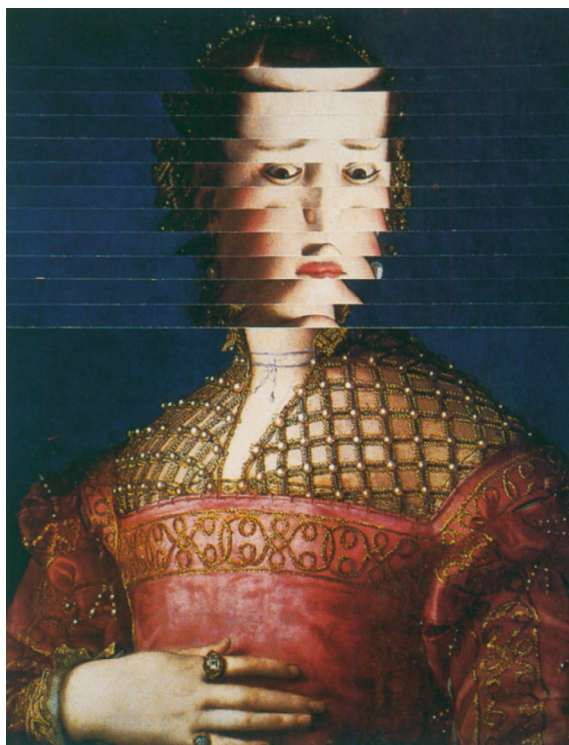
Leoš Lang

V roce 1992 se stěhuje Archa knihkupectví a nakladatelství do nově zrekonstruovaných prostor budovy zlínské radnice. Autor interiérových úprav byl Pavel Mudřík, Pavel Šiška. Svatopluk Sládeček s ročním odstupem navrhl v galerii nosné prvky k prezentaci výtvarných publikací. Svatopluk Sládeček neopomenul v rámci knihkupectví vytvořit opticky oddělený prostor pro výtvarné publikace, kde na stěnách občas visely nějaké výstavy. V postupujícím čase za podpory a asistence Svatopluka Sládečka proběhlo několik výstav, s odstupem času odhaduji počet tři cyklů, v kterých byla představena architektonická studia z celé republiky. Bohužel tyto aktivity probíhaly bez dokumentace a katalogového doprovodu, a tak jen pátrám v paměti své a majitele Archy Pavla Jungmanna, mimo jiné na povrch vytane např. vzpomínka na herce, spisovatele, Akad. arch. Davida Vávru (*pozn. jeho průvodcovství a mediální známost jako průvodce pořadem Šumná města přijdou teprve o několik let později, jak tomu bude s mediální známostí ve většině případů vystavovaných autorů*). Také byla představována grafická studia, která snad svým zaměřením a vkusem mohla pozitivně ovlivnit smýšlení zadavatelů grafického designu zmíněných let. Z výše uváděných důvodů mohu jen zapátrat ve své paměti a jmenovat studio, které pozitivně zakotvilo v uvedeném období, bylo to studio a fy Margaret.

V krátkém období let 1992–93 pokračoval Pavel Jungmann ve výstavní aktivitě, ve stejných prostorách s navazujícím kontextem, představovat mladé a neotřelé výtvarníky. Mírně řečeno, byl to komplikovaný čas, mnozí výtvarníci zakotvili ve svých „domovských galeriích“ a bylo velmi složité a mnohdy velmi komplikované přesvědčit je o vhodnosti či nevhodnosti vystavovat v daném prostoru Archy, na stěnách nad knižními publikacemi. S omluvou na lidskou paměť uvádím jen některá jména autorů vymezené etapy, kteří představili v takto koncipovaném prostoru své práce. Fotograf P. Zhoř, František Petrák, Jiří Vyhnálek – keramika, keramika – kresby manželů Hankeových, šperky a drátěné objekty paní Blanky Šperkové, hračky pana Trnky, Ivo Sedláček, Luboš

Jarcovják, Jan Slovák, školy s výtvarným zaměřením (*pozn. počet a pořadí uvedených vystavujících není dokumentováno, pokud jsem někoho opomenul, tímto se omlouvám*).

V tomto dění, hledání a časových posloupnostech (*pozn. píše se začátek roku 1993*) mít větší, čistší prostor pro koncepční výstavy, přišla nabídka Muzea jihovýchodní Moravy o bezplatném zapůjčení vlastních zámeckých prostor pro cyklus šesti výstav v roce. Byl jsem pozván P. Jungmannem ke společné práci na realizaci zamýšlených výstav. Nabídnutý prostor obsahoval hlavní sál a přilehlé chodby prvního patra zlínského zámku. Vnitřní prostor byl velmi diskutabilní pro čistou výtvarnou prezentaci a zamýšlenou koncepci prezentovaných prací. První úvaha byla rekonstrukce a vyčistění výstavního prostoru ode všech dobových nánosů „taky architektury“. Ale..., přesto, že prvotní nabídka státní instituce byla velkorysá, stále jsme zůstávali filantropy výstavního oboru.



Jiří Kolář, Bez názvu, koláž, 80. léta, 220 x 250 mm

S prvním osloveným výtvarníkem Petrem Niklem nám bylo zřejmé, že naše koncepce výtvarného díla s komparací čistého architektonického prostoru bude potlačena do pozadí a každý výstavní projekt bude řešený individuálně, to znamenalo řešit vystavovaný objekt versus výstavní prostor individuálně. (*pozn. ...vím, jak Petr Nikl nakoupil za nemalé a většinou vlastní peníze bílé plátno, protože stěny byly pokryty přípravky na adjustaci grafiky s posuvnými skly, celou galerii potáhl bílým plátnem a vytvořil vlastní výstavní prostor*). Velmi inspirativní příklad pro další praxi, jak přistupovat k prostoru, který není zcela vstřícný zamýšlenému výstavnímu projektu. Potom přichází tříleté období jedenácti výstavních cyklů a představení čtrnácti předních českých výtvarníků napříč generačním spektrem.



Michal Cihlár, Zátisi s reprodukcí a novinovou fotografií, 1991, 15ti barevný linoryt, 65 x 95 mm

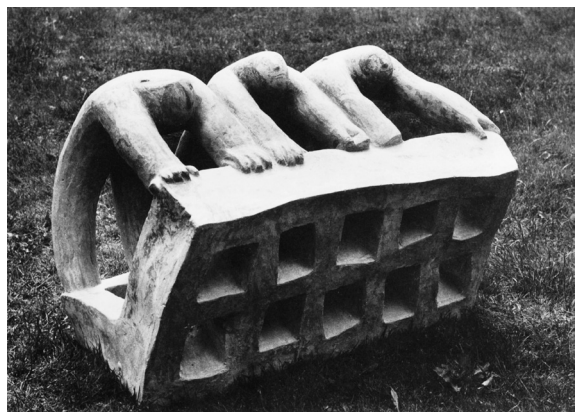
Velkým zadostiučiněním a také výstavním úspěchem byl ve spolupráci s Národní galerií projekt výstavy grafického díla Bohuslava Reynka. Výstavu jsme doplnili o dva dokumentární filmy, uspořádali večer nad dílem petrovského básníka a grafika, přednášel Jiří Šerých, Mojmir Trávníček. V tomto kontextu osobních vztahů byly prezentovány další výstavní projekty; tak byli představeni manželé Věra Nováková a Pavel Brázda, které pro širší výtvarnou i kulturní veřejnost objevili protagonisté časopisu Revolver Revue Tereza Pokorná a Viktor Karlik.

Ve snaze představit stávající a vzrůstající kvalitu i kvantitu výtvarníků tvořících v místě prezentované galerie jsme šli a kontaktovali malíře a sochaře od severu Moravy přes středové místo působnosti až na jih Moravy, v Brně. Tímto způsobem

se představil svébytný sochař Mario Kotrba, který se v průběhu své životní tvorby zabývá figurou, z níž vychází podstata jeho sochařské formy, velmi přímočaré, zbavené detailů a zdánlivě evokující k velmi snadné čitelnosti. (pozn. později autor Sv. Kryštofa na olomouckém dálničním obchvatu a dalších realizací ve veřejném prostoru moravských měst).

Pokračující trajektorie směřuje do Luhačovic, kde byl po druhé osloven malíř a výtvarný pedagog na SUPŠ v Uherském Hradišti František Petrák, který svůj tradiční výtvarný projev doplňuje experimentem. V našem výstavním projektu a nabízené koncepci nesourodosti toho plně využil a představil své xeroxované zemědělské potravinové produkty. Propojení severu a jihu proběhlo v symbióze výtvarníků Františka Kowolowského a Rostislava Čuříka. (pozn. v současnosti Fr. Kowolowski působí v Brně jako kurátor Domu umění a přednáší na katedře malby FU v Ostravě). Geografickým doputováním do středu působnosti našeho výtvarného dění byla výtvarným projektem představena dvojice zlínských výtvarníků Svatopluk Slovenčík a Zdeněk Macháček. Ač generačně rozdílní, byli propojeni výtvarným názorem, geniem loci zlínské architektury a individuálním vztahem k sdílenému životnímu prostoru.

Názorově blízký vhled, výtvarná konvence, blízkost vidění výtvarného světa a jeho využití nás dovedl k názoru představit tvorbu výtvarníků mimo moravskou geografii, a tak se uskutečnil pražský výlet za grafikem Michalem Cihlářem a malířem Michalem Nesázalem. Jedním z finálních nápadů



Marius Kotrba, Matrace, 1993, beton, 63 x 85 cm



Pavel Brázda, z cyklu *Závodníci*, 1956, olej, plátno, 50 x 35 cm

bylo přenést z Památníku národního písemnictví výstavu koláží Jiřího Koláře, které posílal z Francie Madle Vaculíkové, jako odpovědi na její dopisy. Labutí písní v muzejních prostorách byl výstavní projekt *Revolver Revue* „Pět let pod zemí, pět let nad zemí“ spojené s výstavou výtvarníků působících kolem RR. Vernisáž byla rozšířena do prostorů rockového klubu Golem, kde pokračovala hudební poctou danému tématu Monika Načeva a skupina Vltava, kteří navázali na Filipa Topola, a autorské čtení Petra Placáka a Andreje Stankoviče. Tím skončilo soužití s institucí Muzea jihovýchodní Moravy, konečný odchod bych si dovolil ponechat bez komentáře.

Majitel Archy v roce 1997 vyhrává nově vybraný konkurz na stejné prostory k provozování knihkupectví, vydavatelství a výstavní činnosti, již bez společníka, opět přebudoval vnitřní dispozici pronajatých prostor, nově vznikla „Kafírna“ a na zdech tohoto prostoru pokračovalo představování výtvarných projektů v komornější podobě.

Proběhla řada výstav zaměřených na práci na papíře, fotografické projekty a plátna menších rozměrů. Mnozí výtvarníci se představili opakovaně, František Petrák, Michal Cihlár – deníky z cest, Svatopluk Slovenčík, Zdeněk Macháček s pracemi na papíře, Mario Kotrba jako malíř, Jan Slovák s grafikou a dřevorezbu, k nim se přiřadili mladí výtvarníci Filip Lang – práce na papíře, Jolana Jemelková – grafika a mnozí další.

Fotografie byla např. zastoupena jmény Karásek, Baklík, Stavjaník, Šilboch, Šibík, také s velkým zájmem byla přijata skupina *Pode Bal* s projektem „Malík urvi“ a mnozí další, byl by to dlouhý seznam, na který již není prostor v tomto příspěvku, pokud bych chtěl alespoň několika slovy, nebo krátkým souvětím zhodnotit průběh realizovaných výstav.

Výstavy probíhaly s železnou pravidelností v měsíčních až dvouměsíčních cyklech do roku 2005, kdy Archa opustila radniční prostory a našla si nové působiště, již bez zázemí a možností prezentovat současné výtvarné umění.

Výtvarně na hradě

Barbora Svátková

na brněnském hradě Špilberku. Přinášíme postřehy a zkušenosti z realizací u příležitosti vydání katalogu nazvaného Výtvarně na hradě Špilberku (Svátková, B. ed.)^{2/}, který současně představuje spolupráci Muzea města Brna na vybraných programech s katedrou výtvarné výchovy Pedagogické fakulty MU. Hledáme praktické cesty, jakými zprostředkovat umění návštěvníkům hradu Špilberku tak, aby využívali vlastní aktivitu. Vycházíme z metod galerijní a muzejní pedagogiky a zaměřujeme se na tvůrčí a výtvarné přístupy. Edukační programy uskutečňujeme při uměnovědném oddělení Muzea města Brna v návaznosti na výstavy výtvarného umění připravované na Špilberku především kurátorkami PhDr. Marcelou Macharáčkovou a PhDr. Janou Svobodovou. Jsou blízké i principům představovaným Komerou edukačních pracovníků Rady galerií České republiky. Naším programům jsou společné výstavy výtvarného umění na hradě a samotný hrad Špilberk. Prostředí hradu



POJMENOVAT OBRAZ: z animačního programu k výstavě František Mertl - FRANTA. Na snímku „slova k obrazům“ při prohlídce výstavy se studenty 3. ročníku SPŠ a VOŠ technická (Brno), obor Výtvarné zpracování kovů a drahých kamenů - umělecké odlévání (ped. doprovod Mga. Marie Hostašová), a žáky 6. třídy ZŠ Husova (ped. doprovod Mgr. Ludmila Fidlerová, Ph.D.). Foto: z archivu autorky, říjen 2009.

Ahoj Martine, slyšela jsem báseň k obrazu... Slyšela jsem báseň k obrazu. Nedávno na vernisáži, netřeba upřesňovat okolnosti, vzpomínám si, zasáhl mě způsob, jakým báseň „provedla“ diváky výstavou. Ještě než k tomu došlo, uváděl výstavu poctivě připravený kunsthistorik. Přednes mu zabral mnohem více času. Jenže pak... znenadání se mezi přítomné snesla báseň z úst malíře a básníka a... a způsobila mnohem více. Totiž otevřela! Usmívala se, schovávala se a zase vykukovala... Jak malá potvůrka, opička. Otevřela a pozvala dál. VLASTNĚ.

Přišlo mi na mysl něco o múzách a jak to vlastně celé asi je. O trpělivém naslouchání úvodním slovům. O vzácném slyšení pár veršů. O vzácnosti vlastně.

Nedávno jsme s kolegy dokončili katalog o programech zprostředkování umění^{1/}, které probíhají

si totiž dosti rychle řeklo o svou přítomnost v cyklu vzdělávacích programů a zformovalo se i do celkového názvu Výtvarně na hradě.

Umění, tvorba, akce a animace^{3/}

„Autoři animací užívají nejen různé druhy výtvarných technik, součástí programů jsou také ‚výpravy‘ do běžně nepřístupných částí hradu mající často charakter kolektivních performancí.“^{4/} (PhDr. Marcela Macharáčková).

Když jsem jednou tak zpětně přemýšlela, jakou podobu vlastně získávají všechny ty programy, které v Muzeu města Brna vznikají pod rukama mýma, ale i v části, kde realizujeme nápady studentů katedry výtvarné výchovy PdF MU, všimla jsem si zajímavého momentu. Jistě bychom mohli

po odborné stránce rozdělit programy podle typu, a také to krátce uděláme, ale je tu ještě vyšší hlediště, ke kterému vedly moje úvahy. Zjistila jsem, že kromě tematiky vyplývající přímo ze stálých expozic nebo krátkodobých výstav výtvarného zaměření, tedy témat, motivů, obsahů uměleckých děl, popř. výtvarných technik a technologických vlastností artefaktů, se při tvorbě programů stále samozřejměji vkrádá prostředí samotného hradu Špilberku, v jehož výstavních prostorách tyto programy přirozeně probíhají. Mám tím na mysli určitý sklon, třeba i nepřímý, ale lehce přenositelný na jedno společné téma, a tím je TVÁŘ. To je jakési všeobjímající téma, kterého se stále i nechtěně dotýkáme. V některých animačních programech a dílnách či workshopech, především v těch, které se odehrávají venku, je to přímo *tvář hradu*. Podoba v různých souvislostech. Ať již uchopená v dějinném kontextu, nebo jako samostatná atmosféra míst, jejich nálada.



SVĚTELNÉ FIGURY: z animačního programu k výstavě František Mertl - FRANTA. Na snímku fotografická tvorba v gotickém sále hradu, interpretace obrazů malíře Franty se žáky 6. třídy ZŠ Boskovice (ped. doprovod Mgr. J. Sauer). Foto: L. Břizová, říjen 2009.

Jedna z dospělých účastnic letního plenéru na Špilberku mluvila přímo o „bytosti Hradu“, kterou bylo díky charakteru programu cítit: „[...] Vizualně i emocionálně pozměněné návštěvníky vedla lektorka se svazkem klíčů hradem. Některé z dveří občas odemkla a otevřel se prostor některého z nádvoří, kde čekal výtvarný úkol, příběh [...] Pod viditelným reliéfem zvenčí zdobením fasád, okny dovnitř a naopak zevnitř z chladu sklepení a chodeb pod hradem rezonoval pocit neviditelné bytosti – starodávného hradu. [...]“⁵¹

Téma tváře je možné lehce vztáhnout a sledovat také ve vztahu k samotnému umění. Vždy tvoříme určitou tvář. My sami jsme tvář. Tvář, kterou potřebujeme poznat, ale musíme poznat také tváře ostatních, abychom mohli žít. Opomenuli různé, i když ne zanedbatelné masky či tělové performance, je tváří i interpretace obrazu. Jak dokumentuje například záznam žáka 7. třídy ZŠ Brno, Husova (červen 2009), k obrazu Bohumíra Matala. Záznam vznikl při animaci ke stálé expozici Od renesance po modernu, a to jako „oživení obrazu“ metodou tvůrčího psaní: „Nevím co jsem dělal, ani kde jsem byl. Nepamatuji si co se stalo. Nevím jestli je to rok, nebo jeden jediný den. Jediné na co si vzpomínám je že jsem najednou byl, a všude

kolem mně válka. Tedy ne hned. Nejdřív kolem mně bylo bílo. Pak začalo všechno přibívat. Vojáci, strach. Všude byla spoušť. Až když se stratilo i to nejmenší bílé místo čas jako by se zastavil.“ (pozn. gramaticky neupravený přepis). Způsob, jakým budeme „tváře“ poznávat, je zásadním východiskem jak pro vzdělávací činnost, tak obecně pro život.

Vztah mezi uměním a tvorbou v našich výtvarných programech je, myslím, třeba mírně objasnit. Jde vlastně o to, že charakter každého programu je zde chápán jako blízkce podobný povaze výtvarné akce. Tedy časovému úseku, v němž probíhá – a co je důležité – postupně se odehrává a v jednotlivých krocích „nabaluje“ další děj, určitý tvůrčí akt. Ten je vlastně obsahem celého programu, ať již se skládá z řady dílčích úkolů (v případě animačního programu spíše symbolického ražení), nebo je soustředěn do časově náročnějšího tvoření (to v případě výtvarných dílen). Vlastní animace, animační program má tedy



TĚLOVÉ OBJEKTY: z animačního programu k výstavě František Mertl - FRANTA. Na snímku akční tvorba v hradním příkopu: studenti gymnázia Skuteč (všechny ročníky, ped. doprovod Mgr. Lenka Michalčová, DiS.). Foto: R. Vejrychová, říjen 2009.

procesuální charakter. Tvorba, která během něj probíhá (podobně jako v případě hradních animací⁶¹ či rozsáhlejších workshopů k výstavám), je tak vlastně jakýmsi inspiračním způsobem vedení podobná jazyku umění. Musím podotknout, přesto, a to „zůstávám stále na zemi“ a jsem si vědoma, že většina těchto „výtvarníků“, účastníků programů, jsou buď malé děti, nebo neprofesionální výtvarníci, pozoruji v průbězích doprovodných programů vznik artefaktů takzvaně mimochodem.

V této souvislosti se nabízí otázka, co představuje tento vklad do budoucna, čili probouzení a rozvíjení kreativity pomocí takto laděných programů? V preambuli Ústavy Mezinárodní organizace pro výchovu uměním INSEA⁷¹ (International Society for Education through Art) je tvořivost označena za základní potřebu, společnou všem lidem. Umění je zde definováno jako jedna z nejvyšších forem vyjádření a komunikace. Výchova uměním je pak přirozeným prostředkem učení na všech stupních vývoje osobnosti, který podporuje intelektuální, emocionální a sociální vývoj lidských bytostí ve společnosti. Pořádání tvůrčích programů se pro mě stává stále výraznější možností „dotknout se“ výtvarného díla jinak než teoretickou interpretací. Oživovat – animovat, jak zní v pojmenování tzv.

animačních programů, zkráceně animací. Dorozumívání se prostřednictvím výtvarné tvorby nabízí rozšíření komunikačních možností, které nelze nahradit komunikací verbální.

