

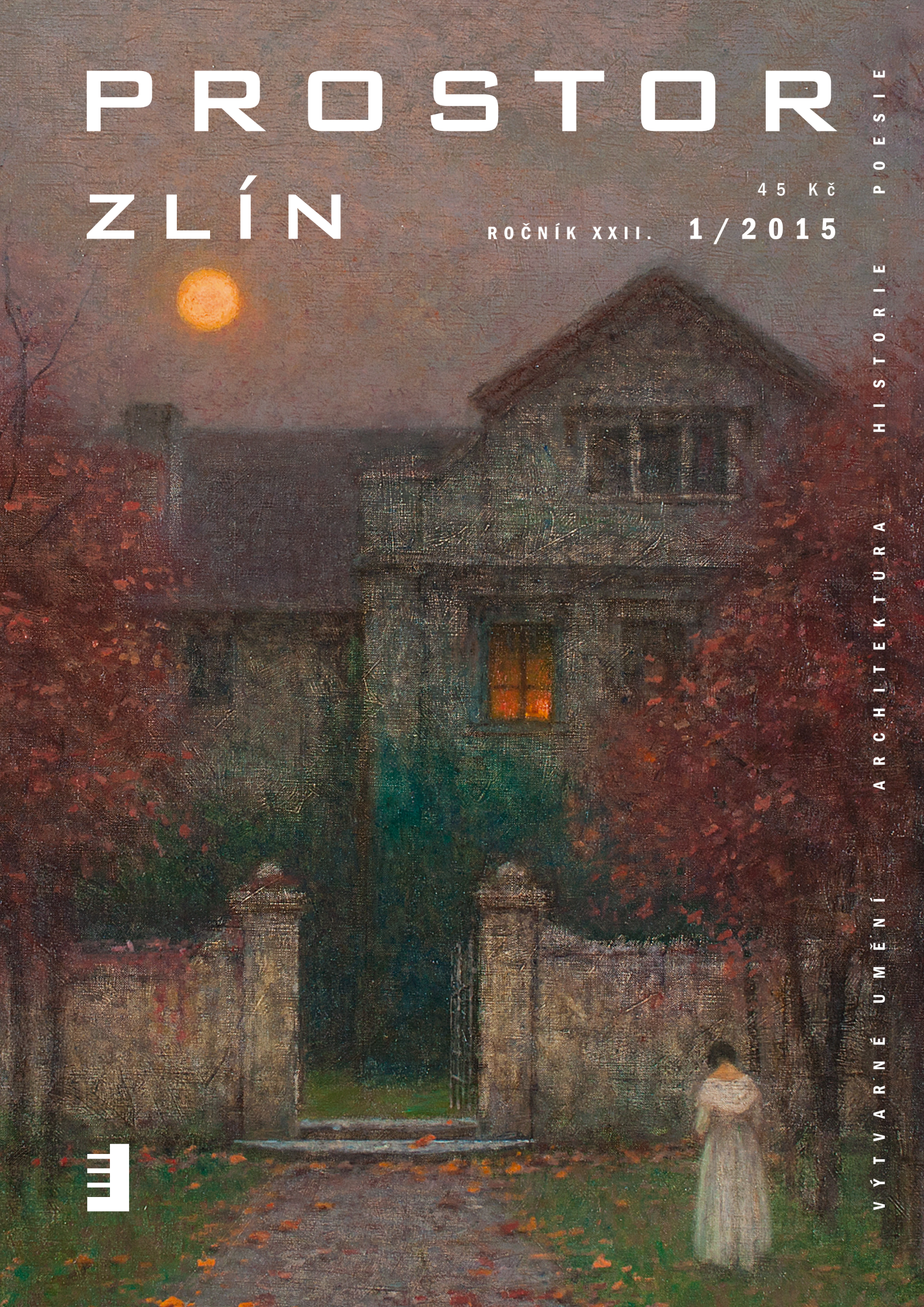
PROSTOR

ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XXII. 1/2015

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





Milí čtenáři,

předchozím číslem završil Prostor Zlín další „ediční periodu“ a vstupuje již do dvadecátého ročníku své existence. Opět v nezměnné (a snad i nezaměnitelné) grafické podobě, s tradičními tematickými okruhy, jež v posledních letech sleduje, nicméně v respektu k aktuálním dobovým námětům a oborovým proměnám; v duchu osvědčené již, otevřené redakční koncepce, která nevylučuje ani případné dílčí inovace. Na nejdůležitější z nich ostatně čtenáře upozorňujeme právě na tomto místě, kde dostávají prostor i další aktuality. Připomínám jen, že především ty, jež jsou nějak spjaté s vydavatelskou institucí – s Krajskou galerií ve Zlíně. Čas od času ale dochází též na obecnější společenské témata spjatá s minulostí, která do zájmové sféry naší kulturně historické revue rovněž kmenově patří. Jedná se samozřejmě jen o glosy, například o postřehy z cest za kulturními památkami, anebo o jakési komentované kalendárium, o poukaz na důležité dějinné události – vesměs u příležitosti jejich kulatých výročí. Především z toho důvodu, abychom si společně, alespoň občas, připomenuli starou pravdu, že historie je, anebo by měla být, „magistra vita“ (učitelkou života), neboť je vždy nějak přítomná i v současnosti. Nemusí samozřejmě oslovovat každého anebo všechny stejně intenzivně. Nicméně dělat za ní tlustou čáru a nepoučít se z ní, se – zejména malým zemím, jako je ta naše – zpravidla nevyplácí. Dokládají to ostatně i ne tak dávno dějinné zkušenosti spjaté s koncem a důsledky 2. světové války, od níž právě letos uplyne sedmdesát let. Chci bych pouze připomenout, že tento v historii dosud nejrozsáhlejší a nejkrvavější válečný konflikt byl definitivně ukončen až kapitulací Japonska 2. září 1945 a v Evropě již 8. května téhož roku, dobytím Berlína. U nás ale zůstává toto výročí pro mnohé stále spjaté až s 9. květnem, se dnem osvobození Prahy Rudou armádou. Tato bezesporu radostná událost však v sobě, jak víme, již v zárodku zahrnovala a skrývala větší části tehdejší české a slovenské společnosti nevinnou, případně bagatelizovanou hrozbu, která se plně a tragicky vyjevila a naplnila v únoru 1948, kdy se naše země, za vlastního přičinění, staly vazalem „osvoboditelské“ mocnosti, kolonii společensky zaostalého východního impéria. Skutečnost, že českému živilu schází vnitřní integrita, dostatečná vůle „žít vlastními dějinami“ – vyvodit z nich pro sebe patřičné poučení – způsobuje, že negativní stín čtyřicetileté okupace a izolace země od hodnotového světa západní civilizace, jejíž tradiční součástí jsme byli více než tisíc let, je v českých zemích i čtvrt století po pádu totality silně přítomen. Projevuje se nejenom v argumentaci stále více ožívajících komunistů a v povědomí části veřejnosti, ale nečekaně se promítá též do postojů některých českých vrcholných politických představitelů. Většina z nás přitom zažila i srpen 1968, se všemi jeho důsledky. Řčení o historii je asi třeba zpřesnit: ano, historie sice je učitelkou života, ale pouze těm, kteří ji vnímají a o porozumění jejímu odkazu opravdu usilují.

Milí čtenáři, obdobně jako v uplynulých ročnících budeme na druhé straně obálky časopisu reprodukovat vybraná umělecká díla. Tentokrát ale zůstaneme u bohatství uměleckých fondů zlínské galerie. Její krásné nové prostory, které na úrovni doby řeší řadu dnes již nezbytných záležitostí spjatých s institucími tohoto typu, jako je vytvoření plně bezpečnosti pro vzácná umělecká díla a vůbec bezpečnost provozu s nimi, rozsáhlé depozit s místem pro manipulaci s uměním, studovny a pracovny, ale má přitom i své nedostatky. Ten z pohledu sbírkotvorné instituce podstatný spočívá především ve zcela nedostačujících, značně omezených prostorách určených pro stálou prezentaci vlastních uměleckých fondů (jednotlivých děl i celých jejich kolekcí), jež instituce dlouhá desetiletí programově a v úzké součinnosti s předními tvůrci a sběrateli umění budovala. Na řadu významných umělců či některých jejich zásadních prací se tak ve stálé expozici vůbec nedostalo. Platí to plně i v případě rodáka z Nového Města na Moravě, sochaře Jana Štursy (1880–1925), od jehož smrti uplyne 2. května již devadesát let. Tento absolvent pražské Akademie (1899–1903), kde posléze převzal profesuru po svém učiteli J. V. Myslbekovi (1916–1925), patřil ke zcela rozhodujícím zakladatelským osobnostem českého moderního sochařství – jak svou pedagogickou činností, tak především svým zcela osobitým dílem, které jedinečným způsobem, z východních pozic symbolismu, akcentovalo soudobé francouzské sochařství (zejména Bourdell, Rodin, Maillol). Za světové války a v následných letech vytvořil i své slavné monumentální kompozice *Raněný* (1916), *Ikarův pád* (1919) nebo *Vítěz* (1921) v nichž s odstupem času nově zhodnocuje zejména rodinové tradice. Reprodukovaný bronz *Ikarův pád*, z depozitu zlínské galerie, byl odlit v roce 1920.

Ludvík Ševeček, šéfredaktor

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XXII. 1/2015

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Pavla Pyšná <i>Jakub Schikaneder ve sbírce Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně</i>	2
Ilona Vichová <i>Od moderny po současnost. Proměna stálé expozice v Muzeu města Brna.</i>	7
Ludvík Ševeček <i>Gotické Madony na lvu.</i>	11
Mahulena Nešlehová <i>Důstojná připomenutí Kubišova výročí</i>	16
Ivo Binder <i>KUBĚNA & NEZVAL</i>	22
David Voda <i>»Zlín muss romantisiert werden«.</i> Aforistický dodatek.	24
Pavel Petr <i>Slovo A O obraz - jen několik opravdu telegrafických otázek pro Jiřího Kuběnu.</i>	26
Tomáš Herna <i>První světová válka v obrazech Otakara Nejedlého</i>	28
Nina Michlovská <i>O architektuře a městském prostoru s péčí i kriticky.</i>	32

PŘEDSTAVUJEME

Vít Jakubiček <i>Dobrá nálada za každého počasí je možná, když přispěje...</i> <i>baťovský plakát Zdeňka Hyblera</i>	36
--	-----------

JEDNO DÍLO

Ilona Vichová <i>Bohumír Matal, Přítomnost člověka</i>	40
---	-----------

ARCHITEKTURA

Ladislava Horňáková <i>Projekt nového Divadla pracujících v Gottwaldově.</i>	42
---	-----------

DESIGN

Vít Jakubiček <i>Zlínské lavičky</i>	50
---	-----------

Z ARCHIVU

John Bok <i>Náhrobní kámen pro Milana Kozelku</i>	52
Pavla Vaculíková <i>Odházení v rytmu arytmie</i>	54
Jiří David <i>Milan Kozelka, člověk, umělec, člověk.</i>	55
Petr Pustoryj <i>Kozelka.</i>	55
Korespondence <i>Milana Kozelky Ivo Sedláčkovi</i>	56

připravil Pavel Petr

POESIE

Ivo Vodseďálek	58
Josef Vondruška	60

připravuje Pavel Petr

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

Reprodukce

1. strana obálky: *Jakub Schikaneder, Dívka před domem, (1910–1915), olej, plátno, 100×120 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně*
2. strana obálky: *Jan Štursa, Pád Ikaru, 1920, bronz, v. 79,5 cm, KGVU Zlín*
3. strana obálky: *Miroslav Řepa, František Rozhon, budova Divadla pracujících, foto z 80. let*
4. strana obálky: *Mistr Michelské Madony, Madona na lvu z Klosterneuburgu, kolem r. 1360, Salzburg, dubové dř., v. 91 cm. Fotografie © 2015 Národní galerie v Praze*

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 2015 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.
Adresa odběratele:
.....
tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

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

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína



Jakub Schikaneder ve sbírce Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně

Pavλίna Pyšná

Jakub Schikaneder náleží k význačným umělcům, kteří působili na pražské umělecké scéně přelomu 19. a 20. století. Zatímco u kulturní veřejnosti byl zájem o jeho dílo neobyčejný již za malířova života, jinak tomu bylo na poli uměnovědného hodnocení. Schikanederova tvorba stála na okraji příběhu českých dějin umění poměrně dlouho. Svědčí o tom i skutečnost, že v průběhu minulého století byly retrospektivní výstavy Jakuba Schikanedera realizovány spíše výjimečně a jeho tvorba se dočkala interpretací jen v náznaku.

