PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XVI. 2/2009



VÝTVARNÉ UMĚNÍ ARCHITEKTURA HISTORIE POESIE



F. Vallotton

Milí čtenáři,

rok 2009 bude kvůli zkráceným příspěvkům ze státního rozpočtu na kulturu pro mnohá kulturní periodika rokem kritickým. Některé z nich budou muset zvažovat svou další existenci. Našemu časopisu Prostor Zlín se však přes nelehkou situaci podařilo i pro tento rok získat potřebné finanční zajištění a to zejména díky příspěvku Zlínského kraje a grantů Ministerstva kultury ČR a Statutárního města Zlína. Je to pro nás potvrzením kvality práce naší redakce a zároveň závazek k dalšímu rozvoji a inovacím obsahu tohoto časopisu. Domnívám se, že jednou z jeho klíčových předností je široký teritoriální záběr a otevřenost vůči různým tématům a oblastem výtvarného umění. Na stránkách Prostoru Zlín pravidelně nalézají své místo vedle recenzí velkých projektů také články upozorňující na méně známé autory či problémy, které mohou být ve „velkém uměleckém provozu" vnímány jako okrajové nebo stojící mimo aktuální proudy. Jakožto časopis vydávaný výstavní a sbírkotvornou institucí byl Prostor Zlín od svého počátku koncipován jako komunikační platforma v prvé řadě odborné práce zlínské galerie. Aby jeho vydávání nebylo pouze prodlouženou prezentací našich výstav, měl by podle mého názoru zůstat v pravém slova smyslu doplňkem, komplementární částí této naší činnosti. Médiem, které díky své otevřenosti dokáže dát relevantní prostor také jiným názorům a pohledům, které z různých důvodů nemusejí konvenovat badatelskému a výstavnímu programu naší galerie. V těchto intencích začíná od tohoto čísla série článků, která se bude věnovat nejrůznějším alternativním možnostem vystavování, nejprve v okolí působení naší galerie a později snad i v dalších regionech. Rozdílnost kurátorských pohledů a v jistém smyslu i konkurence jednotlivých institucí je nesmírně důležitá, usilujeme-li o aktuálnost a zvýšení kvality na jakékoliv výtvarné scéně. Věřím, že i tímto novým seriálem k ní budeme moci přispět.

Václav Mílek

ředitel Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně

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

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XVI. 2/2009

Ivan Neumann
Příběh jednoho projektu - Areál jezuitské koleje v Kutné Hoře a jeho revitalizace jako Centra umění Českého muzea výtvarných umění v Praze . . . 3
Mária Novotná
Slovenské národné múzeum - Spišské múzeum v Levoči a jeho expozície . . . 7
Anežka Šimková
O Růžové zahrádce - O rukopisných modlitebních knížkách 18. a 19. století . . . 12
Ludvík Ševeček
Poznámka k litoměřické retrospektivě Jaroslava Hovadíka . . . 16
Josef Maliva
K letošním devadesátinám scénografa, malíře, kreslíře a návrháře Oldřicha Šimáčka . . . 20
Václav Mílek
Soukromá záležitost a veřejný zájem - Kabinet T. . . . 24
Pavel Netopil
K fenoménu cen Jindřicha Chalupeckého . . . 27
Ivo Sedláček
Svatopluk Slovenčík 1934-1999 . . . 31
Jan Royt
Votivní obraz měšťanů Roudnice nad Labem za odvrácení moru . . . 35
Miroslav Zelinský
Obsese Terezy Vlčkové . . . 38
David Komínek
Pozapomenutý olomoucký fotograf Josef Mikulka (1892-1975) . . . 40
Miroslav Zelinský
Mýty kunsthistorie - antilexikon (seriál od sousedů) . . . 42
Ladislava Horňáková
K výstavě Fenomén Baťa - Náměstí Práce ve Zlíně II - návrhy Emanuela Hrušky . . . 45
Jan Sedlák
Životní odkaz architekta Pavla Nováka . . . 48
Petr Cekota
Arnošt Hrabal - kněz, umělec, člověk . . . 51
Miroslav Koryčan - Korýš . . . 56
Pavel Švanda . . . 58
připravil Pavel Petr
Cees W. de Jong
Zlatý věk - Vrcholná díla nizozemského grafického designu (1890-1990) . . . 60
English summary . . . 62
Don Nixon

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Výkonný redaktor: Pavlína Pyšná / Redakce výtvarného umění: Václav Mílek / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Ladislav Daněk, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaštík, 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 galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín, telefon: +420 577 210 662 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková ISSN 1212 - 1398
www.kgvu.zlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Svatopluk Slovenčík, Hroby (Smutky), 1994, akryl, papír, 151 x 123 cm

2. strana obálky: František Kobliha, cyklus Tristan, dřevoryt, papír, 290 x 230 mm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

3. strana obálky: Letecký pohled na Zlín, 1935, archiv Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně

4. strana obálky: Jaroslav Hovadík, Rovnice o několika neznámých, 1963-1965, komb. techn., svařované železo, v. 110 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Dům umění, 762 27 Zlín
tel.: 577 210 662, e-mail: kgvu.zlin@avonet.cz
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2009 (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)



Příběh jednoho projektu

Areál jezuitské koleje v Kutné Hoře a jeho revitalizace jako Centra umění Českého muzea výtvarných umění v Praze

Ivan Neumann

Příběh jednoho projektu vlastně začíná již v roce 1963, kdy byla založena Středočeská galerie jako jedna z nejmladších českých galerií, jejichž síť vznikala od 50. let. Pod tímto jménem začala pracovat od roku 1964, kdy se zcela vyčlenila z Krajského střediska památkové péče a veřejnosti se představila programovou řadou výstav moderního a současného umění v několika středočeských městech (O. Gutfreund, R. Piesen, J. Vožniak). Přímo na zámku v Nelahozevsi, kde měla od roku 1964 sídlo, pak v roce 1965 připravila objevnou výstavu Františka Janouška a v tomtéž roce tu také otevřela stálou expozici českého moderního a současného výtvarného umění ze svých sbírek, kterou časem obohacovala a proměňovala. Její aktivní a nonkonformní činnost zahrnovala během 60. let i péči o fond darů uměleckých děl mnoha našich i evropských umělců pro Lidice. Tento významný fond byl pak na příkaz Ministerstva kultury ČR převeden v roce 2001 Památníku Lidice.

Intenzivně se rozvíjející práce Středočeské galerie byla významně podpořena i získáním tří destrukcí ohrožených historických domů na Starém Městě v Praze. Jedním z podstatných důvodů jejich získání a rekonstrukce, která proběhla v letech 1969–1973, bylo vědomí potřeby prezentace Středočeské galerie v hlavním městě, získání prostor pro aktuální proměnné výstavy a v neposlední řadě potřeba umístění ředitelství a odborných pracovišť v Praze, kde se soustřeďují nejen důležité úřady, ale také nejvýznamnější odborná pracoviště uměnovědného oboru a specializované knihovny. Myslím, že tyto vážné důvody zachování pražských pracovišť i přes veškerá současná zpochybňování trvají i dnes.

Oživení rekonstruovaných domů v Husově ulici na Starém Městě bohužel spadá do doby, kdy již dva roky neexistovala stálá expozice sbírek Středočeské galerie na zámku v Nelahozevsi. Byla totiž v roce 1971 normalizační mocí uzavřena a později nahrazena expozicí části roudnicko-lobkovické sbírky starého umění. Od té doby nebyly sbírky českého moderního umění v celistvosti dlouhodobě vystaveny, nepočítáme-li občasné selektivní výstavy do roku 1989 deformované politickou situací. Zámek v Nelahozevsi byl v roce 1993 na základě zákona č. 403/1990 Sb. vrácen oprávněným osobám a Středočeská galerie se opět ocitla v nepříznivé situaci, neboť přes obapolnou snahu bylo plnohodnotné fungování poměrně velké instituce na zámku vráceném v restituci dost svízelné. V roce 1997 tak byly z Nelahozevsi odstěhovány všechny sbírky do náhradních depozitářů a muzeum uvolnilo všechny prostory, které do té doby užívalo. Vedení Českého muzea výtvarných umění v Praze se proto intenzivně snažilo nalézt řešení a hledalo vhodný objekt.

V tu dobu se již chýlila ku konci rekonstrukce kubistického domu U Černé matky boží v Celetné ulici na Starém Městě v Praze, který byl postaven v letech 1911–1912 podle plánů Josefa Gočára. Nejdůležitějším iniciátorem rekonstrukce této světově významné architektury byl bývalý ředitel



Jezuitská kolej z Barborské ulice, v pozadí chrám sv. Barbory
foto Ivan Neumann, 2007

tehdy již Českého muzea výtvarných umění v Praze, jak byla Středočeská galerie v r. 1993 přejmenována, PhDr. Jan Sekera. V obnoveném domě byla Českým muzeem výtvarných umění zpřístupněna stálá expozice českého kubizmu a muzeum tam za dobu svého působení od roku 1994 do roku 2001 uspořádalo řadu výstav jak českého moderního a současného umění, tak umění světového. Nikdy se však nepředpokládalo, že by to měl být objekt pro stálou expozici sbírek muzea. Poslední výstavou v domě U Černé matky boží byla prezentace tvorby věhlasného rakouského sochaře Karla Prantla. Poté Státní fond kultury (MK ČR) dům muzeu odňal a jeho správu svěřil Národní galerii. A to i přesto, že podle ústní dohody mělo ČMVU užívat dům až do úplného otevření rekonstruované Jezuitské koleje v Kutné Hoře. Tehdy se totiž ještě předpokládalo, že Centrum umění v koleji budované bude dokončeno v roce 2005. Bohužel se ukázalo, že tomu tak nebude.

Dne 18. března 1998 bylo České muzeum výtvarných umění v Praze, od roku 2001 příspěvková organizace Středočeského kraje, zapsáno do katastru nemovitostí jako pověřený správce rozsáhlého areálu kasáren Jana Roháče z Dubé, bývalé Jezuitské koleje v Kutné Hoře. Tomu ovšem předcházela jednání ministerstva obrany a ministerstva kultury s řadou možných uživatelů a zájemců o využití celého areálu. Je třeba říci,

Částečně restaurovaná jižní věž Jezuitské koleje v Kutné Hoře
foto Ivan Neumann, 2006

že všechny zájemce odradily obavy ze složitosti projektování a rekonstrukce tak velkého areálu. Většina z nich také počítala s využitím areálu převážně pro depozitáře. Pro expozice pak jen v podstatně menší míře. Oproti tomu ČMVU navrhovalo maximální otevření objektu veřejnosti. Tím se otevírala cesta návratu významné památky barokní architektury blíže k původním důvodům jejího vybudování, návratu zpět do života tohoto nádherného města.

Budova Jezuitské koleje v Kutné Hoře je situována na exponovaném místě a výrazně se uplatňuje v dálkových pohledech, kde tvoří významnou část charakteristické siluety města. Je dokladem práce architekta Giovanniho Domenica Orsiho (1633?–1679). Společně s Carlem Luragem (1615–1684) a Francescem Carattim (mezi 1615 až 1620–1677) tvoří trojici nejznámějších architektů, kteří působili na našem území v době raného baroka. G. D. Orsi vynikl především v projektování sakrální



Jižní část expoziční chodby 3. nadzemního podlaží, foto Ivan Neumann, 2007

architektury a jeho návrhy předznamenávají vrcholně barokní periodu.

Stavbu rozlehlé kolejní budovy zahájili jezuité, kteří přišli do Kutné Hory roku 1626 až po více než 40-ti letech, v roce 1667. Štuková výzdoba detailů fasády a štuková výzdoba v interiéru budovy jsou dokladem toho, že stavební práce byly zahájeny pracemi od strany města výstavbou severního křídla. Stavba pokračovala postupně přes hlavní křídlo směrem ke chrámu sv. Barbory. Stavební práce ustaly před polovinou 18. století s dokončením středního příčného křídla s letním refektářem, na jehož architektonickém ztvárnění se pravděpodobně podílel i Kilián Ignác Dienzenhofer (1689–1751). V tu dobu byla také zbudována patrová spojovací chodba ke kostelu sv. Barbory, dnes již neexistující. Tím získala budova svůj konečný tvar v podobě obráceného písmene „F“. Původní záměr architekta G. D. Orsiho, který projektoval kompozici budovy ve tvaru písmene „E“, nebyl nikdy naplněn.

Podél hlavního průčelí na hraně svahu údolí Vrchlice byla ještě zbudována terasa. Ve druhém desetiletí 18.stol. byla osazena řadou plastik od sochaře jezuity Františka Bauguta.

Zrušení jezuitského řádu papežem Klimentem XIV. v roce 1773 znamenalo jeho odchod z Kutné Hory a převod koleje do vojenské správy. Její prostory se na víc než 220 let veřejnosti uzavřely. Pro tento nový účel byly budovy upraveny asi v letech 1776–1777. Další rozsáhlejší úpravy jsou zachyceny až v letech 1843–1844. Nedlouho poté byla snesena vyšší a štíhlejší střední věž, narušená povětrnostními vlivy, na jejímž místě je dnes snížená plná atika. Obrys budovy, dynamizovaný třemi vertikálami, byl tak zásadním způsobem porušen, zcela proti logice záměru architekta i stavebníků. Projekt ČMVU proto předpokládal kompletní rekonstrukci střední, štíhlejší věže. Pravděpodobně v letech 1856–1858 byly přistaveny v nádvořích okrouhlé věžice. Další stavební úpravy již souvisí s novodobou historií našeho státu. Vojenskému účelu sloužily budovy až do začátku roku 1997 především jako sklady.

Cílem rekonstrukce prováděné podle projektu ing. arch. Jiřího Krejčíka z ARN Studia Hradec Králové je maximálně přiblížit jednotlivé objekty Jezuitské koleje z hlediska dispozice a vzhledu autentické podobě z doby, kdy tento komplex vyrůstal, zároveň však do něj vstoupit autenticky současným, formově střízlivým projevem bez historických parafrází a uvést v něm v život multifunkční Centrum umění Českého muzea výtvarných umění.

Tuto ideu ČMVU neopustilo ani ve chvílích, kdy jí osud i někteří vlivní lidé nebyli vůbec nakloněni. Původní představa o zahájení rekonstrukce počítala nejpozději s rokem 2002, nicméně právě tehdy přišla první rána: dotace na rekonstrukci z programu Ministerstva kultury ČR 334 070 „Náhrada objektů vrácených v restituci“ vzniklého na základě zákona č. 500/1990 Sb. byla krácena téměř o polovinu. ČMVU totiž obdrželo od správce programu od konce roku 1999 opakovaně informace a garance o vyčleněných finančních prostředcích v celkové výši 417 500 000 Kč v podobě Rozhodnutí o registraci akce, Rozhodnutí o účasti státního rozpočtu na financování akce, Registračního listu projektu a potvrzeného formuláře ISPROFINu a podle nich také připravilo projekt a dovedlo ho až k vydání stavebního povolení na sklonku roku 2001. Když potom ČMVU předložilo projekt se stavebním povolením správci programu, tedy Ministerstvu kultury ČR, dozvědělo se od vedoucího odboru investic, že dotace byla krácena na částku 221 634 000 Kč. Opravdu akceptovatelné vysvětlení této změny nebylo muzeu nikdy poskytnuto.

Bylo tedy třeba připravit přepracovaný projekt, který se ovšem nevzdá ideje multifunkčního centra kultury, jehož význam by přesáhl hranice České republiky. Projekt byl tak rozčleněn na tři postupné etapy, z nichž první měla obsáhnout hlavní budovu a první dvůr. Snížení dotace a poté brzo následující zvýšení DPH na stavební práce přeci jenom znemožnilo plně realizovat předsevzetí, že areál koleje, který byl víc než 200 let veřejnosti nepřístupný, jí bude co nejvíce otevřen. Nemohl tedy být bohužel realizován plánovaný podzemní objekt pod druhým nádvořím, v němž se měla soustředit většina technického a technologického vybavení centra, aby nezabíralo prostor v historické budově, která má patřit v co největší míře návštěvníkům. Nicméně podzemní vjezdový objekt v prvním nádvoří se v projektu zachovat podařilo. Vjezdový objekt je projektován tak, aby do střeženého a temperovaného prostoru mohlo vjet nákladní vozidlo s exponáty, s nimiž se pak manipuluje s nejvyšší možnou bezpečností. V tomto podzemním objektu je rovněž umístěna řada skladových a dalších technických prostor nutných pro provoz Centra umění.



Přístup k letnímu refektáři ve středním příčném křídle, foto Ivan Neumann, 2007

První etapu přeprojektované postupné rekonstrukce areálu Jezuitské koleje, tj. hlavní budovy bez severního křídla, ČMVU zahájilo po pečlivé přípravě a překonání naznačených překážek 1. října 2004. Během rekonstrukčních prací byla odkryta řada zajímavých stavebních technických i architektonických prvků, jako např. odvodňovací systém v jižní části hlavního traktu, původní štukované barokní omítky, torza maleb, ale i malby intaktní. Ve druhém nádvoří, na místě uvažovaného technického podzemního objektu, pak záchranný archeologický výzkum odkryl torzo vápenice z doby stavby koleje. Pochopitelně celý průběh 1. etapy rekonstrukce, která byla dokončena v roce 2007, byl bedlivě sledován Národním památkovým ústavem.

Strohé raně barokní interiéry a venkovní přilehlé prostory Jezuitské koleje v Kutné Hoře se během projektování a koncipování odborné náplně celého areálu ukázaly jako velmi vhodné nejen pro stálou expozici umění 20. století. Jejich architektonická kvalita a rozsah zároveň vybízely k vytvoření všestranného kulturního centra integrujícího různé projevy umění.

V rekonstruovaných prostorách by tak měly najít své umístění nejprve sbírky českého výtvarného umění 20. století ČMVU v Praze. Podle koncepce muzea zaplní stálá expozice českého moderního a současného umění prostory 2. a 3. nadzemního podlaží s tím, že takřka polovina 2. podlaží je věnována moderním depozitářům, které splňují mezinárodně akceptované parametry na ochranu sbírek. Na podzim roku 2008 sem již ČMVU kompletně své sbírky přestěhovalo. Vzhledem k tomu, že koncepce stálé expozice vznikala souběžně s projektováním rekonstrukce, je jí podřízeno i architektonické řešení budoucích výstavních prostor. Ve 3. plochostropém nadzemním podlaží dokonce tak, že projekt přizpůsoboval předpokládaným exponátům i velikosti jednotlivých místností. V obou podlažích jsou pro expozici využívány chodby a souběžné místnosti tvoří průchozí enfiládu. Jednotlivé sekce expozičních chodeb jsou uzavřeny příčkami s monumentálními



Vybavení depozitáře obrazů, foto Ivan Neumann, 2007

dveřmi navrženými arch. Jiřím Krejčíkem. Vzhledem k tomu, že nynější etapa rekonstrukce nezahrnula pro nedostatek finančních prostředků severní křídlo, má koncepce stálé expozice dvě varianty, z nichž první, původní, počítá s celou budovou včetně severního křídla, druhá pak se severním křídlem nepočítá a je ukončena uměním z počátku 70. let. Obě koncepce však zahrnují prostory pro grafické kabinety i netradiční média. Ve všech výstavních prostorách je rozvedena datová síť, všechny prostory mají pochopitelně moderní zabezpečení a jsou chráněny proti UV záření. Ve 3. podlaží ve středním příčném křídle jsou rovněž umístěny výstavní sály proměnných výstav, kde ČMVU předpokládá rozsáhlou výstavní činnost, jejíž osou bude vždy hlavní sezonní projekt, nejspíše zahraniční. Koncepci výstavní činnosti nejlépe naznačí, uvedu-li názvy některých cyklů, např.: Evropská muzea se představují, Za hranice Evropy, Velké postavy světového umění, Věk fotografie, Pro novou generaci atd.

Pokud se podaří zcela dokončit tuto etapu rekonstrukce (předpolí, hlavní vstup, fasáda...), pak by kompletně revitalizovaná hlavní budova areálu Jezuitské koleje nabídla návštěvníkům v 1. podlaží i expozici dějin koleje a působení jezuitského řádu v Kutné Hoře a ve vstupní chodbě, tak jak tomu bylo ve všech jezuitských kolejích

do roku 1773, řadu obrazů ze života jezuitských světců od řádového malíře Ignáce Raaba. V tomtéž podlaží našly své umístění pracovny správy areálu i odborných pracovníků, především lektorů, edukátorů a pracovníků kulturních programů. Prostory Jezuitské koleje se mohou stát vhodným prostředím pro hudbu různých žánrů, divadlo v rozpětí od „tradičního“ až po mezní projevy na hranicích mezi různými druhy umění, pro soudobý tanec, film, ale i pro tvůrčí dílny, společenská setkání, semináře a sympozia. Pro tyto aktivity se především nabízí nádherný prostor bývalého letního refektáře situovaného ve druhém nadzemním podlaží středního příčného křídla. Byla tu objevena mimořádná malířská výzdoba s námětem legendy sv. Barbory rámovaná bohatým plastickým štukem, v některých partiích zlaceným. V jednom z obrazových polí byla objevena malba s pohledem na panorama Kutné Hory před pol. 18. století.



Enfiláda stálé expozice ve 2. nadzemním podlaží, foto Ivan Neumann, 2007



Průhled do severní části expoziční chodby 3. nadzemního podlaží foto Ivan Neumann, 2007

Objekty Jezuitské koleje by mohly nabídnout ovšem návštěvníkům i další možnosti smysluplného trávení volného času. K dispozici bude zájemcům časem i mediatéka, která bude v jednom podlaží obsahovat prezenční knihovnu uměnovědné literatury a čítárnu časopisů a ve druhém prezenční filmotéku digitalizovaných filmů o výtvarném umění a umělcích. V 1. podlaží severního křídla by mělo být umístěno muzejní bistro s možností posezení v přilehlém nádvoří a především místnost digitálních programů pro návštěvníky, jakési sofistikované „sbírky on line“, které již znají návštěvníci webových stránek ČMVU. Tady by poskytovalo muzeum i další službu, totiž tisk plakátů-reprodukcí děl ze sbírek ČMVU. To, že ve vstupních pasážích Centra umění bude umístěna i prodejna knih a muzejních upomínkových předmětů, není snad třeba se ani zmiňovat. Přilehlé venkovní prostory by se měly proměnit v park volně přístupný veřejnosti, v jehož horní části, přiléhající ke Kremnické ulici, nalezne místo menší parkoviště pro návštěvníky Kutné Hory. Uprostřed parku stojící budova bude informačním centrem společným městu, Středočeskému kraji a Českému muzeu výtvarných umění. Zároveň budova poskytne možnost ubytování oficiálním návštěvám muzea, kurátorům připravujícím výstavy atd. Objekt na okraji zahrad směrem k chrámu sv. Barbory, často nepřesně označovaný jako „bastion“ s centrální prostorou, by se měl stát průchozím na cestě ze zahrad areálu ke chrámu sv. Barbory. Nevzhledná chátrající budova bývalé jízdárny v severním rohu areálu se promění v osobitě architektonicky utvářené ubytovací zařízení. Zahrady přístupné veřejnosti budou očištěny od všech nevhodných staveb a mohou v budoucnu poskytovat prostor dlouhodobým sochařským výstavám.

Takto pojaté centrum moderního a současného umění nemůže být vázáno jen na umístění v městě zapsaném mezi památky UNESCO či na středočeský region, ale nutně musí od počátku cíleně budovat své vazby k uměleckému dění v celé České republice i ve světě a k partnerským odborným institucím doma a v zahraničí.

To vše ovšem odvisí od dalšího financování akce, ať již ze zdrojů státu, Středočeského kraje, či evropských fondů. Ale především to odvisí od opravdového pochopení a porozumění odpovědných osob tomu, co kultura a, tomto případě výtvarné umění v ní, znamenají v životě společnosti, jíž jsou podstatnou integrující, konstitutivní složkou. A koneckonců v dnešním světě i velkou ekonomickou kapacitou. Poslední kroky zřizovatele Českého muzea výtvarných umění v Praze ovšem svědčí spíše o tom, že idea opravdu evropského centra umění, o jejíž uskutečnění usilovalo České muzeum výtvarných umění s plným nasazením o roku 1998, být naplněna nemá. V areálu před dokončením 1. etapy se nyní předpokládá umístění Fakulty humanitních studií zatím nezaložené Královské univerzity středních Čech. Kolik prostoru bude potřebovat ke své činnosti a kolik ponechá Českému muzeu výtvarných umění, zatím není jasné. Jasné však se zdá již nyní, že rovnocenný partner evropských, podobně koncipovaných institucí tu již nevznikne.

Slovenské národné múzeum – Spišské múzeum v Levoči a jeho expozície

Mária Novotná



Neznámy maliar, Múzy - Dámy hudobníčky, prvá polovica 17. storočia, maľba na drevenej tabuli, 135 x 110 cm

SNM – Spišské múzeum v Levoči bolo založené v roku 1884 z iniciatívy Spišskej dejepisnej spoločnosti. Dva roky po založení otvorilo svoju prvú expozíciu v historickej radnici v Levoči a málokto by vtedy predpokladal, že múzeum s narastajúcim zbierkovým fondom zostane v dvoch miestnostiach radnice ešte ďalších 50 rokov. Prvé zbierky múzeu darovalo mesto Levoča, ale koncom storočia už spravovalo mestský archív, knižnicu s 235 zväzkami kníh a k prvej muzeálnej akvizícii militárií pribudlo 194 mincí. V roku 1937 zmenilo múzeum štatút a z múzea Spišskej historickej spoločnosti vzniklo mestské múzeum so sídlom v budove mestskej zbrojnice. Tu bola otvorená prvá veľká expozícia z historických, archeologických a umeleckohistorických zbierok múzea. Po vojne prešlo múzeum viacerými zmenami. V roku 1955 múzeum dostalo do správy budovu radnice v Levoči, kde až do roku 1982 bolo jeho sídlo a inštalovaná tu bola expozícia histórie mesta.

Od polovice 60. rokov múzeum začalo vyvíjať odborné aktivity celoslovenského významu. Silným impulzom bola realizácia veľkého projektu – osláv 450. výročia ukončenia monumentálneho diela Majstra Pavla z Levoče – hlavného oltára v tunajšom farskom kostole. Okrem doteraz ojedinelej a neprekonanej výstavy originálnych diel Majstra Pavla, inštalovanej vo farskom kostole a priestoroch radnice, sprievodných koncertov



Pohľad do expozície v Dome Majstra Pavla z Levoče

a kultúrnych podujatí, sa v Levoči konal aj prvý československý odborný seminár k dielu Majsta Pavla a Medzinárodné sympózium k mestským pamiatkovým celkom pod záštitou UNESCO. Samotnú výstavu navštívilo 80 000 návštevníkov, čo je doterajší rekord návštevnosti jednej výstavy. Dielo Majstra Pavla sa výrazne zapísalo do kultúrneho povedomia verejnosti.

V sedemdesiatych rokoch 20. storočia boli pre plánované nové expozície múzea rekonštruované dva meštianske domy na námestí. V roku 1982 bola ukončená obnova meštianskeho domu č. 40 (tzv. Hainov dom), ktorý sa stal novým sídlom múzea a jeho umeleckohistorickej expozície. Expozícia s názvom Výtvarná kultúra na Spiši bola otvorená v roku 1983. O štyri roky neskôr otvorilo múzeum v ďalšom meštianskom dome č. 20 na námestí expozíciu venovanú životu a tvorbe známeho neskorogotického rezbára Majstra Pavla z Levoče. V historicky zlomovom roku 1989 múzeum prestalo pre verejnosť sprístupňovať farský kostol sv. Jakuba a do správy získalo Spišský hrad. Nasledujúce desaťročie bolo pre inštitúciu náročné hlavne v tom, že sa často menil jeho zriaďovateľ. Od roku 2002 sa levočské múzeum stalo súčasťou Slovenského národného múzea ako jedno z jeho špecializovaných pracovísk.

Múzeum dnes spravuje okolo trinásť tisíc zbierok a časť z nich sprístupňuje verejnosti v štyroch objektoch formou samostatných expozícií.

V známom objekte levočskej renesančnej radnice je prezentovaná história mesta. Levočská radnica tvorí jeden zo štyroch objektov, postavených v strede obdĺžnikového námestia. Jej základy sú z konca 15. storočia. Výrazne bola prestavaná po požiari v roku 1550, kedy získala renesančnú podobu s arkádami na južnej strane a zaujímavou sgrafitovou výzdobou, ktorej fragment bol objavený v roku 1998. Na južnej fasáde medzi oknami sú namaľované zaujímavé postavy meštianskych cností, ktoré pochádzajú z prvej polovice 17. storočia. Dnešnú podobu získala radnica pri prestavbe v rokoch 1893–1895. Najzaujímavejšou súčasťou muzeálnej expozície v priestoroch radnice je zasadacia miestnosť, inštalovaná v podobe, v akej slúžila mestskej samospráve do konca 19. storočia. Medzi najzaujímavejšie exponáty tu patrí skupinový portrét levočskej mestskej rady z roku 1679, súbor chladných zbraní a železných kovaných truhlíc, ale aj podobizeň historickej postavy Juliany Korponayovej, známej pod menom Levočská biela pani. Podobizeň pochádza zo začiatku 19. storočia. Namaľovaná je na drevených dverách, ktoré boli pôvodne v mestských hradbách.

Umeleckohistorická expozícia múzea je inštalovaná v dome č. 40 na námestí, ktorý po celkovej obnove v rokoch 1974–1982 sa zároveň stal aj sídlom našej inštitúcie. Objekt samotný má bohatú históriu. Najstarším známym majiteľom domu bol spišský prepošt Ján Horvath, ktorý ako najvyšší katolícky predstavený v 30. rokoch 15. storočia konvertoval a stal sa evanjelikom. V Levoči zakúpil dom a upravil si ho pre svoju potrebu. V priestore veľkej sály na prvom poschodí dal zhotoviť jednu z najstarších renesančných pamiatok – kamenný portál s bohatou renesančnou výzdobou, datovaný rokom 1530. O dvadsať rokov neskôr dom patril levočskému mešťanovi Ladislavovi Poliererovi. Pochádzal z bohatej levočskej rodiny a jeho sestra bola vydatá za Majstra Pavla z Levoče. Ladislav Polierer bol vzdelaný muž, ktorý študoval vo Wittenbergu. Pravdepodobne sa zaslúžil o vznik dvoch nástenných malieb zachovaných v dvoch sedíliach miestnosti na prízemí domu. Maľby boli objavené počas obnovy objektu a sú datované rokmi 1542 a 1543. V 17. storočí dom patril levočskému mešťanovi a richtárovi Gašparovi Hainovi, preto je dom nazývaný dodnes ako Hainov dom. Gašpar Hain zachoval svedectvo pohnutej doby druhej polovice 17. storočia v podobe mestskej kroniky. Jeho potomkovia darovali objekt koncom 18. storočia levočskej evanjelickej cirkvi, ktorá tu zriadila lýceum. Na tomto lýceu v 40. rokoch 19. storočia pôsobili viacerí stúpenci Ľudovíta Štúra. Samotná expozícia prostredníctvom umeleckohistorických zbierok múzea prezentuje umelecký vývoj regiónu od stredoveku do konca 19. storočia. Záver expozície tvorí výstavná sieň, v ktorej sa predstavili mnohé témy, mnohé umelecké osobnosti vrátane osobností a tvorby moderného umenia. Medzi najkvalitnejšie exponáty, okrem objavených renesančných nástenných malieb a portálu, patrí socha Márie Magdalény z Danišoviec (okolo 1420), ktorá patrí na Slovensku k najkrajším príkladom sochárskej tvorby okolo roku 1420, rozvíjajúcej sa pod vplyvom neskorej fázy krásneho slohu. Renesančné umenie je prezentované



Spišský hrad – pohľad do kaplnky sv. Alžbety

v tzv. veľkej sále. Jeho základ tvorí spomínaný in situ zachovaný renesančný portál z roku 1530 a fragmentálne zachované nástenné maľby so žánrovými výjavmi noblesnej spoločnosti, zastupujúce manieristickú tvorbu doby okolo 1600. Renesančný celok dopĺňajú exponáty – svadobné intarzované truhlice, sochy spišského sochára Pavla Grossa. Medzi ojedinelé umelecké diela renesančného umenia na Slovensku patrí cyklus štyroch tabuľových malieb s alegorickými postavami žien-múz: múzy poézie a rečníctva Calliope (dáma s knihou), múzy lyrickej poézie Eutherpe (dáma s flautou), múzy spevu a tanca Terpsichore (dáma s lutnou) a múzy komédie Thália (dáma s violou da gamba). Maľby namaľoval neznámy autor v prvej tretine 17. storočia podľa grafických predlôh Henrika Goltzia z roku 1592. Z ďalších súborov je potrebné vyzdvihnúť portréty, predstavujúce prierez portrétnej tvorby Spiša od konca 17. storočia do polovice 19. storočia. V expozícii

tohto významného tvorcu záverečnej fázy neskorogotického sochárstva na našom území. Sústredený archívny výskum priniesol v roku 1966 presné určenie domu, v ktorom Majster Pavol v Levoči žil a tvoril. Od tohto objavu bol už len krok k celkovej obnove domu a jeho úprave pre samostatnú expozíciu v 70. rokoch 20. storočia. K otvoreniu expozície však došlo až v roku 1987. Súčasťou sústredenej reštaurátorskej aktivity v 50. a 60. rokoch 20. storočia bolo aj zhotovenie odliatkov a kópií najdôležitejších Pavlových diel. Kópie sa uplatnili v expozícii starého umenia v Slovenskej národnej galérii, boli súčasťou Československého pavilónu na svetových výstavách v Bruseli (1958) a Montreali (1967) a viaceré z nich sú súčasťou spomínanej expozície múzea v Levoči. Najväčšiu pozornosť si zaslúžia – kópia súsošia Narodenia (sochy Madony, Jozefa, troch anjelov a dvoch pastierov) z rovnomenného oltára farského kostola a kópia súsošia Poslednej večere z predely



Kópia Poslednej večere od Majstra Pavla z Levoče z predely hlavného oltára farského kostola v Levoči

sú zastúpené umelecko-remeselné diela – rôzne kované predmety, nábytok a v malom výbere sklomalieb a sôch z konca 19. storočia je tu zastúpené aj ľudové umenie.