Ožehavá otázka

Nechci se držet jen pozitiv programů, dotkneme se kriticky zaměřené otázky: Není tzv. program zprostředkování umění pro účastníka manipulativní? Řešení problému nás vede bezprostředně ke skeletu programů a k odhalování nebezpečí a zásad, které musí animátor ctít. Vypůjčím si citaci mé volné odpovědi z ankety^{8/} o animačních programech. „(...) Lektor nekomentuje umělecká díla sám, jak je tomu při komentované prohlídce, ale komentují je svými vstupy, odpověďmi na lektorovy impulzy, sami návštěvníci. Lektor-animátor balancuje na hraně, kdy nemá sám příliš komentovat, ale zprostředkovávat kontakt s díly. To je strašně důležité. Animátor nesmí dominovat v roli průvodce,



BEZE SLOV: z animačního programu „V OBRAZE A V SOŠE“ (k expozici *Od renesance po modernu*). Na snímku výrazový převlek ve sbírce barokních soch se žáky 6. třídy ZŠ Sloup (ped. doprovod Mgr. R. Hejlová). Foto: z archivu autorky, listopad 2008.

kteřího známe z prohlídek hradů a zámků, a dav za ním jen šoupe papučemi. Galerijní animace, narozdíl od výtvarné dílny, je zhuštěným příběhem na dobu cca 1,5–2 hodin, kdy probíhá, a návrh scénáře programu musí myslet na rytmus, na celou kompozici programu pro daný čas. Návrh musí myslet na identifikovatelnost obsahu programu samotnými účastníky. Nemám na mysli verbální identifikovatelnost, ale to, jak a zda se vůbec jednotlivé části programu účastníka dotknou a jak si je bude identifikovat ve spojitosti s výstavou, uměním nebo s tvorbou obecně. Proto je důležité nasměrovat program pro konkrétní cílovou skupinu, věkově a podle charakteru skupiny. Účastníci musí program sobě přirozeným způsobem „číst“. Možná to zní trochu složitě, ale pohybujeme se ve výtvarné oblasti, kde příliš neplatí lineární přístupy, ale pracujeme s vrstvami osobností. Přes všechnu hloubku se však bráním tomu, aby má slova působila jako „věda“. Animace vychází z nitra a zase do něho chce směřovat. Měl by to být přirozený proces, a jestli to tak můžu říct, tak přímo proces výměny obsahu mezi lidmi; mimo jiné emocionálního obsahu. Výzvy. Odpovědi, odezvy. Komunikování za přítomnosti umění, tedy prostřednictvím umění – to je galerijní animace.“

O rozvíjení jistého druhu citlivosti

Ryzí animace navazují na myšlenku původních francouzských animací, neobejdou se bez schopnosti lektora-animátora výtvarně myslet, tedy mít živou zkušenost s vlastní tvorbou. Zastavme se závěrem u slov Igora Zhoře, významného představitele brněnské výtvarné pedagogiky, autora projektu Školy výtvarného myšlení, u slov, kterými vysvětluje podstatu vzniku jisté citlivosti, kterou označuje pojmem *výtvarné myšlení*: „Chceme dát účastníkům projektů příležitost, aby aktivně poznávali výtvarný projev jako něco, čím se sami mohou o světě vyjádřit. Snažíme se naučit je výtvarnými prostředky (nebo i jinými médii) vyslovovat osobní postoje a svoje vlastní vztahy. [...] Kdy jde při tom všem o „výtvarné myšlení“? ...když autor přemýšlí nad daným tématem. Když se mu v mysli mění téma v námět a námět v motiv – a když si uvědomuje jeho nejrůznější podoby. Když o svém tématu uvažuje a hledá k němu osobní vztah.“^{9/}

Poznámky:

1. Terminologie není v galerijní a muzejní pedagogice zatím uzavřenou oblastí. Jednotlivým termínem pro škálu doprovodných programů k výstavám se jeví *zprostředkování umění*, zatím však není plně užívaným. V češtině je možné uvažovat o tzv. programech zprostředkování umění, zatím se však více užívá edukační či výukové programy.
2. SVÁTKOVÁ, Barbora (ed.). *Výtvarně na hradě Špilberku: Projekt pedagogické praxe studentů katedry výtvarné výchovy PdF MU v doprovodných programech Muzea města Brna / Animační programy a dílny, workshopy a hradní animace*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010. s. 36. ISBN 978-80-210-5132-4.
3. Animační programy (animace) jsou interaktivní „oživující“ prohlídky. Lektor se skupinou „oživuje“ zážitek z výstavy praktickou činností i společnou diskuzí. Tvorba jednotlivce i tvorba skupinová zde hraje roli navázání bezprostředního vztahu k obsahu výstavy i vybraným dílům. Narozdíl od výrobků z výtvarných dílen používá výtvarná činnost v animacích často spíše jen formu náznaku, symbolu, prvky dramatisace a výtvarné akce.
4. MACHARÁČKOVÁ, Marcela. In *Výtvarně na hradě Špilberku: Projekt pedagogické praxe studentů katedry výtvarné výchovy PdF MU v doprovodných programech Muzea města Brna / Animační programy a dílny, workshopy a hradní animace*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010. s. 36. ISBN 978-80-210-5132-4.
5. Z rukopisu účastnice „výtvarného bloudění“ Letní plenér na Špilberku 2009 Mgr. Ludmily Fidlerové, PhD. (11.–12. srpna 2009).
6. Termín hradní animace se snažím teprve uvést v obecnější známost, jde o program zaměřený k prostředí samotného hradu, tedy NPK hradu a pevnosti Špilberk. Hradní animace vznikají v úzké spolupráci se studenty KVV PdF MU, výtvarná tvorba je nezávisle zasazena do dobrodružného a hravého rámce zápletky. Animátoři pro různá místa hradu někdy vystupují v převlecích.
7. SLÁVÍK, Jan. *Z historie výtvarné výchovy a její teorie* /1/. Artefiletika, 2006, URL: <http://www.artefiletika.cz/modules/articles/2006> (adresa platná k 23. září 2009).
8. SVÁTKOVÁ, Barbora, odpovědi v anketě - výzkumné části diplomové práce, 2009. In: KUBÍČKOVÁ, Michaela: *Zprostředkování umění v malých a velkých galeriích*, diplomová práce, Brno 2008, s. 71.
9. ZHOŘ, Igor. *Škola výtvarného myšlení 1*, 1987, s. 6.

Elektro-romantická výzva na hradě Lukov

Barbora Šedivá

Dušan Urbanec

Čo všetko predchádzalo nápadu zrealizovať akciu Dobrá Šajna na hrade Lukov? Mali ste s niečím podobným už skúsenosti?

Kolektív Hucot se zajímá o podporu současné umělecké scény v oblasti nových médií již několik let. Máme za sebou organizačně přes 30 samostatných projektů, například brněnskou přehlídku současné hudebně-obrazové kultury a komunikace Uchoko nebo spolupráci na mezinárodním festivalu síťové kultury Multiplace. Nicméně projekt „Dobrá Šajna“ byl v mnoha aspektech velmi specifický. Dal by se charakterizovat přímo jako site-specific.

Čo bolo pri príprave takejto akcie najnáročnejšie?

Jedním ze specifík akurátního videomappingu je nutnost předpřipravít některé projekční plochy tak, aby bylo možné vytvářet s předstihem video-materiál pro použití na konkrétní, projektorem nasvícený objekt. V případě Lukova, na konkrétní



Hrad Lukov, 3. 10. 2009, foto JSEABB

Autorský kolektív Hucot překvapuje obyvatelov (nielen) Zlína už niekoľko rokov. Za sebou má už viaceré festivaly, koncerty, výstavy či netradičnú mestskú hru. Minuloročná jesenná akcia so záhadným názvom Dobrá Šajna sa však z množstva ich aktivít trochu vymyká. Miestom činu bol tentokrát hrad Lukov, ktorého ruiny získali vďaka Hucotu nový rozmer. Mladí autori na nich dostali možnosť vyskúšať si jeden zo súčasných site-specific trendov – videomapping, a množstvo divákov zasa možnosť vidieť umelcov priamo v procese tvorby, či vďaka interaktívnym inštaláciám byť i jej súčasťou. O unikátnej celodennej akcii prezradil viac multimediálny umelec a organizátor Dušan Urbanec.

vybranou ruinu, hradní věž nebo jednotlivé architektonické komponenty pozůstatků hradu. Bylo třeba vymyslet způsob, jak by bylo možné upevnit projektory na hradby a do prostoru hradu tak, aby se daly po překreslení neboli po tzv. „namapování“ projektované plochy odinstalovat a posléze opět nainstalovat přesně do stejné polohy. Ve spolupráci s naším odborníkem na instalace Petrem Vallou se nám pak podařilo vyrobit sadu speciálních držáků, které byly koncipovány tak, aby se daly na předem určených místech šetrně nainstalovat i odinstalovat a přesně nastavit do požadované polohy. V ten moment jsme mohli předpřipravít scénu tak, že se na projekci mohli začít připravovat i lidé, kteří se tam do té doby

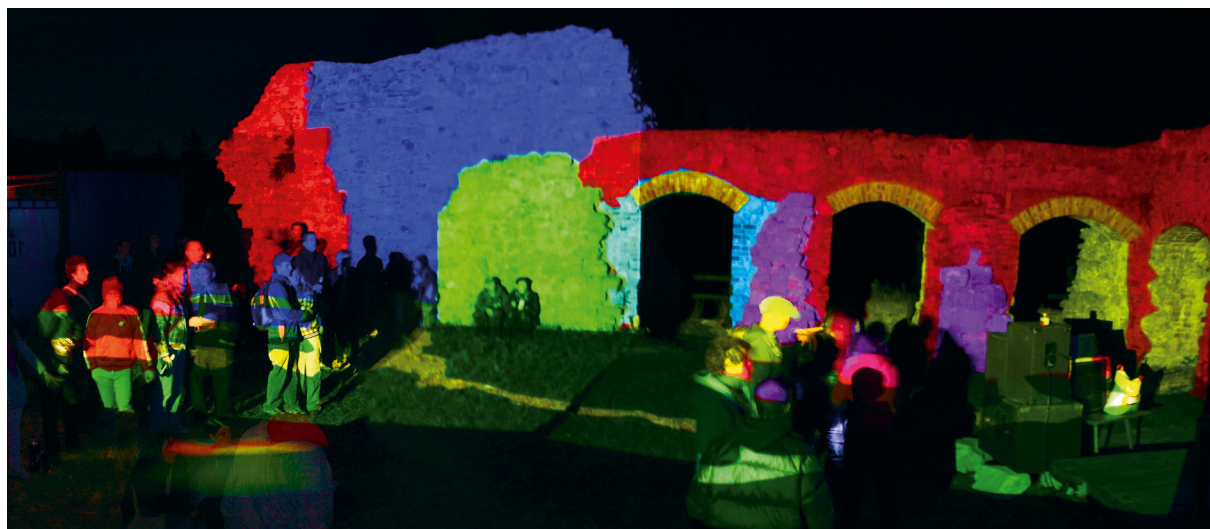
neměli čas zastavit. Jistou daní za elektro-roman-tismus byl fakt, že se jednalo převážně o instala-ce a projekce instalované v exteriérech lukovské zříceniny, což vyžadovalo jednak být připraven na nepřízeň počasí, a nebo také často mít aspoň základní horolezecké schopnosti. Nutno zde roz-hodně podotknout, že projekt Dobrá Šajna by se nemohl zrealizovat v takovém rozsahu, v jakém se to podařilo, bez obrovské podpory ze stany na-šich přátel, pozvaných umělců, partnerů a všech ostatních, co nám pomohli. Za to jim patří naše velké poděkování.

Podobné aktivity sa zväčša konajú najmä v indu-striálnych priestoroch. Ruina hradu nie je úplne obvyklá lokácia.

Nebyla to určitě reakce na aktuální přemíru kul-turních aktivit v industriálním prostředí. Máme industriální prostory v oblíbě a možná paradoxně cítím někdy příchuf bizarní romantiky spíše tam.

Aké mali zúčastnení umelci možnosti a aké obmed-zenia?

V rámci dramaturgie se přirozeně vytvořily dvě pomyslné platformy. Jedna nabízela participo-vat v rámci prostor volně. Druhou byl program na pódiu na nádvoří, kde byla hudební stage doplněna o klasické projekční plátno a o namapo-vanou dvojprojekci na nádvořní stěny a oblouky. Na začátku hudební produkce se představily komornější a experimentálně laděné projekty, jako jsou pražské 42:43 asi anebo zlínská Opu-ka. Oba projekty se zabývají propojením hudby a obrazu a využívají kombinaci elektroniky a ži-vých akustických nástrojů. Částečně ambientně vyzněl i původem vsetínský projekt Alef, kterého svou videoprojekci doprovodil zlínský VJ Kbez. 8bitovou scénu svým vystoupením zastoupili br-něňští Hugo a Zoe, pro které vytvořil speciální namapovanou projekci osobitých animací Vilém Novák z Brna. Na namapovaných stěnách nádvoří



Nádvoří hradu Lukova s namapovanou panoramatickou projekcí základní barevné videomasky, foto JSFABB

Pravda ale je, že na začátku všeho bylo právě mís-to. Téměř veškerá koncepce a dramaturgie akce se pak šla přímo na míru místu. Od určitého bodu se akce stala nepřemístitelnou. Kdyby se nám nepodařilo dohodnout se na poskytnutí pro-stor hradu se Společností přátel hradu Lukova, tak bychom nic podobného určitě neuspořádali. Zříceninu si pamatuji z dětství ještě jako zcela volně přístupnou, rozpadající se a jakoby pří-rodnější po těch dlouhých letech chátrání. Od té doby jsem tam byl nespočetněkrát, a zažil tak i její postupnou přeměnu do dnešní podoby. Když jsem se tam však ocitl po delší době vloni v létě, tak jsem užasl, jakých rozměrů rekonstrukce již nabrala. Dokonce jsem měl pocit, že snad na hra-dě i nějaké zdi přibýly. Každopádně se hrad opro-ti minulosti stal místem mnohem bezpečnějším. Cítil jsem najednou, že je to velmi příhodná kon-stelace a ideální lokalita pro plánované podzim-ní setkání. Prostorové dispozice hradu se zdály optimální. Rozličné tvary ruin původní architek-tury hradu a jejich příhodná vzájemná poloha se úplně vybizely k uspořádání jejich světelné pro-měny.

pokračovalo zlínské Moire a pražský VJ W_Noise. Pak přišlo i na lokální interprety zabývající se spíše tanečními postupy. Svou tvorbu představili zlíňští hudební producenti Intuitive Lab a Mrk, členové vsetínského kolektivu ADF (Analog Di-gital Freaks), Petite Pigeon, Freak One a společ-ný set v závěru předvedla dvojice Helmer a Cil. Speciální poděkování patří na tomto místě právě zmíněným ADF, kteří nás výrazně podpořili pře-devším zapůjčením konstrukcí, nazvučením akce a kompletním zvukařským servisem.

Do akej miery umelci reagovali na daný priestor?

V rámci videoprojekcí nechyběl precizní video-mapping, detekující každíčký kámen, pracující často s možnostmi prostorové iluze a vytvořený speciálně pouze pro dané místo. Takto na Luko-vě tvořili například SHQ, Vilda Novák, W_Noise a Moire. Martin Blažiček si s Michalem Cábem vybrali pro svou abstraktní projekci korunu stro-mů, která se díky větru neustále nepředvídatelně měnila.

Se stěnami jako s plátny a se světlem jako bar-vou pracoval Denizcan Yuzgul, animátor a kreslíř

z Turecka, který naživo k hudebnímu vystoupení Opuky kreslil po zdech nádvoří své kresby. oRx-qX si zas přivezl již hotové audiovizuální prostředí generující v reálném čase zároveň abstraktní obrazovou plochu a k ní odpovídající zvukovou stopu. To pak namapoval na jeden hradní pilíř. Oproti tomu například účast trojice PUK-PUK a Už Aj přenesla na zdi lukovského hradu například i slovácké folklórní znaky. Kromě vlastní obrazové produkce a slováckých pochutin nabízeli kolemdoucím, aby si sami za pomoci prastarého meotaru, různých folií a objektů vyzkoušeli vytvořit na zdech vlastní obrazy či animace. Zlínský malíř Filip Lang si přivezl již hotové světelné objekty a pro ty pak našel ideální místo. V jeho instalaci Opuka s Měsícem, která se skládala z pěti lightboxů s digitálními tisky, se podařilo dokonalé skloubení s místem instalace. Velikost dovezených lightboxů jakoby náhodou odpovídala snad na centimetr přesně prostoru střílen v jedné ze zdí hradu a také jejich počet byl pro tamní instalaci ideální. Navíc jakoby byla jeho instalace už dopředu vizuálně počítala s úplňkovým termínem.

Súčasnou akcie boli i interaktívne inštalácie. Pracujú mladí českí autori s interaktivitou často?

Jednou z instalací, kterou si mohli návštěvníci na Lukově ten večer vyzkoušet a která je založena na přímé interaktivitě s okolím, byla zvuková instalace „Faustovy plasma houby“ Jiřího Suchánka. Jednalo se o prostor, jenž byl nazvučen prostorovým 8-kanálovým zvukem. Uprostřed nazvučeného prostoru se pak nacházeli svítící objekty, připomínající houby. Ty byly opatřeny senzory, jenž umožňovaly interaktivní kontrolu přehrávaného zvuku a které houby přeměnily na hudební nástroj. Rozhodně z mladých umělců stojí za to zmínit jména jako Tomáš Dvořák, Tomáš Hrůza, Lukáš Hájek, což jsou osoby, které mě napadly jako první, ale záhy mě napadají desítky dalších. Jak silný trend je to dnes na uměleckých školách netuším, nicméně vnímám určitou postupnou automatizaci nejen veřejných prostor, ale i běžných domácností, a to díky právě využití různých senzorů či snímačů, které podle druhu snímají určitou ingredienci fyzikálního světa. Osobně se zabývám vytvářením interaktivních prostředí již deset let.

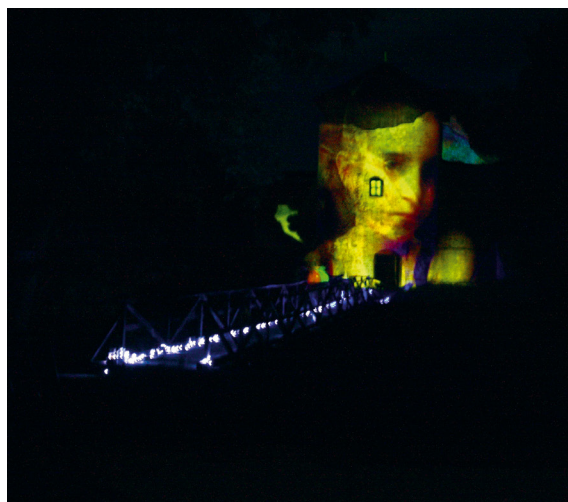
Kam sa dá mapping dnes podľa teba posúvať? Alebo inak - kam ho posúvaš ty a kam mapping teba?

Kromě možnosti přetvářet světlem architekturu a její komponenty se dnes mapping běžně používá například v divadelní scénografii. V kombinaci se živým image trackingem (technologie založená na analýze digitálního obrazu v „reálném čase“) se může u tohoto odvětví uvolnit ona statická obrazových masek a může být využita třeba pro vytváření videokostýmů. Jako ne příliš probádané oblasti využití v rámci možností umělecké reflexe vnímám spojení videomappingu s interaktivními kontrolery realizované například jako instalace ve veřejném prostoru. Nebo také jeho dostupné prostorové řešení, kdy s využitím speciálních

grafických karet jsme schopni jednoduše synchronizovat více oddělených projektorů, a máme tudíž možnost jednak skládat plošné velkoformáty, ale můžeme s tím také pracovat prostorově.

Ako je to so scénou v zahraničí? Poznám skôr aktivistické skupiny, ktoré „obsadia“ verejný priestor nejakým posolstvom.

Mapping vnímám jako tu část využití videa, kdy se pracuje s akurátním namapováním projekce na projektovaný prostor, což vyžaduje náročnější přípravu, a tudíž v rámci guerilla projekcí se tato technologie využívá minimálně. Jistou roli jistě hraje i technologická náročnost. Projektory, které se dokáží svou světelnou intenzitou prosadit i ve městech většinou zamořených světlem z pouličních lamp, reklam a všemožných zdrojů, jsou velmi nákladné a tudíž ne zrovna dostupné pro nekomerční sféru. V zahraničí je celkem silná scéna. Určite by stálo za to zmínit některé z průkopníků,

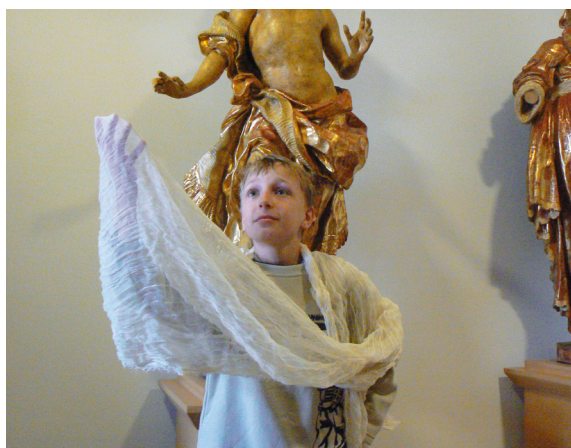


Vstupní věž hradu pozměněná videoprojekcí od zlínského kolektivu Moire, foto JSFABB

jako jsou angličtí Anti VJ, němečtí Urbanscreen, francouzský kolektiv Easyweb či dnes již legendární švýcarský festival Mapping. Osobně mě zaujal svým přístupem třeba Paul Valbuena, který si drží ve své práci minimalističtější formu oproti globálnější tendenci, která spíše inklinuje k designu a prvoplánové atrakci. Světlo je na tom v rámci legislativy celkem dobře, a proto třeba videoprojekce mohou být vhodným nástrojem pro různé aktivistické skupiny. Sice světlo potřebuje tmu, ale zas neruší noční klid, nepoškozuje. Přitom se často stává ve veřejném prostoru atraktivním, díky své schopnosti projekcí změnit projektovaný prostor, a tím ho vytrhnout ze stereotypické neměnnosti. Je to výzva.

Co chybělo na retrospektivě Jiřího Krohy?

