

PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XX. 3 / 2013

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







EDITORIAL

Milí čtenáři,

volnější prázdninový režim letošního horkého léta mě opět po čase nasměroval do Dojetřic u Sázavy, k malíři Oldřichu Tišnému, který se svou rodinou žije a hospodáři, a také tvoří, v rekonstruované rodinné venkovské usedlosti. Vedle milé povinnosti, totiž přípravy podkladů pro výstavní katalog uměleckých prací a rozprav nad jeho tvorbou, jsme ale v rámci časových možností, jako obvykle, věnovali pozornost i blízkému okolí. Každý, kdo touto částí Posázaví prošel, mi jistě dá za pravdu, že jde o jeden z těch kouzelných koutů českých zemí, v němž se hodnoty historie a přírody snoubí v jedinečný kulturní tvar. Láká tak nejenom milovníky přírodních krás nebo vodní turistiky, ale je také místem nakloněným – tak říkajíc – duchovní, anebo spíše historické meditaci. Pomineme-li časem již zastřené stopy Keltů nebo prvních zdejších slovanských osídlení, mohou nás oslovit zejména četné středověké památky, hlavně románské vesnické kostelíky, nezdávka i s pozůstatky vzácné sochařské nebo malířské výzdoby, které tak jedinečným způsobem, přirozeně, harmonizují se zdejší krajinou. Její magickou dominantou je torzo kdysi slavného Sázavského kláštera. Právě jeho silueta, vypínající se nad Sázavou – městem i řekou – mě přivedla k malému letnímu zamyšlení. Klášter začal budovat už kníže Oldřich (1032), nejspíš z podnětu svatého Prokopa, jednoho z českých patronů a jedné z nejpozoruhodnějších postav raného přemyslovského státu. Báje setkání obou osobností tu dosud připomíná nově upravený Prokopův pramen. Kníže Břetislav (Oldřichův syn) pak Prokopa ustavil prvním opatem kláštera. Přestože se nová instituce hlásila k benediktinské řeholi, byla zcela výjimečná. Pod vedením svého, mimořádně vzdělaného, představeného se v něm pěstovala nejenom slovanská cyrilometodějská bohoslužba, ale už od počátku se zde v daném duchu formovala i teologická škola. Klášter se, jak známo, stal jedinečným centrem slovanského písemnictví a vzdělanosti, včetně zpěvu a výtvarných umění (první česká vysoká škola) a užce komunikoval s nejvýznamnějšími basilánskými monastýry východní a jižní Evropy. „Sázava“ jednak poukazuje na hluboké zakotvení duchovního odkazu velkomoravských věrozvěstů v latinsky orientovaném přemyslovském státě, ale současně i na dlouhodobou vzájemnou komunikaci východní a západní větve křesťanství (dědictví římské antiky), formálně ukončenou až schizmatem v roce 1054. V českém prostředí se k tomuto odkazu hlásila už první známá písemná památka, latinská Kristiánova legenda (koniec 10. století), a přestože byl slovanský sázavský klášter (i díky neshodám mezi řeholníky) v roce 1096 definitivně zrušen a mniši vyhnáni, byl jeho zakladatel Prokop, ještě více než sto let poté (1204), římským papežem svatořečen. Pozoruhodným způsobem se k cyrilometodějské tradici, v jiných historických souvislostech, přilhl i rovněž Karel IV., po přeslici dědic svatého Václava. Ještě jako markrabě moravský například získal od Klementa VI., svého příznivce na papežském stolci, souhlas k založení kláštera slovanských benediktinů v Praze-Emauzích (1346), kde dosadil řeholníky z dnešního Chorvatska, znalé církevní slovanštiny. K němu poté nechal přistavět kostel P. Marie, svatého Jeronýma, Cyrila a Metoděje a svatých Vojtěcha a Prokopa. Zasněžení chrámu, jež provedl pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimi (1372), se stalo prvořadou, hranice země přesahující událostí, již se vedle císaře a domácí elity mimo jiné zúčastnili i dva říšští kurfiřti. Kromě podnětu k nezbytné zkratkovitě úvaze či spíše poznámce na okraj výročí příchodu slovanských věrozvěstů na Velkou Moravu jsem v Dojetřích ale překvapivě nalezl odpověď také na otázku, kterou si kladu už od konce šedesátých let. Kdo vlastně byl Luboš Moravec, autor osobité, působivé a také technicky jedinečné plastiky Letící múza (1967), před vstupním průčelím Městského divadla ve Zlíně. Umělec, o němž odborná literatura mlčí a který byl absolventem ateliéru prof. Josefa Wagnera na VŠUP v Praze (1946–1953), se narodil 10. dubna 1925 právě v Dojetřích. Tam žil a tvořil až do své smrti 1. července 2010. Spolu se svou životní družkou, sochařkou Janou Moravcovou-Modlovou, která dosud v rodinném domě a ateliéru pracuje, mimo jiné inovovali i tradiční technologii liti a cízelování plastik – například využitím metalizace. Zlínská Letící múza představuje jednu z nejvýraznějších uměleckých realizací, je koncipována ze slitiny olova, cinu, antimonu a mědi. Z výtvarné soutěže vyšla vítězně díky svému, pro autora příznačnému kontemplativnímu a básnivému charakteru, který zvyrazňuje i citlivé vyzvednutí tvaru – pomocí stojky – do volného prostoru.

Ludvík Ševeček
šéfredaktor

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína



PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XX. 3/2013

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Vít Jakubíček <i>Ulmský model ve Zlíně</i>	2
Marcela Chmelařová <i>Východočeská galerie v turbulencích času – Ohlédnutí za šesti desetiletími krajské galerie v Pardubicích</i>	6
Ivan Neumann <i>Václav Bláha – Průběžný stav</i>	10
Michal Konečný <i>Obrazárna zámku ve Valticích</i>	14
Alena Potůčková <i>Ivan Bednář, pedagog, malíř, znalec a milovník umění, zakladatel regionálních galerií</i>	17
Václav Mílek <i>Sám sobě neutučíš – rozhovor s Ivo Sedláčkem</i>	20
Jiří Valoch <i>Jaroslav Rössler skutečně objevený</i>	24
Jakub Wolf <i>Vidět se s Orfeem – Básníci v prostoru Zlín</i>	27
Petra Šobánková <i>Česká muzejní pedagogika – malý přehled aktuálních témat</i>	30
Jakub Král <i>Ostravská scéna 80. a 90. let</i>	34

PŘEDSTAVUJEME

Anežka Šimková <i>Adela (Adda) Ducháčová – Květy a jiné světy</i>	38
---	----

JEDNO DÍLO

Michal Konečný <i>Martin van Meytens. Skupinový portrét knížat z Liechtensteinu</i>	40
---	----

ARCHITEKTURA

Piotr Gajewski <i>Hudba a architektura</i>	42
--	----

Z ARCHIVU

Vladislav Zadrobílek – D. Ž. Bor	48
připravil Pavel Petr	

POESIE

Pavel Zajíček	56
Vratislav Brabenec	58
připravuje Pavel Petr	

DESIGN

Lucie Šmardová <i>Města jako místa pro život</i>	60
--	----

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění a designu: Václav Mílek / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Martin Fišr, Lubomír Jarovský, Tomáš Mikulaščík, Václav Mílek, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Vichová / Technická redaktorka: Marika Blažková / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: (není-li uvedeno jinak) Dalibor Novotný / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 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.galeriezlín.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Jürgen Ovens, *Pastýřka*, kolem 1660, olej, plátno, Zámek Valtice
2. strana obálky: Luboš Moravec, *Letící múza*, 1967, slitina olova, cinu, antimonu a mědi
3. strana obálky: Václav Bláha, *Zastižení přítomností, instalace Galerie Pod Vyšehradem*, 1992, sušená hlína, ocel a sláma
4. strana obálky: Herbert Ohl a Bernd Meurer, *Teppichsiedlung (Kobercové sídliště, návrh průmyslového stavebního systému)*, 1961

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Vavrečkova 7040, 76001 Zlín
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2013 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovního 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)

ent groups

ed products for industry right from
bled faculty members and students
way the three significant character-
-research, teaching, and develop-
-arch Institute for Product Form was
g Out commissions, one example
raun company in 1956. Development
1958 (growing in number to seven)
nors clearly from teaching and
seions from industry were completed
ployees under the supervision of a
apt therefore worked like private
the school. The students were able
ations and earn some money. The
orders which did not conflict with its
addition to improving its reputation
contacts for graduates, commissions
source of income for the HfO, helping
since. Development group 5, called
among other things the corporate
thansa and color systems for BASF
ponsible for designs for the Hamburg
ng machines for Pfaff, and kitchen

The development groups and their heads:
E2 Hans Dugeliot
E3 Z. Walter Zieschegg
E5 Ott Aicher
E6 M. Tomás Maldonado, later as
E6 B headed by G. Bonatempo
E7 K. Herbert W. Kapitzki
E8 Herbert Lindinger
E9 D. Institute for Industrialized Building,
headed by Herbert Olt

Deutsche Lufthansa



U l m s k ý m o d e l

v e Z l í n ě

V í t J a k u b í č e k

Původní výstavu „Ulmer modelle“ (Ulmské modely) vytvořilo u příležitosti padesátého výročí založení ulmské školy oddělení tamějšího muzea – Archiv Hochschule für Gestaltung. Menší verze, určená pro světové turné, vznikla ve spolupráci Institutu pro zahraniční kulturní vztahy, Stuttgart (IFA) s kurátorkami Marcelou Quijano a Dagmar Rinker. Zahraniční prezentace výstavy „Ulmer modelle“ probíhá od roku 2006. Během této doby ji bylo možné navštívit například ve Španělsku, Indii, Mexiku, Argentíně a od 14. května do 21. července i v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně.

Vysoká škola designu Hochschule für Gestaltung působící v letech 1953 až 1968 v Ulmu vznikla díky iniciativě Inge Scholl (1917–1998) a Otlu Aicherovi (1922–1991), kteří pro ni získali finančních prostředky z veřejných i soukromých zdrojů ve výši téměř dva miliony marek. Původní záměr politicko-publicistického směřování školy, odrážejícího poválečnou situaci v Německu, byl po roce 1950 opuštěn ve prospěch učiliště designu. Zasloužil se o to jak architekt Max Bill (1908–1994), již delší dobu rozvíjející aktivity na tomto poli pod patronací švýcarského svazu výtvarníků, tak i orientace Německa na průmyslovou a hospodářskou obnovu země. Když byla v roce 1953 založena Hochschule für Gestaltung, stanul v jejím čele právě Max Bill. V první fázi byla deklarována přímá návaznost na Bauhaus, který byl roku 1933 násilně uzavřený nacisty. Na škole učili nebo alespoň hostovali někteří jeho bývalí žáci a učitelé (Josef Albers, Walter Gropius, Johannes Itten, Max Bill). Po polovině 50. let nastal obrat ve směřování instituce, především kvůli nespokojenosti mladších učitelů, kteří se snažili o větší zapojení vědeckých, teoretických a analytických přístupů k designu a novému definování metody vzdělávání designérů.

Max Bill navrhl též novou školní budovu na Kuhbergu nad Ulmem, dokončenou v roce 1955. Nosné prvky a dělicí příčky byly z pohledového betonu, fasáda velkoplošně prosklena. Typická tvarová, materiálová i barevná strohost

– dominantní barvou byla neutrální šed – se pak záměrně či podvědomě projevovала také ve většině průmyslových návrhů této německé školy. Škola se již od začátku hlásila k odkazu Bauhausu (1919–1933), a není tedy divu, že uspořádání budov, především propojení jednotlivých kubických hmot vertikální části (ubytovna) a horizontální části (jidelna, knihovna, dílny), do určité míry vycházelo z koncepce budovy Bauhausu v Dessau od Waltera Gropia spojující bydlení se školním pracovním prostředím. Úvodní část výstavy proto zákonitě tvoří zmenšený model objektu a fotografie komplexu organicky srůstající s přirozeným svažitým reliéfem Kuhbergu současně s fotografiemi zakladatelských osobností.

Studium na HfG trvalo čtyři roky, po ukončení obdrželi absolventi diplom v oboru designu. Základem se stala jednoroční příprava společná pro všechny studenty. Cílem základní výuky (Grundlehre), sledující koncepci přípravných



Hans (Nick) Roericht, Stohovatelné nádobí TC 100, diplomová práce, 1959, výroba Thomas / Rosenthal AG, Waldershof.

kurzů (Vorkurs) uplatňovaných na Bauhausu, byla selekce nadaných studentů a formování nových studentů v duchu myšlenek HfG. Je třeba si uvědomit, že studenti přicházeli z velmi odlišných profesních i národnostních poměrů, téměř polovina studentů nepocházela z Německa. Pro ilustraci pestrého národnostního složení a poměru počtu učitelů a žáků slouží na výstavě řada informačních panelů.

Během prvního roku měli všichni studenti na základě přípravných prací absorbovat určitý tvarový rejstřík prostřednictvím kreativních cvičení a také se naučit pracovní kázní. To platilo především u náročných kreseb. Pod odborným vedením nejprve Waltera Peterhanse (1897–1960) a Josefa Alberse (1888–1976), později i Tomáše Maldonada, vypracovávali barevné a tvarové studie v ploše, pod vedením Waltera Zeischegga (1917–1983) a Herberta Ohla (1926–2012) zase zhotovovali cvičné prostorové modely. Tyto dvoj- a trojrozměrné studie sice nevedly ke konkrétním realizacím, díky nim však měli studenti pochopit barevné, hmotové a konstrukční vztahy geometrických těles a být později schopni tyto dílčí pokusy harmonicky uplatnit ve výsledném návrhu. Hromadné vystavení jednotlivých dílčích

tvarových (kvádr identických rozměrů s různým poloměrem zaoblení hran) a strukturálních studií (rastry perforovaných tabulek) ve spojení s výsledným produktem (vysílačka) dává konkrétnější představu o smyslu a účelu jednotlivých prezentovaných studií. Podobným příkladem je studentský model variabilního pouličního osvětlení vypracovaný pod vedením Waltera Zeischegga, na němž je patrná vizuální integrace jednotlivých prvků do harmonického celku.

Po roce 1956, kdy se hlavního směřování HfG v Ulmu ujal Tomáš Maldonado (nar. 1922), autor často citované teze, že design není umění a designér nemusí být výhradně umělcem¹, se základní kurzy začaly výrazně orientovat na teorii vnímání a sémiotiku. Ústřední roli hrálo uplatňování symetrických, kombinatorických a dalších matematických principů v precizních kresbách (deskriptivní geometrie), často s využitím kontrastů barev a forem. Výstava „Ulmský model“

V posledním, čtvrtém ročníku studenti pracovali na diplomových pracích. Cílem aktivit například v oddělení průmyslového designu měly být nadčasové, materiálové i tvarově solidní návrhy určené pro masovou výrobu, respektující také ergonomická a ekonomická hlediska. Výstava prezentuje některé chefs d'oeuvre této školy, u nichž mělo být patrné uplatnění „ulmského modelu“. Je tedy možné vidět například *stohovatelné nádobí TC 100*, navržené Hancem Roerichtem, a návrh karoserie *autonova fam*, vytvořený spoluprací dvou absolventů HfG Michaela Conrada a Pia Manzů. Mezi exponáty nechybí ani multifunkční *Hfg-stolička*, navržená v roce 1955 Maxem Billelem ve spolupráci s Hansem Gugelotem a Paulem Hindingerem, na níž je možné si i sednout a vyzkoušet.

Je příznačné, že výstavní činnost Krajské galerie výtvarného umění v bývalé tovární budově č. 14 byla zahájena právě výstavou „Ulmský model“.



Pohled do výstavy *Ulmský model* | *Metoda a design, budova 14, Zlín, 2013.*

prezentuje dvojrozměrné práce vzniklé za vedení Maxe Billa, i posun, který výuka zaznamenala během Maldonadovy éry. Divák tak má možnost přímé komparace jednotlivých přístupů, z nichž každý vycházel z odlišných premis.

Další studentské úkoly spočívaly ve zhotovování prostorových studií ze dřeva, sádky, kovu či plastu, které měly žákům zprostředkovat poznání technologických zákonitostí jednotlivých materiálů. Po úspěšném absolvování jednoletého základního kurzu byli studenti zařazeni do jedné ze čtyř specializací: vizuální komunikace, produktový design, industrializované stavitelství a informace, v 60. letech také film. Přesnější ponětí o pestrosti předmětů, které měly podpořit proklamované multidisciplinární školení budoucích designérů, může na výstavě poskytnout informační pylon, sloužící jako virtuální knihovna, s fotografiemi některých významných knih, jež byly v tehdejší době velmi aktuální. Jsou zde prezentovány například architektonické, kulturně historické, filozofické, sociologické, morfologické, metodologické a další vědecké svazky. Nejvýznamnější jsou studie sémantiky od Maxe Bense (1910–1970), který na škole vyučoval.

Ač tento rozměr samotná výstava neprezentuje, část poznatků HfG byla reflektována na zlínské (tehdy gottwaldovské) škole designu, a s některými osobnostmi byli dokonce v kontaktu. Max Bill, švýcarský architekt, spolutvůrce HfG a její první rektor (do roku 1956), byl produktový designér, grafik, sochař a malíř. Jeho osoba nebyla důležitá jen z hlediska základního směřování školy k designu. Svým tvůrčím přístupem, v němž zdůrazňoval úlohu designéra-umělce, dávajícího výrobkům esteticky podmíněné formy, byl především velmi blízký zlínskému sochaři a designérovi Zdeňkovi Kováři (1917–2004). Díky publikování Kovářových myšlenek v časopise *Tvar*, zaměřeném na užité umění a průmyslové výtvarnictví, se na konci 40. let Bill dozvěděl o činnosti zlínského ateliéru, který čerpal z pedagogického přístupu k designu uplatňovaného sochařem Vincencem Makovským (1900–1966) na Škole umění ve Zlíně (1939–1945). Kovář tento program teoreticky rozvedl a obohatil o vlastní zkušenosti z výroby a v roce 1947 založil obor Tvarování strojů a nástrojů při Střední uměleckoprůmyslové škole ve Zlíně (tzn. Škole umění po její poválečné reorganizaci). Bill se zajímal

o osnovy oboru tvarování a zkušenosti s praktickým uplatněním průmyslových návrhů. Na základě vzájemné korespondence velmi kladně hodnotil metody a práci Kovářova ateliéru, s nimiž údajně naprosto souhlasil.¹² Formální odlišnosti tvorby Billa a Kováře byly dány zejména předšlým školením. Východiska Billovy práce spočívala na základu daném již na Bauhausu. Je tedy logické, že byl formován spíše abstraktním malířstvím a moderní architekturou. Naopak Kovář, úzce sledující Makovského tvůrčí přístup, vycházel z danosti tradičního hmotného sochařství.

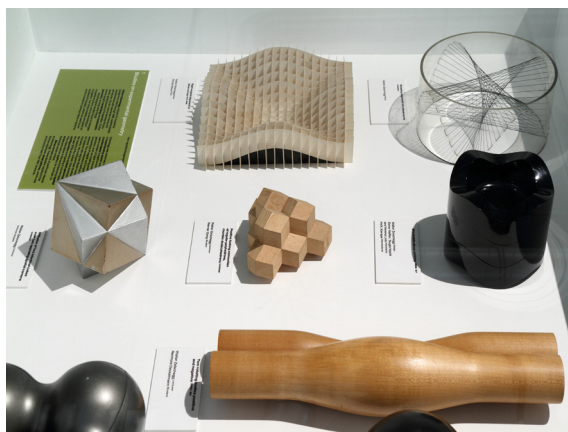
Ulmské škole pod vedením Tomáše Maldonada byla zase blíže tvorba architekta a designéra Františka Crháka (1926–2011), působícího od 60. let na katedře tvarování strojů a nástrojů Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, detašované v Gottwaldově (Zlíně), který ve své tvorbě uplatňoval podobný analytický přístup s využitím geometrie a matematických principů.



Pohled do výstavy *Ulmský model* | *Metoda a design, budova 14, Zlín, 2013.*

Kromě Maxe Billa s Kovářem komunikoval také Walter Zeischegg, taktéž působící na HfG v Ulmu, který byl spoluautorem výstavy „Hand und Griff“ (Ruka a rukojeť) ve Vídni v roce 1951 pořádanou rakouským svazem výtvarníků. Ta prezentovala tehdejší přední návrháře ručního nářadí, nástrojů a spotřebního zboží, mezi nimiž byl Kovář jediným příslušníkem z tehdejšího východního bloku. Expozice představila vývojové řady nástrojů, na jejichž konci byly vzory vhodných řešení. Vystavené předměty pak měly sloužit jako východisko pro publikaci - návod pro správné tvarování.¹³

Určitým spojujícím prvkem mezi oborem tvarování strojů a nástrojů ve Zlíně a HfG v Ulmu byl mutlidisciplinární přístup k designu. Na konečné podobě návrhů se kromě osoby designéra podíleli také lékaři a konstruktéři. Po povýšení oboru na vysokoškolskou specializaci v roce 1959 se tento okruh postupně rozrostl na lékaře anatoma, fyziologa, neurofyziologa, dále psychologa, technology a další. Osobnost zlínského designéra tedy plnila roli určitého koordinátora jednotlivých profesí, avšak se stále zřejmým apelem na estetickou stránku, což jej, alespoň v otázce teoretického přístupu, odlišovalo od pojetí HfG v Ulmu. Zde se pod vedením Tomáše



Walter Zeischegg (*vedoucí cvičení*), *Studie k experimentální geometrii*, 50. až 70. léta 20. století.



Hans Gugelot, spolupráce Dieter Rams, *Kompaktní audiozařízení SK4 „Schneewittchensarg“* (Sněhurčina rakev), 1956, výrobce Firma Braun AG, Kronberg, Taunus.

Maldonada hovořilo o designérovi, který nutně nemusí být umělcem.

Výstava „Ulmský model“ nabízí ucelený pohled na danou problematiku. Návštěvníci se jejím prostřednictvím mohou seznámit nejen s historickým vývojem velmi vlivné moderní školy vychovávající průmyslové designéry, jejíž význam spočíval mimo jiné v přesnějším definování termínu designér a možných způsobů jeho vzdělávání, ale také s komplexností a úskalími průmyslového návrhářství. Pro zlínské publikum je výstava o to důležitější, že připomíná jeden z možná částečně pozapomenutých oborů, který město svého času světově proslavil.

Poznámky:

1. Tomáš Maldonado, „Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters“, in: *ulm*, 2, říjen 1958, s. 31.
2. Jana Koutková, Odkaz budapeštského fóra, *Naše pravda*, 14. 2. 1986, s. 5.
3. Pozůstalost Zdeňka Kováře, *Osobní korespondence k výstavě Hand und Griff*, Vídeň 1951.

V ý c h o d o č e s k á g a l e r i e v t u r b u l e n c í c h č a s u

Ohlédnutí za šesti desetiletími
krajské galerie v Pardubicích

Marcela Chmelařová

konvoluty, které jsou dnes nedílnou součástí jejího fondu, vystavit díla dlouhá léta odpočívající v depozitáři. Připomenuty jsou zde významné projekty jako sympozium *Artchemo 1968/69* nebo série *Pardubické valy*. Ze sbírkových konvolutů kvalitní fondy prací na papíře včetně unikátních kolekcí děl Bohuslava Reynka nebo Jiřího Tomana, reprezentativní kolekce prací socialistického realismu budovaná v 70. letech, kvalitní sbírka meziválečného sociálního umění a karikatury, nadčasový a kvalitní soubor děl výtvarníků regionu, včetně hvězd formátu Karla Malicha či Františka Kyncla, nebo geometricky – konceptuálně laděný výběr z novodobých akvizic z posledních dvou desetiletí.

Z historie galerie

Dnešní Východočeská galerie v Pardubicích byla zřízena rozhodnutím KNV Pardubice jako Krajská galerie v roce 1953, tedy v době, kdy



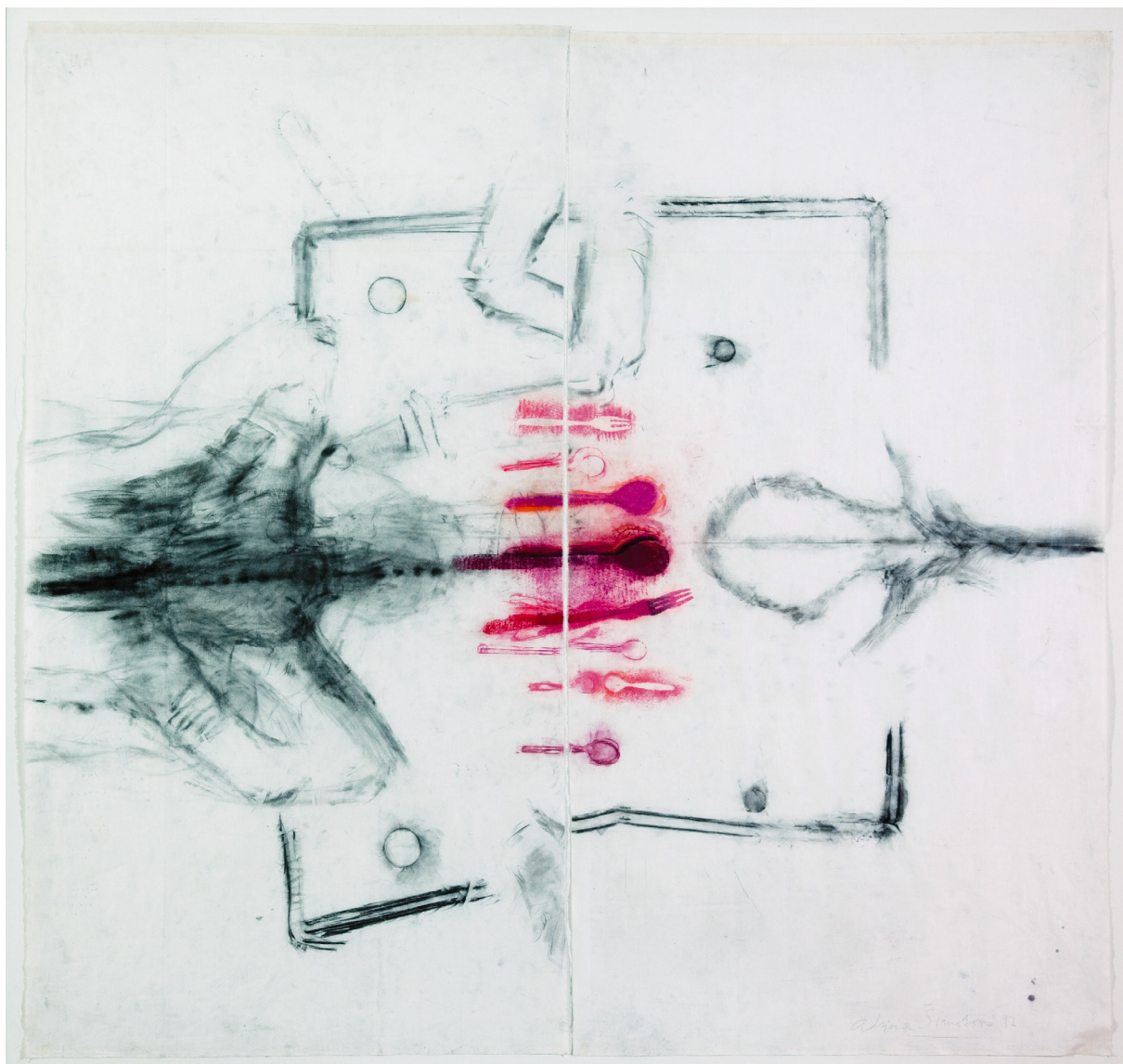
Sochařský reliéf Jozefa Jankoviče „Ruce“, vytvořený v roce 1968 v rámci sympozia Artchemo.

V letošním roce si Východočeská galerie, společně s dalšími regionálními institucemi, připomíná šest desetiletí kontinuálního fungování institutu krajské galerie v Pardubicích. Nahlédneme tedy do její historie, o které dnes už hovoříme s lehkostí uplynulého, ale i do nedávné současnosti posledního desetiletí, která může přinášet řadu znepokojivých otázek po smyslu a historické kontinuitě naší práce.

Příležitosti připomenout šest desetiletí galerie jsme využili k uspořádání bilanční sbírkové výstavy pod názvem *Galerie v proudu času*. Nepředstavujeme na ní alibisticky, jak by se mohlo nabízet, takzvaně „to nejlepší ze sbírek“. Snažíme se naopak připomenout klíčové akviziční i odborné okamžiky historie galerie a významné sbírkové

byla u nás zakládána síť státních galerií. Tehdy ještě byla v Pardubicích v živé paměti *Městská obrazárna*, působící na zdejším zámku krátce během druhé světové války. O její zřízení usilovala zdejší inteligence v podstatě již od roku 1908, otevřena pro veřejnost však byla teprve v listopadu roku 1942 ve dvou místnostech prvního patra zámku, pronajatých orgánům města místním *Muzejním spolkem*. Další osud obrazárny je dodnes v Pardubicích dostatečně známý. Po 18 měsících působení byla cennější část sbírky ukryta před německými nálety na radnici v Holicích, kde při Květnovém povstání roku 1945 shořela.

V druhém pololetí roku 1954 nastoupili do nové *Krajské galerie* její první dva (a dlouho jediní) zaměstnanci. Galerie zahájila svou



Adriana Šimotová, *Hlídači stolu*, 1992, pastel, uhlí, bavlněné plátno, 151 × 160 cm, zakoupeno od autorky v roce 1994.

odbornou činnost. Jako sídlo jí byly od počátku přiděleny prostory v hospodářské části pardubického zámku. O své výstavní prostory se v prvních letech byla nucena dělit s Krajským muzeem, přesto však vznikaly první vlastní či přejaté výstavy a přicházeli první návštěvníci. Významná část výstavních aktivit se odehrávala také na pobočkách v Chrudimi, ve Vysokém Mýtě a v Litomyšli, které při reorganizaci v roce 1960 získaly samostatnost. Závěr padesátých let znamenal pro galerii velmi významné a poněkud nekoordinované změny. Ve třech po sobě následujících letech změnila instituce třikrát svůj statut. Roku 1959 byla sloučena s Krajským muzeem a Památkovým ústavem v jednu kolosální instituci – *Krajský vlastivědný ústav*. Funkčnost organizace s takto širokým zaměřením se pochoptitelně neosvědčila a od následujícího roku fungovala galerie již jen ve spojení s muzeem jako *Muzeum a galerie v Pardubicích*.

Po reorganizaci územní správy roku 1961 byla galerie opět osamostatněna, tentokrát již s názvem *Východočeská galerie v Pardubicích* (VČG). Její oblastní působnost byla stanovena pro celou jižní část Východočeského kraje a v roce 1963

byla administrativně omezena pouze na okresy Pardubice a Chrudim. V tomtéž roce přešla galerie pod správu ONV Pardubice. Šedesátá léta znamenala pro instituci významný rozvoj, zejména co se týče sbírkového fondu, rekonstrukce výstavních prostor na zámku i odborné činnosti. V roce 1962 byla otevřena první stálá expozice *Českého výtvarného umění 20. století* s důrazem na umění východních Čech. V letech 1968-69 proběhly dva ročníky ojedinělého sochařského sympozia *Artchemo*, které VČG pořádala ve spolupráci s tehdejším národním podnikem VCHZ Synthesia a které se soustředilo na zkoumání možností využití umělých hmot ve výtvarném umění. V závěru desetiletí se také VČG podílela na přípravě několika ročníků *Výtvarného Hlinečka* a od roku 1971 až do roku 1990 organizovala v nedalekých Nasavrkách každoroční přehlídku *Nasavrká paleta*.

V normalizačních sedmdesátých letech byly veškeré aktivity nově dosazeného ředitele Vladimíra Řeřuchy vedeny snahou vybudovat muzeum socialistického realismu. Tomu odpovídala i akviziční politika. V tomto období se do sbírek dostaly rozsáhlé konvoluty více či méně angažovaných

děl. Některá z nich byla z prachu depozitáře do výstavních prostor vytažena po dlouhých desetiletích až letos v květnu. V roce 1972 se galerii podařilo získat výstavní prostory v Domě U Jonáše na Pernštýnském náměstí, kde byla v roce 1978 otevřena *Galerie Jaroslava Gruse*. V osmdesátých letech se činnost galerie zaměřila především na doplnění a prezentaci sbírky klasického českého krajinářství, v závěru desetiletí, spolu s patrným politickým uvolněním, se objevují zajímavé přírůstky soudobého malířství, kresby a grafiky a také přelomové výstavy *Evy Kmentové*, *Karla Malicha*, reprízy výjimečných výstav *Linie, barva, tvar* a *Soudobá česká grafika*.