Špecifickú expozíciu múzeum ponúka v meštianskom dome č. 20 na námestí. Expozícia je venovaná osobnosti známeho neskorogotického rezbára Majstra Pavla z Levoče, ktorý tu na začiatku 16. storočia žil so svojou rodinou, manželkou Margitou, dcérami Dorotou, Margitou, meno tretej dcéry nie je známe a so synom Lukášom. V expozícii sú prostredníctvom fotografií a faksimilných kópií predstavené dodnes zachované diela hlavného oltára farského kostola v Levoči. Zaujímavá je dokumentácia reštaurovania niektorých Pavlových diel – hlavného oltára v 50. rokoch 20. storočia, alebo reštaurovania oltára Narodenia v rokoch 2004–2005.

Monumentálna ruina Spišského hradu je najvýznamnejším objektom a expozíciou, ktorú múzeum spravuje. Spišský hrad bol na hradnom kopci postavený v prvej tretine 13. storočia. Zaslúžil sa o to mladší syn uhorského kráľa Ondreja II. kráľovič Koloman, nazývaný tiež Haličský. Spiš bol jeho zázemím pri politických aktivitách smerom na východ. Koloman postavil opevnenú hornú

časť dnešného hradu – rozsiahly a veľkoryso koncipovaný palác, okrúhlu vežu a hradné opevnenie s bránou a predhradím, ktoré sa z veľkej časti zachovali dodnes. Po tatárskom vpáde v roku 1241 sa Kolomanov brat, kráľ Bélo IV., zaslúžil o vybudovanie samostatného opevneného predhradia s troma vežami, ktoré dodnes tvoria veľkú časť tzv. dolného nádvoria hradu. Hradný komplex a opevnené predhradie boli spojené do jedného celku začiatkom 15. storočia za vlády cisára Žigmunda Luxemburgského. V roku 1465 hrad získala do vlastníctva rodina Zápoľských, po bitke pri Moháči v roku 1526 hrad pripadol rodine Thurzovcov a od roku 1648 do polovice 20. storočia hrad vlastnila šľachtická rodina Csákyovcov. Jednotlivé rody sa snažili hrad prestaviť do podoby pohodlného a reprezentačného sídla. Do osudov hradu tragicky zasiahol v roku 1781 požiar, ktorý ho premenil na ruinu, ktorá od 19. storočia lákala historikov a romantikov. Ako ruina by pravdepodobne dožíval ako mnohé hrady na Slovensku, nebyť rozsiahleho výskumu a obnovy, ktorá začala v 70. rokoch 20. storočia. Hrad bol postupne konzervovaný v podobe akej sa zachoval, a od roku 1986 začal byť verejnosti sprístupňovaný ako muzeálna expozícia. Obnova hradu sa zastavila pri najcennejších častiach architektúry – románskom paláci a východnom opevnení, ktoré na svoju záchranu ešte čakajú. O pôvodnej podobe hradu a jeho interiérov vieme málo. Ešte pred požiarom veľkú časť mobiliáru, cenností, písomných dokladov odviezli Csákyovci do kaštieľov v neďalekých obciach Hodkovce a Bijacovce a odtiaľ ich začiatkom 20. storočia darovali národným inštitúciam v Budapešti, kde sú dodnes. Malá časť obrazov, nábytku a militárií zostala v Csákyovskom rodovom múzeu v kaštieli v Hodkovciach a dnes je súčasťou zbierkových fondov múzeí Spišskej Novej Vsi a Košiciach. V zbierkach levočského múzea sa v roku 1981 ocitli dve gotické tabuľové maľby, ktoré pôvodne tvorili súčasť gotického oltára hradnej kaplnky. O vnútornom vybavení kaplnky sa zachovali údaje v písomnom inventári zo 17. storočia. Z neho sa dozvedáme, že v kaplnke existoval oltár údajne s veľkým obrazom Panny Márie, na ktorom boli dve perlové koruny. V kaplnke sa okrem mnohých liturgických predmetov nachádzali aj veľké obrazy. Dve gotické tabuľové maľby, ktoré sú známe pod názvom Tabule z Hodkoviec, vznikli okolo roku 1470. Znázorňujú dvojice postáv svätých a svätíc. Dve ženské postavy určujú ich nezameniteľné atribúty. Sv. Margita je znázornená s drakom pod nohami, sv. Barbora s vežou na rukách. Obidve sú oblečené v ťažkých drapériách. Sv. Margita je znázornená v miernom profile, sv. Barbora je k divákovi otočená en face. Mužská dvojica na druhej tabuli je sv. Tomáš a sv. Jakub, pričom ich atribútmi sú nápisové pásky (tzv. hovoriace pásky) s textom z Creda. Zo zachovaných diel sa dá prečítať, že ikonografický program oltára hradnej kaplnky z veľkej časti tvorilo zriedkavé zobrazenie dvanástich apoštolov, symbolum apostolicum – apoštolské vyznanie viery, ktoré v dvanástich článkoch obsahuje základné pravdy viery. Na šiestich (prípadne ôsmich) tabuliach uvedeného oltára museli byť znázornené postavy apoštolov, ktorí v rukách držali nápisové pásky s príslušným článkom Creda. Zachované, takmer meter vysoké tabule svedčia o tom, že tvorili súčasť rozmerného oltára. Dnes sú tieto gotické tabule v umeleckohistorickej expozícii múzea v Levoči a ich kópie v modernom mobiliári kaplnky na hrade. Kaplnka, pôvodne zasvätená sv. Alžbete Uhorskej, je od roku 2004 nielen súčasťou expozície, ale aj liturgickým priestorom.

Spišský hrad je verejnosti sprístupňovaný ako pamiatka, ktorá je sama o sebe exponátom prístupným v sezóne od mája do konca októbra. V komorných priestoroch horného hradu je malá expozícia, v ktorej sú prezentované nálezy z archeologických výskumov, militáriá zo zbierok levočského múzea. Z exponátov je pozoruhodný napríklad nedávny nález rímskych mincí z jaskyne pod hradom. V úzkej chodbe jaskyne, nazývanej



Renesančný portál z roku 1530 je súčasťou expozície renesančného umenia v Hainovom dome na hlavnom námestí v Levoči

Temná jaskyňa, bola v roku 2004 nájdená kostra človeka a dva kožené mešce s mincami. V zachránenom súbore spolu 20-tich mincí boli zastúpené razby viacerých rímskych cisárov z rokov 72–73 až 193–194 n. l. Boli to strieborné denáre vyrazené v mincovni Rím. Stopy ošúchania na väčšine z nich prezrádzajú, že boli dlhšiu dobu používané ako obeživo. Najmladšie z mincí dávajú možnosť zaradiť tento nález do záveru 2. storočia n. l. Tento nález doplnil obraz vývoja osídlenia na hradnom kopci a na neďalekom kopci Dreveník.

O Růžové zahrádce

O rukopisných modlitebních knížkách 18. a 19. století

Anežka Šimková



Pohled do instalace výstavy Růžová zahrádka, Arcidiecézní muzeum Olomouc, 19. února – 3. května 2009

Název dostala výstava podle jedné knížky z roku 1816, modlitby opsal a knížku vyzdobil pro svou milovanou ženu Johannu jistý Vincenc Medek, který v úvodu vychází z oblíbeného barokního metaforického a smyslového chápání modlitby jako vonící líbezné květiny otevírající cestu k Bohu. Stejný název použil pro svou stať otištěnou v roce 1993 v Českém lidu sběratel Jan Poš, jehož sbírku ručně psaných a zdobených knížek výsadně získalo z jeho pozůstalosti, a to díky jeho ženě Kateřině Pošové, známé spisovatelce a překladatelce (statečné ženě, která přežila Osvětim), před několika lety Muzeum umění Olomouc. Jan Poš (1920–1996), pražský sběratel, bibliofil, galerista, v šedesátých letech umělecký vedoucí studia kreslených a loutkových filmů, vzdělaný znalec knihy, zvláště knihy ilustrované, patřil mezi významné osobnosti pražského kulturního života. Bez jeho celoživotního a lásky plného zájmu o rukopisnou modlitební knihu, jejíž soubor více než třicet let shromažďoval (sbírka má 400 položek), by výstavní projekt Růžová zahrádka nemohl být uskutečněn. Výstava je proto také poctou sběratelství, v Pošově případě výsostně poučeného a objevného. Své modlitbičky, jak jim něžně říkal, získával především po pražských antikvariátech, kde, jak vzpomíná jeho přítel Jiří Šalamoun, humorně a potměšile vzýval svého „boha regálů“; sbírka už za jeho života byla mezi sběrateli pojmem.

Rok knihy ve výstavním programu Muzea umění Olomouc přinesl příležitost vystavit tento soubor, který je svým rozsahem a významem v rámci České republiky naprosto ojedinělý. Útěšná i objevná výstava v prostorách Arcidiecézního muzea zprostředkovala pohled na jednu pozapomenutou kapitolu historie knižní kultury u nás. Výstava naplňuje rovněž jedno z odborných zaměření muzea

obráceného i k neprofesionálním výtvarným projevům. Jak bylo řečeno, jde o ručně psané a zdobené modlitební knížky, české i německé, které byly nejvíce rozšířeny v období 1750–1850 a vycházely z pozdně barokní kultury. Tyto duchovní knížky nevznikaly ve skriptoriích klášterů, ani ve městech, ale přímo v terénu venkova a mimo přímý církevní dohled. Předlohami pro jejich opisy, protože to byly opisované knížky, byly tisky souborů modliteb, které vycházely tiskem už od konce 17. století ve velkém množství i v souvislosti s masivní rekatolizací.

Knižní forma modliteb je známá od dob středověku; kromě textů určených klerikům (breviáře atd.) se vyvíjely i formy souborů modliteb sloužících k soukromé zbožnosti laiků. Byly to zdobené knihy hodinek pro zámožné zákazníky, jejichž doba končí i v souvislosti s nástupem knihtisku. Tradice pokračovala v tištěných, méně zdobených textech, iluminované exempláře se vyskytovaly výjimečně.



Duchovní poklad, 1823, autor Jindřich Antoni, Donín, vazba novodobá (20. století), 18 x 11 cm, 155 s., Muzeum umění Olomouc

Rozkvět modlitební literatury do českých zemí přichází v souvislosti s nástupem protireformace v druhé polovině 17. století a je úzce spjat se jménem německého kapucína Martina z Kochemu (1634–1712), který je autorem barokních *Zlatých nebeklíčů* a *Štěpných zahrádek*. Z toho jsou odvozeny různé varianty názvů jako Duchovní zahrádka či Růžová zahrádka, jak je to i v našem případě.

Ideální vzorovou strukturu obsahovala jeho *Velká štěpná zahrada*, jedna z nejucelenějších a nejobsáhlejších modlitebních knížek vůbec, která měla v brněnském vydání z roku 1742 tyto části: titul, kalendář, cenzurní schválení a předmluvu, troje hodinky Panny Marie, ranní a večerní modlitby, modlitby při mši svaté, zpovědi, přijímání a odpustcích, modlitby ke svaté Trojici, Ježíši Kristu, Panně Marii, světcům, dále modlitby na významnější svátky roku, pouti, litanii ke všem svatým, modlitby pro specifické účely (například při bouřce, ale i modlitby určené lidem v konkrétních životních situacích), modlitby za zemřelé, hodinky a modlitby ke sv. Janu Nepomuckému, přípravu na dobrou smrt a rejstřík. Jinou předlohou byly třeba oblíbené modlitby *Gott is die reinste Liebe / Bůh jest nejčistší láska* dvorního rady Karl von Eckartshausena a existovaly i mnohé další varianty souborů modliteb. Produkce levných tisků modlitebních knížek byla



Křesťanské katolické Modlitby z Nebes, klíče vybrané a v jedenáct dílů rozdělené, 1821, majitelka Anna Tomšová, Pěnčín, vazba kožená, zdobená slepotiskem, 19 x 11,5 cm, 414 s., Muzeum umění Olomouc

masová, ilustrace v nich tvořila nejčastěji jen úvodní drobná grafika.

V 18. a 19. století dochází najednou k zvláštnímu jevu, k rozšířenému opisování modlitebních knížek, vytvářených opět rukodělně a v podstatě středověkými způsoby. Na území našich zemí, Čech a Moravy, vzniká specifický, soustavný a významný projev rozšířený v jazykovém okruhu českém i německém, což dokládá mimo jiné jednotu duchovní kultury, která využívala slohové podněty doby i odrazy kultury lidové. Tyto modlitební



Pět červených korálů to jest: Nábožné a uctivé rozjímání pěti ran Kristových, 1815, Honvice (Honbice), škola, vazba kožená, zdobená slepotiskem, 18 x 10,8 cm, 169 s., Muzeum umění Olomouc

knížky mají zvláštní postavení, stojí na hranicích několika oborů. Důvody rozšíření tohoto jevu nebyly dosud dostatečně shrnuty. Patřily k nim jistě důvody sociální reprezentace, ekonomický zájem písařů, údajně dočasný nedostatek tištěných knížek, toleranční patent Josefa II. a jeho tlak na zavedení racionálního křesťanství, přirozená tendence citového přístupu vyplývající z barokních tendencí, kvalita a komplexnost lidové barokní kultury, která měla své pokračování v 1. polovině 19. století apod.

Kurentem a frakturou psané útlé knížečky v jednoduchých kožených vazbách s barevnými předsádkami a sestavou modliteb pro různé příležitosti se stávaly nejintimnějším vlastnictvím svého majitele, kterého provázely po celý život, často až do hrobu, nesou v sobě paměť konkrétních lidských údělů... Téměř každá knížka souboru je jedinečným objektem, který odráží vlivy oficiálního i lidového umění, nese však téměř vždy osobité znaky výtvarných přístupů svých tvůrců – opisovačů a ilustrátorů, jimiž byli převážně venkovští



Das allerbeste Gold, 1823, [Zlato ze všech nejlepší], autor Johann Friedrich Feurich, majitel Ignatz Schumann, Nider Köblitz (Dolní Chobolice), vazba kožená, zdobená slepotiskem, 16,7 x 10,5 cm, 117 s., Muzeum umění Olomouc



Modlitby katolické z mnohých pobožných knížek vytažené..., 1816, majitelka Anna Tichá, Šlapánov, vazba kožená zdobená slepotiskem, 15,5 x 9,8 cm, 79 s., Muzeum umění Olomouc

učitelé, ale také řemeslníci, úředníci, prostí lidé, kteří v mnoha případech opisovali a zdobili modlitby pro konkrétní osobu „ženskou“, méně často „mužskou“. Tyto knížky jsou sjednoceny závaznou obsahovou náplní, ikonografickými tématy s křesťanskou symbolikou; ovšem v konkrétním výtvarném doprovodu je charakterizuje individuální osobitý projev. Modlitební knížka byla pro většinu svých uživatelů často jedinou knížkou, s níž se setkávali, o to byla její úroveň významnější. Jednoduchými výtvarnými prostředky, převažuje psaní a kresba inkousty, výjimečně se vyskytuje kvaš, je zpracována kaligrafie písma, výtvarně jsou pojednány titulní listy, iniciály, nadpisy, mezitituly, rámce stránek a paginace, největší možnosti pro vyjádření poskytují celostránkové kresby. Neotřelost podání, někdy naivní půvab, původnost kresebných rukopisů, naplněných citovou vroucností, touhou po kráse a sličnosti knížek z nich činí objekty, které svou autentičností oslovují diváka bez ohledu na věk či vyznání. Nepochybně představují významný kulturní fenomén, charakteristický především pro Čechy a Moravu, který byl poprvé představen na Národopisné výstavě v Praze v roce 1895. Už tato výstava upozornila na to, že tu jde o jedinečný kulturní úkaz: *„Nejzajímavější a nejdůležitější plody lidového písemnictví jsou však psané a ozdobené modlitební knížky, a to proto, že se vyskytují - bohudíky - ještě v množství, které dovoluje již rozsáhlejší bádání; a dále proto, že jsou výhradně výrobkem lidu československého a nevyskytují se v tomto tvaru nikde v sousedních zemích.“* (Matějková, 1895, 242)

Olomoucká výstava se po více než sto letech k tématu vrací a všímá si především výtvarných hodnot těchto knih.

Výstava je komponována tak, aby byla na výběru asi dvou set rukopisů představena jednak formální stránka modlitební knihy, jednak obsah a motivy jejího výtvarného doprovodu. Návštěvník je veden prostřednictvím průvodních textů a popisek strukturou modlitební knížky, kterou tvoří vazba a předsádky, titulní stránky, využití vevázaných grafik a svatých obrázků jako náhrady za iluminace, písmo a jeho uplatnění v nadpisech, titulech, iniciálách, orámování stránek, běžném textu, zápisech. Ikonografické bohatství zahrnuje motivy srdce jako výraz boží lásky, ptačí motivy, rozmanitou květinovou výzdobu, vyobrazení andělů, mariánská vyobrazení, pestrost půvabných koncových kresbiček, dále eucharistické motivy, motivy světců, zvláště Jana Nepomuckého, téma zmaru a Ukřižování. Knížky jsou nejrůznější úrovně, jsou prostince i náročně vyzdobené, přes mnohou neumělost vždy dýchají citovým zaujetím a vroucností, což z těchto knížek činí artefakty schopné oslovit každého diváka, věřícího i nevěřícího.

Ve vitrínách je pro srovnání vystaveno také několik ukázek tištěných modlitebních knížek z 18. a 19. století z fondů Vědecké knihovny v Olomouci. Výstava je doplněna také několika vybranými ukázkami lidových plastik z Národopisného oddělení Národního muzea a několika dalšími předměty ze soukromé sbírky. Významným doplňkem výstavy je využívané prohlížecí elektronické zařízení s dotykovou obrazovkou, kde si návštěvník může listovat v jedenapadesáti vybraných exemplářích knížek.



Kurze Betrachtung des Leidens und Sternbens... ,1828, [Krátké rozjímání o utrpení a smrti...], majitelka Maria Sedlak, od 1840 rodina Schneiderova, vazba kožená, 17,5 x 10,7 cm, 163 s., Muzeum umění Olomouc

Celý projekt *Růžové zahrádky* je dovršen vydáním rozsáhlé bohatě obrazově vybavené stejnojmenné publikace (264 stran, 333 barevných ilustrací), v níž odborně k tématu rukopisných modlitebních knížek 18. a 19. století přispěli Jan Poš, Pavel Černý, Zdeněk R. Nešpor, Jan Kvapil, Jiří Šalamoun, Anežka Šimková. Knihu vydalo nakladatelství Arbor vitae a Muzeum umění Olomouc stejně jako faksimili jednoho z půvabných a bohatě výtvarně vybavených rukopisů s názvem *Duchovní křesťanské katolické jádro všech modliteb* (opsal a vyzdobil pro Annu Kytlerovou z Hrabačova Franc Štěpánek ze Sytové v roce 1824–1825). Faksimile (200 stran) dává nahlédnout do celku modlitební knížky na rozdíl od výstavních možností ukázat pouze jednu vybranou dvoustránku knihy. Graficky připravil obě publikace výtvarník Muzea umění Olomouc Petr Šmalec, edičně autorka koncepce projektu a kurátorka výstavy.

Růžová zahrádka / Rukopisné modlitební knížky 18. a 19. století / Sbírka Jana Poše
Arcidiecézní muzeum Olomouc
19. února - 3. května 2009

Poznámka k litoměřické retrospektivě Jaroslava Hovadíka

Ludvík Ševeček



Pohled do instalace výstavy Jaroslava Hovadíka v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích, 30. 4. – 7. 6. 2009, foto © Jan Brodský, SGVU

Podstatná část široce založené tvorby zlínského rodáka Jaroslava Hovadíka (1935) vznikala v zahraničí. Již před odchodem do exilu v srpnu 1968 však autor zaujal nepominutelné místo v kontextu českého informelu. Přestože se jedná o v mnoha směrech ojedinělé umělecké dílo, hluboce zakořeněné ve starší i moderní české výtvarné a kulturní tradici, je dosud v českém prostředí přijímáno spíše zdrženlivě. O to potěšitelnější je rozhodnutí Severočeské galerie v Litoměřicích připomenout umělcovu tvorbu formou rozsáhlé retrospektivní přehlídky, a přispět tak k jejímu poznání a uvedení do příslušných uměleckých souvislostí.[1/] Jde o jakousi výběrovou retrospektivu, která zahrnuje autorovy práce od první poloviny šedesátých let až do současnosti, s určitým respektem k jeho prostorovým a závěsným objektům z období informelu, a se zvláštní důrazem na malbu a na objekty, jež ve svých ateliérech v německém Mühlheimu a v Litoměřicích vytváří v posledním období. Výstava doprovázená obsažným katalogem přitom předjímá blížící se umělcovy pětasedmdesátiny.

Vztah k umění se u Jaroslava Hovadíka projevoval již v dětství, které prožil v rodném domě ve Fryštáku u Zlína, v chápavém nábožensky orientovaném a tolerantním, vstřícném rodinném prostředí, jež vytvářelo výjimečné výchozí podmínky pro rozvoj jeho osobnosti a talentu i v době komunistické totality. Umění se mu stále zřetelněji stávalo především bytostným prostředkem komunikace se sebou samým, jakýmsi existenciálně založeným instrumentem introspekce. Integrita lidského a uměleckého postoje jej na straně jedné nezřídka vedla do společenské izolace, která posléze násobila tíživý pocit, s nímž prožíval svůj exil, ale na straně druhé působila i jaksi sebezáchovně, očistně – ve smyslu katarze. Jeho oficiální umělecké školení probíhalo v padesátých letech a nemělo příliš dlouhé trvání. Nejprve, po vyučení strojníkem a drsných zkušenostech v továrním prostředí té doby studoval tři roky na uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti (1952–1955), poté na přípravce pro vysoké školy umělecké v Praze (1955–1956) a nakonec krátce u profesora Vladimíra Sychry na pražské AVU (1956–1957), odkud byl jako jeden z nejtalentovanějších žáků na základě udání vyloučen pro živnostenský původ. Jeho sen stát se malířem tak dostal pevné obrysy až po ukončení základní vojenské služby, na počátku šedesátých let, kdy vznikly první jeho významné práce, a kdy se -i pod vlivem četby- formoval jeho umělecký názor. Kromě beletrie a poezie se na utváření jeho estetické orientace podílela rovněž filozofická a uměleckohistorická literatura. Vztah k historii, schopnost určité filozofické reflexe a kontemplace na metafyzická témata stanovily, že mezi jeho oblíbenými autory se mimo jiné nalézají také představitelé

barokní poezie, ale například i Jan Kalista nebo Bohuslav Reynek, stejně jako Franz Kafka, Samuel Beckett, Eugen Ionesco a především Jakub Deml, jehož Zapomenuté světlo se posléze stalo jeho oblíbenou četbou i v emigraci. Nejprve působil v kanadském Torontu (1968–1977), kde získal i státní občanství. Následně pak ve Francii v kraji Jura (1977–1986) a od roku 1986 žije v Mühlheimu u Frankfurtu nad Mohanem.

Výstava českého a slovenského výtvarného umění šedesátých let, která v uplynulém a v tomto roce proběhla v několika předních galerijních institucích obou zemí, opět poukázala, jaké nezastupitelné místo už v kontextu tohoto období umělec zaujal hlavně svými grafikami a pozoruhodnými materiálovými objekty, koncipovanými ze svařovaného železa a z nalezených předmětů, ale např. i s využitím dřeva a juty. Právě objekty a sochy tohoto typu jsou také v reprezentativním výběru představeny i v souboru litoměřické výstavy. Sochařské objekty jako Modlitebna (1964), Labyrint (1964) nebo Konkretizace II. (1965) představují jedinečné materiálové a věcné asambláže, v nichž svým způsobem ještě přesvědčivěji a výrazněji než v jeho paralelně vznikajících strukturálních a aktivních grafikách anebo i grafikách jeho přítele Vladimíra Boudníka -totiž v prostorové dimenzi- zrcadlí svět předmětné reality ve smyslu estetické kvality.

Za kanadského pobytu se k autorově tvorbě, která prošla řadou samostatných a kolektivních výstav též v USA, často vyjadřoval místní tisk, včetně několika předních uměleckých kritiků[2/], a v roce 1973 o něm byl v Kanadě natočen i film.[3/] Z filmu, dochované grafiky a jeho slovních komentářů je zřejmé, že také v sochařské tvorbě v té době nově rozvíjel své kompozice ze šedesátých let. Ještě intenzivněji se však zabýval a prosazoval grafikou, která zprvu navazovala na výtvarné postupy jeho aktivních a strukturálních listů z času před emigrací, ale i ona se, ostatně obdobně jako jeho tvorba sochařská, jistými svými formálními rysy a figurativní tematikou sblížila počátkem sedmdesátých let s pop-artem. Současně však nově rozvíjel i své charakteristické experimentální grafické tisky z předchozího desetiletí, v nichž dociloval původního výrazu zcela novými technikami. Hlavně tiskem z prošitého či posunutého rozstříhaného plechu v kombinaci se suchou jehlou. Přes relativní úspěchy se Jaroslav Hovadík v dalekém zámoří nikdy necítil příliš šťasten, nedokázal se s americkým prostředím zcela sžít a po osmiletém pobytu v Torontu se vrátil zpět do Evropy.

V provinční vesničce Bouchaud v kraji Jura, značně vzdálené od Paříže, kde se usadil, se však dostal do nové, snad ještě tíživější situace. Nic na tom nemohl změnit ani zájem o jeho tvorbu projevovaný některými francouzskými kurátory a části místní umělecké kritiky. I tentokrát -jak je příznačné pro všechna tvůrčí období jeho života- vzdoroval nepřízni osudu a tísni z izolace intenzitou a nárůstem uměleckých aktivit. Vedle grafik, a nově též koláží, se po dlouhé době začaly právě v jeho francouzském venkovském ateliéru vršit i malby. Zprvu se jednalo o naturalismu blízké, nicméně už od počátku i se symbolistní dikcí koncipované, duchovním dimenzím života otevřené obrazové kompozice, které se právě svým vnitřním, na psychosférických hodnotách založeným východiskem v průběhu krátké doby dostaly na půdu existenciálně vyhraněného expresionismu.

Po překonání hluboké osobní krize, kterou ve Francii prožil, a po trvalém přesídlení do německého Mühlheimu (1986) se tento trend v tvorbě Jaroslava Hovadíka ještě prohloubil. Litoměřická přehlídka poukazuje, že vedle malby, kresby, grafiky a koláže se její plnohodnotnou složkou na přelomu osmdesátých a devadesátých let opět staly také sochy a objekty. K nim navíc v roce 1998 přibyla i zcela nová, předtím autorem nevyzkoušená, z cihlářské hlíny pálená a postupně i s dalšími materiálovými prvky kombinovaná keramika. Jednotlivá výtvarná odvětví, v jejichž kontextech se umělcova tvorba odvíjí, se v průběhu



Pohled do instalace výstavy Jaroslava Hovadíka v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích, 30. 4. – 7. 6. 2009, foto © Jan Brodský, SGVU

posledních deseti nebo patnácti let stále četněji navzájem sbližují. Příkladné v tomto ohledu jsou autorovy pozoruhodné, malířskými vstupy, ale i dalšími výtvarnými zásahy a předmětnými prvky dotvářené dřevěné palety nebo z několika relativně samostatných uměleckých kompozic formované instalace.

Hlavní pozornost však ještě na sklonku let osmdesátých a počátkem následné dekády autor stále věnoval malbě. Pevné místo v její tematice zaujal člověk. Jde o lidské figury a o až uhrančivě přitažlivé portréty výrazné barevnosti, postihované v dynamické expresívně stylizované zkratce. Nejsou to však portréty v pravém slova smyslu, nevznikaly podle modelu, ale spíše portréty fiktivní. Jedná se o podoby osobností, které nějak souvisí s autorem, které intenzivně procházely či prochází jeho životem, anebo se vztahují k jeho tvorbě, k jeho

bytostným, ať už pozitivním, nebo negativním prožitkům. Vedle obrazů svých synů, ženy a širší rodiny jsou to příznačně především jeho obzvlášť sugestivně pojaté autoportréty, nezřídka i v určitých „generačních“ kontextech, jako je tomu v případě rozsáhlé obrazové kompozice Nesení kříže (1985), na němž se vyjevují rovněž jeho přátelé, umělci Janošek, Ančerle, kolegové z Francie a Polska, stejně jako členové rodiny. Portréty -ostatně obdobně jako většina Hovadíkových výtvarných témat- nereflektují vnější realitu, ale jsou jen jakousi její invenčně traktovanou fikcí, v rovině jakési obecněji založené umělecké symboliky.

Zvláštní místo v kontextu Hovadíkovy tvorby posledního období, jak se zdá, zaujímají sochy a objekty. Často se jedná o „sochařské objekty“, zejména z různých materiálů a předmětů koncipované symbolistně cítěné hlavy a postavy. Výstava dokládá, že po v základě dřevěných kompozicích, jako je Pocta Kubištovi nebo Zbytečná citlivost



Jaroslav Hovadík, Hlava ženy, 1992, kov, v. 50 cm, průměr 39 cm
foto © Jan Brodský, SGVU

-obě z roku 1991-, se počínaje rokem 1992 autor opět vrátil k železným svařovaným objektům, ovšem již ve zcela odlišné formální gesci než v šedesátých letech. Jde jednak o ryze abstraktní na geometrické bázi, z železných prutů transparentně prostorově koncipované objekty, které v rámci výstavy reprezentuje Akrobat (1992–1993), anebo sugestivně technicistní objekt Bez gravitace (1993), jehož výrazovost spočívá v pro umělce příznačné „nevymyšlenosti“ – ve spontaneitě. A jednak o vskutku sochařské kovové kompozice, mezi něž lze zařadit např. symbolistní Stojící figuru, anebo v témže roce (1993) vytvořenou, splývavě organicky ze železných šroubků formovanou Hlavu ženy. Celková koncepce těchto soch a jejich sugestivní, jakoby nad časem stojící výraz, signalizuje autorovo zaujetí uměním primitivů. Vztah k výtvorům archaických kultur a umění primitivů u něho v průběhu devadesátých let postupně narůstal a je charakteristický i pro jeho tvorbu současnou. Přes tento rys archaicko-mystické symboliky však jde o hybný, jakoby dynamikou soudobého bytí -či autorova života- prolnutý projev. Součástí jeho koncepce se také stále častěji stávají témata vážící se k přírodě a ekologii. Jeho Archeologický objekt (2003) je například komponován na ploše pařezu. V rámci těchto kompozic, jež lze interpretovat i jako jeho intuitivní reakci na nebezpečí postupujícího zvěcňování světa, se v posledních letech běžně uplatňují i rostliny, větve nebo jiné části stromu.

Nejnověji však v Hovadíkově ateliéru vznikají rovněž ryze malířsky pojaté obrazy a malířské vstupy které sehrávají nezanedbatelnou roli i u řady jeho stávajících objektů. Současně se ale některé autorovy obrazové kompozice, více než kdykoli předtím, s objekty přímo propojují. Lze říci, že úsilí o účinnější komunikaci ho vede i ke stálým inovacím ve sféře výrazových prostředků a techniky. Plocha jeho obrazů nebývá pojednána pouze malířsky, a jestli, tak už ne jenom tahy štětce, ale třeba i dlaní s rozevřenými prsty. Jeho projev je jakýmsi spontánním existenciálním ponorem do vlastní duše i do žité reality. Maluje bez zjevných apriorních limitů, dynamicky, až barokně vypjatě-exaltický. Opory a zdroje pro své postupy nalézá jak v historii, tak i v současnosti. Není jistě jen dílem náhody, že právě v poslední době pro sebe objevil monumentální obrazy Benátčana Jacopa Tintoretta.