Není bez zajímavosti, že soubornou výstavu tohoto malíře realizovala v roce 1979 i Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, nyní Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Tato přehlídka volně navazovala na úspěšnou pražskou výstavu připravenou o dva roky dříve ředitelem Národní galerie Jiřím Kotalíkem a Dagmar Šefčíkovou ze Středočeské galerie v Praze. Ačkoliv již tato výstava přinesla katalog s úvodní studií Jiřího Kotalíka,¹ ani zlínská prezentace pořádaná ve spolupráci s uvedenými institucemi neměla být ochuzena o tiskovinu z pera tohoto znalce. Jak uvádí dobové písemnosti, dokonce se mělo jednat o „velký katalog“,² jehož vydání přislíbila Národní galerie. Protože nevznikl z důvodu „neustálého posouvání termínu odevzdání textu“,³ lze se domnívat, že nebyl zamýšlen pouze reprint, ale katalog s nově koncipovaným a rozšířeným textovým doprovodem.⁴

Uvedené aktivity předznamenaly postupný obrat ve vnímání Schikanedera výtvarnou kritikou poslední čtvrtiny dvacátého století. Všestranné bádání o pozoruhodném malíři, zahrnující objevy děl dlouho považovaných za nenávratně ztracená a současně i odhalení mnoha falz, vyústilo roku 2012 rozsáhlým výstavním projektem Národní galerie v Praze. Spolu s ním vznikla objemná publikace, v níž Tomáš Vlček dosud nejúplněji zpracoval život a dílo Jakuba Schikanedera i jeho význam v širším evropském kontextu.⁵ Rozsahem i kvalitou zcela mimořádná reprezentativní přehlídka Schikanederovy tvorby

představila obrazy a kresby z řady státních, regionálních i soukromých sbírek v České republice. Na výstavě se zápůjčkou děl měla podílet také Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, v jejímž sbírkovém fondu se nachází pozoruhodná kolekce obrazů připisovaných tomuto malíři. Protože se však v té době stala nenahraditelným základem stálé expozice českého výtvarného umění v novém sídle zlínské galerie ve 14. budově továrního areálu, nemohla být – vyjma jednoho díla⁶ – do Prahy zapůjčena.

Tato skutečnost podnítila zlínskou galerii k přípravám dalšího z pohledů na umělcovo dílo. V termínu od 25. února do 3. května 2015 představí Schikanederovu zlínskou kolekci v rámci ucelenějšího přehledu malířovy tvorby a ve světle současných poznatků. Je nutné zdůraznit, že výstava nezahrne všechny vrstvy v autorově díle, ačkoliv stěžejní momenty připomenuty budou. Ostatně soubornou přehlídku znemožňuje již samotný fakt, že význačná díla ve sbírce Národní galerie tvoří součást její stálé expozice, a jsou proto pro krátkodobé výstavy nedosažitelná, jako např. *Smutná cesta* (Truchlivý návrat, 1886), *Vražda v domě* (1890) či *Soumrak v zimě* (Sníh, 1899). Expozici v přízemí budovy 14 utvoří vedle tří zlínských plátů zejména ta díla z veřejných kolekcí, která osvětlují jejich postavení ve vývoji autorovy tvorby.

Jakub Schikaneder se proslavil především jako autor pražských nočních, obrazů naplněných melancholií a tajemnými náladami. Narodil se 27. února 1855 v Praze v rodině s bohatou uměleckou tradicí a hlubokými divadelními kořeny. Jako patnáctiletý vstoupil roku 1870 na pražskou Akademii výtvarných umění a studoval u profesorů J. M. Trenkwalda, A. Lhoty a J. Sweertse. V roce 1878 odešel přes Paříž do Mnichova, kde působil na Akademii v ateliéru Gabriela Maxe, s jehož vlivem se poté v některých svých raných pracích vyrovnával. V roce 1880 se zúčastnil soutěže na nejvýznamnější umělecký počín závěru 19. století, výzdobu Národního divadla v Praze. Spolu s E. K. Liškou realizoval v Královské lóži



Jakub Schikaneder, *Večerní nálada*, (1910–1915), olej, plátno, 78×113 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě.

třídílný vlys s tématem českých panovnických rodů, avšak po požáru divadla v roce 1881 jejich nepoškozenou malbu nahradily práce V. Brožíka. Od roku 1885 byl Schikaneder úzce spjat s Uměleckoprůmyslovou školou v Praze, na kterou přišel nejprve jako asistent F. Ženíška. Roku 1894 byl jmenován řádným profesorem speciální školy pro malbu květin a o dva roky později již vedl speciální školu pro dekorativní kresbu a malbu hlavně figurálního směru. Tento významný post zastával až do roku 1922. Závěrečnou etapu jeho života a tvorby ovlivnila inspirativní cesta na pobřeží Severního moře a ostrov Helgoland. Smrt jej zastihla 15. listopadu 1924 doma ve vinohradském bytě.

Nejbohatším zastoupením jeho díla disponuje Národní galerie v Praze, početně menší, avšak neméně hodnotné celky spravují regionální sbírkové instituce. Kolekce obrazů v péči Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně se vztahuje k několika významným okruhům Schikanederovy tvorby, rozvíjeným v období od osmdesátých let

19. století až do druhého desetiletí 20. století. Nejstarším dílem tohoto souboru je rozměrná obrazová kompozice *Žena loupající brambory*, datovaná rokem 1887. Náleží k námětově sourodé skupině prací, na jejímž počátku stojí obraz *Bylinářka* (1882). Jejich výtvarný program se odvíjí v rámci tvořeném na jedné straně žánrovým pojetím s alegorickými konvencemi a na straně druhé sociálním svědectvím. Aktéry jsou ženy, k jejichž životu a osudu malíř přistupuje s hlubokým citovým zaujetím. Zlínské plátno laděné do zemitých tónů barev zachycuje všední výjev každodenní reality. Stará žena v šátku, sedící v anonymitě chudinského obydlí, působí silou realistického pohledu i bezútěšnosti svého života.

Od izolované postavy směřuje Schikanederova tvorba následujících let k malbě souzvuků světla a barevných tónů. Nejdříve se objevují v dílech věnovaných krajině, jež stejně jako lidská postava prochází celým umělcovým dílem. Nastolenou problematiku Schikaneder důsledně rozvíjí v pražských sceneriích, nejpočetnější a sběratelsky



Jakub Schikaneder, *Ulice s drožkou*, (1900–1910), olej, plátno, 90×106 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

nejatraktivnější oblasti své tvorby, kterou otevírá kolem přelomu století. Tato tvůrčí oblast má ve zlínském souboru zastoupení prostřednictvím obrazu *Ulice s drožkou*, jenž se dobou vzniku řadí do prvního desetiletí 20. století. Malířovy motivy z Prahy nejsou věrným zachycením konkrétních míst, i když reálný základ nepopírají. Spojují se v nich hluboké vjemy, představy a vzpomínky vázané k rozmanitým částem města, již nevratně zmizelým v dynamickém tepu nové doby. Výjevy jsou zahaleny do podmanivých barev soumraku, kterým prostupuje měkce modelované světlo plynových lamp a současně světel zažehnutých za zavřenými okny ztichlých domů. Ze šera ulic se vynořují v sebe pohroužené postavy chodců, míjejí nás zcela bez povšimnutí, než se ztratí na své cestě odnikud nikam. Evokují silné pocity osamění a nesdílitelnosti vlastního osudu.

Také další dílo ze zlínské sbírky s názvem *Divka před domem* (Večer v zahradě, 1910–1915) navazuje na etapu městských krajin. Obraz zešeřelé

krajiny rámuje stromořadí podél cesty vedoucí k tajemnému domu, před jehož kamennou zídkou stojí žena v hlubokém zamyšlení. Její bílé šaty kontrastují s rozvrásněnou strukturou šedivých zdí i se ztemnělými listy stromů ve skomírajícím hábitu podzimu. Setmělé tóny světa nutí k zamyšlení nad lidským životem chýlícím se ke svému konci, nad tématem opakovaně umělcem dotýkaným. Atmosféra výjevu je stupňována prostřednictvím světelných kvalit, jež k Schikanederově dílu již neodmyslitelně patří. I navzdory tomu, že závěrečná etapa malířovy tvorby orientovaná na interiéry a mořská pobřeží své zastoupení ve sbírce krajské galerie ve Zlíně postrádá, stávající soubor děl na svém významu neztrácí. Přináší řadu důležitých pohledů na zásadní momenty Schikanederova uměleckého přednesu, vedeného od realistického svědectví a sociální kritiky až k obrazové lyrice čerpající ze vzpomínek a snění.

Vedle výtvarných a významových hodnot přitahují zlínské obrazy Jakuba Schikanedera pozornost také svou nevšední proveniencí. Jejich

osud v mnohém spoluurčily klíčové historické události 20. století. Až do roku 1939 se nacházely v Praze jako součást sbírky Emila Saluse, podnikatele židovského původu narozeného 25. září 1884 v Praze. O charakteristice Salusovy sběratelské činnosti dnes víme velmi málo, zejména mechanismy akvizic jednotlivých děl nám zůstávají utajeny. Z útržkovitých soudobých zpráv se dozvídáme pouze to, že Emil Salus vlastnil v Praze továrnu na kovové zboží, kterou zdědil po svém bratrovi Rudolfovi. Později se věnoval výhradně aktivitám zahrnujícím koupě nejen obrazů a kreseb, ale i zlatých a stříbrných předmětů a šperků. Jeho umělecká kolekce zahrnovala vedle děl českého malířství 19. a počátku 20. století (F. X. Procházka, J. M. Navrátil, J. Čermák, V. Brožík, J. Schikaneder, A. Mucha) také řadu falz, zejména francouzských malířů 19. století (Th. Rousseau, H. Daumier, G. Courbet), a kopie děl českých klasiků uvedeného období (A. Chittussi, A. Bubák).