V období po roce 1989 se výstavní činnost soustředila na prezentaci v podstatě neznámých, dřívějším režimem diskriminovaných osobností a výtvarných skupin našeho poválečného výtvarného umění. Snahou bylo zprostředkovat veřejnosti obraz moderního umění předchozích

U Jonáše, a své výstavní aktivity soustředila tedy do budovy zámku a jeho okolí. V roce 1993 pořádala první ročník úspěšné sochařské výstavy *Pardubické valy*, další ročníky proběhly v letech 1994, 1995, 1997. Galerie také představila reprízy významných výstav šedesátých let – *Nová citlivost*, *Trasa*, *Nová figurace* a uspořádala výstavu připomínající historii a díla ze sochařského symposia *Artchemo* 1968 a 1969. Každopádně byla devadesátá léta obdobím velkého osobního nasazení, lidského elánu pro společnou práci a relativně dobře dostupných soukromých zdrojů: kombinace podmínek, které nesly příjemný ohlas i v návštěvnosti a které už se nebudou opakovat. K 1. prosinci 2000 získala galerie výrazným přičiněním svých zaměstnanců zpět rekonstruovaný Dům U Jonáše, rozšířený o prostory v zadním traktu, kde téměř okamžitě zahájila výstavní činnost.

Počátkem nového tisíciletí, k 1. červenci 2001, přešla VČG pod správu Pardubického kraje. Tato



Výstava *Galerie v proudu času*, Dům U Jonáše, 22/5 – 15/9 2013, novodobé galerijní akvizice – Karel Malich a František Skála.

desetiletí, nezkreslený politicky podbarvenými výběry či doporučeními. Takto zaměřené výstavy se během let staly jistou součástí image VČG. Ve stejném duchu se galerie snažila aktualizovat svou stálou expozici a s tímto cílem bylo realizováno množství úspěšných nákupů do sbírek, podařilo se dokoupit díla klíčových autorů šedesátých až osmdesátých let, a představit tak expozici umění druhé poloviny 20. století.

V opojném i dusivém ovzduší svobody

K 1. lednu 1991 se stalo zřizovatelem Východočeské galerie, tak jako tomu bylo u většiny ostatních regionálních galerií, Ministerstvo kultury ČR. V pololetí téhož roku přišla galerie v restitučním řízení o výhodně situovaný Dům

skutečnost znamenala jednu z nejvýraznějších změn za období její činnosti a zásadním způsobem ovlivnila její chod. Realizace se dočkala řada návštěvnícky i odborně velmi dobře přijatých projektů, připomenout lze výstavy Antonína Slavička, Josefa Čapka, Kristofa Kintery, Viktora Pivovarovy a další. Prizmatem vnitřního vývoje lze však poslední desetiletí v galerii s jistým odstupem vnímat jako sled velmi nekoordinovaných a koncepčně zcela protichůdných ideových a personálních změn. V jejím vedení se vystřídalo během posledních několika let pět velmi rozdílných osobností. V jistém smyslu tak šlo o jedno z nejvíce diskontinuitních období v historii galerie. Postupně se pracovalo a pak posléze upouštělo od tak zásadních projektů,

jako byl koncept Diecézního muzea s výstavou *Ke slávě Ducha* nebo projekt vybudování galerijní novostavby na pozemku bývalé měšťanské reálky na Komenského náměstí v centru Pardubic, či alespoň využití rekonstruovaných prostor budovy pro účely galerie. Ani to se nepovedlo. Prostory, které s vizí využití pro účely krajské galerie převedlo město za symbolickou částku do majetku kraje, si nakonec pro své účely rekonstruoval sám krajský úřad.

U ledu skončil i poměrně značně rozpracovaný projekt budování depozitáře v Dolní Rovni, iniciovaný rovněž pracovníky kraje. Následovala vize budování depozitáře v mrtvém školním areálu v Ohrazenicích (k níž se v letošním roce zřizovatel opět vrátil) a v pořadí již několikátý neuskutečněný projekt rekonstrukce galerijních prostor na zámku. I na ten už měla galerie přísliby ministerské a krajské prostředky, i ten však skončil u ledu. Ze získaných prostředků se nakonec

Vyvrcholením tohoto „koncepčního“ úsilí posledního desetiletí, sledovaného personální turbulencí ve vedení i uvnitř samotné instituce, vedoucí k podivuhodné historické diskontinuitě, která se odrazila i na její odborné činnosti, pak byl politický tlak na provozní sloučení Východočeské galerie s Východočeským muzeem, sídlícím celá desetiletí v tomtéž areálu (viz *Prostor Zlín* č. 2/2011). Na počátku druhého desetiletí nového tisíciletí, tedy přesně padesát let poté, co se obdobný krátký historický pokus v podobě *Krajského vlastivědného ústavu* a sjednoceného *Muzea a galerie v Pardubicích* neosvědčil, byl podobný koncept znovu málem na spadnutí. Připraven k odhlasování. Nerovný boj úřednické snahy o „úspory a progresivní změny“ v rámci areálu pardubického zámku skončil díky podpoře médií i odborné veřejnosti, včetně Rady galerií ČR a Uměleckohistorické společnosti, v prvním kole zatím šťastnou remízou. Obě instituce fungují



Výstava Galerie v proudu času, Dům U Jonáše, 22/5 – 15/9 2013, nahlédnutí do kvalitního fondu meziválečného sociálního umění a karikatury.

do neutěšených havarijních prostor hospodářského traktu zámku nedostala ani koruna. Zato došlo k překvapivé rekonstrukci Domu U Jonáše na Pernštýnském náměstí, objektu, který de facto zásadní úpravy ani nepotřeboval. Přitom výsledek tohoto posledního zásahu do domu se středověkým jádrem je minimálně diskutabilní. Část cenných historických kancelářských prostor byla sice s dobrým úmyslem přeměněna na výstavní, ale masivní paneláž necitlivě nastavěná před okenní fasády a doslova „koupelnová“ dlažba v některých výstavních sálech dávají tušit, že tento objekt možná už definitivně přišel o svůj *genius loci*. Nakonec, kdo ví, kolik let bude tato „perla“ v centru města, dlouhodobé těžiště návštěvnického zájmu instituce, ještě součástí Východočeské galerie.

nadále samostatně, jsouc „vedeny“ k užší vzájemné spolupráci a výraznější regionální aktivitě. Současná podoba diskuse o budoucím organizačním uspořádání areálu zámku a jeho subjektů je tak zřizovatelem vedena pod hlavičkou tzv. „Management plánu rozvoje“. Ten by měl zajistit využití místa v souladu s jeho „kulturním, turistickým a ekonomickým rozvojem“. Pod tím si lze ovšem představit ledacos. Každopádně, zhodnocení této etapy myslím plně přináleží až následujícím generacím.

Václav Bláha

Průběžný stav

Ivan Neumann



Václav Bláha, *Potůček mého mládí*, vyplavené předměty a epoxid, 70 × 40 × 750 cm, instalace TECHO Praha, 2004. Foto: Magdalena Bláhová.

Na výstavě Václava Bláhy v jízdně bechyňského zámku v roce 2005 obsadil prostor vyvýšené galerie neobvyklý objekt *Potůček mého mládí*, který se rodil od skic až k realizaci v letech 2000 až 2002. Poprvé byl však vystaven spolu s velkoformátovými obrazy *Vzkazů* z konce 90. let v ne běžně přístupných prostorách firmy Techo v Praze-Hostivaři v předchozím roce. Prostor, kde se ocitne, mocně ovládá protáhlý, mírně zvlněný, nepravidelný kvádr z poloprůhledné, slabě a proměnlivě barevné hmoty tající v sobě ne zcela rozeznatelné věci. Věci a přírodniny ztracené a znovunalezené, vyvržené vodou, i pohozené. *Potůček* je pohltit, jako čas pohlcuje minulé činy, gesta, zážitky, a už je nevydá. Obtížně čitelná, skrytá paměť místa. Velká hmota objektu není čirá a laskavá jako voda, ale připomíná spíše kvádr věčného, tisíce let starého ledu. Ta vzrušující, záhadná věc může být vábivou i tajemně hroživou. Zároveň v sobě nese jakýsi ironický tón v Bláhově tvorbě často citelně přítomný – *Potůček mého mládí*.

Malíř Václav Bláha tu opět, zatím myslím naposledy, vstoupil svou tvorbou do třetího rozměru. Vstoupil do prostoru ve smyslu rozprostraněnosti, do našeho všedního, každodenního, přirozeně žitého prostoru a také do prostoru času, do své vlastní minulosti. Zájem o třetí rozměr provází ovšem Bláhovu tvorbu od samého počátku, ostatně jako většinu příslušníků jeho generace.

Generace, která se ve zlých časech sedmdesátých a osmdesátých let ocitla na hraně končící moderny s jasným povědomím o přelomovosti situace, v níž se nalézala. Její nejnadanější příslušníci věděli, že čas modernistických avantgard minul a jim je k dispozici volné pole nejrozličnějších vyjadřovacích prostředků bez ohledu na jejich slohové či formální zařazení. Ocitli se, obrazně řečeno, uprostřed „musée imaginaire“ francouzského historika umění René Huyghe, které je výzvou a, jak se ukazuje, i závazkem.

Východím místem generačních výtvarných zájmů byl obraz, v časech moderny tolikrát zlehčovaný a zatracovaný, zpochybňovaný vlastně z nejrozličnějších pozic až podnes. Většina příslušníků této generace ovšem zevrubně prozkoumávala možnosti a nosnost tohoto starého média a jejich tvorba nezdědila přesahovala do jiných výtvarných disciplín, často právě k objektu a k soše. Mimořádně je přitahovalo dotknout se výtvarným činem žitého prostoru, přitahovalo je hledat schopnost porozumět mu, možnost či nemožnost uchopit ho a učinit viditelným, srozumitelným a smysluplným. A každé vystoupení díla do třetího rozměru okamžitě zapojovalo do hry i dimenzi čtvrtou, čas. To byla situace, kdy se nejvýraznější příslušníci generace neohlíželi po tom, co verbální formulace žádají, ale po tom, jak se lze bez formových příkazů a předpojatých kritérií dotknout palčivosti lidské existence. Bylo jim jasné, že umění se neděje skrze verbální manifestace, ale rodí se výtvarnými díly. To často nebylo a dosud není běžně akceptováno. Jako by umělci měli rezignovat na vizualitu, na zázrak uvidění a měli svůj tvůrčí život obětovat ryzi racionalitě a intelektu.

Potůček mého mládí je ve tvorbě Václava Bláhy zatím posledním dílem, které vkročilo do třetího rozměru, a zatím jediným vytvořeným z epoxi pryskyřice. Možná že jeho kvality, především optické, ovlivnily potom v blízké budoucnosti použití dalšího novodobého transparentního materiálu, akrylové pasty, v malbě samotné. *Potůček* má ovšem několik předchůdců, kteří rovněž vystoupili ze dvou rozměrů plochy, protože i Václav Bláha se v souladu se snahami své generace, tak často dnes zapomínanými, zajímal od počátku o prostorové realizace objektů a instalací. Tady je třeba upozornit na to, že celá řada obrazů a kreseb, především z počátku osmdesátých let, může být chápána téměř jako projekty k těmto objektům a instalacím. Již v roce 1982 vytvořil tři figury nazvané *Monstra*, zatím pouze jako z obrazu vysvobozené, hutně malované ploché postavy v charakteristickém náklonu jeho předchozích *Sprchounů* a *Potkávačů*, pro neoficiální výtvarné akce v postupně devastovaném městě Most. Tam byla *Monstra* vržena do zcela autentické scény zmaru.

V roce 1992 se zúčastnil symposia *Baroko a dnešek* v jezuitském kostele *Zvěstování Panny Marie* v Litoměřicích instalací *Zastižen minulostí*. V jedné z bočních prostor po straně presbytáře byla umístěna ohnutá zhroucená figura naznačená konstrukcí ze železných prutů, pouze její



Václav Bláha, *Křehké příběhy*, 2009, akryl, uhlí, popel a pastel na plátně, 215 × 190 cm. Foto: Magdalena Bláhová.

hlava a ramena byla vyskládána do plného tvaru deskami ze sušené hlíny. Hlavu drtivě zasáhla železná traverza procházející celou místností. Zanedbanost a opuštěnost barokní místnosti byla umocněna tragickou symboličností objektu snad upomínajícího na hrůznou minulost pozůstatků nedaleké podzemní nacistické továrny Richard. Bláha tady jasně projevuje svou schopnost reagovat na rozjitřenou exaltovanost barokního díla a zároveň reflektovat váhu i tragické rysy lidského údělu, schopnost, která provází celé jeho dílo, jehož sociální citlivost je nepřehlédnutelná. Osvědčil ji i v následující instalaci Zastižen současností v tomtéž roce vytvořenou v Galerii pod Vyšehradem v Praze. U zdi hroučící se

figuru vytvořenou podobným způsobem jako v Litoměřicích zasáhla těžká traverza do zad. Tady je zřetelná ještě osobnější, jitrivější výpověď o vlastním údělu právě v tomto nám určeném životním prostoru, duchovní situaci i v tomto nám vymezeném čase.

V devadesátých letech pak následovaly ještě dvě, pro jeho dílo i pro české umění důležité instalace, které formovaly další Bláhovo dílo a z nichž pak vyšla definitivní podoba prostorové realizace Průnik (2001–2004) v Charlotte (Severní Karolína, USA). První z nich byla instalace Zastižen uskutečněná v roce 1997 ve sklepních prostorách Českého muzea výtvarných umění v Praze, v níž Bláhova reflexe lidských osudů

dostala podobu na zemi ležící figury s vetknutým břemenem vytvořené z ploten usušené hlíny. Na počátku byl přeci člověk stvořen z prachu země a pak mu byl vdechnut život. A tak platí „...pomni, že prach jsi a v prach se obrátíš.“ Ležící figura zaplňovala celou plochu sklepní prostory a návštěvníci na ni mohli vstupovat, a tak pozvolna stírat její rysy. Lidské dílo i lidský život jsou podrobeny zákonu času a je jim uložena konečnost. Jako by se tu opět vynořilo v baroku oblíbené téma Memento mori. Ještě jednou se Václav Bláha vrátil k tomuto tématu v roce 1999, kdy na Skidmore College v Saratoga Springs instaloval Pokus přenést střeoevropský prostor do USA. Mezi dva volně průchozí rámy dveří vytvořil na zemi obraz z hliněných sušených tvárnic a travin formově navazující nejspíše na obrazový cyklus Záznam. Celé dílo bylo však završeno až úplným zmizením obrazu z hlíny a travin poté, co po něm návštěvníci volně procházeli.



Václav Bláha, Světlo, nic víc, 2009, akryl na plátně, 130 × 200 cm.

Na rozdíl od pražské instalace, kdy návštěvníci vždy váhali vstoupit „do obrazu“, ve Spojených státech se takový respekt neobjevoval. Dílo se tak stalo i jakousi malou sociologickou sondou s velkým emocionálním potenciálem. Proč tomu tak bylo, by možná vydalo na jinou studii.

Konec devadesátých let přinesl Václavu Bláhovi příležitost vytvořit rozměrný objekt pro bavorský Eschlkam nedaleko českých hranic nazvaný Evropský dům, který byl definitivně realizován v roce 2001. V něm se spojila malba, vlastně pozorovateli neviditelná, uvnitř ploch vnitřního hranolu posazeného vrcholem dolů do kubusu trubkové konstrukce. Vervní, hutná až reliéfní malba je zcela vydána všanc živlům a pozvolnému konci. Dnes je již zčásti skutečně destruována. Děje se s ní to, co s celým lidským životem a veškerým lidským dilem. Otázka trvání a konečnosti a motiv postupné degradace není tvorbě Václava Bláhy zcela cizí, jak jsme již viděli. V souvislosti s Evropským domem je nutné zmínit ještě jeden Bláhův objekt. Byl to objekt Každý den, instalovaný na Fóru 88 v pražské Tržnici, tedy objekt o více než desetiletí starší, který působil tehdy víc než zvláště, ba nepochopitelně nejen v kontextu tehdejší Bláhovy tvorby, ale i v souvislostech tehdejší české neoficiální výtvarné scény. A určitě to nebylo proto, co říkali

někteří lidé pohybující se ve sféře výtvarného umění s jistou dávkou povýšenosti, že vytvářet objekt je dávno „pasé“. Bláhův objekt byl sestaven z rezavých trubek a juty jako vzdálený předobraz forem Evropského domu. Svou surovostí sugeroval představu, jako by byl pouze přenesen z nepořádku nějakého dobového staveniště. Obraz našich tehdejších ohrožených zkorodovaných životů? Možná i těch dnešních.

Devadesátá léta nejsou ovšem v Bláhově tvorbě věnována pouze objektům a instalacím. Hlavní součástí tvořivého procesu byla stále malba, obraz, který inspiruje a napájí autorovu práci se třetí dimenzí. I rozšlapání hliněného obrazu v prach je totiž způsob vytváření obrazu. Bláhova prostorová díla jsou stále řečí malíře, i vrchol řady trojrozměrných realizací, Potůček mého mládí je vlastně malbou ve třech rozměrech nalezenými předměty a poloprůhlednou tvrdou hmotou, která je provždy svírá.



Václav Bláha, Světlo, nic víc II, 2009, akryl na plátně, 130 × 200 cm.
Foto: Magdalena Bláhová.

O rok dříve, než vznikla instalace Zastižen v Českém muzeu výtvarných umění v Praze (nyní GASK v Kutné Hoře), vznikla řada pěti obrazů s názvem Záznam, které vykazují s instalací mnohé příbuzné rysy. Za tímto strohým, neutrálním názvem se vlastně skrývala velmi osobní, niteraná výpověď o vlastním životě. Nejsou záznamem jakékoliv indiferentní události, ale seismografickým zviditelněním osobní situace autora. Intenzivně barevná malba je velmi vervní, rozrušená, ve vysokém reliéfu vznikajícím zapojením plnidel a dalších materiálů. Sebevysší vrstvy malby však nejsou sochařským reliéfem, ale vyjádřením silných emocí, které jsou s tématem svázány. V téže době vznikalo i Sto vzkazů tomuto století (1998–99), jakýsi deník, glosář, v němž se spojují figury zmítané světem s texty čitelnými i psanými nervózními tahy v jakémsi zdánlivě pravěkém písmu. Vrcholem těchto vzkazů neuchopitelnému dění světa pak byly dva monumentální obrazy Vzkaz I a Vzkaz II z roku 1999.

I v dalších letech po roce 2000 pracuje Bláha na řadách obrazů malých formátů, které vkládá do obrazových sestav po dvanácti nebo dvaceti obrazech, jež pak vytvářejí děj, aniž by byly historkami. Jako by vytvářel znovu Potůček, tentokrát vkládáním jednotlivých Příběhů nebo Křehkých příběhů. Jejich čas neuplyne v přímce, ale je stále zde



Václav Bláha, *Fragmenty mého města*, 2012, akryl, pastel a popel na plátně, 205 × 215 cm. Foto: Magdalena Bláhová.

a nyní. Zase je tu ona vervní hutná malba vysokých akrylových past, pod kterými se skrývá třeba křehký pastel nebo i popel. Velmi často užívá akrylovou pastu v čirém stavu, jež příběhy fixuje a nechá děje prosvítat stejně, jako epoxid Potůčku mého mládí uchvátil a fixoval příběhy nalezených věcí.

Nejen některé z těchto menších obrazů Příběhů, ale i mnohé velké formáty jsou na první pohled kompozicemi abstraktními, ale vlastně v sobě téměř vždy skrývají figurální téma. Bláhův člověk stále vydávaný vanu i vichru existence je vždy přítomen. Ovšem ne vždy explicitně tak jako v dramatickém proplétání těl v obraze *Fragmenty mého města II* z roku 2012.

Vrstvy Bláhovy malby, a malbou je u něj i silný reliéf průsvitného akrylu, ztávají známé, identifikovatelné obrazy světa a člověka. Ani svět, ani člověk v něm se nám totiž, našemu rozumnění, nebo dokonce manipulaci nedává jako na dlani. To se ukazuje i ve trojici obrazů *Rozkoš 1-3* z roku 2009, jehož prosvítavé vrstvy nechávají tušit základní figurální téma kdesi vespod. Ale tou rozkoší není rozeznávání, tušení vyprávění příběhu, rozkoší je sama malba, proces, v němž Bláha činí alespoň trochu viditelným, co je neviditelné, co zahlédl ve světě za věcmi a lidmi jako znamení smysluplnosti. „Není viditelné bez neviditelného, není neviditelné bez viditelného,“ napsal Roger Munier.

Rozkoš by se mohly jmenovat i dva obrazy z roku 2009, které Václav Bláha nazval *Světlo*, nic

vic. Jsou totiž plné radosti z malby, zdánlivě vystavěny z těžkých hmot a struktur. Ale ty jsou vlastně hmatatelným světlem. Uprostřed obrazů svisle rytmičtých jakýmsi barevným deštěm se vznášejí tvary nesugerující nic užitého, nic netvrdící. Hmota je přeci formou energie, barva je viditelným světlem, tedy také energií. Jako by si nejen tady kladl Václav Bláha otázku se současným fyzikem „...odkud vlastně pochází každodenní svět?“

Václav BLÁHA

narozen 1. dubna 1949 v Praze

studia:

1964-1968 Střední odborná škola výtvarná, Praha
1968-1974 Akademie výtvarných umění v Praze
(prof. Arnošt Paderlík)

zakládající člen Volného seskupení 12/15 Pozdě,
ale přece a S. V. U. Mánes

vystavuje od r. 1973 doma i v zahraničí

zastoupení ve sbírkách:

Národní galerie v Praze, Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, Severočeská galerie výtvarných umění v Litoměřicích, Galerie umění v Karlových Varech, Galerie Klatovy/Klenová, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Galerie výtvarného umění v Chebu, Galerie výtvarného umění v Ostrově, Moravská galerie v Brně, Galerie Montanelli v Praze, Česká národní banka a soukromé sbírky v České republice a v zahraničí

Obrazárna zámku ve Valticích

Michal Konečný



Orazio Riminaldi, *Herkules a nemejský lev*, kolem 1620, olej, plátno.

Valtice, spojené už od středověku s významným knížecím rodem Liechtensteinů, patří k nejpozoruhodnějším barokním rezidencím na území České republiky. Spolu s kvalitní architekturou vynikal zámek i rozsáhlými sbírkami, které patřily k největším v habsburské monarchii. Patrně největší slávu zažívaly Valtice za vlády umění-milovného mecenáše a sběratele knížete Karla

Eusebia z Liechtensteinu (1611–1684). Kníže, sám diletující architekt, rezignoval na významnější dvorské funkce a většinu života strávil právě na Valticích, kde se obklopal četnými umělci.¹ Díky dochovaným inventářům a účtům je možné rekonstruovat jeho rozsáhlou uměleckou sbírku, kde se kromě obrazů nacházely také sochy a četné exkluzivní kusy luxusního užitého umění; v této souvislosti je příznačný nákup oltářního obrazu pro valtický farní kostel, objednaný u Petra Paula Rubense. Karel Eusebius položil základy nejen samotné knížecí sbírce, ale také samotnému sběratelství, které bylo charakteristické například tím, že i následující knížata nakupovala zejména soudobou malířskou produkci. Sbírkou se dále rozšiřovala i za jeho syna Jana Adama Ondřeje (1662–1712), který však přesunul hlavní sídlo rodu a s ním i sbírku do nově zbudovaných paláců ve Vídni. Právě on do knížecí sbírky pořídil patrně nejvýznamnější akvizici – Rubensův cyklus kartin s výjevy ze života římského vojevůdce Decia Musa.

Ve Valticích zůstaly především rodové portréty a nepříliš významné obrazy. Během 18. století byly všechny reprezentační a obytné místnosti na zámku pokryty velmi nákladnými brokátovými a hedvábnými tapetami, které Liechtensteinové zakoupili ve Francii a Itálii. Z toho důvodu doplňovaly obrazy pouze dlouhé zámecké chodby, kde byly instalovány „barokním“ panelovým způsobem. Obrat nastal až během dlouhé vlády knížete Jana II. z Liechtensteinu (1840–1929), štědrého milovníka umění, který proslul v rámci rodové tradice především nákupy soudobých umělců. Pod vlivem berlínského historika umění Wilhelma von Bodeho se však pustil i do nákupů starých mistrů, jimiž doplňoval rodovou sbírku, jako by šlo o muzejní instituci. Právě během jeho vlády bylo na „jeho milované“ Valtice přivezeno velké množství kvalitních obrazů, jimiž byly doplněny hostinské a knížecí apartamenty. Šlo zejména o barokní plátna; díla soudobých mistrů, zejména pak věhlasných vídeňských akademiků, byla určena pro nedalekou Lednici.

Zatímco architektura valtického zámku dodnes symbolicky odráží ambice i významné postavení rodu v celé habsburské monarchii, interiéry a mobiliář zaznamenaly během 20. století značné ztráty.² V závěru druhé světové války se rozhodl dobře informovaný kníže František Josef I. z Liechtensteinu (1906–1989) odvézt z území tehdejšího protektorátu a Sudet všechny důležité rodové poklady do bezpečí Liechtensteinska. Valtický zámek spadající v té době do župy Niederdonau se stal v roce 1944 překladištěm uměleckých pokladů z téměř všech rodových sídel v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Už předtím sem byl nicméně převezen z bombardování ohrožené Vídně Rubensův cyklus Decima Musa a uskladněn ve zdejším zámeckém divadle. V prosinci 1944 byly dodány do Valtic dva vagony, do nichž byl mimo jiné naložen zlatý kočár habsburského velvyslance v Paříži knížete Josefa Václava z Liechtensteinu. Do Liechtensteinska je pak za dobrodružných okolností následovalo



Vincenz Fischer, *Audience u knížete Josefa Václava z Liechtensteinu, 1748, olej, plátno.*

dalších šestnáct vagonů z dalších sídel, přičemž sbírky z Velkých Losin, Úsova a Šternberku už se odvézt nepodařilo. Během této evakuační akce, řízené knížecím archivářem a historikem Gustavem Wilhelmem, byla většina předmětů z ohroženého území skutečně odvezena, takže současná obrazová sbírka z valtického fondu tvoří pouze torzo původní knížecí zámkové obrazárny.³ Nejlépe o tom svědčí množství samostatných rámců, které z důvodů místa zůstaly, na rozdíl od pláten, na zámku. S ohledem na význam někdejších sbírek jde však stále o kolekci, která patří k nejvyšším ze všech zpřístupněných moravských hradů a zámků.⁴

Přestože těžiště sbírky spočívá hlavně v barokním umění, na zámku se dochovalo i několik pozoruhodných děl z předchozích období. Patrně nejvýznamnější je nevelký deskový obraz Krista nesoucího kříž z dílny ferrarského raně

renesančního malíře Cosmé Tury (okolo 1433–1495), který byl s největší pravděpodobností zakoupeni knížetem Janem II.

Z barokních umělců jsou ve sbírce zastoupeni převážně nizozemští mistři 17. století. Mezi nejvýznamnější obrazy patří kolekce ideálních krajin, doplněných námořními scénami od Hanse de Jode (1630–1662), využitá na sklonku 18. století do dřevěného táflování nad dveře a okna. V Pandorině sále je zavěšena rozměrná noční scéna Aerta van der Neera (1603–1677), na níž navazuje několik dalších krajin bližší neurčených nizozemských mistrů z poloviny 17. století. Žánrová nizozemská malba je zde zastoupena odpočívajícími vojáky od Jana van Olise (1610–1676) a zejména brilantní bitevní scénou Šarvátka na mostě malíře Pietera van Meulenera (1602–1654), zobrazující boj severních nizozemských provincií se španělskou katolickou armádou. Mimořádně



Pieter van Laer, *Velká vápenka*, kolem 1640, olej, plátno.

kvalitní je pak obraz Rembrandtova žáka Jürge-
na Ovense (1623–1678), představující zřejmě kryp-
toportrét blíže neurčené aristokratky v podobě
pastýřky. Nejznámějším nizozemským obrazem
z valtické sbírky je však Velká vápenka od Pietra
van Laera, zvaného Bamboccio (1599–1642), ma-
líře žijícího a tvořícího v Římě. V tomto případě
nejde ani o kvalitu díla, ani o poměrně frekven-
tovaný žánrový námět, ale o soudní proces mezi
současným knížetem z Liechtensteinu a Českou
republikou na začátku 90. let minulého století.
Flámské mistry ve Valticích reprezentuje přede-
vším rozměrný mytologický obraz, znárodnující
Kyklopa Polyféma s Vulkánem, Venuší a Amo-
rem, od Rubensova spolupracovníka a dvorního
malíře místodržitele arcivévody Albrechta Theo-
dora van Loona (1582–1649). Z jižního Nizoze-
mi pocházel i liechtensteinský dvorní malíř Pe-
ter van Roy (1683–1738), pracující pro knížete
Jana Adama I. a jeho následníka knížete Antoní-
na Floriána. Přestože je Roy doložen především
jako portrétista členů knížecí rodiny, ve Valti-
cích se dochoval jeho náboženský obraz s moti-
vem Panny Marie Bolestné.

Z barokních obrazů italské provenience na Val-
ticích vyniká náboženský výjev Krista a ženy
Kananejské od předního neapolského barokního
malíře Mattia Prettiho (1613–1699) a svatý Jero-
ným od čelního představitele boloňské malířské
školy Simona Cantarinioho (1612–1648), známého
také pod jménem Simone da Pesaro. Mytologic-
ké náměty jsou v záměcké obrazárně zastoupeny
například rozměrným obrazem, který znázorňuje

Herkula a nemejského lva od Caravaggiova po-
kračovatele Orazia Riminaldiho (1586–1631).

Velmi důležitá je také sbírka portrétů, z nichž
vyniká efektní mužský portrét zobrazující he-
ssenského lankraběte Viléma V. (1602–1637),
který vznikl v dílně věhlasného utrechtského ma-
líře Gerharda van Honthorsta (1592–1656). Por-
tréty členů knížecí rodiny jsou zde zastoupeny
předními rakouskými malíři, jako byl akademik
Vincenc Fischer (1729–1810), Martin van Mey-
tens (1695–1770) či Frans van Stampart (1675–
1750).

Poznámky:

1. L. Slaviček, „Sobě, umění, přátelům“. Kapitoly z dějin
sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, Brno
2007. s. 95–101. – H. Haupt, *Fürst Karl Eusebius von Liech-
tenstein 1611–1684. Erbe und Bewahr in schwerer Zeit*, Mün-
chen – Berlin – London – New York 2007. – G. Wilhelm,
*Die Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehung zu
Kunst und Wissenschaft, Jahrbuch der Liechtensteinischen
Kunstgesellschaft 1976*, Vaduz 1977, s. 9–179. – V. Fleis-
cher, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und
Kunstsammler (1611–1684)*. (Veröffentlichungen der Gesell-
schaft für neuere Geschichte Österreichs I), Wien – Leipzig
1910.
2. Jiří Kroupa, Zámek Valtice v 17. a 18. století, in: Kordiov-
ský Emil (ed.), *Město Valtice*, Valtice 2001. s. 155–196.
3. Gustav Wilhelm, *Der Weg der Liechtenstein-Galerie von
Wien nach Vaduz. Der Weg von Wien nach Vaduz im Frühja-
hr 1945*, Wien 2005.
4. Antonín Jirka, *Malířství 15–18. století z moravských zámec-
kých sbírek. Valtice, Šternberk, Bučovice (kat. výst)*, Brno
1997.

Ivan Bednář, pedagog, malíř, znalec a milovník umění, zakladatel regionálních galerií

Alena Potůčková

8. května jsme si připomněli nedožitě devadesátiny a 2. ledna dvacet let od úmrtí Ivana Bednáře, významné osobnosti zakladatelské éry regionálních galerií, jejichž vznik v padesátých a šedesátých letech podporoval z vlivné pozice úředníka ve výtvarném oddělení ministerstva kultury. Připomeňme si jeho tehdejší soupeřníky, jimiž byli významní ředitelé či odborní pracovníci oblastních galerií: Michala Plánku z Gottwaldova, Oldřicha Kubu z Plzně, Miloše Saxla z Roudnice nad Labem, Jana Sekeru z Loun, Hanu Seifertovou z Liberce, Viléma Jůzu z Ostravy, Jaromíra Lakosila z Olomouce, Jiřího Kohoutka ze Středochodské galerie, Bohumila Houdka z Hluboké nad Vltavou, Josefa Šůvu z Hradce Králové či Otakara Votočka z Litoměřic. Byli to lidé oddaní myšlence založení a rozvíjení odborných institucí, které si kladly za cíl budovat a ochraňovat sbírky výtvarného umění a zprostředkovávat je nejširší veřejnosti při dodržování těch nejnáročnějších kvalitativních měřítek.

Dnes nám již připadá samozřejmé, že se regionální galerie pevně ukotvily v kulturně společenském prostoru, že pečují o velkou část národního kulturního dědictví a že se řada z nich proměnila v odborné ústavy s úctyhodnou tradicí. O to obtížněji si dokážeme představit, za jakých podmínek a za jakého nasazení vznikaly. Nestalo by se tak bez souhry příznivých okolností: vstřícné společenské atmosféry, vážnosti, již se těšilo téma vzdělání a osvěty, úsilí zainteresovaných lidí v konkrétních místech a aktivní podpory ministerstva kultury a Národní galerie v Praze, která vznik regionálních galerií zaštiťovala a také jim v počátcích existence vydatně pomáhala jak metodicky, tak i zápůjčkami kvalitních děl do nově budovaných stálých expozic. Efektivní součinnost fungovala díky zapáleným lidem, přesvědčeným o demokratickém poslání kultury, díky lidem, kterým „šlo o věc“.