Výstava poukazuje, že i přes veškeré proměny v čase je umělcova mimořádně rozsáhlá a polyfonní tvorba -zahrnující obrazy, objekty, sochy, kresby, grafiky, asambláže, koláže i instalace- od svých počátků v šedesátých letech až do dnešních dnů vnitřně značně kompaktní, ideově propojená a soudržná. Poetika předmětnosti, podivuhodných setkání různorodých věcných elementů v jedné kompozici u něho navíc právě v současné době dospívá až do polohy jakési nové umělecké syntézy, postavené na organickém propojování jednotlivých výtvarných médií, hlavně objektů s malbou, která v průběhu posledních let inklinuje stále více k abstrakci. Jde o v principu senzuálně založená díla, formovaná s vnitřní jistotou, jakoby bezděčně invenčně, s nevšední malířskou či sochařskou bravurou. Pokud bychom je chtěli blíže označit a určit v širších souvislostech novějšího a současného umění, měli bychom pro ně hledat místo někde kolem umělců typu Američana Juliana Schnabela anebo Němců A. Kiefera či A. R. Pencka. V kontextu s nimi také nejlépe vyznívá osobitost a nezaměnitelnost jeho -svým způsobem stále českých- lyricky, ale i dynamicky či barokně laděných děl současných.



Jaroslav Hovadík, Vladimír Franz, 2005– 2009, akryl, sololit, 116 x 103 cm, foto © Jan Brodský, SGVU

Jaroslav Hovadík
Hovadík je všade Hovadík
Severočeská galerie výtvarného umění
v Litoměřicích
ve spolupráci s Krajskou galerií výtvarného umění
ve Zlíně
Kurátor: Ludvík Ševeček, Jan Brodský
1. 5. 2009 – 7. 6. 2009

Poznámky:

1. Poslední velká retrospektiva autorovy tvorby v českých zemích, doprovázená odborným katalogem, proběhla v roce 1992. Srv. Jaroslav Hovadík – obrazy, objekty, grafika, koláže. Dům umění města Brna, Státní galerie ve Zlíně, Západočeská galerie v Plzni, Galerie výtvarného umění v Chebu (kurátor výstavy a autor textů v katalogu Ludvík Ševeček), Státní galerie ve Zlíně, 1992.
2. Viz pozn. č. 1. V katalogu výstavy z rok 1992 je uvedena veškerá dostupná zahraniční literatura k Jaroslavu Hovadíkovi.
3. Šlo o krátkometrážní film (režie Jiří Výborný, text a scénář Petr Král), který byl promítán v kanadských kinech i v televizi.

K letošním devadesátinám scénografa, malíře, kreslíře a návrháře Oldřicha Šimáčka

Josef Maliva



Oldřich Šimáček, G. Verdi Rigoletto, 1973, Národní divadlo v Praze

Katalog výstavy jevištní tvorby Oldřicha Šimáčka, která před dvaceti lety probíhala v Olomouci, obsahoval i soupis umělcovy scénografické tvorby, jenž tehdy čítal až neuvěřitelných 558 položek. Prof. Jiří Kotalík v textu připomínal autorovu tvůrčí činnost nejen v Praze, ale i na zahraničních scénách, v Německu, Belgii, Rusku, ve Francii, v Brazílii a v dalších státech. Mnoho scénických výprav uskutečnil umělec i na Moravě, pro divadla v Olomouci, v Brně, Ostravě, Šumperku, Opavě, Českém Těšíně a v Uherském Hradišti. Jeho dílo se tak stalo spojnicí mnoha měst na Moravě i v Čechách, doma i v cizině.

Scénografie, ve své výtvarné podstatě, spojuje malířské vidění s prostorovým chápáním architekta a sdružuje výtvarné uchopení úkolu s cítěním pro múzický a dramatický tvůrčí projev. Náš autor tyto předpoklady splňoval více než celou polovinu minulého století.

Oldřich Šimáček se narodil v Praze 2. září 1919. Výtvarný talent zdědil po svém otci, pro něhož malba byla jeho největší celoživotní zálibou i při běžném úřednickém zaměstnání. Soudě podle dochovaného obrazu, jeho tvorba postrádala znaky diletantismu a zřejmě byla poučena školou Aloise Kalvody. Václav Šimáček (1895–1979) zálibu svého jediného syna podporoval a radoval se z jeho pozdější umělecké dráhy a prožíval jeho úspěchy.

Po ukončení základní školy byl Oldřich Šimáček přijat na pražskou uměleckoprůmyslovou školu, která měla dosud statut střední školy, ačkoliv zde učili renomovaní umělci a škola dávala základy výtvarného rozvoje celé řadě našich předních umělců. Šimáček si zvolil obor dekorativní malby vedený naším známým ilustrátorem, karikaturistou, scénografem a kreslířem Zdeňkem Kratochvílem. Po jeho onemocnění vedl pak výuku po dobu jednoho roku všestranný návrhář v oboru monumentálních realizací i užitných předmětů, ilustrátor, afišista, grafik a malíř František

Kysela. Po Kratochvílově návratu odešla celá třída do jiných ateliérů. Šimáček si zvolil ateliér Jaroslava Bendy. Hlavní podíl na výuce připadl tehdy asistentovi Antonínu Strnadelovi. Ten usiloval v závěru studia svého žáka o to, aby nadaný žák Oldřich Šimáček zůstal po absolutoriu na škole. Náhoda však rozhodla jinak.

Když došlo k tomu, že scénograf *Českého divadla v Olomouci* Josef Gabriel byl německým gestapem zatčen, hledal ředitel olomouckého divadla náhradu. Prostřednictvím přátel v Praze, získal pozitivní reference na čerstvého absolventa školy, a tak třiadvacetiletý Oldřich Šimáček již v roce 1942 připravoval scénické výpravy pro činohry: Šaldovo *Dítě,* Šrámkův *Měsíc nad řekou*, pro *Utrpení mladého Wertherta*, pro hru *Sedlák svým pánem*, *Labyrint světa a ráj srdce, Kytici* a další hry, dále pro operu (*Únos ze Serailu, Marta, Salome*) i pro operetu (*Markéta proti třem)* a další scény. Později připravil i výpravy pro balety (Delibér: *Coppélia* a Korzakov: *Šeherazáda,* v roce 1945/46, Čajkovský: *Labutí jezero,* 1947/48, a další). V prvém pololetí 1942 pracoval Šimáček na čtrnácti inscenacích a v následující sezoně (1942–1943) bylo jeho jméno uvedeno na 31 meziaktích tehdejších premiér olomouckého divadla.

Měl-li v těchto letech scénograf jako povinný pracovní úvazek vyřešit pět až osm inscenací během jedné sezony, pak pracovitost našeho autora několikanásobně překonávala služební povinnosti. K tomu je třeba dodat, že Oldřich Šimáček k řadě her připravil i kostýmní návrhy a zabýval se rovněž volnou uměleckou tvorbou.

V Olomouci se umělec oženil s Věrou Šerclovou a založil rodinu. Zapojil se zde do spolkové činnosti *Skupiny olomouckých výtvarníků* a mezi místními umělci získal řadu přátel. Zde se počala rodit i jeho malířská tvorba. K prvním rokům Šimáčkova olomouckého pobytu se datují díla, která jsou většinou rozptýlena v soukromém majetku a jen malá část je uložena v depozitáři galerie. Tematika těchto prací se vztahovala k místům, která malíře zaujala. Fascinovalo jej prostředí zábavných podniků, dobových atrakcí a divadelního světa. Společenská zábava nabízela oproštění od chmurné reality válečných let a k jevištním prostorám se upínaly sny a touhy mladé generace i v pozdějších letech kdy národ žil v kleci nové totality.

Šimáčkovy malby čtyřicátých let v mnohém připomínají obrazy členů skupiny *Sedm v říjnu*. Je pro ně příznačné zejména expresivní rozvolnění tvarů a charakteristické celkové lyrické vyznění díla. Vyznačují se zpravidla vážným sdělením obecně humanistického obsahu a myšlenkovým obratem k niterným pocitům člověka. Kolorit některých obrazů je tlumený, tvary jsou vymezovány měkkými konturovými přechody. Již koncem války přerůstala Šimáčkova malba tvůrčí horizont většiny olomouckých umělců.

V olomouckém divadle setrval mladý výtvarník sedmnáct let. Ale již v roce 1958 řešil scény i pro pražské *Národní divadlo* (Shakespeare: *Král Lear*, Klicpera: *Ženský boj*) a navrhoval kostýmní výpravu (Shaw: *Svatá Jana*). V prvních letech pracoval Oldřich Šimáček na olomoucké jevištní scéně převážně s malířskými prostředky a musel počítat s omezenými technickými možnostmi. Naštěstí se doktrína socialistického realismu nemohla prosazovat v řešení jevištní scény pro díla klasických autorů, jako byl Smetana, Dvořák, Strauss, Molière, Shakespeare, Verdi, Čajkovský nebo Puccini. Snad se v počátku umělec přidržoval více reality a pracoval s metodami prostorové iluze. Jeho scénická řešení vyplývala však vždy z myšlenkové podstaty díla a rodila se v úzké interakci s režijními záměry.

Na podstatně vyšší úroveň, jak po stránce výtvarné, tak i v oblasti technických možností, vystoupily jeho scénické návrhy po r. 1959 v prostředí pražského *Národního divadla*. Jeho práce tu vstupovaly do náročné komparace nejen s návrhy spoluzaměstnance, známého pražského scénografa Josefa Svobody, ale rovněž se scénami, které se zrodily z návrhů přizvaných hostů z řad předních českých výtvarníků.



Oldřich Šimáček, Žába, 2001, olej, plátno, 80 x 40 cm, soukromý majetek

Šimáčkovy scénické návrhy v letech pražské působnosti byly oproštěny od všech nepodstatných detailů, a stávaly se tak výrazově koncentrovanějšími. Využívaly významových náznaků, jednoduchých a poetizujících nápovědí, jindy dramatizujících expresivních prostředků. Pracovaly s širokými možnostmi světelného působení i s pohybovými prvky. Umělcovo malířské cítění vedlo k dokonalému koloristickému sladění jevištního celku a ke kompoziční vyváženosti jednotlivých



Oldřich Šimáček, Bikini, 1947, olej, plátno, 30 x 50 cm, soukromý majetek

tvarových elementů. Při plošném vnímání měly Šimáčkovy jevištní scény charakter monumentálního obrazového díla, které se podle charakteru hry přibližovalo jednou konstruktivistickému projevu, jindy naopak k surrealistické snové vizi. Vždy byl však patrný nezaměnitelný autorův výtvarný rukopis. Umělec neprosazoval vlastní výtvarnou cestu, osobní styl bez ohledu na režisérský záměr a na herecký prostor. Vždy usiloval o to, aby jeho scéna dotvářela duchovní podstatu hraného díla a měla ohled na technickou stránku výtvarné realizace scény.

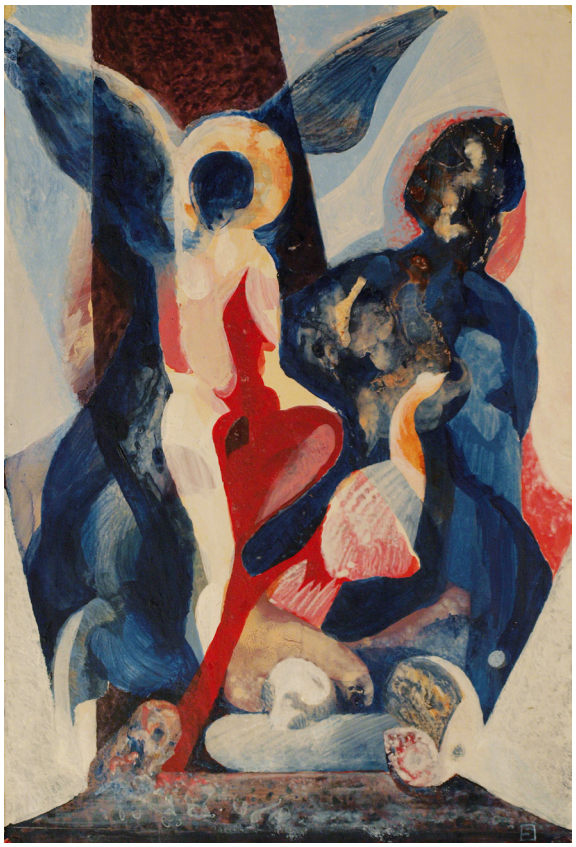
I když jméno Oldřicha Šimáčka nenalezneme v *Nové encyklopedii českého výtvarného umění*, ani v obsáhlých *Dodatcích,* jeho tvorbu právem doprovázela řada ocenění a vyznamenání. Již v roce 1957 získal *Stříbrný odznak divadelní žatvy,* v roce 1968 byla mu udělena *Cena Oldřicha Stibora* za



Oldřich Šimáček, Jeviště, 2002, olej, plátno, 30 x 40 cm, soukromý majetek

scénickou výpravu her *Mrtvá královna, Milá sedmi loupežníků* a za Smejlovy *Zmije*. Za dlouholetou práci pro olomoucké divadlo se umělec stal zasloužilým členem *Divadla Oldřicha Stibora* a byl státem oceněn i titulem zasloužilého umělce. Na mezinárodní přehlídce jevištního výtvarnictví a divadelní architektury mu byla udělena zlatá medaile na *Pražském quadrinale*. V tomtéž a v následujícím roce se mu dostalo pocty pracovat na scénografické a kostýmní výpravě pro *Královskou vlámskou operu v Antverpách* pro všechny části *Prstenu Niebelungů*. Několik ocenění obdržel i z Ruska.

Zlatá medaile byla olomouckému umělci opět udělena v roce 1973 na mezinárodní výstavě divadelních výtvarníků a architektů pořádané v rámci XII. bienále výtvarných umělců v São Paulu. Ve výčtu veřejných ocenění bychom mohli pokračovat, stejně jako v obsáhlém seznamu měst, která se setkala s výsledky Šimáčkovy scénografické práce. Množství je i kritik a novinových komentářů k jednotlivým divadelním inscenacím.



Oldřich Šimáček, Anděl, 2001, olej, plátno, 50 x 30 cm, soukromý majetek



Oldřich Šimáček, Pták, 1997, olej, plátno, 40 x 30 cm, soukromý majetek

Vrátíme-li se na závěr k současné malířské tvorbě Oldřicha Šimáčka, neujde naší pozornosti především jeho poslední obraz, který je dosud rozmalován na malířském stojanu. Nese název *Konec 20. století*. Dílo je prostoupeno světlem a bledě modravým vzdušným koloritem. Je svědectvím náročné malířské činnosti, cílevědomého vrstvení krycích i svrchních lazurových barev. Celek svazuje jednotící lineární osnova malby i harmonická souhra barevných odstínů. V podstatě ekologický námět jakoby se vynořoval z křehkých oblaků snů. Je svědectvím autorovy bohaté imaginace spojené s nečekanými asociacemi. Významové pozadí malby spočívá na myšlence střetu pozitivních a negativních stránek současných civilizačních procesů. Významy jsou tu zašifrovány do personifikací a náznaků, které čteme z nemnohých věcných detailů. Před námi se rozevírá jevištní scéna unášející diváka do nehmotného světa poezie, ryzí malířské krásy a do sféry snění.

Ostatně veškerá malířská tvorba našeho jubilanta za dobu posledních padesáti let vyvěrá z nevyčerpatelné studnice jeho představivosti. Slučují se v ní podněty surrealismu s realitou společenského života, objevuji se v ní reálné postavy současného kulturního dění, ale díla zasahují i do hlubin niterných prožitků autora. Malířovy fantaskní vize jsou na obrazech transponovány do expresivně rozvolněných tvarů a splývavých kontur, myšlenky a ideje maleb jsou zahaleny sfumatem snových vidin. Tvarovým bohatstvím, mnohoznačnou symbolikou, namnoze dramatickým výrazem a nejednou patetickým vyzněním jsou Šimáčkovy nynější malby blízké i dílům Salvátora Dalího z jeho tvorby posledních třiceti let.

Je-li scénografické dílo Oldřicha Šimáčka již uzavřenou kapitolou, pak jeho malířská tvorba a kresba nepostrádá kreativity, nápaditosti a tvůrčí jiskry. Přejme autorovi k jeho devadesátým narozeninám, aby tomu tak bylo i nadále.

Soukromá záležitost a veřejný zájem - Kabinet T.

Václav Mílek



Pohled do výstavy Lubomíra Jarcovjáka - Nálety, galerie Kabinet T., 2008

V diskuzi kolem výstavního a potažmo i uměleckého provozu zaujímá zjevně podstatné místo otázka po charakteru a rozdílnosti výstavních institucí. Každý výstavní prostor má podle typu organizace, podle svého sídla nebo sociálního okruhu, který je na něj vázán, určitou prestiž, která určuje jeho postavení. Ovšem stejně tak jako hodnocení děl a umělců se s časem může proměňovat, tak i význam výstavních prostorů podléhá časovému odstupu. Dějiny umění dnes si spíše všímají událostí, než aby jen řadily jména umělců a názvy jejich děl. Je zajímavé v tomto ohledu sledovat právě úlohu různých galerií jako míst, v nichž k těmto událostem dochází.

Chtělo by se říct, že možností vystavovat výtvarné umění neustále přibývá, a to nejen ve velkých městech. Pomalu snad každá obec má ambice, ať už v rámci svých kulturních zařízení, či přímo prostor radnice, prezentovat svůj zájem o výtvarné umění, bez ohledu na to, co si kdo pod tímto pojmem představuje. Vedle toho vyrůstají také různé soukromé iniciativy, ať už jako projekt samotných umělců či kurátorů a nejrůznějších sociálních aktivistů, nebo galerie, v jejichž pozadí stojí obchodní zájmy či vyloženě osobní záliba mecenášského charakteru. Existují zde samozřejmě i instituce, které se zaštiťují pojmem „profesionální“, tedy zpravidla muzea umění a některé významnější městské výstavní síně. Jejich účelem je poskytovat „veřejné služby“ a jsou za to ze zákona podporovány z veřejných rozpočtů, a ovšem mohou proto být více ovlivňovány politickými zájmy, v negativním i pozitivním smyslu. Účel jejich zřízení také zpravidla daleko překračuje pouhou výstavní činnost. Zvláštní postavení mají výstavní prostory provozované vysokými školami, především pokud mají sloužit prezentaci jejich studentů a pedagogů. V seriálu, který bychom tímto textem rádi zahájili, se chceme zaměřit na současnou i minulou „neveřejnou“ nebo, chcete-li, „nezávislou“ scénu ve Zlíně a (nejširším) okolí. V oblasti privátních aktivit pochopitelně dochází mnohem častěji ke vzniku i zániku a jejich mapování a zkoumání z hlediska jejich postavení ve výstavním kontextu je o to potřebnější. Z těch, které bychom rádi podrobněji zmínili, můžeme jmenovat Minigalerii 6.15 v areálu filmových ateliérů ve Zlíně nebo výstavy v knihkupectví Portál v Uherském Hradišti, z těch dnes již historických třeba aktivity Pavla Jungmanna nebo výstavní program Divadélka v klubu z 90. let ve Zlíně. Protože je na počátku těžké odhadnout, do jak hluboké historie se nám podaří zajít, začneme s představováním od těch současných projektů.

Nejmladším z nich je galerie Kabinet T., která zahájila činnost v listopadu loňského roku ve dvou původně kancelářských místnostech (cca. 50 m^2) ve 12. budově továrního areálu ve Zlíně. Název galerie byl převzat z výstavy Kacíř a spol., která se konala v Domě pánů z Kunštátu v Brně v roce 2006. Pojmenování vymysleli berlínští výtvarníci pro tu část výstavy, která představila část sbírky Karla Tutsche. Na činnost tohoto sběratele a provozovatele slavné brněnské galerie Na bidýlku navazuje Kabinet T. díky příbuzenským vztahům majitelky a zakladatelky galerie Lenky Tutschové k před rokem zesnulému Karlu Tutschovi nejen jménem, ale především programem. Takový je alespoň záměr. Intuice, s jakou Karel Tutsch dokázal vystopovat to nejživotaschopnější na (nejen) naší výtvarné scéně, je vlastnost, kterou lze jen stěží napodobit. Ale již samotný odkaz v přístupu k práci galeristy a v jeho pohledech na výtvarné umění je dostatečně inspirujícím zdrojem.

Kabinet T. se ve svých počátcích nevyhranil směrem k určité výtvarné formě, ale vytvořil poměrně různorodý program, jehož společným jmenovatelem, pokud se nechci omezit na pouhé konstatování kvality, je vynalézavost v práci se zvoleným médiem a pak zejména originální způsob instalace. Když jsem poprvé viděl v podstatě komorní prostory galerie, vnímal jsem je jako značné omezení výstavních možností vzhledem k zálibě ve velkých formátech a monumentalitě všeho druhu v současném umění. Nyní po čtyřech výstavách, které jsem měl možnost v KabinetTu zhlédnout, musím přiznat, že prostor, který sice vyžaduje určitou střídmost ve výběru předmětů, umožňuje velmi dobře vystavit projekty založené na několika málo vztazích, které v jasně vymezeném konstruktivně budovaném prostoru nabývají na intenzitě.



Pohled do výstavy Milana Housera - Leskymoidy, galerie Kabinet T., 2008 / 2009



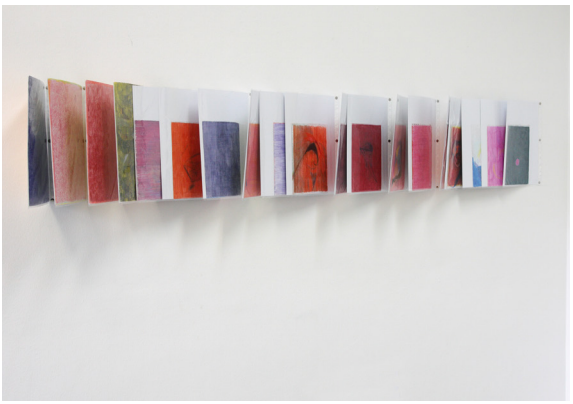
Pohled do výstavy Jiřího Kovandy - Mandarinky, galerie Kabinet T., 2009

Program zahájil výstavou nazvanou Nálety grafik, sochař Lubomír Jarcovják. Jeho práci charakterizuje především neobyčejný cit pro materiál – jeho fyzikální vlastnosti a vizuální strukturu – v tomto případě především papír. Objekty z papíroviny, které rozvíjejí jeho tvorbu z 90. let, zajímavě doplnily obrazy, v nichž pracuje se skládáním a vkládáním cizorodých prvků do jinak homogenních struktur.

Druhá výstava patřila Milanu Houserovi. Leskimoidy, jak pojmenoval skupinu závěsných objektů poprvé prezentovanou právě v galerii Kabinet T., jsou ztělesněním jeho experimentování s technickými možnostmi barev. Houser navlekl kožich napodobující textilie (leskimo) na dřevěné konstrukce a takto připravené a nakašírované je napustil velkým množstvím perleťové barvy. Devět horizontálních kvádrů rozvěšených ve dvou řadách v pravidelných odstupech na středové příčce galerie asociuje na první pohled principy minimalismu. Krápníkovité struktury nánosů barevných hmot však jdou naopak proti tomuto duchu a spolu s neodolatelnou touhou se jich dotknout vytvářejí napětí z kontrastu mezi obrazem a objektem i mezi optickým a haptickým.



Pohled do výstavy Terezy Velíkové - Pepito, galerie Kabinet T., 2009



Pohled do výstavy Tomáše Vaňka – Particip č. 91, galerie Kabinet T., 2009

Mandarinky byl název třetí výstavy, tentokrát akvarelů z počátku 90. let Jiřího Kovandy. Tato výstava se trochu vymykala jednak tím, že představila práce staršího data, a jednak konvečním způsobem instalace. Jiří Kovanda je jedním z mála českých umělců, který je znám a zastoupen i v zahraničních galeriích. Výběr ze starších prací byl motivován touhou představit tohoto dnes již klasika v jiných barvách, než v jakých se v současné době výstavně prezentuje.

Poslední z dosud vystavujících Tereza Velíková nazvala svůj projekt Pepito. Pepito je látka s drobným vzorkem, který se skládá z tmavých a světlých (většinou černých a bílých) do sebe zapadajících dílků. Rozdílnost, protiklady, jasnost i nejasnost sdělení, jsou často základem jejích narativních videí. Jádro instalace v KabinetTu tvoří video skládající se ze dvou projekcí. Muž a žena na svých oddělených obrazovkách vyprávějí o konci jednoho partnerského vztahu a můžeme se dohadovat, jak možná neuvědoměle své líčení zprostředkovaně získaného příběhu upravují podle vlastních zkušeností. Video doplnily objekty a obrazy, například lahve částečně naplněné černou tekutinou nebo záhadně bez zdroje svítící lampa.

Další v pořadí je výstava Tomáše Vaňka, známého díky své oblibě v šablonách a zájmem o vyjádření prostoru či zvuku. Po něm budou následovat obrazy slovenské malířky Juliany Mrvové. Po prázdninách počítá výstavní plán galerie s Petrem Kunčíkem, Evou Koťátkovou, Jakubem Matuškou a Radimem Hankem. Ke každé výstavě je vydávána pozvánka, plakát a katalog nebo katalogový list. Na vernisáži promluví a text napíše pokaždé někdo jiný, kdo autorovu tvorbu dobře zná a sleduje ji dlouhodobě, dosud to byli Václav Mílek, Jiří Ptáček, Jiří Valoch a Lenka Vítková.

Kabinet T. má nyní za sebou půl roku činnosti, kterou bez rozpaků můžeme nazvat úspěšnou. Program sází na potvrzené, i když v mnoha případech ne příliš známé autory s lehkým důrazem na mladší generaci. Lokalizovat vystavující umělce do nějakých místních okruhů v tak malé zemi, jakou je Česká republika, v níž se navíc nachází jen jedno větší umělecké centrum, nemá při současné komunikační provázanosti velký smysl. Je proto celkem pochopitelná skutečnost, že u většiny umělců z programu galerie lze konstatovat nějakou souvislost s pražským prostředím. Co nadále zůstává největším otazníkem, je financování galerie. V tomto státě nemá soukromé zařízení podobného typu příliš velkou šanci na dostatečnou veřejnou podporu a případné provize za zprostředkování prodeje jsou zatím a vzhledem k programu zřejmě na dlouho v nedohlednu.

K fenoménu cen Jindřicha Chalupeckého

Pavel Netopil

společenství odlišuje od autokrativních, zároveň však slabých společností východního typu. K překážkám na jejich cestě snah blížení se k demokraticky prosperujícímu modelu zpravidla bývá nedostatek kultivace a všeobecného vzdělání. Ve vyspělých zemích převážně západní Evropy nemůže existovat – mimo válečný stav – vážně míněný argument, že na vlastní kultivaci je nutné si napřed vydělat. Pokud by takto totiž uvažovali i naši někdejší předkové, všemi prostředky chránící rozvoj domácí kultury,[1] pak české národní obrození s následovným celospolečenským rozmachem by se jistě nekonalo.

Kluzké zdroje

Je až překvapující, jak viditelně je příběh Ceny Jindřicha Chalupeckého[2] v mnoha ohledech úzce spojen s polistopadovými etapami soudobé historie pozitivních snah, pokusů i omylů, transformace české společnosti západním směrem.



Ondřej Brody, Painting China now, 2008. Soubor 28 maleb vytvořený profesionálními čínskými řemeslníky. Série 5ti portrétů politických vůdců vytvořených undergroundovým umělcem - disidentem známým jako „Apple“

Ohlédneme-li se zpět, pak společenský milník před dvaceti lety neznamenal jen konec zvůle neudržitelného režimu, ale především počátek éry člověka závislého na nových technologiích nastupujícího digitálního věku. Stali jsme se komunikačně závislí na vzrůstajícím množství vágně formulovatelných vazeb, v jejichž rámci obrazných i verbálních sdělení lze najít příležitost k uplatnění kreativity. Ještě nikdy nedošlo k tak pevnému a zároveň volně definovatelnému provazování nejrůznějších oborů; ještě nikdy nestály vazby jednotlivých ekonomik a všeobecně kulturního potencionálu tak blízko sebe. Podporou tzv. minoritních skupin a jejich potřeb se západní

Obecně platí, že osvědčené privátní aktivity, které přispívají k dobrému jménu státu, posléze získávají viditelnou podporu od příslušného rezortu. V Česku jakoby vývoj přešlapoval opačným směrem. Podpora ze strany Ministerstva kultury ČR existuje, ale bez viditelnějšího otisku.[3] Problematický je i fakt, že sdělovací prostředky až na pozitivní výjimky rozhlasu a málo koncepční televize o výtvarném umění odpovídajícím způsobem profesionálně nereferují. Společenské reakce na soudobé dění ve výtvarném umění jsou spíše náhodné a mají víc příchuť senzací. Situační absurdnosti pak dokreslují nejrůznější časopisecké ankety o nejlepšího výtvarného umělce bez ohledu

na faktické indicie srovnatelnosti. Podobná naprosto nereálná klání iniciuje i časopis Reflex – současný generální partner Chalupeckého ceny.[4] Vyspělé demokratické společnosti již dávno neprofitují z těžkého průmyslu nebo z montérských velkodílen elektroniky a aut, ale naopak, chtějí vytěžit z kreativního potencionálu vlastních obyvatel. Nejméně deset let se ve společenství silných ekonomik skloňuje termín „kulturní anebo kreativní průmysl", jehož naplňování[5] – právě dnes, s krizí – může napomoci k situačním řešením. V podpoře individuální kreativity a umění panuje u nás stav „tabula rasa".[6] Přes dílčí snahy a boj o otevřenou celospolečenskou diskuzi na téma možné zdroje financování kultury, z níž by vzešly všestranně uspokojivé formulace požadavků změny současného stavu pasivity, zatím nedošlo.



Ondřej Brody, Painting China now, 2008

Zakladatelská etapa

Potřebu ustanovit prestižní ocenění výkonů mladé výtvarné generace si brzy uvědomili a Cenu Jindřicha Chalupeckého založili v Lánech[7] – polistopadový prezident někdejšího Československa, dramatik a spisovatel Václav Havel a malíř a filmový výtvarník Theodor Pištěk. Shodli se, že nové ocenění výtvarných umělců do pětatřiceti let ponese jméno Jindřicha Chalupeckého (1910–1990), jehož morální i odborný kredit se zdál být dostatečně silný, aby později nemohl být polemicky rozmělněn a devalvován. Český teoretik moderního výtvarného umění a literatury, filozof a esejista Chalupecký totiž patřil k nemnoha, co se i v podmínkách nesvobod nacistického a komunistického režimu dokázal vymezit filozoficky orientovanými texty ve prospěch humanity a svobodného tvoření. Těžce nemocný Chalupecký krátce před smrtí se záštitou ceny vlastním jménem souhlasil, patronace nad naplňováním smyslu ceny[8] a udělování cen se ujal jeho dlouholetý přítel, básník a překladatel, autor koláží a asambláží Jiří Kolář. Ocenění bylo prestižní, předával jej v době kolem výročí 17. listopadu prezident na Pražském hradě.[9] O cenu mohl usilovat každý, kdo se přihlásil, současně však byly přijímány návrhy odborníků, teoretiků i výkonných umělců. Členové odborné jury byli nominováni na dobu dvou let. V prvních třech ročnících byli vedle hlavního držitele Ceny Jindřicha Chalupeckého jmenováni i držitelé dvou Čestných cen.[10] Vítězný laureát i držitelé čestného ocenění vystavovali společně ve Špálově galerii na Národní třídě, tedy v místě, kde na konci šedesátých let v tehdy experimentální galerii kurátorsky působil Jindřich Chalupecký. Chalupeckého motto – *„restituovat význam umění v lidském životě"*[11] se tak stalo znovu platným a snad by se i mohlo stát morální dikcí v humanismem utvářené společnosti, jejíž občanská vize stála v protikladu k totalitnímu režimu minulých let. Snad právě pro tyto proklamované kvality se česká Cena Jindřicha Chalupeckého – alespoň v očích zahraničních – stala v následujících letech vzorem nejen pro obdobnou slovenskou cenu pojmenovanou po Oskáru Čepanovi,[12] ale i pro další obdobné ceny v zemích jihovýchodní Evropy.