Jiří Valoch



Jiří Kroha, *Architektura další generace*, 1962, tužka, blok, 20 x 16 cm

Byl jsem skutečně rád, že kurátoři Muzea města Brna před necelými dvěma lety představili soubor díla Jiřího Krohy, jenž je součástí jejich sbírek, a připravili publikaci, která výstavu provázela ... Také jsem vše pochválil tak, že výstava dostala celou stránku v *Ateliéru*, což jistě souviselo i s mým jejím celkovým hodnocením. Nechtěl jsem tu pěknou atmosféru kazit faktem, který mne okamžitě „trknul“, a řekl jsem si, že to ponechám na menší samostatnou studii, i když pochopitelně jsem odkázán jen na umělcovu pozůstalost, nevím, zda je v MMB také něco ze šedesátých let – já ovšem již několik desetiletí vím, že se dílo neuzavřelo tak, jak implikovala výstava: architekturou let padesátých. Strnul jsem, když po ní následovala jen trošku smutná fotografická dokumentace, když



Jiří Kroha, *Architektura další generace*, 1962, tužka, blok, 20 x 16 cm

odedávna vím, že umělec pokračoval v naprosto moderní tvorbě, většinou svých oblíbených pastelích, soustavně evidentně počínaje rokem 1959 – tedy jakmile pociťoval jisté uvolnění tlaků kolem a měnila se (kulturně)politická atmosféra, stejně jako usiloval o vydání své monografie z pera Josefa Císařovského, rehabilitují jej jako příslušníka iniciačních meziválečných avantgard. Proto asi byla poněkud v publikaci zavádějící interpretace jeho celkové osobní a umělecké situace v těch nejdogmatictějších letech padesátých – bez hlubšího ponoru do předcházející situace, vyžadující maximum znalostí i větší empatii pro širší dobový kontext... Jiří Kroha byl mezi těmi několika dalšími českými intelektuály, kteří podepsali tuším roku 1937 protest proti moskevským procesům

a na rozdíl od některých jej ani nikdy neodvolal a proti stalinské kulturní politice vystoupil při různých příležitostech ... Stejně tak se symptomaticky ve stejném čase, kdy bylo oficiální vystavení surrealistických děl v Moskvě zakázáno, spřátelil se s Jindřichem Štyrským tak dalece, že mi při mé vůbec první návštěvě o dvacet let později (vlastně úplně neznámému, mladému, začínajícímu umělci) hned vykládal, jaká byla Štyrského smrt pro něj hrozná ztráta – a obraz surrealistické ikonografie Jindřicha Štyrského smrt byl tehdy na čestném místě, nepřehlédnutelný, skoro jako je tam dodnes... Přinejmenším od moskevských procesů jej nějakou formou KGB prostě sledovat musela... A jaké asi byly jeho pocity, když, jakmile se podařilo stalinské „způsoby“ přenést k nám a on byl členem delegace československých architektů, letící oficiálně do Moskvy – a on z ní byl odvolán doslova na schůdcích letadla a vrácen domů... Byl prakticky ve stejné situaci jako Záviš Kalandra

v dobové terminologii – třeba to skutečně bylo optimální řešení a on jej takto obhájil... A celý ten pražský Kabinet národního umělce JK, nebyla to jen taková klec, která od přírody ve všech projevech velice dynamickému umělci měla především přistřihovat křídla, byť měla pro oklamání nezasvěcených zlaté mřížky? Velice rád využívám této příležitosti dokumentovat, že jakmile se doba uvolnila a začala ona politicky a zejména kulturně liberální léta šedesátá, soustavně rozvíjí několik originálních výtvarných konceptů: skutečně se zase potvrzuje v podstatě konceptuální způsob umělcova myšlení, vedoucí jej někdy samozřejmě k velice spontánním zkoumáním určitých výtvarných problémů. Více než třicet variací na téma kytice je především radikálním návratem k modernímu umění, které již reflektuje (také již vlastně konceptuálně) v jeho různých „jazycích“ – přitom nás nemůže ne zaujmout pro něj klíčové renouveau futuristického dynamismu u několika



Jiří Kroha, *Poezie tvoří architekturu*, 1966, pastel, papír, 66 x 45 cm



Jiří Kroha, *Architektura pro člověka*, 1966, pastel, papír, 66 x 45 cm

či Konstantin Biebl... Nemohl ani vyloučit, že se pro něj také chystá absolutní trest jako pro jeho dávné přátele. A k tomu byl v odborných i méně odborných textech jmenovitě soustavně atakován těmi mladými začínajícími architekty, kteří mu vyčítali modernistickou minulost – mladí, ideologicky sebejistí, byli tehdy jako vždycky bez poskvrny a potom, třeba po desetiletích, ještě mohou své oběti rehabilitovat... Jestliže udělal určitý projekt, jenž byl urbanisticky podle jeho přesvědčení optimální, jako Nová Dubnica, která stále dobře funguje, musel logicky ustoupit alespoň

z nich, jako by svůj vlastní iniciační výtvarný jazyk s časovým odstupem vztahoval k jejich celé škále, jak je moderní umění přineslo ... Zároveň se obrací k aktuálním problémům architektury jako ryze výtvarného problému – již ve skicáku z roku 1962 najdeme řadu variant jakési primární syntaxe několika „quasiminimalistických“ sestav, v řadě velkých pastelů se v průběhu několika let dostává až k jakémusi konceptu prakticky vlastně nerealizovatelné architektury, různými způsoby parafrázující formu lidské postavy – tedy nikoliv už nějaký funkcionalismus, ale naopak hravě

rozvinutí nových forem, někdy s naznačeným měřítkem lidské postavy, jinak třeba zcela utopických ... A skutečně mimořádné mezi nimi se mi zdají ty, v nichž úplně volně výtvarně „uvažuje“ o výtvarném vztahu několika forem jako jakýchsi čistých architektonů Tady všude se Kroha opět stává futuristou par excellence v tom nejobecnějším smyslu slova – člověk, uvažující o zatím technologicky asi neproveditelném, ale v pravém slova smyslu o kráse nové, pouze myšlenkově (tedy konceptuálně) uchopitelné architektury... Tak se v poslední dekádě své tvorby Jiří Kroha samozřejmě pohyboval ve sféře, kterou máme spjatou s konceptuálním myšlením o generaci mladších tvůrců, počínaje vídeňským duem COOP HIMMELB(L)AU, prostě celý ten nástup nového projektového umění, bezprostředně související s tehdy nejaktuálnějším konceptuálním myšlením, jež právě tehdy vedlo na internacionální scéně ke kodifikaci projektu jako sui generis autonomního finálního

tím mohl myslet, když na kresbě se zrcadlovým opakováním letopočtu 1989 připsal: Z mé nejtěžší doby (????????). Ještě připravil se svými sympatizanty retrospektivní výstavu – a opět ukázal, jak je „duchem mlád“, když souhlasil, aby jeho hru Byt k jídlu režíroval začínající Arnošt Goldflam, to ještě ani o Hadivadle nebylo potuchy, byl to můj vrstevník z okruhu Brněnské bohémy, postupně přecházející od vlastní výtvarné práce k divadelní režii – jako by Jiří Kroha ve spolupráci s mladší generací neměl vůbec žádný problém... Ale stejně věděl, že odchází právě v době, která bude nějakou reprízou oněch let padesátých, možná groteskní, možná stejně krutou – to si tehdy nemohl být nikdo jist. On jenom ještě stihnul připomenout svou příslušnost k tomu nejprogressivnějšímu, co v našem umění vzniklo...



Jiří Kroha, *Postava*, 1966, pastel, papír, 65 x 44 cm



Jiří Kroha, *Tvář v kytici*, 1965, pastel, papír, 66 x 45 cm

díla. A jsem přesvědčen, že také Krohovy kresby se staly – samozřejmě díky jiným východiskům, ale také díky umělcovu stále živému tvořivému zpytování celého komplexu výtvarného umění, v němž je i architektura jednou z možných sfér – jeho součástí... Když se potom začínala ta krásná liberální léta šedesátá proměňovat v mrazivý dech normalizace, nedělal si o tom věru žádné iluze a tušil, že svoboda tvorby opět dostane své, byť třeba jinak než v letech padesátých, vymezené hranice, těm, kterým mohl pomoci, kteří začali být opět proskribováni, samozřejmě pomohl... Co

poznámky k obrazu Karla Purkyně
Oblaka / Bouře (1866)
Národní galerie v Praze

Pavel Netopil

Věda a umění měly k sobě často velmi blízko. Téměř každý, kdo se blíže seznámil s českými dějinami 19. století, si jistě vzpomene na příklad rodiny Purkyně^{1/}. O členech této významné rodiny totiž existuje řada dobových i memoárových informací, Purkyňovi patřili k významným osobnostem české vědy a umění v době národního obrození. Víme tedy docela dobře, jak se vyvíjel a čím byl určován vztah dvou nejvýznamnějších členů rodiny – otce Jana Evangelisty Purkyně (1787–1869) a syna Karla Purkyně (1834–1868) v souvislostech dobového diskurzu vědy a v umění^{2/}. Krátce řečeno, v oblastech tzv. národní klasiky^{3/} nás již jen tak nic nezaskočí. A přece – před několika lety, při bedlivém pozorování Purkyňova obrazu *Oblaka / Bouře*, tehdy ještě ve Veletržním paláci, jsem si uvědomil souvislost, která, pokud vím, dosud publikována nebyla.

Otec Purkyně

Otázkami funkcí zraku a tajemstvím smyslového vnímání se vedle umělců (Leonardo da Vinci) zabývala řada učenců a vědců (Johannes Kepler, Isaac Newton, Thomas Young aj.). Za elementární se dnes považují pozorování a fyziologické výzkumy Hermanna Helmholtze (1821–1894). Základy oboru však položil již Jan Evangelista Purkyně, když na počátku své vědecké dráhy zkoumal subjektivně zrakové jevy – tlakové a světlostinné obrazy, obrazy z oslnění, subjektivní pocity ve tmě (fosfény), dvojité a nepřímé vidění, barvoslepost periferních částí sítnice, světelné stopy... Jako kandidát lékařství v Praze vydal dizertační práci *Příspěvky k poznání zraku ze subjektivního hlediska* /1819/. V úvodu textu se údajně uvádí, že Purkyně dospěl k výsledkům na základě vlastního pozorování. Je však zajímavé, že jeho práce jako by vycházela z Goethových *Farbenlehre* /1810/. Ke své nauce o barvách se výmarský tajný rada, dramatik, básník a příležitostný vědec Johann Wolfgang Goethe (1740–1832) vracel po celý život. Vědecké kruhy však byly k jeho názorům přinejmenším značně rezervované; proto se ví, že jeho naukou o barvách se inspirovali

spíše umělci. J. E. Purkyně se o Goethovi v práci – snad právě proto – vůbec nezminil. Sic! – i sám Goethe, přes počáteční rozčarování z nedostatečného taktu mladého vědce^{4/}, považoval svoji *teorii barev* za prokázanou až po uveřejnění Purkyňovy práce, která mu vědecky přišla velmi vhod, a proto ji jako „smělou a zásadní práci“ recenzoval^{5/}. Proto víme, že J. E. Purkyně se mohl počítat mezi blízké Goethovi přátele^{6/}. Přes značný věkový rozdíl a nerovné postavení toho měli hodně společného, vždyť vedle profesního vědce byl Purkyně i překladatel a básník... Je třeba také podotknout, že Purkyně, jehož empirické práce se vyznačovaly rozjímavostí a obrazovostí, byl antimaterialista. I Emanuel Rádl ho řadil k domácím zastáncům naturfilozofie^{7/}, neboť Purkyně předpokládal jednotný živý organismus hmotného světa, který považoval za emanaci ducha^{8/}. Např. brzy po návratu do Prahy vydal anonymně *Útržky ze zápisníku mrtvého přírodovědce* /1850/, kde se hovoří o Zemi jako o psychicky duchovní individualitě, o životě a neživotě, démonech a „o osobnosti ducha zemního“^{9/}.

Světlo a barva

Není nezbytné vzpomínat na nepochopení a značně nejisté postavení malíře Karla Purkyně, jemuž česká Praha musela být těsná. Víme, že jeho kritiku prostředí často nechápali ani jeho nejbližší. Purkyně – až do své předčasné smrti – cestuje „za malířstvím“ po celé Evropě^{10/}. Jistě zásadní byl jeho soukromý pobyt v pařížském ateliéru Thomase Couturea^{11/}, kde si osvojil lapidárně provedenou siluetu pomocí tahu širokého štětce do tmavé barvy^{12/}. Vyzdvížení materiálních kvalit – v barevných pastách i v podkladu – patří k přednostem jeho na domácí prostředí až příliš smělé malby – bez ohledů na předpojatost a útoky dobové (ne)umělecké kritiky^{13/}. Od druhé poloviny 19. století, jak zdůrazňuje Wolfgang Schöne^{14/}, jsou stále více posilovány malířsky autonomní prvky obrazu – světlo se propojuje s dosud samostatnými fenomény – s formou, předmětností, a to vše dohromady s barvou. A zde český malíř



Karel Purkyně, Oblaka, olej na plátně. 1865–1867. Fotografie ©2010 Národní galerie v Praze.

Purkyně, na což již upozornil František Xaver Jiřík, nezůstával vůbec pozadu.^{15/} Z hledisek světa a barvy je obzvlášť pozoruhodný nevelký Purkyňův obraz – rodinná vzpomínka z doby pruského vpádu do Čech (1866). Snad na verandě venkovského statku ve Všenorech, kam ve strachu před dělostřeleckým bombardováním Prahy uprchla celá rodina, jsme jako diváci spolu s postavami na obraze svědky, jak se nad hlavami změnila bouřková oblaka. Vzpomeneme-li si na jeden z popisů jevu^{16/}, kterému dnes říkáme Purkyňův fenomén, pak nás může napadnout, že nejsme ani tak svědci malířského opisu efektního divadla přírody, ale především exaktního pozorování, v němž se úměra kvality barevného počítu s ubývající kvantitou světla zásadně změnila. S vědomím, že představy o věcech nejsou s věcmi totožné^{17/}, se opozažuji v průběhu sledování Purkyňova obrazu Oblaka/ Bouře tvrdit, že jinak výrazná stuha v ženských vlasech se zdá být teple temná, zatímco se nebe nad potměnými mračny s jistotou rozsvětluje...

Poznámky:

1. Při poklepu na základní kámen budovy Národního divadla J. E. Purkyně pronesl: *Mám čest zastupovati při dnešní slavnosti vědu. Věda a umění odedávna spolu spojeny. Umění kleslí cestu, věda pokračuje a končí. Ať žijí věda a umění vědecké!* In.: Žáček, Václav. *Jan Evangelista Purkyně*. Melantrich, Praha 1987, s. 277.
2. Vice: Prah, Roman. *Karel a Jan Evangelista Purkyně*. Historia Universitatis Carolinae Pragensis XXVII/1, 1987, s. 123–132.
3. Vice: Prah, Roman. *Figurální malba a „národní klasika“*. Čechy 1840–1860. In.: Petrasová, Tatána. Lorenzová, Helena [edit.]. *Dějiny českého výtvarného umění (III/1) 1780–1890*. Academia, Praha 2001, s. 306–325.
4. Urzidil, Johannes. *Goethe v Čechách*. Pistorius & Olšanská s.r.o., Příbram 2009, s. 417.
5. Urzidil, Johannes. *Ibidem*, s. 416–417.
6. K prvnímu setkání J. W. Goetha a J. E. Purkyně došlo 1822 ve Výmaru, kam se Purkyně jako již úspěšný uchažeč o vratislavskou katedru fyziologie a patologie vypravil na zpáteční cestě z Berlína. Goethe ovlivnil i Purkyňův osobní život. Doporučil ho berlínskému fyziologovi Karlu Asmundu Rudolphimu (1771–1832), s jehož dcerou Julií (1800–1835) se později Jan Evangelista Purkyně oženil. In.: Urzidil, Johannes. *Ibidem*, s. 418–423.
7. Rádl, Emanuel. *Dějiny biologických teorií novověku. Díl II. Dějiny evolučních teorií v biologii 19. století*. Academia, Praha 2006, s. 419–420.
8. Urzidil, Johannes. *Ibidem*, s. 415.
9. Purkyně, Jan Evangelista. *Útržky ze zápisníku zeměděleho přírodovědce*. S přemluvou Emanuela Rádla, J. Otto, Praha 1910 (původně anonymně německy 1850). Odkaz: poznámky vydavatelů. In.: Rádl, Emanuel. *Dějiny biologických teorií novověku. Díl I. Od renesance na práh 19. století*. Academia, Praha 2006, s. 443.
10. První výtvarné pokusy podnikal Karel Purkyně ještě ve Vratislavi pod dohledem učitele kreslení J. J. Königa. I v Praze se učil nejdříve soukromně na Akademii se zapsal až v roce 1851. 1853 navštívil Drážďany, Lipsko a Norimberk. 1854–55 studoval soukromě u J. J. Berdellého v Mnichově. 1856–57 studoval v Paříži v soukromém ateliéru T. Couturea. 1861 studoval na soukromé malířské škole C. Rahla ve Vídni. 1862 pobyl v Karlsruhe, 1865 v Mnichově. V nekrologích se uvádí, že žil také v Benátkách. RM /Roman Musil/. In.: Horová, Anděla. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Academia, Praha 1995, s. 664.

11. Thomas Couture (1815–1879) Čtyři roky pracoval na svém hlavním díle inspirovaným P. Veronesem: Římané v době úpadku – nejrozměrnějším obraze 19. stol. Učili se u něho např. Puvis de Chavannes, A. Feurbach a E. Manet. In.: Mráz, Bohumír. Mrázová, Marcela. *Encyklopedie světového malířství*. Academia, Praha 1988, s. 110.
12. Prah, Roman. *Ibidem*, s. 325.
13. Vice: Volavková, Hana. *Výtvarná kritika Jana Nerudy a Karla Purkyně*. In.: *Umění XV. Časopis Ústavu pro teorii a dějiny umění Československé akademie věd*. Academia, Praha 1967, s. 66–82 a s. 177–200.
14. Schöne, Wolfgang. *Über das Licht in der Malerei*. Gebrüder Mann – Verlag, Berlin 1954, s. 188–190.
15. „Nemáme žádných zpráv, že by se byl (Purkyně) připojil k některé frakci a není ani pravděpodobné, že by se byl stýkal s Manetem v atelieru Couturových. Mimoto je třeba uvážit, že Manet byl tehdy na počátku své dráhy, jsa pouze o dvě léta starší než Purkyně a že heslo impresionismu ozvalo se teprve několik let po návratu Purkyně do Prahy (Manetova Snídaně v přírodě je teprve z roku 1863...)“ In.: Jiřík, F. X. (František Xaver). Karel Purkyně. Jan Štencel, Praha 1925, s. 17
16. J. E. Purkyně popsal jeden z experimentů, při němž za soumraku pozoroval obálku s pečeti: „Červená pečeť tmavla, zatímco modrá obálka se stávala jasnější, i když obojí ztrácelo postupně barvu.“ In.: Pleskotová, Petra. *Svět barev*. Albatros, Praha 1987, s. 77.
17. „Stejně světlo vzbuzuje za stejných okolností stejný počet barvy. Světlo, které za stejných okolností vzbuzuje nestejný počet barvy, je nestejně.“ In.: Tomáš, Milan. *Filozofický obraz světa Hermann Helmholtze*. Academia, Praha 1996, s. 106.

Nové malby Aleše Navrátila Od lineárních struktur k abstrakci

Jan Dočekal



Expozice obrazů Aleše Navrátila ve společenském prostoru Janáčkova divadla v Brně.
Foto: archiv autora

Janáčkovo divadlo v Brně, jeho mimojevištní dramaturgie, pořádá v intervalech téměř pravidelných výstavy tvorby výtvarných umělců. Zpravidla to jsou expozice děl z oblasti tzv. postmoderního umění. Praxe však ukazuje, že hledisko formy nemá zásadní sílu ve volbě autorů. Od druhé dekády února do poloviny března se zde představil novými malbami Aleš Navrátil (*1946, pedagog Ústavu zobrazování Fakulty architektury Vysokého učení technického v Brně). Expozice z jeho tvorby, sluší se povědět již v úvodu, že expozice přinejmenším zajímavá, měla jedno technické instalační prvenství. Zatímco všechny dosavadní výstavy byly uvedeny na spojitě řazených panelech ve dvou společenských respiriích, takže mohly i překážet rozvolněnosti pohybu divadelních návštěvníků bez valného zájmu o umění, výstavu Navrátilovu přijaly stabilní dřevem obložené stěny. Větší část exponátů tedy působila ve smyslu závěsného obrazu věrněji, proto působivěji.

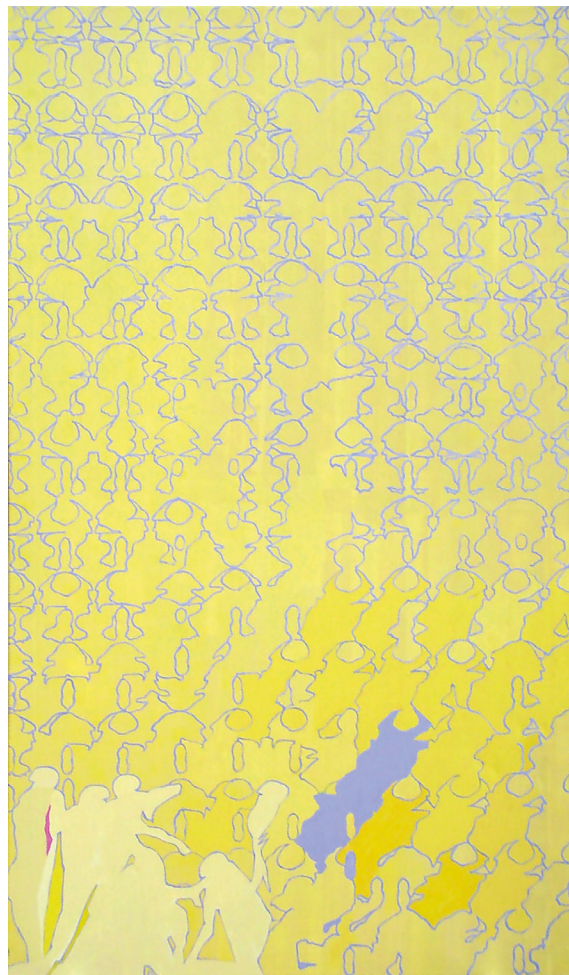
Zkraje nepříznačně, ale snad spojitě

Stará lidová píseň z Časlavska začíná čtyřverším: Chytil táta sojku,/ chytila máma taky!/ chytil táta, chytila máma,/ chytily všechny děti... Je beze smyslu tajit, co je dávno známo: Kdysi byly sojky chytány za účelem kuchyňské přípravy a požití.

Šlo pravděpodobně o chytání masové. Vždyť ani nevíme, kolik bylo oněch dětí... V zahánění hladu byla doba taková. Pojídání ptáků nebylo amorální. Ani sojek, ptáků krásných na pohled, s estetickou silou, dalo by se říci. Ale jak to souvisí s výtvarným uměním? Jak s výsledky práce Aleše Navrátila? Vzdáleně. V imaginativní zobecněné rovině. Přesto: Jakýkoli umělec si nemůže více přát, než aby jeho dílo bylo v nouzi (ale i v době dostatku) duchovně konzumováno. Dnešní stav, míra veřejného zasažení myšlenkami umělců, však k našemu hlubokému smutku spíše naznačuje retroaktivitu – ono chytání sojek...

Formové východisko

Navrátil se dříve, v sedmdesátých až devadesátých letech, věnoval výhradně figurální grafice. Nově evokovala staré barokní a klasicistní tisky. Člověk dominuje v emotivně zabarvených kompozicích. Forma rezonuje s obsahem. Ten uchopuje



Aleš Navrátil: *Gezahlt hab' ich nun lass mich ziehn!*, akryl na plátně, 200 x 120 cm, 2008. Foto: archiv autora

a vyzvedává pozitivní stránky existence člověka a sráží k odsudku projevy negace lidství. Navrátil vystavěl výmluvné symboly, skrze ně šel k zobecnujícímu ideovému souhrnu. Byl tu však ještě jiný aspekt, který se ukázal důležitým v pozdějším vývoji Navrátilovy malby. Jde o rytmicky rozvíjené, do náznaku zastřené lineární struktury zabírající zadní plán rozměrných grafických listů. V nich

je formové východisko Navrátilových přítomných rozměrných akrylových maleb.