Soumrak Salusova uměleckého podnikání nastal v důsledku nové politické situace v Evropě. V březnu temného roku 1939 navázal Emil Salus první kontakty s firmou Baťa, a to prostřednictvím svého advokáta dr. Kloudy a ředitele Baťovy pražské kanceláře Blažka. Zamýšlel dohodnout prodej většiny děl ze své kolekce, celkem 101 obrazů,⁷ za částku tři miliony korun českých vyplacenou v zahraničí, kam plánoval odjet. Vyjednávání za zlínskou stranu vedl ředitel Školy umění, architekt František Kadlec. Právě on inicioval přepravu obrazů v červenci 1939 pod záminkou jejich opravy v restaurátorské dílně Františka Petra. Ve Zlíně se nacházely již druhý měsíc, když u čelných představitelů firmy Baťa Dominika Čipery a Josefa Hlavničky převážily obavy z gestapa, jež by je mohlo obvinít z ukrývání židovského majetku, a nařídili vrácení obrazů zpět do Prahy. I navzdory tomu je František Kadlec spolu s Františkem Petrem nakonec ve Zlíně ponechal a uschoval ve Studijním ústavu II, v „malém skladišti vedle schodiště“. Přesto, že byl v roce 1942 v této záležitosti vyšetřován gestapem, obrazy odhaleny nebyly a ve svém úkrytu přečkaly celé období válečných dramát.⁸

Po skončení druhé světové války se Emil Salus vrátil z Palestiny zpět do vlasti a koncem září 1946 opět navštívil Zlín. Rozběhly se další dialogy, nyní nově předpokládající prodej všech děl českých mistrů do sbírky národního podniku Svit (dříve firmy Baťa), zatímco díla cizích autorů měla být původnímu majiteli vrácena.⁹ Obrazy tehdy byly ve Zlíně vystaveny a podnik Svit měl příslibeno jejich předkupní právo. Jednání se ovšem stále nekonečně vlekla bez dosažení jakéhokoliv cíle. Emil Salus se nadto v roce 1952 ocitl před soudem kvůli obvinění, že nepodal v roce 1948 přiznání k mimořádné dávce, neboť neuvedl majetek zahrnující i výtvarná díla uložená ve zlínské galerii přesahující hodnotu 2 miliony Kč. Nedlouho poté, co byl obžaloby zproštěn, 4. prosince 1952 zemřel. Univerzální dědičkou stanovil svou neteř, která dědictví,

s nímž by v době nesvobody nemohla podle své vůle disponovat, odmítla.

Díla ze Salusovy sbírky nakonec připadla státu jako odumrlé. Když byla v roce 1953 zřízena Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, utvořila spolu s obrazy, kresbami, grafikami a plastikami z n. p. Svit Gottwaldov základ jejího sbírkového fondu. Od něj se pak odvíjela akviziční činnost galerie v následných obdobích, jež směřovala ke vzniku jedinečného souboru českého výtvarného umění. Integrita kolekce byla ohrožena v roce 2001, kdy galerie na základě soudního rozhodnutí v rámci restitučního řízení předala soubor jednoho sta děl, sbírku Emila Saluse, jeho neteři. Díky jejímu porozumění a především díky mimořádnému nasazení ředitele galerie se však podařilo 14 děl ze Salusovy sbírky získat zpět do uměleckých fondů instituce. Cenné jádro kolekce českého malířství 19. a přelomu 19. a 20. století, včetně obrazů Jakuba Schikanedera, tak zůstalo ve Zlíně zachováno a nezmizelo z kontextu českých veřejných sbírek a českého umění vůbec.¹⁰

Poznámky:

1. Jiří Kotalík, Jakub Schikaneder, 1855–1924 (kat. výst.), Středočeská galerie v Praze, Praha 1977.
2. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, dokumentace výstav.
3. Tamtéž.
4. Na poslední chvíli byl nahrazen útlu tiskovinou: Tomáš Mikulaščík, Jakub Schikaneder 1855–1924 (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, Gottwaldov [1979].
5. Veronika Hulíková (ed.), Jakub Schikaneder, 1855–1924, Národní galerie v Praze, Praha 2012. Součástí publikace je kompletní katalog díla Jakuba Schikanedera.
6. Žena loupající brambory, 1887, olej, plátno, 149 x 120 cm, inv. č. O-1287.
7. Rozměrnější díla Václava Brožíka zůstala v Praze. Později přešla do sbírkového fondu Galerie hlavního města Prahy.
8. Viz Moravský zemský archiv v Brně, fond Obuvnický průmysl – Svit, s. p., Zlín, sign. I/2, kart. 260, inv. č. 151.
9. Spolu s uvedenými obrazy byly ve Zlíně uschovány i dvě bedny se stříbrnými předměty, které byly v roce 1946 Emilu Salusovi vráceny.
10. Srv. Ludvík Ševeček, Obrazy sběratele Emila Saluse ve sbírkách zlínské galerie (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Zlín 2001.

Od moderny po současnost Proměna stálé expozice v Muzeu města Brna

Ilona Víchová

Pro utváření koncepce nově otevřené expozice sehrály roli právě tyto historické aspekty. Činnost Oldřicha Tomanova totiž kromě prvních expozic přinesla zejména intenzivní budování sbírkového fondu. Za Tomanova vedení (1958 až 1983) se muzeum přestěhovalo z nevyhovujících prostor na Šilingrově náměstí na hrad Špilberk, kde získalo větší depozitáře i prostory k výstavám. V roce 1968 zde byla pod názvem Galerie města Brna zpřístupněna první část stálé expozice moderního umění soustředěná na tvorbu Skupiny výtvarných umělců v Brně. V roce 1974 Oldřich Toman otevřel ve druhém patře jižního křídla hradu druhou část stálé expozice, která sledovala výtvarný vývoj v přímé návaznosti na zmíněnou Galerii města Brna. Pod názvem Výtvarný život v Brně po druhé světové válce představila výtvarnou scénu v poválečném období.¹

Dnešní, nově otevřená, expozice Od moderny po současnost mapuje výtvarnou situaci v br-

prostor z l i n 1 / 2 0 1 5 7



Zleva: Milan Kolarík, *Atlantida*, 1987 akryl, plátno; Josef Daněk, *Ambrožovská koruna*, 1989, fragmenty hraček, papír, plast; Josef Daněk, *Biene Mája*, 1989, fragment hračky, plast; Tomáš Ruller, *Po*, 1987, instalace, destruovaná socha a akční oblek na asfaltové roli; Vladimír Kokolia, *Masová doprava*, 1981, olej, plátno; Petr Veselý, *Ve dveřích*, 1985, olej, plátno; Bohuslava Olešová *Skrytosti*, 1995–6 akryl, plátno; Zdeněk Halla, *Bez názvu I–II*, 1991, akryl, plátno; Petr Jedlička, *Audience*, 1987, kombinovaná technika, sololit; Zdena Höhmová, *Mumie – Ticho I*, 1987, olej a kombinovaná technika, deska. Foto: Miloš Štrnad.

Na jaře roku 2013 otevřelo Muzeum města Brna stálou expozici současného výtvarného umění nazvanou *Od moderny po současnost*. Zaměřila se na brněnskou výtvarnou scénu v období od roku 1945 do roku 2013 a nachází se ve druhém patře nově zrekonstruovaného jižního křídla hradu Špilberk. Tyto prostory kdysi obývala stálá expozice výtvarného umění v Brně po druhé světové válce, jejímž autorem byl někdejší ředitel muzea Oldřich Toman (1923–2007). Z důvodu rekonstrukce hradu však byla ve druhé polovině 80. let deinstalována a prostory jižního křídla na více než čtvrt století uzavřeny.

něnském prostředí od konce druhé světové války do roku 2013. Časově tak navazuje na stávající expozici *Od renesance po modernu*, jejíž přehled je ukončen rokem 1945. Otázka, zda expozici budovat v chronologickém sledu jednotlivých vývojových období, nebo ji naopak uchopit jako konfrontaci blízkých výrazových tendencí či tematických okruhů napříč časem, znamenala klíčový moment. Vzhledem k odkazu Oldřicha Tomanova a koncepci jeho někdejší expozice, prostorové dispozici hradního křídla a s ohledem na charakter stávající expozice *Od renesance po modernu* se přístup chronologického sledu ukázal jako nejvíce adekvátní.



Zleva: Václav Kočí, 323, 2013, akryl, plátno; Tomáš Medek, Hermafrodit, 2011, bronz; Pavel Hayek, Kořeny, 1993, akryl, plátno; Petr Dub, Bez názvu, z cyklu Reframed, 2009, akryl, plátno, dřevo, ocel; Petr Kvíčala, NO. 62, 1997, akryl, plátno; v popředí: Jiří Suchánek, Medúza, 2009, (bez)dotykový interface pro instalaci Sonicave, jeskyně Výpustek (detail). Foto: Miloš Strnad.

Expozice je tedy rozdělena do sedmi prostorů věnovaných vždy určitému vývojovému období. Divák tak prochází enfiládou sedmi prostor, vzájemně propojených průhledy, a poznává tak vývoj umění posledních téměř sedmdesáti let. Přehled je zahájen výtvarným děním po 2. světové válce, přesněji v polovině 50. let, kdy docházelo k pozvolnému uvolňování oficiální politiky. V té době se začaly utvářet tzv. tvůrčí skupiny, které umělcům umožňovaly uchovat si uvnitř Svazu československých výtvarných umělců potřebnou autonomii, pořádat skupinové výstavy, zveřejňovat své teoretické programy a v rámci navazování na odkazy modernismu přirozeně směřovat k abstrakci.

První prostor expozice je věnován skupině *Brno 57*, která se formovala od počátku 50. let kolem *Bohumíra Matala* a *Jánuše Kubička*. S uskupením pojily výstavní aktivity sochaře *Zdeňka Macháčka*, jednoho ze zakládajících členů skupiny *Parabola*, který často prezentoval své dílo společně s dalším členem skupiny *Brno 57 Pavlem Navrátillem*. Jelikož ke stejné výrazovosti a kompozičním řešením dospíval v počátcích 60. let taktéž *Bohdan Lacina*, který se v roce 1959 po desetileté pauze vrátil k malování, je tvorba skupiny *Brno 57* konfrontována s několika Lacinovými obrazy.

Druhý výstavní prostor se zaměřuje na další důležité brněnské tvůrčí skupiny a jejich tvorbu v období 1. poloviny 60. let. Patří sem skupina *M*, kterou založili *Robert a Božena Hliněňští*, *Josef Kadula*, *Emil Weirauch* a dva autodidakti *Čeněk Dobiáš* a *Karel Kryl*. Skupina se brzy rozrostla o *Inez Tuschnerovou*, *Jana M. Najmra* a sochaře *Antonína Širůčka*. Skupinu *Profil 58* tvořili

absolventi pražských uměleckých škol *Dalibor Chatrný*, *František Šenk*, *Vladimír Drápal*, *Jiří Šindler* a *Oleg Vašica*, umělci vyškolení na brněnské univerzitě *Jiří Hadlač*, *Oldřich Hanzl* a absolventi brněnské Školy uměleckých řemesel *František Bič* a *Miroslav Netík*. Ke skupině se taktéž hlásil svébytný malíř *Leonid Ochrymčuk*. Třetí představenou skupinou je *Parabola* založená v roce 1962 čtveřicí umělců *Zdeňkem Macháčkem*, *Aloisem Mikulkou*, *Miroslavem Štolfou* a *Karlem Velebou*. V expozici jsou taktéž připomenuti umělci, kteří pracovali stranou brněnských tvůrčích skupin. Výrazný je zejména *Petr Skácel* nebo *Teodor Rotrekl*, který po ukončení Školy uměleckých řemesel pokračoval ve studiích v Praze a poté se usadil na Kladensku.

Další prostor představuje vznik *Sdružení Q*, ve kterém se soustředili umělci kolem básníka *Ludvíka Kundery* a teoretika *Adolfa Kroupy*. Následuje soubor maleb *Jánuše Kubička*, *Bohdana Laciny* a *Bohumíra Matala* z 2. poloviny 60. let a počátků 70. let, tedy dílo výrazných uměleckých osobností, které do značné míry určovaly ráz brněnského malířství. Na konstruktivistický charakter Matalovy malby a geometricky směřované obrazy *Jánuše Kubička* navazuje prostor věnovaný konstruktivním tendencím a umělcům pracujícím s reduktivní formou. Reprezentován je dílem *Dalibora Chatrného* a *Radka Kratiny* a projektem brněnského lettristy a tvůrce vizuální poezie *Jiřího Valocha*. Vzhledem k práci založené na jednoduchém skripturálním gestu a přímém dialogu materiálů je sem zařazena taktéž svébytná výtvarnice *Inez Tuschnerová*.