Inovace a reparace

Aby Cena Jindřicha Chalupeckého neztrácela nic ze své výjimečnosti, získávala od čtvrtého ročníku ocenění dále již jen jedna osoba.[13] Oceněným laureátům Ceny byla umožněna samostatná výstava a zahraniční studijní pobyt v kalifornském Sausalitu, dnes v New Yorku. Do roku 1994 organizovala ocenění Nadace Jindřicha Chalupeckého, poté Společnost Jindřicha Chalupeckého.[14] Následující období až do roku 1999 můžeme také označit jako první období opětovného hledání, vyznačovalo se změnami pravidel a tvořením pevnější organizační struktury. K organizačním slabinám patřila okolnost, že organizátoři museli hledat finančně silného partnera. Proto došlo ke krátkodobému sblížení s tehdy novým generálním partnerem – British American Tobacco Czech Republic. Pravděpodobně i proto, díky silnému partnerovi, se mohla porota od roku 2000 vyhlašovat jako mezinárodní.[15] Současně se místo konání výstavy finalistů přesunulo do Veletržního paláce Národní galerie v Praze. Žel, spolupráce s největší a nejdůležitější domácí sbírkotvornou institucí trvala nepředstavitelně krátce – jen do roku 2001. Tolik důležitou vazbu na největší a jistě nejprestižnější domácí sbírkotvornou institucí ukončily nepřekonatelné antipatie a animozity mezi účastníky zainteresovaných stran. Medializovaný střet mezi generálním ředitelem NG Knížákem a vítězem Ceny za rok 2000 Davidem Černým byl jen špičkou ledovce netolerance a sebestředných manipulací. Neschopnost komunikace, předávání ceny před vstupem do galerie, klanové výpady typu – „kdo nejde s námi, jde proti nám" – se sice mohou dobře vyjímat na stránkách bulváru, svědčí ale o značné společenské labilitě! Stárnoucímu bosovi domácí výtvarné scény se jistě podařilo ztrátou prestižního zázemí Cenu Jindřicha Chalupeckého alespoň částečně devalvovat. Z nouze se však po domácím způsobu udělala ctnost. Snad s dobře míněným návrhem mimořádně přeložit konání Ceny Jindřicha Chalupeckého do Brna přišel Radek Horáček, který jako tehdejší ředitel Domu umění města Brna v době nouze o výstavní prostory nabídnul třináctému ročníku Ceny Jindřicha Chalupeckého výstavní zázemí. Od roku

2002 pak již dochází v konání ceny k pravidelnému střídání mezi Prahou a Domem umění města Brna,[16] neboť se zatím nepodařilo v hlavním městě najít instituci, která by dokázala být pořadatelům Ceny odpovědným partnerem.[17] V Česku dnes existuje již celá řada ocenění pro nejmladší výtvarnou generaci.[18] Zdá se, že se mladé umění stává vyhledávanou komoditou na rychle se rozvíjejícím trhu. K přednostem mladých patří skutečnost, že i při extenzivním sběru uměleckých artefaktů snad nemusí dojít k nenahraditelným ztrátám. Částky za dílo, které studenti dostanou, nejsou nijak vysoké. Avšak i při takovémto „šikovném" zacházení s mladými začíná být na domácím trhu poněkud těsno. V Česku stále roste počet těch, kteří coby znalci a zájemci pravidelně pročesávají školní ateliéry a skupují nové objevy. Zajímá je především „mladá malba". Střelkou na kompase u těchto převážně privátních akvizic jsou i příslušné ceny a ocenění.

Sběratelé s obrázky, berou horkou dlaní od lásky

Bylo by nespravedlivé upírat domácím sběratelům mladého umění, že i přes úskalí, které jejich zájem znamená, mohou dodat nastupující generaci výtvarníků odvahu a povzbuzující uznání jejich činnosti. Problémem – nakonec i sběratelským – je však skutečnost, že privátní laťka bez vnějších korekcí v soutěžích globálních rozměrů neobstojí. Ve světě k pozitivnímu uměleckému ratingu především patří celá řada okolností. Podle tzv. KunstKompass(u)[19] ceny jednotlivých autorů určuje celá řada indikátorů, k nimž především patří, jak jsou jejich díla zahrnuta do sbírek z veřejných rozpočtů a jak často se autoři účastní nekomerčních expozic. Obdobných pomyslných žebříčků na netu existuje řada,[20] avšak doporučuje se jich používat pouze orientačně. Společný však je jim mezinárodní přesah, a ne odkazování se pouze k lokálním scénám. Vzájemná propojování vedou totiž nejen ke zvyšování prestiže, ale i kvality. O to více zaráží výrok jednoho z porotců[21] rádoby konkurenčního ocenění pro mladé: Ceny NG 333, v němž si pokládá řečnickou otázku, *proč v českém prostředí hodnotí zahraniční porotci, když nemohou znát českou scénu a umělecké prostředí?*[22]

Tihle a ten druhý

Organizátorům Ceny Jindřicha Chalupeckého bývá v posledních letech vyčítáno, že mezinárodní jury se více zaměřuje, a tedy i oceňuje výrazně konceptuální projekty na úkor tradičnějších kategorií v umění, zvláště malby. Přihlédneme-li zatím k poslednímu 19. ročníku,[23] do kterého byl nominován historicky největší počet soutěžících (jednotlivců i skupin), jednalo se mezi finalisty o klání silně vyrovnané.[24] Osobně mě nejvíce zaujal ve smyslu předchozích úvah Ondřej Brody, který jako by ubral subjektivně „ostrý plyn". V brněnském Domě pánů z Kunštátu se prezentoval projektem o třech vrstvách, v nichž polemicky reagoval na aktuality malby z pozic rozporuplných společensko-ekonomických kontextů.[25] Svého vítěze vyhlásil i Generální partner Ceny Jindřicha







Radim Labuda, Tihle, 2008. Společenská situace: pět svázaných chlapů. Scéna vznikla na základě diskuze mezi autorem a experty na bondáž a svázanými osobami. Všichni účastníci konají dobrovolně, na vlastní riziko, pro vlastní prožitek a bez nároku na finanční odměnu

Chalupeckého – časopis Reflex, o jehož uměleckých anketách již byla řeč.[26] Cenu čtenářů dostal Tomáš Moravec; je zarážející, jak ostře se lišily výsledky laického hlasování od verdiktu odborné poroty.[27] Jak všichni víme, laureátem 19. ročníku Ceny Jindřicha Chalupeckého se stal v Praze již etablovaný Slovák Radim Labuda.[28] Porota u něj ocenila *„osvobození od sexuálních stereotypů"* a *„kontinuálně rozvíjenou pozornost k muži jako objektu pozorování a sledování", kterou kontinuálně rozvíjí ve své tvorbě, ale je stále schopen ji doplňovat o nové aspekty.* A nové experimentální aspekty jsou ty hodnoty, kterým přece sluší veřejná podpora. Co na tom, že se jedná o podporu,[29] o kterou podle slov moderátora předání Ceny Jindřicha Chalupeckého Michala Pěchoučka[30] nikdo jakoby nestojí, ale všichni závidí!

Poznámky:

1) Sekera, M., Buriánek, P. *Česká lobby ve Vídni.* In. Dějiny a současnost 1/95, s. 23.
2) Dlouhodobou podporu Ceně Jindřicha Chalupeckého poskytuje Trust for Mutual Understanding a Foundation for Civil Society, New York.
3) Např. katalog: *Cena Jindřicha Chalupeckého. Patnáct let*. Vydala: Společnost Jindřicha Chalupeckého za podpory Oboru kulturních a krajanských vztahů Ministerstva zahraničních věcí České republiky, 2005.
4) Chrobák, O. *Lekce 7. - Jedenáctý v první desítce. Manuál pro milovníky současného umění*. Art + antiques 04, duben 2009, s. 69.
5) Cikánek, M. *Kreativní průmysly příležitost pro novou ekonomiku*. Institut umění – Divadelní ústav v Praze, Praha 2009.
6) K domácím průkopníkům diskuze na toto téma patří především Otevřená společnost, o. p. s. /ProCulture a Marta Smolíková.
7) 27. 5. 1990. Více: MN (Mahulena Nešlehová). In. Horová, A. (edit.). *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*. Academia, Praha 2006, s. 137-138.
8) Podle zakládací listiny se Cenou připomínají Chalupeckého celoživotní zásluhy se zřetelem k jím prosazovanému názoru v praxi, že si současné umění může udržet svou svébytnost toliko v souvislosti s nekonformními projevy soudobého umění domova i světa. Záměrem soutěže je umožnit těm nejtalentovanějším a výrazně osobitým tvůrcům styk se současným světovým uměleckým děním.
JŠh (Jiří Šetlík). *Společnost Jindřicha Chalupeckého.* In. Horová, A. (edit.). *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*. Academia, Praha 2006, s. 714.
9) Šetlík. J. Ibidem.
10) V roce 1990 se držitelem Ceny Jindřicha Chalupeckého stal Vladimír Kokolia. První komise CJCh (Václav Boštík, Jiří Beránek, Mahulena Nešlehová, Ivan Neumann, Karel Pauzer, Michael Rittstein, Zdeněk Sýkora, Adriena Šimotová, Jiří Valoch) zároveň vyhlásila dvě Čestné ceny JCh, které získali František Skála ml. a Jan Ambrůz. V roce 1991 se držitelem CJCh stal František Skála ml. Čestné ceny získali Michal Gabriel a Petr Kvíčala. V roce 1992 se držitel CJCh stal Michal Nesázal. Druhá komise CJCh (Josef Hlaváček, Marie Judlová, Igor Zhoř, Věra Janoušková, Karel Malich, Viktor Pivovarov, Joska Skalník, Ivan Kafka, Stanislav Diviš) se shodla na Čestné ceně JCh pro Petra Nikla. Čestné ceny do roku 1992 měly pomoci řešit kumulaci několika generací s řadou výrazných talentů.
MN (Mahulena Nešlehová). *Cena Jindřicha Chalupeckého.* In. Horová, A. (edit.). *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*. Academia, Praha 2006, s.138.
11) Chalupecký, J. *Svět, ve kterém žijeme*. 1940.
12) Jančeková Levitt, V. Bodorová, B. Valoch, J. Zajac, P. *Výtvarník Oskár Čepan (1925-1992).* Galéria Jána Koniarka v Trnave, Trnava 2005.
13) Byli to: Martin Mainer (1993), Michal Gabriel (1994), Petr Nikl (1995), Kateřina Vincourová (1996), Jiří Příhoda (1997), Jiří Černický (1998), Lukáš Rittstein (1999), David Černý (2000), Tomáš Vaněk (2001), Markéta Othová (2002), Michal Pěchouček (2003), Ján Mančuška (2004), Kateřina Šedá (2005), Barbora Klímová (2006), Eva Koťátková (2007) a Radim Labuda (2008).
14) Nešlehová, M. Ibidem.
15) O laureátech 2000–2001 rozhodovali: Magda Juříková – předseda, Richard Drury, Vít Havránek, Michal Koleček, Vojtěch Lahoda, Lenka Lindaurová, Jaroslav Róna, Katarína Rusnáková, Jiří Surůvka a Jiří Valoch.
Nešlehová, M. Ibidem.
16) V roce 2003 byla spolupořadatelem CJCh smíchovská Futura římského galeristy Alberta Di Stefano. V roce 2005 spolupořádala CJCh Galerie hlavního města Prahy a v roce 2007 vystavovali finalisté CJCh na různých místech v šesti pražských nezávislých galeriích.
17) Loňského podzimu bylo slavnostně otevřeno Centrum současného umění DOX v Praze-Holešovicích, které by se snad mohlo stát důstojným zázemím CJCh. Vzniklo přestavbou někdejších kovozávodů a disponuje výstavní plochou více než 3.000 m^2. Jedná se o výjimečné architektonické řešení (Ivan Kroupa) srovnatelné se špičkovými galeriemi zahraničními a výjimečný privátní kulturní projekt (Leoš Válka a Jaroslav Anděl). DOX dosud nemá v českých podmínkách obdoby.
18) Vedle Ceny Jindřicha Chalupeckého existují současně ceny: Cena NG 333 (Národní galerie v Praze a ČEZ), Start Point (Galerie Klatovy/Klenová), Ars Kontakt, Cena kritiky (Galerie kritiků, Praha) a Cena Václava Chada (Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně).
19) Cikánek, M. Ibidem, s. 73.
20) např.: artnet.com
21) Roman Franta (1962, Tábor), malíř.
22) *NG 333 versus Cena J. Chalupeckého: Co rozděluje českou uměleckou scénu?*. Kultura.iHNed.cz, 4. 12. 2008.
23) Výstava finalistů Ceny Jindřicha Chalupeckého. Finále 2008. Dům pánů z Kunštátu, Brno, 22. 10. – 23. 11. 2008. Kurátor: Tomáš Pospiszyl. Generální partner Ceny: časopis Reflex. Partneři: Ministerstvo kultury ČR, Velvyslanectví Spojených států amerických, Trust for Mutual Understanding, Foundation for Civil Society, T. A. Print. Na základě rozhodnutí mezinárodní poroty (Suzanne Altmann, D; Elizabeth M. Grady, USA; Pavel Liška, ČR; Joanna Mytkowska, PL; Jan Merta, ČR; Jana Oravcová, SK; Jiří Ptáček, ČR) byl 4. 11. 2008 ze šesti finalistů (Zbyněk Baladrán, Ondřej Brody, Radim Labuda, Tomáš Moravec, Jiří Skála, Evžen Šimera) vybrán vítěz Radim Labuda. Současně byl oceněn čtenáři (údajně jich hlasovalo více než 6.000) časopisu Reflex: Tomáš Moravec. Slavnostní večer v brněnském divadle Reduta (4. 11. 2008) moderoval Michal Pěchouček. Cenu Jindřicha Chalupeckého vítězi předali: Charlotta Kotík a Hermann Nitsch. Zahrál, zazpíval a zatančil dětský cimbálový soubor *Valášek* z Brna.
24) V předchozích ročnících vítězily ženy, v 19. ročníku postoupili pouze páni: Zbyněk Baladrán, Ondřej Brody, Radim Labuda, Tomáš Moravec, Jiří Skála a Evžen Šimera.
25) K nejpřímějším Brodyho projektům patřila hermetická instalace z výběru malířských pláten, jejichž výjevy byly ručně vyrobeny podle fotodokumentace zakázaných servrů v malířských manufakturách Čínské lidové republiky. Ukazují následky násilí a zločinů, kterých se dopouští čínská vláda na svých odpůrcích. Ačkoliv je šíření podobných svědectví v Číně trestáno, bylo tam možné takovouto zakázku v mantinelech tamní postkomunistické ekonomiky zrealizovat. (Ondřej Brody, Painting China now, 2008).
26) Chrobák, O. Ibidem.
27) Tomáš Moravec v hlasování čtenářů získal přes polovinu celkových hlasů z celkového počtu 6.411 hlasů: T. Moravec 51 %, O. Brody 32 %, Z. Baladrán 6 %, Jiří Skála 5 %, Evžen Šimera 5 % a R. Labuda 1 %.
28) Labudou inscenované „obrazy“ znehybnění několika mužů v den vernisáže v brněnském Domě pánů z Kunštátu bylo po celou dobu výstavy prezentováno videoinstalacemi jejich záznamů. Atavistické situace lidí vystavených bezmoci a seberezignaci doplňoval internetový vizuální i verbální kontakt s mladým filipínských prostitutem, který mohl i nemusel dění ve výstavním sále komentovat. (Radim Labuda, Tihle, 2008. Společenská situace: pět svázaných chlapů. Scéna vznikla na základě diskuze mezi autorem a experty na bondáž a svázanými osobami. Všichni účastníci konají dobrovolně, na vlastní riziko, pro vlastní prožitek a bez nároku na finanční odměnu).
29) Vítěz ceny 19. ročníku CJCh získal: šek na 50.000 Kč na další umělecký rozvoj od časopisu Reflex, šestitýdenní pobyt v New Yorku, částku 100.000 Kč na realizaci výstavy, uměleckého projektu nebo katalogu.
30) Michal Pěchouček (1973, Duchcov), malíř, grafik, fotograf, videoartista. Vítěz Ceny J. Chalupeckého 2003.

Svatopluk Slovenčík 1934–1999

„Dobrá psovi mucha“



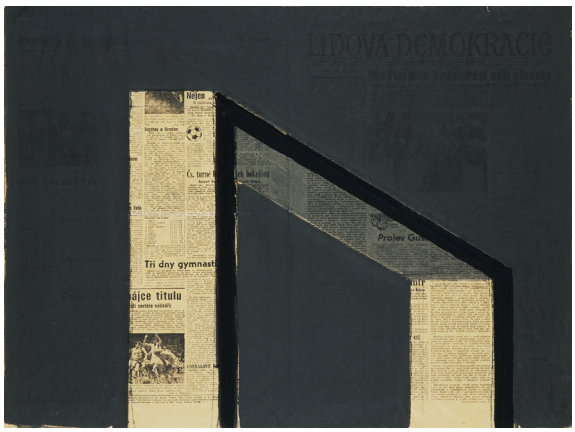
Svatopluk Slovenčík s Adrienou Šimotovou, vernisáž výstavy Jiřího Johna v Domě umění ve Zlíně, 1988, archiv Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně

Ivo Sedláček



Pohled do instalace výstavy Svatopluk Slovenčík – malba, kresba, objekt, 1967–1999, v Galerii Slováckého muzea v Uherském Hradišti, 5. 3. – 18. 5. 2009, foto Ladislav Chvalkovský

Když mě autor koncepce výstavy ke dvěma výročím Svatopluka Slovenčíka (75 let od narození a 10 let od náhlé smrti), jeho přítel a nejčastější kurátor i pisatel textů o něm, Ludvík Ševeček, požádal o recenzi výstavy v Galerii Slováckého muzea v Uherském Hradišti (5. 3.–18. 5. 2009), byl jsem mírně v rozpacích, zda bych měl? V Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně jako kurátor současného umění již asi deset let nepracuji a práci na odborných textech či recenzích nechávám na kvalifikovaných historicích umění. Byl jsem opět kolegy v redakční radě tohoto časopisu upozorněn (slyšel jsem tento argument asi „padesátkrát“), že pokud se nejedná o umění starší padesáti let, tak nejde o „kunsthistorii“. Berte tento text tedy jako osobní vzpomínku na přítele ve výtvarné sféře, bývalého kolegu-pedagoga ze Zlínské školy umění (nyní Zlínská soukromá vyšší odborná škola umění, o.p.s.), jejíž byl spoluzakladatel a i v rolích „tvůrce - kurátor“ jsme se několikrát setkali (Slovenčík byl zastoupen na hromadných výstavách v Domě umění ve Zlíně, které jsem koncipoval, jako např. Ze současné kresby, 1991, nebo 90. léta v roce 1995, společně jsme připravili i jeho první samostatnou prezentaci v Brně v Domě umění, v Galerii Jaroslava Krále v roce 1996). Pozornost budu věnovat i hradišťské výstavě, jež zdařile, v rámci instalačních možností (jak



Svatopluk Slovenčík, Stavebný prvek I., 1981, čínská tuš, novinový list, 31 x 47 cm



Svatopluk Slovenčík, Prostorová kompozice s prknem I., 1981, čínská tuš, uhel, novinový list, 31 x 47 cm



Svatopluk Slovenčík, Horizonty krajiny, 1978, olej, plátno, 40 x 51 cm, Slovácké muzeum v Uherském Hradišti



Svatopluk Slovenčík, Lahve, 2. pol. 70. let, olej, plátno, 61 x 75 cm

jinak?), připomíná kreslířskou a malířskou tvorbu Svatopluka Slovenčíka, spjatého s tímto městem studiem Střední uměleckoprůmyslové školy (1957–1961) a pozdějším působením tamtéž jako pedagog (1987–1999).

Výtvarné dílo i životopisné údaje jsou podrobně zpracovány v několika katalozích, zatím nejobsáhlejší vydala Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně v roce 2002 (připravil Ludvík Ševeček). Slovenčík byl především kreslíř a malíř, tato dvě média stála ve středu jeho zájmu bez ohledu na proměny tendencí (technologií, používaných médií) od 60. let do konce 90. let, tedy v době, kdy se jeho dílo konstituovalo. Chci ale opět upozornit i na jeho další „aktivity“ blízké tomu, co se označuje jako environment, jindy land art, vzpomenul bych například realizaci „Plán“ v centru Zlína v rámci prvního ročníku sympozia Prostor Zlín 91, více o jeho nerealizovaných utopických projektech najdete ve starším trojčísle tohoto periodika (Sedláček, Ivo: Akce Polygon, Prostor Zlín 4–6, 1999, s. 9–10).

Po návratu do Zlína-Malenovic v roce 1971 ze studií AVU v Praze (1962–1968) byl bezesporu výraznou osobností působící v tomto regionu, oproti mnohým svým spolužákům, již v době nastupující tzv. normalizace zvolili „úkryt“ v Praze. Vzpomínám na jeho zaujetí, s jakým vyprávěl nejrůznější příhody a zážitky (jeho otec byl, taky dle jeho vyprávění, amatérským hercem v Malenovicích), pamatuji množství nejrůznějších lidí s kterými se zdravil, nejen z uměleckých kruhů, ale známosti měl od „pijáků“ z bufetů 4. cenové skupiny až po tehdejšího ředitele Národní galerie v Praze, který, když přijel do Zlína zahajovat výstavu, tak se o jeho práci zajímal, nebo dnes již všeobecně uznávanou umělkyni Adrienu Šimotovou, ženu Jiřího Johna (1923–1972) s nímž ho pojilo přátelství v době pobytu v Praze a jemuž dělal demonstranta na AVU. Jeho herecké geny se často promítaly i do pozdější pedagogické činnosti, výraznou dikcí a až hereckým výstupem uměl studenty strhnout k výkonu a zájmu o studium (některé výroky či scénky nelze zde popisovat!).



Svatopluk Slovenčík, Tvar, 1998, kvaš, karton, 159 x 159 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

Jeho přítomnost byla v regionu cítit, ať se zakládala soukromá umělecká škola (pokračování večerních kurzů kreslení pro veřejnost, které jsme společně vedli od roku 1991 při Domu kultury ve Zlíně – tehdy mě Svaťa oslovil ke spolupráci, i když poprvé jsme se setkali u něho v ateliéru v Malenovicích v roce 1988), nebo vznikal tento časopis (tehdy noviny, měsíčník) Prostor Zlín, či stejnojmenné sympozium v exteriérech města (tzv. umění ve veřejném prostoru), či se obnovovaly zlínské salony (od r. 1996), nikdy u toho nechyběl s nápady a i jako výrazná persona dávající těmto akcím jistou záštitu kvality. I přes několik realizací v architektuře (díky architektům, kteří ho přizvali ke spolupráci) neměl jistotu stálého příjmu (to tehdy bylo umožněno privilegovaným výtvarníkům ze Svazu výtvarných umělců, nejlepším předpokladem pro vstup bylo členství v KSČ – to Slovenčík ani chvíli nesplňoval), i proto začal v roce 1987 pedagogickou dráhu, v uměleckém školství působil až do smrti (v tomto se situace pro výtvarné umělce dodnes nezměnila, většina „se živí“ převážně restaurováním, užitou grafikou či učením, nikoli svojí „volnou“tvorbou). Nebyl „výrobcem uměleckého zboží“, které někteří systematicky každý měsíc vyráběli a prodávali přes podnik Dílo, aby si udrželi stálý příjem (možná to někteří dělali i s pocitem nezávislého tvůrce?). Slovenčík byl umělec s naléhavou potřebou tvorby a umělecké výpovědi, ale na druhou stranu pokud neměl tuto potřebu či motivaci, vím, že třeba i několik týdnů nemaloval. Hlídal si svoji tvůrčí svobodu (i přes dobu nesvobody) a nezávislost při práci. V 80. letech se podařily realizovat jeho menší výstavy, ukázky z jeho tvorby, například v tehdejším Divadle pracujících ve Zlíně (1982) nebo v Oblastním muzeu jihovýchodní Moravy také ve Zlíně (1987, obě připravil L. Ševeček). Změnou politického klimatu po roce 1989 se Slovenčíkův životní styl a ani finanční poměry zásadně nezměnily, jen oficiální galerie a výstavní instituce směly a také projevovaly větší zájem o jeho dílo. Vím, že ho nepříjemně v druhé polovině 90. let poznamenalo nasazení tzv. tržních

nájmů i na ateliéry výtvarníků (o „výrobcích uměleckého zboží“ se zmiňuji výše) a tehdy se musel Slovenčík z finančních důvodů vzdát ateliéru na půdě paneláku vedle tehdejšího hotelu Družba na Tř. T. Bati, chtěl-li si udržet svoji tvůrčí svobodu (nový režim vnímal a vnímá výtvarné umělce jako „podnikatele či obchodníky s uměním“, toto poznání bylo pro něj a je dodnes pro mnohé z nás velkým rozčarováním, tržní mechanismus zvítězil, a to i ve sféře duchovní – v lepším případě jsou výtvarní umělci, oproti hercům či „pop“ zpěvákům, vnímáni dnešní společností a i jejími politickými představiteli podobně jako „spolek zahrádkářů či kroužek filatelistů“!). Později začal stavět ateliér na dvorku svého domu v Malenovicích, jeho prostředí si užíval nedlouho, asi dva roky do své nečekané smrti. Až poté se dostala podstatná část jeho díla do státních sbírek a i například jako výzdoba veřejných prostor Krajského úřadu ve Zlíně ve 21. budově od architekta Vladimíra Karfíka.



Svatopluk Slovenčík, Triptych s neony, 1996, 3x - 50 x 60 cm, akryl, tři neonové trubice, plátno

Tento zájem by jistě Slovenčíka potěšil, leč stalo se až po jeho smrti (možná až uplyne padesát let, tak se projeví větší zájem „opravdových“ historiků umění, tehdy již však není podstatná část díla k dispozici k nákupu a ani není většinou o umělci co objevovat?). I přes výše zmíněné by Svaťa asi řekl jím často v humoru používané lidové přísloví – „dobrá psovi mucha“!

Poslední výstava Slovenčíka, ke dvěma zmíněným výročím, v Galerii Slováckého muzea v Uherském Hradišti byla představením jeho díla z let 1967 do roku 1999. V reprezentativním výběru prezentovala zásadní kresby, malby, kombinované techniky (např. koláže z novin s kresbou či velké obrazy budované z barevných papírů) a ne příliš známé a málo vystavované obrazy-objekty, monochromní malířské struktury se zabudovanými neony ze sklonku umělcova života, ty vznikaly asi od roku 1996 (veřejně byly prvně prezentovány, nemýlím-li se, díky aktivitě přátel Slovenčíka, v Galerii Ztichlá klika v Praze v roce 2001). Hradišťská výstava použitím grafických stolů a členěním prostoru panely jednoho velkého sálu ve 2. patře muzea dovolovala představení i drobnějších prací dle námětových celků (např. zátiší s lahvemi či divadelní zátiší – o vlivech či kontextu pojednává katalogový text), škoda je, že nebyly k dispozici i menší přilehlé sálky, umožnily by prezentaci více prací či fotodokumentace – např. „Plánu“ z Prostoru Zlín 91, menší kresby či dokumentaci o autorovi, ale to je jen můj subjektivní názor. Velký sál zase skýtá odstup pro prezentaci rozměrnějších děl, které autor vytvářel převážně v 90. letech. Představena byla polarita jeho prací, od minimálních geometrizujících (nikdy ne chladná neosobní geometrie) „plánů“ či „rozvrhů“ až po radikální expresivní gestické malby, uvedu například obraz se zafixovanou vhozenou štětkou do podkladové lepenky z roku 1995. (K velkým obrazům na sympoziu Velký formát ve Valticích, kterého jsme se v roce 1994 zúčastnili, mi podotknul, vzhledem k časovému odstupu cituji jen přibližně – „když se to nepodaří, tak to bude velká blbost, u malého obrazu je to menší blbina“.) Pozdější monochromy, ale s malířským rukopisem a strukturou různých materiálů (plnidel, písku či malováno sazemi) společně s obrazy-objekty s neony otevíraly pro jeho další tvorbu ve 2. polovině 90. let další výrazové a s tím i výtvarně sémantické možnosti. Tato další možná cesta byla jen započata, po Slovenčíkovi zůstalo i tak osobité kompaktní dílo, jež si jistě zaslouží pozornost i v budoucnosti, nejen dalšími výstavními projekty, ale jsem přesvědčen, že i vydání monografie by bylo oprávněné a potřebné (oproti množství dnes nejrůznějších vydávaných monografií výtvarníků u kterých stačí, že „na to mají peníze“). Třeba by mírně zaplnila prázdné místo, které zde po Svaťovi mezi námi zůstalo, a věřím, že i drobný počin pro realizaci tohoto záměru by autora potěšil – nechci opakovat podtitul, kterým jsem nazval tento text, jenž si nečiní jiné ambice než být vzpomínkou na Svatopluka Slovenčíka i za jeho další četné přátele.

Votivní obraz měšťanů Roudnice nad Labem za odvrácení moru

Jan Royt

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem zahájila nový cyklus výstav „Pohledy do sbírek GMU“, v němž se postupně představují solitérní díla opředená zajímavou historií či uměleckými souvislostmi. Premiéra patřila výstavě nedávno restaurovaného Votivního obrazu měšťanů Roudnice nad Labem za odvrácení moru z počátku 18. století. Na obraze spatřujeme roudnické měšťany s růženci v rukou, vpravo ženy, vlevo muže, jak vzývají Pannu Marii prostřednictvím staroboleslavského paladia, aby pomohla odvrátit mor od města. Shromážděni jsou u dodnes na roudnickém náměstí dochované sochy sv. Vavřince–patrona povolání pracujících s ohněm. Nad hlavou světce andělé pozdvihují reliéf paladia, z něhož vyzařují paprsky. Vpravo na kazatelně je vyobrazen kapucínský řeholník.

Jak ukazuje nápis v dolní části, roudničtí obyvatelé konali každoročně, a to vždy pátou neděli po svatém Duchu, děkovnou pouť za odvrácení moru do Staré Boleslavi. Putovali tam uctít staroboleslavské paladium. Malý kovový reliéf staroboleslavského paladia reprodukuje typ Svatovítské madony. Ivo Kořán (1981) předpokládá, že reliéf paladia mohl být původně součástí relikviářového oltáře v kostele sv. Václava ve Staré Boleslavi a datuje ho dle mého mínění oprávněně do 80. let 14. století (A. Podlaha a E. Šittler reliéf kladli do 2. pol. 15. století, E. Poche ho datoval do doby kolem roku 1500, Cibulka uvažoval o polovině 15. století, A. Friedl ho zařadil na počátek 15. století)). Starší badatelé (např. A. Podlaha) se domnívali, že reliéf mohl být zhotoven podle staršího obrazu, který se nedochoval. O „prvním životě“ paladia toho moc nevíme, zato jeho „druhý život“ v pozdním novověku je nesmírně bohatý. Legendicky (barokní literatura) je původ paladia svázán se sv. Václavem a sv. Ludmilou, následně i s dalšími staršími zemskými patrony (se sv. Cyrilem a Metodějem, se sv. Vojtěchem a sv. Prokopem), jak dosvědčuje Jan Tanner v knížce *Svatá cesta z Prahy do Staré Boleslavi...* Podle rukopisného pojednání (kol. 1670) od Jana I. Dlouhoveského a legendického životopisu sv. Jana Nepomuckého od Bohuslava Balbína (*Acta Sanctorum*, dodatek k III. svazků /květen/, 1671), putoval v předvečer své mučednické smrti do Staré Boleslavi sv. Jan Nepomucký. V obrazné podobě máme spojení paladia s patrony země vyjádřeno na mnoha památkách, a to již na samotném průčelí kostela Panny Marie ve Staré Boleslavi, kde spatřujeme plastiky českých zemských patronů umístěné v nikách, kteří mimo své osobní atributy drží také reliéf paladia.

Ukázkou, jakých proměn mohla doznat barokní legenda v poměrně krátkém čase, jsou dvě vydání družinské příručky *O blahoslavené Panně Marii, přečisté rodičce syna Božího a o divech, kteříž se dějí před jejím obrazem ve Staré Boleslavi*, kterou sepsal děkan svatovítské kapituly Kašpar Arsenius z Radbuzy. V prvním vydání z roku 1613 autor píše o tom, že paladium vyoral sedlák roku 1500 za časů krále Vladislava Jagellonského. Jeho původ je však Arseniovi zahalen tajemstvím, neboť



Restaurování Votivního obrazu měšťanů Roudnice nad Labem za odvrácení moru, snímání starých laků (detail); sešití plátna

nevěděl „od koho aneb kdy by tu zakopán byl“. Ve druhém vydání *Pobožné knížky...* v roce 1629 Kašpar Arsenius z Radbuzy „nahradil“ Jagellonce králem Vladislavem z rodu Přemyslovců, a datum nálezu paladia tak posunul až do roku 1160. To podstatně změnilo fabulaci legendy o staroboleslavském paladiu. K původnímu textu, převzatému z XI. kapitoly prvního vydání *Pobožné knížky,* připojil Kašpar Arsenius dovětek o svatováclavském původu reliéfu. Zmínil se také o tom, že reliéf byl zhotoven z kovu „k stříbru aneb k mosazu nápodobný“ (v prvním vydání se píše o mosazi).



K této změně přistoupil zřejmě proto, aby dalším důkazem potvrdil svatováclavský původ paladia, protože kanovníci v pokladnici staroboleslavského chrámu uchovávali kovový koflík, jímž sv. Václav připíjel podle legendy sv. Michalu. Paladium se tak stává od této doby jedním ze svatováclavských atributů, jak se o tom můžeme přesvědčit například na svatováclavské univerzitní tezi Františka Hany z Plzně z roku 1695 (podle kresby J. J. Heintsche ryl B. Kilian), kde Václav má reliéf zavěšený na krku či na ilustraci (podle předlohy K. Škréty) v VII. knize Balbínovy *Epitome*, na níž je zobrazen vítězný návrat Václavova vojska ze střetnutí s Radslavem, v jehož čele nesou vojáci korouhev s namalovaným paladiem.