Výstavní premiéra nových maleb

Navrátil samozřejmě přemýšlí o tom, co a jak vyjádřit. Až zvolí koncepci, vyplňuje ji. Bez zásadních průběžných proměn. Změny a odbočky jdou toliko s logickým růstem materiálu, tedy s „vlastní časovou živostí“ obrazové plochy. Četní malíři míní, že po posledním odložení štětce je dílo hotovo včetně své schopnosti obhájit samo sebe. Navrátilovi jsou naopak příznačné hlubší rozjímání nad pracovními výsledky a sebereflexe, což, když je to třeba, svede verbálně zveřejnit. Takový pramen mají následující věty.

Obsahovým i formálním východiskem obrazové kolekce premiérově vystavené v brněnském Janáčkově divadle jsou grafické struktury. Navrátil je rozvíjí a posouvá v ploše, vykřívá nebo je klade vedle „prázdných“ ploch, násobí je, otáčí. Kořen tkví, jak už pověděno, v někdejších Navrátilových grafických listech, v jejich členitém pozadí, v graficky účelně zpracované plošné skladbě, v uzavírání obrazového děje lineárně zjednodušenými, zrcadlově zmnoženými postavami. Dle Navrátila je v tom z nouze ctnost počátku práce, nekonfliktní zaplňování prázdného prostoru. Řekl: *Prázdný prostor malíře děsí. Je nutné jej obsadit, učinit ústrojnou součástí obrazu. Na starších grafikách mám třetinu, někdy jen čtvrtinu plochy zalidněnou. Ovšem i zbývající část je stejně důležitá. Musela být samozřejmě oživena, a to s pevnou vazbou na literární část listu. Vyšel jsem tedy ze situace v hlavní části kompozice, s cílem dosáhnout úhrnného smyslu těch grafických listů. Pro doplňující obrazce jsem vybral určité polohy figur. Začal jsem je ornamentálně rozšiřovat opakováním a zrcadlením. Tak pronikaly do volného obrazového prostoru. Brzy jsem si všiml, že ty ornamentální znaky s figurálním východiskem mají svoji energii, jsou schopny žít vlastním životem. Zjednodušoval jsem dál. Ze značně stylizovaných původních postav se stala neurčitá maska, symbol. Je jistým ornamentem, v pohybu proměn má zvláštní sílu. Vymanil se z prostého řazení v principu opakování. Stalo se to narušením pravidelnosti, zprvu spíše nezáměrnou, ale viditelnou chybou ve vedení linií, nedokončeností, barevnými změnami.*

Zjednodušené plochy s lineárními symboly ukázaly novou grafickou kvalitu. Je příbuzná té, kterou se vyznačují Navrátilovy staré formálně a technicky dokonale hlubotisky. Ovšem až nyní, ve velké ploše malby, v mnohonásobném zvětšení, je tu monumentální účín. Navrátil si byl vědom, že je třeba nové velké tvary profilovat barevně a v jejich řazení a v cílených nepřesnostech vytvářet další nové grafické struktury, prvky nezávislé skladby. Spojení násobených tvarů začal lineárně rozrušovat, jakoby trhat. Dostávaly vzhled připomínající útržky textilií. Řekl k tomu: *Viděl jsem cosi jako ránu. Rytmičtý systém vykázal defekt. Dostal se do jiné myšlenkové polohy. Tou jsem úplně opustil východisko převzaté z dřívějších grafických listů.*

V dalších krocích jsem menší díly z celkového tvarového přediva uvolnil rušením vazeb s okolím.

Nebo jsem k tom u dospěl radikálněji, prostým mnohonásobným zvětšením. Tvary tak unikly z předchozího kontextu a začaly žít svébytný život. To už jsem si začal myslet, že stojím na cestě k svéprávným malbám. Slyším toho řeč a cítím, že tak to může být. Dostal se mně pod kůži fenomén barvy. Objevily se další alternativy práce s ornamenty. Skrze ně jsem opustil původní figurální východisko, vznikly esence pravé abstrakce. Ne abstrakce bezhlavé, kterou lze svým způsobem rafinovaně vymyslet nebo k ní dospět naprostou náhodou, ale abstrakce, ke které jsem postupně došel skrze svoji vlastní práci.

Inertní názvy obrazů

Když Navrátil dospěl k potřebě své obrazy pojmenovat, vyloučil možnost technických označení s řadovou číslovkou nebo bezvýznamového označení „Bez názvu“. Zaujala ho vazba vyňatého zlomku literárního textu a věcné knižní ilustrace ve staré beletrii. Napodobuje ji. Vytrhl něco



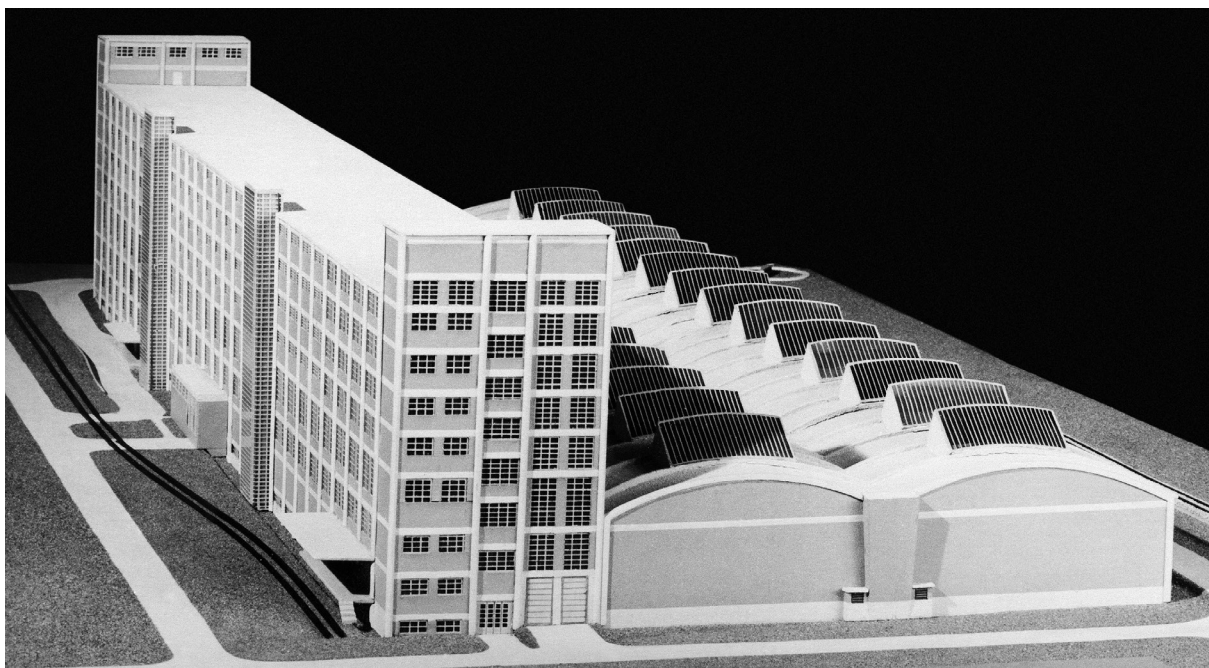
Aleš Navrátil: *Pravé křídlo*, akryl na plátně, 80 x 160 cm, 2009. Foto: archiv autora

z Kafky, něco z libreta Wagnerovy opery... Názvy jsou k abstraktnímu obrazu zcela inertní. Vzbudí snad jen vzdálenou asociaci nebo znepokojení svou faktickou nespojitostí. Nejspíše se vzdor klasické konkrétnosti stávají abstrakcí.



Osobnosti zlínské - gottwaldovské architektury II Vladimír Kubečka a Arnošt Kubečka

Ladislava Horňáková



Vladimír Kubečka, spodková koželužna, Otrokovice-Batov, 1948, foto modelu

Arnošt Kubečka

Mezi významné architekty, kteří úspěšně po roce 1945 navázali na meziválečnou tradici firmy Baťa, patřil architekt Vladimír Kubečka. Narodil se 18. září 1913 v Ostravě. Vystudoval Odbornou školu pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí u profesora Josefa Místeckého a v roce 1936 Uměleckoprůmyslovou školu v Praze u profesora Pavla Janáka. V roce 1936 nastoupil u firmy Baťa.

Rozvoj Zlína, který byl od počátku 20. století úzce spojený s firmou Baťa a jejími aktivitami, přerušila II. světová válka. Ve městě i továrně byla poškozena a zničena řada budov při bombardování Zlína angloamerickým letectvem 20. listopadu 1944. Po válce bylo nutno odklidit trosky a obnovit život ve městě i veškerou výrobu. Vznikla ucelená studie rozvoje celého regionu. Byl vypracován také nový generel v té době již znárodněného závodu zatím ještě pod názvem národní podnik

Baťa, který se změnil na název národní podnik Svít. Autorem studie byl firemní architekt Jiří Voženílek. Do východní části areálu situoval budovy na výrobu kožené a gumové obuvi a centrální sklady surovin a výrobků. Jednou z nejzajímavějších staveb tohoto období byl centrální sklad obuvi s číslem 34 architekta Vladimíra Kubečky. Byl realizován ve třech etapách od návrhu v roce 1947 do roku 1955. V roce 1949 v první etapě výstavby byly z ekonomických důvodů postaveny pouze čtyři moduly, tedy jedna třetina stavby. Obvodová stěna byla provizorně uzavřena a tato část skladu fungovala po celou dobu další výstavby. Budova byla umístěna mezi výrobou kožené a gumové obuvi a její projekt byl prvním československým pokusem o moderní technologii skladování s promyšlenou organizací vnitřní dopravy a systémem vagonování hotových výrobků. O technickém vybavení, ve své době vyspělém, svědčí také heliopot

Vladimír Kubečka, centrální sklad obuvi č. 34, 1949–1955



Bednění vrcholů oblouků hal spodkové koželužny, Otrokovice-Bačov, konstrukce Konrád Hruban, 1948

na střeše objektu. Měl zajišťovat především spojení s letištěm v Holešově. Desetipodlažní sklad se železobetonovým skeletem o modulové síti 6 x 6 metrů s monolitickými sloupy, průvlaky a schodišti, vyzděnými parapety a meziokenními pilířky, má rozměry 78 x 72 metrů. Obvodový plášť tvoří spárované výplňové zdivo a okenní plochy. V prvním podlaží byl manipulační prostor pro odbavení vagonových a automobilových zásilek. Ve druhém podlaží v expedičním skladu probíhalo vyskladnění výrobků pomocí pojízdných vozíků na oválné dráze. Vertikální doprava byla řešena nákladními výtahy v rozích budovy. Uprostřed všech fasád byla umístěna úniková schodiště.

Další tovární budovu navrhl pro firmu v Bačově – Otrokovcích. Tato spodková koželužna byla opět pozoruhodná svými konstrukčními prvky, navrženými a realizovanými ve spolupráci s profesorem Konrádem Hrubanem.

Vladimír Kubečka byl autorem řady výrazných zlínských staveb, ale především byl urbanistou. V poválečných letech byl členem skupiny pro regulační plán spolu s architekty Františkem L. Gahurou, Vladimírem Karfíkem, Jiřím Voženílkem.

V roce 1947 vypracovali Vladimír Kubečka a Jiří Voženílek studii zastavění východní části Zlína. V této části města byla soustředěná bytová výstavba, zaměřená na rozdíl od předválečného individuálního bydlení na hromadnou výstavbu. Podrobně se zabývali osazením výškových objektů v panoramatu města v rámci celého podřevnického údolí. Postupně zde byly realizovány výškové domy od architektů A. Kubečky, M. Totuška, M. Drofy, J. Čančíka a A. Zikmunda. Tyto obytné objekty mají svou nezastupitelnou roli v urbanistické struktuře města a výrazně se podílejí na jeho výškové ose.

V letech 1946–1948 vypracovali Jiří Voženilek s Vladimírem Kubečkou směrný územní plán průmyslového sídliště Zlín – Malenovice – Otrokovice.

V rámci prvního dvouletého plánu byla v roce 1946 zahájena výstavba třietážových obytných domů ve čtvrti Obeciny, přejmenované na čtvrtí Julia Fučíka. Domy byly v poválečném Zlíně prvním přechodem k jiné formě bydlení a měly vyšší bytový standard. Vladimír Kubečka se věnoval urbanistické stránce, architektonické řešení bylo dílem Vladimíra Karfíka. Další skupinu třietážových domů stejného typu realizovali v letech 1948–1949 ve čtvrti Zálesná. Spolu s Vladimírem Karfíkem navrhli v roce 1950 budovy veřejných úřadů – Okresního národního výboru v Gottwaldově.

V roce 1951 se stal Vladimír Kubečka zaměstnancem firmy Stavosvit a později ředitelem Centroprojektu.

Vladimír Kubečka zemřel 17. března 1977 ve Zlíně.

Arnošt Kubečka

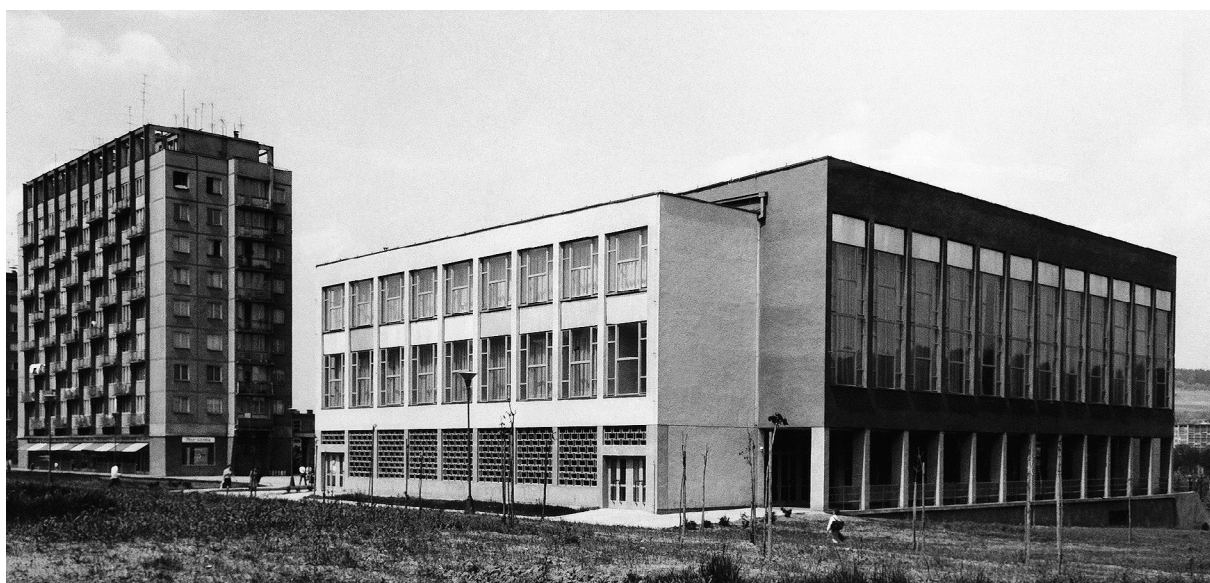
V poválečném období působil ve Zlíně–Gottwaldově také Arnošt Kubečka (27. února 1924 v Brusném). Tento inženýr architekt absolvoval v roce 1950 stavební fakultu VUT v Brně. Pracoval ve Stavoprojektu Gottwaldov a projektoval sídliště Padělky, desetipodlažní velkokapacitní obytný dům ve Zlíně a areál městského centra ve východní části Zlína (1961) nebo sídliště ve Zlíně–Malenovicích, I. etapa 1962–1967, II. etapa 1968–1974.

Během druhé světové války probíhaly ve firmě Baťa výzkumy a experimenty s montovanými domy. Experimenty pokračovaly i v padesátých letech. Začaly se realizovat vícepodlažní bytové domy řady G – podle tehdejšího názvu města – Gottwaldova. Po prvních typech G 40 a G 55 podle návrhů pracovníků výzkumného ústavu montovaných staveb ve Zlíně H. Adamce a B. Kuly vypracovali další vylepšený první celostátní panelový typ s označením G 57 autoři A. Kubečka



A. Kubečka, domy na sídlišti ve Zlíně-Malenovicích, 1962–1967

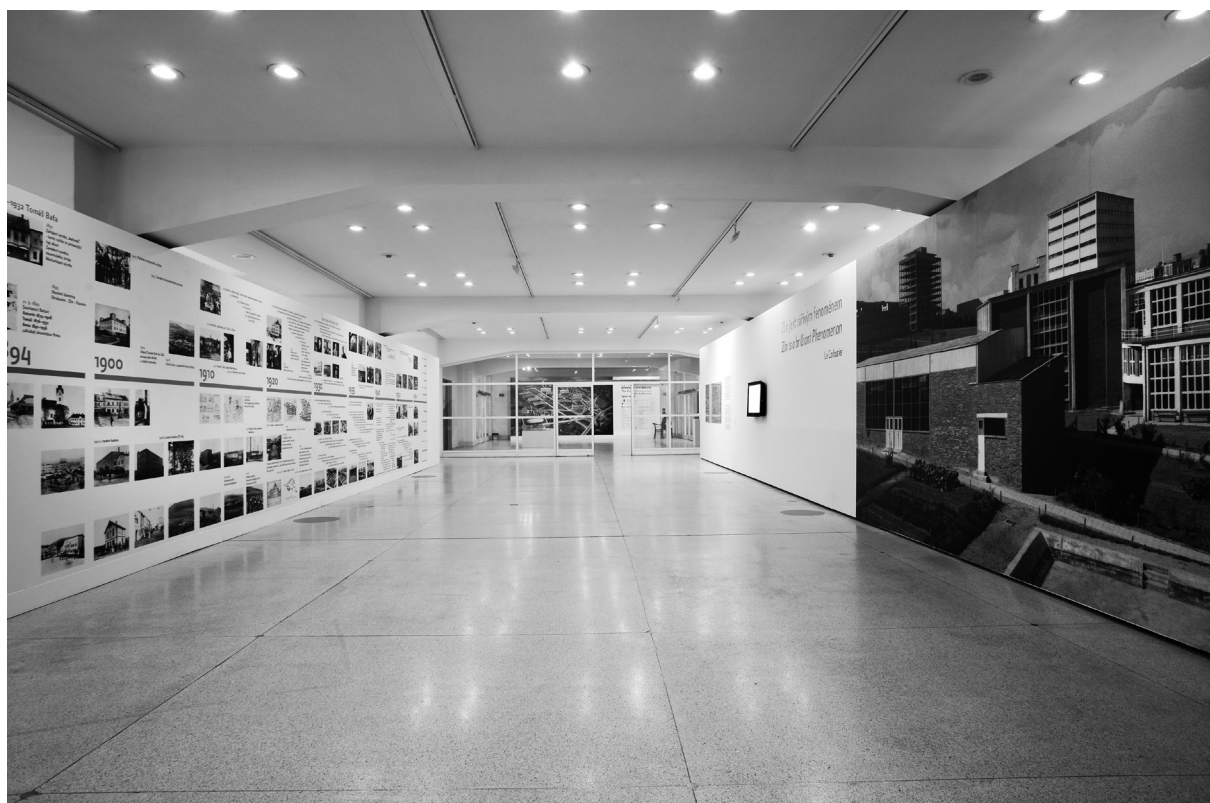
a B. Kula ve spolupráci se Stavoprojektem Zlín. Poprvé byl ve Zlíně použit při výstavbě prvního panelového sídliště Bartošova čtvrti. V 60 a 70 letech probíhala „výroba“ panelových sídlišť rychlým tempem právě na základě zlínských poznatků a výzkumů.



A. Kubečka, Družba, velkokapacitní obytný dům Zlín, areál východního městského centra, 1961

Fenomén Baťa v Národní galerii v Praze

Radomíra Sedláková



Pohled do expozice výstavy Fenomén Baťa ve Veletržním paláci v Praze

Je to dodnes vskutku zářivý fenomén. Zlín. Jedno z nejlépe postavených a téměř úplně dokončených měst, jež odpovídají zásadám ve své době moderní – tedy funkcionalistické – urbanistické teorie. Město dokonale firemní, budované téměř jako reklama na firmu Baťa. Město obdivuhodné svou životností – překonalo proměnu firmy, překonalo dvojí proměnu společenského řádu, překonalo také konec průmyslu. Stále je atraktivní, stále je mladé – a svým způsobem teprve dnes plně odpovídá proklamativnímu programu továrny a města v zeleni.

Zlínská architektura přitom měla v Československu zvláštní postavení. Prohlížet si domácí

dobové architektonické domácí časopisy – to nepřinese příliš mnoho informací. Doma zlínské stavění jaksí nebylo v kurzu – možná proto, že to nebyl prosazovaný záměr architekta či skupiny architektů, ale byl to programový záměr majitele firmy, který velmi záhy pochopil, že výkonný pracovník musí být spokojený s tím, jak a kde žije, musí mít jen minimum starostí o živobytí – potřebuje pohodlné bydlení, dobré služby a dostatek zboží dle vlastního výběru. A taky potřebuje mít pocit výjimečnosti a zároveň pocit sounáležitosti s firmou. Ne tedy jen architektské bouření za lepší životní podmínky a racionální architekturu, ale prvotní zájem největšího městského podnikatele.

Levicově orientovaným avantgardním architektům se to nějak moc nehodilo... V zahraničním tisku měl Zlín přece jen větší odezvu, jak o tom svědčí např. jedno z čísel Casabely ze samého počátku 30. let, které mu věnovalo hojnost stránek.

Nešlo přitom jen o Zlín. Sídla, která firma budovala u svých poboček nejprve doma, ale následně po celém světě, byla stejně tak vedle vývozu výrobků také vývozem architektury i celého způsobu života.

Ojedinělost Zlína byla očividná. A přesto – jako by stále zůstával nějak v ústraní. Druhá polovina 20. století na něm zdůrazňovala především onu typizaci a standardizaci stavění. Uplynulých 20 let už k němu bylo méně přehliživé. Krajská galerie výtvarných umění, která se zlínské architektuře věnuje systematicky zcela ojedinělým způsobem, uspořádala několik výstav, které úspěšně také vyvezla, uspořádala mezinárodní sympozium

plánů nejsou lidé zvyklí, jejich půvab a přitažlivost si umí odhalit jen málokdo, dokumentárních fotografií se také dá vystavit jen určité množství, modelů není obvykle k dispozici dostatek ... Možná i v tom lze hledat důvod, proč architektonické výstavy jsou spíše komornější. Nejen ty zlínské, které se, na rozdíl od většiny výstav jinde mohou spoléhat na přece jen vyšší poučenost diváka – právě vzhledem k systematickosti, s níž se architektuře věnují.