Období normalizace 70. let je na jedné straně reprezentováno výtvarnými snahami sochaře



Zleva: Jánuš Kubiček, *Obráz na štafli (Ateliér)*, 1973–74 olej, plátno; Ladislav Martínek, *Hlava*, 1966, haec; Jánuš Kubiček, *Dramatický meziprostor (Laokoon)*, 1975–77, tempera, olej, plátno; Bohdan Lacina, *Krajina těl*, 1964 olej, plátno. Foto: Miloš Strnad.

Františka Šenka a malířskými projevy Miroslava Štolfy a Rudolfa Fily, na straně druhé autory, kteří na sklonku 60. let a v období normalizačních 70. let dospívali k monochromnímu projevu. Sem

Libor Jaroš, Zdeněk Halla a Laco Garaj. Silné uskupení tvořili umělci, kteří prošli oborem výtvarné výchovy Pedagogické fakulty brněnské univerzity pod vedením Jiřího Havlíčka, kam patří Ivo



zleva: – Bohuslav Woody Vašulka, *Slovník*, 1973, video; Bohuslav Woody Vašulka, *Čas – energie objekty*, 1975–76, snímky z obrazovky; Robert Hliněnský, *Bez názvu*, 1972, olej, plátno; Robert Hliněnský, *Proměna světla*, 1971, olej, plátno. Foto: Miloš Strnad.

patří zejména Robert Hliněnský a o dvě generace mladší Michal Ranný. Umělce, kteří se rozhodli svůj výtvarný názor rozvíjet za hranicemi státu, zde zastupuje František Mertl.

Předposlední prostor expozice se zaměřuje na výtvarnou scénu 80. let, především na mladou nastupující generaci. Důležitý okruh v té době představovali absolventi brněnské Školy uměleckých řemesel, z nichž je v expozici zastoupen

Sedláček či Milan Magni. Nelze nezpomenout absolventa hudební konzervatoře Mariana Pallu, autotidakta Miloslava Sonnyho Halase a absolventku ostravské průmyslovky Bohuslavu Olešovou. Výrazný okruh představovali absolventi Akademie výtvarných umění v Praze Vladimíra Sedláková, Vladimír Kokolia, Petr Veselý, Pavel Luffer, Milan Kolařík, Jiří Sobotka a Zdena Höhmová, z nichž mnozí v roce 1983 rozdmýchali společenské

klima vystoupením v Křížové chodbě Nové radnice a sochařským sympoziem na Brněnském přehradě. Pro vystižení brněnských 80. let bylo nutné připomenout také autorskou dvojici *Josef Daněk - Blahoslav Rozbořil* a umělce *Jana Steklíka*, který zde často působil a vytvářel kresby pro časopis *Host do domu*.

Výtvarný vývoj nakonec ústí do prostoru věnovanému období 90. let a současnosti. V návaznosti na 80. léta, která svojí otevřeností k různým kulturním kontextům připravila zázemí pro oživení neo-konstruktivistických tendencí, je zde třeba připomenout nově vzniklý post-geometrický proud neo-geo, kam patří *Pavel Rudolf*. V nové situaci pokračovali v práci důležité představitelé výtvarného života 80. let *Libor Jaroš*, *Nikos Armutidis* a další, k nimž přibyl generační souputník *Pavel Hayek*. V Brně tak vznikla výrazná skupina pracující s úspornou výtvarnou formou, ať už se jedná o estetiku ornamentu *Petra Kvíčaly*, rytmické zhušťování a zředňování fragmentů odvozených z předmětného světa *Vladimíra Kokolii*, nebo o princip „rozpouštění“ viděného obrazu *Václava Krůčka*. Minimalistickým citěním tvaru sem náleží také *Miloš Cvach*, nyní působící ve Francii. Na konci 90. let do Brna přesídlil *Václav Stratil*, který je v expozici reprezentován obrazy využívajícími obsahové a výtvarné kvality textu.

Paralelně s uvedenými jmény střední generace se začala stále výrazněji uplatňovat mladá generace, která v průběhu 90. let absolvovala výtvarné školy a pozvolna se objevovala na důležitých výstavách. Z mnohých z nich se stali důležití pedagogové. Sem patří zejména *Tomáš Medek*, *Pavel Korbička* nebo *Milan Houser*. Tito umělci, jejichž způsob uvažování je blízký také *Václavu Kočímu* či v Brně periodicky působícímu *Petrovi Dubovi*, se bez ohledu na to, zda pracují v ploše, nebo v prostoru, zda využívají barvu, litý lak, umělé světlo, stali součástí výtvarného proudu navazujícího na tzv. novou citlivost. Vedle nich nelze opomínat mladé tvůrce pracující s organickými formami, z nichž k svěbytnému výrazu dospěl *Tomáš Hlavenka*, nebo zastánce tradiční malby *Jana Spěváčka* a *Lukáše Orlitu*. Ti rozvíjejí možnosti klasického malířského postupu, pracují s emocionální barevnou valérií, lazurami, strukturou malířské stopy, a pokračují tak v tradici brněnské malby, která zpětně sahá přes *Petra Veselého*, *Miroslava Štolfu* až k *Bohumíru Matalovi*, jehož obrazem *Cyklistů* je expozice zahájena.

K ročnímu výročí otevření stálé expozice na jaře roku 2014 byla její koncepce proměněna a rozšířena o výrazné projevy umění akce a performance, tedy o média, která se povahou vzniku i způsobem, jakým jsou nazírána, zcela odlišují od tradičních forem umění.¹² Klíčovou otázkou znamenalo, zda tyto projevy citlivě integrovat do prezentovaného vývoje, nebo jim věnovat samostatný prostor. Vzhledem ke zvolené chronologii byl nakonec preferován první jmenovaný přístup. Umění akce 70. a 80. let je zastoupeno fotografiemi z akcí *Dalibora Chatrného*, *Jiřího*

Valocha, *Mariana Pally*, *Vladimíra Ambroze*, *J. H. Kocmana*, *Miloslava Sonnyho Halase*, *Jana Steklíka*, *Tomáše Rullera*, *Josefa Daňka* a *Blahoslava Rozbořila*.¹³ Umístěny jsou v prostoru věnovanému období 70. let, kam byly včleněny spolu s ranými příklady videoartu *Woodyho Vašulky*. Představují tak proti-polohu klasické malbě a symbolicky otevírají vstup k místnosti věnované živelné produkci nastupující generace 80. let.

V rámci zmíněné proměny byly do expozice zařazeny také příklady video artu, nových médií a multimediální tvorby. Sem patří již zmíněný a ve světě proslulý *Woody Vašulka*¹⁴ a *Tomáš Ruller*. Z mladší generace *Filip Cenek*, v oblasti net artu umělecká dvojice *Barbora Trnková* a *Tomáš Javůrek*, z tělového umění *Petronela Estrada Tančáková* a na poli propojení zvuku a světla *Jiří Suchánek*.

Problematika stálých expozic, jejich koncepce a řešení představuje živě diskutovanou oblast. Na toto téma proběhla v posledních letech řada konferencí, které nastínily možnosti teoretických přístupů i praktických řešení, a otevřely další podtémata, ke kterým není možno zaujmout jednoznačné stanovisko. Stálá expozice je totiž do velké míry individuální fenomén určený povahou sbírkového fondu, zaměřením konkrétní instituce, její historií, odborným profilem, a zejména regionem, ve kterém se nachází. Proto vedle klíčového rozhodnutí, jak expozici odborně koncipovat, a praktických otázek, kolik a jak prezentovat, ale i technických úkolů, jak nasvítit a zajistit potřebné klima a bezpečnost exponátů, stále osciluje podotázka, jak zachovat kontinuitu a respekt k místu, a přesto přinést svěží a neotřelý pohled.

Poznámky:

1. Oldřich Toman do této expozice vedle stěžejních výtvarných osobností (*Bohumír Matal*, *Bohdan Lacina*, *Jánuš Kubiček* a další) z taktických důvodů citlivě zařadil i příklady socialistického realismu.
2. Princip průběžných obměn stálé expozice napomáhá udržet zájem návštěvníků, pro které je důvodem do Muzea města Brna opakovaně zavítat, rozšířit si vědomosti o brněnské výtvarné scéně a její vývoj zhlédnout nově a v širším kontextu.
3. Umění akce začalo vznikat v 60. letech a bylo rozvíjeno v následném desetiletí. Založeno je na prchlivém okamžiku přítomnosti umělce a diváka v konkrétním čase na konkrétním místě a jejich vzájemné interakci. Díky fotodokumentaci, textovým záznamům nebo videonahrávkám je však možno akci zaznamenat a později prezentovat na výstavách, přestože je autentický prožitek jen těžko přenositelný.
4. Vašulkův záměr vybudovat v Brně evropskou experimentální základnu jako odnož jeho ateliéru v Santa Fe jej v roce 1993 vedl k tomu, že sem přesunul část svých zařízení, a položil tím základy multimediálního výzkumného centra. Nejprve zde působil jako hostující umělec, později byl zaměstnán jako vedoucí laboratoře a po dvou letech získal pozici hostujícího profesora.

Gotické Madony na lvu

Ohlédnutí za ojedinělou
olomouckou výstavou

Ludvík Ševeček

zájmu počínaje rokem 2004, kdy pražská Národní galerie získala do sbírek gotického sochařství Madonu na lvu z Klosterneuburku. Objevitelem a odborným garantem zcela výjimečné akvizice byl přední znalec gotického umění profesor Ivo Hlobil. Studie, jež následně publikoval, znovu otevřely i otázku geneze lvích Madon ve středoevropském prostoru.¹ Na indicie, jež vznik typu spojují nejenom s uvedeným teritoriem, ale přímo s českými zeměmi, již v šedesátých a sedmdesátých letech uplynulého století svými komparativními analýzami českého gotického sochařství v mezinárodních souvislostech výrazně poukázal Albert Kutal, jenž jeho autorství spojoval s okruhem Mistra Madony z Michle, největší osobnosti českého sochařství druhé čtvrtiny 14. století, jehož dílna se nacházela v Brně a na sklonku života patrně působil i v Praze.² K obdobným zjištěním dospěli rovněž další domácí i zahraniční autoři,³ i když hypotetický



Pohled do instalace výstavy *Gotické Madony na lvu*. V popředí Trinitická Madona na lvu ze Skarbimerze, 2. třetina 14. stol., lipové dř., v. 98 cm, v pozadí Mistr Vyšebrodského oltáře, *Madona z Veveří*, 40. léta 14. stol., temp. na borovém dř., 79,5×62,5 cm, NG Praha. Foto: Zdeněk Sodoma, Muzeum umění Olomouc.

Téma dosud ne zcela objasněného ikonografického typu gotických Madon na lvu, v jeho dobové významové mnohohrstevnatosti, se s novou badatelskou intenzitou dostalo do popředí

předpoklad, že prototyp těchto Madon vznikl v Čechách, se -byť ojediněle- objevil už v roce 1924.⁴ Tento zcela převažující názor ale nesdílela vědecká obec beze zbytku a měla též některé

své zásadní odpůrce – zejména mezi polskými medievisty. Bylo proto velmi důležité, že výstava iniciovaná a koncipovaná Ivo Hlobilem, který k její realizaci Muzeum umění v Olomouci vybídl (2010), tak díky připravenosti instituce, do jejíhož dlouhodobého odborného programu organicky zapadala, vůbec poprvé poskytla odpovídající prostor k bližšímu studiu celé skupiny středoevropských Madon na lvu, jedinečnou příležitost k jejich soustavnějšímu vzájemnému srovnání, k jejich tolik žádanou „expoziční“ komparaci.