Gumppenberg v *Atlasu Marianus* z roku 1657 a také Jan Ignác Dlouhoveský v knize *Zdoroslavíček na poli požehnaném* (Praha 1671) vyslovili myšlenku, že paladium dala sv. Ludmila odlít z modly Krosiny, a to pak zavěsila na krk sv. Václavovi. Crugerius (*„Sacri pulveres“*, březen, Litomyšl 1669) tuto domněnku odmítl, neboť Krosina prý byla zhotovena ze zlata a paladium bylo z kovu, který se v Čechách nevyskytuje. Klonil se dále k názoru, že reliéf paladia přinesli sv. Cyril se sv. Metodějem. Také někteří další autoři, jako například Jan Tanner (*Svatá cesta…*) a Felix Kadlinský v knize *Trophaea S. Wenceslai* z roku 1661, se domnívali, že paladium přinesli již věrozvěsti Cyril a Metoděj. Jan I. Dlouhoveský (*Zdoroslavíček…*) napsal, že sv. Ludmila darovala paladium sv. Cyrilovi, a ten ho posléze daroval sv. Václavu. Bohuslav Balbín se snažil protivné strany smířit tvrzením, že paladium nechal zhotovit Bořivoj a Ludmila na radu sv. Cyrila a sv. Metoděje, což prý také dokazuje obraz v kostele sv. Kosmy a Damiána s výjevem se slovanskými věrozvěsty, odevzdávajícími reliéf sv. Ludmile. Podle Bohuslava Balbína (*„Diva Tursanensis“*, Olomouc 1658) měl paladium na krku oběšený bl. Podiven. Reliéf byl podle něho nalezen roku 1160 na poli, v němž byl Podiven pohřben. Podle vyprávění Jana I. Dlouhoveského (*„Zdoroslavíček….“*) po smrti sv. Václava skrýval bl. Podiven paladium u sebe a těsně před zatčením ho ukryl v keři. Tento legendický motiv nalezl ohlas ve Spitzerových obrazech v kapli bl. Podivena ve Staré Boleslavi, které dala namalovat rodina Wunschwitzů, pověstných kultorů sv. Jana Nepomuckého. Obrazy jsou zajímavé spíše ikonograficky než výtvarně: Bl. Podiven s paladiem zavěšeným na krku kráčí ve šlépějích sv. Václava (1742), Umučení bl. Podivena (1741). Třetí obraz, Podiven skrývá staroboleslavské paladium pod kořeny stromu (1742), byl přenesen do chrámu sv. Václava. Podivenova kaple je uvnitř vyzdobena freskou J. V. Spitzera a J. P. Molitora s námětem legendy o bl. Podivenovi. Plastika oběšeného bl. Podivena s paladiem je součástí výzdoby průčelí staroboleslavského poutního kostela Panny Marie.

Pouť do Staré Boleslavi měla také politický rozměr, jak na to poukázala E. Ducreaux. K „rodině sv. Václava“ se přihlásila také vládnoucí dynastie Habsburků, jak je zřejmé z vyobrazení na 44. zastavení Svaté cesty i z textu Tannerovy knihy Svatá cesta z Prahy do Staré Boleslavě. Mělo to zdůraznit legitimitu. V ní se také píše o tom, že pod staroboleslavským paladiem, když bylo ukryto ve Vídni, se narodil císař Leopold. Dokonce vzniklo legendické spojení Staré Boleslavi a nejslavnějšího mariánského poutního místa v rakouských zemích Mariazell, a to prostřednictvím sv. Václava, který se ve snu zjevil nemocnému moravskému markraběti Jindřichovi a přikázal mu, aby putoval do Mariazell. Celá událost byla vyobrazena na 40 zastaveních Svaté cesty.

Patrně nejstarším hmotným dokladem kultu staroboleslavského paladia je votivní obraz císařského štolby Compagniona de Corlis v kostele sv. Tomáše na Malé Straně. Byl pořízen v roce 1588 jako poděkování za zázračné uzdravení. Poutě významných představitelů „katolické strany“ jsou již doloženy v předbělohorské době. V roce 1613 se započalo se stavbou nového kostela (dle projektu G. M. Filippiho), což vzbudilo nevoli nekatolíků. Doložena je v této podobě jedna pouť ročně. V roce 1629 jsou doloženy již dvě velké poutě za rok. V roce 1631 došlo k pohanění reliéfu. Na konci října v roce 1631 vtrhla švédskosaská vojska do Čech a v polovině listopadu padla Praha. 29. února Vavřinec z Hoffkirchu, Oldřich z Říčan a Jan Donner ukořistili ve staroboleslavském kostele paladium, přivezli ho do Prahy a na potupu ho vystavili přibité na staré židli umístěné blízko domu katolíka Antonína Binagy. Na židli byl položen list hanící paladium. U katolíků to vzbudilo velké pohoršení, naopak nekatolíci to přivítali. Tak např. Pavel Stránský v knize „O českém státě“ hanlivě hovoří o paladiu jako o prázdném strašáku. V. Hoffkirch odvezl paladium na zámek Hohenwill. Katolická strana (např. Albrecht z Valdštejna či Jáchym Slavata) se snažila o jeho vykoupení. To se podařilo až v roce 1638 a dne 12. září 1638 byl reliéf slavnostně přenesen za osobní účasti císaře a krále Ferdinanda III. do Staré Boleslavi. Před švédským nebezpečím byl v roce 1639 reliéf převezen do Vídně, kde zůstal až do smrti císařovny Marie Anny, dcery španělského krále Filipa III., která zřejmě nechala pro paladium pořídit nádherný pozdně renesanční oltářík. Dne 19. srpna 1646 bylo paladium převezeno do Prahy a uloženo v katedrále sv. Víta. Zde se mariánského reliéfu v roce 1648 zmocnili Švédové, ale darovali ho císaři do Vídně, odkud byl v průběhu srpna a září roku 1650 v triumfálním průvodu přenesen do Prahy a odtud pak definitivně do Staré Boleslavi. Při cestě z Vídně se průvod s reliéfem zastavil v Jindřichově Hradci, kde ho jindřichohradecký měšťan a známý hudební skladatel Adam Michna z Otradovic poprvé označil jako paladium země České (odvozeno od sochy Bohyně Pallas Athény, která byla nazývána paládiem-ochránkyní Athén). Jeho sláva byla taková, že Bohuslav Balbín vypisuje v *Epitome historica rerum bohemicarum* na pozadí historie staroboleslavského paladia historii celé země.

Votivní obraz měšťanů Roudnice nad Labem za odvrácení moru, 1712–1713, olej, plátno, 170 x 114 cm, Galerie moderního umění v Roudnici n. L.

Obsese Terezy Vlčkové

Miroslav Zelinský



Tereza Vlčková, z cyklu A Perfect Day, Elise..., 2007, fotografie č. 3, 55 x 55 cm

Výstava fotografky Terezy Vlčkové (nar. 1983) v pražské Galerii fotografie Louvre (únor/duben 2009) nemohla najít pro své **před-stavení** lepší místo. Stovky návštěvníků stejnojmenné kavárny v 1. patře prošly denně kolem dveří do galerie a... a minuly je. Obsese zůstávají ukryty, byť úplně blízko, za jedněmi skleněnými dveřmi, za jednou stěnou, v tajných schránkách našich duší...

Tereza Vlčková (nar. 1983) je studentkou hned dvou moravských fotografických vysokoškolských učilišť, Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě a Ústavu reklamní fotografie Fakulty multimediálních komunikací zlínské univerzity. Dvojdomost daná již jen rozdíly v názvech školících pracovišť je v Terezině přístupu k tvorbě přítomna jaksi automaticky, či lépe **samozřejmě**. Puzení k volné tvorbě v konfrontaci s úkoly reklamní fotografie dávají vzniknout projektům, které vůbec nepůsobí nekoherentně, naopak. Tematická jednota daná úkolem spolu s tvůrčím osobnostním potenciálem nejsou výzvou dvou disparátních diskurzů, zase naopak. (A je v tuto chvíli nutno říct, že podobně dobře jako Tereza si vedou i další studenti zlínského ateliéru. Z druhé strany viděno, ten opavský tak dobře bohužel neznám.)

Vzpomínám si na jednu dávnou přednášku polského nositele Nobelovy ceny za literaturu, básníka Czeslawa Milosze, ve které velmi přesvědčivě hájí význam vázaného verše, tedy přísné formy, chcete-li řádu, chcete-li povinnosti a úkolu, jako maximálně svobodného prostoru pro vlastní tvorbu.

Výstava v Louvru představila dvě kolekce fotografií z posledních let, A Perfect Day, Elise... (2007) a Two (2008). Předcházel jim ovšem v r. 2006 soubor Little Garden, se kterým dva soubory následující tvoří, troufám si říct, volný triptych. V „Zahrádkách“ jde ještě o svého druhu „tradiční“ stylizovanou módní fotografii. Efektu aktualizované „jinakosti“ se dosahuje výraznou, tak trochu postdekadentní barevností. Modelka je ovšem stále ostentativně modelkou a jen lesní kulisy jako z filmového Excaliburu Johna Boormana ukazují na svár zadané povinnosti a potřeby překročit ji výrazným autorským gestem.

Toto gesto, resp. jeho intenzita a síla, už v případě „Alenčina skvělého dne“ dávají zapomenout na to, že máme před sebou fotografie propagující produkt, lehké dívčí letní šatičky s podkolenkami a střevíci, řekněme? Nemluvě už o dívčích dvojčátkách/dvojicích z cyklu chronologicky posledního s lapidárním názvem Two.

Cyklus vzdáleně věnovaný Alence (té v říši divů i za zrcadlem, ale možná i odjinud) je souborem tak trochu z jiného světa. Už svou tlumenou barevností a dynamikou zobrazeného (byť smáčknutím spouště zastavenou) returnuje „podání“ souboru předchozího. Zároveň ovšem velmi nekompromisně ozkušuje meze lidské identity i integrity. Integrity obtěžkané zemskou tíží, přitahované k zemi, chcete-li na zem zpátky stahované (modelky v šatech levitují na pozadí horské krajiny, autorčiných domovských Beskyd). A na vážnosti tématu nic nemění ani svěží mladost modelek. Naopak, jejich ukázkově postadolescentní podoba v kombinaci s dráždivostí garderoby (která jako by byla z úplně jiného fotografického žánru) otevírají témata, která daleko přesahují rámec utilitární módní fotografie. Patřím na zem, patřím zemi? Mám se snažit překročit gravitační stín? A kdo tedy potom jsem? Tato otázka je už vstupem do nejmladšího souboru – Two. Kdo jsem, když jsme dva, titíž a zároveň i jiní? Takřka identické dvojice malých děvčátek se dívají přímo do objektivu, jako by vracely, odrážely jeho voyerský pohled plný nevěřícnosti při zkoumání shod a rozdílů dvou figur. Hravý imperativ Najdi 5 rozdílů v sobě ovšem nese otázky vážnější. A nejen proto, že se portrétované dvojice (autoři doprovodných textů ke katalogům naznačují možnost počítačového zdvojení, tedy manipulace) tváří vážně, v některých případech až na hranici pláče. A v modalitě vážnosti je nutno rozumět i druhé straně této fotografické mince, oděvům na malých modelkách. Jsou totiž velmi dospělé, přesněji, určitě nesplňují naši představu o oblečení pro děti.

Kombinaci dětského výrazu a vážnosti vsadil do podstatných evropských souvislostí Milan Kundera. Ve svém eseji Jednasedmdesát slov ze souboru

Umění románu má heslo Infantokracie. Cituje v něm svého oblíbeného autora, rakouského spisovatele Roberta Musila a jeho román Muž bez vlastností: „Motocyklista se vyřítil do prázdné ulice, paže a nohy do O a vyjel ji za hromového hluku; v jeho obličeji se zračila vážnost dítěte, které považuje svůj křik za nejdůležitější.“ A sám k tomu dodává „Vážnost dítěte – tvář technického věku. Infantokracie – ideál dětství vnucený lidstvu.“ Druhá polovina tohoto výroku se vztahuje ke Kunderově kritice totalitních režimů, ta první má ale co říct i k fotografiím Terezy Vlčkové. Technický věk přinesl do veřejného prostoru také technické obrazy skutečnosti, přinesl jich nesmírné množství a naučil nás s nimi (digitálně) manipulovat. Toto jsou dvě klíčové charakteristiky vizuality současnosti – přemíra obrazů a jejich nevěrohodnost. Opustíme-li ovšem tento extenzivní výklad, vrátíme se zpět do světa dvojčat/dvojic na fotografiích souboru Two.

Autoři komentářů k oběma katalogům, přední interpreti fotografie Vladimír Birgus a Lucia L. Fišerová, mluví o autorčině vědomé reflexi kýče, o souvislostech z dějin fotografie, protažených oprávněně až k piktorialismu Lewise Carolla, ale opomíjejí jedno téma tabuové. Nemá jich dnešní euroatlantická kultura mnoho. Možná ještě holocaust (případy shodou okolností dvou polských autorů Artura Żmijewského na předloňské kasellské Documentě a aktuálně Petra Fusse v pražské Galerii Roxy citlivost tématu potvrzují), možná islám, zcela jistě vizualizace realizované dětské erotiky. V zadním plánu Tereziných fotografií bychom neměli ozkušování tohoto tématu opomíjet. „Čtu“ si je jako výzvu k reflexi právě v ostré konfrontaci představeného dětského světa a jeho dospělých stylizací mimických i oděvních. Že je vše jaksi „za zrcadlem“, v temném, nejtemnějším lese našich duší, by nás nemělo odvádět od myšlenky si tuto možnost alespoň připustit. Vyzývá nás k tomu v souboru Two také třeba zdvojená intenzita předstírané dospělosti a zdvojená intimita zakrývaného dětství.

A ještě jeden polemický hlas do souboru Two vstupuje, ba se přímo dere z aktuální současnosti. Chápu jej také jako kritický ohlas na stále více sílící ochotu bulvárních servrů publikovat fotografie tzv. obyčejných lidí ve společnosti tzv. celebrit. Být s někým viděn, ale především při tom vyfotografován je jistou posedlostí, právě v tuto chvíli na mě dopadne alespoň odlesk velkého světa. Použil bych v této souvislosti inverzní parafrázi k pojmu literární historičky Sylvie Richterové „semiotická smrt“, tedy „semiotický život“. K semiotické smrti byli a bývají ve všech totalitních režimech odsuzováni lidé komukoliv mocnému nepohodlní. Nepíšeli se o tobě, nejsi-li v médiích, jsi mrtev. A vice versa: jsi živ pouze v případě, kdy jsi recyklován mediálním diskurzem. Hraničnost situace stvořené Terezou Vlčkovou ukazuje na tento jev o to silněji.







Tereza Vlčková, z cyklu Two, 2007–2008, fotografie, 80 x 80 cm

Pozapomenutý olomoucký fotograf Josef Mikulka (1892–1975)



Autor neznámý, ateliérový portrét Josefa Mikulky, kolem roku 1910, 20,6 x 16 cm, fotografie bromostříbřitý papír, soukromý majetek

David Komínek



Josef Mikulka, bez názvu, kolem roku 1930, 23,5 x 22 cm, fotografie bromostříbřitý papír, soukromý majetek

Kdo byl Josef Mikulka?

Vedle fotografů slavných jmen první třetiny dvacátého století tvořilo i mnoho dnes již zapomenutých amatérů, jejichž fotografie byly oprávněnou součástí prestižních mezinárodních salonů a získávaly na nich nejedno ocenění. Jedním z těch dnes neprávem zapomenutých je i Josef Mikulka.

Narodil se 2. listopadu 1892 v Bohuslavicích u Litovle nedaleko Olomouce, kde prožil dětství se svou matkou, otčímem Františkem Němcem a deseti nevlastními sourozenci. Po dokončení dvouleté zemědělské školy v Litovli vstoupil zřejmě v roce 1914 do armády, v níž sloužil osm let, z toho čtyři roky ještě za C. K. armády Rakouska-Uherska. Hodně cestoval a většinu času vojny strávil v Dalmácii (dnes území rozdělené mezi Srbsko a Černou Horu, pozn. autora). Po návratu z vojny po roce 1918 krátce působil v Petrovicích u Bohumína, kde fotografoval slezskou krajinu. Pak se usadil v Olomouci a byl zaměstnán až do stáří jako zřízenec Českých drah. To mu poskytovalo výhodně cestovat, čehož bohatě využil v rámci své záliby v krajinářské fotografii. V roce 1926 se oženil s Annou Dornákovou z Třebíče. V roce 1929 se jim narodil syn Miroslav, který se také věnoval fotografii. V roce 1944 se s Annou Dornákovou-Mikulkovou rozvedl. Během okupace se věnoval především krajinářské fotografii. V posledních měsících války dokumentoval osvobozování Olomouce a okolí a škody, které válka způsobila. Po válce se pak věnoval snímkům pro pohlednicové nakladatelství ORBIS. Josef Mikulka zemřel 15. ledna 1975 v Olomouci.

Tvorba Josefa Mikulky

Mikulkovu tvorbu lze členit a hodnotit hned z několika pohledů. Když použijeme chronologický přístup, pak jsou pro ni nejtypičtější asi tři období. Do první periody spadá jeho nejstarší tvorba, vznikající přibližně mezi lety 1910–1935, druhé období je vymezeno opět přibližně lety 1937–1959. Závěr jeho tvorby pak patří období od let šedesátých až do autorovy smrti.

Pro první období jsou charakteristické až romanticky vybírané motivy, používání velkoformátové kamery a především využití technik ušlechtilých tisků. O Mikulkově zájmu o ušlechtilý tisk – především bromolejotisk – svědčí také jeho korespondence s významným belgickým fotografem té doby, inženýrem Leonardem Missonem, s kterým si vyměňoval zkušenosti a receptury. Vedle toho nás už i nejstarší fotografie zaujmou autorovým smyslem pro zachycení a zdokumentování všedního života. K takovým snímkům patří například fotografie cestářů, ledařů, snímky zachycující život na městské tržnici, v přístavu či práci rolníků.

Pokud odhlédneme od doby vzniku jednotlivých fotografií, tak nás na všech zaujme Mikulkův cit pro kompozici a práci se světlem. Nezřídka využívá protisvětlo anebo účinek deště, mlhy či sněžení na světelnou kvalitu záběru a nevyhýbá se ani snímkům, jimž dominují nad nízko posazeným horizontem dramatická oblaka... Osiřelý pluh v poli není pro Mikulku pracovní nástroj, ale poezie, kterou vepíše na bromostříbřitý papír.

Láska k přírodě a k lidem, patrná z většiny snímků, se prolíná celou jeho tvorbou.

Snad to byly neblahé zážitky ze dvou světových válek, které vyvolaly v Mikulkovi potřebu zachycovat ve svých snímcích klid, vyrovnanost a poezii, jak o tom svědčí i fotografie z druhého období, kdy fotografoval život v bouřlivých letech 2. světové války. Ani tentokrát totiž nejde v jeho záběrech o šokující snímky z válečné vřavy, ale naopak o zachycení „běžného" života pod vlajkami s hákovými kříži v protektorátní Olomouci. Přesto je Mikulka v důsledku angažovaným fotografem, neboť při osvobozování Olomouce Rudou armádou v květnu 1945 bezprostředně pořizuje rovněž snímky s padlými vojáky, s převrácenými vlaky, poničenými domy a rozpadlými mosty. Ke konci války pak fotograficky dokumentuje vypálení obce Javoříčko německými okupanty. Na druhé straně se však i v tomto krutém čase obrací zpět ke krajinám, horám a přírodě... Hory se tak stávají



Josef Mikulka, Prší, kolem roku 1930, 22 x 23 cm, fotografie bromostříbrný papír, soukromý majetek

oblíbeným Mikulkovým tématem i v jeho pozdější tvorbě. Věnuje se jim v zimě v létě, vlastně po celý rok. Množství snímků pochází z Jeseníků, Beskyd, Tater, Malé i Velké Fatry, ale i z Alp nebo Dolomitů.

Vedle toho Mikulka v průběhu celého života rád využíval svých výhod zaměstnance Českých drah, a tak, pokud to bylo možné, cestoval, kam se jen dalo. Vedle již zmíněných námětů tedy jeho pozůstalost obsahuje i fotografie například z Benátek, rakouských Alp anebo z Riviéry. Zkušenosti s „cestovatelskou fotografií" pak v padesátých a šedesátých letech Mikulka využil v rámci spolupráce s pohlednicovým nakladatelstvím ORBIS. V tomto období se zabýval především co nejvěrnějším zachycením charakteristiky konkrétní krajiny nebo míst, obcí, přírodních zajímavostí, památek a rekreačních středisek včetně – jak to vyžadoval zadavatel – usměvavých tváří spokojených rekreantů ROH.

Výstavy a publikace

Josef Mikulka byl členem olomouckého Klubu fotografů – amatérů a k dobrému jménu každého člena patřilo obesílání fotografických soutěží a zasílání fotografií do časopisů s fotografickou tematikou. Mikulka za své fotografie obdržel nejeden diplom či čestné uznání. A to nejen na domácím poli, ale i v zahraničí na světových fotosalonech. Za všechny uveďme ocenění porotou Fotosoutěže AGFA v roce 1926, ocenění fotografického měsíčníku Camera v Luzernu získané téhož roku, čestný diplom z Fotofestivalu v Cannes v roce 1932, ale i účast na osmém mezinárodním fotografickém salonu v Japonsku v roce 1936. Jeho snímky byly publikované v časopisech, knihách i fotografických ročenkách. V osmém ročníku *Rozhledů fotografa amatéra* z roku 1928 byl publikován jeho snímek *V poledním slunci*, který získal ocenění KFA v Mladé Boleslavi v roce 1927. V téže publikaci z roku 1934 je zmínka o tom, že



Josef Mikulka, bez názvu, mezi lety 1939–1945, pozdější zvětšenina, fotografie RC 11,5 x 9 cm, soukromý majetek

byla jeho fotografie *Vánoční stromek* publikována ve 12. čísle minulého ročníku prestižního amerického časopisu *American Photography* na titulní straně! Fotografie Josefa Mikulky nalezneme také v knize *Na věčné časy*, která pojednává o osvobození Československa Rudou armádou, a samozřejmě na pohlednicích nakladatelství ORBIS.

Na závěr

Mikulkovy fotografie sice nepatří mezi průkopnická díla dobových nových směrů, jako byly například funkcionalismus, konstruktivismus či nová věcnost. Přesto se domnívám, že jeho víceméně poklidný pohled na svět zachycený v duchu doznívajícího piktorialismu a klasické krajinářské fotografie stojí za pozornost, neboť vedle fotografické kvality mají dnes jeho snímky také hodnotu dokumentární a historickou. Mikulkovy fotografie jsou zastoupeny ve sbírkách Moravské galerie v Brně a Vlastivědného muzea v Olomouci. Jeho fotografická pozůstalost čítá cca 1500 fotografií různého formátu.

Mýty kunsthistorie – antilexikon

(seriál od sousedů)

Miroslav Zelinský

V prvním svazku letošního ročníku jsme mj. vstoupili také na stránky jednoho čísla německé kunsthistorické revue Kritische Berichte. Autoři mladší badatelské generace se jali podrobovat kritickému zkoumání některé pojmy a jevy z uměnovědných bádání. Výsledkem jsou dvě desítky slovníkových hesel, z nichž revue Prostor Zlín v mém výběru některé představuje. Jakkoliv nemusíme dobře znát situaci v této větvi národní vědy našich západních sousedů, jsou v heslech naznačeny myšlenkové souvislosti, inspirace a impulsy platné i v prostředí našem. Jsem o tom přesvědčen. Tentokrát jsem zvolil pojem už takřka kanonický:

Struktura

Jörg Trempler

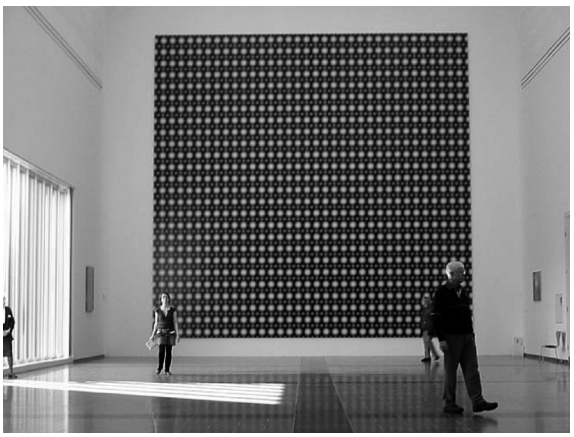
Struktura, historicky:

mytickému lesku a imanentnímu příslibu pojmu struktura porozumíme při jednom triku: jeho jádro odhaluje kunsthistorický pojem v okamžiku, když se ho snaží obrátit v jeho protiklad. Struktura uměleckého díla neodporuje nestrukturovaností nebo neuspořádaností, ale neohraničením možností individuálního umělce. Každé dílo má strukturu, ta je pro dílo konstituující. Nejde o strukturu nebo nestrukturu, ale o to, zda to pozorovatel pozná. Struktura nadto odhaluje vlastnosti své epochy. S tímto systémem jsou svázáni také umělci a umělkyně. Tudy se může táhnout také ostrá dělící čára ke kompozici, která leží ve vědomém okruhu tvůrce. U struktury tak tomu není. Opakem strukturní analýzy jsou umělcovy vlastní dějiny, které vycházejí z toho, že inovativní duch individua se vždy přibližuje ideálu krásy. V dějinách umění „beze jmen“, jak se tomuto směru v protikladu k dějinám konkrétního umělce říká, musela být tato normativní estetika překonána. „Nedaří se odstranit,“ napsal Franz Wickhoff Aloisi Rieglovi, „svatosvaté umělecké ideály a slohové výrazy, všechno zůstává hrou.“

Metodicky je ale kunsthistorická strukturní analýza pevně spojena s jedním jménem: Hans Sedlmayr[1]. Kvůli politické minulosti (člen NSDAP, pozn. MZ) byl zbaven profesury, po r. 1951 byl znovu povolán na mnichovskou univerzitu. Více než u jiných metod je strukturní analýza spojena nejen s dílem, ale také s osobou autora. Strukturní analýza, to je sám Sedlmayr. Příznačné je také to, že s širokou kritickou debatou se začíná až po Sedlmayrově penzionování v r. 1966.

Struktura, kriticky:

rok 1973 je pro německou kunsthistorii a zvláště pro orgán, ze kterého dnes citujeme, rokem historickým. Je to rok založení Ulmského kruhu a současně rok prvního čísla Kritische Berichte. Tento první sešit, dnes už fetiš mýtu o původu, přinesl recenzi Ulricha Bischoffa na habilitační spis Lorenze Dittmanse *Styl - symbol - struktura* z r. 1967. Fakt, že tento příspěvek vychází až 6 let po publikování práce, nás nesmí překvapit, ale může být chápán jako příznak situace v kritice. Kolem roku 1973 začíná pro německou kunsthistorii doba, kterou dodnes interpretujeme jako nejvitálnější období po válce. Vedle již zmíněného textu totiž nezávisle na sobě vznikly další dvě klíčové práce. V r. 1972 měl Herbert von Einem přednášku o pojmu struktury ve vědě o umění a Werner Hofmann publikoval Otázky strukturní analýzy. Herbert von Einem ve svém textu zdůraznil, že je pojem struktury svázán s vnitřní formou, která v posledku ukazuje na Plotina a nachází zvláštní význam ve filozofii Antonyho Shaftesburyho. Anglický filozof objevil možnost „postavit umění jako samostatnou sílu naroveň přírodě, bez toho, aniž by samo bylo přírodou nějak rušeno“. Tady také začínají snahy Riegla a Wickhoffa. „Slovo ‚struktura‘ se ani u jednoho z nich ještě neobjevuje, význam pojmu už je ale tady.“ Toto tvrzení by také jako závěr mohlo stát na konci statě



Gerhard Richter - Stroncium, 2006, De Young Museum, San Francisco

Herberta von Einem: o pojmu struktura se už dnes nemluví, ten tady ale pořád zůstává, jak před Sedlmayrem, tak po něm.

V paralelně vzniklém textu dává Hofmann do souvislostí strukturní analýzu s francouzským strukturalismem. Zvláště pasáž o paralelách mezi Ernstem Cassirerem a Claudem Levi-Straussem se jeví jako velmi podnětná a ukazuje šíři potenciálního záběru této metody, jež by strukturní analýza mohla mít. Společné východisko formuloval Johann Wolfgang Goethe, na kterého oba filozofové odkazují. Levi-Strauss například píše, „že v oblasti strukturní analýzy není možné oddělovat obsah a formu. Forma není venku, ale uvnitř". To velmi silně upomíná na Herbertem von Einem vytvořenou verzi vnitřní formy, a Hofmann přidává: „Nic není uvnitř, nic není venku, neboť co je vevnitř, je i venku."

Struktura, popisně:

Mluvit o struktuře jako o něčem mytickém je dnes možné takřka jen s omluvou, strukturně analytický přístup je bezmála zakázaný. Ačkoliv se jako metodický základ používá stále méně, zdá se, že se muzea obzvláště ve vztahu k architektuře a zdobným prvkům ke strukturní analýze přiklánějí i v tomto století.

První experimentální obraz vnitřní atomové struktury, který byl v r. 2000 otištěn v časopisu Science, posloužil jako impuls Gerhardu Richterovi pro jeho grafiku První pohled. Pomocí transmisního elektronového mikroskopu zobrazili fyzikové z univerzity v Augsburgu elektronový mrak atomů silicia. „Asymetrie mraku, který vypadal jako ležící houba s kloboukem a třeni charakterizovali fyzikové jako artefakt zviditelněný technikou."

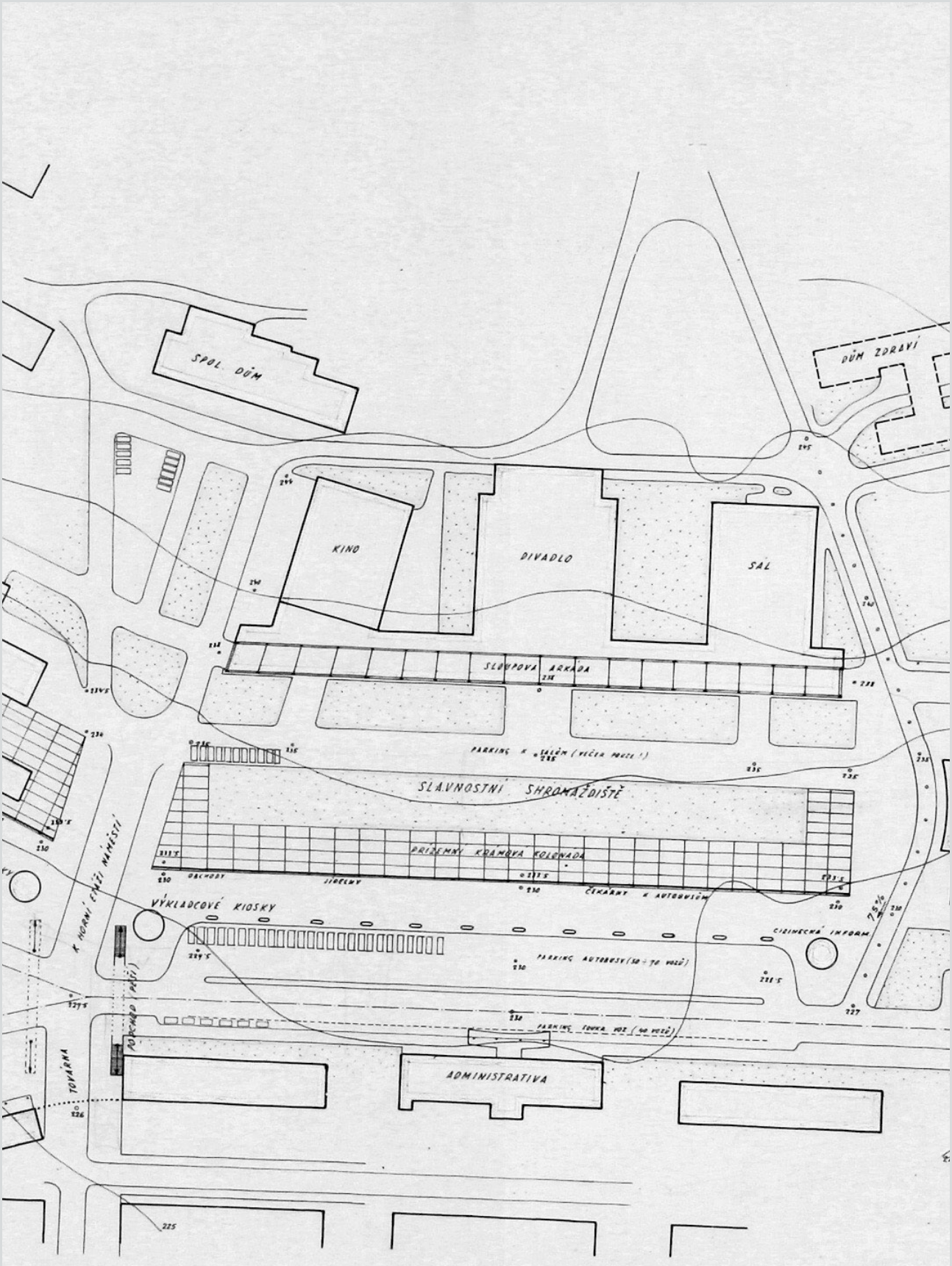
Jako provokující se jeví fakt, že se o tomto obrazu mluvilo jako o artefaktu, byť jde o zobrazení vnitřní přírodní formy, tedy otisk přírody, a nikoliv umělecké dílo. Tuto iritaci sleduje Richter i u svých dalších děl. Stroncium, rovněž obraz jeho atomové struktury, byl koncipován jako monumentální dílo. Sestává ze 130 digitálních tisků, které jsou přimontovány na hliníkové tabuli a překryty plexisklem. Dílo vzniklo pro příležitost otevření Youngova muzea v San Francisku v r. 2005. Vybudováním muzea kolem jednoho centrálního díla se tato instituce přihlásila k původnímu principu prvních veřejných muzeí. Dalším příkladem může být třeba Síň pro nové umění v Schaffhausenu, která se formovala kolem Kapitálu Josepha Beyuse.