V těchto souvislostech rozhodnutí uspořádat výstavu zlínské architektury v Národní galerii v Praze bylo dostatečně provokativní. V první fázi především pro kurátorky. Architektura se ve Veletržním paláci vystavuje sice přiměřeně často (ne že by nemohla častěji), je zde součástí stálé expozice, ale i to vše má zase spíše ten komorní charakter. A tady se mluvilo zpočátku o Velké dvoraně i s dvoranou Malou, pak se záměr



Pohled do expozice výstavy Fenomén Baťa ve Veletržním paláci v Praze

– ale stále to bylo jako by pouze „doma“, ve vlastním městě. Tam samozřejmě s výhodou toho, že výstavní exponáty ve výstavním sále jsou bezprostředně doplněny zážitkem z města. I když se nedá vyhlédnout přímo z okna, stačí vyjít před dům, v němž galerie sídlí (a jenž je sám úchvatným exponátem), a město leží člověku přímo pod nohama...

Všechny ty výstavy byly velmi zajímavé, dostatečně objevené, mapovaly architekturu Zlína z různých pohledů, ať přes osobnosti, nebo přes město, či jeho satelity. Vždy však v jejich komornosti bylo cítit zdejší obecnou obavu, jak vlastně vystavovat architekturu, aby to diváky zaujalo. Na prohlížení

„zůžil“ na jedno výstavní křídlo s respiriem, čili dohromady cca 1600 m². O tom, že by bylo nedostatek exponátů, pochybnosti nevyvstávaly. Spíš o tom, jak výstavu udělat skutečně takovou, aby to návštěvníci někde v polovině nevzdali. Samozřejmě že Zlín a jeho architektura je hodně vzrušující příběh, ale jak o tom přesvědčit lidi, jimž slovo architektura nic moc neříká?

Prostor Veletržního paláce s architekturou firmy Baťa dobře souzněl. Dobře napověděl, jak ji představit. Respirium, čili vstupní prostor, je ryze komunikační, a tak nedává mnoho příležitosti pro výstavnícké jemnosti. Proto se sem dostala časová osa, na níž byla do souvislostí postavena historie

rodiny Baťovy, historie firmy a historie města a jeho satelitů. Na protější straně bylo možno si udělat představu, jak ve 20. století Zlín rostl, byl zde také vystaven první Kotěřův plán Zlína. A k tomu byl vymezen onen proslulý baťovský konstrukční rastr 615 x 615 cm.

V meziprostoru dominoval jediný exponát – Územní plán Zlína a přilehlých obcí od Františka Lýdie Gahuryz roku 1935. Byl veřejnosti ukázán, díky velkorysosti a vstřícnosti Moravského zemského archivu, poprvé. Mnohé z něj nebylo realizováno dodnes – a mnohé z toho právě dodnes Zlínu chybí, především v dopravním spojení. Hlavní výstavní prostor už postupoval v představování Zlína ryze racionálně. Základem rozvoje města byla továrna – proto v úvodu byl návštěvník „lemován“ fotografiemi továrních budov, jejich půdorysy, ale také tím, jak Zlín vypadal po velkém náletu v průběhu 2. světové války. A pak bylo možno si vybrat – z jedné strany

Baťa. K tomu ve vitrinách ukázky toho, jak byli vychováváni Baťovi mladí muži, jak vypadaly jejich týdenní výkazy aktivit i hospodaření. Kničky o Tomáši i o Janu Antonínovi. Také knížky, které napsali oni sami. Ale také ukázky produkce aspoň z jednoho satelitního města – výrobky z Fatry Napajedla, od plynových masek až k hračkám...

Co se vyrobilo, muselo se prodat – proto další část výstavy patřila domům služby. Nejen ve Zlíně, ale v řadě dalších československých měst. Včetně účasti na výstavách – s návrhem Le Corbusiera na výstavní pavilon v Paříži, s návrhy dvojice František Cubr – Zdeněk Pokorný na výstavní pavilon a expozici v New Yorku. K tomu – oslnivá přehlídka bot nejrůznějšího druhu, až k těm, jež byly oceněny na EXPO '58 v Bruselu.

I když po roce 1945 Baťova rodina opustila Zlín, i když továrna byla znárodněna a město stejně jako celá země zvolna plynulo do nového společenského uspořádání, samo si dokonce změnilo



Pohled do expozice výstavy Fenomén Baťa ve Veletržním paláci v Praze

přehled baťovského bydlení, s předznamenáním krásnou Baťovou vilou od Jana Kotěry, ale pak převážně s ukázkami typových domků z různých dob a z různých čtvrtí, k tomu ukázky ze soutěže na typové domky a jejich vybavení. Ale také jen málo známé projekty ředitelských vil z konce 30. let. Z druhé strany přehlídka ojedinělých městských budov, které firma nechala vybudovat – nemocnice, škola, internáty, hotel, kostel. V plánech, fotografiích a modelech. V závěru – budova neplánovaná, budova Památníku Tomáše Bati.

Bydlelo se nejen ve Zlíně, další díl tedy patřil satelitům – domácím i zahraničním, včetně těch, které si po válce v Jižní Americe budoval Jan Antonín

jméno, přesto baťovský duch v architektuře přetrvával. V návrzích a realizacích prvních bytových domů, v domě kolektivním, je čitelný i v návrzích prvních montovaných domů... Připomenuta byla i jen minimálně do realizací dovedená doba projektů ve stylu socialistického realismu. Stavební vývoj města na výstavě uzavřela budova divadla, neboť pak už se Gottwaldov vyvíjel podle jiných zásad.

Vedle velkolepé výstavby, která ve Zlíně proběhla v průběhu jeho krátké, ale intenzivní baťovské etapy, zůstalo ještě dostatek projektů, které uskutečněny nebyly. Nejen Le Corbusierův návrh na urbanizaci mezi Otrokovicemi a Zlínem, ale

také – a především – ústřední náměstí. To, které městu chybí dodnes a které, zdá se, kvůli pozdějšímu dopravnímu uspořádání už nemá naději na vytvoření. Byl se mu s firmou spolupracující architekti věnovali hodně intenzivně.

Na konec – dokreslení a oživení: půvabné firemní plakáty, ukázky z aktivit ve Studijních ústavěch, ve Škole umění, ve filmových ateliérech – včetně souboru dobových filmů, dokumentárních i reklamních.

Jednotlivé části výstavy byly oddělovány velkoformátovými fotografiemi – důležitých budov, důležitých lidí. Lidé se objevovali hojně také na fotografiích z běžného zlínského života kolem továrny – lidé blížící se k tovární bráně, lidé spěchající na oběd do tržnice a do Společenského domu, lidé odpočívající na trávnících.

Výstava byla vskutku ryze architektonická – a těšila se nečekanému zájmu návštěvníků. Přišlo jich několik desítek tisíc. Hojně obsazovali

O Zlíně, o baťovském odkazu i o výrobcích se na pozadí architektury hovořilo organizovaně, stejně jako velmi spontánně, ať mezi pamětníky (to, že spousta Pražanů má zlínské kořeny, se tu projevilo s velkou silou), tak i mezi těmi, kdo znali jen Gottwaldov a kdo si šíři tohoto dědictví ještě neměli příležitost uvědomit.

Velké štěstí bylo, že výstavu tohoto typu a tohoto rozměru Zlínský kraj a město Zlín vzaly nejen jako běžnou výstavu, ale s neobvyklou velkorysostí ji pochopily jako svou skvělou reprezentaci a dokázaly výstavu v Národní galerii v Praze dostatečně velkoryse finančně podpořit. Což nebývá vždy tak úplně zvykem. Proto bylo možno se dostatečně rozeběhnout k výstavbě nových modelů, k pořízení kvalitních výstavních fotografií, k jednotné adjustaci a zrovna tak k práci s velkoformátovými fotografiemi. A také si dát práci s obsáhlým katalogem ve dvou jazykových mutacích.



Pohled do expozice výstavy Fenomén Baťa ve Veletržním paláci v Praze

komentované prohlídky, hojně navštěvovali lektorské programy, kde si mohli postavit město svých snů nebo ušít si botu nebo si jen listovat v publikacích o Zlíně či obecně o průmyslové architektuře. Sešli se tu absolventi Baťovy školy práce a výstavu navštívila a komentovala také paní Soňa Baťová, kterou některé exponáty docela překvapily. Nejen ji – řada exponátů se tu objevila poprvé, a to nejen nově postavené modely nebo zmíněný Gahurův územní plán. Návrhy Františka Cuby pro firmu anebo velmi svérázně konstruované jízdní kolo, stejně jako aspoň ve fotografiích návrhy na karoserie osobních vozů či speciální autobus – kancelář pro cesty na Slovensko...

Snímky expozice ve Veletržním paláci: Studio TOAST, Dalibor Novotný, KGVUZ

Výstava

Fenomén Baťa

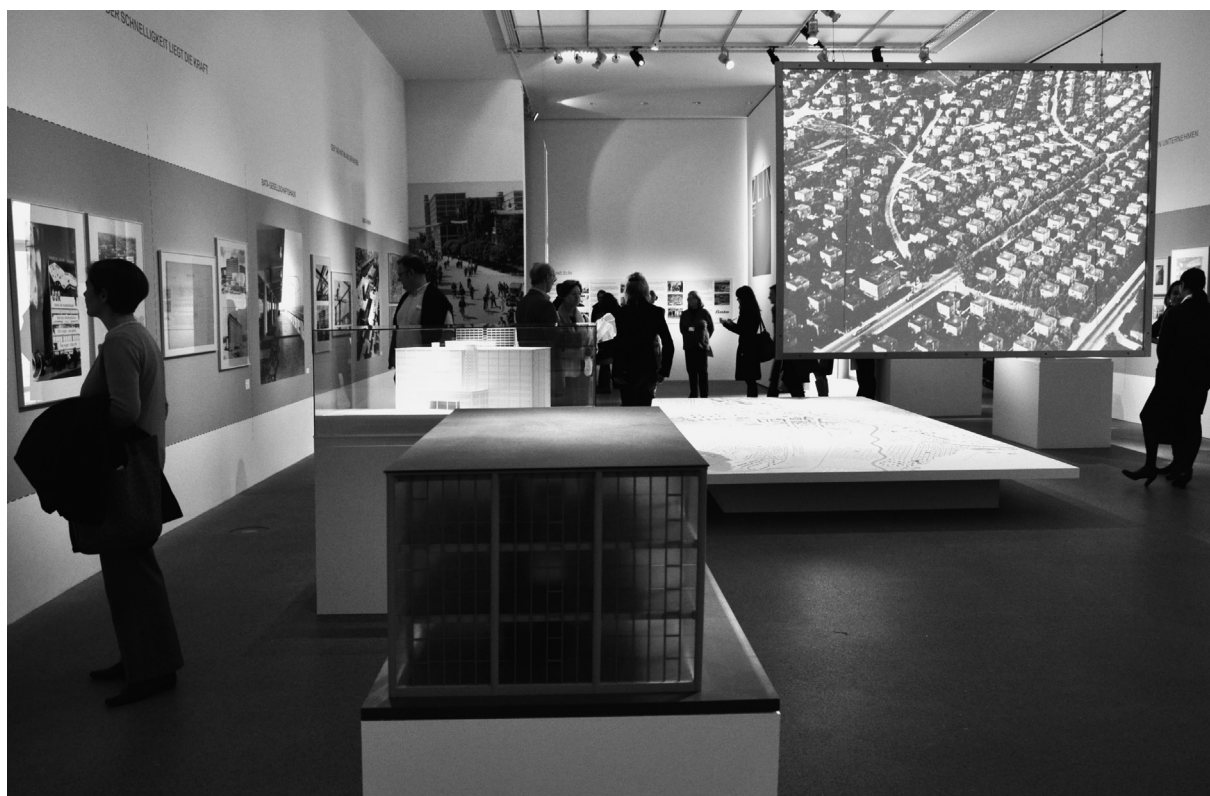
a doprovodné akce

Ladislava Horňáková

v řadě oblastí. Otevřelo platformu pro vzájemnou reflexi a navázání dalších kontaktů v širším celoevropském i celosvětovém rámci. K sympoziu vyšel stejnojmenný sborník vybraných příspěvků <http://www.projekt-zipp.de/cz/zlin/>

Modifikovanou reprízu měla výstava Fenomén Baťa v nejprestižnější mnichovské výstavní síni v Pinakothek der Moderne. Expozice poukázala na neuvěřitelný rozvoj města v průběhu meziválečných let pod vedením firmy Baťa. Vznikl zde městský celek jako laboratoř společného života a práce. Poprvé byly vystaveny také originální plány světově známého architekta Le Corbusiera pro firmu Baťa z francouzských sbírek. Německá strana vydala k výstavě katalog, zahrnující vybrané texty katalogu Fenomén Baťa.

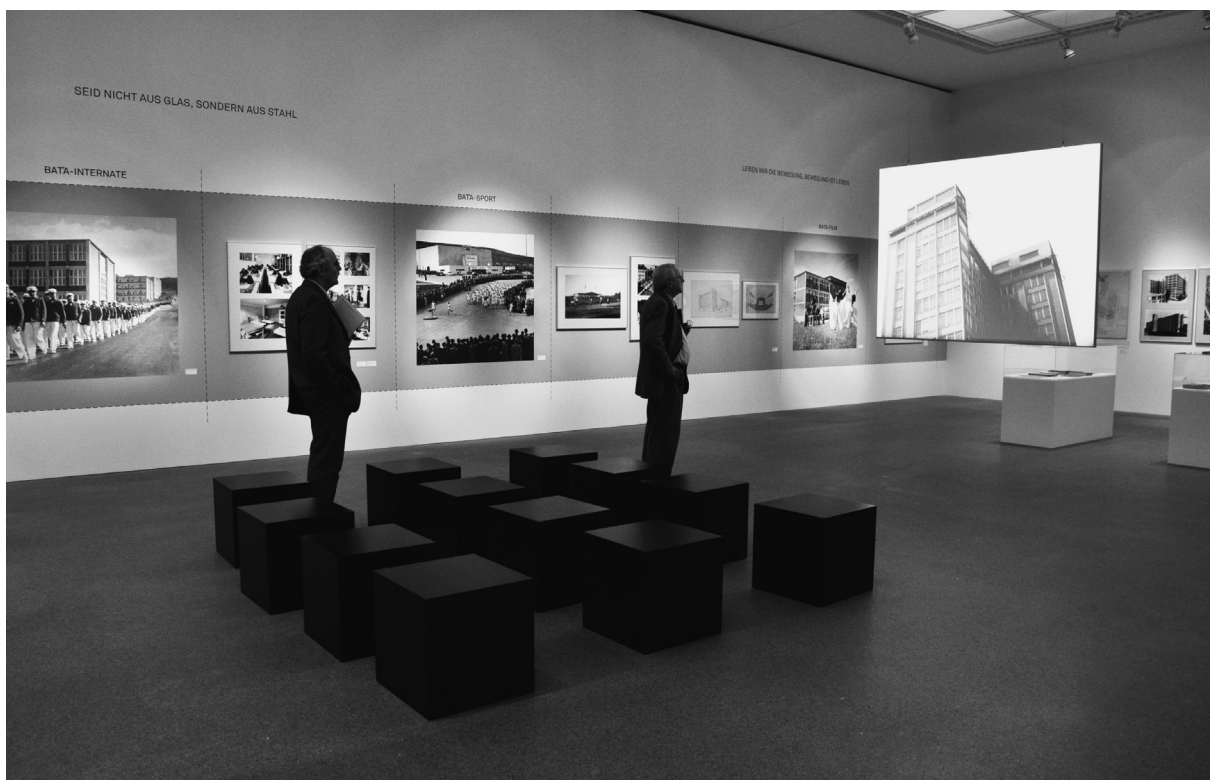
Exponáty pro zlínskou reprízu výstavy Fenomén Baťa bylo nutno pro prostory Domu umění značně redukovat. Zatímco v Praze byla prezentace zaměřena spíše na obecné seznámení veřejnosti s rozsahem



Pohled do expozice výstavy Fenomén Baťa v Pinakothek der Moderne, Mnichov, foto Architekturmuseum der TU München

Zlín je dodnes zajímavou platformou, na níž mají architekti, urbanisté, sociologové možnost diskutovat o aktuálnosti moderního urbanismu i reálnosti závěrů studií ideálních měst. Výrazným a přínosným odborným doplněním výstavního projektu bylo v době jeho konání v Praze mezinárodní sympozium s názvem Utopie moderny – Zlín (viz Prostor Zlín 2010/3, s. 48–49), na jehož realizaci spolupracovala zlínská galerie s hlavním organizátorem – Zipp – česko-německé kulturní projekty. Sympozium mělo v rámci akcí k výstavě výjimečné postavení. Umožnilo nahlédnout v širších mezinárodních i mezioborových souvislostech na problematiku meziválečného Zlína a aktivity firmy Baťa

činností firmy Baťa a jejím dosahem a významem, ve Zlíně je koncepce založená především na představení galerijních sbírek architektury, dosud nevystavených plánů a modelů. Výstava poukazuje na fakt, že meziválečný Zlín jako urbanisticko-architektonický celek neměl v evropském kontextu obdoby, stejně tak jako expanze firmy prostřednictvím vlastní obchodní sítě, továren a celých satelitních jednotek do celého světa. Město prošlo ve dvacátých a třicátých letech významnou a mnohostrannou proměnou. Vedle obrovského rozmachu výroby, obchodu, stavebnictví a dalších souvisejících odvětví začaly postupně přibývat i činnosti nevýrobní povahy, které přerostly do podoby fungujících



Pohled do expozice výstavy *Fenomén Baťa* v Pinakothek der Moderne, Mnichov, foto Architekturmuseum der TU München

kulturních a vzdělávacích institucí. Tyto skutečnosti připomíná nejen zlínská expozice, ale také řada doprovodných programů k výstavě. Samotný Zlín je pojat jako největší výstavní exponát, který se bude snažit popsat a přiblížit galerie ve spolupráci s dalšími zlínskými kulturními institucemi prostřednictvím řady doprovodných akcí k výstavě – komentovanými prohlídkami v exteriérech města, přednáškami, edukačními programy a speciálními akcemi v expozici výstavy. Výstava tak bude bezprostředně doplněna zážitkem z města.

Výstavy a doprovodné akce napomáhají zařadit Zlín do kontextu světové architektury, mezi skutečné unikáty. Nenahraditelnou sugestivní výpověď o meziválečném a krátce i poválečném období zůstává i současná podoba města, odrážející dosud vysoce racionální a systémově promyšlený odkaz zakladatelů obuvnického impéria.

Fenomén Baťa – zlínská architektura 1910–1960

19. března–31. května 2009

Národní galerie v Praze, Veletržní palác

19. listopadu 2009–21. února 2010

Pinakothek der Moderne v Mnichově, modifikovaná repríza Zlín – Modellstadt der moderne

13. dubna–29. srpna 2010

Dům umění ve Zlíně

Výstava se konala pod záštitou hejtmana Zlínského kraje pana Stanislava Mišáka a primátorky statutárního města Zlín paní Ireny Ondrové.

Výstava se konala za podpory partnerů NG v Praze a KGVU ve Zlíně.

kurátorky: Ladislava Horňáková,
Radomíra Sedláková

architekt: Pavel Kolíbal

grafické řešení: Zdeněk Macháček a Studio 6.15

produkce: Ivana Nováková, Jana Polášková

exponáty byly zapůjčeny z následujících institucí:

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

Moravský zemský archiv

Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně

– Obuvnické muzeum

Národní galerie v Praze

Národní technické muzeum

Fatra Napajedla

Regionální muzeum ve Vysokém Mýtě

Nadace Tomáše Bati

a soukromí majitelé



Jorgos Seferis

Svět potřebuje poesii

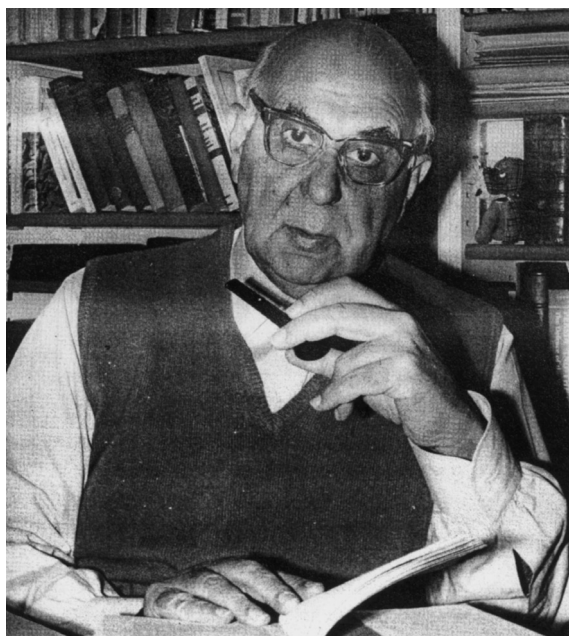
Růžena Dostálová

Řecký básník Jorgos (Georgios) Seferis (vlastním jménem Seferiadis) se narodil 13. března 1900 (podle juliánského kalendáře, který v Řecku platil do 29. února roku 1924) v maloasijské Smyrně (dnes turecký Izmir), kde až do doby výměny křesťanského obyvatelstva z Turecka (asi 1,5 mil.) za muslimy z Řecka (asi 0,5 mil.) po porážce Řecka v řecko-turecké válce (takzv. maloasijské tažení) r. 1922 žila velmi početná řecká menšina. Tuto událost sice osobně neprožil, protože rodina se už r. 1917 odstěhovala do Athén, kde se jeho otec stal profesorem mezinárodního práva, přece však zanechala stopy v jeho vidění světa. Roku 1918 odešel mladý Seferis na otcovo přání na studium práv do Paříže, ačkoli by se byl už tehdy rád věnoval literární činnosti. Proto se i při studiu věnoval alespoň překladům z francouzské literatury (Paul Valéry). Po promoci jej otec poslal do Londýna, kde později vstoupil do diplomatické služby, v níž později dosáhl místa řeckého vyslance v Londýně. I v Anglii sledoval literaturu a přeložil Eliotovu báseň Pustina, která na jeho poesii měla velký vliv.