Na ministerské úrovni prosazoval tuto linii právě Ivan Bednář spolu s dlouholetým spolupracovníkem, malířem Františkem Doležalem. Výtvarné oddělení ministerstva pomáhalo



Ivan Bednář, Vlastní podobizna s kocourem, 1969. Foto: archiv Emilie Bednářové.

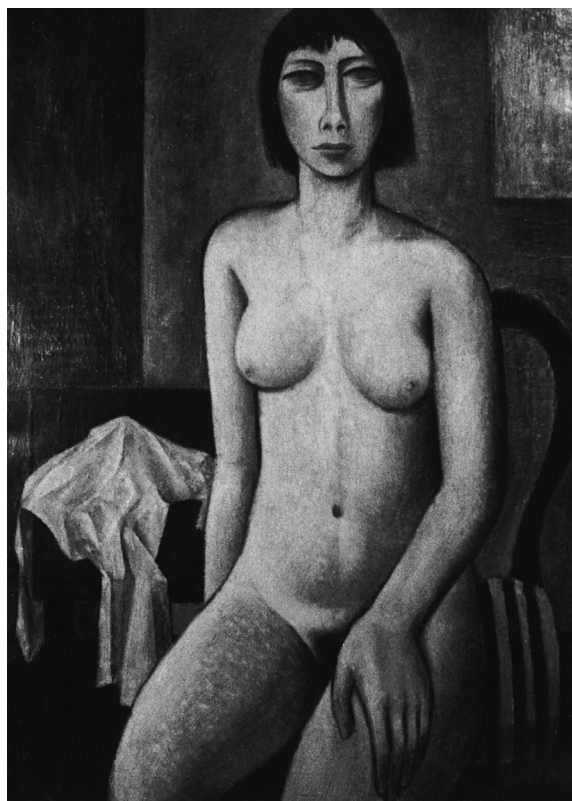
realizovat myšlenku budování galerií přímo v terénu při jednáních s místními zastupiteli. Těchto spanilých výprav se leckdy účastnil i V. V. Štech. Ministerstvo zajišťovalo také nákup výtvarných děl od současných autorů a převádělo je do sbírkových fondů galerií. Stát tak podporoval jak umělce, tak i regionální galerie. Národní galerie pověřila spoluprací s ministerstvem a galeriemi nejprve Marii Hovorkovou, specialistku na české výtvarné umění 19. a 20. století, později zřídila oddělení regionálních galerií, které po dlouhá léta vedl Miloslav Racek. Myšlenka budování a rozvoje oblastních odborných institucí se těšila největší podpoře v druhé polovině šedesátých let, kdy byla síť galerií, pokrývající celé území Čech

a Moravy, prakticky dotvořena. V období příznivé společenské atmosféry, přející kulturnímu rozkvětu, se dotvářely základy sbírek – leckde se opírajících o starší fundamentey – zejména akvizicemi z období nástupu moderny, umění mezi válkami a tehdejšími aktuálními sběry. Budovaly se stálé expozice, prezentující umění předních osobností českého výtvarného umění, formovala se výstavní politika, která se zejména na konci šedesátých let otvírala všem progresivním trendům z domova i ze zahraničí.

Slibný vývoj byl násilně přerušen okupací Československa a nástupem normalizace, která se ve všech oblastech společenského života vyznačovala cíleným „odsunem mozků“ z řídících pozic. Tento proces na dlouho poznamenal i život galerií. Řada kreativních budovatelů musela opustit ředitelská místa či se pokoušet prosazovat své ideje za cenu částečných kompromisů. Z aktivní, veřejné pozice na ministerstvu kultury

galerií měl také několik výstav. Po válce vystupoval na Fakultě architektury a pozemního stavitelství Českého vysokého učení technického a na Pedagogické fakultě University Karlovy v Praze u profesorů M. Salcmana, C. Boudy, K. Lidického a J. Sejpky. Na počátku padesátých let působil jako pedagog v kursech pro přípravu pracujících na vysoké školy. V letech 1954 až 1970 pracoval ve výtvarném oddělení Ministerstva kultury ČSR, v letech 1970 až 1984 v Národní galerii v Praze. Věnoval se též pedagogické a popularizační práci. Ve svých přednáškách a komentářích k filmům o umění zprostředkovával bohaté vědomosti o pokladech evropských galerií a uměleckých památkách.

Od absolutoria na vysoké škole se věnoval výtvarné činnosti, především malbě a ilustraci. Podnikl řadu studijních cest po Evropě, byl členem výtvarných skupin *8 výtvarníků*, *Směr* a *Linie*. Vystavoval ve výstavních síních a regionálních



Ivan Bednář, *Akt s pružnou židlí*, 1971. Foto: archiv Emilie Bednářové.



Ivan Bednář, *Děve s červeným květem*, 1970. Foto: archiv Emilie Bednářové.

byl odsunut i Ivan Bednář, jehož se posléze ujal ředitel Národní galerie Jiří Kotalík. Zpočátku působil jako jeho tajemník, později musel být „uklizen“ do archivu, kde nemohl přicházet do styku s veřejností. Svou profesionální dráhu symbolicky zakončil v oddělení regionálních galerií Národní galerie. Přiřadil se tak k četným „nežádoucím“ odborným pracovníkům, kterým Jiří Kotalík poskytl v době normalizace ve vrcholné instituci azyl.

Vraťme se však na začátek. Ivan Bednář se narodil ve Vysokém Mýtě, kde navštěvoval gymnázium a kam se po celý život rád vracel jako oblíbený člen tamní kulturní komunity i bývalý nadšený ochotnický divadelník. V tamní Městské

galeriích po celém území Čech, zejména však ve východočeském regionu. Svými obrazy je zastoupen v Městské galerii ve Vysokém Mýtě, ve Východočeské galerii v Pardubicích, v Galerii Středočeského kraje, v Galerii umění v Karlových Varech, v Galerii Vysočiny v Jihlavě, v Muzeu umění Olomouc, v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem, v Krajské galerii ve Zlíně a v Galerii Klatovy-Klenová.

V roce 1958 vytvořil pro svou potěchu kombinovanou technikou kvaše a akvarelu ilustrace k francouzské středověké báji o Aucassinovi a Nicolettě. Z předloh, které jsou dnes v majetku Východočeské galerie v Pardubicích, doprovázejících překlad Hanuše Jelínka, vznikla

působná publikace, kterou za podpory autorovy ženy Emilie Bednářové vydalo nakladatelství PRIMUS v roce 1995. Výběr tématu naznačuje autorovu zálibu v umění minulosti. Vedle středověké milostné poezie inklinoval jako znalec, poučený studiem v předních evropských muzeích a galeriích, k období rané italské renesance. Tato orientace se promítla i do volné tvorby stylizovaných imaginárních portrétů, k nimž patří například *Renesanční hlava* z roku 1973, která je dnes v jedné soukromé sbírce v Berlíně. To už se ocitáme v období, kdy se Ivan Bednář, zbaven veřejné funkce, vrátil k volné tvorbě, jež se mu stala útočištěm před nevlídnou společenskou situací. Právě v této době vykryštoval jeho osobní styl, vyznačující se uměřeností výrazu a zvláštní atmosférou klidu. Svá díla, soustředěná k tradičním žánrům prověřeným dlouholetou tradicí, jako jsou zátiší, portrét, akt či krajina-malba, vytvářel nevšední voskovou technikou

do světa nehledané krásy všedního dne navázal na poválečný trend intimismu výtvarných skupin období táni, jenž se v opozici vůči oficiální doktríně socialistického realismu zabýval civilní, záměrně nepatetickou tematikou. Vznešenost v ní přisuzoval těm nejobyčejnějším věcem a skromným radostem života.

Poselství Ivana Bednáře, ať již zašifrované do obrazů, či úspěšné historie regionálních galerií, je potřeba si znovu připomínat.



Ivan Bednář, *Suché slunečnice*, 1975. Foto: archiv Emilie Bednářové.



Ivan Bednář, *Zátiší se žlutým jablkem*, 1974. Foto: archiv Emilie Bednářové.

na kartónu či lepence. Technika blízká enkaustice dala vzniknout zvláštním světelným efektům, díky nimž prozařují na povrch spodní barevné vrstvy, a vytvářejí tak dojem tajemné hloubky. Ivan Bednář obdivoval klasiky evropské moderní malby od Cézanna a Deraina po Morandiho, od Zrzavého přes Tichého po Bazovského. Svá díla budoval pomalu, rozvážně, v ortogonální kompozici, aby dal vyniknout řádu a harmonii, která mu v jeho soukromém světě vyvažovala nelad za zdmi domova. Zvláštní slabost měl pro Slovensko, domovinu jeho milované ženy Emilie, kterou mnohokrát portrétoval. Symbolické vize slovenské krajiny prokládal odkazy k lidové kultuře. Pojetím obrazového prostoru jako okna

Sám sobě neutěš

rozhovor s Ivem Sedláčkem

Václav Mílek



V ateliéru v Žabčicích u Brna, polovina 80. let 20. století. Foto: Zdeněk Sedláček.

Ivo Sedláček (1961) studoval na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně, na katedře výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě brněnské univerzity. V letech 1986 až 1998 pracoval jako kurátor ve Státní galerii ve Zlíně. Je spoluzakladatelem a ředitelem Zlínské soukromé vyšší odborné školy umění. Jako umělec se věnuje především malbě, v níž překračuje navyklá schémata prostorovou instalací nebo záměnou malířského plátna za vlizelín, balicí papír apod. Žije a pracuje ve Zlíně.

V rozhovorech s umělci je často pokládána otázka Na čem novém pracujete?, takže se očekává, že charakteristickou vlastností umělce je přicházet stále s něčím novým. V jiných souvislostech jsem už ovšem také slyšel, že umělec vlastně tvoří celý život jedno dílo. V tom smyslu, že neustále rozvíjí a zpracovává jeden problém. Jak to vidíš ty vzhledem k sobě samému?

Je to individuální. Já pracuji spíš v cyklech, někdy mě zajímá třeba nějaký konceptuální postup a kresebné médium, jako to bylo třeba v 70. a 80. letech, kdy jsem v podstatě do poloviny 80. let skoro nemaloval, nepočítáme-li školní práce. Dělal jsem kresby, které se zabývaly komunikací a vztahem člověka k člověku, k prostředí a jak se vzájemně ovlivňují, jak je člověk navázaný a determinovaný prostředím a naopak on zase deformuje to prostředí. Takové jednoduché kresby, trochu jak piktogramy to vypadá. Byly formou maximálně oproštěné na nejnútnejší, bez snahy estetizovat je, často jsem říkal, že kreslím nikoliv, co vidím, ale co vím. Nakonec i diplomku na vysoké jsem nazval Kresba jako sdělení. To byl velký cyklus kreseb, u něhož jsem v určité chvíli pocítil, že je vyčerpaný, a začal jsem s kamarády, dnes už kolegy, Josefem Daňkem a Blahoslavem Rozbořilem, dělat různé samizdatové autorské knihy a neoficiální bytové akce. Akce vykristalizovaly ze spolupráce na knihách, které jsme dělali ještě předtím, jmenovaly se například Přirozeně, jiná Ex, v knize Homo jsme společně zpracovávali zvolená témata, Josef Daněk něco nakreslil a já jsem na to reagoval svojí kresbou, nebo on rozvíjel námět ode mě. A u těch knih jsme si postupně uvědomili, že nás to dost nespokojuje, a přešli jsme k akcím, jako byly Poslední oběd (pozn.: v roce 1987) nebo Otevírání muzea Ivo Sedláčka v Žabčicích, kdy jsem si sám sobě zřídil a otevřel „předsmrtné“ muzeum, ale jen na dva dny a kamarádi (pozn.: J. Havlíček, J. Daněk, B. Rozbořil, M. Magni) mi to přijeli zahájit, teda spíš mě pomluvit, a takové podobné akce. Existují fotodokumentace a xeroxové sborníky. Zájem o malbu u mě narůstal postupně od druhé poloviny 80. let a trvá až do současnosti, ale zase si troufnu tvrdit, že je to děláno v takových cyklech, kdy se člověk třeba zabývá víc figurou a najednou zjistí, že už se opakuje. Ale jelikož se tím neživím a nejsem na tom komerčně závislý, tak si můžu dovolit nemalovat, když mě to nezajímá a nechce se mi. Když jsem si uvědomil u figurace opakování, začal jsem dělat cykly abstraktních maleb nazývané V prostoru nebo vlizelíny pracující s účinkem reálného světla, současně tzv. Ubrusy, kde vstupují do papírů, které byly kdysi položené na pracovním stole, na kterém jsem maloval. Jsou to vlastně výtvarné deníkové záznamy z té doby, připomínají gestickou nebo akční malbu. Proto mě bylo líto vyhodit ty balicí papíry-ubrusy, a tak jsem někdy v roce v 2000 do nich výtvarně vstoupil. Mezitím již vznikaly další podklady, podmalby, jak jsem v ateliéru maloval, menší formáty dělám na stole. Je to napůl práce s náhodou používaného ubrusu, se stopami po několika měsíčním žití



Pohled do výstavy Ivo Sedláček - malby, objekty, kresby, (reprodukováné vlněliny jsou z poloviny 90. let), Lubomír Jarcovják - objekty, autorské knihy, papíry a grafiky, Dům umění ve Zlíně, 2002.

na něm a napůl výtvarně dotvořeno s určitým záměrem. A to se zase vrací teď na těch posledních pracích, které vycházejí z čtení kosmologie a úvah, které mě vzrušují, jako co jsou bílé díry, černé díry, temná hmota, energie, časoprostor, entropie, uspořádanost, neuspořádanost, singularita... je tam záměr „demiurga“, nebo jen sled příčin a následků, cyklení, neustálé opakování dějů a času, či jen velká náhoda? A s těmito pojmy a úvahami se dá pracovat i v obrazech. Ale

odpovídám na tvoji otázku: není to u mě jedno dílo, možná jeden problém ano, ale stále šířeji vnímaný. Vzpomenu, jak poznamenal kamarád historik umění Ivan Neumann, když jsme spolu při instalaci výstavy řešili, která díla dát či nedat k osobě, co spolu souvisí nebo nesouvisí: „je to stejně jedna ruka“. Jen dodám, i jedna hlava, šířeji pojato jeden člověk a často si říkám - sám sobě neutěčeš.

Po polovině 80. let jsi přišel do Zlína pracovat do galerie. Jako kurátor jsi dělal hlavně výstavy současných umělců, tvých současníků?

Ano, přišel jsem v roce 1986 a krátce poté jsem musel jít na vojnu. Moc lidí jsem tu neznal, vlastně jen spolužáka výtvarníka Luboše Jarcovjáka, ale jakmile jsem se z vojny vrátil, tak tam zase musel on. Postupně jsem se více přátelil s Ludvíkem Ševečkem, který tehdy dělal v galerii vedoucího odborného oddělení. S malířem Svatou Slovenčíkem jsem se poznal a sprátelil později, tuším v osmdesátém osmém roce, s Marcelou, později mojí ženou, ve stejném roce.

Moje zaměření v galerii bylo současné umění. Začal jsem dělat výstavy především lidí, které znám, věřím jim a hlavně jejich práci. Jak jinak, nelze psát o někom, koho neznám a nic o něm nevím! Nebylo to klepání na dveře slavným umělcům, kteří „v té době zrovna frčí“, naopak mnozí byli ještě neznámí nebo nežádoucí pro tehdejší režim. Z mých prvních byla výstava Vladimíra Kokolii. Probíhala na zámku a současně ve foyer v Městském divadle ve Zlíně. Myslím, že to byla tehdy jedna z větších výstav Vladimíra Kokolii a hlavně ve státní galerii, protože do té doby jsme se všichni prezentovali většinou v různých klubech mládeže a vysokoškolských klubech atp. Nebo třeba to muzeum, které jsem zmiňoval, bylo děláno v soukromém domě u kamaráda v Žabčicích u Brna, ve vesnici, kde jsem vyrůstal. Výstavy ve Zlíně jsem taky dělal v Divadélku v klubu, z těch prvních Josef Daněk, potom Jiří Havlíček z Brna a tedy ty generace, které jsem bezprostředně osobně znal a nemusel jsem nic složité hledat. To byly začátky. Koncem osmdesátých let se už uvolňovala doba, protože se mluvilo o perestrojce a i komunisti si uvědomovali, že kdyby nic nedovolili, tak by to žádná perestrojka nebyla. Takže se zkoušelo, co si můžeme dovolit. Ludvík Ševeček dělal v té době ze současných autorů výstavy Vladimíra Jarcovjáka, Jiřího Johna nebo Václava Boštika a já jsem na to navazoval výstavami současných kreseb, protože jsem měl na starosti sbírku kresby. Z toho vyšly i sborníky Kresba I. až III., které jsou zajímavé tím, že autoři sami napsali o tom, co a jak a proč dělají. A z toho pak byla hromadná výstava v Domě umění nazvaná Ze současné kresby. Nebo výstava Z tvorby mladých výtvarníků, na to jsme pak s Ludvíkem Ševečkem navázali v podobě Zlínských salonů mladých. Mnozí z těchto začínajících umělců se v 90. letech velmi rychle etablovali, což je příklad třeba zmiňovaného Vladimíra Kokolii, který se stal prvním nositelem ceny Jindřicha Chalupeckého, nebo Jana Ambrůze, brněnských Petra Veselého, Tomáše Rullera, Josefa Daňka, Zdeňka Hally či Petra Kvíčaly, původem zlínských Petra Nikla, Libora Jaroše nebo Oldy Tichého, většinu jsem taky dělal samostatnou výstavu a později dalším, jako Otmar Oliva, Radim Hanke, Luboš Jarcovják, René Hábl. Z generačně starších tvůrců bych vzpomněl samostatnou výstavu Dalibora Chatrného, tehdy již působícího na AVU, samozřejmě až od roku 1990. Později například samostatně Edu Ovčáčka nebo Ivana Kříže. Takže to je to, co jsem

na konci 80. let a těsně poté preferoval, výstavní plán, jak dobře víš, se dělá s časovým předstihem.

Na koho, resp. jakou výstavu si zvlášť pamatuješ, byl by to třeba ten Kokolia?

Myslíš jako ve smyslu, že by ta výstava pro mě byla nějak objevná nebo zásadní?

Ano, nebo že jsi s ní byl zvlášť spokojený.

V podstatě ano, protože to byla moje první větší akce a taky jsem měl k němu dobrý vztah už z Brna. Tam jsme se všichni znali, vystavovali jsme společně v roce osmdesát čtyři na nádvoří Domu pánů z Kunštátu, kde jsem si všiml jeho kreseb a naopak, často na výstavách mladých výtvarníků ještě v Galerii mladých či letní scéně v klubu „Musilka“, ale byl to i zpěvák a textař v rockové kapele „E“, člověk, kterého jsem si vážil. Na brněnské scéně to byla tehdy zásadní figura, vedle staršího Honzy Steklíka, který nám v hospodách zprostředkovával zase informace o tom, co se dělo v 60. a 70. letech, kdo to jsou například Ivan Martin Jirous nebo Plastic People, protože o tom se v té době nikde nepsalo, co dělá Karel Nepraš a další zajímavé osobnosti. Pro nás, brněnskou partu v 80. letech, byla důležitá ještě persona Jirky Havlíčka, který nám zase zprostředkovával nové informace, třeba o skatologii ve vztahu k filozofii, alchymii v umění a různých okultních vědách.

Takže ten Kokolia, to byla pro mě výzva udělat mu výstavu ve Zlíně, i když jsem nevěděl, jak to dopadne. Jestli se to povolí nebo mě nevyhodí, tehdy byla jiná doba a i myšlenky byly pro režim zbraň. Ale dopadlo to tak, že ještě předtím vyhodili z jiných důvodů ředitele galerie a já zůstal. Později jsem Kokolii představil ještě společně se sochařem Nikosem Armutidisem v Domě umění, tuším v roce 1998, to byla moje poslední kurátorská výstava v tehdejší Státní galerii Zlín před odchodem do uměleckého školství, kruh se tak i symbolicky uzavřel. Steklík jsem stihl ve Zlíně vystavit až v 90. letech, ale na různých akcích, samostatně a i společně s dalšími.

Když sleduji skupiny umělců formální i neformální, tak je většinou spojuje přátelství, jinak každý dělá něco jiného. Můžeš říci, že někdo se stal tvým přítelem, resp. byl ti blízký jen proto, jak maloval, resp. tvořil, s nímž tě spojovaly stejné výtvarné názory?

Ano, to máš pravdu. Uvedu jako příklad zase Steklík, který často vystavoval s Neprašem, ve dvou nebo na akcích Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu, ale každý byl úplně jiný. Na jednu stranu křehké konceptuální kresby Steklíkovi a vedle toho robustní sochař Nepraš. Ale Honza Steklík to vždycky komentoval, že kdyby byli stejní, tak spolu nemusí vystavovat, resp. by to vyšlo nastejno, kdyby vystavoval jeden. Měl jsem takové kamarády, kteří mně byli blízcí a jsou doposud, třeba Josef Daněk, s nímž se znám už od střední a vysoké školy a navzájem jsme se ovlivňovali, společně vystavovali a vystupovali, to trvá dodnes. Ale naše výtvarné projevy jsou jiné. Nejsme stejní, ani to nejde.



Pohled do výstavy Iva Sedláčka a Lubomíra Jarcovjčka, Dům umění ve Zlíně, 2002, (reprodukováné vlizeliny jsou z I. poloviny 90. let).

Ale vzpomněl by sis na někoho, koho jsi třeba předtím vůbec neznal, ale uviděl jsi jeho díla na výstavě, a proto se s ním seznámil?

To je už vzpomínaný Vladimír Kokolia. Jeho kresby jsem poprvé uviděl a hned mě oslovily, silně rezonovaly, na základě toho jsme se pak za nedlouho seznámili.

Taky jsem ti sliboval, že se tě chci zeptat na tvou zkušenost se zlínským Domem umění, který jsme přednedávnem opustili. Je to dost specifický prostor, na rozdíl od většiny výstavních prostor, kde jsou hlavně stěny, tady jsou hlavně okna. Ty s tím máš zkušenost i jako kurátor i jako vystavující. Dokázal bys tu zkušenost nějak reflektovat?

Když jsem tam začal dělat výstavy, kde bylo najednou společně třeba dvacet umělců, tak jsem byl asi jedním z prvních, kdo začal ten prostor členit jinak než do kóji, chronologicky za sebe, jak bylo zvykem. Takže to byly pro mě výhody pohyblivých panelů, toho prostoru, že byl variabilní. Světlo tam bylo výborné, hlavně pro sochy a objekty. Horší naopak bylo, když jsme potřebovali zatemnit nebo instalovat velké formáty obrazů a neměly jsme dostatek vysokých panelů, které byly až do druhé polky 90. let podstatně menší. Pro mě osobně jako autora bylo velice výhodné, že tam jsou ty skleněné stěny. Což je skvělé pro moje vlizeliny, na průsvitném materiálu dělané lazurní malby instalované do prostoru, aby jimi procházelo světlo. Jinde jsem je musel všet někde před okna, ale tam v proskleném sále stačilo je zavěsit do prostoru a obraz se měnil v závislosti na přírodě, jak se mění světlo, vztah země a slunce.

A nakonec přece trochu zpět k té úvodní otázce, na čem pracuješ teď?

Mám tady několik velkých rolí papíru, na které maluju. Jsou malované vodou, vlastně taky lité barvou a vodou. Pak když se do toho cákají či

lijí barvy, tam, kde je to mokré, se vyjeví tvary, podobně jako když vyvoláváš fotky. Akorát když to dělám, tak to musím vymyslet předem a rychle zrealizovat, protože voda hned usychá. Takže cákáš barvy a v tom je zase ten princip náhody a malovaného záměru, o kterém jsem mluvil, uspořádanost nebo neuspořádanost, řád či náhoda, jednou tvar malovaný se záměrem jindy vzniká sám tečením, ... a tam najednou se to začne rozpíjet a dělat tvar a všude jinde jsou to cákance, něco vzniká jako pevný tvar, zjevuje se, něco mně zanikne v cákancích, někde to je, jak jsem chtěl, jinde ne. Prostor skutečný perforováním a proti tomu malovaný vodou nebo barvou. Něco z toho jsem teď měl vystavené v Městském divadle ve Zlíně a na příští rok mám domluvenou výstavu v Orlovně v Kroměříži, na což se těším, protože jsou tam vysoké stropy pro tyto formáty. Ale mám tady i horizontální malby, jedna má přes 12 metrů: příběh, který začíná od bodu nula, tam je jen dírká průbojníkem a z této se začínají objevovat barvy a pak tvary, dělají děj, až to skončí další jednou velkou dírou a tam už to dál nejde nebo nevím, co za ní je? Jmenuje se to „Od počátku až do ...“, ale hlavně chci říct, že nevím, k čemu to bude, kam s tím, kde to budu například vystavovat, takové stěny nikde moc nejsou. A možná to tady bude ležet několik let, až zapomenu, co je tam namalované, jak se mi to stalo, když jsem před několika lety vybíral s kurátorkou Marcelou Macharáčkovou staré věci na výstavu Brněnská osmdesátá (pozn.: Muzeum města Brna, 2010) a narazili jsme při tom na práce, byly to srolované velké kresby na papíru nebo malby na plátně bez ráků, které jsem od doby jejich vzniku, asi před pětadvaceti lety, viděl i já vlastně poprvé a u některých jsem se divil, kdo to dělal.

Jaroslav Rössler

skutečně objevný

K výstavě v Brno Gallery

Jiří Valoch



Jaroslav Rössler, Okno s anténou, 1949, kvas a tužka na kartonu.
Foto: archiv umělcovy rodiny.

Je to skutečný objev, i když vlastně logický. Jaroslava Rösslera (1902–1990) jsem se naučil obdivovat v polovině šedesátých let, kdy jej nejprve v Praze a potom hned v Kabinetu fotografie brněnského Domu pánů z Kunštátu představila Anna Fárová, navázali jsme tehdy kontakty, já potom dokonce uvažoval, jestli by nemohl být členem Klubu konkrétistů. Ovšem respektoval jsem objevitelská práva jeho objevitelky a měl

jsem pocít, že je to tak dalece její métier, že bych jí „neměl lézt do zelí“ – a teprve po jeho skonu jsem se dověděl, že měl zájem o naši spolupráci. Ale na brněnské výstavě je celá řada objevů, především v podobě prakticky dosud neznámých kreseb i maleb. Výstava sice začíná v první místnosti tak, jak jsme tohoto umělce poznali poprvé v šedesátých letech – tedy experimentálními fotografiemi z let šedesátých, v nichž ukazuje celou škálu svého manipulování s danostmi tohoto média. A na protější stěně pak připomínají jeho fotografické začátky alespoň kopie jím realizovaných plakátů k fotografickým přehlídkám z průběhu dvacátých let... Ovšem další místnosti, to jsou kresby a malby, ale bohužel to jsou díla dosud prakticky skoro neviděná a stejně kvalitní – takže tady začínají skutečné objevy. Ukazuje se, že tento umělec byl stejně zdatný kreslíř i malíř, první kvalitní kresba, ještě trochu méně autentická, je Nocturno z roku



Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1924, pastel, uhlí, kvas, papír.
Foto: archiv umělcovy rodiny.

1920. Pak již vidíme souvislou sérii, svědčící o zkoumání jakéhosi typu lapidární kubistické stylizace, včetně Smilova, 1923 – ale to je přece místo, kde se tento umělec narodil, takže evidentně již od mládí byl přitahován moderním uměním, a cesta do ateliéru Drtikolova tedy byla jednou z cest k aktuálnímu umění a k možnosti působení v Praze. Po kubisticky stylizovaných krajinách pak logicky následují kresebné kompozice se stylizovanými ženskými figurkami, ty nám zase připomenou drtikolovskou snahu nahradit postavu malou figurkou na jeho fotografiích, ovšem v kresebné stylizaci je to skutečně autentické a přesvědčivé. Ještě překvapivější je jeden z mála československých pokusů



Jaroslav Rössler, *Démon*, 1923, uhlí a tempera na papíře. Foto: archiv umělcovy rodiny.

o futuristickou dynamiku i s lineárními barevnými akcenty - *Démon*, 1923. A jako objevení možností, jak překročit hranice abstrakce, prakticky zcela přesahuje již obraz *Krajina*, 1923, a ještě průkazněji skutečně jedinečná malba *Bouře* z následujícího roku. Logický a kongeniální závěr tohoto celku pak tvoří sestava fotografií *Karton*, 1924, což jsou již pro umělce charakteristické abstrakce skoro minimalistických válců (možná objevených v Drtikolově ateliéru). Vidíme tedy,

že již tehdy se kruh de facto uzavřel, protože Rössler vytvořil zcela osobitý jazyk abstrakce již v tomto údobí, a to v obou užívaných médiích! Ovšem jaká nespravedlnost či paradox - jako fotograf se jimi stal světoznámý, zatímco malby a kresby, které jim v podstatě předcházely, zůstaly zatím zcela nedoceny! V poslední, třetí místnosti, začínáme souborem barevných pastelů z Paříže, asi 1925, která svou lapidárností a zejména tematikou připomenou Josefa Šímu,



Jaroslav Rössler, kompozice ze série Karton, černobílá fotografie, asi 1924.

ovšem jejich artikulace, jejich morfologie je naprosto jiná, příkladně třeba v redukci ploch u Parníku č. 38, připomínajícího dřív obrazové básně z okruhu pražského Devětsilu, dokonce s náznakem koláže u některé plochy (i když víme, že Šíma pro něj byl skutečně důležitý – právě proto si mohl dovolit jinou, vlastní imaginaci). V Drtikolově ateliéru se také seznámil s další „pracovnicí“ – Gertrudou Fischerovou, s kterou potom odešel na několik let do Paříže a posléze se i sezdali. Dále máme soubor maleb doveden přes ojedinělý, ale krásný Dům světla z roku 1949 k jakési originální imaginativnější podobě abstrakce, ze stejného roku také pocházejí dvě malby pohledů na interiéry s dominujícími okny. Jaroslav Rössler prý byl velice technicky zdatný, takže různá elektrická vedení nám připomenou podobu pařížského bytu v Rue Vallier číslo 83, jež obýval do svého vyhoštění; prý kvůli fotografování nějakých demonstrací 18. 7. 1935 byl zatčen policií, vyslýchán a posléze

vyhoštěn, což jej velice zasáhlo. Tento byt tedy v letech 1927–1935 sdílel se svou budoucí manželkou, také významnou, německy vychovanou pražskou fotografkou. Ovšem výstavu uzavírá soubor kreseb z roku 1943, v němž v podobě jakéhosi lapidárního imaginativního umění propojuje různé detaily těchto městských exteriérů s na hlavu obráceným ženským torzem, jako by tehdy kolidoval mezi technikou, abstrakcí a jakýmsi svým vlastním surrealismem.

Samozřejmě tato výstava přináší nový pohled na významnou osobnost, já si ale myslím, že mezi dalšími, zatím nezveřejněnými realizacemi můžeme objevit ještě další zajímavé fasety díla Jaroslava Rösslera – osobnost to byla mimořádná!

Jaroslav Rössler / malíř a kreslíř
Art Consulting Brno, Brno Gallery
22.3.–12.5. 2013

Básníci v prostoru Zlín

Jakub Wolf

Na samém začátku stojí otázka, zda-li je vůbec nutné básníka vidět. Jestli nestačí existence samotného díla bez toho, aniž bychom toužili se s autorem veršů poznat. Vidět básníka, vidět jak žije, jak funguje, jak se srovnává se svým vlastním dílem, jak ho umí interpretovat, nebo jestli pouze verše čte bez dalšího komentáře, jak vlastní básně umí uchopit svým hlasem, jak dokáže pracovat s rytmem slov. Pokud uvěříme v taková setkání, v jejich smysluplnost, tak u nás se dá velmi dobře inspirovat – v základu takových setkání stojí legendární Bitovy iniciované Jiřím Kuběnou, který spojil do různého dialogu všechny tehdejší generační vrstvy českého písemnictví. V současné době si nejvýraznější pozici vybudoval Měsíc autorského čtení, které pořádá nakladatelství Větrné mlýny a jehož přesah už dosahuje jak na slovenskou, tak na polskou stranu od našich hranic, a stává se tak evropským festivalem, lze také zmínit pravidelná setkání v Praze, kupř. v dramaturgii Petra Borkovce se tak děje v prostorách nakladatelství Fra, nebo v Knihovně Václava Havla podobné pořady uvádí Jáchym Topol. V Brně existují pravidelné čtvrtky v klubu Boro spojené s hudebním vystoupením, o které se stará Jaroslav E. Frič.