Takováto jednota obrazu a architektury odkazuje zpětně k časům prvních veřejných muzeí, současně ovšem jejich statut daleko překračuje. Jmenujme např. muzeum Karla Friedricha Schinkela v Berlíně, pro jehož předsálí vytvořil umělec obsáhlý obrazový program, který tvoří s architekturou jednotu. Tématem byly možnosti vzniku umění obecně. Tato idea platí i pro Youngovo muzeum. Rozdíl tkví v názorné, nikoli strukturní úrovni. „Svět uměleckých forem," píše Schinkel, „běží paralelně s formami přírody." Rozum a intelekt stojí také u zrodu obrazu povrchové struktury stroncia. Obraz fyzické matérie se tak stává paralelní k myšlence „vnitřní formy". Uvědomujeme si, že nejen všechny exponáty, ale také budova je stvořena z atomů. Při všech tvarových rozdílech, které leží mezi srovnáním umění a kosmu v proměnách denních, ročních a životních cyklů na jedné straně a dvojrozměrným ztvárněním stroncia na straně druhé, zůstává strukturní blízkost zřejmá.

(kráceno)

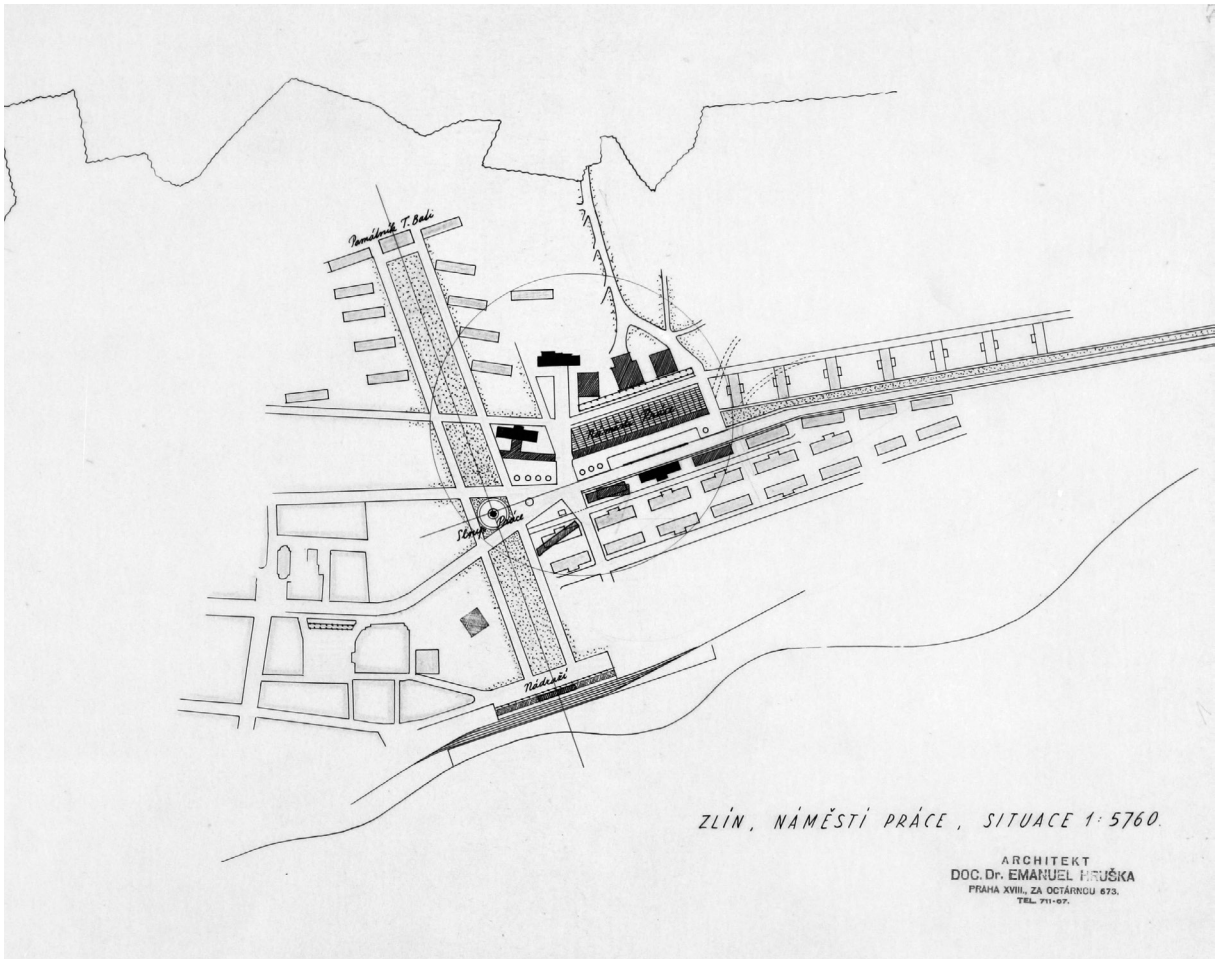
Poznámky:

1. Hans Sedlmayr, 1896–1984, česky vyšlo:
   Demolovaná krása. H&H, Praha 1992.
   Ztráta středu. Vetus Via, Brno 2004.


SPOL. DŮM
DŮM ZDRAVÍ
KINO
DIVADLO
SÁL
SLOUPOVÁ ARKÁDA
PARKING K KINU (VEČER MUZE !)
SLAVNOSTNÍ SHROMAŽDIŠTĚ
PŘÍZEMNÍ KRÁMOVÁ KOLONÁDA
OBCHODY
JÍDELNY
ČEKÁRNY K AUTOBUSŮM
VÝKLADCOVÉ KIOSKY
CIZINECKÁ INFORM.
PARKING AUTOBUSY (50 + 70 VOZŮ)
PARKING TOVÁRNA 105 (40 VOZŮ)
K HORNÍ ČÁSTI NÁMĚSTÍ
PODCHOD (PĚŠÍ)
TOVÁRNA
ADMINISTRATIVA
225

K výstavě Fenomén Baťa Náměstí Práce ve Zlíně II – návrhy Emanuela Hrušky

Ladislava Horňáková

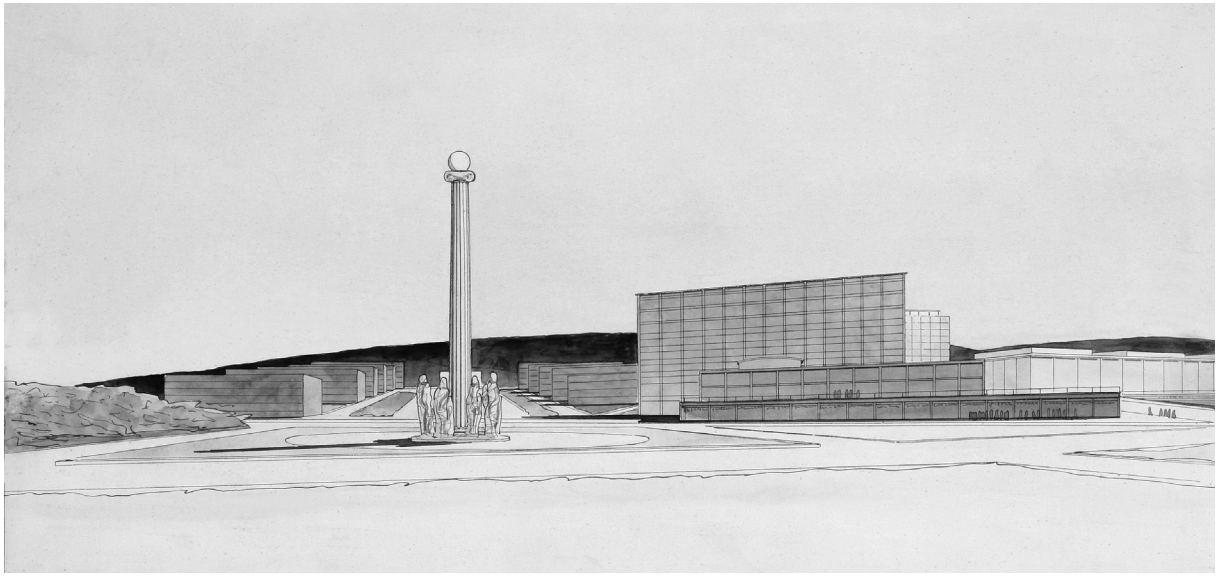


Emanuel Hruška, návrh řešení náměstí Práce, situace 1: 5760, 1940, tuš, tužka, barevné tužky, papír, KGVUZ SA 1

Významnou součástí výstavního projektu Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910–1960 ve Veletržním paláci v Praze[1], *jsou unikátní soubory dosud málo známých architektonických materiálů ze sbírky zlínské galerie. Týkají se architektonických návrhů pro firmu Baťa v době 2. světové války. Následná realizace často předimenzovaných a monumentálních návrhů, vymykajících se ekonomickým a racionálním požadavkům firmy, a důraz na efektivitu nebyly zřejmě ve válečném období prioritou. Určujícím kritériem se stala snaha dát ve složitých časech práci a možnost finančního výdělku významným architektům, pracujícím ve Zlíně nebo spojených s firmou dřívějšími zakázkami. Jedná se například o návrhy Katolického kostela a památníku Tomáše Bati (1940), který měl být vybudován na*

Emanuel Hruška, návrh řešení náměstí Práce, varianta, 1940, tuš, tužka, papír, KGVUZ SA 1

místě tragické smrti Tomáše Bati v Baťově – Otrokovicích. Vyzváni k účasti na soutěži byli architekti F. L. Gahura, J. Gočár, K. Engel, V. Karfík, K. Roškot, J. Sokol, J. Štěpánek, J. Zasche, K. Engel, K. Madlmayer a O. Rothmayer. V roce 1942 se další soutěže na římsko-katolický kostel ve Zlíně-Prštném účastnili V. Karfík, O. Rothmayer, K. Roškot a J. Štěpánek. Vítězný návrh Kamila Roškota z této soutěže zahrnul do svého projektu vjezdu do Zlína od západu Bohuslav Fuchs (1943). Mezi nerealizované vize patří také návrhy zabývající se regulací náměstí Práce ve Zlíně. V předchozím čísle Prostoru Zlín[2] byly podrobněji představeny návrhy řešení náměstí od významného zlínského architekta Františka Lýdie Gahury. Ve sbírkovém fondu zlínské galerie jsou uložena alba s plánovou dokumentací projektů od architekta Emanuela Hrušky z roku 1940, které byly na pražské výstavě prezentovány poprvé. V témže roce a na základě stejných podmínek řešili náměstí Práce ve Zlíně také architekti Josef Gočár a Bohuslav Fuchs. Jejich návrhům bude pozornost věnována v dalších číslech Prostoru.



Emanuel Hruška, návrh řešení náměstí Práce, 1940, památník Práce, tuš, tužka, akvarel, papír, KGVUZ SA 1

Návrhy architekta Emanuela Hrušky pro firmu Baťa

Architekt Emanuel Hruška[3] byl v letech 1938–1945 placen firmou Baťa jako expert pro urbanismus.

V roce 1940 byl spolu s Františkem L. Gahurou, Josefem Gočárem a Bohuslavem Fuchsem firmou vyzván k vypracování návrhu optimálního řešení náměstí Práce.[4] Architekt posílá do Zlína návrhy, datované 14. 4. 1940.[5] V průvodním textu ke svým variantám řešení náměstí píše: *Při poradě ve Zlíně dne 8. 4. t. r . za účasti pp. Ševčíka, Sehnala, Gahury a Karfíka byly stanoveny směrnice:*

a) Zachovat tradiční obchodní středisko

b) Zdůraznit rekreační význam náměstí Práce: službu zaměstnancům, polední odpočinek dělníků

c) Uvažovat o zakryté kolonádě nad obchodním pásem

d) Při návrhu nových budov navázat se na standard. Lze bourat: první pomoc (sociální ústav), tržnici, event. kino

e) Respektovat požadavky geologů

f) Porovnat tři základní způsoby řešení

1/ Při zachování dnešního východu z továrny podle předloženého návrhu

2/ Při zachování dnešního východu z továrny, ale za sloučení pásma kulturního a obchodního za cenu znehodnocení pásma rekreačního a částečného znehodnocení pásma obchodního oddálením od východu z továrny a dopravního ruchu

3/ Přeložení východu z továrny na protilehlý konec náměstí dle předložené alternativy

Architekt se důsledně zabýval zónováním celého prostoru a navrhl podle zadání tři způsoby řešení náměstí:

- Řešení č. 1

Oddělit plochu rekreační od dopravní, spojení s obchodním pásem. Rozdělit náměstí na dvě části – horní kulturně-rekreační a spodní část dopravně-obchodní. Zachovat obchodní středisko blíže k centru města u východu z továrny. Novostavby situovat kolmo na terén, aby byly dostatečně osvětleny. Nad obchodním pásem by byla nasypána terasa. Měla by využití ve spodní části a oddělila by kulturně-rekreační část od ruchu silnice.

- Řešení č. 2

Náměstí má převážně dopravní charakter, nedostatečně je oddělen rekreační pás, protože je mezi pásem obchodním a dopravním. Spojením kulturního a obchodního pásu je odsunut dopravní ruch, ale náměstí se zužuje a je malý odstup před administrativní budovou. Izolován je Společenský dům a odpadají terasy.

- Řešení č. 3

Varianta s východem na protilehlém konci náměstí má nevýhodu, že je příliš vzdálen obchodní dům především pro obyvatele z východní části města.

Emanuel Hruška respektoval ve svých projektech

danosti náměstí – obchodní dům, společenský dům i administrativní budovu. Počítal i s tím, že jihozápadní část náměstí měl uzavírat velkoryse řešený a v československém měřítku ojedinělý Dům zdraví u Březnické ulice, zajišťující komplexní zdravotní péči i prevenci, který měl být současně soustředěným sociálně-zdravotním ústavem i vědeckým výzkumným pracovištěm se specializovanými odděleními. Směrem k Letné navrhl naproti továrnímu areálu na třídě Tomáše Bati nové bloky domů. V rámci všech variant byla řešena dálková průchozí i místní doprava. Součástí projektu byl i sloup Práce, stojící na severojižní ose od Památníku T. Bati k nově navržené budově nádraží pod Masarykovými školami. Podle vlastního vyhodnocení Emanuelu Hruškovi vycházelo jako nejvýhodnější řešení číslo 1, potom řešení, které navrhoval jako číslo 3 a nakonec číslo 2. K realizaci jeho návrhů, ani návrhů výše zmíněných architektů ale nedošlo. V období války byl zákaz stavební činnosti a po jejím skončení tomu nově vzniklá situace v Československu již nepřála.

Tím ale jeho válečná spolupráce s firmou Baťa neskončila. Pracoval spolu s dalšími architekty a firemním urbanistickým oddělením na projektech ideálních průmyslových měst a sídlišť a byl veden jako zaměstnanec firmy. V tomto případě se ale počítalo s poválečnou realizací projektů zcela jistě. Svědčí o tom i zájem architekta o tuto problematiku. V květnu 1943 píše Emanuel Hruška F. L. Gahurovi:

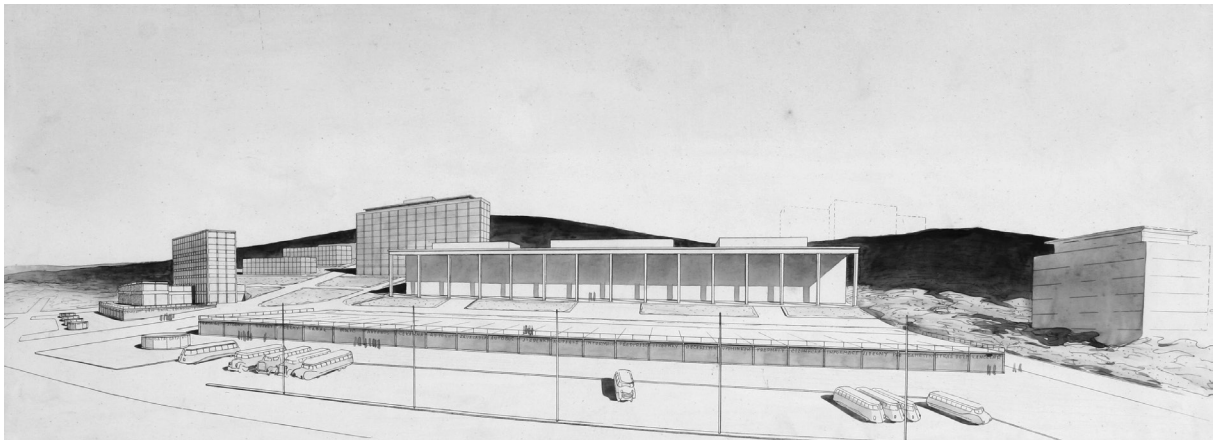
Milý příteli, byl tu minulý týden Voženílek a umluvili jsme si návštěvu Zruče, případně Sezimova Ústí ve dnech asi 21. – 24. června. Byl bych velmi rád, kdybys měl chuť jet s sebou, bude tam jistě hezky, ve Zruči se o nás postarají dobře a v Sezimově Ústí nás ubytuje dobře Červenka. Mohli bychom si po cestě pohovořit o všech problémech továrních sídlišť, vždyť k tomu budou podněty. Těším se, že se sejdeme, a srdečně Tě zdravím. Tvůj E. Hruška.

V dalším dopise píše Františku L. Gahurovi: *Milý příteli, otisk možného předprojektu, se kterým jsem se před dvěma lety zabýval, dovoluji si Ti poslat k Tvojí laskavé pozornosti. Srdečně Tě zdravím a na shledanou se těším. Tvůj E. Hruška.*

V roce 1944 je mu firmou Baťa vyplaceno 35.000 korun za návrh Ideálního sídliště.[7] Architektova spolupráce s firmou Baťa byla po jejím znárodnění na českém území v roce 1945 ukončena.

Poznámky:

1. Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910–1960, Národní galerie, Veletržní palác v Praze, 19. 3. – 31. 5. 2009.
2. Prostor Zlín, č. 1, 2009, r. XVI., str. 44–51.
3. Prof. Ing. arch. Dr. techn. Emanuel Hruška, DrSc (31. ledna 1906 v Praze – 16. srpna 1989 v Praze) byl český architekt a vysokoškolský pedagog. Urbanista, teoretik, pedagog, zakladatel a spoluzakladatel mezinárodních organizací a zakladatel urbanizmu na Slovensku.
4. Korespondence F. L. Gahury, část z pozůstalosti, uložené v archivu KGVUZ.
5. Archiv architektury KGVU ve Zlíně SA – 1, album s návrhy architekta Emanuela Hrušky.
6. Archiv Muzea města Brna, fond Gahura, dopisy Emanuela Hrušky z 31. 5. 1943 a 26. 9. 1943.
7. Archiv Muzea města Brna, fond Gahura, proplaceno na adresu Arch. Dr. Ing. Emanuel Hruška, Praha XVIII, Střešovice, Donnhauserova 673.



Emanuel Hruška, návrh řešení náměstí Práce, varianta řešení, 1940, tuš, tužka, akvarel, papír, KGVUZ SA 1

Životní odkaz architekta Pavla Nováka

Jan Sedlák

vlastní *Ateliér PFN* a na počátku roku 2000 byl jmenován hlavním architektem města Zlína. Po třech letech usilovné práce připravil reprezentační publikaci *Zlínská architektura 1900–1950*, jejíž vydání v březnu 1993 přijala odborná i širší veřejnost s velkým uznáním. (V desátém čísle prvního ročníku *Prostoru Zlín* jsem o ní obšírně referoval.) Jedním ze sponzorů knihy byla zlínská stavební společnost POZIMOS, v níž tyto iniciativy podporoval Ing. Jiří Havlík, Novákův přítel od gymnaziálních studií. Při této příležitosti vybídl úspěšného autora, aby se ujal také zpracování zlínské architektury druhé poloviny dvacátého století; dostalo se mu okamžitě kladné odpovědi. Nastala tak druhá etapa Novákova životního programu, a jak se ukázalo, objemově i obsahově ještě náročnější než předchozí. Tentokrát shromažďoval a zpracovával podklady celých deset let, přičemž dílo dosáhlo v rukopisné podobě 1120 stran formátu A3 a téměř 3500 obrázků.



Dva svazky publikace Zlínská architektura 1900–1950 a 1950–2000 od Pavla Nováka

V roce 1990 seznámil Jiří Novotný ve zlínském Centroprojektu architekta Pavla Nováka (1949–2006) s plány, fotografiemi a písemnostmi, které zachránil z archivu někdejší projekční složky stavebního oddělení firmy Baťa. Nováka, jenž po ukončení studií na Fakultě architektury a pozemního stavitelství Vysokého učení technického v Brně v Centroprojektu zakotvil, tyto materiály přímo fascinovaly a pojal záměr toto dědictví zpracovat a zveřejnit. Před dvaceti lety tak nastoupil dráhu archiváře, kronikáře, historika, kurátora, autora katalogů a publikací o zlínské architektuře. Této činnosti se věnoval systematicky a nepřetržitě, i když od roku 1993 vedl

Postupně je vystavil v architektonické *Galerii 2. patro*, kterou založil na zlínské radnici. Již předtím prezentoval výsledky své práce brožurou *Proměny baťovské architektury* a výstavami *10 plus 1 baťovských vil* a *Zlín nepostavený - neuskutečněné projekty 1918–1999*, doprovázené rovněž katalogy. Cílem byla opět kniha, jež však vyžadovala nezbytnou redukci a úpravy, které Novák prováděl v době, kdy už musel bojovat se zákeřnou chorobou, jíž nakonec podlehl, takže se vydání již nedožil. Opět zásluhou společnosti POZIMOS se až nyní dostává do rukou zájemců rozměrná publikace o dvou svazcích: 1) *Zlínská architektura 1900–1950* a 2) *Zlínská architektura 1950–2000,*

vycházející v roce, v němž by se byl její autor dožil šedesáti let. První svazek představuje rozšířené vydání starší knihy.

Tak jako u prvního dílu uvedl Novák i v úvodu druhého svazku, že je *„pouhým řazením staveb. Na jejich výklad, hodnocení a zařazení do kontextu jsem neměl sílu, čas ani vzdělání. Čím lepší architektura, tím víc prostoru v knize dostala a naopak. To je také jediné skryté hodnocení staveb“*. Přesto se na řadě míst neubránil alespoň dílčím hodnocením, nejednou značně vyhraněným. Na samém začátku míní, že *„poslední dekáda století, po listopadové revoluci, začala nadějným rozjezdem, skončila však v bezbřehosti a bez řádu, který byl vždy pro Zlín tak typický“*. V samotném závěru předkládá svou futuristickou vizi Zlína v roce 2050 po příkladu Gahurovy stati z třicátých let *Poměry ve stavbě obydlí a měst za 40 let*. Novákův pohled do budoucnosti vyznívá nakonec optimisticky, i když ho současný stav naplňuje skepsí: *„na přelomu století – tisíciletí je už sice poražena totalita, její agónie však město tvrdě postihla. Ztráta trhů bývalých místních průmyslových gigantů a jejich téměř úplný kolaps, rozdělení Československa a odsunutí regionu na okraj dění, nulové dopravní napojení – to jsou jen vrcholy ledovce, které potápí bájnou Baťovu prvorepublikovou Atlantidu Zlín ke dnu.“*

Jak vyznívá architektura a urbanismus druhé poloviny uplynulého století? Ačkoli je druhý díl knihy objemnější než první, není to dáno kvalitou pobaťovské stavební kultury. Podle Novákova seznamu spolupracovalo s Baťovou firmou celkem čtyřicet architektů, zatímco v letech 1950–2000 stoupl jejich počet na čtyřnásobek; přitom jen omezený soubor realizovaných děl, ponejvíce z období „zlatých“ šedesátých let, je srovnatelný s předválečnými výkony. Architektura socialistického realismu se sice města dotkla jen okrajově, o to více ale poznamenaly Zlín asanace a devastace meziválečných staveb. V deváté kapitole se Novák zabývá i *„oblastmi, které byly v druhé polovině dvacátého století souputníky této krásné disciplíny“* (architektury) – výtvarným uměním, designem, semináři, sympozii a konferencemi, výstavami a salony, knihami a publikacemi. Z přehledu vysvítá nápadný kontrast mezi minimem těchto aktivit v době od padesátých do osmdesátých let, kdy byl Baťův Zlín z ideologických důvodů obestřen mlčením, a množstvím akcí po roce 1989, jejichž až hektický sled svědčí o snaze splatit mnohaletý dluh a navázat na předválečné tradice.

Obsah prvního dílu sevřel Novák do šesti kapitol. V první stručně rekapituluje starší historii města a připomíná zakladatelskou osobnost Tomáše Bati, poslední věnuje osobnostem zlínské architektury, architektům, inženýrům a stavitelům. Těžiště spočívá ve čtyřech zbývajících kapitolách (*Bydlení v zeleni – Město v zahradách – Vzorná továrna – Hledání ideálního města*), jejichž pojmenování připomene funkcionalistický princip zónování. Z tohoto uspořádání zřetelně vyplývá jasná koncepce, jež od počátku usměrňovala veškeré dění v předválečném Zlíně. Po roce 1950 sice město žilo, pracovalo, produkovalo a stavělo dále, avšak z veškerého úsilí se vytratila ona jednotící linie. Na první pohled je to zřejmé i z kompozice druhého dílu Novákovy knihy: zaujme její pestrý, početný, různorodý materiál, který připomíná kaleidoskopickou mozaiku, která čtenáře přímo zahlcuje. Není to chyba autora, ale důsledek reflexe doby, o níž pojednává. Nezbývalo mu než zvolit metodu, k níž se zpravidla uchylují tzv. píšící architekti: typologické řazení neboli uspořádání podle druhů staveb. Nejprve představuje obytné budovy, dále občanské stavby, průmyslové a inženýrské objekty, budovy, které prošly změnou funkce a rekonstrukcí, urbanistický vývoj města a jeho poválečné územní plány. Spolu s teritoriem Zlína mapuje i solitéry v jeho nejbližším okolí – Otrokovice, Luhačovice, Vizovice, Slušovice a ZOO Lešná. Samostatné kapitoly věnuje nerealizovaným projektům a tomu, co se stalo v průběhu padesátých let s baťovskou architekturou. Následuje již zmíněná kapitola o vztahu mezi architekturou, výtvarným uměním a designem a závěrečná desátá kapitola s profily architektů, kteří se nejvíce zapsali do vývoje města. Prezentovaná dokumentace je natolik rozsáhlá, že každá kapitola vyžadovala ještě další členění do podkapitol, například obytné budovy na panelová sídliště a velkokapacitní obytné domy, obytné domy, objekty občanské vybavenosti, bytové domy stavěné tradiční technologií, domovy důchodců a domy s pečovatelskou službou, řadové a atriové domy a individuální rodinné domy a vily. Do některých popisů včlenil Novák také výňatky textů z dobové odborné literatury, v několika případech přetiskl i interview s architekty nebo stavebníky. Na některých místech využil také statistických tabulek, dokládajících proměnu objemových ukazatelů majících vztah k architektuře a urbanismu.

Při vší úctě k jedinečnému kompendiu zlínské architektury dvacátého století si nemohu ušetřit několik kritických poznámek, jež nebudou než opakováním toho, co jsem napsal před skoro šestnácti léty. Kniha tohoto obsahu a rozsahu (celkem 718 stran a 1694 obrázků) se neobejde bez rejstříků a bibliografie; pokud jejich sestavení nestihl sám autor, měli se o to pokusit ti, kteří připravovali současné vydání. Případnou omluvou nemůže být snaha zachovat v maximální míře autentickou podobu díla zesnulého autora. Obálka obou svazků od Zdeňka Macháčka upoutá svým moderním, atraktivním a tématu adekvátním řešením, avšak u grafické úpravy nebyl jmenovaný už tak úspěšný. Grafika jeho stránek posunuje publikaci do regionálního horizontu a u druhého dílu zesiluje shora naznačené kaleidoskopické řečiště, v němž může běžný čtenář snadno uvíznout. Tyto marginálie však neumenšují význam Novákova odkazu, který představuje pro Zlín a všechny zájemce o jeho architekturu nepostradatelnou pomůcku a spolehlivé východisko pro další výzkum. Není pouze pevnou odbornou základnou, ale především inspiruje zaujetím, láskou a patriotismem, které vyzařují z každého řádku. Poděkování náleží také všem, kteří se jakýmkoli způsobem na vydání podíleli.



Arnošt Hrabal, Modlitba u lesního pramene (výřez), 1926, dřevoryt, 460 x 390 mm

Arnošt Hrabal - kněz, umělec, člověk

Petr Cekota

„Bože, chtěl jsem trhat hvězdy jako kvítí... slabé, krátké ruce, hlava samá bolest - čas, zapadlý čas.“ (7. 1. 1964)

Na konci letošního roku uplyne již 40 let od smrti významného českého grafika Arnošta Hrabala, který strávil téměř polovinu svého života jako katolický kněz v Buchlovicích. Je spojení umělecké tvorby a kněžství v osobě jednoho člověka souzvukem, nebo svárem? Mohli bychom zvolit mnoho příkladů, které nás v našich českých kulturních souvislostech napadnou, ať už je to J. Š. Baar, Jan Karafiát či Jakub Deml. Zaměříme-li se na grafika, vynikajícího výtvarníka, a zároveň kněze, dlouholetého faráře na malém městě, Arnošta Hrabala, je to i kromě nadcházejícího výročí i z toho důvodu, že nám klíčem k alespoň částečnému pochopení těchto souvislostí mohou být jeho deníkové záznamy.[1/]

Pročítáme-li Hrabalův deník z posledních přibližně pěti let jeho života, která trávil již jako osmdesátiletý nemocný kněz v rodných Buchlovicích, vystupuje neustále do popředí několik slov: Bolest, oběť, utrpení, stromy, květiny, umění, radost, hory, srdce. Objevují se odkazy na Dantovo Peklo, jež by mohl ilustrovat, objevuje se samota, nepochopení i útěcha v bolesti („učím se trpět trpělivě“) a opakující se otázka „Jak ještě dlouho?“

Hrabalův deník máme dochovaný z let studentských a pak od r. 1914 až do jeho smrti. Nepřekvapí nás, když v jeho úvodu nalezneme citaci z knihy Jób – 17, 11, 12. „Mé dny pomíjejí, moje záměry se hatí, přání mého srdce ztroskotala. Noc vydávají za den, mluví o světle, kde temnota je blízko.“ A vedle toho připíše poznámku: „Svět je pouhé nic, sen světa a života všechno! Pravda, Krása a Život Snů... Začíná kniha mé osobnosti.“ Jako bychom byli ještě v 90. letech, v atmosféře symbolismu a dekadence před nastupující modernou, jako bychom stáli na prahu březinovského a bílkovského ponoru do putování osamělé duše k věčným hodnotám. „Svět duše byl mou matkou,“ píše o dvě stránky dále Hrabal do svého deníku. „Do reálného světa se naprosto nehodím, vždy před ním utíkám. Nejraději žiji v říši idejí, kde žije duše ve viditelné, intuitivní, krásou žijící formě. Tato forma krásy je jediný realismus, šat pro velké a vznešené pravdy člověka a světa, forma vyjadřující podstatu vesmíru. Umění vyjadřuje ve viditelné formě podstatu a pravdu v nás a ve vesmíru, kterou nedovede věda v jejím celku vyslovit. Umění je forma pro taje vesmíru.“

Tyto řádky píše osmadvacetiletý mladý muž, který vyrostl v malém městě na Slovácku v neobyčejně chudých poměrech, a byla to jistě i hmotná nouze, která ho po maturitě r. 1906 přivedla ke vstupu do semináře. Ale byly to i ideje, duchovní krása a rozvinutá obraznost mladého člověka. V deníku z let 1906–09 vidíme dobře tento střemhlavý vývoj. Zpočátku má k bohosloví nedůvěru, po vstupu do semináře je však upoután „krásou Kříže“, odříkavým životem a s tím spojeným bojem. Odmítá představu zabezpečení, vyhlídku na „tučnou faru“. O prázdninách r. 1908 dochází ke zlomu. Chce se naplno věnovat umění, trpí každou chvilkou, kdy nemůže sáhnout po štětci, naplňuje ho jen rozmluva s lidmi se vztahem k umění a poesii, vzdaluje se od světa, který umění nechápe, a uvažuje o odchodu ze semináře či o přestupu do Vídně, aby byl blíže kulturnímu světu. Nakonec se jakoby smiřuje s bohoslovím i uměním a snaží se v sobě obě polohy spojit, od počátku však ví, že to nebude bez boje. V zápise z 22. X. 1907: „Nyní jsem se pevně rozhodl mimo bohosloví i umění pilně pěstovati. Od této snahy již neupustím! Děj se co děj. Vzhůru tedy! Sursum corda! Bůh mi pomůže! Volám z celé duše své, ze srdce: Církev a umění, tento ideál je můj... Toť heslo mé, toť prapor, který třímám.“ Vzápětí však dodává: „Kdo pochopí srdce lidské?“ Seminární léta nazývá jako dobu „plnou touhy a bojů“. Představa umění je v těchto raných letech však zcela ideální, stejně jako první malířské pokusy jsou spíše kopistické. Je to cesta iniciační, mladý muž touží vstoupit do chrámu umění, aby v něm spojil duchovní očekávání se smyslovým naplněním. A zde ještě stojí teprve na začátku, před prahem.