Vlastní literární činnost zahájil r. 1931 sbírkou Strofí, což v řečtině znamená „strofa, ale i obrat“, proto se někdy vykládá jako naznačení obratu od Seferisových prvních tradičních veršů k moderní surrealistické poesii volně řazených představ bez vázaného verše. Po sbírce Strofí následuje r. 1932 báseň Milostné slovo (Erotikos logos) a symbolistická Studna (Sterna). V této básni se už začíná projevovat básníkův pesimismus a smutek, který zčásti souvisí i s tradičním řeckým postojem k někdejší řecké slávě a velikosti a k soudobé malosti a bezvýznamnosti. Roku 1935 vydává Seferis větší sbírku Mýtická historie (Mythistorima), která je symbolickou autobiografií jeho niterného života, již často vyjadřuje obrazy antických mýtů, podobně jako v básních Gymnopedia Santorin a Mykény. Jednou z básní, která vyjadřuje nejvlastnější básnickovy myšlenky, je i báseň Po způsobu G. S. (to je Georgia Seferise) ze sbírky Cvičný sešit (Tetradio gymnasmaton) z let 1928–1937. Pro

Seferisův pocit věčné cesty je příznačný i název třídílné sbírky Palubní deník (Imerolojo katastromatos) líčící Seferisovy pocity z válečných let, kdy provázel řeckou vládu nejdříve na Krétu, pak do Egypta, poté zpět do Řecka. Třetí díl Palubního deníku (Na Kypru, kde mi bylo zvěstováno) připojil Seferis k dvěma prvním dílům za kyperských událostí r. 1955. V tomto díle sbírky se projevuje vliv básníka K. Kavafise, s jehož dílem se Seferis seznámil za války za svého pobytu v Alexandrii.

Po druhé světové válce vedl Seferis sekretariát místokrále arcibiskupa Damaskina, aby pak znovu vstoupil do diplomatické služby, kde setrval až do roku 1962, kdy odchází do důchodu. Píše ještě několik básní pod dojmem válečných prožitků: Drozd (Kichli), r. 1946, jedná se o jméno potopené lodi) a Tři skryté básně (Tria kryfa piimata, 1966), které se svou volnou stavbou spíše vracejí k básnickovým začátkům.



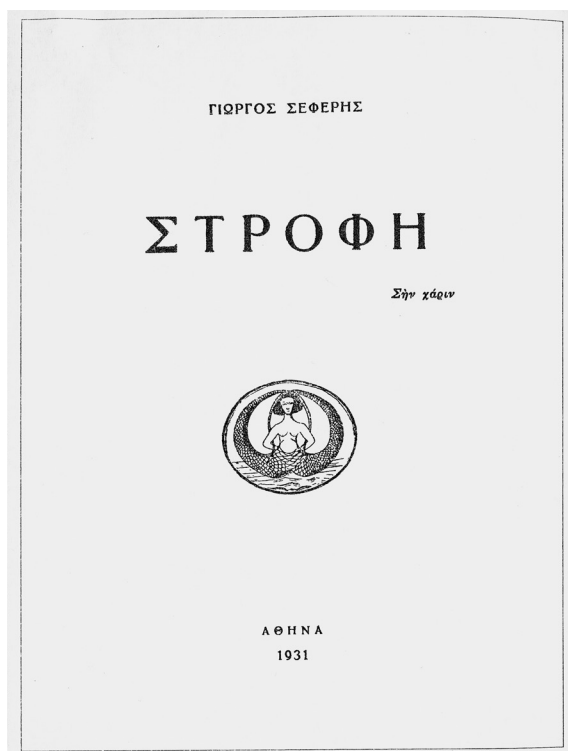
Jorgos Seferis

Roku 1963 je G. Seferis jako první Řek významně oceněn Nobelovou cenou za poesii. Tuto cenu chápal básník jako cenu, kterou dává lidstvo celé téměř třítisícileté řecké literatuře.

Je třeba se ještě zmínit o poslední Seferisově básni Po aspalathech, jejímž námětem je mýtus z Platónovy Ústavy o spravedlivém trestu, kterého dojde každé násilí a zlo a kterou Seferis napsal jako protest proti tehdejší vojenské diktatuře v Řecku (1967–1974).

Protestem proti diktatuře se stal i Seferisův pohřeb 22. září 1971, účastníci jej doprovodili zpěvem básně Odmitnutí (Arnisi) zhudebněné Mikisem Theodorakisem. Na pohřebním věnci pak stály výmluvné verše Ještě chvíli a uvidíme mandloně kvést.

Pozn. Ze Seferisova díla byly u nás v časopisech a antologiích uveřejněny jednotlivé básně. Celé dílo v překladu R. Dostálové a V. Hladkého by mělo vyjít v nakladatelství P. Mervart.



Jorgos Seferis, obálka knihy

O d m í t n u t í

Na skrytém pobřeží
bílém jak křídla holubíci
v žáru jsme leželi žízníci,
voda však nebyla svěží.

Do zlatého pisku
její jméno jsme psali
brzy však je vánky vzaly
z písma smyly každou rysku.

S jakou vášní a touhou
naše srdce, náš dech
život chtěl uchopit, jeho běh –
bylo to však mýlkou pouhou.

(Ze sbírky Obrat)

x x x

Ještě chvíli
a uvidíme mandloně kvést
mramory zářit ve slunci
moře se vlnit

ještě chvíli,
a zdvihne se o trochu výše.

(Ze sbírky Mýtická historie)

N a c i z í v e r š

Elli, Vánoce 1931

J. du Bellay
Heureux qui comme Ulysse
a fait un beau voyage

Šťasten, kdo vykonal cestu Odysseovu,
šťasten, jestliže při odjezdu pocítil silnou výzbroj
lásky, která tkví pevně v jeho těle
jako žíly, v nichž vře tepe krev.

Lásky nekonečného rytmu, nepřemožitelné
jako hudba i věčné,
protože zároveň s námi se zrodila a
zemřeme-li jednou nepoznáme ani my či
někdo jiný snad,
zda smrt najde i ona.

Prosím Boha, aby mne naučil říci v
okamžiku velkého štěstí, jak velká je
tato láska.

Sedím někdy obklopen cizotou a naslouchám
jejímu vzdálenému hlasu, jenž se podobá
hukotu moře, který se smísil s podivnou bouří.

A zjevuje se přede mnou, znovu a znovu,
stín Odysseův, s očima zrudlýma
solí mořských vln,
s nenasytnou touhou spatřit znovu kouř,
který stoupá z krbu jeho domu i
svého psa, který zestárl čekaje u dveří.

Tyčí se nade mnou a skrze bílý vous
šeptá slova naší řeči, jak jí
mluvil před třemi tisíci lety.
Napřahuje ke mně dlaň rozdrásanou lany i
kormidlem, s kůží zničenou drsným severákem,
žárem i sněhovou bouří.

Řekl bys, že se chystá zahnat nelidského
Kyklópa, který se dívá jedním okem, či
Sirény, jejichž hlas tě zbaví všech vzpomínek,
či Skyllu nebo Charybdu z naší mysli
všechny ty podivné obludy, které nám nedovolí
pomyslet, že i on byl člověk, který na světě
bojoval se svou duší a tělem.

Je to velký Odysseus, ten, který poradil,
aby Achájeci udělali dřevěného koně a dobyli
tak Tróje.

Zdá se mi, že přichází, aby mě přiměl
abych i já zhotovil dřevěného koně a dobyl
své vlastní Tróje.

Hovoří tiše a klidně, bez vášně, řekl
bys, že se na mne dívá jako otec,
nebo jako jeden ze starých rybářů, kteří
opření o své sítě za bouří
a větru

mi zpívali za dětských let píseň
o Erotokritovi se slzami v očích.

Tehdy jsem se ještě ve snu třásl naslouchaje
vyprávění o zlém osudu Areté
sestupující po mramorovém schodišti.

Vypráví o těžké bolesti, až cítíš plachty
lodi vzduté touhou a
duši, jež se stává kormidlem.

A náhle jsi sám v šeru uprostřed noční tmy
a bez cíle jako pleva na mlatu.

Jak hořké je vidět, jak tví druzi se topí
uprostřed bouřících živlů, jak stažení jsou
jeden po druhém.

Jak podivné nabýváš odvahy v hovoru s mrtvými,
když tu už ti žijí
co čekali, ti nestačí.

Hovoří...vidím stále jeho ruce, které dovedly
vyzkoušet, zda na přídi pevně drží Gorgonu,
a nyní mi darují klidnou modrou hladinu
v samém srdci bouře.

Jeden přichází ze Salamin a ptá se jiného,
„nepřicházíš snad z náměstí Svornosti“–
„Ne, jdu z náměstí Ústavy“ odpovídá spokojeně
„potkal jsem Janise, pozval mě na zmrzlinu“.

Mezitím Řecko cestuje,
nevíme nic, nevíme, že všichni jsme
vylovení námořníci,
neznáme trpkost přístavu, když všechny lodě
jsou na cestách,
a posmíváme se těm, kteří to cítí.

Zvláštní to lidé! Říkají že jsou v Attice
a nejsou nikde,
kupují sladkosti, jako když chystají svatbu,
obstarávají si vlasový gel, fotografují se,
člověk, kterého jsem viděl dnes sedět–
za ním holubi a květiny–,
dovolil starému fotografovi, aby vyhlazoval vrásky,
které zanechaly na jeho tváři
všichni nebeští ptáci.

A mezitím Řecko cestuje, stále cestuje
a když vidíme, jak Egejské moře rozkvetlo mrtvolami,
byli to ti, kteří chtěli doplavat k velké lodi,
ti, kteří neměli trpělivost čekat na loď, které
nemohly vyplout.
na ELSU, SAMOTHRAKU, AMVRAKIKA.
Lodě teď houkají, když večer padá na Pireus,
houkají, stále houkají, ale žádný naviják se nehýbe,
žádný řetěz se mokrý nezablýskl na večerním slunci,
jež zapadá,
kapitán stojí jak kámen pokrytý bělobou a zlatem.

Kamkoli odejdu, Řecko mne zraňuje

(Ze sbírky Cvičný sešit)

P o z p ů s o b u G . S .

Kamkoli odejdu, Řecko mě zraňuje.

Na Péliu mezi kaštany košile Kentaurova
sklouzla mezi listy a zahalila mé tělo,
když jsem stoupal vzhůru, moře mne sledovalo

i ono stoupalo do výše jako rtuť teploměru,
dokud jsme nenašli horský pramen.
Na Santorini, když jsem se dotýkal potápějích se
ostrovů

když jsem slyšel jak hraje píšťala na skalách z pemzy,
přibil mi

ruku na lodní zábradlí

šíp náhle vystřelený z krajiny zmizelého mládí.

V Mykénách jsem zdvihl velké balvany

a poklady Átreovců

a odpočíval s nimi v hotelu „Krásné Meneláovy Heleny“.

Ztratily se až při úsvitu, když promluvila Kassandra
s kohoutem zavěšeným na černém krku.

Na ostrovech Spetses, Poru a Mykónu

se mi protivily barkaroly.

Co chtějí všichni, co říkají,
že jsou v Aténách nebo v Pireu?

závěsy hor, skupiny ostrovů, holé skály...

Loď, která je na cestě, má jméno AG ÓNIA 937.

(Aulis, v očekávání, aby vyplula,
léto 1936

Ze sbírky Cvičný sešit)

N á v r a t z c i z i n y

Můj starý příteli, co hledáš?

Po létech ses vrátil z ciziny

s obrazy, které sis vytvořil

pod cizím nebem

daleko od své vlasti.

Hledám svou starou zahradu,
ale stromy mi sahají sotva do pasu
a kopce se podobají schodům,
a přece,když jsem byl dítětem
jsem si tu hrával ve vysoké trávě
pod dlouhými stíny
a dlouho jsem běhal vzhůrůz unaven
po svazích.

Můj starý příteli, odpočiň si

pomalů, pomalů si zvykneš,

pak půjdeme vzhůru spolu

po stezkách, které znáš,

budeme odpočívat spolu

pod klenbou platanů

a pomalů se k tobě vrátí

tvá zahrada i tvé stráně.

Hledám svůj starý dům, vysoká okna

stíněná břechťanem,

hledám starý sloup,

který vyhlížel námořník.

Jak mám vejít do této chalupy?

Střecha mi sahá sotva k ramenům

a kamkoli pohlédnu

vidím pokleklé lidi, řekl bys, že se modlí.

Můj starý příteli, copak mne neslyšíš?

Počkej jen, pomalů si zvykneš,

tvůj dům je to, na co se díváš,

na tyto dveře brzy zaklepou
tví přátelé i blízcí,
a radostně tě přivítají.

Proč přichází tvůj hlas zdálky?
Zvedni trochu hlavu,
ať slyším, co mi říkáš.
Když mluvíš, tvá postava
pomalu mizí a stává se menší,
jako by ses nořil do hloubi země.

Můj starý příteli, uvažuj,
pomalu si zvykneš,
to stesk ti vytvořil
neskutečnou zemi se zákony,
jež nezná svět ani lidé.

Už neslyším nic a v hloubi
zmizel i můj poslední přítel,
jak podivně se stále
zmenšuje vše kolem nás,
teď tu projíždí a kosí
tisíc vozů vše kolem nás.

(Athény, jaro 1938
Ze sbírky Palubní deník I)

Helena

Teukros: ...na Kypr obklopený mořem, kde
Apollón určil, že budu žít a dal
městu jméno ostrova Salamis, kvůli mé vlasti
Helena: Nepřišla jsem do země trojské,
byl to jen můj stín
Posel: Co říkáš?
Jen kvůli stínu jsme trpěli?
(Eurípides, Helena v. 148–150, 582, 705–706)

„Slavíci tě nenechají v Platrách spát,“

Ostýchavý slavíku, který rozdáváš hudbu lesní rosy
v dechu listů rozděleným tělům a duším
těch, kteří vědí, že už se nevrátí.
Slepý hlase, který v ztemnělé paměti hmatáš
po krocích a gestech, neodvážil bych se říci po polibcích
a po trpkém vzrušení zdívočelé otrokyně.

„Slavíci tě nenechají v Platrách spát.“

Co jsou Platry? Kdo zná ten ostrov?
Prožil jsem svůj život a přitom poslouchal jména,
jež slyšel jsem
poprvé
nové krajiny, nová šilenství lidí
či bohů.

Můj osud se kymácí
mezi poslední ranou Ajantova meče
a jinou Salaminou
a přinesl mě sem na tento břeh.

Měsíc
se vyhoupl nad moře jako Afrodita,
zakryl hvězdy Střelce, jde dál hledat
srdce Štíra a vše se mění.
Kde je pravda?

I já jsem byl ve válce střelcem,
můj osud je osud člověka, který minul svůj cíl.

Slavíku pěvče,
za takové noci na mořském břehu Próteově
tě slyšely spartské otrokyně, když zpívaly
táhlý žalozpěv
a mezi nimi – kdo by to řekl – Helena!
Ta, kterou jsme se snažili ulovit u Skamandru.

Byla tam, na kraji pustiny, dotkl jsem se jí
a řekla mi:
„Není to pravda, není to pravda“ křičela,
„Nevstoupila jsem na loď s modrou přídí.
Nikdy jsem nevzkročila do chrabré Tróje!“

S širokou posazenou náprsenkou, slunce ve vlasech
a pěknou postavou,
stíny a úsměvy všude
na plecích, na stehnech, na kolenou
živoucí pleť a oči
s velkýma očima
byla na břehu Deltu.
A v Tróji?
V Tróji nic – jen stín.
Tak to chtěli bozi.
A Paris uléhal se stínem jako by to bylo
živé stvoření.
A my jsme se pro Helenu zabíjeli deset let.

Velké trápení padlo na Heladu.
Tolik těl bylo vrženo
do chřtánu moře, do chřtánu země,
tolik duší
vrženo mezi mlýnské kameny jako zrní.
Potoky se vzdouvaly v blátivé krvi
pro zavlhnění kusu plátna, pro pouhý stín,
pro třepot motýla, pro pěříčko labutě,
pro prázdnou košili, pro jednu Helenu.
A můj bratr?
Slavíku, slavíku, slavíku.
co je Bůh? Co není Bůh? A co je mezi nimi?
„Slavíci tě nenechají spát v Platrách.“

Uslzený ptáku
na Kypru líbaném moři,
o němž rozhodli, že mi má připomínat vlast,
jsem zakotvil sám s touto pohádkou,
je-li pravda, že je to jen pohádka.
Je-li pravda, že lidé opět nepodlehnou
staré lsti bohů.

Je-li pravda,
že jednou po létech nějaký jiný Teukros
nebo nějaký Aiás, Priamos, či Hakabé
či někdo neznámý, bez jména, který přesto
viděl Skamandros vyplavující mrtvoly,
nebude mít psáno v osudu, že uslyší
posly přicházející se zprávou,
že takové utrpení a tolik života
padlo do propasti
kvůli prázdné košili, pro jednu Helenu.

(Ze sbírky Palubní deník III)

Bílý papír obtížné zrcadlo
ukazuje jen jaký jsi byl.

Bílý papír hovoří tvým hlasem,
tvým vlastním hlasem
ne tím který máš rád:
tvou hudbou je život
který jsi promarnil.
Můžeš ho dostat zpět chceš-li
když se připoutáš k této lhostejné věci
která tě vrhne zpět
tam odkud jsi vykročil.

Byl jsi na cestách, viděl jsi mnoho měsíců
a mnoho sluncí
dotkl ses mrtvých i živých
poznal jsi zármutek jinocha
sténání ženy
i zatrpkllost chlapce –
ale všechny tvé pocity se zbytečně hromadí
nebudeš-li mít důvěru k této prázdnotě.
Snad najdeš tam, cos považoval za ztracené:
rozkvět mládí, zákonitý běh let.

Tvůj život je to, co jsi dal
toto prázdno je to, co jsi dal
bílý papír

(Ze sbírky Tři skryté básně, Letní slunovrat)
Po aspalatech...

Jak krásný byl Súnion v onen den Zvěstování,
když vrátilo se jaro.
Trocha zelených listů kolkolem na rezavých skalách
červená hlína jen a aspalaty
nastavující a nabízející své velké trny
a žluté květy.
V povzdálí starodávné sloupy jak struny harfy jen
ozvěnou
ještě zní...

Tišina.
Co asi připomnělo mi onoho Ardiaia?
Jedno slovo z Platóna snad, ztracené v bludišti
paměti:
a jméno žlutého keře
se nijak nezměnilo od oněch dob.
Večer jsem vyhledal ten úryvek :
„Spoutali jej na rukou i nohou“ říká
„hodili jej na zem a stáhli z kůže
vláčeli jej podél cesty a smýkali jím dlouho
zas po trnitých aspalatech
pak šli a svrhli jej do Tartaru, kus hadru.“

Tak dole v podsvětí platil za své zločiny
Ardiaios z Pamfýlie, ničemný tyran.

(31. března 1971
Poslední báseň uveřejněná v letech diktatury 1967–1973)

Podle obecného názoru cizinců i některých našich klasické Řecko, byzantské Řecko a současné Řecko jsou země, které spolu nesouvisejí a nemají nic společného. Musíme ale jít dál, téměř až do předvečera poslední války, abychom... si uvědomili, že Řecko je celek, abychom viděli i mladé lidi, že se zajímají o řeckou poesii ne jako o téma jazykovědného zkoumání, ale jako o živé umění, které patří k živé tradici.

(z esejí o K. P. Kavafisovi a Th. S. Eliotovi.
Pretoria 1941 – Atény 1946
Dokimes – eseje II, Atény 1981)

V hloubi každého člověka se nachází Homér, který stále šeptá svou rapsodii. Je slepý, nevidí nás a my zase ho neslyšíme leda v několika málo vzácných okamžicích. Mluví o naší strasti a o naší vlastní, zvláštní naději, hledá návrat do světa, který není tím světem, kde teď žijeme, hledá řešení, jako bychom se „znovu stali lidmi po dobrodružství s Kirké“.

(Káhira, leden 1943
Dokimes II, Atény 1981)

Jsem příslušníkem malé země. Je to jen skalnatý mys ve Středozezemním moři, jeho přednostmi jsou jen zápas jeho lidu, moře a sluneční světlo. Naše země je malá, ale její tradice je obrovská a charakterizuje ji skutečnost, že nám byla zachována bez přerušení. Řeckým jazykem se nikdy nepřestalo mluvit... Jiným charakteristickým znakem této tradice je její láska k lidskosti a jejím zákonem je spravedlnost. Ve starověké tragédii... člověk, který přestoupil míru, byl vždy potrestán Erinyemi.

V Řecku našich dnů sahá ústní i písemná tradice hluboko do minulosti. Tak je tomu i u poesie... Věřím, že tento současný svět, kde žijeme, svět sužovaný strachem a neklidem poesii potřebuje. Poesie i dech člověka mají společné kořeny – a co by z nás zbylo, kdyby našeho dechu ubývalo?

Když na silnici k Thébám potkal Oidipús Sfingu a ona mu položila svou hádanku, odpověděl: člověk. Toto jednoduché slovo zničilo obludu. Musíme zničit ještě mnoho oblud. Mějme na mysli odpověď Oidipodovu.

(Úryvky z řeči G. Seferise při přejímání Nobelovy ceny 10. prosince 1963
Domikes II Atény 1981)

*Přeložila Růžena Dostálová,
připravil Pavel Petr.*

Bohumila Grögerová

připravuje

Pavel Petr



Snímek Petr Kotyk

Narodila se 7. srpna 1921 v Praze.

Maturovala na Městském dívčím reálném gymnáziu v roce 1940, absolvovala roční veřejnou školu pro sekretářky. Pracovala jako cizojazyčná sekretářka ve Společnosti sociální pomoci. Od roku 1945 pracovala v tiskovém oddělení Ministerstva národní obrany. V nakladatelství Naše Vojsko působila od roku 1951 jako dokumentaristka, v roce 1972 z politických důvodů odešla do funkce odborné redaktorky v Ústředí vědeckých informací.