Mimo tyto nejvíce známé a pravidelné cykly autorských čtení existuje mnoho dalších setkání s českými autory na nejrůznějších místech po republice – co ale bývá důležité a co se odlišuje od nahodilosti a příležitostných pozvání spisovatelů kamkoliv bývá právě kompozice takových pořadů. Tato vytvářená kompozice je velmi důležitá a je základem pro vznik tradice a vytvoření genia loci.

Ve Zlíně se tak stalo v přímé návaznosti na revue Prostor Zlín, kterou vydává Krajská galerie, a kde už od samého počátku básník Pavel Petr představoval tvorbu současných českých básníků, zde potom byl odrazový můstek k živým vystoupením. Na konci článku pro lepší orientaci si dovolíme přiložit výčet uskutečněných večerů. Setkání se tedy odehrávají v hlavním výstavním sále, kde se střídají jednotlivé výstavy, a tak ve stejné funkcionalistické architektuře se k večerům



Ivan Martin Jirous – Magor.

mění obrazy, nenásilně se tak proměňuje prostředí. Kompozice je také zvýrazněná tím, že každý jednotlivý básník své vystoupení pojmenuje, každý večer má své jméno. Skoro každý pořad je rovněž uváděn znalcem – obvykle literárním kritikem, který má nějakým způsobem k básníkovu blízku, který se jeho dílem zabývá teoreticky, a je schopný tak začlenit jeho pozici do kontextu české literatury. Podstatnou věcí bývá také zvolený hudební doprovod, kdy se tady jako doprovod objevují jak zástupci klasické hudby – virtuosoové, jako je houslista Marek Balog, Marek Pavelec, Josef Klíč, tak třeba mladí jazzoví interpreti, muzikanti z alternativní scény – Tomáš Vtípil, Stanislav Voda, Dáša Vokatá nebo Jan Štolba, nebo v některých případech také moravské lidové muziky – třeba muzika Jana Minkse nebo zde vystupoval primáš a zpěvák Martin Hrbáč.

Každý rok je galerií připravený pravidelný měsíční cyklus, který drží základní linii, uskutečnily se takto už tři ročníky, a vedle toho přijalo pozvání několik autorů k závěru konkrétních výstav – a to kupříkladu vystoupil k vlastní výstavě soch a obrazů Karel Zlín nebo výtvarný teoretik Jaromír Zemina k závěru výstavy svého přítele malíře Petra Pavlíka, Josef Hrubý k zakončení výstavy Plzeňská pěna nebo ke svému vlastnímu konceptuálnímu projektu vystoupil Jiří Valoch. Výjimkou z této skladebnosti je snad jen vystoupení spisovatele Michala Viewegha s básníkem a majitelem nakladatelství Druhé město Martinem Pluháčkem, ale to se stalo na základě přátelství mezi pořadatelem a účinkujícími a v přímém vztahu k uvádění nové knihy. Tři prozatím uskutečněná pásma – jako vůbec první básník v Domě umění příznačně mezi výstavou baťovské architektury vystoupil Ivan Martin Jirous, celý ten rok byl nesený v duchu něžného undergroundu s jejími hlavními protagonisty, jediným vyvážením vah nebo lehkým vybočením byl tenkrát večer Jiřího Kuběny. Druhý rok zahajoval významný básník Zbyněk Hejda a další tři básníci byli o generaci mladší – jako je kupř. Petr Král nebo Miloslav Topinka. Třetím ročníkem se ke slovu dostali básníci střední generace, a to byly večery připravené jakoby v souznění nebo snad i v konfrontaci poetik, takže na každém večeru vystupovali vždy dva básníci. Spolu a proti sobě. Zahajoval hlavní představitel undergroundu Jiří H. Krchovský.

Krajská galerie se tento rok stěhovala do zcela jiného prostředí, do nových prostor, a na rozloučenou



Petr Král



Jiří Kuběna



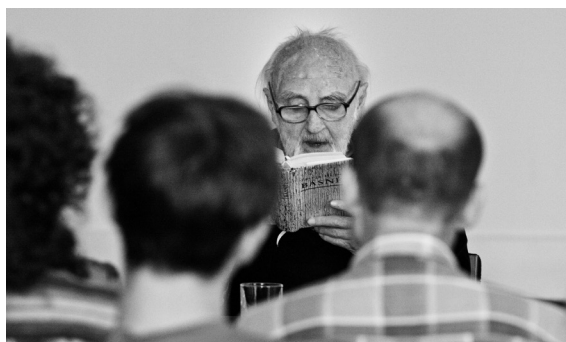
Luděk Marks



Jiří Valoch



Pavel Štybr



Zbyněk Hejda



Jiří H. Krchovský



Pavel Rajchman



Václav Jamek



Pavel Hruška a Petr Čichoň



Lubor Kasal



Jaromír Typlt



Jiří Olič



Ferdinand Stočes



Erik Jakub Groch



Eugen Brikcius

se stávajícím Domem umění – Památníkem Tomáše Bati byla připravena dvě vystoupení a ta byla vedle nabízející se myšlenkou na domácí zlínské autory – v prvním večeru vystoupil starší Jaroslav Kovanda a vše uzavíral mladší básník Martin Stöhr. V roce 2013 se uskutečnil v měsíci květnu další ročník básnických setkání, kdy opět se propojilo slovo a obraz v jeden celek – v jedné chvíli.

Přehled jednotlivých večerů **BÁSNÍCI V PROSTORU ZLÍN**

2010

Ivan Martin Jirous – *Magor – Bojovníci snů*
Jaroslav E. Frič – *Básně a písně z chodníku*
Jiří Kuběna – *Ráno na Olympu*
Pavel Zajíček – *Podobenství*

2011

Zbyněk Hejda – *Valse melancholique*
Petr Král – *Básně za chůze*
Miloslav Topinka – *Trhlina v prostoru*
Václav Jámek – *Desátá planeta*

2012

Jiří H. Krchovský – *Ještě tento poslední den*
Patrik Linhart – *Bez názvu*
Petr Borkovec – *Lehčí škola*
Petr Čichoň – *Slezské písně*
Lubor Kasal – *Velká matka Krysa a její děti*
Jaromír Typlt – *Zuby zatím*
Petr Hruška – *Darmata*
Martin Langer – *Hospoda na věšteckých židlích*

Luděk Marks – *Po hadí kůži*
Pavel Rajchman – *neanone nebo anoneano*
Vít Kremlíčka – *Tibetiana*
2013

Jiří Olič – *Básně a obrazy se popletly - aneb Nad ránem sen*
Zdeněk Gába – *Lito je všeho*
Ferdinand Stočes – *Nebešťan na zemi vyhnaný*
Erik Jakub Groch – *Druhá naivita*
Eugen Brikcius – *Jak snést duhu na zem*

Mimo cyklus

Karel Zlín – *Orfické iniciace*
Jaromír Zemina – *Jak utrhnout jablko*
Jiří Valoch – *Kytičky*
Josef Hrubý – *Otlé ach a štíhlé och*
Pavel Štýbr – *Od zítřka nepromluvím*
Jaroslav Kovanda – *Zlínská osma a jiné texty*
Martin Stöhr – *All together now!*

V rámci Kulturního byfé

Michal Viewegh – *Mráz přichází z hradu*
Martin Reiner – *Lucka, Twiggy a Ivan B.*

Derniéry

Jaromír Typlt, Pavel Novotný – *Ursonate*
Petr Nikl – *Umělé dýchání*
Pěvecké sdružení Krása
Miloš Šimurda – *Bu-bu-bu*
McNe KeKel – *Mrkev v řiti a Křik*

Foto: Dalibor Novotný

Česká muzejní pedagogika - malý přehled aktuálních témat / 1

Petra Šobánková

Uvážíme-li, že ještě Průchova panoramatická *Pedagogická encyklopedie* z roku 2009 nebo další jeho přehledové práce muzejní pedagogiku jako samostatný obor prakticky neznají,^{1/2} a pohlédneme-li naopak do nabitého programu zlínské konference, ukáže se jasná disproporce. Obor muzejní pedagogika, přestože stále bojuje o oficiální uznání,^{1/3} totiž kypí četnými aktivitami, a to v rovině teoretické i praktické.

V našem textu představíme současnou českou muzejní pedagogiku především z její teoretické a výzkumné stránky. Zatímco ještě před několika lety bylo nutné spoléhat se při studiu především na zahraniční tituly, dnes již existuje několik monografických zpracování teoretických základů oboru. Kromě dnes již klasických titulů R. Horáčka (1998) nebo V. Jůvy (1994, 2004) vyšly další nové práce. Kolektiv autorů Jagošová, Jůva a Mrázová vydal obsažnou publikaci s názvem *Muzejní pedagogika: metodologické a didaktické*



Z výuky muzejních pedagogů na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Před časem jsme na tomto místě rekapitulovali stav české muzejní pedagogiky a ohlíželi se za proběhlým 5. ročníkem konference Muzea Jihovýchodní Moravy ve Zlíně, která se konala v březnu roku 2011. Je to neuvěřitelné, ale dva roky uběhly jako voda a zlínská konference, jediné pravidelně se opakující muzejně pedagogické fórum v ČR, je opět před námi. Pro letošek je naplánováno rovnou třídní setkání muzejních pedagogů a podle předběžných informací organizátorů bude program velmi bohatý a konference se zúčastní rekordní počet aktivních účastníků. Je to jistě známkou rozvoje muzejní pedagogiky, rozvoje, který by před lety málokdo čekal, rozvoje, který - jak se zdá - nepřidusila ani současná finanční tíseň většiny kulturních institucí.

aspekty muzejní edukace (2010), z nejnovějších jmenujme ještě práce olomouckých autorů (Šobánková, 2012, Šobánková, Šobán, 2012).

Je potěšitelné, že k průniku muzejně pedagogických témat dochází i do tradičního periodika *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*, v jehož posledním čísle se objevilo hned několik textů tematizujících informální učení, spolupráci muzea a školy, typologii návštěvnických skupin či problematiku handicapovaných návštěvníků (Buchtová, 2012, Vavrdová, 2012, Musílek a Havlíková, 2012, Stuchlíková, 2012). Ani předchozí čísla tohoto periodika by neměla uniknout pozornosti čtenářů zajímajících se o muzejní pedagogiku, protože přinesla např. užitečnou přehledovou studii V. Jůvy (2009b), analýzu principu interaktivity

a interaktivních technologií (Wolf, 2009, Buchtová, 2011), představení fenoménu rodinného učení v muzeu (Němečková, 2010, 2011) nebo problematiky návštěvníků se specifickými vzdělávacími potřebami (Dingová, 2011, Zmeková, 2011) a ukázky různých pedagogických přístupů k muzejní edukaci (Dolejšková, 2011, Fiedlerová, 2011).

Muzejní pedagogové nacházejí i nadále publikační platformu především ve sbornících zlínské konference *Muzeum a škola*, avšak pronikají i do dalších periodik nebo sborníků. Prozatím nedošlo k založení čistě muzejně pedagogického časopisu, avšak nově vznikající periodikum *Kultura, umění a výchova*⁴ slibuje četné zastoupení témat muzejní pedagogiky a problematiky zprostředkování kulturního dědictví. Kromě *Prostoru Zlín* nachází muzejní pedagogika, resp. téma animace v kontextu pedagogiky volného času a sociální pedagogiky, svůj prostor pozvolna také

sborníku informuje také o animacích ve veřejném prostoru. Konečně K. Tomešková se vrací k samotným základům muzejní edukace a pokouší se o nalezení vhodného výzkumného nástroje, který by postihl složitost tohoto komplexního procesu, který je obsahovou doménou muzejní pedagogiky.

Další z doktorandů tematizují také mezigenerační muzejní programy, problematiku nových vzdělávacích technologií nebo komunikaci umělců a publika ve veřejném prostoru. Přestože témata nastupující generace badatelů teprve zrají a data z výzkumů prozatím čekají na své uspořádání do komunikovatelných výsledků, tabulek a grafů, důležité je, že muzejní pedagogika je lákavým oborem a nabízí smysluplná výzkumná témata. Doktorské studijní programy lze chápat jako oborový inkubátor, v němž se diskutují aktuální otázky a hledají vhodné výzkumné nástroje pro jejich uchopení. Velká část publikačních



Pohled do expozice *Techmanie* v Plzni – interaktivní didaktické exponáty.



Z výuky muzejních pedagogů na KVV PdF UP v Olomouci.

v odborných recenzovaných časopisech, např. v *Pedagogické orientaci* (Dudová, Kaplánek, Macků, 2011, Pechová, 2012) nebo *E-Pedagogiu* (Macků, 2011).

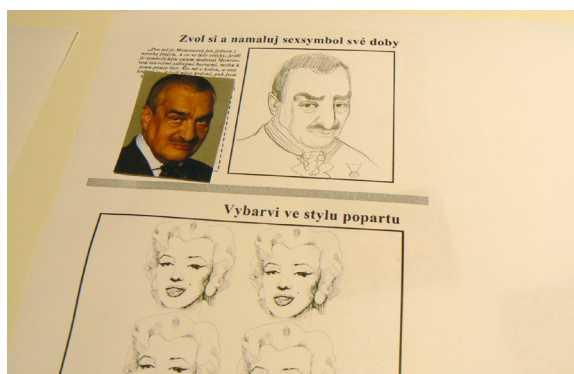
Je potěšitelné, že odborné činnosti v rámci oboru se věnují četní studenti doktorských studijních programů. Přestože nemáme detailní přehled o řešených tématech všech souvisejících oborů, můžeme krátce poreferovat alespoň o tématech studentů olomoucké a brněnské katedry výtvarné výchovy. Výzkumné plány jejich doktorandů slibují zajímavé výsledky a ukazují, že v praxi i teorii pokračuje inspirativní prolínání výtvarné výchovy a muzejní edukace. Publikace brněnských kolegů nazvaná *Z poznámkových bloků dizertačních prací* (editorkou je H. Stehliková Babyrádová, 2013) představuje hned několik muzejně pedagogických problémů. Například D. Hlinková se zabývá fototerapií v galerijní pedagogice (*Metody kanadské fototerapie aplikované na zprostředkování postmoderního umění seniorům*) a zmiňuje doprovodné programy pro skupiny seniorů organizované v Mendelově muzeu v Brně. T. Šedová představuje fenomén tzv. artoték, v nichž spatřuje unikátní zprostředkovatele současného umění. Výpůjčky obrazů přitom mapuje v historickém i současném kontextu. *Vzdělávání organizovaných skupin návštěvníků v muzeích a galeriích* se věnuje M. Šobán, který v daném

výstupů, které v našem článku uvádíme, je produktem právě doktorských studií, což jen podtrhuje jejich důležitost.

A jak je to s dalším zastoupením muzejní pedagogiky na českých univerzitách? Nepočítáme-li výuku dílčích, obvykle jednosemestrálních disciplín⁵ v rámci širokého spektra předmětů, jež jsou součástí studijních plánů učitelských oborů, s muzejní a galerijní pedagogikou jako samostatnými studijními obory se lze setkat pouze na dvou pracovištích. Tím prvním je Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (studijní obor *Galerijní pedagogika a zprostředkování umění*), tím druhým je nově také Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Druhé ze jmenovaných pracovišť se o akreditaci muzejní pedagogiky pokoušelo opakovaně v různých formách a v návaznosti na své četné aktivity v tomto oboru. K úspěšnému završení těchto snah došlo na sklonku roku 2012, kdy se podařilo akreditovat magisterské navazující studium *Muzejní a galerijní pedagogika* (akreditace je platná do roku 2018) v prezenční i kombinované formě. Rozdílem mezi oběma jmenovanými obory je jejich zaměření: brněnský se orientuje na problematiku zprostředkování umění (tedy na galerijní pedagogiku), kdežto olomoucký model zahrnuje všechny typy muzejních institucí. Studenti si

totiž mohou volit – kromě modulu povinných muzejně pedagogických disciplín – profilaci buď na oblast přírodních a technických věd, oblast teorie a dějin umění, nebo oblast společenských věd. Budoucnost ukáže životaschopnost tohoto oboru, stejně jako modulu muzejní pedagogiky v rámci celoživotního vzdělávání na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (studium k rozšíření odborné kvalifikace). Ten se ukázal jako velmi úspěšný ve své bezplatné formě (takto byl nabízen studentům PdF v letech 2006–2008 a je realizován také nyní v letním semestru akademického roku 2013–2014), avšak v placené formě nenachází kvůli ekonomické náročnosti dostatek zájemců.

Vzdělávání muzejních pedagogů se zajisté věnují i jiné instituce než univerzity. Akademické zázemí je však v každém oboru chápáno jako jeho oficiální uznání – vždyť akreditační komise neuděluje akreditační oborům, které nemají



Z výuky muzejních pedagogů na KVV PdF UP v Olomouci.

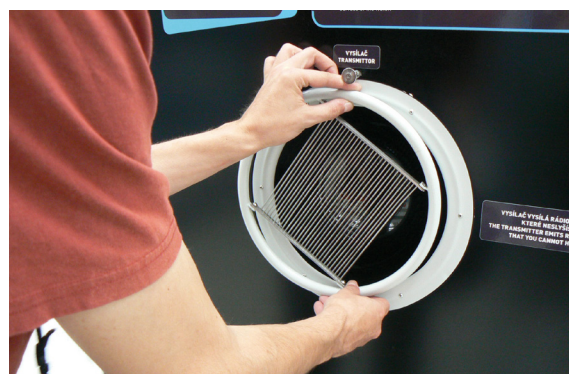
dostatečně vyprofilován vědecký základ a které nedisponují kvalitními odborníky. Přesto však nechceme opomenout další důležité vzdělávací aktivity, které jsou obvykle směřovány k zaměstnancům muzeí. Z těch nejnovějších proto jmenujme alespoň úspěšný kurz *Základy muzejní pedagogiky*, který připravili pracovníci Metodického centra muzejní pedagogiky při Moravském zemském muzeu (realizuje se od září roku 2012), nebo projekt *Další vzdělávání pracovníků kulturních institucí Královéhradeckého kraje*, v jehož bohaté nabídce nechybí ani modul muzejní pedagogiky.

Závěrem lze znovu konstatovat, že česká muzejní pedagogika je perspektivním oborem, který pozvolna proniká i na zahraniční odborná fóra. Edukační aktivity mají dnes v českých muzeích své pevné místo, a to i přes finanční problémy těchto institucí. Realizuje se bohatá spolupráce mezi muzei, školami a univerzitami, díky úspěšným akreditacím se pozvolna institucionalizuje profese muzejního pedagoga. K realizaci muzejní edukace se odhodlávají i menší instituce, jejichž finanční možnosti prozatím nedovolují zaměstnat pedagoga. Na své bohatší edukační využití čekají digitalizované sbírky, v budoucnu očekáváme čtenější využití nových technologií pro edukační účely a rozvoj tzv. edutainmentu na webových stránkách muzeí.¹⁶ S napětím se

očekává otevření nových expozic (viz dostavba Techmanie v Plzni, Pevnost poznání v Olomouci ad.) či znovuootevření institucí, které procházejí náročnými rekonstrukcemi (historická budova Národního muzea v Praze). Doufejme, že tyto nové expozice uplatní nový přístup k muzejní kultuře, více zohlední návštěvnické hledisko a vyjádří ochotu muzejního personálu definovat svou instituci jako prostředí pro vzdělávání a centrum zaměřené také na rodiny a děti (Lord, 2007). Takováto muzea jsou platným a skutečně užitečným prvkem společnosti, protože naplňují její naléhavou potřebu celoživotního učení, podněcují mezigenerační dialog a budují identitu jednotlivých občanů i kulturního celku (tamtéž).

Použitá literatura

BUCHTOVÁ, Michaela. Interaktivní technologie pro muzea. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*.



Pohled do expozice Techmanie v Plzni – interaktivní didaktické exponáty.

2011, roč. 49, č. 2, s. 3–6. ISSN 1803-0386.

BUCHTOVÁ, Michaela. Muzeum jako herní platforma: možnosti použití mobilních telefonů pro informální učení v muzeích. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2012, roč. 50, č. 2, s. 3–9. ISSN 1803-0386.

DINGOVÁ, Naďa. Návštěvníci muzeí se speciálními potřebami – neslyšící. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2011, roč. 49, č. 2, s. 36–48. ISSN 1803-0386.

DOLEJŠKOVÁ, Petra. Tajemství muzea – pedagogický konstruktivismus a postupy programu RWCT v muzejně-pedagogické praxi určené žákům základních škol. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2011, roč. 49, č. 2, s. 24–29. ISSN 1803-0386.

Dudová, Anna, Kaplánek, Michal, Macků, Richard. Mnohotvarý fenomén animace: Pokus o rozdělení animace na základě východisek a cílového zaměření jednotlivých typů animace. *Pedagogická orientace*. 2011, roč. 21, č. 3, s. 284–304. ISSN 1211-4669.

FIEDLEROVÁ, Ludmila. Zážitek v muzeu v hlavní roli: Řetězové provádění ve Vrchotových Janovicích. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2011, roč. 49, č. 2, s. 12–23. ISSN 1803-0386.

HORÁČEK, Radek. *Galerijní animace a zprostředkování umění*. Brno: Akademické nakladatelství Cerm, 1998. 142 s. ISBN 80-7204-084-7.

Jagošová, Lucie, Jůva, Vladimír a Mrázová, Lenka. *Muzejní pedagogika: metodologické a didaktické aspekty muzejní edukace*. Brno: Paido, 2010. 298 s. ISBN 978-80-7315-207-9.

JŮVA, Vladimír. *Vývoj německé muzeopedagogiky*. Brno: Paido, 1994. 158 s. ISBN 80-901737-2-1.

JŮVA, Vladimír. *Dětské muzeum: Edukační fenomén pro 21. století*. Brno: Paido, 2004. 264 s. ISBN 80-7315-090-5.

JŮVA, Vladimír. Mimoškolní edukační média. In Průcha, Jan, ed. *Pedagogická encyklopedie*. Praha: Portál, 2009a. s. 282-286. ISBN 978-80-7367-546-2.

JŮVA, Vladimír. Vznik a rozvoj muzejní pedagogiky. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2009b, roč. 47, č. 2, s. 3-24. ISSN 1803-0386.

LORD, Barry. *The Manual of Museum Learning*. Plymouth: ALTAMIRA PRESS, 2007. 301 s. ISBN 13: 978-0-7591-0971-1.

MACKŮ, Richard. Informal Education: animace ve výchově nebo sociální práce. *E-Pedagogium*. 2011, č. 1, s. 9-17. ISSN 1213-7499.

MUSÍLEK, Radek, HAVLÍKOVÁ, Ivana. Muzeum a návštěvníci s tělesným postižením. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2012, roč. 50, č. 2, s. 17-25. ISSN 1803-0386.

NĚMEČKOVÁ, Jana. Rodinné učení v muzeu - samoobslužný rodinný průvodce jako příklad uplatnění koncepce celoživotního učení v muzeu. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2010, roč. 48, č. 1, s. 7-16. ISSN 1803-0386.

NĚMEČKOVÁ, Jana. Česká muzea pro rodinu. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2011, roč. 49, č. 1, s. 22-28. ISSN 1803-0386.

PECHOVÁ, Zuzana. Přítomnost tematiky kulturně historického dědictví a metody animace ve výuce výtvarné výchovy v dotazníkové výpovědi učitelů. *Pedagogická orientace*. 2012, roč. 22, č. 1, s. 97-113. ISSN 1211-4669.

Průcha, Jan, Walterová, Eliška a Mareš, Jiří. *Pedagogický slovník*. Praha: Portál, 2003. 322 s. ISBN 80-7178-772-8.

Průcha, Jan, ed. *Pedagogická encyklopedie*. Praha: Portál, 2009. 935 s. ISBN 978-80-7367-546-2.

STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana (ed.). *Z poznámkových bloků dizertačních prací*. Brno: Masarykova univerzita, 2013. V tisku.

STUHLÍKOVÁ, Alice. Výstava pro všechny - Kolbova typologie osobnosti v muzejní a galerijní praxi. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2012, roč. 50, č. 2, s. 39-46. ISSN 1803-0386.

Šobánková, Petra. *Edukační potenciál muzea*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. 394 s. ISBN 978-80-244-3034-8.

Šobánková, Petra, Šobán, Marek. *Muzejní edukace - rozšířená, interaktivní verze*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. 140 s. ISBN 978-80-244-3003-4.

VAVRDOVÁ, Alena. Analýza aktuálních trendů v oblasti spolupráce muzea a školy. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2012, roč. 50, č. 2, s. 10-16. ISSN 1803-0386.

WOLF, Jakub. Interaktivita v muzeu. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2009, roč. 47, č. 1, s. 32-37. ISSN 1803-0386.

ZMEKOVÁ, Lenka. Osoby s mentálním postižením jako potenciální návštěvníci v muzejních institucích. *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. 2011, roč. 49, č. 2, s. 30-35. ISSN 1803-0386.

Poznámky:

1. Článek je jedním z výstupů projektu Česká muzejní edukace v kontextu současných evropských trendů, P407/12/P057, který byl podpořen Grantovou agenturou České republiky.
2. *Pedagogická encyklopedie* obsahuje kapitolu V. Jůva s názvem *Mimoškolní edukační média* (Jůva, 2009a, s. 282-286), v níž je muzejní pedagogice věnován prostor v kontextu širší kulturní edukace a muzea jsou představena jako specifická kulturní zařízení se značným edukačním potenciálem. Jinak obsahuje již jen drobné zmínky o animátorech či o vyučování v muzeu v kontextu školních exkurzí nebo pedagogiky volného času. Soustavné heslo zde však chybí, stejně jako v *Pedagogickém slovníku* (Průcha, Walterová, Mareš, 2003).



Pohled do výstavního sálu vídeňského Muzea moderního umění MUMOK - klasická expozice moderního umění, která - bez pomoci muzejního pedagoga - postrádá pro mnoho návštěvníků sdělnost.

3. Máme na mysli zejména to, že zákon o pedagogických pracovnících či katalog prací v muzeu stále nezná profesi muzejního pedagoga, nebo to, že obor se jen s obtížemi institucionalizuje na vysokých školách - viz níže.
4. Toto odborné recenzované periodikum zakládá a garantuje Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Cílem nového časopisu je podpořit mezioborovou komunikaci a výměnu poznatků v rozličných oblastech společenských věd, které spojuje zájem o kulturu, umění a jejich výchovný potenciál. Budou se zde reflektovat nejširší kulturně antropologické či sociální souvislosti mezi výchovou a uměním či jinými hmotnými a duchovními hodnotami lidstva. Budoucnost ukáže, zda tento volně přístupný elektronický časopis osloví také jiné autory než didaktiky expresivních oborů a zda se stane i platformou muzejních pedagogů.
5. Jde např. o problematiku výchovy ke vztahu k regionálnímu dědictví (v rámci studijního oboru učitelství pro 1. stupeň) nebo galerijních animací (učitelství výtvarné výchovy) a muzejní pedagogiky (učitelství pro 1. stupeň, pedagogika, vychovatelství) aj.
6. Hovoříme zejména o různých vzdělávacích on-line aplikacích, které bohatě využívají mnohá zahraniční muzea a galerie.

Ostravská scéna

80. a 90. let

Jakub Král

později právě Lyotard italský, německý a americký transavantgardismus považuje za eklektický, odmítá jej jako dědice tradičních avantgard a takový eklektický vkus přirovnává k zábavným časopisům a konzumentství standardizovaných průmyslových obrazů.^{/1}

Základním předpokladem nástupu této generace byl všeobecný postupně se vyhrocující anomický stav české společnosti, kdy začínal mizet strach občanů z policejních represí.^{/2} Na Akademii výtvarných umění v Praze tehdy panovalo chladné a neinspirativní prostředí a osobní iniciativa a veřejné vystavování studenty bylo zcela vyloučeno. Vyvrcholením pak bylo uspořádání celkem šesti pražských Konfrontací iniciovaných tehdy ještě studenty AVU Stanislavem Divišem a Jiřím Davidem.^{/3}

II. Zrod ostravské scény

V této atmosféře a ve stejném duchu začínají umělci kolem pozdější ostravské skupiny



Galerie 761. Foto: archiv Jiřího Surůvky.

I. Zrod postmoderní generace

Pro současné české výtvarné umění bylo zcela určující období kolem poloviny osmdesátých let, kdy se u nás začíná postupně etablovat silná generace umělců ovlivněných postmoderní vlnou neoexpresu německých Neue Wilde a italské transavantgardy.

Původním požadavkem malířských avantgard, podle Lyotarda, byla snaha prostřednictvím média malby definovat samotnou malbu, a tím odpovédět na otázku *Co je malířství?*, *Co je umění?*, a snaha prezentovat něco, co je bytostně neprezentovatelné a co odpovídá Kantově estetice vznešeného, co je předmětem Ideje a čeho nelze ukázat žádný případ ani symbol (konec dějin, okamžik, prostor...). Není bez zajímavosti, že

Přirození pořádat vlastní jednodenní Konfrontace na haldě Ema u Dolu Petr Bezruč, na schodišti a půdě domu Vladislava Holce, tehdejšího mecenáše mladé umělecké generace, a konečně i v Domě kultury Nové huti Klementa Gottwalda (kurátor Josef Sučík). Patrně jedinou tehdejší oficiální možnost vystavit své práce měli umělci pouze v rámci doprovodných programů ostravských Rockfestů pořádaných Socialistickým svazem mládeže.^{/4}

V roce 1987 vzniká skupina performance *Předkapela Lozinski* (Petr Lysáček, Jiří Surůvka) a v roce 1989 se v podchodu pod Frýdlantskými mosty na Ústředním autobusovém nádraží v Ostravě konala zásadní ilegální generační výstava *Ahoj lidi!*, která byla určujícím výstupem pozdější

ostravské scény a zásadním impulzem založení skupiny *Přirození* (1989–1992).¹⁵

První polovina devadesátých let se obecně nesla ve znamení objevování a nástupu generace osmdesátých let na oficiální scénu. V roce 1990 byli členové skupiny *Přirození* vyzváni kurátorem Kamilem Drabinou k výstavě *Neocelové srdce republiky* ve Výstavní síni Viléma Wünscheho v Haviřově a jedinou oficiální domácí nabídkou v roce 1990 byla výstava *Skupina Přirození* ve foyer Divadla Antonína Dvořáka u příležitosti uvedení Jiráskovy Filosofské historie. V roce 1990 oslovila skupinu také Unie výtvarných umělců s nabídkou účasti na *Salonu umělců Ostravska* a po upozornění, že Jiří Surůvka je ještě studentem, pročež nemůže vystavovat, tuto nabídku skupina odmítla a uspořádala konkurenční výstavu *Salon nezávislých* na Černé louce. Ze strany Galerie výtvarného umění v Ostravě přišla nabídka až v roce 1992, z čehož vzešla výstava

také *Klub Atlantik*, který hojně vystavoval rovněž především domácí umělce (Jakub Špaňhel, 1995; Marek Pražák, 1995; Jiří Surůvka, 1995; Jaroslav Němec, 1998).

V roce 1993 vzniká *Výstavní síň Sokolská 26*, jejíž program byl od počátku kurátorem Milanem Weberem zacílen spíše na generaci umělců šedesátých let, kteří nemohli během období normalizace veřejně prezentovat svá díla (Aleš Veselý, 1994). Mimo starší generaci však galerie souběžně vystavovala i současné domácí a pražské umělce jako Jiřího Davida (1994), Petra Lysáčka (1995), Antonína Strážka (1995), Václava Stratila (1997), Petra Kvíčalu (1998) nebo Jiřího Šiguta (1998) a Jiřího Surůvku (1998). Mimo již etablované umělce galerie od roku 1998 každoročně prezentovala také diplomové práce studentů Fakulty umění Ostravské univerzity.

Galerie Fiducia byla založena Ivem Sumcem původně ve Frýdku-Místku v roce 1993, odkud



Jiří Surůvka, Petr Lysáček, *Plavecké závody*, Malamut 1994, Ostrava. Foto: archiv Jiřího Surůvky.

Dopětatřiceti v Nové síni v Ostravě-Porubě¹⁶, ale v té době již začínají vznikat také nezávislé galerijní prostory.