Od studijních let kreslí a zajímá se o dějiny malířství, po vysvěcení na kněze v r. 1910 začíná poznávat krásu přírody v Jeseníkách, zamiluje si les, tehdy ještě prales, a chce cele vyjádřit ideu věčných pravd vložených do krásy stvoření. V roce 1912 žádá konzistoř o studijní volno a odjíždí do Vídně, kde studuje na grafickém institutu. Teprve zde dochází k onomu překročení prahu, přijmutí řehole odříkání, nouze, bolesti i poznání vlastní lidské nedostatečnosti. Píše, že začíná studovat od píky, že pracuje 9 hodin denně, v neděli navštěvuje muzea, trpí hmotnou nouzí, nemá často co jíst, zabývá se dějinami umění a Schopenhauerovou filozofií. Zdůrazňuje, že mu nejde o techniku, ale o „zjevující se duši umělce“. Kněžský plat mu byl brzy zastaven a Hrabala ve Vídni podporují dary přátel. Bolesti, překážky a bída jsou stupni, po kterých mladý člověk kráčí k tomu, aby šel za svým snem. Do idejí však vtěluje i duchovní a náboženské pravdy. „Život je pravda, cesta kamenitá, trnitá, na níž kráčí Kristus (na hoře), dole u zlomeného stromu blíž cesty zhroucený

člověk – kněz, kterému se zjevuje v trpícím Kristu pravda života."

Z této látky vznikají první obrazy a grafická díla. V roce 1914 se vrací domů, další studijní pobyt znemožňuje válka. Hrabal začíná střídat kaplanská místa v rychlém sledu: Libiny, Nový Malín, Branná, Štíty, Křenová. Hlavně v Branné obdivuje Hrabal krásu přírody a lesa a přenáší to do své tvorby. Do přírody zasazuje biblické náměty i náměty ze světové literatury. Do deníku píše: „Moje stromy vyjadřují pohybem, svalstvem – lidský děj a život." A později: „Na severní Moravě rozhodl se můj osud umělce. V horách je má říše." Uvidíme později, že poslední větou v jeho deníku před smrtí je věta „Hory – má láska".

Hrabala však také provázejí zdravotní těžkosti, v roce 1917 umírá jeho otec a mladý kněz se musí starat o nezletilé sourozence, finančně podporuje matku. Tak jej zastihuje konec války a vznik samostatné republiky. Vznik samostatnosti vítá, v prvních dnech cítí opojení, celibát podle něj patří do starého železa. Do jeho námětů pronikají i sociální skutečnosti („Chudý František s křížem v ruce káže kardinálům – kapitalistům a byrokratům.").

Účastní se krátce reformního hnutí katolického kléru, kritizuje upadlost charakteru a lenost kněžstva, ale již koncem roku 1920 ztrácí o reformy zájem a obviní představitele československé církve z toho, že „nehlásají pranic nového, žijí z negace katolictví a nemají víry". Cítí, že je třeba opět pracovat více na sobě.

V zápiscích v deníku kolem roku 1916–1918 se objevuje řada inspirací ze smyslového světa, Hrabal při různých příležitostech maluje a portrétuje i ženy. A v souvislosti s tím opět svár umělce a kněze uvnitř jedné osoby. „Sám jsem se nenašel, teprve prostřednictvím ženy... to člověk přináší přírodě, houslím, ženě, duši, krásu, pravdu."

Dokonce hovoří o tom, že „ve mně žije přírodní trojice: člověk, umělec a kněz." I zde bychom mohli vyjít z platonského modelu vztahu skutečné věci k ideji a jejímu znázornění a uvažovat o různých významech trojiční symboliky, která vždy utváří základní vztah umělce i kněze ke skutečnosti smyslové i duchovní. A nakonec opět charakteristika vlastní tvorby: „Mé umění je realismus, v němž žije mé srdce." Hrabal tváří v tvář překotnému vývoji moderních směrů v literatuře a umění vždy dává přednost realismu před symbolismem, a tedy Pravdě před hrou forem, z níž by mohla vyprchat podstata tvoření, vztah člověka ve světě k tomu, co není ze světa, k posvátné skutečnosti, která se však ve světě, ve stvoření, zrcadlí, neboť člověk je stvořen k obrazu a podobě Boží. Smyslová skutečnost má zpravidla svůj biblický předobraz. Proto biblické motivy i dramatické děje umisťuje Hrabal do temných lesních samot a hvozdů, jeho dramata jsou i úzkostmi moderního člověka, který však nezapomíná na svůj původ a zde hledá cestu k návratu ke svým kořenům. Realismus také Hrabal spojuje s expresí, tedy s výrazem pravdy, která je v protikladu k renesanční a antické uhlazenosti, jak to Hrabal pozoruje v převažujícím soudobém církevním umění, v dekorativnosti a idealismu („Právě ve skutečnosti je svatý život."). Ve skutečnosti však Hrabal renesanci neodmítá, je jí více ovlivněn, než by se mohlo zdát, ale jen se snaží oživit smyslové tvary duchovním zápasem.

„Největší hřích spáchal ten, kdo zapřel a usmrtil své bytí, své pravdivé Já. Tato kletba doprovází ho dlouho v životě. Přece jeho poznání a jeho vůle může ho spasit." Zde vidíme i to, jak Hrabal jako kněz teologicky i morálně zdůvodňuje a osvětluje svou tvorbu, tedy navzdory všem svárům a konfliktům je Hrabal jako výtvarný umělec, jako básník přírody, lesa, života a stvoření v rozhodujících chvílích vždy věrný svému kněžskému stavu, svému poslání pastýře, průvodce, kazatele i obětníka.

„Vzdor sladké smyslnosti jsem zároveň přitom i asketa. Sladké je odpočívat v náručí laskavé, milující naivní ženy. Život stoupá žilami v největší plnosti a horce zahřívá. Září jako slunce v dozrávajícím letním dni. To je zralost života. Když život dozraje, tu odkvétají něžné květinky, fialky a primulky. Zato kvetou rudé růže, voní a rozpalují – tak i zralá láska." A o něco dále deník pokračuje záznamem výtvarného motivu:

„Láska je cestou kříže. Kříž, pod ním kněz v taláru. Nahá žena, Eva. Za nimi zlomený strom."

Dále Arnošt Hrabal působí ve 20. letech jako kaplan v Hradečné, Újezdu, Ostravici. Opět chodí na dlouhé procházky do přírody, přestože Jeseníky se mu více zamlouvaly než Beskydy. Snaží se o pokračování studia na pražské výtvarné akademii, žádá konzistoř o dovolenou, je přijat k prof. Obrovskému, ale konzistoř mu odmítá dovolenou udělit. Neustálé spory s konzistoří, jejichž příčinou je odlišný pohled na umělecký vývoj člověka v protikladu k plnění kněžských povinností, nás vedou ke srovnání s básníkem Jakubem Demlem a jeho spory s brněnskou konzistoří. Hrabal přesto odchází do Prahy, navštěvuje zde významné osobnosti jako Fr. Bílka, v první chvíli je pro něj Praha „pohádka, báseň z cihel a kamene, jevištěm našich dějin", v jeho obrazech v této době nalézáme motiv theatrum mundi (Kněz pohlíží na velký karneval světa, Kněz ovinut ženami v hadovém tanci, Kněz 20. stol. stojí na troskách středověku, rozbité sochy), ale i motivy mytologické, prožívá a vyjadřuje v deníku vzdor vůči hierarchii („Církevní diplomacie zná jen prospěch místo pravdy."), trápí jej stav církve, která ztratila skromnost a spojení s lidem, rozměr svatosti, cestuje po okolí, navštíví Karlštejn, Křivoklát a další místa, ale při pohledu na lidi v kavárnách pociťuje prázdnotu, pociťuje stesk po venkově („Mou milou si představuji jako zdravé děvče z venkova... plné síly a něhy, tato žena je výronem přírody, je mým snem."), obdivuje sokolský slet, během prázdnin vznikají portréty několika žen, o kterých do deníku píše lyrická vyznání, na podzim navštěvuje koncerty a divadla, navštěvuje Německo, ke konci roku píše v dopise příteli Vaňkovi, že „je otráven" a vrací se domů.

Nastupuje jako kaplan do Vestce, skládá úspěšně v Olomouci farářské zkoušky, nachází přízeň u arcibiskupa Stojana, je přeložen do Potštátu, později do Slavkova a seznamuje se s přední osobností katolické moderny Karlem Dostálem Lutinovem.

Jeho prostřednictvím se seznámí s německou spisovatelkou Marií Stonou, která vlastní menší zámeček v Ostravě-Třebovicích. Tam potom Hrabal tráví velkou část roku 1923 a v ústraní maluje.

Hrabal se věnuje i dřevorytu, opět jde na krátká studia do Vídně a opět přemýšlí o odchodu z duchovní správy. (V listopadu 1924 píše kancléři Vyvlečkovi: „Chci-li být důsledným, nemohu se tahat o kaplanská místa nebo fary, kde se dnes vybíjí čirý materialismus, který u vynikajících lidí neexistuje. Že jsem se dnes k něčemu dopracoval, děkuji svému nadání, což není mou zásluhou, nýbrž darem Božím, a obětem, které jsem vytrvale přinášel. Njd. konzistoři nejsem k díkům zavázán, poněvadž mi dělala jen překážky až na nůž. Ale přece děkuji, poněvadž překážkami člověk roste.“)

Opět zvítězily ekonomické ohledy a Hrabal nastupuje jako kaplan do Velkých Losin. Po roce 1925 začíná Hrabal více vystavovat, ve Vídni, Mnichově, chystá se výstava v Lipsku. V roce 1926 se setkává s Jakubem Demlem („Deml je rozený básník, člověk plný humoru.“). Tiskem vychází Hrabalovy dřevoryty s průvodním slovem Jaroslava Durycha. Vznikají typické Hrabalovy grafiky Ex libris. Hrabala si všímá výtvarná kritika u nás i v zahraničí. Ilustruje knihy, např. Petra Bezruče. Stává se farářem ve Velké Moravě a opět obdivuje krásu Jeseníků, odkud čerpá motivy. Trpí silnými bolestmi hlavy. Politická situace i zdravotní důvody ho však v polovině 30. let vedou k žádosti o přeložení na jih Moravy. Neúspěšně žádá o faru v Uherském Hradišti, pak ve Vlkoši, Huštěnovicích. Nakonec byl Hrabal 1. 10. 1937 jmenován farářem v rodných Buchlovicích, kam přijíždí pln odhodlání a příteli Vaňkovi píše v dopise: „Krajina, zámecký park je unikum. Lidé jsou zde zvláštní, ale jako rodák jim rozumím. Zde se dá zpívat. Zemský ráj to na pohled.“

Na jedné straně by se zdálo, že získal konečně teplé farářské místečko, ve skutečnosti však na buchlovické faře trpěl zimou, v deníku píše, že spává v nevytopené světnici při – 15°C. Společně s matkou a sestrou však vytváří to, co naplňuje slova o slovácké pohostinnosti. Svou povahu však ani mezi svými rodáky nemění, je uzavřený a snaží se získat klid na práci. („Chce-li člověk tvořit, musí mít pokoj od lidí.“). V r. 1938 opět onemocní a na pozvání hrabětě Berchtolda, s nímž ho pojí přátelství, tráví několik týdnů zotavenou na hradě Buchlově. Později také v Uh. Hradišti a v Luhačovicích, pak v sanatoriu v Opavě. V letech válečných se snaží ještě více porozumět duši tradičního slováckého folklóru, jakoby objevoval dávno zapomenuté kořeny. 6. 2. 1943: „V Hluku na svatbě, krásná nevěsta, markantní typy selské, slovácké, ráz venkova. U nás v Buchlovicích převládá už více typ městský...“ 16. 4. 1943: „Slovácký kroj se pomalu ztrácí v záplavě moderní uniformity všeobecného obleku. A přece lze ho zachovat v církevním umění. Má a bude mít krásnou vznešenou funkci, přímo liturgickou. Svatí a světice Boží podrží svůj ideální kroj a šat, ale lid vystoupí na církevních obrazech jako dekorativní složka, doplněk – ve svém slováckém kroji.“V září 1943 přijíždí na Velehrad na návštěvu Jakub Deml.



Arnošt Hrabal, Kaskády, dřevoryt, 460 x 390 mm



Arnošt Hrabal, Les, dřevoryt, 460 x 390 mm

Hrabal se snaží v této době organicky včlenit své dílo do tradice lidové tvorby, jakoby chtěl setřít všechny rozdíly, které by ho mohly dělit od své farní i rodné obce. A snaží se tak vyložit i Demla, když píše, že „sice vyšel z Bílka a Březiny, z nadhvězdného symbolistního světa, ale bylo v něm kus sedláka a katolického kněze; kde tyto jeho lidové prvky pronikají na světlo Boží, tam září jeho umění v plném světle. Lidovost je katolicita – pro všechny bez rozdílu“.

Kreslí iniciálky k misálu, čte životopisy světců, píše, že bez modlitby a rozjímání nelze tvořit náboženské umění. Snaží se vyjádřit děj, jednání, aby iniciálka vyjadřovala to, co světec konal. Životy světců ho přitahují právě pro hledání způsobu, jak vyjádřit ideu, skrytý vnitřní děj, drama duše, obrážející se na světcově tváři. To je opět způsob, který ho spojuje s ikonografickým rozměrem tvorby. Jednou z posledních příležitostí, jak bude Arnošt Hrabal moci veřejně publikovat svou tvorbu, budou ilustrace k vydání nadlouho jediné knihy životopisů svatých – Naše světla. A právě těmito ilustracemi asi nejvíce Hrabal vstoupí do našich domovů, do srdcí prostých věřících lidí v nejširším smyslu.

12. 10. 1944: „Můj život – samé překážky...“ V únoru 1945 umírá Hrabalova maminka. („Za všechno jsem jí poděkoval, vše co jsem měl na

srdci, za dar kněžství a umění.“). Na konci dubna se slaví osvobození, 30. dubna jsou Buchlovice osvobozeny rumunským vojskem.

Hrabal ve svobodné době zažívá satisfakci, je jmenován členem MNV, předsedou Obč. záložny, členem pozemkové komise, v r. 1947 je jmenován arcibiskupským radou a téhož roku čestným občanem Buchlovic. Přicházejí padesáté roky a Hrabal je na faře sám. („Když jsem uzrál do penze, musím pracovat jako za mladých let, velká farnost – bez kaplana.“) V březnu 1952 píše do svého deníku: „Kněze lze odstranit – nikoli náboženství. Kněz má jeden úkol: spásu duší. Všechno ostatní je vedlejší.“ Jako by v závěrečném dvacetiletí svého života musel Hrabal přinést všechny oběti kněžské služby, které ve své mladosti odsunul až za svou touhu po zdokonalení se v uměleckém řemesle. Jako by až nyní pochopil evangelní slova o tom, že je třeba ještě mnohé vytrpět do plné míry Kristových útrap, aby vydal svým životem opravdové svědectví jako Jeho apoštol. V deníku nalézáme slova hořkosti, ale i pokory, smíření a trpělivosti. („Žil jsem a žiju ve stálém provisoriu. Po dvě války a po nich cvičím se v trpělivosti, Komunismus přišel na svět jako pokání za hříchy, Kněžství je oběť... Je nám souzeno trpěti, mnoho trpěti trpělivě – nenadávat, skutečně nést kříž.“) Zároveň se opět v deníku rozepisuje o kráse přírody a velebnosti stromů: „Posvětit všecko je smysl a cíl mého umění – Když vejdu do lesa, je to cesta do ráje.“ Opět si vzpomeňme na to, co jsme řekli o mystagogickém rozměru umělecké tvorby. Hrabal nachází v pokorném usebrání to, co kdysi vnímal ve vzdoru a sváru navenek i uvnitř sebe.
Hrabal nyní jako duchovní správce zápasí o svou každodennost. Společnost venku míří za úplně jinými ideály, farníci mu nerozumí, trápí ho osamělost, nemoci, ale v tom všem uzrává velikost jeho povolání a poslání.

A opět připomíná spojení tří realit ve své osobě: „Člověk, kněz, umělec – na život a na smrt, stálý boj.“ V deníkových zápiscích z roku 1955 se objevují nové pregnantní a výstižné formulace Hrabalova duchovního realismu. 8. 8. 1955: „Všechno na světě má svůj úkol, poslání... O co jde? Pozvednout a vyzvednout realitu hmoty do reality ducha.“

Co je pravý realismus? Nikoli popisovat skutečnost, ale skrze symbol skutečnost proměňovat, osvětlovat její nový pravý význam, uvádět do ní, stávat se opravdovou skutečností. („Kreslit tak, jak mluví Písmo svaté. Kdo to dovede? To je velikost, monumentalita – realismu. Ze života pro život.“). Základním obrazem a výtvarným symbolem je pro něj stále strom, odvěký symbol života, poznání, pádu, ale i kříže, vzkříšení, Nového života, jím se má stát, jako umělec a jako kněz, v ikonografickém, mystagogickém i eucharistickém smyslu („Padám únavou. Jsem jako strom z pralesa, nahlodaný, prachnivý, starý strom, který dokonává, bez síly a nervů.“). „Rostl, vyvíjel jsem se jako strom v pralese.“ Opět zdůrazňuje, že má-li obraz působit, musí mluvit jako Písmo svaté, lidsky – božsky. Proto Písmo svaté bezprostředně působí na paměť, srdce, člověka, působí svými obrazy ze života skutečného. Člověk si tyto obrazy zapamatuje, jsou z života pro život. V obraze stromu se Hrabal stává skutečným alter Cristo, roste, ohýbá se, čelí větru pokušení a nejistot a svými kořeny obepíná rodnou půdu, aby po kmeni vrůstal láskou a obětí do koruny věčného patření na Boží krásu.

Vše ostatní od umění a skutečnosti vzdaluje a Hrabal to vidí kolem sebe. „Kdysi byly stromy posvátné... Umělec, který začíná kariérou, je ztracen.“ 3. 8. 1956: „Dívat se i na nejbližší okolí vždy novým pohledem.“ 21. 9. 1956: „Putuji za buchlovskou krásou...“

Slaví 70. narozeniny a s každým příchodem nového kaplana očekává kýženou penzi, ale kaplan po krátké době vždy nuceně odchází. „Každý den, kterého se dočkám a prožiji, je dar nebes. Bože, jak dlouho ještě?“ V r. 1957 má v Praze výstavu, navštěvuje přátele, ve stejném roce výstava v Hodoníně. Do deníku píše: „Umění dnešních dnů – propaganda“. Je čas, aby na zemi – u nás – chodili svatí... tito jsou noví lidé v každém století, obnovují lidskou důstojnost, tvář země. Světci jsou hrdiny skutečného, reálného života a Hrabal se ptá, proč by i naším krajem nemohli chodit svatí? Je zde pro ně místa dost, mravní krása je také realita.“

Objevuje se příznačná poznámka k 1. máji: „Když malíř nemá, co by řekl, kopíruje přírodu, maluje vázu s květinama.“
Na okraj politické a společenské situace píše: „Ztratili jsme pevný bod, jsme zpiti pýchou, touhou za štěstím za každou cenu. Člověk není všemohoucí, pytel slabostí nosí na zádech. Schází jedno jediné nezbytné – víra v Boha.“ Mezi motivy jeho grafik jsou často Marnotratný syn i Jidáš.

Od příchodu P. Aloise Honka jako administrátora na buchlovickou faru mohl být konečně Arnošt Hrabal zbaven velké části tíhy duchovní správy, zároveň může spolu se sestrou bydlet dále na faře jako důchodce. Mnoho osobností k němu přichází, když v r. 1966 slaví 80. narozeniny, s občasnými přestávkami ho stále trápí hlava, nervy, srdce. („Žiju z bolestí. Zase nervový záchvat. A přece žiju.“).

Poslední léta života tráví Hrabal na své faře spíše v ústraní, od roku 1966 je konečně v penzi, sám bývá viděn při procházkách v okolí, jeho sestra Ludmila (1905–1980) o něj vytrvale pečuje, po jeho smrti dožívá na faře a pohřbena je v rodinné hrobce spolu s bratrem a maminkou na buchlovickém hřbitově, na boční straně kaple svaté Alžběty, která byla po válce za Hrabalova přispění opravena. Krátce před malířovou smrtí je natočen poetický dokument Les FS Gottwaldov, který v několika záběrech zachycuje Arnošta Hrabala při procházce v zámeckém parku. „Žiju ze zámecké zahrady... Nač jezdit po světě, když krása je u nás domovem? Zámecká zahrada je obrazárna, člověk si může vybrat motivy podle chuti.“

V deníku se objevují věty o tom, že v Buchlovicích nenachází pochopení („Prohrál jsem v Buchlovicích všechno na sto procent, jako člověk umělec a kněz... Su jako rozbitá chalupa na spadnutí za 50 let... trpím a učím se – trpět trpělivě... ať se stane cokoliv, budu v Buchl. ještě za sto let.



Arnošt Hrabal, Kristus vzkříšen, 1926, dřevoryt, 460 x 390 mm

Přežiju všechno utrpení... Buchlovice mi daly to, co jsem vytrpěl. Naučil jsem se v Buchlovicích trpět... Nesu to břímě, měním bolest v radost.“), řádky plné smutku však střídají prožitky radosti a naděje, z přírody i církevních a lidových událostí, vyznání o tom, že bez svého rodného kraje by nemohl žít. Objevují se slova o pochopení smyslu přinášených obětí, i o tom, že je v jeho povaze být věčně nespokojený. V r. 1968 mu kardinál Beran posílá vydání Římského breviáře, téhož roku se raduje ze svatomartinských hodů, z vánočních koled. Na Nový rok 69 se ptá: „Je nový rok? Jak dlouho ještě? ... Stáří je odříkání pro prodloužení života.“ Poslední deníkový zápis je z 24. 6. 1969 a zní takto: „František Davídek mne povozil po našich krásných horách na čerstvém vzduchu. Hory – má láska.“

Navzdory bolesti a trpkosti vyjádřené v deníku z posledních let života žije dosud „buchlovický pan rada“ ve vzpomínkách místních lidí jako ten, kdo jim rozuměl a kdo s nimi prožíval všechno dobré i zlé po celých 32 let. O jeho hrob dnes věrně pečuje obec, která také svému rodákovi v r. 2005 umístila pamětní desku na budovu fary a věnovala mu část expozice v nově otevřeném Muzeu Podhradí, kde je k vidění Hrabalův psací stůl, malířský stojan, kytara a několik obrazů. V kostele sv. Martina naproti fary mohou návštěvníci vidět zachovalou kazatelnu, odkud pan rada pronášel svá kázání. Na jeho faře, staré barokní budově, uvidíme dodnes skříně, které používal, kamna, u kterých sedával, kredenc v kuchyni, kde stál také jídelní stůl, u něhož zemřel v předposlední den roku 1969, po obědě, když mu sestra uvařila kávu a domnívala se, že bratr jen na chvíli usnul.

Několikrát jsme řekli, že v Hrabalovi se setkávaly podle jeho vlastního vyjádření ne dvě polohy, umělecká a kněžská, ale hned tři. Je tato třetí, tedy rovina lidská, nakonec tou, která obě spojuje, sjednocuje, vyrovnává? Anebo je tou, která pod náporem často protilehlých tlaků kněžského a uměleckého poslání nejvíce sténá, chvěje se a trpí jako onen hrabalovský strom ve víru přírodních i duchovních živlů? Ponechejme konečnou odpověď tam, kde skutečně je, tedy na poslední stránce knihy života, kterou odkrývá Bůh tomu, kdo se s ním na konci pozemské pouti setkává tváří v tvář. A my zatím zůstaneme u nápisů na pamětní desce a náhrobním kameni.
Ten první zní: *„Zde žil, tvořil a sloužil Bohu a lidem P. Arnošt Hrabal, 1886–1969.“ Ten druhý zní: „Arnošt Hrabal, 4. 12. 1886–30. 12. 1969, kněz a grafik, který posvětil moravský les.“*

Poznámky:

1. Následující citace z deníkových zápisů vycházejí ze dvou pramenů: Kniha mého osudu, zápisník z let 1906 – 1909, vydal Obecní úřad Buchlovice v r. 1996. Deník z let 1914 – 1969 pochází z rukopisné pozůstalosti profesora Oldřicha Svozila a pana Stanislava Batůška. Z této pozůstalosti pochází také životopisná studie Arnošt Hrabal, která k deníkům a korespondenci odkazuje.

Miroslav Koryčan - Korýš

připravuje
Pavel Petr



Básník Miroslav Koryčan (vlevo) s básníkem Janem J. Novákem
Snímek Petr Motýl

Narodil se 6. června 1938 v Předmostí.
Studoval matematiku (UK v Praze) a lingvistiku (MU v Brně),v letech 1961–63 pracoval ve Výzkumném ústavu syntetického kaučuku ve Zlíně, později v projektovém a výzkumném ústavu, v chemičce v Kralupech nad Vltavou, v letech sedmdesátých pracoval jako spoluvýčepní (s básníkem Janem J. Novákem) v pražských restauracích.
Vydal knihy básní: Vláda slov (Torst 2000), Pršení (H)lásek v dešti slov (Cherm 2003), Středoplk (Petrov 2004), Zamračené židle (Kalich 2005), Kormidlo (Ne)paměti (Dybbuk 2009).
Věnuje se také výtvarnému umění – především kresbě, malbě a kolážím, které příležitostně vystavuje.
Miroslav Koryčan žije v Středoklukách u Prahy (v ateliéru sochaře Aleše Veselého).

kyrie eleison

ořechy louskají a
šátky mávají (na ptáky)
švec skládáním učí
stavebnice rtů chorály jsou
od podrážek srší jiskry
mnich předříkává rozsudky
mouchy dolétávají k máselnicím

cokoliv zůstalo (gloriano) zůstalo přišito na měchu s vodou

v kouři sešitý cit
a k prahům

uši svědků – obhajoby soudců
písek seká do hran stavebnice

za všemi vrzají dveře

v kostele v pokleku krvinky

žalobce se táže
existence

poutník má rukavice
louská ořechy věčnosti

logika IV

červotoč přede housle dřeva
něva je řeka
červotoč přede něvu
něva je upředena houslemi
červotoč jsou housle
něva je červotoč dřeva
housle jsou ze dřeva
řeka je červotoč
z dřeva je řeka něva
řeka jsou housle
dřevo je červotoč

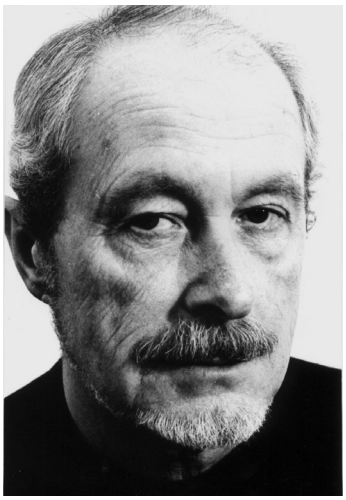
zPívání

jsem kachetický
chci být narativní
rezistron
bit

mahler je kovář: prochází sklenicí koňaku
jež vyžaduje.po ránu.
není syn.
beethoven je synovec.
vetřel se do rodiny – nenechavec.
není sen. nejsou sny. jsou z rodu.
není seník (o trávě řeč první).
verš: ještě není beet
kdo je od
citace: allegro ma non troppo (začíná představování)
sedím na zídce.
sedím a čumím.
vzbuď se! příšero tance! zvedni zadek a
s nathálií cos ozřejmi
co máš v cukřence? krysí led či tíseň?
zasedni za stůl s hieronymem.
vesel se – krucifix!
i snad.
otázka: směřuji k tomu čím chci být?
kam s ním? (na stranu – echo)
pospíchám. postůj však, vždyť vše jsi již zvěděl
(o vendettě).návodem operuj.
není dne a nebude dne bez času. a když se zastaví, tak
jen k stoličení.
koho zlomí – poláme se.
kdo zajde – skloní se? (žádám autorizaci)
ach – holoubci, k jakému to hodokvasu myšlenek
jsem vás přivolal
tady usedněte, ocásky zavrťte a mozečky příbory pokrajujte
crrrnk!.!.!.!
zkušenost: kdo jednou zvoní, dobře činí, neboť vědomost
o sobě dává
kdo dvakráte – k ohni šturmuje
kdo vícekráte zvon pokouší svou bezradnost
zjevuje
jsi (byl) petr a to je
jsi petřík a to je alpinka
pchá – holoubci- cink!.!.!
nathálie, sukýnky hore
na palaš – hrdinové, na rákos
co jsem říkal o zvonění?
a co ty petříčku – rubensova prdýlko?
ha – cink – crnk!
internacionalismus: v srdci mám fire.pro nathálii mám
fire.i děngi. pro její sukničku
rubolící – pro tkalou palašem
sešívaný – pro hedváb valchou prstů
vybílený – pro zahrádku (villonovskou)
hub a ryb.
plamen je světem člověka

Pavel Švanda

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 6. června 1936 ve Znojmě.
Po studiích dějin umění pracoval ve filmové distribuci a byl činný jako filmový kritik a publicista, především v literárním měsíčníku Host do domu. V letech 1971–1989 se v souvislosti s dobovými politickými poměry živil v dělnických zaměstnáních. V roce 1990 se vrátil k tisku a pracoval v různých redakcích od měsíčníku až po denní tisk. Od roku 1994 učí na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie muzických umění v Brně, kde je v současnosti profesorem dramatických umění.
Je nositelem několika literárních cen, například Ceny Jana Skácela za poesii 2002.
Vydal knihy próz – Anonymní povídky, Blok, Brno 1967 – povídky, Zázraky v malém ráji, Rozrazil, Brno 1991 – povídky, Portréty, Atlantis, Brno 1994 – portrétní eseje, Zkušenosti, Atlantis, Brno 1995 – eseje, Libertas a jiné sny, Atlantis, Brno 1997 – povídky, Hodinka profesora Bojera, Atlantis, Brno 1998 – román, Věčný nedostatek věčnosti, Atlantis, Brno 1999 – eseje, Krajina s trnem v oku, Atlantis, Brno 2002 – novela, Monstrum a jiná domácí zvířata, Atlantis Brno 2002 – eseje, Paměť esejisty, Atlantis, Brno 2006 – vzpomínkové eseje.
Knihu publicistiky – Neklid v Česku, CDK, Brno 2001 – politické analýzy.
Vydal knihy poesie – Na obou březích, Atlantis, Brno 1996, Noemovy paměti, L. Mlichová a T. Mazáč, Žilina 1999 – bibliofilie, Noemův deník, Atlantis, Brno 2000, Cestou z Kainova pohřbu, Atlantis, Brno 2004.
Pavel Švanda žije v Brně.

Šepot

Teď přihořívá
příliš podrobný čas
za zavřenými okny,
neboť Jenž jsi tu bydlel, minul jsi nás,
abys poodešel do bezmoci,
potichu se rýmující s šepty naší noci.
Dobrá lidská pohádka vyroste pouze z jádra
dobré lidské bázně.
Kdo? Kdo zde ještě nebyl podroben
a obtížen?
Nejsem už slast,
nejsem vůle, nejsem um,
ledu i ohni vydán pro marnou vzpouru
Andělů Moci,
ohni ve svých prázdných,
prázdných dlaních.
Ticho v mé krvi přihořívá
a stárne,
na mých bělmech žlutaví do mé věčnosti.
A jak pálí rty,
dokud se neujmou šeptem
lidské modlitby.

Probuzení

Ranním světlem hnán na mělčiny spánku,
jsi sloup lomený svítáním v otupělý hrot
mysli.
Teď jsi tu pro věčný nesoulad
umírajícího snu a probouzejícího se svědomí.
Čas vstal dříve než já,
aby na mě tiše pohlížel.
A já, vzbuzen zrcadlem a čistou vodou,
ohlížím se ke vzdáleným lipovým alejím
dětství,
kde stíny skrývají důležitější přání
a nesouhlas a utrpení,
jež teprve chápu podle zákona
o blescích na obzoru roků
a jejich trvanlivých jizvách
pod lidskými víčky.
Bdím
osamocen v nejasném štěstí,
jež přicházelo s léty mimo mou vůli,
jak deště,
a proto je skutečnější než mé naděje.
Bdím i s úskoky vzpomínek,
bezvědomím bolesti po zemřelých
a temnotou svědomí dosud živého
pochybováním.
Teď vím, že kdybych uměl a tvořil
i sám sen,
nestvořím jediné probuzení v darovaném zrcadle
pokojných šedivých vod
rána.

Nebesa

Nebe si myslí čiré cáry
a světlé ticho stíní zbytky slov
v drobném ledu.
Vážně dýcháme modrým odpolednem
bez data,
bez pousmání.
V blátě buď kobalt nafty,
buď pouhá zaječí krev
slínu.
Kachny velmi pomalu ví
a odplouvají pod kovový mostek.
Slyšíš vzlyk suchého rákosí,
vítr bystří černou statečnost
stromků
a holou skutečnost políček.
Pod vrbami už zeleň v proudu,
už jas a křik.
Štěstí,
které snad ani nebude dokonáno.
Nebesa sama na ruby.