V literární tvorbě soustavně po celý život spolupracovala s básníkem Josefem Hiršalem – na mnoha knihách, těžiště této práce leží v programové, experimentální, konkrétní a vizuální poesii – např. antologie Vrh kostek, kniha poesie JOB-BOJ, próze Trojcestí (1991), dokumentární cyklus – Let-let (1993–94, doplněné vydání v nakl. Torst, 2007). Psala také knihy pro děti – O podivné záhadě na poštovním úřadě (1962), Co se slovy všechno povi (1965). Knihy vzpomínek – Branka z pantů (1998), Čas mezi tehdy a teď (2004). Spolu s Josefem Hiršalem vydala množství knih překladů. V roce 2008 vydala básnickou skladbu – Rukopis. Bohumila Grögerová žije v Praze.

h o p l a s a s a !

bez konce lenivé lány polí
dvorce rozkročené do široka
vrata do stodol v ruinách
z komínů nestoupá kouř
změnil tak čas a lidé
mou milovanou moravu?

v pokojíku co má nahradit domov
luštím navečer pátou část tajenky
sec – atea – ois
v noci se zmitám ve vášnivém objetí bolesti
eunalgit – euprogen
čas se odštěpuje v drobounkých šupinách
tiché usykávání
vrávoravé potácení
euprogen – eunalgit
dokud se za posledním úderem kostelního zvonu
nerozprostře ticho
a já začnu počítat ovečky
jedna za druhou přecházejí i s pastýřem po lávce do sna
dokud na stožáru zlaté kapličky či je to divadlo globe?
nezavlaje pestrá vlajka
v ochozech dupot a pokřikování
brzy začne představení
kašpárek chrastí rolničkami
pak bubny ohlásí příchod panenské královny
ve volání vivat! zaniká varovný hřmot
a už se v plamenech řítí hvězdíkový krov
pohřbívá všecka dávná tajemství

ovečky i s pastýřem přešly už po lávce
a pasou se
čím víc se pasou
tím jsou hladovější
nakonec spasou i svého pastýře

brzy ráno personál svolává pacienty do koupelí
je nás dvacet žen
dvacet baculatých vrásčitých atletických
přetékajících těl
vytane mi na mysli andy warhol a jeho obraz
svůdných nahých zadniček dvojčat

a také teorie henri millera
že se ženská povaha nejlépe pozná podle tvaru zadku
čeká mne bublinová lázeň
s chutí se do ní ponořím
a zaženu všechny teorie

v ospalé cukrárně nešpitne ani fantazie
dokud tam nevejdou dvě ženy
a tož vy ste taky z brodka?
bať! syn se tam přiženil!
nepovídejte – a keho si bral? šak tam každýho znám!
ále němlačí netopilku ladi netopila cěrku
teho vépravčiho?
neé její tata béval v drubežárni ale už je koliksi
let nebožtik
tož ba už vim béval to takovy dobrotisko a vzal
to jaksi z kopca pravda?
jaja naščesti měl už vystarany děcka só z domu
šak pravda už je to dyl nadřeli se obá dvě dost
a mladi si včilka sednó do teplyho
tak už to béva...
dopiju kávu
vracím se „domů“
na chodníku dva postarší muži
dochtoři só tu dobří...
a jaky tu majó pivo?
holomóckó desitko

v pokojíku se bolest vrací
láme
drti

bodá
spánek nepřichází
otvírám okenici
mužský hlas tlumeně volá
mařo! kde si?
neutiké! nic ti neudělám!
mařo! mařo!
do pokojíku zavál ledový vzduch
zavírám okno
zaháním představu
co se asi dělo děje a bude dít tam venku za oknem

vracím se z masáže
v ruce dopis od pražského přítele básníka
jindřicha procházky
i já jsem teď dočasnej „nechtěnej mim“
ale zatímco on jako „chromej labuťák“
ztratil svou milovanou životní družku
já se budu belhat po tvém boku a za ruku s tebou
věrně až do smrti
jak to jen labutě dovedou

můj pobyt v lázních se chýlí ke konci
balím svůj kufřík
naposled se rozhlédnu rovinou
projdu se parčíkem
proti mně mladá matka
v náručí zmítající se děcko
chce na zem a běhat
matka ho postaví
děťátko udělá pár potácivých krůčků
a svalí se
nestačí ani zkrabatit tvářičku k pláči
a už maminka zvesela zavolá
hoplasasa!
a rozběhne se k němu

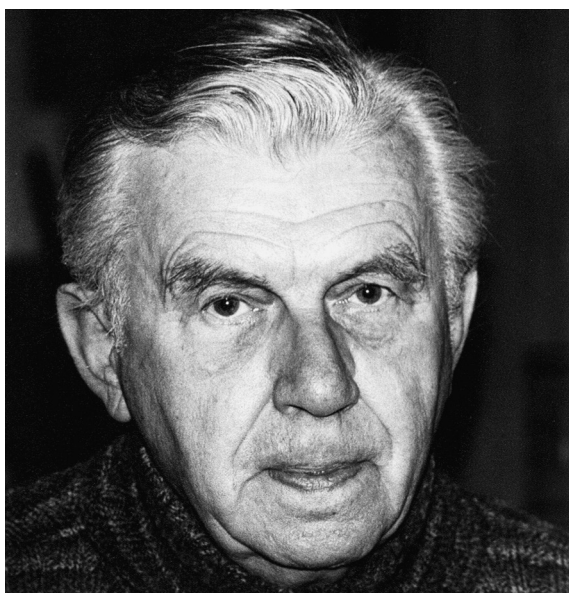
v mé paměti dojde v tom okamžiku k zemětřesení
to nádherné slovo vězelo
hluboko pod silným nánosem slov slýchaných v dětství
a teď se vynořilo z propasti
spěchám k nádraží
mávám z okna vlaku
hoplasasa!
díky slatinice!

lázně Slatinice, únor 1980

Jaromír Hořec

připravuje

Pavel Petr



Snímek Petr Kotyk

Narodil se 18. prosince 1921 v Chustu na Ukrajině.

Od roku 1932 žil v Praze, absolvoval reálné gymnázium, v květnu 1945 byl jedním ze základajících členů deníku Mladá Fronta, do roku 1950 působil jako její šéfredaktor a ředitel stejnojmenného nakladatelství. V letech 1950–53 byl redaktorem nakl. Mír, v letech 1953–65 šéfredaktorem časopisu Hlas revoluce a vedoucí vydavatelství Svazu protifašistických bojovníků, od roku 1965 byl odborným asistentem Fakulty sociálních věd UK, souběžně redaktorem edice Magnet, v roce 1969 byl zbaven místa na fakultě, tak i místa šéfredaktora časopisu Univerzita Karlova. V roce 1979 založil samizdatovou edici Česká expedice.

Vydal knihy básní – Jasina, 1946, Květen čl., Na časy, 1947, Hněv trávy, 1966.

V exilových nakladatelstvích – Přísežné svědectví, 1997, Půlnoční jam session, 1976, Pozdvihování slov, 1981, Svěcení hlíny, 1986, Anežka česká, 1988, Soudný den, 1988, Dílna Hölderlinova, 1993. Po roce 1989 – Vnitrozemí, 1996, Chléb na stole, 1998, Testamenty. Ještě nikdy jsem neviděl ty listy umírat v takové kráse, 1999, Hamleti v texaskách, 2000, Úpadek hvězd, 2000, Světla, 2001, Rány z milosti, 2001, Nepromlčeno, 2001, Bez glejtu. Cejchy, 2001, Hrdelní pře, 2002, Brzy jazyk nazývati Ruzyně, 2002 Půlnoc moskevského času, 2003, Noclehy pod mostem, 2003, Nelogicky náměsíčná krajina, 2003, Vzduch, 2004, Celá ze svítání, 2004, Na lavici svědků, 2005, Bylo nebylo, 2005, První den u kusu hlíny, 2006, Ne pane Shakespeare, 2007.

Byl autorem knížek pro děti, knih a monografií věnovaných taneční hudbě (rovněž psal texty k jazzové a populární hudbě), mnoha studií a úvah, autorem monografie o české knize – Počátky české knihy, věnoval se historickým otázkám Podkarpatské Rusi. Napsal knihu vzpomínek – Doba ortelů, 1992.

Jaromír Hořec zemřel 22. listopadu 2009 v Praze.

Zbojnická

Plyne černá voda,
černá voda plyne,
Ilko Lepyj v ní.
Vydali zlé noci
jeho tajemství.

Listí javorové
javorové listí
ráno krvácí.
Po lesích a mracích
divý štěkot psí.

Louky leží v tmách,
ve tmách leží louky,
rezne obilí.
Žandárové z města
chlapce ubili.

9. 3. 98

Zbojnic'ka

Plyne čorna voda,
čorna voda plyne,
Il'ko Lepyj u n'uj.
Udaly zluj nočy
jeho tajnu us'u.

Javorove lyst'a,
lyst'a javorove
rano bahryjanyť.
Po chašfach sja nese
brechn'a psjača i vyj.

Nyvy čornijutsja
čornijustja nyvy,
poľa prystyhy.
Žandary iz mista
chlopc'a ubyly.

Narcisy

Narcisy zhližejí se
v křišťálech,
v průsvitkách světlých
jako vzdech,
když voda zasteskne si
a mezi nachovými vřesy
rozkvétá vihorlatský mech.

1997

Narcysy

Narcysy nykajutsja
cy fajny suť,
nykajutsja u krystali
skruz svoji lстыky,
jaky jak vzdoch,
koly voda narikaje
i mež veresem procvitaje
vyhorlac'kyj moch.

Trávnice rozsvítily

Trávnice rozsvítily rubíny,
tmou přišel
pastýř hvězd.
Svícný kopretin
ligotají se okolo cest.

Kolik je takových krajin,
kde může Bůh
žízeň uhasit?
Kukuříčný chléb si krájí
jahodami od Sinevíru syt.

15. 2. 98

Poslední melodie

*„...hlouběji nalaďme housle,
potom jak dým
se vzneste k oblakům,
v oblacích je váš hrob“
Celan - Fuga smrti*

1.

Sotva se Gábor dotkl houslí
štíhlými prsty,
struny zasténaly steskem
od věků vanoucím
nočními pusztami.

Písňě jak čisté říznutí do krve
stoupaly pod srpnovými hvězdami
z cikánských ohňů.
Nebesa se jim otvírala
přijímala k sobě
a sytila věčně hladové,
bosé a odrané boží děti.

2.

Nikde neslyšet
housle užhorodských cikánů,
kteří skládali hlavu
v chatrčích z plechu a slámy.
Nikde!

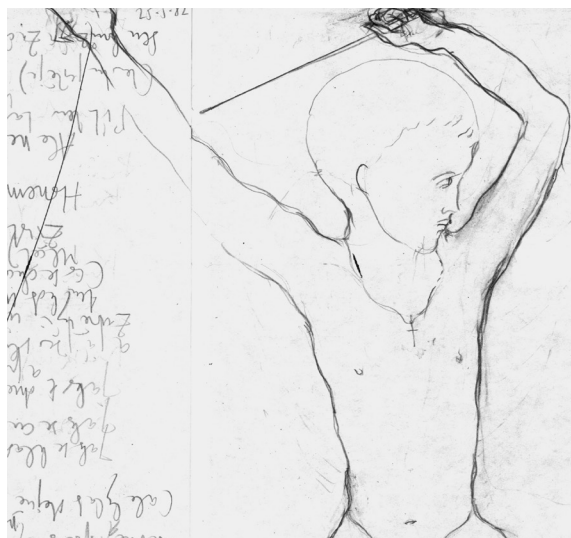
Poslední píseň
pronesl tajně v houslích
před žandáry v transportu.
Odvanula
v dýmech z krematorii
v pustinách Polska.
Tehdy se jí nebe neotevřelo.

Od nicoty k nicotě
potácí se z těch časů.

16. 3. 98

Prostor pro ohýbaný nábytek

Martina Straková



Pohled do výstavy. Adolf Loos, *Café Museum*, 1898–1899, foto Kamil Till, Moravská galerie v Brně

Moravská galerie v Brně otevřela 11. února 2010 výstavu nazvanou THONET-MUNDUS a ti další. Ohýbaný nábytek v první polovině 20. století. Jedním z témat, které sleduje, je uplatnění ohýbaného nábytku v interiéru, hledání a nacházení cesty z veřejných prostor restaurací a kaváren do soukromých salonů a obývacích pokojů.

Zahájení výroby nábytku z ohýbaného bukového dřeva znamenalo zlom ve vývoji nábytkářství. Michael Thonet (1796–1871) objevil princip, který předběhl svou dobu. Snadné ohýbání napařených bukových tyčí umožnilo vyrábět v obrovských množstvích elementy, z nichž se montovaly jednotlivé typy nábytku. Technologie zároveň podminila formu, vznikaly jednoduché, elegantní a nadčasové modely. Opravdová sériová výroba pronikla do ostatních nábytkářských odvětví zabývajících se výrobou z řezaného masivu teprve v době mezi válkami. Tehdy také základní modely jako židle č. 14 nebo pozdější křeslo č. 6009, tzv. Wieneressel, dosáhly největšího uznání a do svých interiérů je zasazovali snad všichni významní architekti. Dánský architekt Poul Henningsen (1897–1967) v roce 1927 řekl o kancelářském křesle Thonet č. 6009 toto: „Pokud by architekt

navrhl podobnou židli pětkrát tak drahou, třikrát tak těžkou, z poloviny tak pohodlnou a ze čtvrtiny tak hezkou, mohl by si udělat jméno.“

Nesmíme však podlehnout dojmu, že obdivný pohled byl takový od počátku. Až do doby mezi dvěma válkami měl punc nábytku levného, určeného pro sociálně slabší vrstvy. Přestože od samotného počátku výroby byly v sortimentu velmi luxusní kusy, nepodařilo se ohýbanému nábytku nikdy stát se rovnocenným prvkem v interiéru. Tvarová jednoduchost a levná výroba jakoby předurčovala jeho užití pouze ve veřejném sektoru v kavárnách, školách, úřadech a v méně prestižních prostorách soukromých domů, jako byly pokoje dětí, služebnictva. Z počátku ani nebyl zájem spojovat výrobky se jmény jejich autorů. Ke zvýšení prestiže došlo po roce 1900, kdy se navrhováním ohýbaného nábytku začali zabývat architekti a designéři a s jednotlivými modely spojovali svá jména. Zvýšený zájem se také projevoval rostoucí úrovní grafické prezentace firem, které zadávaly předním umělcům ztvárnění log, značek nebo nabídkových katalogů. Teprve však změna paradigmatu architektury po válce přinesla skutečnou změnu i v nahlížení na ohýbaný nábytek.

První místo, kde ohýbaný nábytek nebyl pouze nábytkem určeným k sezení, ale prostorutvorným prvkem, bylo *Café Museum* (1898–1899) navržené Adolfem Loosem pro Ferdinanda Rainera. Na rozdíl od kaváren se stěnami obkládanými tmavým dřevem a temnými tapetami byl interiér *Café Museum* světlý a lehký. Loos využil nárožní polohy a prolomil stěny vysokými obdélnými okny. Stěny nechal potáhnout světlezelenou plyšovou látkou s detailem lišty z leštěné mosazi, z níž byly vyrobeny i konstrukce nesoucí plynové a elektrické osvětlení. Sedací nábytek navrhl v kontrastní červené barvě. Židle jsou konstruované ze dřeva oválného průřezu, pročež působí ještě lehčeji než velmi subtilní model židle č. 14. Bohužel výroba židle přes všechny její výtvarné přednosti byla nákladná, a tak ji firma Jakob & Josef Kohn, která nábytek dodávala, nezařadila do běžné nabídky.

Díky této zakázce Kohnové pochopili, že spolupráce s designéry a architekty by mohla poskytnout firmě důležitou výhodu před největšími konkurenty, firmou Gebrüder Thonet. Příprava prezentace na nadcházející Světové výstavě v Paříži v roce 1900 byla přesně událostí, která péči profesionála vyžadovala. Kohnové se už roku 1899 obrátili na Josefa Hoffmanna, nového profesora na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni s pověstí progresivního tvůrce. Josef Hoffmann doporučil Felixu Kohnovi svého žáka Gustava Siegela. Díky úspěchu expozice získal Siegel od firmy nabídku místa vedoucího návrhářského ateliéru a z této pozice ovlivňoval tvorbu ohýbaného nábytku po několik desetiletí. Ludwig Hevesi ho roku 1906 nazval „mužem ohýbaného dřeva“. Největší pozornost z pařížského souboru si zasloužil křeslo zařazené do výroby pod číslem 715. Jeho hlavní předností byla velmi jednoduchá konstrukce. Bylo vyrobeno v tisících kusech a řada architektů a designérů, Otto Wagnerem počínaje až po Antonína Šumana, rozvedla Siegelovo řešení ve vlastních návrzích.

Prvním designérem, který uplatnil ohýbaný nábytek v soukromém interiéru, byl roku 1901 Koloman Moser, malíř, vedoucí ateliéru dekorativní malby na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni, jenž roku

1903 založil spolu s Josefem Hoffmannem uměleckořemeslné dílny Wiener Werkstätte. Stejně jako Loos a Siegel i Moser spolupracoval s firmou Jakob & Josef Kohn, která byla nyní schopná vybavit svým nábytkem celý dům od pracovny, přes dětský pokoj až po prestižní salon a obývací pokoj. Známé fotografie interiérů salonu a jídelny prezentovaných roku 1901 na Zimní výstavě Uměleckoprůmyslového muzea ve Vídni. Výjimečně se dochovaly fotografie skutečných interiérů. Firma Kohn zřejmě tyto nábytkové kusy vyráběla přímo na objednávku.

Pozoruhodný je příklad uplatnění výstavního křesla v soukromém interiéru. Roku 1914 proběhla v Kolíně nad Rýnem výstava německého Werkbundu. První velká prezentace modernistických přístupů v architektuře a stavitelství se zapsala v povědomí především díky roztržce mezi Hermanem Muthesiem a Henry Van de Veldem o problém individuality a standardizace. Budoucnost měla standardizace, v Kolíně to tak však úplně nevypadalo. Firma Gebrüder Thonet představila vrcholně individuální výrobky, které se nikdy do sériové výroby nemohly dostat. Jednalo se o nábytkový soubor křesla a stolu navrženého Ottem Prutscherem, designérem, který byl do roku 1924 vedoucím návrhářského ateliéru firmy Gebrüder Thonet a v celkovém součtu vytvořil největší množství návrhů ohýbaného nábytku. Velmi dekorativní křesla, vyrobená dokonce z ohýbaného dubového (nikoli bukového) dřeva, by na první pohled nikdo se značkou Thonet nespojoval. Vyrobená byla série dvanácti kusů. Dva známe z fotografie expozice v Kolíně nad Rýnem. Thonetové je po skončení výstavy převezli zpět a umístili do interiéru vily v Bystřici pod Hostýnem. Roku 1925 se Viktor Thonet přestěhoval do Lehenhofu u Scheibbs v Dolním Rakousku a část vybavení z vily si vzal s sebou. Z fotografie interiéru je vidět, že křeslo i Thonetů vnímali jako velmi netypický výrobek, vytvářel sedací zákoutí spolu s křeslem v románském stylu. Zbývajících deset kusů zakoupil August Bloch pro svoji vilu v Brně. Impozantní interiér vytvořený v průběhu první světové války se stal úkrytem v pohádkovém světě bohatých řezb Franze Železného, vitráží Remigia Geylinga, kam Prutscherova křesla s motivy růžových květů přesně zapadají.

Po válce se individuální přístup ze světa ohýbaného nábytku definitivně vytratil. Firmy se soustředily na přežití složité poválečné situace. Finanční problémy přiměly firmu Jakob & Josef Kohn už v roce 1916 ke spojení s firmou mladého podnikatele Leopolda Pilzera a vznikl Mundus-Kohn. Po delších přípravách na přelomu let 1924 a 1925 proběhla fúze s akciovou společností Thonet a vznikl koncern Thonet-Mundus. Spojení sil i zlepšení ekonomické situace ve 2. polovině 20. let se projevilo na kvalitě sortimentu firmy. Vedle klasických modelů Michaela Thoneta, jehož jméno se v této době stalo obchodní značkou, spolupracovala firma s řadou architektů. Některé modely vznikaly přímo pro konkrétní interiéry. Příkladem mohou být židle a křeslo navržené Josefem Hoffmannem, architektem a designérem, který před válkou vytvořil několik desítek návrhů pro firmu Jakob & Josef Kohn a v početnosti návrhů stojí hned za Prutscherem. V roce 1929 navrhl svou poslední ohýbanou židli A 811 pro kavárnu na výstavě rakouského Werkbundu ve Vídni konané v roce 1930. Varianta s kruhově perforovanou překližkou v opěráku ovlivnila řadu budoucích designérů.

Veřejnost si ale oblíbila spíš variantu s výpletem, kterou můžeme najít na řadě dobových fotografií restaurací, kaváren, ale i interiérů vil. Konkrétně u nás ji najdeme ve vzorových koloniích v Praze v na Barrandově, na Babě, v Brně atd. Vysloveně domácím křeslem byl model A 63 F navržený Josefem Frankem v roce 1929. V reklamních katalogích firmy Thonet-Mundus ho najdeme jako součást knihovny nebo obývacího pokoje. Varianta židle nacházela uplatnění i ve veřejných prostorách. Stejně tak byl nabízen jako domácí křeslo model A 403 F navržený nejpozději 1928. Kolem roku 1930 ohýbaný nábytek skutečně dobyl celý interiér.

Představitelé firmy Thonet-Mundus ale měli další vize a rozhodli se pokořit také exteriér. Velmi bystře vnímali dobové nálady společnosti a vycházeli jim vstříc. Jedním z fenoménů meziválečného období se stala touha po zdravém životě v přírodě – výlety, trampování, kempink. Sortiment firmy Thonet-Mundus se rozšířil o skládací lehátka, stoly, židle. Hugo Thonet-Drechsler založil vlastní firmu, která se soustředila na výrobu stanů. Viktor Thonet začal vyrábět ve své stavební firmě v Halenkově dokonce vikendové domky. Jeho firma nebyla jediná, tento sortiment najdeme například v nabídce Spojených UP závodů. Viktor Thonet však vytvořil u přehrady nedaleko Bystřičky u Vsetína celou vzorovou kolonii nazvanou Hawaii. Domky byly přirozeně vybavované nábytkem značky Thonet-Mundus.