III. Ostravská galerijní scéna 90. let

V roce 1990 vzniká díky Vladislavu Holcovi galerie *Minikinokavárny*, jež zpočátku každé tři měsíce uváděla menší výstavy studentů výtvarných škol a jako kurátoři se zde během let vystřídal Vladislav Holec, Jiří Surůvka, Petr Puch, David Kalika a Cyril Kučera. Později se již výstavní program postupně začal orientovat jak na mladou domácí ostravskou scénu (Hana Puchová, 1995, 1996; Michal Kalhous, 1995), tak i na současné umění centra (Tomáš Vaněk, 1996). Jako další dává své prostory k dispozici

se ale v roce 1995 přestěhovala do Ostravy. Své první působiště nalezla v hospodě a antikvariátu Černý pavouk na Stodolní ulici a koncem roku 1995 konečně přesídluje do suterénních prostor na Nádražní ulici (později Galerie 761, dnes Galerie Dole). Výstavní program zabíral především mladé umělce ostravské scény (Petr Horák, 1993; Petr Pastrňák, 1994) a studenty Katedry výtvarné tvorby Ostravské univerzity v Ostravě a v roce 1995 provozovala Galerie Fiducia krátce i *Video galerii Fiducia* v olomouckém knihkupectví Votobia v Riegrově ulici (Woody Vasulka, Petr Horák, Richard Fajnor, Peter Rónai).¹⁷

V roce 1994 byla ve Frýdku-Místku založena *Galerie Langův dům* (kurátoři Kamil Drabina a Libuše Olšáková) jako státní instituce, která

však již od roku 1998 fungovala jako galerie soukromá.¹⁸ Od svého vzniku se orientuje na ostravskou scénu (Daniel Balabán, 1996, 1999; Petr Lysáček, 1997; Jiří Šigut, 1999), generaci osmdesátých let (Petr Nikl, 1995; Vladimír Merta, 1997) a výstavám starší generace umělců jako Radoslava Kratiny (1996), Jitky a Květy Válových (1996) nebo Věry Janouškové (1998).

V roce 1994 se poprvé v ostravských ulicích konal festival akčního umění *Malamut*, jenž byl jedním z vůbec prvních festivalů performance v České republice. Zakladateli festivalu a kurátory prvních čtyř ročníků (1994, 1995, 1996 a 1997) byli Jiří Surůvka a Petr Lysáček, jejichž snahou bylo konfrontovat bohaté české a především ostravské akční umění s tvorbou zahraničních performerů. Kurátorem ročníků 1998 a 1999 byl umělec a člen skupiny Kamera skura René Rohan, který zásadně proměnil koncepci a směřování festivalu, což se projevilo především

a později i na současné umělce z celé republiky (KW, 1998; Veronika Bromová, 1999; Ivan Vosecký, 1999; Josef Bolf, 1999).

Mezi lety 1996 a 1997 působil Petr Lysáček jako kurátor výstav v *Rockovém klubu Cihelna* v Ostravě-Přívoze, který byl orientován výlučně na umění ostravské provenience (René Rohan, 1996; Martin Červenák, 1996; David Jedlička, 1996).

Významnou galerií celého ostravského regionu byla Stanislavem Cigošem v roce 1996 založená *Galerie 761*. Za dobu své existence vystřídala dvě působiště – první v Ostravě-Přívoze (kurátoři Stanislav Cigoš a Petr Lysáček) a od roku 2000 ve sklepním prostoru Klubu Fiducia, kde sídlila až do zániku v roce 2004 a po celou dobu její program udržoval významný kontakt mezi domácími a pražskými umělci (Jiří Kovanda, Milena Dopitová, 1998; Křištof Kintera, Jiří Černický, Michal Pěchouček). V roce 2006 vznikla v tomtéž



Galerie Fiducia. Foto: archiv Jiřího Surůvky.

v upuštění od mezinárodní účasti a nasměrování svého zájmu k akční tvorbě nejmladší umělecké generace. Tyto poslední dva ročníky devadesátých let byly zároveň i posledními na delší dobu vůbec. V roce 2000 pak na ostravského Malamuta navazoval festival *Pražský parní válec* a *Festival performance Malamut* byl obnoven Jiřím Surůvkou a Denisou Fialovou až v roce 2007.¹⁹

Vernisáží Petra Nikla v roce 1995 vzniká výstavní prostor *Antikvariát Černý pavouk* na Stodolní ulici, jehož kurátory byly postupně Ivo Sumec (1995), Vladislav Holec (1997-2001) a Jiří Hanus a jehož výstavní program byl zpočátku zaměřen takřka výhradně na ostravskou scénu (Michal Kalhous, 1995; Aleš Hudeček, 1996; Hana Puchová, 1997; Katarína Szanyiová, 1997)

prostoru nová Galerie Dole (kurátor Milan Mikolášek), která programově na Galerii 761 navazuje.

Dodnes velmi vlivnou galerií zůstává také v roce 1998 založená *Galerie Jáma 10* (kurátor Jiří Surůvka, 1998-2002), kterou založil Jiří Surůvka s cílem podpory výtvarného umění v Ostravském regionu. Dodnes je její program zacílen na již etablované umělce (Veronika Bromová, 1999; Vít Soukup, 2001), ale především také na studenty a u nás méně známé polské umělce.¹⁰

Na sklonku devadesátých let pak vznikají ještě *Galerie Magna* (kurátorka Pavla Čiklová), od roku 1998 pořádá Martin Adamec výstavy v *Alliance Francaise* na Mlýnské ulici a v roce

1999 *Galerie Ci.Gi.* (kurátoři Petra Čiklová, Petr Pavlán), která vznikla přejmenováním přestěhované Galerie 761 a která se zaměřila na studenty výtvarných škol z celé republiky, a konečně *Galerie Safraport* (kurátor Petr Pavlán, 1999–2000), která se zaměřila na studenty výhradně ostravských uměleckých škol.

IV. Ostravská scéna na výstavách

Od roku 1995 se především díky manželům Ševčíkovým začíná pohled na Ostravu a specifika její scény zásadně měnit. Důležitou spojnicí mezi Ševčíkovými a Ostravou byl v té době Petr Lysáček, člen skupiny Pondělí, díky němuž pozvali na svoji výstavu *To, co zbývá* (1993, Štencův dům, Praha) také Jiřího Surůvky a s každou jejich další výstavou se okruh zastoupených ostravských umělců rozšiřoval. Na výstavě *Snížený rozpočet* (1997, Mánes, Praha) již vystavují i Daniel Balabán, Michal Kalhous nebo Marek Pražák

Poznámky:

1. Jean Francois Lyotard, *Reprezentace, prezentace, nereprezentovatelné*, in: *Návrat a jiné eseje*, Praha 2002, s. 62–66.
2. Jiří Přibáň, *Obrazy české postmoderny*, Praha 2011, s. 13–14.
3. Ludvík Hlaváček, *Konfrontace 80. léta*, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=2409>, vyhledáno 21. 5. 2013.
4. Jiří Surůvka, *Skupina Přirození, Ateliér XIX*, 5. 1. 2006, č. 1.
5. Jiří Surůvka, *Doma není nikdo prorokem, ani Václav Řezáč nakonec nebyl, Několik poznámek Jiřího Surůvky k dekádě 95-05*, in: František Kowolowski, Jiří Surůvka, Petr Lysáček, *OVA 95-05, 10 let uměleckého provozu v Ostravě* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2006, s. 10.
6. Jiří Surůvka, *Doma není nikdo prorokem, ani Václav Řezáč nakonec nebyl, Několik poznámek Jiřího Surůvky k dekádě 95-05*, in: František Kowolowski, Jiří Surůvka, Petr Lysáček, *OVA 95-05, 10 let uměleckého provozu v Ostravě* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2006, s. 10.
7. Heslo Galerie Fiducia, *VVP AVU*, <http://vvp.avu.cz/idatum/search/institute-204>, vyhledáno 27. 5. 2013.



Galerie Jáma 10. Foto: archiv Jiřího Surůvky.

a v roce 1998 Ševčíkovi uspořádali výstavu *Ostrava - umění...?* (Mánes, Praha; Galerie výtvarného umění v Ostravě) sestavenou výhradně z ostravských umělců.¹¹

Trvalejší spolupráci navazují ostravští umělci také s kurátory z východních zemí, především z Polska a Slovenska. V roce 1997 vznikla výstava *Kolmo k ose*, která představovala umělce z průmyslových oblastí Ostravska, Katovicka a Košicka, a v roce 1998 se v Košicích konala výstava šesti ostravských výtvarníků s názvem *Os&tráva* (kurátor Vladimír Beskid). Vyvrcholením procesu definitivní nobilitace ostravské scény je opakovaná účast jejích zástupců na Benátském bienále v letech 2001 (Jiří Surůvka) a 2003 (Kamera skura).¹²

8. Galerie Langův dům, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=4207>, vyhledáno 26. 5. 2013.
9. Heslo Malamut, *VVP AVU*, <http://vvp.avu.cz/idatum/search/vystavy-54>, vyhledáno 26. 5. 2013.
10. Heslo Jáma 10, *VVP AVU*, <http://vvp.avu.cz/idatum/search/institute-205>, vyhledáno 27. 5. 2013.
11. Jiří Surůvka, *Doma není nikdo prorokem, ani Václav Řezáč nakonec nebyl, Několik poznámek Jiřího Surůvky k dekádě 95-05*, in: František Kowolowski, Jiří Surůvka, Petr Lysáček, *OVA 95-05, 10 let uměleckého provozu v Ostravě* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2006, s. 12.

12. Ibidem.

Adéla (Adda)

Ducháčová

Květy a jiné světy

Anežka Šimková



Adéla Ducháčová, *Bez názvu (květinová klenba)*, 10.–30. léta 20. století, medijní kresba, pastelky, papír, 600 × 437 mm, soukromá sbírka. Foto: Vladimír Pospíšil.

Jméno časem zapomenuté pozoruhodné kreslířky Adély (Addy) Ducháčové (1882–1952) bylo v minulosti dobře známé v železnobrodském spiritistickém okruhu. Existuje dokonce fotografie z jejích mladých let, která ji zachycuje při dokončování jedné kresby, a známe i fotografie jejích prací, představených na výstavě spiritistických kreseb ve 20. letech 20. století, i zmínky v literatuře. Jenže do roku 2008 byly fakticky známy jen tři její kresby, které byly publikovány a vystavovány u nás i v zahraničí na několika výstavách připravených Alenou Nádvořníkovou. Poté se podařilo Muzeu umění Olomouc, které má jako jediná instituce u nás specializovanou sbírku art brut, získat konvolut medijních kreseb, který zřejmě původně pocházel z některé ze spiritistických výstav, pořádaných ve dvacátých a třicátých letech. Mezi

kresbami od řady autorů vynikalo deset prací podepsaných Adda Ducháčová. Některé z kreseb, zvláště výrazné medijní portréty, byly pak vystaveny na výstavě *Art brut v českých zemích* v olomouckém muzeu v roce 2008. Velký objev však přišel o rok později. Naskytla se mi totiž vzácná příležitost nahlédnout do většího souboru prací Ducháčové v jedné soukromé sbírce, jejíž majitelé mi pak umožnili vystavit ukázky jejích kreseb na výstavě *Dom milošíka sztuki* v roce 2010, pořádané Muzeem umění Olomouc v Mezinárodním centru kultury v Krakově. V loňském roce pak byli v Krakově návštěvníci podruhé fascinováni jejími kresbami na výstavě *Światy równoległe (Paralelní světy)* v Etnografickém muzeu a v letošním roce se uskutečnila v Roudnici nad Labem malá výstava jejích dvaceti kreseb. Povědomí o Ducháčové a jejích medijních kresbách se tak pomalu rozšiřuje...

I když kresby Ducháčové bývaly kdysi vystavovány na přehlídkách v rámci činnosti spiritistického hnutí, tak svojí podstatou jsou hluboce intimní; cítíme z nich jemný závan jiných světů, jejichž jsou odrazem. Zároveň jsou však metaforami, signály i symboly jiných úrovní poznání a jistě i projekcí „vnitřní přírody“ kreslířky. Podle obeznalých lidí člověk, jemuž je dopřáno takto pracovat, musí být podle spiritistické praxe dokonale uvolněný a duchovně vyspělý. Člověk ztotožněný s harmonií čisté přírody je podle nich způsobilý rezonovat s vyšší soustavou tvořivých a koordinujících sil a božskou tvořivou mocí. Děje se tak díky působnosti a součinnosti mozku a nervové soustavy, ale bez vědomí člověka... On jen svobodně a ochotně poskytuje výkonný orgán (ruku) díky uvedení do rezonance s onou vyšší soustavou. U medijní kresby je nadto důležitý pravidelný čas kreslení. O tom psal ve svých pokynech již Allan Kardec v polovině 19. století a jeho instrukce byly všeobecně přijímány.

Mnohé medijní kresby jsou fascinující svou autentičností, imaginací a výtvarným nábojem a ty nejlepší okouzlovaly v době téměř již před sto lety, kdy spiritistické aktivity v Podkrkonoší byly v plném proudu, například i Josefa Čapka, který pro medijní kresby nacházel jen básnivou řeč. Jistě se musel tehdy setkat i s pracemi naší autorky, která je jedinečným zjevem mezi medijními kreslíři v Podkrkonoší. O většině oněch tajnosnubných kreslířů toho mnoho nevíme, ale na životní příběh paní Ducháčové se můžeme podívat díky informacím z rodiny konkrétněji. Vystává tak před námi obraz skromného života obyčejné ženy, která celý život prožila v domácnosti, byla přesvědčenou spiritistkou a čistým autodidaktem, přičemž vytvářela věci velmi neobyčejné.

Narodila se v Železném Brodě v nemajetné rodině v roce 1882, zemřela tamtéž v roce 1952 a s rodným městečkem byla celoživotně spojena. Do školy chodila jen asi do 11 let, po smrti matky bylo potřeba v početné rodině každé pomocné ruky. V devatenácti se provdala za o pět let staršího Františka Ducháče, místního továrního dělníka, který byl duší místního spiritistického spolku, byl organizátorem jeho akcí, byl znám jako mluvící medium a zabýval se také léčbou pomocí magnetizované vody. Oba byli katolického vyznání, křesťanská víra se u nich dobře slučovala se spiritismem, všech šest jejich dětí vyrůstalo v rodině, kde vládla atmosféra láskyplnosti

i mravních nároků, téměř všechny děti měly údajně hudební a kreslířské nadání. Víme, že rodina bydlela v jednopokojovém bytě v tovární kolonii Liebigovy textilky na Poříčí v Železném Brodě a před vchodem do domu vzbuzovala obdiv pečlivě ošetřovaná květinová zahrádka se stromkovými růžemi, miniaturními domečky a lavičkou. Instinktivní spjatost s přírodními jevy, ale rovněž obecně silný vliv kultu květín v období dozrívající secese se zcela jistě propojovaly s vnitřními vizemi mediálních kreseb Ducháčové. Květiny patřily k převažujícím motivům jejího mediálního kreslení, ale byla známá jako pišící medium. Úhledné písmo jejích veršů s neumělými rýmy a starobylými obraty v mravoučném textech často tvoří součást jejích kreseb, ale existují i samostatné texty v dochovaných sešitech, jež vznikaly na zakázku lidí, kterým Ducháčová zpracovávala „symboly“ jejích osobnosti pomocí diktátu zapisovaného automatickým písmem ve stavu zvláštního rozpoložení. Talent a znalost této „procedure“ mohla

i jiné ukázky typologie mediálních kreseb známé z tohoto období. Jsou to například profily ženských tváří vyrůstající jako květy z florálních útvarů nebo embryonálně zavinuté a téměř prostorové útvary připomínající kresby jiných podkrkonošských autorů, například Rofelína. U Ducháčové jsou ale většinou dekorovány něžnými kvítky, avšak objevují se u ní také symboly ptáčků a ochrany spirituálního života pod zářící hvězdou Spirit.

V pracích Ducháčové se objevují postupně obě dvě základní tendence obecně platné pro spiritistické kresby tohoto období, totiž využití linie jak biomorfni, tak geometrizující. Geometrizace celků nebo částí kreseb (zdá se, že jsou to práce z pozdějšího období) je spojena vždy i s dekorativním účinkem. Dá se říci, že většina jejích květů postrádá tak bizarní tvary, jak je můžeme vidět u mnohých mediálních kreslířů. U ní se naopak setkáváme většinou s jednoduchým, leč výrazným tvaroslovím květů a listů, přičemž symetrická okvěti (někdy okvětní



Adéla Ducháčová,

Bez názvu, (profily ženských hlav mezi listovím), 10.–30. léta 20. stol., mediální kresba, pastelky, papír, 600 × 437 mm, soukromá sbírka,

Bez názvu (kosočtverec s geometrickými hvězdami a kvítky), 10.–30. léta 20. století, mediální kresba, papír, 600 × 437 mm, soukromá sbírka,

Bez názvu, (květ červený se srdíčky, hvězda), 10.–30. léta 20. stol., mediální kresba, pastelky, papír, 600 × 437 mm, soukromá sbírka.

Foto: Vladimír Pospíšil.

Adéla převzít zřejmě od své matky, Anny Němečkové, činné rovněž jako pišící medium. V pozdějším věku, po smrti manžela (1938), žila u svých dětí a přivydělávala si výrobou panenek, na něž šila působné ošacení.

Hlavní doménou Ducháčové byla mediální kresba barevnými pastelkami na velkoformátové papíry, někdy ji však jako podklad sloužilo i hedvábí. Jde o práce kresebně až panensky čisté, ale směle komponované, svítivě barevné, vitální a zároveň vyzařující božský klid. Kresby pocházejí z obtížně blíže doložitelného období 1. poloviny 20. století, v jehož průběhu jejich estetické působení sílilo díky autorčině prohlubující se kreslířské zkušenosti.

Nejen absence datace však znemožňuje podrobnější úvahy o tomto vývoji, který je pochopitelně těžko uchopitelný i díky zmiňovaným zdrojům inspirace, jimiž jsou podle spiritistů duchovní impulsy řídících duchů (u Ducháčové se vyskytují jména Luďa, Thiometus XXII, Maximus, Martin Luther aj.). Vyslovovat nějakou „odbornou“ klasifikaci by v tomto případě bylo tedy krajně nemotorné. Na základě dochovaných prací je však možno říci, že vedle převažujících symbolů květín najdeme u této autorky

listky ve tvaru srdcí se zářícími středy jako by byla vidoucí. Mnohé z kreseb jsou protkány výraznými asymetrickými barevnými liniemi, jakými energetickými siločarami, které se zářivými květy vyvolávají až trojrozměrný účinek. Zvláště to vyniká u celoplošné kresby navozující různými silokřivkami vesmírný prostor, klenbu zabydlenou drobnými květy, svět Krásy a Lásky.

Květy Adély (Addy) Ducháčové dýchají zářivou jistotou, vždy představují symbol či reprezentaci z jiného světa, nedostupného rozumovou úvahou, nedosažitelného, i když i její dílo, podobně jako jiné výtvoř, čerpá bezpochyby z více podloží – z přírodního, kulturního i mimokulturního i ze složitých vrstev kolektivního podvědomí.

Autentické kresby této autorky tak významně doplňují naši představu o podobě mediálních projevů 1. poloviny 20. století, pro něž je charakteristické originální uchopení přírodních námětů se sklonem k ornamentálnosti či dekorativnosti. Biomorfni linie jsou tu vždy formovány neznámou silou, která dávala impulzy ruce mediálního autora. Nikdy se nedozvíme, jak a proč se to děje. Ale ti, kteří mohli sahat k oněm prvotním zdrojům, byli šťastni a cítili se obdarováni.



Martin van Meytens, Skupinový portrét knížat z Liechtensteinu, 1752-1753, olej, plátno, 545 × 383 cm, Státní zámek Valtice.

Martin van Meytens

Skupinový portrét knížat z Liechtensteinu

Michal Konečný

Ve druhém patře zámku ve Valticích se nachází nejrozsáhlejší plátno zámecké sbírky, zobrazující členy knížecí rodiny Liechtensteinů, měřící na výšku téměř čtyři metry a na délku pět a půl metru. Monumentální skupinový portrét objednal zřejmě v roce 1751 vládnoucí kníže Josef Václav u tehdy nejpopulárnějšího dvorského portrétisty Martina van Meytense (1695–1770), který patřil k nejoblíbenějším malířům císařovny Marie Terezie. Meytens, narozený ve Stockholmu v rodině původem nizozemského portrétisty ve službách švédské královské rodiny, získal své zkušenosti zejména na četných cestách, které v mládí podnikl po celé Evropě. Nejvíce ho ovlivnila malba Antoonise van Dycka v Anglii, odkud odjel studovat portrétní malbu a emailovou malbu do Paříže, kde pracoval jako dvorní malíř miniatur pro vévodu orléanského. Navzdory pracovní nabídce císaře Karla VI. odjel Meytens do Itálie studovat díla starých mistrů. Přestože byl protestant, jeho dokonalé portrétní umění mu v Římě vyneslo zakázky čelních představitelů kurie i samotného papeže Benedikta XIII.

Po návratu do Vídně v roce 1731 už bylo Meytensovo jméno natolik proslulé, že ho císař krátce po příjezdu jmenoval komorním malířem. Nejvýznamnější období zažil Meytens během vlády císařovny Marie Terezie. Spolu se svým nejbližším spolupracovníkem a zároveň synovcem Sophoniem de Derichs zahájil ve svém ateliéru masovou produkci reprezentativních portrétů členů panovnické rodiny a významných představitelů dvora. Efekttní portréty s dokonale provedenými oděvy a monumentálními kulisami v pozadí se zanedlouho staly nedílnou součástí vrcholně barokní dvorské reprezentace. Na Meytensově úspěchu se značně podílely také jeho osobní vlastnosti; jako dokonalý dvořan ovládal několik jazyků, hru na hudební nástroje, obratný byl v tanci i konverzaci a často udivoval svými znalostmi z fyziky, chemie, astronomie a alchymie. V roce 1759 byl jmenován ředitelem císařské akademie krásných umění, kde následně ovlivnil řadu významných umělců z tak zvaného

Maulbertschova okruhu; v této funkci objevil například talent patrně neoriginálnějšího rakouského barokního sochaře Franze Xavera Messerschmidta.

Kromě samostatných portrétů vynikal Meytens i jako tvůrce pozoruhodných skupinových portrétních kompozic. Patrně nejproslulejší Meytensovo plátno zobrazuje početnou rodinu císaře Františka Štěpána Lotrinského a jeho manželky Marie Terezie. Dílo vytvořené v několika dílenských kopiích a variantách kolem roku 1750 se stalo hlavním inspiračním zdrojem pro reprezentativní zakázku blízkého spolupracovníka císařovny, „muže důležitého pro blaho státu“, knížete Josefa Václava z Liechtensteinu (1696–1772). Kníže přišel se záměrem nechat na skupinovém portrétu vyobrazit všechny žijící členy rodu nesoucí jméno Liechtenstein, bez ohledu na vzájemné příbuzenské vztahy. Kníže se zde nechal zobrazit jako sedící muž v křesle, oblečený do ornátu řádu Zlatého rouna; naproti němu sedí ve dvorském obleku jeho mladší bratr, kníže Emanuel (1700–1771), nejvyšší hofmistr císařovny Amálie Vilemíny Sasko-Brunšvické, který prostřednictvím svých potomků zajistil další pokračování rodu. Zleva doprava jsou zde zobrazeni princové Karel Boromejský (1730–1789), Filip Josef František (1731–1757), Jan Josef Simplicius (1734–1781), kníže Josef Václav (1696–1772), princ Leopold Josef (1743–1771), Marie Leopoldina, rozená hraběnka Sternberg (1733–1809), manželka knížete Františka Josefa I. s dcerou Marií Amálií (1737–1787), budoucí vládnoucí kníže František Josef I. (1726–1781), Marie Antonie hraběnka Dietrichstein-Weichseldstädt (1706–1777), manželka prince Emanuela, princ Emanuel (1700–1771) a princezny Marie Anna (1738–1814), Františka Xaverie Marie (1739–1821) a dvojčata Marie Kristýna (1741–1819) a Marie Terezie Anna (1741–1766).

Monumentální figurální kompozice je, podobně jako „císařská“ předloha, zasazena před kulisu iluzivní architektury, z níž vyniká velký knížecí erb s řádem Zlatého rouna. Jednotlivé postavy, mající totožná gesta, jako figury z „císařské varianty“, vytvářelo zřejmě několik osob z Meytensova ateliéru; rozdílná kvalita zpracování některých obličejů, textilií a rukou dokládá jak jeho zásahy, tak práci jeho spolupracovníků. Přestože objednávka pocházela ze začátku padesátých let 18. století, mimořádně působivé dílo se dostalo do majetku knížecí rodiny až v roce 1771, kdy bylo zakoupeno z Meytensovy pozůstatosti za pět set jedenáct zlatých. Do druhé světové války byl obraz zavěšen v jednom ze sálů liechtensteinského paláce ve Vídni; na začátku 19. století na tento rozsáhlý portrét upozorňovalo několik turistických průvodců, kteří ho hodnotili jako jeden z divů hlavního města. Na Valticích zůstal, patrně kvůli svým kolosálním rozměrům, i po přesunu nejdůležitějších uměleckých děl samotnými Liechtensteiny na sklonku války do Vaduzu. Stočeno na válci, čekalo plátno na restaurování, provedené v roce 2003, aby se mohlo opět prezentovat návštěvníkům zámku.

Hudba a architektura

Piotr Gajewski

*Text prof. Piotra Gajewského (*1954 v Zakopaném, projektant a popularizátor architektury, profesor Polytechniky Krakovské, vedoucí Ústavu navrhování veřejných staveb KP, v letech 2006 až 2012 předseda oblastní obce polských architektů SARP v Krakově) byl napsán u příležitosti české premiéry výstavy Hudba znějící architekturou. Soubor fotografických koláží přiblížil široké veřejnosti na 40 objektů z celého světa zasvěcených hudbě. Přehlednou formou výstava nabídla veřejnosti možnost seznámit se s různými přístupy zpracování tématu významnými tvůrci a jejich architektonickými týmy. Presentace byla nejen skromným příspěvkem a inspirací k opakujícím se diskusím o zřízení samostatného sídla pro Janáčkovou filharmonii Ostrava, ale také vhodnou příležitostí představit dva výrazné počiny českých architektů v této oblasti, jakým bezesporu je již zlínské Kongresové centrum od Evy Jiříčné a snad v nedaleké budoucnosti bude rovněž objekt Koncertního a kongresového centra A. Dvořáka v Českých Budějovicích podle projektu Jana Kaplického.*

O kvalitě výstavy a zdařilém výběru prezentovaných děl svědčí mimo jiné skutečnost, že během trvání výstavy, a aniž by to její organizátoři mohli jakkoliv předem tušit, jedno z nich, a to Koncertní síň a kongresové centrum HARPA v Reykjavíku od dánského ateliéru Henning Larsen Architects z roku 2011, získalo Mies van der Rohe Award 2013, čili nejvyšší možné ocenění udělované evropským architektonickým počínům za poslední dva roky.

poznámka pořadatelů výstavy

Umění je obor, který vzniká z vnitřní potřeby tvůrce, zpravidla v tichém soustředění a bez skandování davu. Nečiní nám problém představit si spisovatele či básníka píšícího deník nebo básně sám pro sebe. Také Franz Kafka psal pro sebe, nikoli kvůli slávě či penězům. Díky jeho tvůrčímu nadšení spatřila světlo světa geniální díla, a to i přesto, že byla původně určena ke zničení. Podobně tomu zřejmě bylo v případě Witolda Gombrowicze, polského emigranta do Argentiny, považovaného za génia 20. století. Jeho publikované deníky jsou všeobecně známé, ale existuje ještě jiný, tajný. *Kronos* je Gombrowiczův deník,



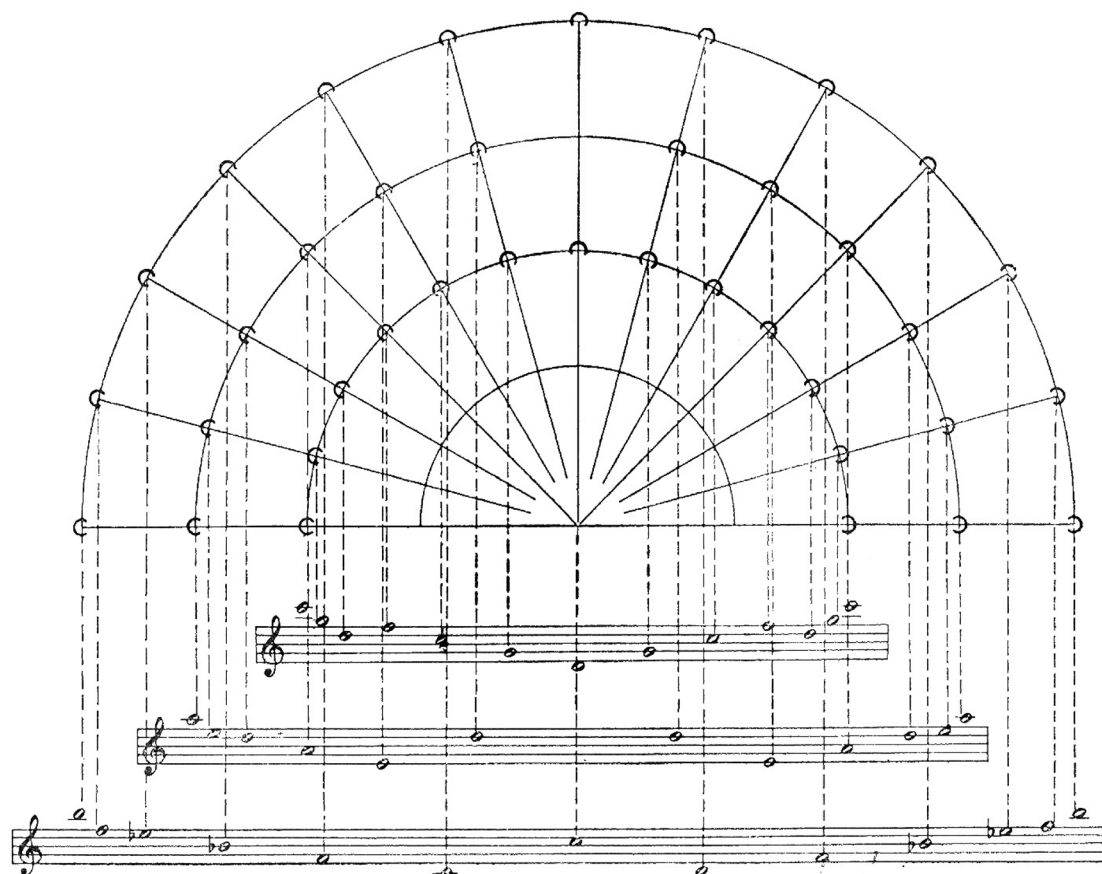
HARPA-Koncertní síň a kongresové centrum v Reykjavíku, Henning Larsen Architects, Reykjavík, Island, 2011.



HARPA-Koncertní síň a kongresové centrum v Reykjavíku, Henning Larsen Architects, Reykjavík, Island, 2011.

který byl vydán až nyní, po padesáti letech od svého vzniku. Byl napsán z vnitřní potřeby spisovatele, pro něho samotného, bez nutnosti a vůle ho publikovat.

Socha jako pomník porážky, umístěná na vrcholu hory nebo na bitevním poli, nemá svého diváka, neočekává obdiv publika. Stojí sama v krajině, k níž jediné se obrací, jako monolog bez odpovědi. To tedy znamená, že vypravěčské umění, psaní, malba, sochařství nebo vyšívání může být provozováno bez diváka a existovat bez přítomnosti publika.



Vitruvius, schéma rozmístění rezonančních nádob v řeckém divadle a princip jejich ladění, ilustrace z polského vydání „De architectura libri decem“, v překladu K. Kumanieckého, vydalo PWN, Varšava 1956.

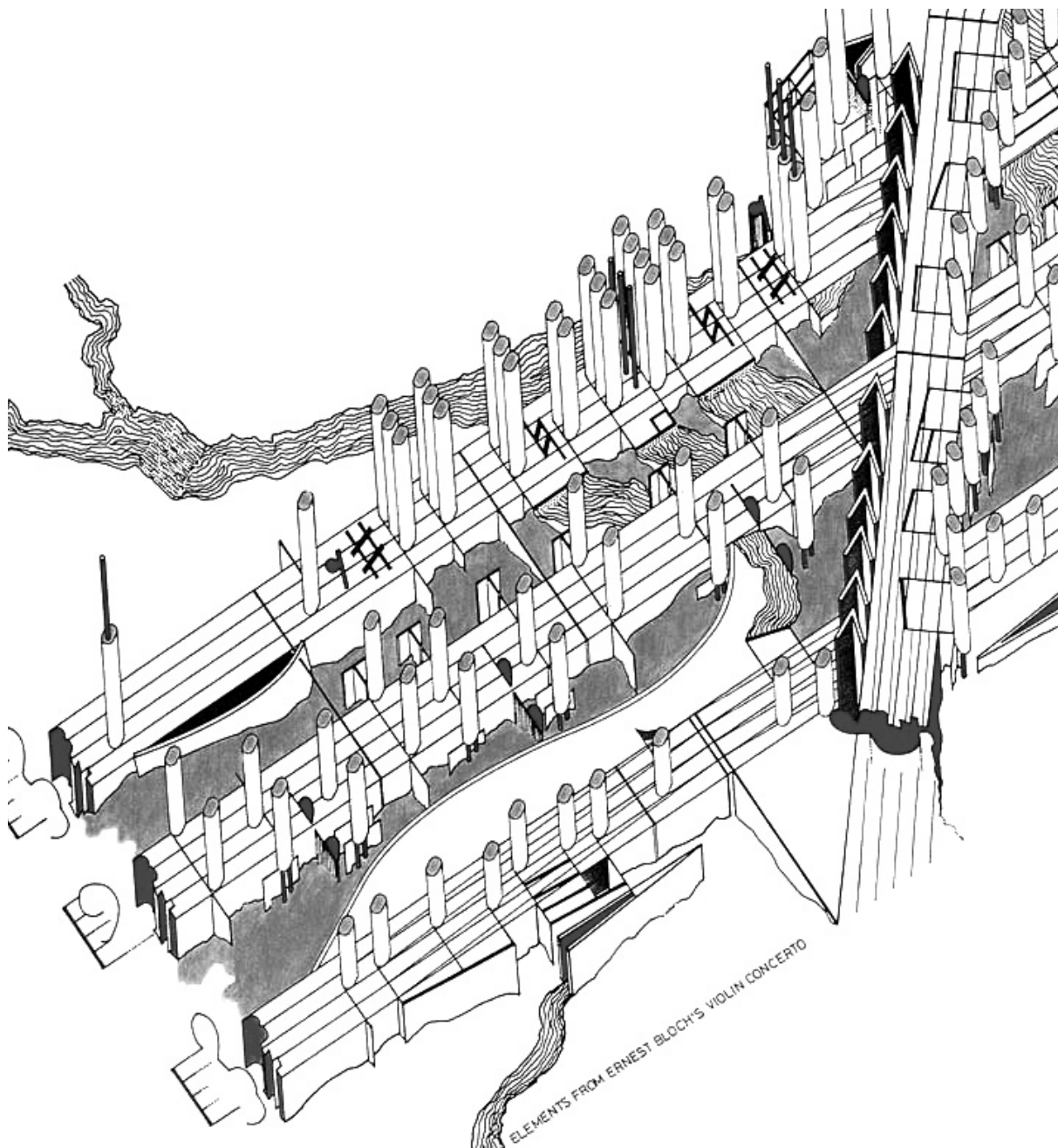
U hudby je tomu jinak.