Olomoučtí celou akci, jejíž důležitou součástí se stalo rovněž mezinárodní sympózium,^{5/} připravili ve spolupráci s Ústavem dějin umění Akademie věd ČR a s Muzeem hornictví a gotiky v rakouském Leogangu. Po premiéře, která proběhla v Arcidiecézním muzeu v Olomouci (13. 2. – 11. 5. 2014), jež hlavní pořadatelská instituce odborně spravuje, se tak následně její repríza uskutečnila i v partnerském rakouském muzeu (5. 6. – 31. 8. 2014). Výstavou sledované téma bylo v širších dobových a uměleckohistorických souvislostech, souhrnně a přehledně, zpracováno v obsáhlé doprovodné publikaci vydané v dvoujazyčné česko-německé mutaci. Vedle zásadní úvodní studie Iva Hlobila, která se věnuje jak ikonografickému fenoménu lvích madon, tak zejména otázkám jejich autorství a kriticky třídí a konstatuje stav dosavadního bádání o tématu^{6/}, jsou v něm publikovány i další důležité texty. Především je to dokonale zpracovaný vědecký katalog, který zahrnuje rovněž exponáty na výstavě nezastoupené, ale v kontextu sledované problematiky velmi důležité. Nejedná se přitom pouze o Madony na lvu a o sochy, ale i o některá další, z pohledu jejich geneze a pro srovnání s nimi, nezbytná díla. K porozumění tématu přispívají i speciální historické studie, které se zabývají dobovým společenským kontextem a kulturním klimatem v jednotlivých zemích, v nichž se zkoumané gotické dřevorezby nalézají či s nimiž jsou kulturně spjaty.^{7/}

Olomoucká premiéra soustřeďovala rozsahem nevelký, nicméně nesmírně cenný umělecký soubor. Tvořilo ho celkem patnáct jedinečných dřevěných skulptur z významných domácích i zahraničních sbírek a jedna z ikon českého gotického malířství, deskový obraz Madony z Veverí od Mistra Vyšebrodského oltáře, z pražské Národní galerie. I ze srovnání s ním vyplývá, že Klosterneuburská Madona, která autorovi výstavy nesporně poskytla důležitý podnět k její realizaci a stala se také jejím ústředním bodem, je pojata ve stejné formální dikci jako slavný obraz, a musela tedy vzniknout přibližně ve stejné době a ve stejném kulturním prostředí, nejspíše v českých zemích někdy kolem poloviny čtyřicátých let 14. století. Představuje tak nejstarší známou evropskou Madonu na lvu, jakýsi dochovaný výchozí ikonografický, ale vůbec i sochařský výtvarný prototyp, který předjímá známé lví Madony, jež vznikly až později, zejména v šedesátých až osmdesátých letech téhož století. Oponentům, jimž pro český původ tohoto typu, pro jeho českou genezi, dosud scházel nějaký konkrétní doklad – i když

ani poukaz na jejich absenci na českém území před tímto objevem se zcela nezakládá na pravdě a není úplně korektní^{8/} – tak objev klosterneuburské skulptury definitivně zpochybnil, anebo alespoň značně narušil představu, že slezské a pruské sochy lvích madon z konce druhé a počátku třetí třetiny 14. století jsou domácího, tj. slezského či pruského původu.^{9/} Ostatně ani z čistě historického hlediska, jak mnozí badatelé dokládají, není stanovisko o samostatném původu těchto soch na území dnešního Polska příliš relevantní. Ale k tomu se ještě v závěru svého příspěvku vrátím.

Výstava samotná se stala jakousi širší veřejnosti otevřenou, plastickou ilustrací důležité uměleckohistorické problematiky. V souladu s povahou souboru, ale i s danými prostorovými možnostmi se dělila na tři části, jež vymezovaly jednotlivé místnosti. Ta první, úvodní, byla věnována salcburským sochám vytvořeným přibližně v letech 1360 až 1380. Po formální stránce tyto rozměrem nevelké Madony stojící na lvu (výška 48–62 cm) se více méně vážou k takzvanému měkkému slohu, který v českých zemích předcházel „parléřovskému“ sochařství. Reprezentantem tohoto stylu v rámci výstavy byla zejména solnohradská socha Madony na lvu (kolem 1360), kterou na výstavu zapůjčilo pařížské Muzeum Louvre. Významná Madona ze sbírek Muzea v Leogangu (kolem 1370) si zase z části uchovala i svoji původní polychromii. Ve srovnání s ostatními zkoumanými středoevropskými Madonami na lvu jsou ty salcburské bez výjimky pravoruké. Ikonografickou zvláštností je rovněž gesto dítěte spočívajícího na matčině pravé paži, jež si přikládá ruku k uchu a naslouchá řvoucímu lvu, na němž Madona stojí. Lev zde symbolizuje Vzkříšení. V úplnosti, ve zcela neporušeném stavu, je toto gesto, dotyk Ježíškovy ruky boltce ucha, v rámci souboru doloženo jen u sochy z hamburské soukromé sbírky, která vznikla někdy kolem roku 1380.^{10/} Postava lva se v křesťanské symbolice objevuje velmi často, jak v pozitivním, tak v negativním smyslu. A to už ve ve Starém zákoně, zejména v Knize žalmů nebo v Knihách královských, ale i na jiných místech. Například je ztotožňován s Bohem jako symbolem moci a spravedlnosti nebo i jako symbol kmene Juda či přímo Krista, který z něho vzešel. Naproti tomu však nezřídka též v podobě dravé šelmy, jež představuje ďábla. Směrodatným zdrojem pro křesťanskou středověkou symboliku byl především spis Fyziologos. Právě v něm je řvoucí lev symbolicky spojován se vzkříšením Krista.^{11/}

Střední část (místnost) expozice byla věnována některým slezským Madonám na lvu. Velmi významná z pohledu záměru výstavy je už ta nejstarší z nich, více než metr vysoká lipová skulptura z kostela sv. Matěje ve Vratislavy, datovaná k roku 1360. Původně zřejmě držela v ruce žezlo a měla královskou korunu (královna nebes a země). Na rozdíl od ostatních slezských a pruských madon však drží Ježíška na pravé ruce. To vedlo badatele k úvahám o jejím původu



Pohled do instalace výstavy *Gotické Madony na lvu*. V popředí *Madona na lvu*, kolem r. 1380, limbové dř., v. 50 cm, Salzburg, v pozadí *Madona na lvu* z pařížského Louvru, limbové dř., v. 62 cm, kolem r. 1380. Foto: Zdeněk Sodoma, Muzeum umění Olomouc.

ze Solnohradu, anebo naopak, že solnohradské Madony na lvu inspiroval či do Rakouska přímo uvedl původem slezský sochař. Ivo Hlobil naopak v katalogu přesvědčivě dokládá, že její inspiraci je třeba hledat v Čechách, v blízkosti Mistra Madony z Michle.¹² Potvrzuje tak starší závěry Alberta Kutala.¹³ Z badatelského hlediska jsou zajímavé i další mladší slezské a pruské Madony na lvu, prezentované v instalaci výstavy v souvislosti s vratislavskou sochou, především Madona z Velkopolska (kolem 1370) nebo dosud ne zcela jednoznačně datovaná socha z bývalého farního kostela Maří Magdaleny ve Vratislavě (patrně třetí čtvrtina 14. stol.), dnes ve sbírkách vratislavského Národního muzea. Sochy slezsko-pruské proveniencí zaujaly důležitou pozici také ve třetí, závěrečné části instalace, v níž téma a idea výstavy, komplexně rozvinuté v doprovodné publikaci, vyvrcholily i expozičně – prezentovanými uměleckými hodnotami.

V místnosti, která výstavu uzavírala, došlo k jakémusi vzájemnému srovnání několika stěžejních gotických děl české a slezské proveniencí a dlužno dodat, že to bylo setkání na nejvyšší dobové umělecké úrovni. Už dvě trůnící Madony

na lvech, jež závěrečnou část expozice uváděly, jsou naprosto jedinečné práce. Nejenom svým sochařským pojetím, ale i ikonograficky. Ta ze Skarbimierze je vnímána jako vůbec první dílo daného slohového okruhu, i když na přesnějším určení doby jejího vzniku se odborná literatura dosud neshodla. V katalogu je vznik sochy řazen do druhé čtvrtiny 14. století. Podle některých badatelů má její ikonografie tři významové roviny spojené s Kristem. Jednak Kristus jako krotitel zlých mocí, symbolizovaných lvem, ale jde rovněž o dva lvy z Šalamounova trůnu, zde také ve smyslu podnožky, a v neposlední řadě je tu lev jako atribut vládců – jako symbol nejvyšší moci a spravedlnosti.¹⁴ Obdobně je tomu i v případě druhé zmiňované sochy, Trůnící Madony na lvech z Krosnowic (kolem 1370); taktéž zde se jedná o symbol bájněho zlatého Šalamounova trůnu se všemi jeho, dnes už jen stěží beze zbytku interpretovatelnými významovými aspekty.¹⁵ Patrně jen z komparativních důvodů se součástí expozice stala i jemně esovitě prohnutá, tvarově kompaktní Madona s dítětem z farního kostela v Broumově (šedesátá léta 14. stol.), která sice nestojí na lvu, zato stylově zapadá do českého



Pohled do instalace výstavy Gotické Madony na lvu. V popředí Madona na lvu, Velkopolsko, kolem r. 1370, limbové dř., v. 145 cm, v pozadí Madona na lvu, Vratislav, třetí čtvrtina 14. stol., lipové dř., v. 81,5 cm. Foto: Zdeněk Sodoma, Muzeum umění Olomouc.

kontextu a je svým způsobem blízká i slezským Madonám. V jejím sousedství, blíže čelu, dostala místo pozoruhodná Madona na Lvu z Lukowa (kolem 1375), která svou plasticitou a relativně realistickým tvarem zase připomíná soudobé parléřovské sochařství.

Dominantní místo v čele celé expozice logicky zaujaly Madona z Klosterneuburku a deskový obraz Madony z Veverí, jímž je věnována zvláštní pozornost rovněž v katalogu výstavy. Její autor sochu na základě slohových shod a vysoké úrovně sochařského provedení zcela jednoznačně přičítá Mistru Madony z Michle. Poukazuje nejenom na typický vejčitý tvar obličeje, ploché oči Panny Marie či třeba na geometricky pravidelně do ruliček stočené vlasy, ale upozorňuje také na difference ve srovnání s umělcovými staršími pracemi,

na určité inovace, třeba na větší dynamiku esovitého prohnutí Madony, „provázkovité záhyby šatu na hrudi“, anebo zúžený tvar očí, který ji sbližuje přímo s dílem Mistra Vyšebrodského oltáře¹⁶, s jeho Madonou z Veverí, vytvořenou ve druhé polovině čtyřicátých let, snad těsně před polovinou čtrnáctého století.¹⁷ Zařazení vzniku sochy do tohoto období navíc jednoznačně podporují i dosavadní výsledky podrobného restaurátorského průzkumu, jenž již v roce 2004 uskutečnila NG v Praze.¹⁸ Názor, že se jedná o padělek z 19. století, který byl v reakci na první článek I. Hlobila v roce 2006 zveřejněn, tím definitivně ztrácí věrohodnost.¹⁹ Vedle mimořádné umělecké kvality klosterneuburské lvi Madony, kterou výstava jen podtrhla a zviditelnila, jejímu začlenění do českého kontextu daného období navíc

neodporují ani historické okolnosti; jak celková vyspělost českého kulturního prostředí, tak zejména aktivity a vysoká mezinárodní duchovní autorita jeho vůdčích osobností. Jmenovat je třeba alespoň pražského biskupa Jana IV. z Dražic a jeho kulturní program, jakož i jeho nástupce Arnošta z Pardubic, prvního pražského arcibiskupa, jehož činnosti je ostatně v doprovodné publikaci věnována samostatná kapitola.¹²⁰ Zvláštní pozornost by si z pohledu sledované ikonografie zasloužil také pozdější římský císař Karel IV., který si, podle mnohých badatelů, už jako moravský markrabě připravoval svůj imperiální program, symbolizovaný trůnem krále Šalamouna, se všemi jeho v křesťanském středověku silně akcentovanými panovnickými mocensko-duchovními atributy. Mohl to tedy být právě on, kdo inicioval a největšímu domácímu sochaři druhé čtvrtiny 14. století zadal úkol, jehož devízou se stal ikonografický typ Madony na lvu, která v Olomouci vystavované lvi Madony solnohradské a slezské, vytvořené později a v poněkud odlišných slohových souvislostech, předznamenala a v principu ovlivnila.