Před bitvou ve vnitřní krajině

Ve žhavém obzoru rudé a žluté a černé pouště
tuším prašný vítr.
Chystá se uchopit mé hrdlo zevnitř.
Nevím, střežím-li dosud domov s knihovnou a
sklepení s lehkým
vínem?
Nebo se choulím v syrovém rozbřesku, rákosové
kopí v hrstičce,
na úpatí skalního hrobu.

O meruňce

Pod stromkem rozkvetlým samou přízní
růžovou vůni mnout
a pak dýchat milost z vlastních dlaní
na dně drobného deště,
který nechápe nic,
už jsi na to taky přišel,
nic nemyslí, nemyslí, ale pomalu,
pomaličku stoupá až ke rtům…
Mám zapsáno, že sladkost,
jíž nechybí ke zralosti svěcená sůl
ani studený ocet,
je největším pokušením
pro meruňku.
Proto chci postát
pod rozkvetlým stromkem.
Nic většího do snu,
nic lepšího do dlaně, do hlasu,
nic než víc
milosrdenství.

Jsi

Jsi. Jsi mimo a jsi zde.
Jsi mimo mé pocity a úmysly.
Jsi. Jsem. Jsem před Tebou.
Neznám Tvé úmysly. Jsem a důvěřuji.
Jsem tedy věřící?
I když neznám Tvé úmysly,
jsem. Ale víc záleží na Tobě,
jenž jsi mimo.
Mimo mé pocity.Avšak nablízku.
Jsi mimo. Jsi zde.
Jsi Ty.
Já však sám sobě zůstávám
neprůhledný on.

Událost

Dneska desátek nebi.
Zítra zas už členský příspěvek geheně.
Jen tak pro nejistotu.
Proč nejsi spíš nic, než něco?
Proč nejsi úplnost?

Slovo tělem
a úzkostí.
Aby byla kterakost.
Klid duše, vykopaná terakota.
A morková kost.

Podívej se na mě

Před úsvitem
chlad nás dostihne
nejbezbrannější.Minulost
nám odepře svou sílu a nastřádanou
vroucnost. Co bylo,
uschne i na našich rtech.

Jak se nazveme,
upustíme-li všechny slabiky
v poslední křeči hrdla
a pěsti? Úsvit je stesk
po noci.

Jinovatka.
Oči
a sinavá průzračnost. Zítřek touží
po novém jménu.
Stesk po noci je zkouškou
podsvětím.

Podívej se, prosím tě,
na mě.Podej mi
ruku.

Zlatý věk – Vrcholná díla nizozemského grafického designu (1890–1990)

Cees W. de Jong



H. Th. Wijdeveld, International Economics and History Exhibition, 1929

Název „Zlatý věk nizozemského grafického designu“ odkazuje k jinému zlatému věku Nizozemska – k době Rembrandta a Vermeera. Oba charakterizuje důraz kladený na pokrokovost a kvalitu, ale především obrovská víra ve svobodu a toleranci. René Descartes napsal, že jedině v Nizozemsku požívají lidé „naprosté svobody“. V Amsterdamu se tehdy skutečně vydávaly knihy, které byly všude jinde v Evropě zakázané. Tato výstava ozřejmuje, nakolik je kultura tolerance těsně propojena s volností grafických designérů. Období pokroku i destrukce, které prožili, pro ně bylo inspirací či přímo výzvou pro hledání nových forem tiskových médií. Během necelé stovky let vytvořili takové experimentálních dílo, že jeho vliv na současnou produkci přetrvává dodnes.

Nizozemský grafický design je ve světě dobře znám a vysoce ceněn pro svou originalitu a inspirativnost. Vychází z dlouhodobé a jedinečné umělecké tradice a stojí na tvorbě mnoha vynikajících talentovaných tvůrců, nezanedbatelný je ovšem také význam nebývale vnímavých zadavatelů a veřejnosti.

Výstava nabízí výstižný přehled vývoje grafického designu zhruba od roku 1890, kdy začalo období velkých technologických inovací, až do roku 1990.

Představuje nejvýznamnější díla nizozemského grafického designu 20. století. Mezi výtvarné styly tohoto období patří secese, De Stijl, expresionismus, nizozemský konstruktivismus a poválečný racionalismus. Autory vystavených děl jsou Jan Toorop, Theo van Doesburg, Bart van der Leck, Piet Zwart, Paul Schuitema, Willem Sandberg, Dick Elffers, Jan Bons, Pieter Brattinga, Jan van Toorn, Wim Crouwel a mnoho dalších nizozemských grafických designérů. Jejich individuální i kolektivní práce přestavují jedinečnou a překvapivě koherentní kulturní tradici. Mnohá z jejich děl jsou natolik originální a sofistikovaná, že dodnes zůstávají zdrojem inspirace pro výrazové prostředky současného grafického designu.

Nové tendence v grafickém designu – individuální i univerzální

Secese byla novým uměleckým směrem, který propojil devatenácté a dvacáté století. V Nizozemsku se nazývá Nieuwe Kunst a jejím vrcholem zde bylo období 1892 až 1906. Nieuwe Kunst bylo pro mnohé nizozemské autory cestou ke skutečnému uměleckému obrození, z nějž později čerpaly další umělecké směry včetně De Stijl.

Nizozemský přínos knižnímu designu byl velice bohatý. Ve srovnání s knižní grafikou období secese jinde v Evropě byl Nieuwe Kunst mnohem hravější a více provokoval. Dobrým příkladem jsou díla Van Hoytemy, Reijmerta a Wenckebacha, v jejichž ilustracích se projevuje naturalistický přístup. Jiní autoři, jako například Dijsselhof, se snažili zjednodušit tvary do ornamentálních vzorů. Ve výtvarném stylu Nieuwe Kunst je patrný velký vliv motivů z nizozemské východní Indie, jak je zřejmé i z Tooropova lineálního projevu. Použití siluet a tvarů účesů v jeho pracích zřetelně vychází z javánských stínových loutek wayang.

De Stijl a jeho vliv

Hnutí De Stijl společně založili Theo van Doesburg, Vilmos Huszár a Piet Mondrian roku 1917. Později se k nim připojil ještě Bart van der Leck a Gerrit Rietveld.

De Stijl byl jednou z kritických reakcí intelektuálů na hrůzy první světové války. Prosazoval nové, racionální umění, které by se lépe hodilo do moderního světa. Van Doesburg navrhl novou abecedu z velkých písmen, která byla složena z vertikálních a horizontálních dílů stejné tloušťky tak, aby se protažením do šířky či do délky přizpůsobila jakémukoli formátu textu. Bart van der Leck navrhl racionalisticky pojatý plakát pro Batavier Line s využitím lehce rozpoznatelných a velmi osobitých výtvarných prostředků.

Expresionismus – funkcionalistický tvar

Ke konci první světové války začal mezi nizozemskými výtvarníky převládat zájem o geometrickou formu písmen. Roku 1918 vznikl časopis *Wendingen*.

Přísná vertikální a horizontální asymetrická struktura jeho výtvarného pojetí vešla nakonec ve známost jako amsterdamský expresionismus. Časopis *Wendingen* se v průběhu následujících čtrnácti let věnoval aktuálním otázkám současného umění. Jeho zakladatelem byl amsterdamský architekt Hendricus Theodorus Wijdeveld. Název *Wendingen* lze přeložit jako obrat, změna směru nebo pozdvižení. Výtvarné pojetí časopisu se vymykalo světovým funkcionalisticky orientovaným trendům a třebaže se na jeho titulní stránce se vystřídalo velké množství stylů, grafika vnitřních stran vždy odpovídala stanovené struktuře. Wijdeveld byl hnací silou časopisu *Wendingen*, a tak se velmi osobitý styl této publikace po jeho rezignaci roku 1927 dlouho neudržel.

Nizozemský konstruktivismus

Do vývoje grafického designu v Nizozemsku výrazně zasáhl i Piet Zwart a Paul Schuitema. Oba vždy obhajovali stanovisko, že prostřednictvím reformy typografie chtějí také prosadit společenskou změnu. Piet Zwart byl činný v mnoha oborech vizuálního umění od grafického designu, architektury, architektonické kritiky, designu nábytku, průmyslového designu až po malbu a fotografii. Dokázal dokonale vyvolat dojem jednoty a vyváženosti, přičemž každému prvku přidělil jedinečnou úlohu. Schuitema často kombinoval fotografii s písmem a jeho cílem bylo sdělovat informace jasně, čitelně a přímočaře. Tím se hluboce odlišoval od tehdejší běžné reklamní praxe, pro kterou byla charakteristická vyumělkovanost, ornament a banální ilustrace.

I ti, kteří zůstali věrní tradičním typografickým normám, se pustili do hledání nových způsobů vyjádření. Kladli důraz na symetrii, harmonii, vyváženost a klasickou podobu stránky, což pochopitelně stálo u zrodu přetrvávajícího ideologického konfliktu mezi nimi a progresivnějšími skupinami.

Typografická avantgarda sestávala především z typografů a knižních výtvarníků, jako byli S. H. de Roos a Jan van Krimpen. Věřili, že design knih by měl sloužit především spisovateli a čtenáři a že designéři by neměli typografii využívat pro vlastní vyjádření. V tomto ohledu je poněkud ironické, že Van Krimpena přivedl jeho zásadový přístup a odmítání dekorativnosti do blízkosti konstruktivistů, jimiž tolik opovrhoval. Ve stejné době hledal Hendrik Nicolaas Werkman poetické aspekty typografie. V časopise *The Next Call* kombinoval tradiční tisk s nekonvenčním způsobem, kdy papír položil potiskovanou stranou přímo do tiskařského lisu. Jeho práce vždy charakterizuje hravost a suverenita.

Třicátá léta: Rozruch a změna

Nestabilní ekonomická a politická situace v Evropě třicátých let zbrzdila naděje a očekávání let dvacátých. Politické a společenské zvraty se nevyhnuly ani grafickému designu, takže konvenční ilustrace získala zpět něco ze své ztracené popularity. K předním nizozemským grafickým designérům, jejichž kariéra vrcholila koncem dvacátých a počátkem třicátých let, patří Willem Sandberg, Nicolaas P. de Koo a Andries Oosterbaan. V důsledku politického vývoje v Rusku a Německu po roce 1930 do Nizozemska emigrovalo mnoho intelektuálů a umělců z těchto zemí. Ti, kdo přišli z Německa (jako například Otto Treumann), obohatili nizozemský grafický design o novou vitalitu, nové perspektivy a přístupy.

Po druhé světové válce prošel nizozemský grafický design hlubokou změnou. Výtvarníci se bouřili proti společenským a uměleckým hodnotám své doby a tento postoj stál u zrodu nového expresionismu v nizozemském grafickém designu, který se výrazně prosadil během sedmdesátých a osmdesátých let.

Poválečný racionalismus a expresionismus

První roky po konci druhé světové války byly dobou obnovy, reflexe a introspekce. Název nového nizozemského avantgardního titulu *Open Oog* (Otevřené oko), jehož obálku roku 1946 navrhl Sandberg, naznačoval nový začátek i pro nizozemský grafický design. V té době vykrystalizovaly dvě hlavní tendence: První byl konstruktivismus uplatněný v praxi, zatímco druhá přinesla nástup nonkonformních grafických designérů odmítajících tehdejší společenské a umělecké hodnoty.



Bart van der Leck, Batavier Line, 1916

Tak vznikl nový expresionismus v nizozemském grafickém designu.

Mezinárodní design

Designérské firmy jako například Total Design našly inspiraci v mezinárodním švýcarském stylu. Zároveň však vzrůstal také vliv nonkonformních autorů (Jan van Toorn a další), kteří sázeli na individuální interpretaci a subjektivitu, charakteristickou pro nový expresionismus v nizozemském grafickém designu. Toto období přineslo velkou míru svobody pro rozmanité a individuální výrazy: do popředí se dostali autoři jako Gielijn Escher, rezolutně odmítající jakékoliv škatulkování, Anthon Beeke a Swip Stolk se svým osobitým přístupem k obrazu a typografii, rotterdamské studio Hard Werken či typograf-designér Walter Nikkels. Progresivní nizozemské prostředí umožnilo každému schopnému grafickému designérovi uplatnit vlastní osobitý přístup.

Výstavu uvádí od 5. června do 27. září 2009 Moravská galerie v Brně ve spolupráci s Velvyslanectvím Nizozemského království v Praze v rámci Festivalu nizozemské kultury NethWorks.cz (22. 5. – 5. 6. 2009). Více informací na www.nethworks.cz.

The Story of One Project
The Premises of the Jesuit College in Kutná Hora and Its Revitalization as the Kutná Hora Arts Centre, a Division of the Czech Museum of Fine Arts in Prague

Ivan Neumann

The Story of One Project follows the origin and activities of the Czech Museum of Fine Arts in Prague and the renovation of the Kutná Hora Jesuit College, according to the project of the Czech Museum of Fine Arts in Prague. The Central Bohemian gallery was established in 1963 and was previously situated at the Nelahozeves Castle. In 1993, the Nelahozeves Castle was returned in the process of restitution and its management in Prague made intensive attempts to find a solution for its use. It acquired the reconstructed cubistic house known as U černé Matky Boží (Near the Black Madonna) in Prague. In 2001, however, the State Fund of the Ministry of Culture of the Czech Republic turned the building into a museum and appointed the National Gallery of Prague as its administration. In 1998, the Czech Museum of Fine Arts in Prague became the appointed administrator of the large premises of the former Jesuit College in Kutná Hora. The path of the return to the famous monument of Baroque archicture led back to the life of the city. These final steps taken by the founder of the Czech Museum of Fine Arts in Prague gives testimony to the notion of a European centre for art, whose implementation by the Czech Museum of Fine Arts has been strengthened since 1998; the notion that it should not be replenished and that an equivalent partner of a similarly conceived European institution, cannot exist anywhere else but here.

Slovak National Museum – Spiš Museum in Levoca and Its Exhibits

Mária Novotná

The SNM – Spiš Museum in Levoca was founded in 1884 as an initiative of the Spiš Historiographic Society. Since 2002, the museum in Levoca has been a specialized division of the Slovak National Museum. Today, the Museum is the administrator of almost thirteen thousand collections and articles that the public can see in four different independent exhibitions. The history of the city is on display at the famous Renaissance town hall in Levoca. The art history exhibition of the museum has been installed in house number 40 located on the public square. This building was completely renovated between 1974 and 1982, and at that time became the seat of the institute. This exposition presents the artistic development of the region from the medieval period to the end of the 19th century. The museum offers another specialized exhibit in house number 20 also located on the square. This exhibit is dedicated to the famous Late Gothic woodcutter Mister Pavel of Levoca, who lived here with his family at the beginning of the 16th century. In the exhibit, one can find photographs and facsimiles of the works of this famous artist who worked at the very end of this era Gothic sculpture in Slovakia. The most famous object in the exhibit is the monumental ruin of the Spiš Castle.

The Rose Garden
Prayer Books from the 18th and 19th Centuries

Anežka Šimková

The exhibit entitled *The Rose Garden / Prayer Books from the 18th and 19th Centuries / Collections of Jan Poš,* could be seen at the Archdiocese Museum in Olomouc from February 19th to May 3rd, 2009. For this comprehensive project, a representative publication of the same name and a facsimile of one of the prayer books were published in cooperation with the Arbor vitae Publishing House in Prague. The Museum of Art in Olomouc opened its 2009 programming with an exhibition that focused on books and book culture. The exhibit *The Rose Garden* is a discovery and assessment of the unique cultural phenomenon of the Czech and Slovak countryside from period between 1750 and 1850. This phenomenon was the ´cribbing´ and richly decorated Czech and German prayer books that were created primarily by the country school masters. From these four hundred copies of books, obtained by the museum after it inherited the collection from the collector in Prague and the famous personality Jan Poš (1920–1966), it perhaps demonstrated the problems associated with the artistic, graphic, iconographic, textual and other aspects of these artistically original books.

Notes to Jaroslav Hovadík´s Exhibition in Litoměřice

Ludvík Ševeček

From May 1st to 7th, 2009, the North Bohemian Gallery of Fine Art in Litoměřice presented a showcase of the works of the leading Czech artist and Zlín native Jaroslav Hovadík (1935). The exhibition was a collection of the sculptures and graphic works from the 1970´s in the spirit of structural abstraction (informel) and the pictures, sculptures, graphic works and sketches from the period following the artist's emigration in August 1968. The author first lived in Toronto (1968-1977), then in the Jura region in France (1977–1986), and since 1986 has been living in Mülheim near Frankfurt am Main. He is currently preparing his return to the Czech Republic where he will build an atelier in Litoměřice. An extensive catalogue containing valuable annotation and reproductions, as well as other documentation of the artist's life and works, accompanied the exhibit.

Celebrating the 90th Birthday of Scenographer, Painter and Designer Oldřich Šimáček

Josef Maliva

Painter and scenographer Olřich Šimáček was born in Prague where he later graduated from the Academy of Arts, Architecture and Design. Shortly after graduating, he accepted an offer to work at the theatre in Olomouc where he worked for 17 years as scenographer. In 1959, he relocated to the National Theatre in Prague where he created the designs for numerous stage creations until he retired. He also realized many stage designs for other theatres in the Czech Republic and Moravia, as well as theatres abroad. Šimáček´s painting works were closest to the program of the Prague group "Seven in October (Sedm v říjnu)"; his later works delve into the unreal spheres that were also very close to the surrealism movement. As a rule, the hidden meanings found in his works touch on much broader social themes. One cannot say that the free artistic work in the later years fell to the side. On the contrary, they multiply the primarily innumerable numbers of paintings and studies that preserve the artist's creative clarity, style and personal expression.

Private Experience and Public Interest – Kabinet T.

Václav Mílek

This article is the first in a series in which we would like to gradually present all famous non-institutional activities, past and present, in the field of the presentation of fine arts in Zlín and its surrounding communities. The author considers the various possibilities of exhibiting in general, as well as the existence of various types of exhibiting institutions. The gallery for contemporary art, Kabinet T., is introduced in the second part of the article. The gallery began its activities last November. In a very clear way, the owner of the gallery, Lenka Tutschová, is makes a strong attempt to join the activities of the famous Brno gallery owner and collector, Karel Tutsch. In its early beginnings, Kabinet T. did not become distinct in the direction of the defined artistic form, but created a relatively heterogeneous program with little emphasis on the young generation of artists. Presented here are: Lubomír Jarcovják, Milan Houser, Jiří Kovanda, Tereza Velíková.

The Phenomenon of the Jindřich Chalupecký Prize

Pavel Netopil

The auspicious Jindřich Chalupecký Prize is avowed by many prestigious and primarily the first political representatives, during the two decades of its existence, as a series of positive and negative changes and impacts that were perhaps reflected the recent history of the modern Czech state. Initially, they abide, similarly like the head of the Czech cultural community, through the insufficient support and deepening indifference of the political elite. Until that time, it had never been recognized in the Czech Republic, and the potential strength of individual creativity had never been calculated into the cultural politics, as we are witness in the field of "cultural and creative industry" of other economically powerful countries. Until now, even through an attempt of a similar all-socially encompassing discussion, no satisfactory solution has yet been found. The social incoherence and personal antipathy have caused prejudice toward even the Jindřich Chalupecký Prize, an award that does not have its own strong exhibition space in the capital city of the Czech Republic, and since 2001 has been annually alternating between the cities of Prague and Brno. In reality the prestige of our clearly most important award of the young generation, that has also become a model for similar awards in Slovakia and North Eastern Europe, would clearly prosper by the settlement through the Czech means of national caricatures, in order that we do not speak about support, about that which "doesn't seem worth it" but that "everyone is jealous of"!

Svatopluk Slovenčík
3. 1. 1934 – 17. 8. 1999

Ivo Sedláček

This year, we are reminded of two anniversaries associated with the painter and art pedagogue Svatopluk Slovenčík: the 75th anniversary of his birth and the 10th anniversary of his death. An exhibit that showcased Slovenčík´s work was on display at the Gallery of the Slovácko Museum in Uherské Hradiště from March 5 to May 18th, 2009. Slovenčík was associated with this city when he studied at the Secondary School of Applied Art (Střední uměleckoprůmyslové školy) from 1957 to 1961 and was later engaged as a pedagogue from 1987 to 1999. The extensive exhibition in Uherské Hradiště presented his works from 1967 to 1999, including his important drawings, paintings and sketches, his combined techniques and his lesser-known and seldom displayed portrait-sculptures, monochrome painting structures with neon lights that appeared toward the end of the artist's life (cca 1996). His more detailed work based on various themes (ie. still life with bottles or theatrical still life) were also on display, as well as his larger works from the 1990´s. The exhibit presented the popularity of his work, from the minimalist geometric "plans" (never a cold impersonal geometry) to his radically expressionist gesture paintings. Slovenčík´s rare, compact works have remained after his death, but it still serves the purpose of looking into the future to see the developments that have occurred.

The Obsession of Tereza Vlčková
Miroslav Zelinský

The photographic exhibition of Tereza Vlčková (born in 1983) was on display at the Louvre Gallery of Photography in Prague. The exhibit presented two interrelated groups of photographs from the frontiers of free creation and fashion photography. The first cycle, entitled *A Perfect Day, Elise* (2007) is based on the confrontation of levitating bodies and the landscape of the artist's homeland in Beskydy. In the second cycle, *Two* (2008), the artist makes use of hidden symbols found in suggestive portraits of two identical twin children.

Reflections of Josef Mikulka – Photographer from Olomouc (1892-1975)
David Komínek

The photographs of the memorable photographer from Olomouc, Josef Mikulka (1892-1975), do not really belong among the pioneering works of that period's new direction, as were perhaps functionalism, constructivism and the new objectivity. But the work of photographer is worth gaining attention due to his serene view of the world, captured in the spirit of the fading pictorialism and the classic landscape photography, for Mikulka´s snapshots today have a documentary and historical value, in addition to their unique photographic quality. Mikulka´s photographs can be found in the collections of the Moravian Gallery in Brno and the Regional Museum in Olomouc. His photographic estate is made up of approximately 1500 items.

The Votive Picture for the Citizens of Roudnice nad Labem after Warding off the Plague
Jan Royt

The Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem opened a new series of exhibits entitled "A Glance into the Collections of the GMU", in which over time the gallery will present the solitary works that have an interesting history or a special artistic context. The first opening was the exhibition of the recently restored *Votive Picture for the Citizens of Roudnice nad Labem after Warding off the Plague*, dating back to the beginning of the 18th century. The painting represents the Roudnice citizens with rosary beads in their hands, as they implore the Virgin Mary in the Stará Boleslav Palladium to divert the plague from the city. The article contains information about the Stará Boleslav Palladium and its cult and focuses primarily on the significance and iconography of the pilgrimage to Stará Boleslav, the most noteworthy pilgrimage place in the Czech lands.

The Myths of Kunsthistorie – Antilexicon
Miroslav Zelinský

In this year's first issue of *Prostor*, we also appeared on the pages of one issue of the German cultural historical revue *Kritische Berichte* (Critical Commentaries). The authors of the young scholastic generation yielded to the critical research of the various notions and discoveries from the exploration of art science. The results are two dozen dictionary entries selected by Miroslav Zelinský and presented in the *Prostor Zlín*. This time, he has chosen the notion of canonization: Structure – historical, critical and descriptive (written by Jörg Trempler).

The Baťa Phenomenon – Notes to the Exhibition Náměstí Práce in Zlín II – designs by Emanuel Hruška
Ladislava Horňáková

The noteworthy contemporary exhibit of the project *The Baťa Phenomenon, Zlín Architecture 1910-1960*, at the Veletržní Palac in Prague contains unique collections of not very well-known unrealized architectural designs that are associated with the Baťa architecture firm during World War II. The exhibit was prepared by the Regional Gallery of Fine Art in Zlín in cooperation with the National Gallery in Prague. The famous emphasis of the Baťa firm for its efficiency is not reflected in the foreground of the projects. The attempt to give the possibility of financial earnings to famous architects during the complicated war era became the defining criteria of the exhibition. The exhibit for example focuses on the designs of the Catholic Church and the Tomáš Baťa (1940) Memorial in Baťov – Otrokovice, and the tender for a Roman Catholic Church in Prštné-Zlín. Other designs by leading Czech architects, conversant to the regulations of the náměstí Práce in Zlín, are also found here among the unrealized visions. More detailed information about the projects of famous Zlín architect František L. Gahura, can be found in the previous issue of the Prostor Zlín magazine. Many albums with the plans documenting the project prepared by architect Emanuel Hruška from 1940 can be found in the collections of the Zlín Gallery. Plans for the náměstí Práce in Zlín were also designed that same year by architects Josef Gočár and Bohuslav Fuchs, in 1946 by Vladimír Karfík and by Jiří Voženílek in the following year. These designs can be found in the up-coming issues of the Prostor Zlín magazine.

Life Reference to Architect Pavel Novák
Jan Sedlak

In 1990, Jiří Novotný familiarized Pavel Novák (1946-2006), an architect for the Centroproject company in Zlín, with his plans, photographs and papers, that he stored in the archives of the project files of the Baťa construction department. Three years later, Pavel Novák used this material to prepare an exquisite publication entitled *Zlín Architecture 1900-1950*, published in March 1993 that received great appeal both from the general public and from scholars and researchers. One of the sponsors of the book was Jiří Havlík and his construction company POZIMOS located in Zlín. He was so convinced by the successful author that he also became interested in documenting the Zlín architecture of the second half of the 20th century. Pavel Novák, the leading architect of Zlín since 2000, brought together and catalogued the treasures of each of the decades, resulting in a piece of work that contained over 1120 A3 pages and almost 3500 pictures in its manuscript form. Both of Novák´s publications, even during the reservations associated with the absence of a table of contents and bibliographies, present for Zlín and everyone interested in the city's architecture, an indispensable and reliable resource for other research. They are not only a scholastic edition, but they also are an inspiration with the captivation, love and patriotism that radiate from every line.

Arnošt Hrabal – Priest, Artist, Man
Petr Cekota

Last year marked the 40th anniversary of the death of the famous Czech graphic artist and Catholic priest, Arnošt Hrabal. If we look at his life and works through his diaries, a world of variety and not always harmonious sensuality and spirituality arises before us. A man, an artist, a priest; three notions introduce the vocation, the mercy and the burdens of its bearer. We follow Arnošt Hrabal´s basic periods of life from his entrance into the seminary, through his graphic studies in Vienna and Prague, through his encounters with many artistic ad secular personalities to autumn 1937, when he returned to Buchlovice as a spiritual representative. To return among his native inhabitants is not idyllic, but perhaps is more of a source of spiritual unrest. However it was during these struggles, resistance and pain that his greatest works emerged, in particular his well-known graphic pieces, drawings and wood-cuttings with forest motifs. "Buchlovice has given me what I have suffered," writes Arnošt Hrabal in his diaries and his literary value likens the author to the great characters of Czech Christian literature, in particular Jakub Deml.

Poetry
Pavel Švanda
Miroslav Koryčan – Korýš
Prepared by Pavel Petr

In the second issue of *Prostor Zlín,* we are presenting extracts of the verses of the authors from the older generation – the verses of Pavel Švanda who is a prose-writer, a famous essayist, a member of the "Generation šestatřicátníků" (a group of Prague artists that includes Václav Havel, Josef Topol, Viola Fischerová and Jiří Kuběna from Brno), and has published numerous samizdat works and has also written some unpublished editions. In Brno, he was a close friend of philosopher Josef Šafařík. After 1989, he focused more on theatre studies, and is now one of our leading theatre scientists.
The second poet is to a certain extent an outsider to Czech poetry – Miroslav Koryčan, better known as Korýš. In the years of normalization, he worked as a bartender in a restaurant establishment. He has published five individual collections of his poetry. In addition to literature, he is also a fine artist –known for his paintings and primarily for his collages, where he comes into the context of poets from the older generation – such as Jiří Kolář, Josef Hiršal, Ladislav Novák, Emil Juliš, as well as his contemporaries Vladimír Burda and Zdeněk Barborka.

Golden Age: Highlights of Dutch Graphic Design (1890–1990)
Cees W. de Jong

Graphic design from the Netherlands is internationally renowned and acknowledged for its innovative character and influence. The foundation of this long and unique artistic tradition is created by the reality that the Dutch graphic design is a product of many outstanding individual talents, supported by an unusually tolerant clientele and public. The exhibition contains a rich selection of work in this field from 1890, when graphic design entered the technological age of innovation, and continues to 1990. The exhibition features the leading works of Dutch design of the 20th century and presents the prosperity of the Art Nouveau, De Stijl, expressionism, Dutch constructivism, and post-War rationalism. It presents the work of such artists as Jan Toorop, Theo van Doesburg, Bart van der Leck, Piet Zwart, Paul Schuitema, Willem Sandberg, Dick Elffers, Jan Bons, Pieter Brattinga, Jan van Toorn, Wim Crouwel and many others. The curator of the exhibition is Studio Premesla, Amsterdam. The exhibition is on display from June 5th to September 27, 2009 at the Moravian Gallery in Brno, and was prepared with the cooperation of the Embassy of the Kingdom of the Netherlands in Prague, in the framework of the Nethworks.cz Festival of Dutch Culture.

V. ZLÍNSKÝ SALON MLADÝCH



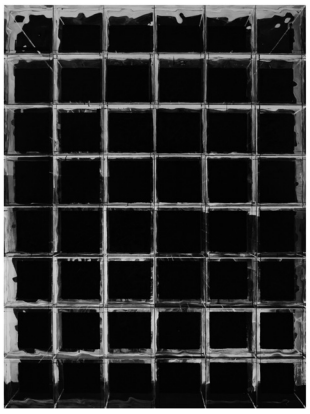
Cena Václava Chada 2009
Pavla Sceranková, Hlavo Lam, 2009, sádrokarton, 6 × 2 m

V. Zlínský salon mladých 2009

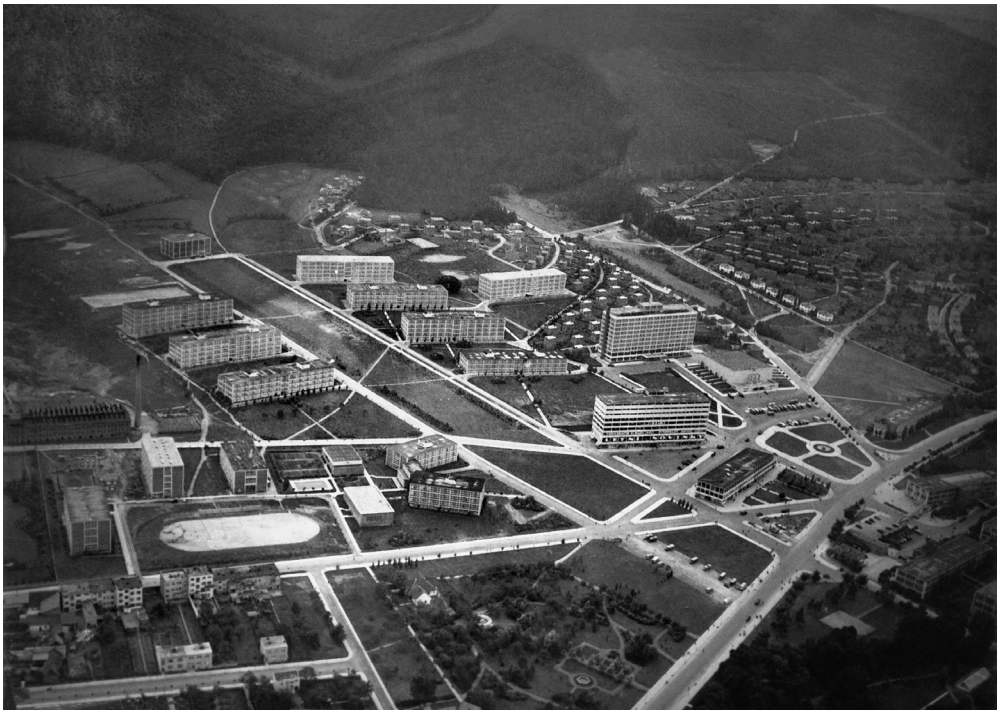
společná přehlídka českých a slovenských umělců do třiceti let

Dům umění ve Zlíně
2. poschodí Zlínského zámku
12. května – 13. září 2009

V době od 12. května do 13. září 2009 probíhá ve Zlíně 5. ročník trienálně pořádané přehlídky současného výtvarného umění autorů do 30 let, připravený Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně, Zlínský salon mladých. Zatímco první tři ročníky trienále (1997–2003) probíhaly jako přehlídky současného českého výtvarného umění, tentokrát se již podruhé představují též významní reprezentanti uměleckého dění na Slovensku. V rámci letošního ročníku se ve Zlíně prezentuje 36 českých a 19 slovenských autorů. Jejich díla vzniklá v údobí posledních tří let jsou instalována v kmenových prostorách pořadatelské instituce - v Domě umění a ve druhém patře zámku - a přehlídku provází obsáhlý katalog, mj. přinášející medailony věnované vystavujícím spolu s bohatou obrazovou přílohou.



Cena Igora Kalného, 2009
Juraj Kollár, Nočná krajina, 2008, olej, plátno, 240 × 180 cm



KRAJSKÁ
GALERIE
VÝTVARNÉHO
UMĚNÍ
VE ZLÍNĚ



Zlínský kraj