Hudba je zapsána v notové osnově, čímž je petrifikována. Existují i jiné způsoby jak zapsat zvuk; příkladem toho může být dodekafonie. Nezávisle na způsobu zápisu se však zdá, že hudební zápis by měl být stejně jednoznačný jako napsaný román. (Hovoříme zde o způsobu zápisu hudby, nikoli o její interpretaci.) Přesto je však každá hudební interpretace jiná a každý hráč interpretuje skladbu jiným způsobem. Ba co více, jeden a ten samý interpret ji hraje různými způsoby za různých okolností. To je podstata koncertů *jam sessions*, kdy hudba vzniká nejen ze vzájemné interakce hudebníků, ale také z kontaktu hudebníka s posluchačem. V roce 1988 se ve Varšavě konal koncert Milese Davise, který měl dvě, obsahově podobně koncipované, části. Nakonec však měla hudba v obou částech zcela

jiný charakter, protože mistr během koncertu poznal, že na začátku špatně odhadl své publikum, – a ve druhé části posunul výraz do mnohem modernější polohy. Druhá část koncertu se pak stala událostí, která navždy ovlivnila polskou hudební scénu. Hudba je společenské umění a je nemožné představit si hudbu bez posluchače a bez jejich vzájemné zpětné vazby. Bez interpretů a posluchačů by nebyla opera. Představení si žádá orchestr, sbor a diváky. Známe to například z novoročních koncertů vídeňských filharmoniků (Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker). V mnoha zemích hraje sólista nejdůležitější část skladby za účasti diváků, kteří mu přizvukují. Hudba je kolektivní tvorba, která je úzce svázána s reakcí vnímatele.

U architektury je tomu podobně.

Architektura je umění vytvářet prostor, neboli



Peter Cook, „Bloch City“, návrh města vycházející z inspirace houslového koncertu Ernesta Blocha. „Peter Cook 1961–1989“, A+U Publ., 1989.

prázdné místo mezi hmotami. Architektura není pomníkem slávy ani předmětem v prostoru, nýbrž prázdným místem mezi prostory. V tomto prázdném místě se odehrávají lidské osudy.

Z toho je patrné, že architektura nemůže existovat nezávisle a vystupuje vždy jen ve vztahu k člověku a jeho jednání. Člověk je mírou všech věcí (Protagoras z Abdér), tedy také architektury. Hodnotou prostoru Vítězného oblouku na náměstí d'Etoile v Paříži je prázdné místo mezi podpěrnými částmi oblouku, hodnotou prostoru Velkého oblouku (*Grand Arche*) ve čtvrti La Défense zase prázdné místo mezi stěnami stavby. Tyto prostory mají lidské měřítko. Člověk je schopen tento prostor pochopit; existuje-li zpětná vazba mezi architekturou a jejím vnímatelem, mezi dílem a jeho adresátem.

Hudba a architektura jsou spřízněné obory. Obě disciplíny proto mají řadu společných pravidel i podobné kompoziční zásady. Termíny jako rytmus, rým, ouvertura, coda, kontrapunkt, staccato nebo legato lze použít v obou oborech. Tyto termíny a jejich interpretace na poli architektury vyžadují bližší vysvětlení.

Rytmus můžeme chápat jako modul vzniklý rozdělením celku na části o stejném objemu, nikoli však nutně zcela stejné – rytmus mohou mít okna, sloupy nebo věže. Rým je opakováním podobných, avšak nikoli stejných prvků – jednotlivé části stavby lze přirovnat k písňovým slokám, mezi nimiž vzniká napětí použitím různých výrazů. Ouvertura je začátkem architektonického či urbanistického díla, jeho pomyslnou vstupní branou, coda jeho vyvrcholením, jeho východem, místem romantického loučení. Architektura může



HARPA-Koncertní síň a kongresové centrum v Reykjavíku, Henning Larsen Architects, Reykjavík, Island, 2011.

být hrána rychle jako soubor malých forem *staccato* nebo ve vázaných formách táhlého a měkkého *legato*. Tyto formy mohou být dány do kontrastu odkazujícího na přijaté konvence.

Goethe řekl, že *architektura je zkamenělá hudba*, ale stejně tak může hudba znít architekturou.

Čas také zkameněl – skladba se hraje v čase, který je předepsán na začátku skladby. Čas a zvuk vytvářejí hudební prostor, hudba je tedy časoprostorovým uměním. U architektury je tomu stejně, také ona je nade vše pochybnost realizována v časoprostoru.

Trojrozměrnost je vlastnost architektury, existence v prostoru je její podstatou. Architektura má i časový rozměr – vzniká pomalu, staví se rychle a potom postupně, v rytmu života, stárne. Architektura vyznívá stejně silně v době své stavby jako během svého trvání; krása stárnutí je stejně důležitá jako krása stavby.

Hudba a architektura nemají jen podobnou kompozici. Hudba vděčí architektuře za svou existenci. Kolektivní rituální tanec a zpěv je pouze začátkem dnešního specializovaného oboru. Není možné hrát skladbu pro varhany jinde než ve varhanním sále nebo v interiéru kostela. Symfonickou hudbu nelze provozovat bez sálu, který, izolovaný od vnějšího života, dává posluchači možnost soustředit se a zvukům možnost zaznít v jejich čisté podobě. Architektura se stává protézou; okem, které lépe vidí; uchem, které lépe slyší. Proto se hudba odehrává v architektuře. Nastal čas, aby se Krakovu, městu Pendereckého, Stachowského, Stańka a Muniaka, Demarczykové, Pawluśkiewicz a Grechuty, dostalo architektury, která umožní hudbě zkamenět a získat pevné skupenství a využije hudebních myšlenek k vybudování architektonického prostoru. Nejlepší záminkou pro tento účel se zdá být stavba Krakovského hudebního centra (Krakowskie Centrum Muzyki), které by se mohlo stát hudebním centrem této části Evropy.

V současné době sídlí Krakovská filharmonie (Filharmonia Krakowska im. Henryka Szymanowskiego) v budově bývalého domu kultury, která má pro kvalitní poslech hudby zcela nevyhovující akustické podmínky. Filharmonie navíc tuto budovu ani nevlastní. Pokud bude i nadále působit v jejích prostorách, je odsouzena k zániku. Tomu je třeba předejít a dostat ji odtud. Existuje ovšem šance na změnu. Získání pozemku na nábreží řeky Visly v geometrickém centru města, které se rozprostírá mezi středověkou čtvrtí a částí pocházející z období socialistického realismu, by umožnilo umístit kolem budovy filharmonie další hudební funkce, a ona sama by se tak stala počátkem nové urbanistické kompozice.

Místo, kde má Krakovské hudební centrum stát, je od Starého města vzdáleno jen několik minut. Bude stát na břehu řeky jako hudební budovy v Drážďanech nebo v Praze. Tento směr vývoje určila budova kodaňské Opery postavená u vody ve značné vzdálenosti od hlavního centra města. Opera byla prvním objektem nového urbanistického komplexu, krystalizačním bodem, kolem něhož vzniká nové město. Pro komunikaci

mezi Operou a centrem města je neodmyslitelné pěší spojení přes vodu, proto je v současnosti realizován další kompoziční prvek komplexu – most pro pěší. A to je další analogie s Krakovem, který rovněž plánuje spojit nový hudební komplex s městem novým mostem. Také v Oslu stály hudba a realizace nové operní budovy u zrodu zcela nového veřejného prostoru.

Triennale Architektury je událost, která vždy pomáhala a nadále pomáhá rozvíjet intelektuální Krakov a jeho architekturu. Tentokrát bylo jeho tématem pátrání po hudebních stopách, které by mohly vést ke vzniku nové architektonické perspektivy města, regionu nebo části Evropy. Hudba by se tak mohla stát generátorem architektury, která ji na oplátku poskytne důstojné přístřeší.

*Text Piotra Gajewského z polštiny přeložila
Soňa Filipová/ Limerick/ Irsko.*

Výstava Architektura znějící hudbou,

5. 4. – 26. 5. 2013,

Dům umění, Galerie výtvarného umění v Ostravě

Prezentace byla připravena oblastní obcí polských architektů SARP v Krakově pod vedením prof. Piotra Gajewského a její polská premiéra se uskutečnila v rámci dvanáctého ročníku Mezinárodního trienále architektury v Krakově pod názvem Architektura Muzyki na Świece v termínu od 18. prosince 2012 do 7. ledna 2013 roku ve výstavních prostorách Galerie architektury SARP v Krakově.

Česká prezentace vznikla z iniciativy SPOK – spolku pro ostravskou kulturu, ve spolupráci se SARP Krakov, Galerií výtvarného umění v Ostravě a Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně, v rámci projektu Kabinet architektury a pro 5. ročník mezinárodního festivalu architektury, designu a umění ARCHIKULTURA 2013 (dříve pod názvem Architecture Week Ostrava) a představila práce následujících architektů a ateliérů:

3XN Architects, A&D Wejchert & Partners Architects, Bernard Tschumi Architects, CoopHimmelb(l)au, Studio Daniel Libeskind, Gehry Partners LLP, Henning Larsen Architects, Christian de Portzamparc, Kenzo Tange Associates, Massimiliano Fuksas, OMA/ Rem Koolhaas, Paul Andreu Architecte, Rafael Moneo, Renzo Piano Building Workshop, Studio Gang Architects, UN Studio, Arata Isozaki & Associates, ARM Architecture, Dixon Jones Architects, Foster and Partners, Herzog & de Meuron, Ateliers Jean Nouvel, Jørn Utzon, Mansilla + Tuñón Architects, Rafael Viñoly Architects, Robbrecht en Daem Architecten, Santiago Calatrava LLC, Snøhetta, Zaha Hadid, Jan Kaplický Future Systems, Eva Jirichná AI-DESIGN, s. r. o.



Vladislav Zadrobílek

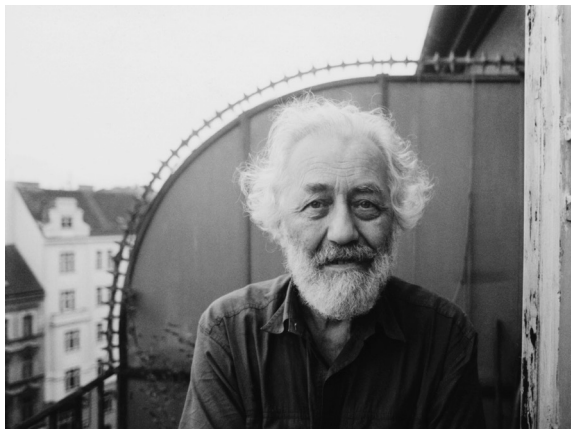
- D. Ž. Bor

(1932–2010)

Z literární a výtvarné pozůstalosti

připravil

Pavel Petr



D. Ž. Bor (10. 7. 2004). Autor fotografie: Jan Horáček.

D. Ž. BOR / VLADISLAV ZADROBÍLEK (1932–2010)

Za svůj život vystřídal nejrůznější zaměstnání, pracoval jako zahradník, „synek“ u vysoké pece, kulisák, svářeč, propagační grafik, vydával a kolportoval samizdaty, věnoval se práci knihařské i restaurátorské, byl spojen s legendárním pražským antikvariátem v Dlážděné ulici a hudební skupinou Žabi hlen. Zároveň zůstal solitérem, pozorovatelem stojícím mimo čas, stranou hlavního proudu. Studoval tradiční hermetické, zejména alchymické spisy – odtud jeho devíza „Zbav se přísad, nečistoty odvrhni!“. Roku 1990 založil vlastní nakladatelství Trigon, v němž vedle hermetických spisů vydával i krásnou literaturu a bibliofilské tisky. Na vydávaných knihách se podílel nejen jako redaktor a grafik, ale mnohdy i jako autor či překladatel.

Pod jménem D. Ž. Bor publikoval básnické sbírky Zadrhlo za hrdlo (1996), Klonování času (2005, nominace na Státní cenu za literaturu) a Plankty (2009), knihy a stati z oblasti hermetismu, monografie věnované Otokaru Březinovi a Gustavu Meyrinkovi. Je autorem povídkového souboru Útěk domů (2007) a vzpomínkové knihy Časobraní (2010) – její druhý díl s titulem Poslední časobraní byl publikován až posmrtně (2012). Na knihu mýtoetymologických esejů Abeceda stvoření (1993) navazuje poslední vydaná kniha z rukopisné pozůstalosti D. Ž. Bora, Tajemný svět pravěku (2013).

D. Ž. Bor, kresba tuší, 1970.

Slovo ruší meze

V roce 2005 jsem v šestnáctém čísle Tvaru četl stať D. Ž. Bora *O stromu slov a mýtoetymologii*. Do té doby, přiznám se, jsem o mýtoetymologii nic podstatného nevěděl, i když mi slovní spojení připadalo neobvykle blízké a imponovalo mi tušeným zaměřením k hledání počátku lidské kultury a rozmyšlení o stvoření světa.

Pak, v roce 2012, dva roky po Borově smrti, vyšlo jeho životní dílo *Tajemný svět pravěku. Mýtoetymologické eseje. Abeceda stvoření v zrcadle mýtů*. Kniha začíná větou: *Kteréhosi dne přetrhlo se vlákno spojující mé já se všemi mými znalostmi a naučenostmi – a náhle jsem se ocitl v zalháváném světě pravěku, který vstával z mrtvých: bylo to úžasné!* Pochopitelně, v prvním plánu, mě napadlo, kdy se tak asi stalo, kolik bylo autorovi let, v jaké fázi své životní dráhy byl? Podle letmých zmínek v Borových vzpomínkách se tak mohlo stát někdy na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a dalších zhruba deset let trvalo, než byl svrchu popsán prožitek formulován v rozhodující snahu zhodnotitelným způsobem sdělit právě to, co bylo nazíráno. V dopise Jiřímu Velskému, jenž byl vzdáleným účastníkem Borova přemítání, můžeme číst: *Propadl jsem se do hlubin pravěku: rozhodl jsem se přepracovat Abecedu stvoření a doplnit ji přesně vybranou mytologií, která by mohla vysvětlit mnohé, co dodnes všichni přehlíželi*. Toto napsal autor básníkovi na konci roku 2003, ale už v polovině roku 1998 se mu svěřuje se záměrem vrátit se k *Abecedě stvoření* a k mýtům. *Abeceda stvoření* vyšla v samizdatu roku 1979. To bylo Borovi sedmačtyřicet let. Po celý zbytek života usiloval o vyjádření toho podstatného, co se mu z hledání zasutých zpráv o původu světa a spojení bohů a lidí v něm podařilo nahlédnout a co musel sdělit.

A já se znovu dívám na úvodní větu knihy a čtu ji už ne se zájmem, ale s porozuměním. Vyjadřuje známou dichotomii, o níž často hovořili mystikové, totiž vzájemnou rozdílnost mezi poznáním a zřením. Zde, ve chvíli iniciace, došlo ke zření, jež nepřichází jen naráz a jaksi náhodně, ale často je výsledkem dlouhodobé zaměřenosti a tíhnutí k předem vytčenému cíli. Zření je ale souvztažně reflektováno poznáním, neboť o dosaženém je nutné svědčit. Jinak by nedošlo k naplnění prostoru vědění. Nelze poznávat bez nahlížení a zření, stejně jako zření neslouží k pouhému poznání. V listopadu roku 1999 si D. Ž. Bor učinil poznámku, která souvisí s celkem jednoduše vyjádřenou výchozí tezí, již můžeme číst v jeho *Posledním časobraní* a v níž se zamýšlí nad tímto výrokiem Křišnamurtiho: *Svoboda znamená naprosté zastavení veškeré vnitřní podřízenosti autoritám. Z takové mysli pak vychází vnější svoboda – něco úplně jiného, než je reakce vyplývající z nepřátelství nebo vzdoru. (...) Mysl, mozek je podmíněn autoritou, napodobováním a konformitou – a to je fakt. Mysl, která je skutečně svobodná, nemá žádnou vnitřní autoritu a ví, co znamená milovat a meditoval. (s. 54)* Takto nějak vyhlíží zvrtný proces zření, *praxis* tíhnoucí k lásce a oprostěná od samoúčelného teoretizování.



D. Ž. Bor, kresba tuší, 1970.

Etymologie je nauka o původu slova, ale i příbuznosti slov, mýtus směřuje k počátkům stvoření světa jinou, mírně odlišnou cestou, ale i on předkládá poučení o původu bohů a lidí. Řecké *etymon* znamená *pravý, jistý*, což lze vysvětlit a vnímat ve smyslu pravý základ všeho vědění o světě. Mnoho autorů usilovalo o shromáždění všech dostupných poznatků ze všech oborů lidské činnosti ve snaze nalézt prazáklad bytí, a tudíž i klíč k žité skutečnosti. Jejich úsilí má převážně kosmologický charakter nezřídka podporovaný didaxí. Plodem tohoto úsilí jsou Platonovy *Dialogy*, *Etymologie* Isidora ze Sevilly, Dantova *Božská komedie* nebo Komenského *Pansofie*, abychom se drželi příkladů z nám blízkého kulturního okruhu. Za všemi díly se skrývá snaha a přesvědčení o nutnosti shrnutí neobyčejného množství cest poznání vedoucího k nalezení a vyzdvižení počáteční, dávno roztržité zapomenuté jednoty světa, bohů a lidí. Slovo je garantem takové jednoty a díky slovu a cestou k původu slova i cestou slova lze dojít k scelení roztržitého a k sjednocení rozptýleného. V článku z roku 2005 to D. Ž. Bor vyjadřuje takto: *Zdá se, že existovala prvotní přirozená řeč, která (...) zcela nevymizela (...), přestrojením se proměnila v písmo. Proto její hledání je tak těžké. Etymologie hledá kořeny slov, mýto-etymologie pátrá po jejich semenech, která v sobě mají stín a ozvěnu Hlasu Přírody. Jsou to první jednoduchá jména, jímající do sebe různé skutečnosti. Kořen vězí v zemi, mlčenlivá ústa, zahryznutá do produktu minerální říše. Semena, podobna cestovatelům prostorem a časem, přenášejí z místa na místo latentní tvar, probouzený k životu ve chvíli proměny, kdy začínají klíčit. Rostlinné semeno je snem upoutané vegetace o svobodném pohybu, semena slov jsou snem hmoty o bdění světla. Echtem vyrostle ze semene znak přirozeného významu: růst*

není nic jiného než stálé rození jedné a téže věci! Schéma ale není absolutně nezměnitelné, v udíleném rytmu mění cíl, který mu ukázalo a stále ukazuje mlčenlivé gesto. Je to učení o věčném putování duší, které nezná autora; učení věčné - jako život. Kdyby tento svět zanikl, člověk se zrodí na jiném světě, v jiných světech, o nichž dnes nemáme ani ponětí. Kosmologie se mění v kosmogonii.

Borův *Tajemný svět pravěku* je uchvatnou knihou, strhující četbou rozkrývající významy slov, obrazů, symbolů. Vzniká přitažlivé a fascinující napětí mezi tím, co je nyní, a tím, co bylo dávno, pradávno. Prajazyk nás navádí na cestu do pravěku. Autor tak činí za pomoci studia slov, resp. kořenů slov mnoha jazyků a za pomoci mytických příběhů mnoha kultur, jež tak, jako vznikly, také zmizely. Zachovala se jen svědectví o nich, svědectví zdánlivě nesrozumitelná nebo i nemá. Ovšem autor tím, že dává zapomenutému významu život a jeho prostřednictvím se dotýká prazákladu existence, má možnost obhlížet i budoucnost. Smyslem této knihy je nejen předložit otisk původního tvořitelského doteku světa, ale i vyjádřit, co znamená, a vzít si z toho poučení. Svědčit a varovat před tím, co světu podle dokladů a dřívějších svědectví hrozí. On sám, stejně jako každý, je adresátem informací doléhajících k nám z tajemného pravěku. To, co přináší ve své téměř pětisetstránkové poslední knize, shrnuje pregnančně v několika řádcích *Posledního časobraní* (s. 189): *Je třeba vytáhnout z kořenů panenské mléko a ostrý ocet, aby se vytvořilo nejvyšší arkanum, které je klíčem k světu lidí-andělů. Jak nepochopitelné je všechno naše současné konání! Omylné ve své slepotě, naduté, nepředvídaté, zasažené logikou pouhého rozumu, jenž postrádá nástroje Slova, vnitřní oko i ucho. Všechny naše činy jsou omezeny zdánlivou logikou pouhého rozumu, vyrůstající*

ze sobectví a z neschopnosti procítit se do nitra duše všeho živého. To, kam máš dospět, chceš-li dospět, je vědění, že Bůh nemá tělo, a to jsi ty!

Zde se autor ocitá cele na půdě hermetismu. Z četby celého jeho díla, nejen výkladu o tajemném pravěku, je patrná zanícená sebevydávající touha po očištění člověka, jeho existence, jež zduchovní a nabyde průsvitné, prosvětlené podoby. Příběh za příběhem, jedno exemplum střídá druhé a vyřčené gnóma ustupuje další gnómičké poučce... Proč? Abychom si všimli sami sebe. Zachránili se ve spásu. Už před lety, když jsem psal o Borově básnické knize *Plankty*, jsem pro sebe nacházel a rozkrýval taková poučení, jaká jsem v jiné žánrové podobě později nalézal v jeho memoárových knihách, deníkových záznamech, ale i prózách a nakonec v jeho posledním monumentálním esejistickém díle. Každý, kdo je otevřen, vidí obsahové a tematické bohatství předložené kompozičně stroje a střídě. Znovu je nutné zdůraznit, že kompozice knihy odpovídá postupům vnímavého a ryziho poznání a poznání odpovídá řádu stvoření. Zkušený, obhlíživý a moudrý čtenář záhy pozná, že to jde i obráceně, od stvoření k bytí. O tomtéž jsem psal i tehdy: příběh a stvoření jako obraz celku života! Ne jen to, co jsme prožili a naše paměť uchovala, ale i to, co našemu zrození předcházelo a na co se musíme upamatoávat a rozpomínat, jakož i to, co můžeme zřít. Borova kniha je pronikavým rozkrytím a přijetím příběhu vlastního života při maximální konsolidaci paměti a za účasti lucidního představení dosud tajemných či skrytých stránek vlastního původu existence. Náš život je obrazem stvoření, obraz stvoření je principiálním základem našeho bytí. Takový je smysl výpovědi o lidském životě jakožto *šterbině mezi plností a prázdňem*.

Osudná škvíro, z níž vykupujem čas! V matčině lůně / vyhloubím si hrob, krov trámový zroubím nad sebou / a zdíveně se dívám zdí do světa obrazů a cingrlátek. / Vězněm se rodíme v lůně matek, na kost se vysvlékáme / z pestrých látek a bytost, nežádoucí host, vyrazí o překot / na doživotní běh, by doběhla dřív, než nám dojde dech. / Jsme spáči. Věční spáči. To stačí! Dost!

Jsme na stopě rozvíjení literárního toposu, jenž se rozprostírá v celém kontextu všech Borových děl i tam, kde není specifikován a konkretizován. Vyzařuje z každého zaznamenaného autonomního prožitku vyvolaného v autorově paměti přijetím nazírané skutečnosti a odhalováním dávných zpráv a svědectví o původu lidstva, jelikož Bůh může zjevit celek světa a vyjádřit jednotu bytí skrze niterný projev jedné jediné osoby jednoduše proto, že člověk byl zrozen k obrazu Božímu.

Igor Fic

Jiří Veselský
Kuks

*A tady bolí každé místo.
I mrtvý muž. I mrtvý pták.
I jména dětí, v nichž je čisto.
(1966)*

Vzájemná korespondence D. Ž. Bora (Vladislava Zadrobílka) a Jiřího Veselského
připravila Božena Správcová a Michal Jareš

Vladislav Zadrobílek napsal Jiřímu Veselskému z kraje roku 1998 dopis s prosbou o text do sborníku *Pocta Františku Antonínu hraběti Šporkovi, významnému mecenáši barokní kultury v Čechách*. Vladislav Zadrobílek i Jiří Veselský v minulosti nezávisle na sobě pobývali na Šporkově panství v Kuksu (JV) a v Choustníkově Hradišti (VZ), a získali tak k legendární postavě „FAGUSE“ silný vztah.

Rozvinula se mezi nimi čilá korespondence, která trvala až do Veselského smrti v roce 2004. V mnohém je výjimečná:

VZ a JV se totiž důvěrně znali v mládí, v padesátých letech v Ostravě spolu i nějakou dobu sdíleli bydlení. V dopisech se proto někdy pokoušejí tuto časovou proluku, během níž se navzájem ztratili z dohledu, zaplnit, dovyprávět si, co vlastně celou dobu dělali. Tím se korespondence spontánně obohacuje o informace faktografického i memoárového charakteru, jaké si staří, ale zřejmě ani noví známi většinou nemají potřebu sdělovat – buď jsou pro ně příliš samozřejmé, anebo je znát vlastně ani nepotřebují.

Nesmírně bohatá je tematická škála korespondence, v dopisech se podrobně probírají a konzultují témata, jimiž se jeden každý právě zabývá (Kuks, Špork, Březina, Meyrink, Nezval, Hodačová ad.). Křehký, ale nesmírně vzdělaný básník Veselský s pedantskou pozorností k nejmenším detailům glosuje leccos přečteného (souběžně s dopisy proudí z Prahy do Kyjova takřka celá aktuální produkce nakladatelství Trigon včetně sborníku Logos), dovede v dopisech působivě rozehrát také svá vlastní emocionální dramata – například při sepisování recenze na D. Ž. Borovu monografii o Březinovi nazvanou *Dítě andělů*. Za zmínku stojí také Veselského horečné pátrání po konkrétních detailních údajích o době hraběte Šporka, o němž se rozhodl napsat román. Zavaluje D. Ž. Bora, o němž má oprávněné tušení, že má blíže k potřebným pramenům, dotazy a teoriemi s takovou intenzitou a úpěnlivostí, až je to nepříjemné. S trochou nadsázky by se dalo říci, že v těchto dopisech Veselský zamýšlený román (aniž si to uvědomoval) opravdu napsal.

Dopisy reflektují rovněž aktuální kulturní, literární a mírně i politické dění – poskytují tedy také určitý obraz doby, v které s nástupem komunikačních technologií klasická korespondence začíná mizet.

Především však jsou tyto dopisy strhujícím svědectvím o lidskosti, dobré vůli a pochopení. Přestože se oba pisatelé po letech navzájem „znovuobjevují“, v návaznosti na staré přátelství si píší mimořádně vřele, upřímně a otevřeně – aniž by se ovšem vzdávali noblesy a jazykové vytříbenosti. Přes povahovou (a velmi často i názorovou) rozdílnost chovají k sobě navzájem velikou úctu a je patrné, že korespondence byla pro oba nesmírně důležitá – šlo nejen o sdělování aktuálních myšlenek, pocitů, nápadů, ale i o vzájemnou

podporu při stupňujících se zdravotních (a v případě Jiřího Veselského jistě i psychických) obtížích, strachování se, když ten druhý delší dobu nepíše... Zadrobítkovo „Držme se!“ se postupně stává refrénem, zaklínadlem, pozdravem. Oba vědí, že čas se krátí a že je toho třeba ještě mnoho vykonat.

Dopis Jiřímu Veselskému
[Praha], 23. 12. 1998

Konečně!

Konečně se dostávám k psaní, Jiříku, neboť závěr roku je pokaždé smršť a já už jsem strom dosti starý a ne vždycky stihnu odolávat náporu povinností. S koncem roku přijdou starosti (jak dopadneme s daněma, financema a jinýma věcmi, abych dodržel chybnou gramatiku; také s grantama a vyúčtováníma, pannama a paníma atd.), takže na psaní moc času nezbyvá. Ale vem to nešť! Něco prošvihnout musím! Tak ať to nejsi Ty. Ve finiši jsem stačil ještě vyrobit nový Logos, bohužel, je v něm plno překlepů, které se tam vylihly u pana lomitele, kterému jsem věc nakonec svěřil, nemoha se zcela typografické úpravě věnovat. První korektury byly z nějakého důvodu lepší než druhé a třetí. Nicméně – snad to přežiješ, já musím. V novém Logosu zjistíš, že je vydáván od r. 90, ale stará čísla už nemám, jsou vyprodaná, takže Ti je poslat nemohu. Už chystám další číslo na první čtvrtletí 99, protože později budu příliš zaměstnaný šporkovskou výstavou a určitě bych se nemohl něčemu tak náročnému věnovat. Ač se to nezdá, Logos mi zabere třikrát tolik času než nová knížka. Jako hlavní téma jsem zvolil Johna Deea a jeho henochiánskou (andělskou) magii; otisknu zde též můj kdysi samizdatový a nově oprášený překlad Hieroglyfické monády s nějakými glosami, takže zachovám i novou tradici, otiskovat na konci Logosu text některých spisů, které už nechci vydávat jako samostatnou knihu. Doufám, že do té doby budu mít k dispozici překlad některých textů z Meyrinkovy pozůstalosti, ukázku z Hopfnerova spisu Griechisch-ägyptischer Offenbahrungszauber, seine Methoden, Neubauerův příspěvek o sv. Františku, výňatek z Eliphase Léviho (zasvěcovací dopisy baronu Spedalierimu), cosi o Fulcanellim, cosi z předsokratiků (Zdeněk Kratochvíl) a o dalším se ještě budu rozhodovat. Očekávám příspěvky z ciziny, jistě k Deeovi a možná k Lévimu.

Ptáš se mě, Jiříku, zda jsi mi poslal na okus rozhovor ze Salonu či obálku k Trans(z?)ům; ne, neposlal. Jsem na obojí zvědavý. O Eleonoře Sp.[orckové] jsem se Ti zmiňoval v posledním dopise, nebyla ještě příležitost konzultovat Pavla Preisse, ale optám se ho na to. Je velmi řečný, na svůj věk, rád se baví a baví i druhé. Někdy mám pocit, že výstavu nikdy nedokončíme, protože za večer příliš nenaděláme právě pro jeho báječnou povídavost. Myslí mu to perfektně, jenom je odbíhavý, jak už to v jeho letech bývá. Na oplátku se dovidám mnohé z jeho života, i o životě jeho přátel. Píšeš, že se Ti líbila ukázka

ze Zoharu, tu jsem, myslím, překládal kdysi dávno: vydal jsem knižně větší výbor textů, některé z nich přeložil mladý Wernisch, ale knížku už mám jen jednu v archivu.¹⁾ Podívám se, jestli náhodou nemáme někde v bedně nějaký neúplný výstisk, pokud ano, pošlu Ti. Byla to knížka, na níž jsem se značně podílel a která mi způsobila radost. Ostatně: všechny knížky, pokud je rediguji, připravuji s největší radostí.

S Milanem Nakonečným jsme v 90. roce zakládali společnost českých hermetiků Universalia, on asi po dvou letech z předsednické funkce i ze společnosti odešel, já jsem se stal jejím třetím předsedou, ale letos v únoru jsem odešel též. Jak zjistíš v novém čísle, vybyl na mě Logos. Chci ho udržet, protože by bylo škoda nechat tak dobrou věc padnout. Souhlasíš?