Poznámky:

1. Viz Ivo Hlobil, *Eine unbekannte Löwenmadonna vom Meister der Madonna aus Michle* (um 1340–1345). *Billetín of the National Gallery in Prague*, 14–15, 2004–2005, s. 6–30. Týž, *Neznámá Madona na lvu od Mistra michelské Madony* (kolem 49 let 1340–1345). *Umění* 53, 2005, s. 3–20. Týž, *Die Klosterneuberger Löwenmadonna angeblich eine Fälschung. Analyse einer falschen Behauptung*. *Umění* 54, 2006, s. 85–98.
2. Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*. Praha 1962. Týž, *O reliéfu P. Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století*. *Umění* 21, 1973, s. 480–496.
3. Například Jaromír Homolka, *K problematice české plastiky 1350–1450*. *Umění* 11, 1963, s. 414–448. Peter Hilger, *Eine unbekannte Statuette der Muttergottes auf dem Löwen*. *Städel – Jahrbuch*, 13, 1991, s. 145–154. Viz Ivo Hlobil, *Gotické Madony na lvu. Klikaté cesty poznání*, in: Ivo Hlobil, Jana Hrbáčová eds., *Gotické Madony na lvu*. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc 2013, s. 38.
4. Philipp Maria Halm a Georg Lile, *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseum. Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450*. Katalog des Bayerischen Nationalmuseums, XIII, 1. kleine Ausgabe, Augsburg 1924, viz: I. Hlobil, *Gotické Madony na lvu*, 2013, cit. v pozn. č. 3.
5. Mezinárodní vědecké sympóziu *Gotické Madony na lvu* uspořádalo Muzeum umění v Olomouci 19. března 2014 v prostorách Arcibiskupského muzea v Olomouci, které odborně spravuje.
6. Ivo Hlobil, *Gotické Madony na lvu. Klikaté cesty poznání*, in: Ivo Hlobil, Jana Hrbáčová eds., cit. v pozn. č. 3, s. 35–48.
7. Jan Royt, *Arnošt z Pardubic v době Madon na lvu*; Peter F. Kramml, *Salcburští arcibiskupové a jejich domini-um za časů Madon na lvu*; Martin Čapský, *Vratislavské biskupství v éře svého zlatého věku a slezských Madon na lvu*; in: Ivo Hlobil, Jana Hrbáčová eds., cit. v pozn. č. 3, s. 17–23; 24–29; 30–34.
8. K nejpozoruhodnějším časným příkladům tohoto typu v českých zemích patří kamenný tympanon s reliéfem při kostele Panny Marie Sněžné v Praze, datovaný do poloviny 40. let 14. stol. Viz Albert Kutal, 1973, cit. v pozn. č. 2.
9. K tomu více Ivo Hlobil, *Gotické Madony na lvu*, 2013, cit. v pozn. č. 3.
10. Tamtéž, zejména s. 35 n. a s. 44.
11. Pozdně antický řecký spis *Fisiologos* vznikl mezi lety 150–200 v Alexandrii. Řvoucí lev byl jako symbol Vzkříšení Krista vnímán díky představě četných středověkých autorů, že lvičata se rodí mrtvá a k životu je probouzí až po několika dnech dech otce, anebo matka, která je olíže. Znázornění řvoucích lvů, tak proto mohlo odkazovat i na vzkříšení mrtvých o dni posledního soudu. Viz také Udo Becker, *Slovník symbolů*, Portál Praha, 2002.
12. IH (Ivo Hlobil), *Madona na lvu z kostela sv. Matěje ve Vratislavi*, in Ivo Hlobil, Jana Hrbáčová eds., cit. v pozn. 3, s. 113.
13. Albert Kutal, 1962, cit. v pozn. č. 2.
14. K tomu IH (Ivo Hlobil), *Trůnicí Madona s dítětem na lvech*, in Ivo Hlobil, Jana Hrbáčová eds., cit. v pozn. 3, s. 127.
15. Představa Šalamounova trůnu byla křesťany převzata z jeho popisu ve Starém zákoně, z První královské, 10, Šalomounovo bohatství: „...Král dal také udělat velký trůn ze slonoviny a obložil jej ryzím zlatem. Trůn měl šest stupňů, vzadu nahoře byl zaoblen, po obou stranách sedadla měl opěradla a vedle opěradel stáli dva lvi. Na šesti stupních tam stálo z obou stran dvanáct lvů. Nic takového nebylo zhotoveno v žádném království.“
16. Srv. IH (Ivo Hlobil), *Madona na lvu z Klosterneuburgu*, in Ivo Hlobil, Jana Hrbáčová eds., s. 69.
17. *Madoně z Veverí i jejímu formálnímu vztahu k Madoně na lvu z Klosterneuburgu věnovala v katalogu zvláštní pozornost Jana Hrbáčová. JH, Madona z Veverí. Tamtéž, s. 71 n.*
18. Srv. IH (Ivo Hlobil), *Madona na lvu*, cit. v pozn. č. 3, s. 69.
19. Jiří Fajt, Robert Suckale, *Der „Meister der Madonna von Michle“, das Ende eine Mythos? Mit einem Ahnung zur „neuen“ Löwenmadonna der Prager Nationalgalerie*, *Umění* 54, 2006, s. 3–30.
20. Jan Royt, cit. v pozn. č. 7.

Důstojná připomenutí Kubištova výročí

Mahulena Nešlehová

též texty Jana Zrzavého, jsme si opětovně připomněli Kubištův životní příběh, jenž nejednou hraničil s existenční krajností. Uvědomovali jsme si hloubku jeho invence, erudici, názorovou jistotu a bystrost úsudku a oceňovali jeho pověstný zápal objevovat nové, netradiční způsoby vyjádření a dbát na obnažení skryté – duchovní podstaty reality. Šlo o hodnoty, jež dosud vlivně rezonují v českém výtvarném umění a umocňují Kubištův význam.

A právě na tuto sílu jeho talentu a vliv jeho umění v českém prostředí byla zaměřena výstava Kubištova díla v ostravské Galerii výtvarného umění, připravená Karlem Srpem ve spolupráci s Národní galerií v Praze a s pracovníky ostravské galerie. Nesla název Zářivý krystal: Bohumil Kubišta a české umění 1905–2013; Průniky. Střety. Přesahy a konala se od října 2014 do začátku ledna následujícího roku. Vedle Kubištovy tematicky rozvržené retrospektivy, provázané na řadě



Pohled do výstavy Zářivý krystal. Bohumil Kubišta a české umění 1905–2013, Galerie výtvarného umění v Ostravě 3. 10. 2014–4. 1. 2015.

V srpnu letošního roku uběhlo plných 130 let od narození malíře, grafika a teoretika Bohumila Kubišty (1884–1918), jednoho z nejvýznamnějších tvůrců českého moderního umění, jehož jméno je nedílně spjato s fenomény expresionismu a kubismu a s prosazováním smyslu moderního umění a nových způsobů tvorby, adekvátních době a myšlení moderního člověka.

Nejprve se ke Kubištově odkazu přihlásil Český rozhlas, který na stanici Vltava připravil v rámci cyklu Souzvuk poutavé literární hudební pásmo Ach, ta naše bída, sestavené z úryvků umělcových teoretických úvah a dopisů adresovaných strýci Oldřichu Kubišтови, který ho finančně podporoval, Anně Hladíkové, kamarádovi a soupeřnicku z Osmy Vincenci Benešovi a Janu Zrzavému, s nímž ho pojilo od podzimu 1911 umělecké a hluboce lidské přátelství. Prostřednictvím citlivě vybraných ukázek, provázaných

míst díly jeho soupeřníků z Osmy a ze Skupiny výtvarných umělců (Antonína Procházky, Emila Filly, Vincence Beneše, Williho Nowaka i Jana Zrzavého) a ve výběru prezentující umělcovy práce od školních let po tvorbu z doby první světové války, se zde v širokém záběru představili rovněž umělci, jejichž tvorba buď přímo souvisela s Kubištovým vlivem, nebo se k jeho umění vztahovala jen okrajově – nejednou pouze v mysli autorů výstavy.

Šlo v tomto ohledu o zajímavý soubor rozdělený na tři úseky: na Kubištovu retrospektivu, práce podléhající jeho přímému vlivu a na zveřejnění nepřímých, domnělých podnětů. Přímý Kubištův vliv zachycovaly zde malby umělců dvou generačních vln, a to devětsílská generace díly z let 1918–1923 a tvorba mladých autorů, kteří se v letech 1957–1959 vědomě přihlásili ke Kubištově myšlenkovému a tvůrčímu odkazu; bez



Bohumil Kubišta, *Podobizna Jana Zrzavého*, 1912, olej, plátno, 96×79 cm, Muzeum umění v Olomouci.

vlivu tehdy nezůstávaly stranou ani jeho morální kvality. Pro mnohé ze začínajících umělců se Kubišta stal nejen velkou tvůrčí autoritou, ale též příkladem umělecké odpovědnosti a poctivosti. Závěrečnou, třetí část výstavy pak ve výběru kurátorů tvořil soubor děl umělců, v jejichž práci lze jen s určitou nadsázkou spatřovat metodická a významová „přiblížení“ Kubištvě tvorbě. Výjimkou byly pouze malby Petra Veselého a Davida Hanvalda, v nichž docházelo k přímé inspiraci některými Kubištovými díly. Autoři výstavy pojali tuto „přiblížení“ jako jakási významová „jádra“ – vymezená lety 1964–2013 – a rozdělili je na úseky: Inspirace, Barvy, Jevy, Sebezobrazení a Pronikání.

Zásluhou ostravského projektu, spojujícího Kubištovu retrospektivu s prezentací jeho vlivu, se tak poprvé dostala do povědomí kulturní veřejnosti obsáhlá širší působivost umělcova díla,

o níž se dosud jen psalo. K zdárnosti výstavy a k vyzdvížení Kubištovy pozice v českém moderním umění přispěla spolu s četnými komentovanými prohlídkami obsahově přínosná dvoudílná publikace vydaná nakladatelstvím Arbor vitae, obsahující Kubištovu monografii z pera Karla Srpa a zpracování Kubištova vlivu v českém moderním umění, na němž se spolu s Karlem Srpem podíleli jeho spolupracovníci Jiří Jůza, Jan Kudrna a Helena Musilová.

Jinou důležitou a objevnou výstavou byla retrospektiva Kubištova grafického díla uspořádaná od začátku září do poloviny října 2014 v pražské Galerii Zdeněk Sklenář. Rovněž tuto výstavu provázela umělcova monografie, k níž mě vybídl a celou akci včetně vydání knihy inicioval Zdeněk Sklenář. Poprvé v ucelenosti a na základě nových zjištění se tak dostalo umělcově grafické tvorbě náležitého zhodnocení a zasazení

do dobových a historických souvislostí. I tato výstava nesla na svém štítu prvenství; k překvapení všech, kteří se umělcovým dílem zabývají, se jednalo po dlouhých letech, jež nás dělí od Kubišтова předčasného úmrtí a od jeho posmrtné výstavy v Domě umělců v Praze (dnešní Rudolfinum) v roce 1920, o vůbec první výstavu jeho grafického díla.