Firma Thonet-Mundus se významně zasloužila o rozšíření nábytku vyráběného z chromovaných ocelových trubek. Experimentovat s ním začali architekti a designéři z Bauhausu – Marcel Breuer, Mart Stam a Ludwig Mies van der Rohe. Na vývoji spolupracovali s malými dílnami, jednotlivé modely vznikaly pouze v omezených sériích a byly velmi nákladné. Proto měly zpočátku punc velmi luxusního nábytku. Postupně do vývoje vstoupily velké a známé firmy jako Junkers a výrobce vzducholodí Zeppelin nebo oddělení na výrobu jízdních kol Peugeotu. Vůdčí postavení nakonec vybojovala firma Thonet-Mundus. Výrobu zahájil francouzský Thonet Frères snad právě díky osvětě, kterou ve Francii působil Le Corbusier se svými modely realizovanými zpočátku v dílnách zmiňovaného Peugeotu. Každopádně ředitel koncernu Thonet-Mundus Leopold Pilzer viděl v tomto materiálu budoucnost a investoval do rozvoje jeho výroby, která se postupně přesunula z Francie do Německa. Na konci 30. let měla firma nejobsáhlejší nabídku trubkového nábytku na světě. Dosud luxusní materiál používaný v nákladných interiérech staveb, jako brněnská vila Tugendhat, byl díky Thonetu-Mundus na trhu k dispozici za příznivější ceny. Kovový nábytek spojoval nároky na progresivitu konstrukce, chromové trubky zároveň svým leskem zcela zapadaly do představy splendidního art decového interiéru. Jeho kouzla využilo také stříbrné plátno a ohýbaný nábytek je i díky filmu ikonou meziválečného interiéru.

THONET-MUNDUS a ti další.

Ohýbaný nábytek v první polovině 20. století.
Moravská galerie v Brně, Uměleckoprůmyslové muzeum, Husova 14. Výstava končí 23. 5. 2010
Autoři výstavy: Martina Straková, Jiří Uhlíř.

200 dm³ of Breath - The Toys of Libuše Niklová and a Dialogue between Petr Nikl and his Mother

Martin Beníček

The Regional Gallery of Fine Art in Zlín opened the exhibition season with a very unique project – the first showcase of the work of Libuše Niklová (1934–1981). From February 2nd to March 21, visitors of the House of Art could discover the toys that became “design icons” of their own time. Something appeared in her person, perhaps someone who knew how to perfectly utilize the technical characteristics of various materials: resistance to breaking, comfortable temperatures, colourfastness, washability, durability, and low production costs. At the beginning of the 1960’s, a new invention appeared (in the Fatra Napajedla). Niklová then utilised one of the latest technologically innovative products – the PVC accordion tubing, complete with a whistling mechanism, originally intended for toilet installation – to create the bodies of various types of animals. Stylised heads supplemented the bodies; heads of Cats, Dogs, Lions. Since Fatra Napajedla was the producer of the thermoplastic sheet materials, it was only a question of time before the designer turned her attention toward them. Toys thus emerged due to the technological alteration of the shape (an attempt to create more air chambers – chambers for air and chambers for water). This served as a stress factor (the Jester, the Naval Officer, the Devil, the Little Chicken, the Rooster). At the same time, the “two-chamber system” could be used for sound effects, where a whistle could also be found at the location of the welds. Micka the Cat and Alik the Dog were designed for the smallest of children, and they could be manipulated very easily. Libuše Niklová’s most famous invention, and the most popular with older children, was inflatable children’s furniture (patent 1972), or toys that were made in the shapes of animals but could also be used as mobile pieces of furniture for children who could sit adjacent to each other (buffalo, elephant, giraffe).

The Exposition at the House of Art

One must appreciate the unusual concept of the artist’s exhibition. Here, standard elements were taken from the collection, but given to the Fatra, a.s. to produce a transparent mouse and dice to stabilize the loose granules (the raw materials used in the production of the plastic sheets) and also used it as an “island of air” to display the artifacts. This provided the exhibition space with an airy atmosphere and a symbolic link to the role of air, one of the fundamental elements.

Dialogue between Petr Nikl and his Mother

The second part of the exhibition 200 dm³ took place at the Zlín Chateau, where the son of the designer, famous Czech artist musician and theatre performer Petr Nikl (1960) played out a dialogue with the works created by his mother and presented his own original and poetic art. It should be noted that the encounter of the work of Libuše Niklová has made a tremendous impact on the work of Petr Nikl himself. The work of Petr Nikl presented in Zlín can be characterized as an iconograph of the world of memories of his childhood and a creative source of inspiration of the “family disposition”.

A book containing numerous monographs about Libuše Niklová, written by Tereza Bruthanová and graphic design by Zuzana Lednická, accompanies the exhibition.

19th Century Treasures in the Collections of the Gallery of Fine Art in Ostrava

George Júza

The Association for the construction and maintenance of the Exhibition Pavilion in Moravian-Ostrava is a cause of the modern gallery building – the House of Arts. The fundamental reason was the donation of the collection of architect František Jureček. The main representation in the collection contains works from the 19th century, primarily pieces from the period of the revival of national art. In the following years, the collection grew progressive larger primarily due to the generous activities of Dr. Vilém Júza. At the beginning of the new century, the collection was divided into smaller collections: European art (Austria, Russia ...), art from the 19th Century Czech Republic, 20th Century Czech art, and another collection of drawings and prints. The largest collection are the works from the 19th Century Czech Republic, with the prized collection of Machek portraits. Also represented in the collection are such artists from the National Theatre generation (V. Hynais, M. Aleš, J. V. Myslbek...), Czech symbolism (J. Preisler, F. Kupka...), and the Secese representative A. Mucha. Adolf Winkler, one of the most prominent painters from the North Moravian region represents the local art.

Painter Jiří Kuběna

Ivo Binder

This year, under the auspices of the former President, Prague saw the first public exhibition of paintings and works of poet Jiří Kuběna. Kuběna is a member of the group known as sestatřicátníků (Thirty-sixers), which includes such notable members as Václav Havel, Josef Topol, Viola Fischerová, Věra Linhartová, and Pavel Švanda. The exhibition took place in the Library of Václav Havel and included the artist’s classic paintings on canvas, graphics from poetry journals and also included a series of masks that were also a part of one of the authors’ evenings – *Footprints on the Window (Šlepěj v okně)*. In this issue of PROSTOR, Ivo Bindera provides an introduction to the article where we present Jiří Kuběna as a painter. Bindera, and the organizer of the 36ers Martin C. Putna, opened the exhibition in Prague. The article continues with Pavel Petr’s interview with Jiří Kuběna where he expresses his opinions on visual art. He also reminisces on his work with other painters (Jan Zrzavý, Mikuláš, Jiří Kříž) who have been very close to him during his career as a painter.

Cypríán Majerník

Karol Maliňák

At the beginning of last year, the Bratislava City Gallery prepared a retrospective exhibition of one of the most famous Slovak and Czechoslovakian personalities working in Modernism from the period between the Wars – Cypríán Majerník (1909–1945). The

exhibition continued in February and March 2010 to the Gallery Bohuň in Liptovský Mikuláš.

Cypríán Majerník is the leading personality of the pre-War generation in Prague (where he graduated from the school of Jakub Obrovský). He became a “moral arbiter of the school’s unwritten and undeclared programme”. After graduating, Majerník remained in Prague where he lived and worked, even after the break-up of the Czechoslovak Republic. The environment in Prague was also connected to his own home, and his artistic activities even today remain a vivid symbol of the mutual qualities of the Czech and Slovak characteristics.

Like his second generation, Majerník set aside his emphasis on basic ideas, content, and the impressiveness of his work. The first half of the 1930’s saw his work mature and this period was the peak point in his short career. During his studies in Paris, he acquired many contacts with art schools in Paris, which also contributed to his entire scepticism and changed his perception of the world drawing from the urban environment, folklore and suburban life (not just in the city, but in society in general).

The traditional concept of the subject of Slovak painting – the rural life as a source of cultural tradition – was foreign to him. Cypríán Majerník’s gracious humour was replaced by a sense of irony and ridicule with clear signs of absurdity. Majerník’s work became truly unique in the world of fine art in Slovakia. The exhibition of artist’s collected works in the Elán Exhibition Hall in 1935 draw a conclusion to the his first creative period, where he moved from academically conceived paintings to paintings reflecting great scepticism and spontaneity. 1934 and 1935 were landmark years in Majerník’s creative life; he experienced the first signs of a terminal illness (sclerosis en plaque) and, becoming aware of the diagnosis, was not able to rid himself of the anxiety and effort to escape. This is undoubtedly rooted in Majerník’s central theme – the theme of escape – the inability to accept and reconcile with it. His pictures are filled with characters with whom he felt a deep affinity towards. His protagonists – knights, toreadors, wanderers, circus performers, Don Quixote, refugees, pilgrims, soldiers – stroll along a road without knowing their goal and with no hope of achieving anything. The GMB also prepared a catalogue to accompany the exhibition. The book contains many new interpretations of the works by Cypríán Majerník from Karel Sourek’s book of monographs from 1946 and Ludmila Peterajová’s book from 1981.

Not Only for the Readers of Tablecloths !

The Ivo Sedláček Exhibition at the Dolmen Gallery in Brno

Ludvík Seveček

The exhibition that took place from January 12th to 30th, 2010 fit very well with the program activities and the content of the DOLMEN Gallery in Brno. Its protagonist Ivo Sedláček (1961), who has „left the creative circle in Brno“, has been living and working in Zlín since the late 80’s. In addition to being the Deputy Editor in Chief of the Prostor Zlín publication, he is also the director of the Zlín Private School of Art, and the founding member of the Ohne Titel creative group in Zlín. The exhibition took place at the DOLMEN Gallery with the significant title *To the Readers of Table Cloths !* Table cloths are indeed paper and even textile (sometimes even rags), on which the author in the mid-1980’s, and eventually in later years, tried to colour. Over time, he returned to this theme in 2001–2003. The exhibition is somewhat different – it is a concept about working randomly, whose results are remarkably painted compositions that address via its own inner tension, its own duality of conscious and unconscious, rationality and irrationality, but also its unique sarcastic dimension and ultimately its quirky, offensive poetics. The exhibition in Brno alone does not undoubtedly reach just the table cloth readers. It has a much broader foundation. It is about the interesting and successful balance of the work of a leading Czech artist. Even though it took place in a relatively small space, it had to still please and satisfy even the most critical observers of contemporary art.

ARCHA 1992–2005

Leoš Lang

In the article *ARCHA 1992–2005*, we present the brief history of the foundation and development of the publishing house and book store that has also attempted to present the contemporary visual arts scene. The article describes each stage of development in a historical context, as well as the transformations and the search for an exhibition space that is associated to the intent and concept of presenting art projects.

Art at the Castle

Barbara Svatková

In cooperation with the Museum of the City of Brno and the Department of the Art Education of the Faculty of o the Masaryk University, a catalogue entitled Art Education at the Spilbirk Castle (Výtvarně na hradě Špilberku) was published. The authors use their own activities to draw in the visitors. The educational programmes use methods of gallery and museum education and place emphasis on various creative approaches. A common theme is the series of animated programmes and workshops, entitled FACE (TVÁŘ). The them of the *face/shape* may reach into other art forms, after all the face or shape is the interpretation of the picture.

The character of the educational programmes that currently run at the Spilbirk Castle can be considered as artistic events that perhaps „mount up” to other forms of creative activities. The animation programmes have a „process” character. In a sense, it is an investment into the future (the development of creativity) and this is achieved through the communication of the artistic creation.

The role of the lector in art programmes may seem to be somewhat manipulative. It should be noted however that the lector does not comment on the artwork himself, but the visitors comment on the art through their own impulses and approaches. For this reason, it is necessary to ensure the identifiability of the participants with the help of correct directions for the specific target groups.

ELECTRO-ROMANTIC CALL OF THE LUKOV CASTLE

Barbora Sedivá and Dušan Urbanec

Last fall, the creative team Hucot organized the project entitled „Dobrá Šajna“ at the Lukov Castle. The project was a demonstration of video-mapping that is most commonly used in the field of stage design. The young artists were given the opportunity to try out this trend in site-specific performance, and the spectators had the chance to see the artists right in the middle of the creative process. The project also accompanied elements of music and images with the combination of live electronics and acoustic instruments.

At the beginning, the project was a place acquired by the organizers based on an agreement with the Society of Friends of Castle Lukov (Společnost přátel hradu Lukova). The entire concept and dramaturgy then evolved to the level of the given space for the perfect mapping of the locations. Video-mapping has thus become attractive in the public space, thanks to the capacities of the current trends, it can temporarily make space very unique and remove them from their stereotypes.

What was Missing in the Retrospective of Jiří Kroha?

Jiří Valoch

The author returns to the successful exhibition that was held two years ago at the Brno City Museum and at the same time supplements the text with additional information about the 1960's (the exhibition ended in the late 1950's). He highlights the continuing pattern in popular pastels, the theme of floral bouquets as a return to modern art (futuristic dynamism), the inspirational monograph of Josef Čiřářský. He touches on the "political" activities (the protests in the Soviet Union and Czechoslovakia), his friendship with Jindřich Štyrský and Kroha's affection for surrealism. During the liberal era in the 1960's, he developed an original creative concept confirming his conceptual thinking. At the same time, he worked in architecture as a creative issue (paraphrasing the human character) and also he also explored theatre with the play *A House to Eat (Byt k jídlu)*, directed by Arnošt Goldflam.

The Purkyně Phenomenon

Pavel Netopil

Science and art have always been closely related. The Purkyně family is an excellent example of the fact here in the Czech lands - doctor and physiologist Jan Evangelist Purkyně (1787-1869) and his son Karel Purkyně (1834-1868), one of the most famous Czech painters from the second half of the 19th century. Apart from his other famous discoveries, J.E. Purkyně was primarily engaged in the research of subjective vision. J.W. Goethe admired Purkyně's dissertation work entitled *New Subjective Reports about Vision* (1819), where he confirmed the opinions and knowledge of his own teachings about colour. Goethe's friendship and respect for his versatile personality and literary works had a great effect on Purkyně following the death of the great poet. Karel Purkyně's painting *Clouds / Storms (Oblaka / Bouře)* from 1866 can be considered as one of the most remarkable examples of the influence of exact science, having an effect on the strengthening autonomy of pure painting means /light, colour, shape/ in a picture without literary opis (Wolfgang Schöne). Here, we see an observer of a stormy sky, while the ribbon in a woman's hair changes colour. Likewise, the description of the visual phenomenon, according to Purkyně's father is called the Purkyně phenomenon, is observed by painter Karel Purkyně in a split second, in which the quality of light in relationship to the colour proportionally changes.

New Paintings by Aleš Navrátil

From Linear Structure to Abstraction

The Janáček Theatre in Brno - February 10 to March 16, 2010

Jan Dočekal

A new collection of large paintings by Aleš Navrátil (1946) could be seen at the Janáček Theatre in Brno. Navrátil uses older graphic pages, using a rhythmic, linear graphic structure. He monumentalises and develops them, and then places them on the canvas, covering or places them next to an "empty" space, multiplying and rotating them. Here, one could witness a new colourful, graphic quality. He disrupts or rather "tears" the work by combining multiple shapes in various linear developments. In his smaller works, he released the links to the outside world through the forms of tapestry. The forms originated from the previous context and began to live their own distinct lives. Thus the essence of true abstract was born. Not abstract without a head, that can be cleverly invented or discovered by accident, but an abstraction that Navrátil has been able to reach through his own work.

Zlín - Gottwaldov Personalities Architecture II

Vladimír Kubečka, Arnošt Kubečka

Ladislava Hornáková

At the beginning of the 20th century, the development of the city of Zlín was closely connected with the Bafa Shoe Company and its activities. As a result, Zlín steadily grew. The conflict brought about by World War II brought a halt to all construction activities. Many buildings were bombarded in 1944, and were ruined or completely destroyed. One architect who participated in the construction activities that renewed the city following the war was Vladimír Kubečka (Sept. 18, 1913 - March 17, 1977). After the war, a new comprehensive study of a new development plan occurred - this took place after the Bafa firm had been nationalized. The author of the study was corporate architect Jiří Voženilek, and Vladimír Kubečka was his close associate. One of the most interesting buildings is the central shoe warehouse No. 34 (from 1947 to 1955) with its many technological innovations. Kubečka focused on urban planning, but after the war

he became a member of the group for the regulation plan of the town itself. In 1946, he worked with Jiří Voženilek on the zoning plan for the industrial park Zlín - Malenovice - Otrokovice. He also worked with other Zlín architects, such as Vladimír Karfík and Miroslav Drofa. He was also the Director of the Centroprojekt in Zlín.

The Bafa Phenomenon Exhibit at the National Gallery

Radomira Sedláková

The Bafa Phenomenon Exhibit at the Zlín Gallery

Ladislava Hornáková

From April 13 2010, the House of Art will reopen the successful exhibition The Bafa Phenomenon - Architecture in Zlín 1910-1960. The exhibition was prepared in cooperation with the National Gallery in Prague in 2009. The presentation that premiered at the Veletržní Palace in Prague and again reopened in the representative spaces at the Pinakothek der Modern in Munich, drew a surprisingly unexpected interest and was attended by almost 100,000 spectators.

The exhibition in Prague was oriented more or less on the overall introduction to the public with the broad activities of the Bafa shoe company, its products and with its unseen influence on the development of the city of Zlín during the period between WWI and WWII. The presentation in Zlín primarily focused on the introduction of the new architecture gallery collections - models and plans, as well as some never before displayed or unknown photographs (ie. original photographs by famous photographers Josef Sudek or Bruner-Dvořák). Unpublished and recently discovered materials were also on display. The greatest component of the exhibition is the city of Zlín itself, where those who are interested can participate in accompanying activities that take place throughout the city.

Archive

Jorgos Seferis (Giorgios Seferis)

Růžena Dostálová

We presented the Alexandrian poet Konstantinos Kavafis in the *From the Archives* column in the previous edition of the Prostor Zlín (1/2010). In this issue, we introduce Jorgos (Giorgos) Seferis, the first Greek to ever receive the Nobel Prize for Literature in 1963. Under the unusual title *The World Needs Poetry*, we provide our readers with some of the artist's unpublished verses translated and with an introduction by Růžena Dostálová. Jorgos Seferis is a legend of Greek poetry. His works stem from historical events and draw from the myths and legends of Ancient Greece. To this day, he remains a source of great encouragement and auspices for the entire Greek nation during even its most difficult times. The verses are taken from his books - *The Book of Exercises*, *The Log Book*, and *Three Secret Poems*. Our article is supplemented with several small reflections on poetry, which could also be heard in Seferis's acceptance speech for the Nobel Prize.

POETRY

Bohumila Grögerová

Jaromír Hořec

Prepared by Pavel Petr

In this issue of *PROSTOR*, we introduce members from the oldest generation. Over the course of her entire life, Bohumila Grögerová remained alongside poet Josef Hiršal with whom she has written many books, including a memoir entitled *Let-let*. Here, we present one of the longer works from the 1980's - *hoplasasa!* The second poet, Jaromír Hořec, passed away last year. During his career, he published the *samizdat* (self-published) publication, *Czech Expedition*, as well as many other books. We dedicate the selection of verses to his family and loved ones from the book *SubCarpathian Russia* and the poems - *Murdered (Zbojnicka)*, *Narcissus (Narcisy)*. We are taking the liberty of publishing the poems in both Czech and Ukrainian.

A Space for Bentwood Furniture

Martina Straková

On February, 11, 2010, the Moravian Gallery in Brno opened the exhibition entitled *THONET-MUNDUS and The Others - Bentwood Furniture in the First half of the 20th Century*. The exhibition presents an enormous array of pieces from specialised firms, and from private collectors of wooden and metal furniture from various (including anonymous) designers.

One of these themes that the exhibition follows is the application of bentwood furniture in the interior, searching and finding ways in which furniture is utilised in the public areas of restaurants and cafes, in private salons and living rooms. In addition to the actual furniture pieces, the exhibition also contains a rich, contemporary photo documentation. The exhibition features significant models and interiors: the Café Museum designed by Adolf Loos in 1898-1899, the exhibition of the Jacob & Josef Kohn company designed by Gustav Seigel for the World Exposition in Paris in 1900, and also contains remarkably decorative models designed by Otto Prutscher for the Gebrüder Thonet Company. The furniture production between the wars is represented by models by Josef Hoffmann, Josef Frank, and Adolf Gustav Schnek. Thonet even succeeded in his exterior designs; the production of tents and weekend cottages is however still rather unknown. After 1928, the Thonet-Mundus Company introduced furniture made of bent steel tubing into its line of products. Until then, it began to mass produce its luxurious line and thus merit from its expansion in the company.



Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, p.o.
Národní galerie v Praze – Sběrka moderního a současného umění

13. 4. – 29. 8. 2010
Dům umění ve Zlíně

Výstava se koná pod záštitou hejtmána Zlínského kraje Stanislava Mišáka
a primátorky statutárního města Zlína Ireny Ondrové.



Výstavu pořádají:
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, p.o. Zlínského kraje

Národní galerie v Praze
– Sběrka moderního a současného umění

Spolupráce:
Zlínský kraj / Statutární město Zlín

Partneři výstavy:
Nadace Tomáše Bati
Bata a.s.

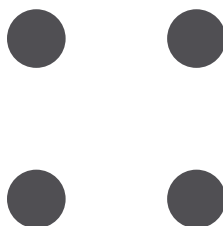


Bata

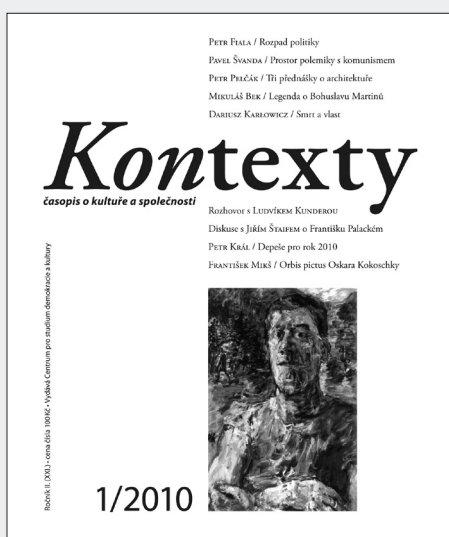
www.kgvu.zlin.cz

Fenomén Baťa zlínská architektura

The Baťa Phenomenon Zlín Architecture 1910–1960



Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



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* 1/2010

Petr Fiala / Rozpad politiky

Pavel Švanda / Prostor polemiky s komunismem

Petr Pelčák / Tři přednášky o architektuře

Mikuláš Bek / Legenda o Bohuslavu Martinu

Rozhovor s Ludvíkem Kunderou

Diskuse s Jiřím Štaifem o Františku Palackém

Petr Král / Depše pro rok 2010

František Mikš / Orbis pictus Oskara Kokoschky

Ukázkové číslo zdarma!

Předplatte si ročník 2010!

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