Takto opožděně Ti přeju lepší zdraví do nového roku, spoustu sil a imaginace, co nejvíc Světla a vyrovnanosti. Sv. František Saleský to říká krásně: „Pane, ty víš lépe než já, že den ode dne stárnu a jednoho dne budu starý. (...) Chraň mě před domněnkou, že musím při každé příležitosti a ke každému tématu něco říci. Zbav mě velké náruživosti chtít dávat do pořádku záležitosti druhých. Nauč mě, abych byl uvážlivý a ochotný pomáhat, ale abych přitom nerýpal a neporučnickoval. Zdá se mi, že je škoda z přemíry moudrosti nerozdávat – ale ty, Pane, víš, že bych si rád udržel pár svých přátel. Nauč mě, abych dovedl mlčky snášet své nemoci a obtíže. Přibývá jich a chuť hovořit o nich roste rok od roku. Netroufám si prosit, abys mi dal dar s radostí poslouchat druhé, když líčí své nemoci, ale nauč mě trpělivě je snášet. Také se neodvažuji prosit o lepší paměť – ale jen o trochu větší skromnost a menší jistotu, když se má paměť neshoduje s jejích pamětí. Nauč mě té obdivuhodné moudrosti se mýlit. (...) Dej mému srdci sílu, abych život přijal tak, jak jej ty řídíš. Ne mrzoutsky, ne lítostivě se skleslou náladou, ne jako odcházející, ale jako vděčný a připravený ke všemu, k čemu mě ty ještě povoláš. A k tomu mi dej všechnu svou sílu srdce. Amen.“

Milý Jiříku, vale!
[V. Z.]

Dopis Jiřímu Veselskému
Praha, 14. 1. 1999

Milý Jiříku,
rok se překulil a já od Tebe nemám žádnou zprávu. Přeji Ti všechno (pro Tebe) dobré a prosím, napiš mi, zda jsi dostal dopis a balíček s novým Logosem. Posílali jsme to někdy kolem svátků, vím, že pošty jsou s Novým rokem zcvokovatěle, ale snad už bys měl mít Logos v ruce. Je v něm něco více tiskových chyb než jindy, protože jsem příliš spěchal a pracoval jinde než doma. Příště se polepším. Už teď schystávám nové číslo, kdyby vše šlo dobře a hladce, mohlo by spatřit světlo světa (to se to kdysi hezky říkávalo) koncem března. S výstavou jsem pořád na jednom místě, což mě dost zneklidňuje, protože čas

nečeká, mrcha jedna. Včera jsem se dozvěděl, že Eda Ovčáček získá pro tento rok cenu Vladimíra Boudníka za grafiku, přejmu mu to, i když už to není tak silné jako kdysi, to, co dnes dělá. Ale cena je za celoživotní přínos, asi. Měl s Vladimírem Kokoliou stejný počet hlasů, jenže komise se rozhodla pro zásluhy staršího. A možná správně. Kdoví. Při svém způsobu života teď honím peníze na výstavu, což se mi zatím nedaří, připisují trochu k Březinovi (četl jsi?) a těším se, že nic nezmeškám. Myslím, že jsem Ti psal o dopisech O.[tokara] B.[řeziny] Emilii Lakomé, zajistil jsem jejich zapůjčení Petru Holmanovi, který pro Trigon připraví k vydání vzájemnou korespondenci těch dvou; měla by knižně vyjít v tomto roce. Docela se na knížku těším, protože dá ránu březinologům, kteří v nekonečně převažující většině věřili tomu, že O.[tokar] B.[řezina] byl pouhým „korespondenčním erotikem“, případně fantastou atd. Výstava o Šporkovi musí být zahájena 1. září t. r., k ní vyjde knížka-katalog s reprodukcemi grafik a s texty (i Tvými). Těším se na to. A bolí mě z toho hlava.

Včera večer mi počítač zlomyslně rozházel už k tisku připravených 180 stran O.[tokara] Březiny, takže mě čeká napravování, jímž ztratím tak 3 dny. Vzpouzí se, dobrák, chce, abych všechno ještě jednou přečetl a opravil, či co! Těsně před Vánoci jsem šťastně uzavřel knižní aukci v Lounech, ale dodnes jsem nezvládl proučtování. Ach jo. Kdyby tohle dělal za mne někdo jiný, jak já bych byl rád! Do konce měsíce musím ještě vyrobit asi dvě žádosti o grant a vyúčtování za loňský rok. Drž mi palec.

A protože musím psát ještě nejméně 3–4 dopisy, končím. Jiříku, ozvi se, co je s Tebou.

Všechno dobré pro celý rok, tisknu ti vroucně ruce jak O.[tokar] B.[řezina], těším se na Tvoje zprávy.

[V. Z.]

Dopis Vladislavu Zadrobílkovi [Kyjov, 10. 2. 1999]

Vládíku, je 10/2/99, a přestože jsem měl 14 dnů těžkých depresí včetně pátých korektur knížky, co by měla být venku do konce února (byly tu mé inovace štočkové) – básně jaksí i jen vizuální, montážní – a teď zas 4 dny, kdy dělám doma z místnosti do místnosti (či jen po jedné místnosti 3–4 a 10 vt.[eřin] vydýchání). A takhle jsem musel z a s obeslat anketu HOSTA, tam odříct nešlo...^{/2} Závidím Ti a přeji (!!) tu Tvou mnohohlavou vitalitu, snad ale vysíláš z ní léčivé signály, je mi náraz líp poněkud... tedy dokončím pře-rozvitou větu: jsem i takhle znepokojen příliš dlouhým Tvým mlčením. Já si f a k t vždy útěšně listuji v svazečcích LOGOSU na PRVNÍM MÍSTĚ plno glos jen je sesbírat do psaní Tobě, teď zrovna jsem cosi měl (a zas zapomněl) – nad knihou Lennhoffa o Svob.[odných] zednářích^{/3} co dávno vlastním (srovnal jsem cosi v Logosu o rosenkr.[uciánech]) – chtěl jsem Ti napsat, že soubor dopisů Březina–PAMMROVÁ vydal Antonín Veselý (viz Kunc.[ův] slovník

spisovatelů^{/4}), ale to zřejmě dávno víš a jestli nedávno, tak určitě od onoho P.[etra] HOLMANA – já jsem řádl v těch Adolfech a Ant.[onínech] Veselých, hledaje, kdo z nich měl blíž k Demlovi a kdo k B.[oženě] Hodačové, co Demla pamfleťtizuje... Svátečně listuji *od Tebe daným* Váchalem a zazírám do něj. Kdysi nejlepší kamarád Olič se neozývá (Bratislava nás dávno odcizila, nejspíš jeho 1. žena a pak jiná přátelstva tam). To víš, že Ti samo novou knížku pošlu (vyjde-li do konce měsíce? Stihnou ty štočky?) Ad Špork: malou práci kdosi o něm, ale kdo? napsal do listu sv.[obodných] zednářů za 1. rep.[ubliky] dr. Al. Back (??) Cože nepíšeš o dežavy a zkušenosti chousthradišské mé? *Co dr. PREISS? Ad BOU-RRIGNONOVÁ?*^{/5} Tvůj Jiřík

Dopis Jiřímu Veselskému Praha, 6. 2. 1999 [posláno po 10. 2. 1999]

Milý Jiříku,

díky za lístek; dlužím Ti omluvu, ale byl jsem v poslední době nějak bez života, chořel jsem, ale už zase pilně pracuji a tak se konečně dostávám k nějakému psaní. Neumíš si představit, jak vypadá můj konec a začátek nového roku. Účetnictví, výkazy, vyúčtování grantů, žádosti o nové granty na výstavu (na kterou stále nemám peníze, až se bojím!), rozpočty, pokouším se naočkovat televizi zájem o film, který by zhodnotil význam Šporka – mecenáše, atd. Kromě toho jsem teď pilně pracoval na knížkách do tisku (McIntosh Návrat Tetrády, kniha už vyšla, Christopher dorazil do Prahy k podpisování a mluvil česky v Nár.[odním] muzeu, to je pašák, přítel a správný skaut), dokončoval jsem korektury a grafické vybavení knížky Christ.[ophera] Lorda: Kniha Amuwapiho, je to krásná mystifikace, čte se to jako vyprávění od táborových ohňů dávných obyvatel nějakého ostrova, má to všechny dobré vlastnosti anglické literatury, a vychází to vůbec prvně, stejně jako Návrat Tetrády, česky, nikoliv anglicky. Takže světová premiéra. Kromě toho teď běhám kolem knížky Karla Machálka-Zlína, Nervalovy Chiméry, přeložil to, připsal komentáře a poznámky, vytvořil 13 suchých jehel, knížka musí vyjít do konce února, protože bude křest s výstavou ve Franc.[ouzském] Institutu, autor přifrčí a bude to podepisovat, jsme v telefonickém spojení, volá z Paříže co chvíli a stále mění text, takže vůbec nevím, jak to stihnou vyrobit... Vidiš, že opravdu nezahálím, rád bych, a ještě raději bych trochu dělal na Březinovi, ale na to mi teď opravdu nezbyvá. Navíc rychle chystám nový Logos, protože se Šporkovou výstavou už nebudu mít na nic čas. Také máme málo peněz na vydávání – ale to snad pomine. A my? Vysypal jsem to na Tebe a je mi? ani líp ani hůř, je mi to... No jo, když sám nevím, co dřív. Někdy v červenci bude v Praze mezinárodní podnik, kde mám německy přednášet o alchymii, velice nerad, nedělám to ani v češtině, ale už mě do toho navrtali, takže nemohu couvnout. Také kolem téhle akce jsem běhal a ztratil několik dní. Namísto abych létal

kolem Šporka, který hrozí výbuchem. Historici notoricky nespěchají s texty pro knížku a já nemohu, jako v případě Opus Magnum, suplovat za ně, když něco nedodají; tam jsem to prostě napsal já a bylo. Na Šporka se necítím...

Díky za Tvůj zájem o Březinu, mám už po ruce většinu knih, které musím přečíst a nějak vytěžit. A [s] Petrem Holmanem jsem už podepsal smlouvu na knihu korespondence Březina-Lakomá, ty dopisy Březinovy jsem dokázal zajistit, takže Petr má xerokopie a už může pracovat. Vyjdou snad brzo, jen abych měl na ně dost peněz. Teď ještě mám v tisku sborník Pythagoras, těším se, že vyjde a bude prvním takovým dílkem (obsahuje Pythagorův životopis od Porfyria, ukázky ze životopisu od Jamblicha, pythagorejské a pythagorejské zlomky, studii od Zd.[eňka] Kratochvíla a D. Ž. Bora... to snad postačí. Dnes jsem od rána psal až do 22 hodin překlad Hieroglyfické Monady Johna Deea, bude prvně česky tištěný v Logosu, podle mého samizdatu; chtělo by to ještě větší stylistické a kosmetické úpravy, ale na to už nemám.¹⁶ Vyjde, jak je, není to kniha, je to jen text pro časopis, takže snad to projde bez velkých komentářů. Víš, už nemám tolik času, abych na všem seděl a pipal to. Chci, aby myšlenky dorazily ke čtenářům, třeba ne vždy v té nejvybranější podobě. Trochu jsem zanedbal i své grafické úpravy knížek, odbývám to, i když zase ne tak hrozně, jak to líčím. Jenom nejsou už tak výpravné a nápadité jako kdysi. Ale snad se k tomu ještě někdy vrátím a udělám překvapivě zajímavou knížku. Bude-li mi dopřáno.

Jiříku, chrlím na Tebe všechno, co je ve mně a nemám komu vyprávět, omlouvám se, hle, klíč chřestí v zámku a moje žena se vrací od své tety, nuže, ještě budu pokračovat a optám se Tě, jak se máš Ty; z Tvého korespondáku, jak se kdysi říkávalo, jsem vyčetl ne zcela jasné stížnosti; držím Ti palce a posílám sílu. Víš, už se učím žít se svými chorobami, které čas od času (někdy vytrvale) se mě snaží upozornit, že si mám pospíšet se vším, co dělám. Málo toho naspím, obtíže mě přepadají, ale k doktorovi nejdu, samozřejmě, že se snažím choroby přemlouvat a ledasčím samoléčitelky oslabovat. Všechno má svůj smysl, i ty choroby, říká si. Jen kdyby mě občas nevyřazovaly z práce. Na staré přátele, jako je Olič, vzpomínej v dobrem, vždyť to, co jste zažili, nikdo už nezruší, a že dneska se odcizují, to přece nic neznamená, co bylo, bylo... a stále je. Těším se na Tvou novou knížku. Četl jsem Tvé básničky v Tvaru. Jen si někdy řeknu, jestli přece jen nejsou ještě jiné věci, které v člověku probudí – jak malé jizvičky – bolestně vzepjaté toužení kamsi ještě nad to, co bylo kdysi tak předůležitě, a pocit, že jako hořící ptáci naše touhy obráceným pohybem kamenují puklé nebe a olověné ryby po dechu lapajících těžkých myšlenek padají jako krupobití na dno našich bytostí, aby nebyly už vyloveny žádným vzpomínáním na háček pochyby, třeba tak mizivě malé jako dech slimáka v zarosném listu lopuchu. Ostatně lopuch je bylina léčivá... Jiříku, pošlu Ti Amuwapiho knihu, hned jak vyjde, myslím, že Tě potěší; přeji si, aby vyšla v březnu,

je to starý měsíc knihy, tedy i té Amuwapiho!

Čas od času věnuji nějakou tu minutu vzpomínání na některé etapy svého života, vím, že to není nic povzbudivého, takhle se vracet a probírat v časové smyčce, hrozící člověka zaškrtit budoucností, ale čím dál tím víc potkávám lidi, které jsem kdysi znával, nejsou to oni, ale mladí, jim strašidelně podobní, mají nejen takovou tvář, ale i reflexy v ní, odkudsi z minulobudoucnosti padající na teď a tady, nevysvětlitelně, zcela jasně, jak kdykdo chceš. A to se týká zvláštním způsobem i „dežavi a zkušenosti chousthradišské“, o které píšeš. Některé zkušenosti se jedna od druhé liší leda jen tím, že se vyslovují jinak, než se píší. Aneb: znám ty zvláštní stavy, případy, které psychologové a další machři pojmenovávají a strkají do zásuvek, ale ono je to zase jinak. Existují nějaké silokřivky, po nichž se události pohybují, a jenom náhodou se jim můžeme za jistých okolností vyhnout, nebo za jiných mohou docela nečekaně naopak nastat. Ale pokaždé je v tom jistý úmysl, přicházející z odvrácené strany vypočítavé skutečnosti. Někdy Ti o tom napíšu víc. Teď už jsem značně otupělý celodenním koukáním do obrazovky a pustím se radši do horizontálního nicnedělání těsně před spaním. Bohužel, neteče nám voda, jinak bych se šel namočit do teplého louhu a odpočinout si od všeho v té plodové vodě naší vany. Je to většinou krásný pocit, jen to nepřehnat s teplotou, což rád dělávám.

Jiříku, příště budu ještě povídavější, pošlu Ti také novinky Trigonu. Držím Ti palce, ať, stihneš, co máš.

Napiš mi, jak je to s Tebou, s Tvým psaním, s žitím a prožíváním se v těle, kladoucím odpor, snad už ze zvyku. Nádherný dni do celého února a i potom!

[V. Z.]

**Dopis Vladislavu Zadrobílkovi
Kyjov, 8. 3. 1999**

Vládíku milý, spěchám abych dal o sobě znát, že jsem na živu a po depresích těžkých nadešel snad ne kratičký čas excitace – zčásti řeším a zčásti nechávám Vyšší moci řešit citový vztah, o němž vím, že by mne probral z té maniodepresivnosti zvyšované jinými jevy v mojí „antropol.[ogické] konstantě“. Takže – a protože je to divčí bytost, na které jsem viděl a od ní slyšel (při špitání, jež jsme pro sebe měli jen asi na 30 vteřin v širší společnosti), že chce, abych i o t o m a jiných věcech, co mne zaujímají, psal, tak se snad brzo zmotám k napsání psaní Tobě, kde naše dávné kamarádství dostane v mých dotazech, úvahách či glosách křídla-tykadla skrze ni. Veliký dík za Nervalovy Chiméry, Zlinovy verše z Torstu se mi zdály jaksí málo živé,¹⁷ ale kresby K.[arla] Z.[lina] k jeho pěkným překladům jsou krásné, ostatně někde v nich nevtíravě vynořuje se i jakési androgynské vrcholání – bůh Opice – můž s pohl.[avím] ženským a skvostná sfinga, kde pohl.[avi] m.[užské] supluje samcovské pařáty lva.

Zatím tedy aspoň tolik a těším se na další od Tebe. Včera tu byla společnost (z Brna) větší, než bylo nad mě síly, takže něco z té únavy přetrvalo ještě...

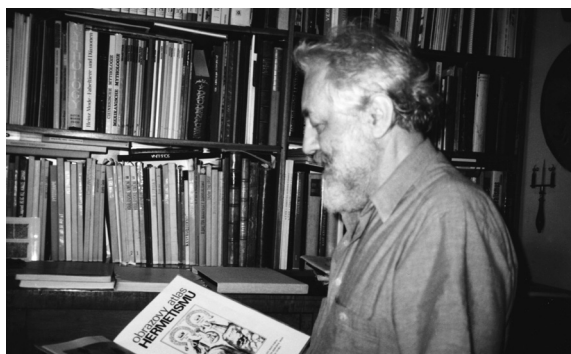
Velice mě zaujala tvá studie o ZÁSTUPECH (transformace jich u O.[tokara] Břez.[iny] z pozemských na nadzemské).

Tvůj Jiřík

Poznámky:

1. Myšlen sborník *Kabala a kabalisté*, který uspořádal a vydal D. Ž. Bor v Trigonu v roce 1995. Texty do něj překládali Martin Wernisch, Tereza Krekulová a D. Ž. Bor.
2. Myšlena pravděpodobně anketa Jak si představujete svého ideálního čtenáře? Promítá se nějak tato představa do vaší tvorby? (*Host* 1999, č. 3, s. 41–44), do které vedle J. V. přispěli Jindřich Zogata a Roman Szpuk.
3. Kniha Eugena Lennhoffa *Svobodní zednáři* vyšla v roce 1931 v Aventinu (Praha), reedice v pražském nakladatelství Petrklíč v roce 1993.
4. Jaroslav Kunc: *Slovník soudobých českých spisovatelů*. Praha, Orbis 1947, díl II., heslo Anna Pammrová (s. 623).
5. Myšlena Antoinette Bourignon de la Porte, francouzská mystička ze 17. století.
6. Hieroglyfická Monáda vyšla v samizdatu v edici Dokumenty jako sv. 3: John Dee. Stran 76, 7 obrazových příloh, velká složená tabule. Náklad 56 výt. Rok vydání 1988. Obsahuje: V. Z. Životopisná studie; Monas hieroglyphica (překlad předmluvy Jan Kozák); text V. Z. Teorem XXV. – A pak Logosu: Dee, John: Monas hieroglyphica Ioannis Dee. Předmluvy přeložili Jan Kozák a D. Ž. Bor. Logos 1999, s. 99–121.
7. Karel Zlín: *Poesie*. Praha, Torst 1996.

Ukázky pocházejí z knihy, připravované k vydání nakladatelstvím Trigon.



Básně D. Ž. Bora z knihy Plankty

SPOLUŽÁCI

*S Vladivojem Tomkem mluvíme o tom,
co bude po smrti
a s Evou Olmerovou se stávám záškolákem.
Stromovkou zní starý gramofon na kliku;
Eva zpívá s ním do chvíle, kdy propadáme
ze dvou předmětů
a oba máme trojku z mravů. To mě nezdrť.
Je konec.
Dál už nic. Sekec mazec na prdel,
aby studák nesmrđel.
Vzhůru do Litoměřic!*

SEN IV.

Marně bloudím podzemím a hledám vchod.
Neexistuje. Je pryč! Pomalu se vracím
do jílové chodby. Víím, co teď přijde.
Ten příšerný dusot! Ale je ticho.

A hypermanganová tma. Tiskne se na mne
ze všech stran. Vprostřed tmy vidím ženský
obličej:

vlasy, rozdělené pěšinkou uprostřed hlavy,
spadají v těžkých vrkočích do tmy, v níž se
pohybují dlouhé, štíhlé prsty. Pět, ještě pět
– a mezi nimi jedenáctý bíle povlečený jazyk.
To nejsi ty! Kde by ses tu vzala?

Hluboko pod zemí! Je to jen dutá socha
tvého těla,

odspodu sešroubovaná pěti mosaznými šrouby!
Nahýbám se a civím do propasti: je to moje
hlava,

do níž se dívám, a ty's jedinou obyvatelkou
té propasti na vrcholu své vlastní duté sochy.
Křivolaký chromatismus Responsoria voní
po rezedách. Carlo Gesualdo! – ale kde se tu
vzali

rezatí mravenci!? Rozežirají tvoji-moji tvář
a zpod ní na mne hledí – – Výbuch světla!
Zvuk, jako když zprudka trháš hedvábnou látku.
Štíhlé prsty slupne jíl. Odněkud se ozve hlas:
„Nastal čas povstání hřbitovů!“ Zdola se ozve:
„Zde jsme, Pane, čekající hlasu Tvého!“
Padnu na kolena a v bláznivé naději,
že když si pospíším, nebude kam pochovávat,
začnu žrát hlinu kolem sebe.
Probouzím se vlastním smíchem.

Sen někdy z května 1952.

ŽALM VIII.

*Vydávám se za tebou, básníku,
který's v šedesátých letech minulého století
provokativně napsal:*

OVŠEMŽE BOLŠEVÍK JSEM.

A OVŠEMŽE KATOLÍK.

JÁ OBECNÝ, VĚTŠINY JSEM

TAK, JAKO JEJÍ VZLYK.

Zpívals o Kuksu: ku-kus, ku-kus!

*a ozvěnou se ti ozvali – bylo po poledni –
současné – jak kukačka tak sýček.*

*V dopise píšeš: Já bolest básníků
cítím jako svoji vlastní...*

*V kterém to roce bydlili jsme spolu
v Ostravě v jednom bytě? Přehrabuju se
v krabici dopisů a myslím na tebe.*

*Nesplním tvoje poslední přání!
Nebudeš ležet na kukském hřbitůvku!*

*Je zotvíraný až po kosti mrtvých
a do lůna hrobů prší déšť.*

*„Začalo to na hřbitově. Ležel jsem na marách
a ona k ústům dávala mi třešni
malou jak srdce neviňátka.“*

Jiříčko v hníždě, básníku Veselský!

Tví Moravané tě milovali tak,

*že ti zapomněli koupit aspoň suchý záchod,
když už jsi jen ztěžka vstával z lůžka...*

Pavel Zajíček

připravuje
Pavel Petr



Foto: Libor Stavjaník.

Narodil se 15. dubna 1951 v Praze.

Po maturitě na průmyslové škole v Praze (1970) studoval na Stavební fakultě ČVUT, v roce 1972 však studia přerušil. Prošel řadou dělnických profesí – umýval okna, byl kulisákem, stavebním dělníkem i dřevorubcem (1975–1976, v Mařenicích u Cvikova). V roce 1976 byl s dalšími členy podzemního společenství kolem skupiny Plastic People of the Universe zatčen a ve vykonstruovaném procesu odsouzen za údajné výtržnictví na jeden rok. Po propuštění (1977) se živil jako lepič pytlíků. Chartu 77 podepsal hned po svém propuštění z vězení v roce 1977. Roku 1980 emigroval: v letech 1980–1986 žil ve Švédsku (Uppsala, Göteborg) a posléze v USA (New York). V exilu se věnoval převážně výtvarné práci. V letech 1990–1995 žil střídavě v New Yorku a v Praze, od roku 1995 trvale v Praze. V roce 1973 vytvořil s Milanem Hlavsou experimentální hudební skupinu DG 307, která do roku 1979 vystupovala na řadě podzemních (tj. nepovolených) koncertů a pro níž Zajíček psal texty a s Hlavsou i hudbu; v kapele DG 307 byl zpěvákem, recitátorem a vytvářel pro ni také scénické návrhy. V roce 1992 byla skupina obnovena a v různých personálních obsazeních hraje pod Zajíčkovým vedením nadále. Své hudební projekty (vesměs doprovázené otištěnými texty) vydal Zajíček v řadě nahrávek.

Vydal knihy básní – DG 307 – Texty z let 1973–1980 (1990, kromě textů DG 307 obsahuje výběr ze samizdatových publikací Šedej sen a Roztrhaný film), Kniha měst (1993), Čas je výkřik uprostřed noci (1999; vyšlo též v angličtině a švédštině), Zvuky sirén a zvonů /Nénie/ (2001), Jakoby... Svět v zrnu pisku... (2003), Cesta vlakem z P. do B., Pollockovy fleky, Odposlouchaná slova (2007). Pavel Zajíček žije v Praze

Do sebe naroubované, vklíněné do sebe útržky ČASU.

Jako léta stromů, která zachycují čas.

Stromy přece znamenají čas!

Zaznamenávají to celé v letokruzích.

Tak, jak žije člověk.

Člověk ve svém hledání.

Ano i ne.

Jsem člověk.

Jsem člověk?

Chvěje se to.

CHVĚNÍ.

Neděle 12.7.2012

OPAKOVÁNÍ JEDNOHO A TÉHOŽ

Příliš jsem toho neřekl.

Spiš jsem mlčel.

Mluvil jsem skrze zavřená ústa.

Nasloucháš nebo odcházíš?

Milostná poezie psaná doteky.

Psaná detaily.

Psaná tajemstvím.

Rozednívá se.

Ostny růží...

Na ostnech růží vyrašily kapky krve.

Nic jsem se vlastně nenaučil.

+++

...neodhaluju samotu jako východisko...

Vím pouze, že samota mi vždycky dávala víc,

než pobyt mezi zmatenejma lidma...

To jsou ti, kteří chtějí něco osvětlovat.

Už bylo dost osvětlování!

Trocha zatemnění neuškodí!

Vracíš se domů po provizorních zadních cestách.

Chceš si odpočinout.

Bylo tam příliš jedů a příliš nesmyslů,

které jsi potkal...

+++

...člověk se pozná na základě mezních situací,

není-liž pravda?

Někdy ano, někdy také ne.

Co je to však mezní situace?

Zmutované generace.

Generace mutantů...

+++

Nerozumí nikomu.

Ani sám sobě.

V tom spatřuje velikou naději.

Konečně očištěn!

Očištěn od naděje...

+++

Jsem provazochodec
nad hořící krajinou,
jenž za sebou zapaluje mosty,
přes které přešel,
svoji paměť!
Po tenkém vlákně
se blížím k branám
UMĚLEJCH RÁJŮ...

+++

Kdybych si dokázal hrát
nemusel bych usínat
s takovou tíhou.
Kdybych otevřel
a nehrál si na to,
že rozumím,
mohl bych se cítit dobře.
Kdybych to otevřel jemněji
než vítr se prochází
mezi listy,
nemusel bych váhat.

+++

Souvislosti skládané dohromady.
Bez významu.
Sedím tím starým osvědčeným způsobem.
Židle.
Stůl o kterej se opírám.
Improvizovat neumím.

+++

Se žhnoucí
cigaretou
V přeplněném
popelníku
a vzpomínkou
na krásné
bylosti a místa,
které
potkal...

+++

Slzavý údolí.
Údolí extáze.
Pokoř se idiote!
To mně říkáš ty, ten pták bez klece?
Chceš mi nasadit klec jako trnovou korunu?
Jen pij! Dopij!
Älskog.
Tvoji andělé
jako černé můry
poletujou kolem hořící svíce...

23. září

Temnou tužkou, barevnou tužkou.
Po stínech se projít a říkat si
Ano, to stojí za to!
Tak krátká procházka
v kruzích...

+++

Tvoje slovo jako pohlazení.
Slovo tvojí tváře.
Na vrcholcích
extáze.
Jsem zděšen
svým vlastním ne-pohybem...

+++

Slova vycházejí
z úst jako
pronikavé ozvěny.

Kvílení
je vyznáním
lásky.

Na chvíli
osvobozením.
Na chvíli
zdí, kterou procházíš.
Na chvíli
vyznáním lásky
jako ozvěny kvílení...

+++

Když stavba z karet
se hroutí
a cosi zaskřípalo
pod nohama,
mluv zřetelněji o obrazech.
O zrcadle života.
Ničím se nezarmucuj!
Cesty jsou otevřené!

CIZINČE!

Ve městě, kde se cítíš dobře,
kde cizincem každý je
a každý dvojníkem
sebe sama
atd.

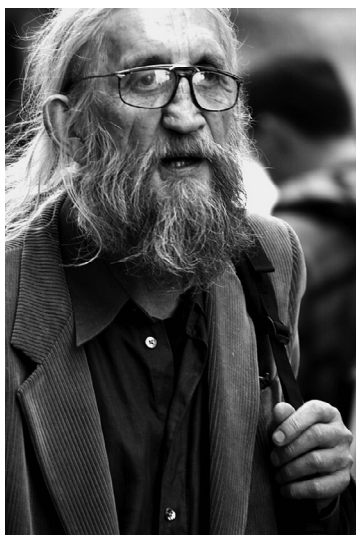
+++

Nedoslovovat!
Nechávat to otevřené!
Nevidíš, jak to samo plyne!
Jako proudící voda!
Samo od sebe!
Beze slov!
Bez vyslovení!

Srpen 2012

Vratislav Brabenec

přípravuje
Pavel Petr



Narodil se 28. dubna 1943 v Praze.

V letech 1957–1961 studoval zahradnictví na Střední zemědělské technické škole v Mělnice a souběžně se učil hře na klarinet a saxofon na tamější Lidové škole umění. V letech 1961–1964 pracoval jako technik a projektant v různých zahradnických podnicích. 1964–1969 studoval teologii na Komenského evangelické bohoslovecké fakultě, o studium však ztratil zájem a nedokončil jej. Již v roce 1960 založil v Mělnice se Svatoplukem Karáskem „divadlo malých forem“. V letech 1963–1968 hrál v profesionálním swingovém souboru Cats Band. V této době experimentoval s tzv. zvukovou poezií a s lettrismem. V roce 1969 pracoval půl roku ve Velké Británii, po návratu byl opět zaměstnán u různých zahradnických podniků, pro něž realizoval vlastní projekty rekonstrukcí parků (např. Bílina, Měšice u Prahy). Členem rockové skupiny Plastic People of the Universe se stal 1973 a hrál v ní do roku 1982. V dubnu 1976 byl s celou skupinou zatčen a na základě vykonstruovaných obvinění odsouzen na osm měsíců nepodmíněně. Po návratu z vězení podepsal Chartu 77. V roce 1982 byl v důsledku teroristické akce StB „Asanace“ donucen emigrovat. V letech 1983–1989 žil v Kanadě, kde byl vesměs zaměstnán jako zahradní architekt, v letech 1990–1997 žil střídavě v Kanadě a v Československu (České republice), natrvalo přesídlil zpět do vlasti v roce 1997. Nyní působí především jako profesionální hudebník.

Vydal knihy básní – Karlín-Přístav (1995); Vůl Hvězda ranní (1998); Vážený pane K. (2001); Všude je střed světa (pro děti, 2005). Vydal výbor z poesie – Sebedudy (1992). Vratislav Brabenec žije v Praze.

Kat a blázen

Kdo z vás je kat
a kdo blázen?
Chybí nám
nebo jen mně
duchovní kázeň

2008

Židle

stojí židle v lokále
vopuštěná
moje židle v pajzlu
vopuštěná
jedna větev suchá
druhá ulomená
jak ten strom usychá
kde jsi moje
milá

Modlitba

Nechodím do Hospod
abychom se vožirali.
Ale chodím tam
abychom Hospodskýho
udrželi při životě.
Proto se modlíme
abychom Hospodina
stále oživovali
jinak by byl
jak si J. P. Sartre
přál
už dávno mrtvej

Diškréce

Propadám se do vážnosti
a to je bída
Asi málo piju! Nebo moc?
V blázinci končí hlubokomyslní
nebo povrchní?
Kam ses dostal v myšlení
nebo přemejšlení?
nebo psaní?
Za všechno se platí
I za dršťkovou polívku
s malým.
A za hřivny zahozený
nestačí sebetučnější diškréce

Je už jen pár hospod,
kde mě maj rádi.
Asi blíž jsem k Hospodinu.

K y t i c í z v ě t v í

kyticí z větvi mává hřišník
a vítěze z boje
zdraví stromy v lese

dítě mluví s trávou ve větru
vrba poslouchá rady i prorady

2008

V r a c í m s e .

Vracím se, milenko, matko, země
do tvého klína
jak slastné, krásné, jak bolestné,
propastné je to všechno
řekl by Klíma.

Jdete na to?

Ptám se nevhodně milenců vedle
kteří již tiše odcházejí.

Vracím se, milenko, matko, země
do tvého klína
jak slastné, krásné, jak bolestné,
propastné je to všechno.

H o l u b d o u p ň á k

sbíral větvičky v Lublaňský
mluvil jsem s ním:
tady nemáš co dělat
zabijou tě místní holubi
seš divoký zvíře...