K ohlasu výstavy v Galerii Zdeněk Sklenář přispělo zveřejnění několika dosud neznámých leptů z počátků umělcovy grafické tvorby, dále ukázky zkušebních tisků, barevné varianty grafik a dvě dosud neznámé přípravné kresby ke grafickým listům. Záměrem bylo přiblížit návštěvníkovi jedinečný svět Kubišтова grafického umění. Jak se ukázalo, grafika netvořila jen jakýsi dovětek umělcovy malířské tvorby, ale byla její plněhodnotnou součástí, a to zejména v době první světové války, kdy se věnoval – byť sporadicky – paralelně s malbou dřevorytu, linorytu a litografií.

reality a efektnost byly jeho projevu zcela cizí. Byl jim vzdálen už z podstaty svého expresivního a hloubavého založení. Jeho umění se vyznačuje nejen nebyvalou jistotou podání, ale – a to především – nezvyklostí vnitřního napětí diktovaného silou tvůrčí imaginace a vůlí k syntéze, které lze sledovat v celé šíři jeho tvorby: v koncepci děl, barevném, světelném a kompozičním řešení, ve výběru témat i v jejich myšlenkové bázi.

Někdejší „boj“ za uznání Kubišтова díla si lze dnes už jen těžko představit. Započal Kubištovými výstavami a akcemi organizovanými ze strany progresivních umělců a teoretiků, a to krátce po umělcově posmrtné výstavě v roce 1920, kterou připravil Jan Zrzavý, a završovalo ho o dvacet let později vydání první umělcovy monografie z pera jeho bratrance Františka Kubišty. K ohlasu Kubišтова vlivu přispělo i následné zveřejnění souboru jeho recenzí a teoretických



Pohled do výstavy Zářivý krystal. Bohumil Kubišta a české umění 1905–2013, Galerie výtvarného umění v Ostravě 3. 10. 2014–4. 1. 2015.

Grafické techniky mu tehdy umožňovaly pregnančněji a s patřičným expresivním nasazením vyjádřit záměr nového ideového programu, jímž se zabýval a ve kterém vytvářel adekvátní výtvarnou řeč pro duchovní poselství své tvorby. Vycházel v něm z nového pohledu na svět souznějícím s myšlením moderního člověka, který byl nejen empirikem, ale i metafyzikem. Připomeňme alespoň některé z těchto prací: z roku 1915 obrazy *Meditace* a *Oběšený*, který je považován za vrchol Kubištové tvorby, dále dřevoryt *Prošba* (1915), jakýsi pandán k obrazu *Meditace*; z grafických listů z roku 1918 pak dřevoryty *U moře*, *Zahrada* (Krajina), *Istrijská krajina*, *Pozůstatky padlého* nebo expresivně vyostřený linořez *Autoportrétu*.

Jak ukázala Kubišтова ostravská retrospektiva a potvrdila pražská výstava jeho grafického díla, prvoplánovost zacílená na vnější slupku

úvah, nazvaného *Předpoklady slohu* (1947) a připraveného Fr. Kubištou a Karlem Teigem.

V době těžkých padesátých let, kdy všechna avantgardní díla zmizela z veřejných sbírek, se k prosazení významu Kubišтова díla připojili Miroslav Lamač s Jiřím Padrtou. Stalo se tak uspořádáním klíčové výstavy *Zakladatelé moderního českého umění* zprvu v Brně v roce 1957 a poté 1958 v Praze a následně přípravou velké Kubištové retrospektivy, konané v roce 1960 v pražské síni Mánes. Po ní následovaly další umělcovy samostatné výstavy připravované Fr. Kubištou, Františkem Dvořákem, Josefem Sívou, mnou a dalšími českými badateli, nemluvě o zahraničních výstavách českého kubismu, vydání umělcovy monografie (1984, 1993) a umělcově rozsáhlé retrospektivě, uspořádané ve Valdštejnské jízdárně v Praze v roce 1993, a o zastoupení Kubištových děl na mezinárodních tematických



Bohumil Kubišta, *Truhlářské zátěží*, 1911, olej, plátno, 66×52,5 cm, Galerie Zlatá husa, Praha. Foto: Zdeněk Matyáško ÚDU AVČR v. v. i.

výstavách. Všechny tyto akce výrazně přispěly k podnícení zájmu o Kubištovo dílo.

Je proto víc jak potěšitelné, že tento zájem o Kubištův tvůrčí a myšlenkový odkaz stále roste, a to nejen ze strany české uměnovědy, ale též ze strany zahraničních badatelů. Z poslední doby připomeňme letos vydaný překlad rozšířené dizertace mladého amerického historika umění Nicholase Sawického, nazvané *Na cestě k modernosti*. Umělecké sdružení Osma a jeho okruh v letech 1900–1910, nebo práce Anke Daemgen, Franze Smola, Eleanor Moseman, Elizabeth Clegg a dalších znalců. Přínos jejich textů spočívá mimo jiné v zaměření na kulturně-sociologickou problematiku. Do poznávání Kubištova díla a do dobových souvislostí – vědecké nevyjímaje – se tak dostává jiný úhel pohledu i nová metodická kritéria.

Jak se v současnosti ukazuje, podnětné není jen stále se rozšiřující hodnocení Kubištova díla, lákají též nové poznatky, neznámé práce, přehlédnuté či dosud neznámé dobové souvislosti, které upřesňují poznání umělcovy tvorby a zpřesňují jeho životní příběh. Mezi zajímavá a nová zjištění patří kupříkladu skutečnost, že Bohumil Kubišta chtěl v Paříži v roce 1910 zakotvit a do Čech se už nevrátit. Dokladem je dosud neznámý dopis, který napsal 20. května 1910 svému učiteli Rudolfovi Urbánkovi. Stojí v něm: „*Kdyby se mi zdařilo zakotvit zde životně, nevrátil bych se do Čech vůbec, jelikož mě tam nic nečeká než výsměch a nepřátelství.*“¹ Měl k tomu své důvody. Spolu s poznáním kubistických děl Picassa a Braqua se na tomto záměru podílely diskuze kolem problematiky čtvrtého rozměru a aktuální



Pohled do instalace výstavy Bohumil Kubišta – Grafika, Galerie Zdeněk Sklenář, Praha, 10. 9.–17. 10. 2014. Foto: Martin Polák.

poznatky z oblasti matematiky a geometrie. Z jejich podnětu, jak se ukazuje, Kubišta tehdy promýšlel nové možnosti své tvorby – jakýsi „nový kód“ –, který by mu umožňoval při zachování principu zlatého řezu, jenž se pro něho stal pou- tem s tradicí, jít svou vlastní cestou. Zaměřoval ji, jak plyne z jeho zralé tvorby, na postižení reality zevnitř – z její podstaty – a na obdaření nové formy „duchovním“ obsahem. Z této pozice také vyslovil kritiku realistického pojetí Picassova a Braquova kubismu.

Mezi jiná zajímavá zjištění taktéž patří re- cenze Guillaumea Apollinaire Salonu nezávis- lých z 24. března 1912. Dovídáme se z ní o jeho setkání na výstavě s Bohumilem Kubištou, a to před obrazy Juana Grise. Už sám fakt, že Apolli- naire uvádí Kubištu jménem, svědčí o tom, že se spolu z předchozí doby znali. Zároveň se nám tím potvrzuje, že se Kubišta v roce 1910 dostal do kontaktu a s umělci, jejichž pozice byla pro daný vývoj moderního umění určující. Zpětně si také uvědomujeme, že Kubištova tužková kresba tváře muže s lulkou z roku 1910 nepředstavuje nikoho jiného než právě Guillaumea Apollinai- ra. Potvrzuje nám nejen jejich někdejší sblížení, ale i básnickovu upřímnou reakci z nečekaného

setkání.^{1/2} Neméně zajímavá je i skutečnost, že se Kubišta vypravil do Paříže na jaře 1912, v době svého delšího pobytu v Německu. Dokládá to ne- jen jeho zájem o kubistické práce umělců z Me- tzingerova a Gleizesova okruhu, jež byly na Sa- lonu vystavené, ale též nám tento fakt osvětluje umělcovo opětovné promýšlení estetiky kubismu, jež známe z obrazů z roku 1912 *Ateliér* a *Voják*, a z následujícího roku z maleb *Zátiší malířské* a *Zátiší skleněné*.

Za zmínku stojí též upřesnění námětu obrazu tzv. *Promenády u Arna* z roku 1907, který Kubiš- ta vytvořil ve Florencii. Nejde totiž o řeku Arno, která má hluboké řečiště, ale o promenádu kolem rybníčku v parku před tvrzí da Basso s pohledem na novorenezanční vilu Basilewsky; dokonce lze přesně určit místo, odkud obraz maloval. Mezi nová zjištění patří i rozřešení přípisu Ol. Rams na obraze *Důstojnické zátiší* (1916). Nejde o žád- ný pseudonym, jak jsme se dosud domnívali, ale o šifru, která tají název obrazu. Klíč k šifře spo- čívá ve fonetické transkripci „Ol“ anglického poj- mu All a přesmyčky prvních dvou písmen ve slo- vě Rams – neboli Arms. Kubištův název obrazu tedy zněl All Arms (*Všechny zbraně*); na obraze jsou také zachyceny všechny zbraně, které měl

jako důstojník tehdy k dispozici. Rovněž současný název Důstojnické zátiší byl obrazu přisouzen dodatečně, ale ne s takovým omylem, k jakému došlo u výše zmíněného díla.

Lze proto předpokládat, že další nová zjištění a překvapení na nás ještě čekají. Je třeba projít zasuté zahraniční archivy, korespondence, soukromé sbírky a pozůstalosti. Možná že se někde též vynoří Kubištův zápisník s drobnými náčrtky, který si vedl v době svého vojenského působení v Pule. Bezesporně by přinesl další zajímavosti a upřesnění jeho aktivity.

Když se zamýšlíme nad současnými oslavami Kubištova 130. výročí narození, uvědomujeme si, že tou zásadní a možná i nejdůležitější poctou, jež se umělci po tolika letech dostává, je stále se rozšiřující zájem o jeho dílo; že právě ten je tím nejvýmluvnějším dokladem výjimečnosti jeho umění. Mnohé v tomto směru ještě doloží též dlouho připravovaný mezinárodní projekt (s uvažovanými reprízami v Německu a ve Francii) pod vedením Marie Rakušánové zaměřený na představení Kubištvovy zralé tvorby společně s díly umělců evropských avantgard počátku 20. století. Půjde o vykročení velmi přínosným směrem, který přispěje k ujasnění pozice Kubištova díla v kontextu evropského umění a dobové kulturní situace – vědeckou nevyjímaje.

Poznámky:

1. Fond Rudolf Urbánek, Památník národního písemnictví, Literární archiv, KP inv. č. 3464.
2. Guillaume Apollinaire, Chroniques d'Art (1902-1918), Paris 1960, s. 227.



Bohumil Kubišta, *Autoportrét*, 1906–1907, lept, papír, 190×135 mm, soukromá sbírka. Foto: Vlado Bohdan ŮDU AVČR v.v.i.



Bohumil Kubišta, *Nábřeží ve Florencii*, 1907, lept, papír, 155×280 mm, soukromá sbírka. Foto: Vlado Bohdan ŮDU AVČR v.v.i.



Bohumil Kubišta, *Istrijská krajina*, 1918, litografie, papír, 2. stav, soukromá sbírka. Foto: Vlado Bohdan ŮDU AVČR v.v.i.