šel jsem za milou
a když jsem se vracel
zase tou Lublaňskou
holub dál sbíral větvičky

snad si chtěl postavit hnízdo
v těch kúlovitejch akátech

měl jsem ho, vola, odnést
někam
kam se nosí divoký zvíře?
domů?
kde to je?

B a r o v á m o u c h a

lítá
barová moucha
sem a tam
svítá
někdy tu a jinde zas
rozhodni se sám
kudy jít a kam
a s kým
dokud je čas

rozešli jsme se
a zas se sejdem

neřekli jsme si nic
a pak si to řekneme

2009

P ř e d s o k r a t o v s k á

na ulici rovnaj nějaký bedny
nejsou samy ani jedny
chodí divný lidi kolem
hospody, kde sedím
na ulici rovnaj bedny
bedny nejsou samy
jsou jen jedny

kde uvízla filosofie
kde jsou ty časy
kdy jsme s Jiřím Němcem
nad tím
proseděli tisíc hodin

nic nezbylo
jen ty bedny

P ř e d n á š k a

bavil sem celou
vinárnu
byl sem mimořádně

vtipnej

vtom sem si všimnul
že sem doma

úplně sám

a mluvím k nikomu

C h v á l a k r i z e

někdy
celý odpoledne
sedím v lokálu
sám
kam
jsme se
dřív
jen
těžko vměstnali

2011

(Verše z připravované knihy *Denver*)

Města jako místa pro život

Lucie Šmardová



Craig Dykers, Nova Scéna, Národní divadlo v Praze. Foto: <http://resite.cz>.

Městský design je neobvykle široký pojem, jeho význam sahá od urbanistické koncepce města promítající se do jeho vizuálního působení až po vizuální styl města, jako součásti Corporate Identity. O tom, jak by plánovací strategie veřejného prostoru mohly vypadat se diskutovalo koncem června v Praze v rámci druhého ročníku mezinárodního festivalu a konference reSITE. Akce věnovaná městskému plánování a urbanismu nemá svým rozsahem a odborností u nás obdoby. Konference v holešovickém DOXu se nesla v duchu pozitivních příkladů z Čech i zahraničí přišlo ni 540 posluchačů, 43 přednášejících z 15 zemí, další stovky lidí se zúčastnilo veřejných akcí, které se konaly na dalších místech v Praze. Vedle slavných designérů a architektů mezi nimiž byl například Cecil Balmond nebo Winy Maas (MVRDV) se konference účastnili i zástupci městské samosprávy, politici, ekonomové, neziskové organizace a developéři. Co nejširší záběr a snaha o propojení těchto skupin a vytvoření interdisciplinárního dialogu se stali hlavní ambicí celého festivalu.

Co je reSITE

Občanské sdružení reSITE je „platformou pro spolupráci a sdílení idejí, které z měst dělají lepší místa pro život.“ Sdružení vzniklo v listopadu 2011 během stáže Martina Barryho na Fakultě architektury Českého Vysokého Učení Technického v Praze. Tento krajinný architekt, pedagog a rozený Newyorčan začal projekt reSITE společně s Milotou Sidorovou,

slovenskou architektkou, která nyní působí jako koordinátora a projektová manažerka celého festivalu. Prvním ročníkem konference odehrávající se ve Veletržním paláci Národní Galerie se nesla otázka: Může kolaborativní design zlepšit městská nábřeží, veřejná prostranství a mobilitu společně s ekonomickým rozvojem? Po jednoznačně kladné odpovědi se letošní ročník posunul směrem k hledání specifík, která jsou typická pro střední Evropu. Spojencem pro toto zaměření se stal Osamu Okamura, architekt a dlouholetý šéfredaktor architektonického časopisu ERA21, který se díky grantovému programu Nadace Vodafone „Rok jinak“ do reSITE zapojil jako její programový ředitel. „Ve střední Evropě sice žijeme již třiatdvacet let v demokratickém zřízení, realita samotného řízení měst ale stále neodpovídá plně požadavkům moderní společnosti“, píše se na stránkách festivalu „při stálém vědomí naší specifické minulosti, s ambicemi k současnosti, chceme poukazovat i na inspirativní



Instant Park Náplavka, Praha. Foto: <http://resite.cz>.

zahraniční zkušenosti v oblasti plánování měst, kultury, správy měst a řízení jejich ekonomiky.“

Jak důležitá je vize

Jedním z cílů konference se stalo definování překážek důsledného městského plánování. Asi nejvýraznější se ukázala absence jasné vize, podobně silné jako ji třemi slovy definoval starosta New Yorku Michael Bloomberg když v roce 2007 představil projekt „A Greener Greater New York“. V době, kdy město prosperovalo, těšilo malé nezaměstnanosti a nízké kriminalitě se Bloomberg rozhodl pro změnu. Jedním z hlavních cílů bylo předcházet přírodním katastrofám, které Spojené státy zužovaly. V deseti bodech formuloval cíle, jichž chce dosáhnout – snížit hrozbu hurikánů a vysazovat zeleň, snížit emise skleníkových plynů o 30%, zvýšit vlastní zdroje energie a stabilizovat zásobování vodou, zvětšit veřejný prostor a vytvořit lepší podmínky pro hromadnou dopravu atd. Na zlepšení veřejného prostoru se podílela například dánské studio *Gehl Architects*, které vypracovalo strategii „ulic světové třídy“ jejíž součástí by měla být úprava řady veřejných prostranství a naplánování rozsáhlé sítě cyklostezek. Díky spolupráci s občanským sdružením *Friends of the High Line* byla zrealizována vize „zeleného pásu v oblacích“.

Díky občanské iniciativě se tato demolice neuskutečnila unikátní stavba dnes opět slouží lidem. Jednou z příspěvků potvrzující důležitost vize byla i přednáška Enriqua Penalosy bývalého



Národní divadlo v Praze. Foto: <http://resite.cz>.



High Line, NY. Foto: <http://resite.cz>.

primátora kolumbijské Bogoty a vášnivého zastánce městského designu, který výrazně zlepšil podmínky ve slumech, postavil velký počet škol, rozšířil městské parky a pěší zóny a zorganizoval Den bez aut. Maria Ailova z neziskové organizace Terreform ONE zdůrazňuje důležitost vize slovy: “It is hard to get anywhere if you don’t imagine it first.”

Překážky městského plánování a občanská angažovanost

Samostatnou kapitolu bránící úspěšnému plánování tvoří kromě množství regulativ hlavně změny územního plánu, které snad v každém městě s sebou nesou množství výjimek a změn. Časté zásahy podpořené střídáním politiků na radnicích mají za následek neustálé narušování záměrů práce s územím, do něhož vstupují i zájmy podnikatelských a jiných subjektů. V Praze na tuto situaci poukazuje například občanské sdružení Arnika, které na svém webu zmenyprahy.cz vytvořilo databázi právě probíhajících změn v územním plánu. Běžný občan by se o nich snadno nemusel ani dozvědět, natož se vůči nim nějak vymezit. Města by musí být ve svém plánování kontinuální, zvolená strategie by měla být apolitická, aby budoucí vedení města nemělo možnost ji změnit.

V současné době roste počet podobných aktivit, občanských sdružení a místních komunit. Sdružení reSITE se chce stát „symbolem narůstajícího všeobecného povědomí a zájmu o věci veřejné.“ Lidé si čím dál víc uvědomují kvality města a snaží se je využívat co nejlépe třeba formou občanského aktivismu. Spojitost architektury a politiky se jeví jako propojená nádoba. Podle Osamu Okamury by se někteří architekti měli k politice nejen vyjadřovat, ale „měli by do ní umět i aktivně vstupovat. *Není to jistě řešení pro všechny. V mém pohledu však: architektura = politika. Mluvím především o rovině jakéhokoli vstupu do veřejného prostoru.*“ Podobný je i apel Miloty Sidorové: „*Neměli bychom se bát politiky, veřejného vystupování, je důležité sám vstoupit do samosprávy a začít ji měnit.*“ Změna „jezdola“ se zdá být jako nejúčinnější postup, jak věci změnit.

Princip participace aneb nové tendence v územním plánování

Téměř celá konference reSITE se nesla ve znamení participace. Podle zkušeností z nejrůznějších projektů by města měla tvořit interdisciplinární

týmy, spolupracovat se zahraničními experty a reagovat na potřeby místních komunit a zvát do veřejné diskuze zástupce občanských sdružení. Pokud neexistuje podobně silný leader, který by vizi formuloval, je to právě tento tým, který by ji měl městu nabídnout. Alexandros Washburn, hlavní urbanista New Yorku položil během debaty řečnickou otázku: „Je veřejný prostor příliš důležitý na to, abychom jej přenechali pouze architektům?“ Územní plány by neměly být zpracovávány pouze jedním nebo několika architekty, ale ve spolupráci s ekonomy, environmentalisty, ekology, geografy, inženýry a umělci. Na začátku by neměl být vytvořený pouze plán, ale strategie – důležité je identifikovat problémy, uvědomit si silné stránky města, na nichž by se postavila jeho budoucnost. Milota Sidorová k této otázce dodává: „*Je strategické uvažovat o městě jako o kreativním průmyslu. Většina dnešních třicátníků jsou živnostníci vytvářející vlastní ekonomiku. Pro město, které chce být konkurence schopné je důležité si uvědomit, kde jsou místa jejího růstu a postavit na tom konkurenceschopnost i architekturu.*“

I v České republice lze najít několik měst, které jsou důkazem, že kolaborativní snahy fungují. Například malé jihočeské město Vodňany, -vypsalo v rámci svého strategického plánu rozvoje vypsáno několik architektonických soutěží, místní občanské sdružení uspořádalo architektonickou dílnu re:Vodňany 2012, které se účastnili architekti a studenti. Výsledkem tohoto workshopu bylo zejména pojmenování problému a nalezení potenciálu, které město má. K dalším pozitivním příkladům patří například brněnské sídliště Nový Lískovec byl vytvořen uvnitř sídliště park a představitelé městské části se rozhodli revitalizovat místní Albert, aby nebyl využit jako místo heren a automatů. Pozitivním příkladem je například i malé město Semily, kde starosta Jan Farský bojuje za transparentnost zveřejňováním všech informací které se obecních tendrů týkají. Tímto způsobem už snížil ceny veřejných zakázek o dvacet procent. Stačí málo a pomalu se i toto uměle vytvořené město stává místem pro lepší život. Příští ročník festivalu reSITE si klade za cíl pozvat na konferenci více politiků a členů městské samosprávy, doufejme, že díky těmto aktivitám nebudou podobné příklady jen výjimkou.

The Ulm Model in Zlín Vít Jakubiček

The Ulm | method and design exhibition in Zlín presents the activities of the Hochschule für Gestaltung design school in Ulm, Germany, over the course of its fifteen years of existence. The changes that occurred in the pedagogical approach in the systematic education of designers during the 50th and 60 years are outlined using the school's work, models, photography and informative graphics. The iconic works associated with the HfG, as well as the designs of the students and lecturers of the school, were also presented here. The article focuses on the relationship between the Ulm school and the Zlín School of Industrial Design and several of its pedagogues. The exhibition among others demonstrates the possibilities in the field of design presentation, its foundations and its specific issues.

The East Bohemian Gallery in Turbulent Times Looking back at the past six decades of the regional gallery in Pardubice Marcela Chmelařová

The East Bohemian Gallery, together with other regional galleries, recall the past six decades of continual operations of the institute of the regional gallery in Pardubice. The article outlines the institute's history as well as its recent activities that have taken place over the past decade. Here the author is able to pose a series of alarming questions about the nature of the organisation's work and its continual historical continuity. It has taken the opportunity of creating the collective exhibition entitled *Galerie v proudu času (The Gallery in the Currents of Time)* to take a look back at the past sixty years of the institute. These recollections include such significant projects as the *Archemo 1968/1969* symposium as well as the series entitled *The Pardubice Walls*. In the collections, one can also find the extremely high quality of works on paper, including the unique collection of works by Bohuslav Reynek or Jiří Toman, the extensive collections of the works of social realism that emerged during the 1970's, the quality of the social art and caricatures from the period between the wars, the timeless and exceptional group of works of artists from the region including the star formats of Karel Malich and František Kyncl, and the geometrically and thematically conceived collection of more recent works that have been acquired over the past twenty years.

Václav Bláha – Perpetual State Ivan Neumann

Václav Bláha (1949) comes from the generation of artists who emerged onto the arts scene in the harsh atmosphere of the 1970's. In spite of the difficult socio-political situation, he kept his inner integrity and developed his own personal means of artistic expression. Although his apparently non-problematic paintings and portraits were his preferred creative medium, he still continued to examine their possibilities to become testaments of contemporary society in line with the efforts of the most outstanding personalities of his generation. From the end of the 1980's until the end of the century, he took his work into a three dimensional realm several times and created a number of very artistically urgent sculptures and installations in the Czech Republic and abroad (USA, Germany). His paintings and drawings from the 1980's demonstrate his uncanny sense of spatial relationship. The 1990's however brought about a series of the previously mentioned installations and his paintings became very intense in reference to the sense of mass, colour and structure. Bláha's latest three dimensional object, *The Rivers of My Youth*, has brought a new use of contemporary materials, with its translucence and reflections of light underlining the painting techniques of his naturel. The illumination found in his acrylic paintings, that he used in his subsequent works, emphasises the complicated layers of the image - what is hidden from the eye and what it offers - but also what the picture is able to depict.

The Picture Gallery of the Valtice Chateau Michal Konečný

The castle in Valtice dates back to the middle ages and the royal family of the Lichtensteins. It is one of the most famous Baroque residences in the Czech Republic. Since the early Baroque period, members of the royal family served as important collectors and patrons of the arts during that time. Prince Karl Euzebius and his son Hans Adam Andres were perhaps the most ardent collectors, as they founded an extensive family collection that today can be found in the family's palace in the Viennese suburbs of Rossau. A large portion of the collection of pictures in the Valtice Castle was relocated to Vienna in 1944 and from there to the neutral location of the Lichtensteins. A fragment of the picture gallery, in spite of these losses, presents one of the most important collections of paintings in Moravia. The gallery contains the works of the Baroque masters of various European provenance. Represented here are the Dutch masters of landscape, including Hans de Jode and Aert van der Neer. One can also find the paintings of Jan van Olis, Pieter van Meulener, Jürgen Ovens and Pieter van Laer, also known as Bamboccio. The Flemish masters are represented by the mythological picture of Rubens associate Theodor van Loon. The collection

also includes several exceptional pieces of the Italian masters such as Mattia Pretti, Simone Cantarini and Orazio Riminaldi. In addition to the collection of the Old Masters, the castle is home to portraits of the royal Lichtenstein family painted by famous Austrian artists of the 18th century - Vincenc Fischer Martin van Meytense and Frans van Stampart.

Ivan Bednář – Pedagogue, Painter, Intellect and Art lover, Founder of the Regional Gallery Alena Potůčková

On May 8th, we are reminded of what would have been Ivan Bednář's 90th birthday and January 2nd also marks twenty years since the death of this important personality. Bednář was important as a leading figure in the establishment of the galleries in the region. In the 1950's and 1960's, he supported their beginnings from an influential position when he worked as an official of the art department of the Ministry of Culture. His companions included prominent directors and professional staff of regional galleries devoted to the notions of establishing specialized institutions, whose aim was to build and preserve collections of fine art and provide the general public with high quality standards. Ivan Bednář (8. 5. 1923 born in Vysoké Mýto – 2. 1. 1993 died in Prague) studied at the Faculty of Architecture and Civil Engineering of the Czech Technical University after the war and the Faculty of Education of Charles University in Prague. His professors included M. Salcman, C. Bouda, K. Lidický and J. Sejkka. From 1954 to 1970, he worked at the creative department of the Ministry of Culture of Czechoslovakia, and from 1974 to 1984 at the National Gallery in Prague. He was dedicated to the teaching and popularisation of the work and the modernist painting tradition taught in Europe. His works can be found in many regional galleries throughout the Czech Republic.

You Can Never Escape Yourself – an interview with Ivo Sedláček Václav Milek

In this interview with Ivo Sedláček (1961), the artist answers questions pertaining to his curating activities at the House of Art in Zlín, as well as his own artistic creation. Ivo Sedláček studied at the Faculty of Art Education at the Pedagogical Faculty at the University of Brno. From 1986 to 1998, he was a curator at the State Gallery in Zlín. He is a co-founder and director of the Zlín School of Art. As an artist, he primarily focuses on painting, in which he exceeds the habitual patterns of spatial installation. He often replaces canvas with other materials such as wrapping paper, etc. He currently lives and works in Zlín.

Jaroslav Rössler – A True Discovery Jiří Valoch

This text, written by one of the experts of progressive tendencies of Czech art of the 20th Century, is a review of the exhibition *Jaroslav Rössler / painter and artist*, that took place at the Brno Gallery from March 22nd to May 15th 2013. In the introduction, Valoch reminds us of the photographic works of Jaroslav Rössler (1902–1990); today he is one of the internationally acclaimed protagonists of Czech avant-garde photography. He was discovered in the 1960's by Anna Fárová. The author describes the exhibition, organised by the 1. Art Consulting Brno auction house, as a true discovery - primarily due to the fact that its core was made up of Rössler's practically unknown drawings and paintings from the 20th century. The author evaluates his photography as having the same exceptional quality. In the last part of the review, Valoch analyses the most serious pieces of work on display. He firmly states that Rössler discovered his own style of capturing the female form in the period following his Kubist stylised landscapes from the beginning of the 20th century. These could possibly have had a certain influence on the current photography of František Dřitkol. From 1923 until 1925, Rössler outgrew the futurist dynamics and began exploring his own peculiar forms of abstraction. In the second part of the 20th century during his time in Paris, he worked with colour pastels: the morphology in the most radical works are a reminder of the picture poetry in the cycle *Devětsil (Nine Strengths)*. The conclusion of the article is dedicated to Rössler's later works from the 1930's and 1940's, when the artist created his own form of imaginative art. Here he personally combined realistic elements with abstract and surreal poetics.

Seeing Oneself with Orpheus Jakub Wolf

The article focuses on the accompanying programs of the project *Poets in Zlín (Básníci v prostoru Zlín)* organized since 2010 by the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín and dramaturg Pavel Petr. It provides more information about the series of readings by Czech poets and writers that are organized throughout the Czech Republic, for example readings organized in the past by Kuběna and Martin Pucháček, a month of author's readings organized by the Větrné mlýny Publishing House, as well as the series of contemporary readings organized at the Fra Publishing House. We provide a complete list of all evenings that will take place in the gallery at the end of the article.

Czech Museum Education – A Short Overview of a Current Topic Petra Šobánová

The brief overview summarizes the recent events in the field of museum education. It provides more information about current research topics addressed by Czech experts and focuses on the representation of the issues of museum education in specialized literature. It briefly recapitulates efforts to institutionalize the field in the academic environment and provides an overview of the educational opportunities in this dynamic and growing field.

The Ostrava Art Scene of the 80's and 90's Jakub Král

The first generation of up and coming artists from the Ostrava scene emerged in the 1990's during the Konfrontace exhibition that took place in the city's outdoor spaces, such as Haldy Ema, as well as in the homes and apartments of members of the later formed group *Přirození* (*The Naturals*). The highlight and determining moment of the gradual emancipation of the Ostrava artists of the 1990's was the exhibition *Ahoj, lidi!* (*Hi, People!*), that became an earnest foundation of the already referred to *Přirození* (*The Naturals*). After 1989, other independent exhibition spaces began to emerge. Their programs tended to focus on the work of older and younger contemporary artists, who were, for a certain period of time, a counterbalance of the largest exhibition institute in the city - the Gallery of Fine Arts in Ostrava. Perhaps the most significant landmark of the early 1990's was the establishment of the Department of Art (Katedra výtvarné tvorby) at the University of Ostrava with its first four ateliers. In 1994, Jiří Surůvka and Petr Lysáček organised the first Malamut Festival of Performance Art, that brought action art from Ostrava and all over the Czech Republic into an interartional context, primarily due to the participation of leading international artists. During the mid-90's, the world's perception of Ostrava began to change and the city's local artists - thanks to the work of the husband and wife team of the Ševčík's - started to become invited to very important showcases of contemporary artists. The peak and close of the 1990's was the participation of Jiří Surůvka (2001) and the group called Kamera Skura (2003) at the Biennale in Vienna.

Introducing Adéla (Adda) Ducháčová. Flowers and Other Worlds Anežka Šímková

The discovery activities of Anežka Šímková, curator of the Art Brut collections of the Olomouc Museum of Art, focused on the works of the forgotten painter Adéla (Adda) Ducháčová (1882-1952). The remarkable painter's name was well-known in the circle of spiritual artists from Železný Brod. Until recently, however, her work was known only from the photographic documentation of psychic exhibitions that took place in this area in the 1920's. Only three samples of her work were physically known until 2008, when Alena Nádvořníková curated the important Art Brut exhibition at the Museum of Art in Olomouc. The following year, Šímková made a remarkable discovery - she found a large group of the artist's drawings in a private collection. The article focuses on the drawings that illustrate the artist's wholesome clarity. The works are boldly composed, illuminating and vital, while at the same time radiating a divine peace. The drawings emerge from the difficult closeness of the period of the early 20th century, during which time their aesthetic appeal grew, primarily due to the artist's deepening experience of drawing. From the discovered works, it is possible to say that in addition to the prevailing floral symbols, we can find other samples of the typology of spiritual drawings in this artist's work that are known from this period. One can also find, for example, profiles of the female form growing like a blossom from the floral shapes, or like an embryo-like wrapping and an almost three-dimensional figure reminding us of the drawings of other artists such as Rofelin from the Podkrkonoší region. In Ducháčová's work, one can usually find decorations of delicate flowers, as well as symbols of birds and the protection of the spiritual life under the shining star of the Spirit. Two fundamental tendencies gradually appear in her work. There are generally valid for the psychic illustrations of this particular period, primarily the use of biomorphic and geometric lines.

One Work Martin van Meytens. A Group Portrait of Princes of Liechtenstein Michal Konečný

The group portrait of the nobility of the Liechtenstein family comes from the most extensive collection of portraits at the Valtice Castle. The ruling Prince Josef Václav most probably commissioned the most popular painter of that time, Martin van Meytens (1695-1770), to paint the portrait in 1751 as van Meytens was one of Empress Marie Tereza's most favourite painters. He was born in Stockholm to a family of Dutch painters working in the court of the Swedish royal family. He gained his experience primarily during his numerous journeys that took him all over Europe as a young man.

Music and Architecture Piotr Gajewski

Translated into Czech from the original Polish text by Soňa Filipová, Limerick (Ireland)

The text of Prof. Piotr Gajewski (born in 1954 in Zakopane) was written to celebrate the Czech opening of the exhibition *Music Resounding through Architecture* (*Hudba znějící architekturou*). The group of collages of photographs brings us closer using 40 objects from all over the world that are devoted to music. The exhibition uses panels to offer the public with an opportunity of familiarising itself with various approaches of famous creators and their architectural teams to this particular theme. Art is a discipline that arises from within the inner needs of the creator, usually in a solemn environment and without a chanting crowd. Music is somewhat different. Music is written using the scales of notes that become petrified. For this reason, every musical interpretation is somehow different and every performer interprets his composition differently. Music is a social art and it is impossible to imagine music without listeners and without its mutual relationship. Music is a collective creation that is closely associated to the reaction of the one who perceives it. Architecture is also similar to this. Architecture is an art that creates space, and perhaps even the empty space between masses. The fate of humanity is performed in this empty space. One can say that architecture cannot exist independently and always enters into the relationship to man and his actions. Man is the measurement of all things (Protagoras of Abdera), and so is architecture. Music and architecture do not only have social features. Music owes its existence to architecture and plays itself within it. The collective ritual of dance and song was only the beginning of today's specialised field.

Archive D. Ž. Bor – Vladislav Zadrobilek *prepared by Igor Fic*

The extensive archive, prepared by essayist Igor Fic, introduces us to the work of poet and publisher Vladislav Zadrobilek - a complex personality who combined literary art, painting, collecting, and music into his life. Vladislav Zadrobilek wrote under the pen name D. Ž. Bor, and was the owner of the Trigon publishing house in which he published the fundamental notes of hermetism. He also published the Logo revue, prepared numerous exhibitions, including the exhibition of Baroque sculptures at the Rudolfinum Gallery in Prague. In our column, we are presenting the never-before-published correspondence of V. Zadrobilek and Kyjov poet Jiří Veselský, as well as excerpts of his original poetry together with some of his own illustrations. Božena Správcová and Zuzana Zadrobilková participated in the work in the archives.

Poetry Pavel Zajíček / Vratislav Brabenec *prepared by Pavel Petr*

In our regular column about Czech poetry, we introduce two fundamental poets of the Czech underground, poets and at the same time eccentric personalities of our music scene - the first is Pavel Zajíček, a poet and singer from the music group DG307. He founded the group in 1973 with Mejla Hlavsá. The excerpts are selected from his book *Trembling* (*Chvění*). The second poet is Vratislav Brabenec, another poet and saxophone player from the legendary group Plastic People of the Universe. We are providing our readers with his poems from his yet-to-be-published book of verse entitled *Denver*.

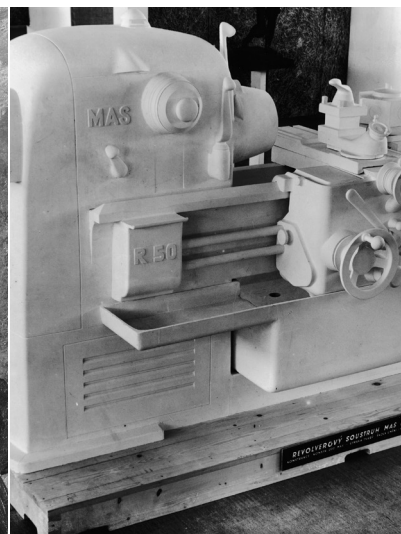
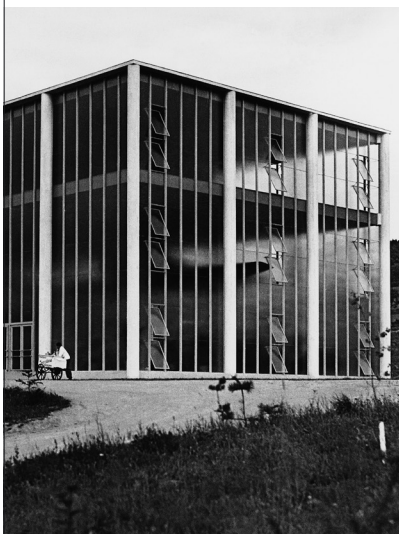
The City as a Place to Live Lucie Šmardová

Urban design is an unusually broad term; its definition ranges from the urban concept of the city reflecting its visual impact on the visual style of the city, as a part of its Corporate Identity. The planning strategy of the city spaces and what they may eventually look like were just some of the topics that were discussed during the 2nd Annual reSITE International Festival and Conference that took place in Prague at the end of June this year. The festival focussed on the themes of city planning and urban design, which does not have a particularly large scope and unparalleled expertise in the Czech Republic. The conference took place at the DOX Centre in Holešovice in Prague 7 and brought positive examples in the Czech Republic and abroad. More than 540 students and 43 lecturers from 15 countries were in attendance in addition to the hundreds more spectators who participated in the public events held at other locations through Prague. Apart from the famous designers and architects such as Cecil Balmond and Winy Maas (MVRDV), the conference was also attended by representatives of the city government, politicians, economists, non-profit organisations and developers. The continued goals of the festival are to create an interdisciplinary dialogue and make attempts to join these broad groups.

14 15
BATŮV INSTITUT



KRAJSKÁ GALERIE
VÝTVARNÉHO UMĚNÍ
VE ZLÍNĚ



KVĚTEN 2013 | OTEVŘENÍ NOVÉ STÁLÉ EXPOZICE PROSTOR ZLÍN | ŘÁDY VIDĚNÍ

Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)

IGOR BLAŽEVIČ / Barma – složitá cesta k demokracii
IVANA RYČLOVÁ / Alexandr Tvardovskij
MARCEL PENCÁK / Hradecký architekt Vladimír Fulner
Rozhovor s JAROSLAVEM ŠTRÍTECKÝM o Josephu Rothovi
ANDRÉ BLANCHET / Marie Noël mezi dvěma světy

Kontexty

časopis o kultuře a společnosti

Ročník V, 2009/10 • cena čísla 100 Kč • Vydává Centrum pro studium demokracie a kultury

3/2013



Ukázkové číslo zdarma!

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

Vychází 6x ročně v rozsahu 100 stran.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na všechny knihy vydané CDK

Z obsahu čísla *Kontexty* 3/2013

IVANA RYČLOVÁ / Alexandr Tvardovskij

MARCEL PENCÁK / Hradecký architekt
Vladimír Fulner

Rozhovor s JAROSLAVEM ŠTRÍTECKÝM
o Josephu Rothovi

ANDRÉ BLANCHET / Marie Noël mezi dvěma světy

Portrét JOSEFA SUCHÉHO

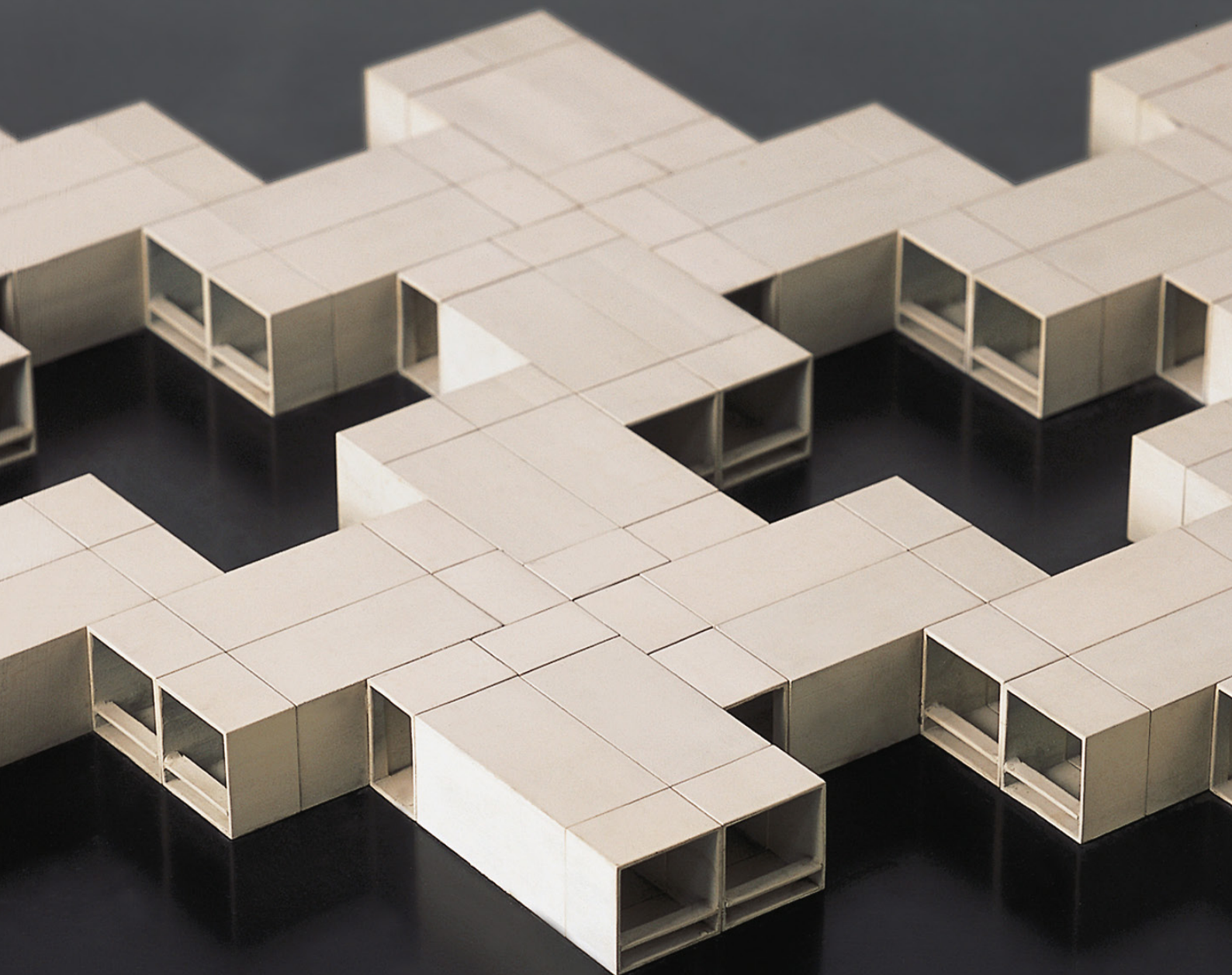
PAVEL ŠVANDA / Za Zdeňkem Rotreklem

EUGEN BRIKCIUS / Skoro všichni jsou už usazeni

Rozhovor s JIŘÍM REYNKEM

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





 Zlínský kraj

www.galeriezin.cz