Kuběna & Nezval

Ivo Binder, David Voda

Na první pohled jde o antipody: na jedné straně levicový intelektuál Vítězslav Nezval, hedonik a politický prominent, na straně druhé konzervativně smýšlející Jiří Kuběna, čerpající ze zdrojů křesťanské mystiky, napojený na underground. Když ale odhlédneme od různých schémat a fám, které často zastírají tvář osobnosti, zjistíme, že skutečnost je přece jen složitější. Že ani Nezval vlastně agnostikem nebyl a že nadmyslný svět provokoval jeho imaginaci a zajímal jej možná o nic méně než ten smyslový. A co se jeho politického angažmá týče, nutno vzpomenout jeho osobních intervencí za některé perzekvované kolegy v padesátých letech. Ani Kuběnov obraz není tak jednostranný. Při svém pevném ukotvení v duchovních hodnotách křesťanské tradice si plně uvědomuje a ve své tvorbě reflektuje i spirituální hodnoty tělesnosti. A neohrožená vyhraněnost jeho občanských postojů mu nebrání velkorysému nadhledu nad politicky konjunkturu.



Pohled do expozice výstavy Kuběna & Nezval, grafický kabinet Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně.

Což Nás Všechny Pán Bůh K Sobě Nezval?
A Což Není Nezval Jako Halas?
Ganymede, Tebe K Stolům Bohů Nikdo Nezval!
Ten Z Tartaru Ozývá Se Halas

Jiří Kuběna: Soud básníkův, Krev a voda, 1988

KUBĚNA & NEZVAL

Již název výstavy *Kuběna & Nezval* s použitím symbolu „&“, který známe z oblasti marketingu, nás přivádí na myšlenkovou paralelu fúze dvou subjektů pracujících v jedné firmě. Tou firmou je zde Músaion, k jehož stolům byli oba básníci právem pozváni. Oba, tak výsostně a všestranně múzičtí, jimž se stal život básní. Jsou to muži slova, které je v jejich podání za každých okolností podřízeno všudypřítomnému mélosu, či rytmu.

rálními soudy a předsudky. Oba prožili dvě nejzrůdnější totality dvacátého století, kterými oba prošli přese všechny těžkosti a pády jako knížata poezie – nad věcí. Oba jsou nepřehlédnutelnými reprezentanty svých generací. Jemné předivo jejich osobností má však více společných ploch než jen bytostnou potřebu poezie, mají také potřebu tuto poezii sdílet s co nejširším okruhem čtenářů a posluchačů. Spojuje je také intenzivní prožívání jejich moravských kořenů a v neposlední řadě také živý a aktivní vztah k výtvarnému umění, malovanému obrazu a zejména k samotnému malířskému nebo kresebnému gestu. Oba tomuto puzení neodolali, neodolali ani strachu z prázdného plátna, a díky tomu zde máme dva malířské soubory, které jsou více než jen dokumentem jejich básnického myšlení.

Krajská galerie Zlín měla velmi šťastnou ruku, když zařadila do svého programu společnou výstavu obou těchto básníků. Výtvarné dílo Kuběnovy bylo v poslední době představeno několikrát (v *Knihovně Václava Havla* v Praze roku 2010 a o rok později na společné výstavě se sochařem Karlem Žákem na hradě Bítově). Poslední výstava Nezvalova výtvarného díla byla realizována před deseti lety péčí Petra Spielmanna, Davida Vody a Jakuba Potůčka v Muzeu umění Olomouc (*Hra v kostky. Vítězslav Nezval a výtvarné umění*, 2004). Díla obou protagonistů však dosud nikdy nebyla konfrontována společnou výstavou. K setkání těchto dvou osobností tak došlo nyní – 57 let od jejich pozemského setkání v Nezvalově vinohradském bytě, kde jej mladý student Jiří Paukert-Kuběna spolu s přáteli Václavem Havlem a Milošem Formanem osobně navštívili.

Výstavu připravili David Voda (autor již zmíněné nezvalovské výstavy v Olomouci) a za zlínskou galerii Pavel Petr, oba básníci, kteří se současně profesně zabývají výtvarným uměním. Na nevelké ploše Grafického kabinetu se jim podařilo představit to podstatné z malířské tvorby obou umělců.

Nezvalův vztah k výtvarnému umění byl formován jeho přáteli z okruhu umělecké avantgardy, s nimiž společně procházel periodou poetismu a později surrealismu. Vedle umělců, o jejichž tvorbě psal (Šíma, Toyen, Štyrský, Kremlíčková), to byl zejména Karel Teige, který byl společně s Nezvalem hlavním „spiritus movens“ obou hnutí a jako teoretik jim vtiskoval svoji pečeť. Byla to doba, která poskytovala prostor pro umělecký experiment, jakým například byl Oscarem Domínguezem objevený dekalk. Touto technikou vyzdobil Nezval svoji básnickou sbírku *Absolutní hrobař* (1937). K intenzivnější výtvarné aktivitě přistoupil až ve válečných letech. Nezvalova spontánnost však končila před obrazem. Splývavá malba jeho pláten se blížila spíše malbě nedělních malířů. Vnímáme z nich slavnostnost chvíle, zastavený čas. To, co sám obdivoval již od dob poetismu u insitních malířů (například u Aloise Beera, jehož dílu se věnoval). V tomto duchu koncipoval i kompozici obrazů a nakonec i jejich náměty (například portrét Klementa Gottwalda z roku 1950). Portréty také patří k tomu nejhodnotnějšímu z Nezvalovy malířské tvorby – od autoportrétů, podobizen rodičů, až po podobizny uměleckých přátel (Viktor Nikodem, Konstantin Biebl, Jiří Mahen). Nezvalova kolekce je na výstavě rozšířena o jeho vynikající portrét od Josefa Šímy z roku 1932.

Jiří Kuběna je sice podobně jako Nezval malířský samouk, na rozdíl od něj je však vystudovaným teoretikem umění, což v tomto případě může, ale také nemusí být výhodou. Vystudoval dějiny umění na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a svoji profesní dráhu spojil s prací památkáře. Velmi brzy se mezi jeho blízkými přáteli ocitli nekonformní umělci jako například Jan Koblasa, Mikuláš Medek, Jiří Kolář, Otto Stritzko, Pavel Brázda s Věrou Novákovou nebo mladší, dosud ne plně doceněný Jiří Kříž. Kuběnova spolupráce s nimi měla i významné výstupy,

jakým byla například účast Mikuláše Medka a Jana Koblasy na výtvarné podobě nových sakrálních interiérů v Jedovnicích, Kotvrdovicích a Senetářově, které dodnes náleží k tomu nejlepšimu, co v dané oblasti bylo v české výtvarné kultuře realizováno.

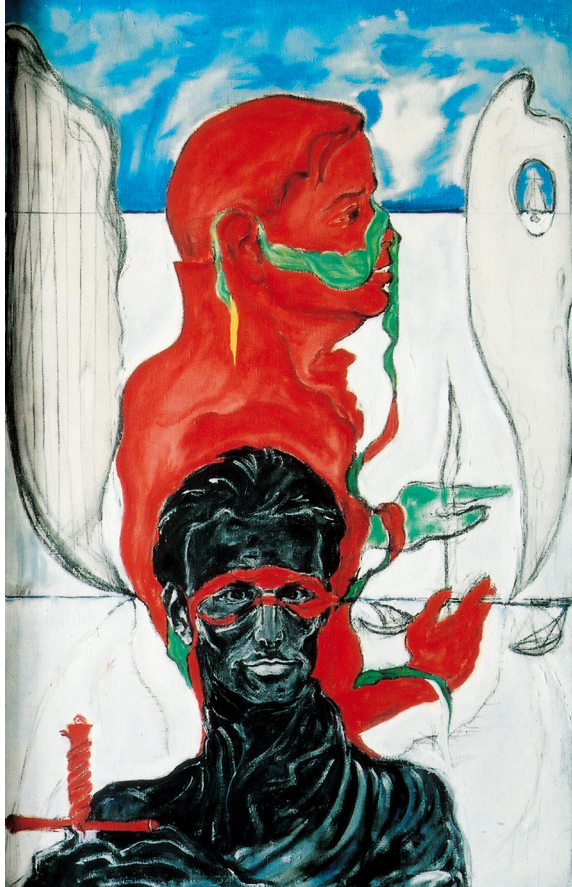
Spojení a vzájemné působení slova a obrazu se stalo předmětem Kuběnova odborného zájmu. Bylo jedním z hlavních témat revue *Box*, kterou založil zprvu jako samizdat a později ve spolupráci s básníkem Jaroslavem Erikem Fričem vydával v nakladatelství *Vetus Via*. Na sklonku osmdesátých let spolu s režisérem J. A. Pitinským inicioval a dramaturgicky vedl cyklus přednášek nazvaný *Výběrové Příbuznosti*, v němž sledoval společnou existenci těchto dvou umění na příkladech významných a v té době ještě záměrně zamlčovaných umělců, jako byli Bohuslav Reynek, Jakub Deml a Josef Váchal, František Bílek a Otokar Březina, Vítězslav Nezval a Salvador Dali.



Jiří Kuběna, *Novalis II. (Věčný Bítov)*, olej, plátno, 72×58 cm, 21. 12. 1968.

V závěru roku 1967, v souvislosti s prožívanou skepsí nad psaným slovem, upřel Kuběna svůj zájem na malbu. Během několika měsíců namaloval po nocích a podle svého vnitřního modelu několik desítek obrazů a studií. Většina jeho malířského díla vznikla v tomto vzepětí trvajícím do konce roku 1968. K malování se i nadále průběžně vrací až do roku 1974, kdy obrazem *Malá Disputa* svoji malířskou tvorbu uzavírá.

Kuběnův přístup k výtvarné tvorbě byl promyšlenější než Nezvalův. Souvisel s jeho permanentním směřováním ke „gesamtkunstverku“. Vizuální složka byla vždy autentickou součástí nejen jeho básnické tvorby, ale i korespondence a deníkových záznamů (několik z nich také je na výstavě prezentováno). Příležitostí pro uplatnění vizuálních prostředků se Kuběnovi stala i scénická prezentace vlastních veršů. Například



Jiří Kuběna, *Autoportrét se Zdeňkem (Skylia a Charybda)*, olej, plátno, 110×68 cm, leden 1969.

v autorském večeru nazvaném *Vesmír Jiný A Týž*, který proběhl 8. června 1974 v Brně v cyklu bytových čtení, nazvaném *Šlápěj V Okně*, recitoval Jiří Kuběna své verše v antickém kostýmu a se střídavým použitím pěti masek, které pro tuto příležitost namaloval (dvě z nich najde návštěvník i na zlínské výstavě).

Svět obrazů Jiřího Kuběny se prolíná se světem Kuběnovy poezie. Metafora, z nichž staví architekturu svých veršů, dostávají na plátnech svoji zhmotněnou podobu. Vedle tradiční symboliky a ikonografie, vycházející z ikonografie antické a křesťanské, užívá i symboliky barev. V některých případech se součástí malířské koncepce stávají zlomky textů – slovo, propojující obě umělcovy múzy. Kompozice Kuběnových obrazů jsou rozklenuty mezi racionální konstrukci a řád na jedné a spontaneitou a mystickým prožitkem na straně druhé. Jakoby v sobě sklenul malířský typ Jeana Cocteaua s vizemi Williama Blakea. Přes svoji hlubokou znalost dějin umění zůstává ve své malbě, podobně jako v poezii, zcela svůj a nezávislý. Leitmotivem Kuběnových obrazů je, zcela v souhlasu s jeho naturelem, kult krásy a Eróta interpretovaný hluboce prožívanou křesťanskou spiritualitou. V tomto tematickém záběru zůstává v české výtvarné kultuře ojedinělým. K vrcholům jeho malířské tvorby náleží obrazy, jimiž se hlásí ke svým romantickým malířským vzorům Casparu Davidu Friedrichovi, Otto Philippu Rungemu nebo básníku Novalisovi. Tato malířská vyznání náleží do myšlenkového okruhu obou básníků a patří k vrcholům výstavy.

Obsahovou závažností, výběrem exponátů a citlivou a přehlednou instalací se výstava i přes svůj omezený rozsah bezpochyby zařadí k událostem sezóny.

Ivo Binder

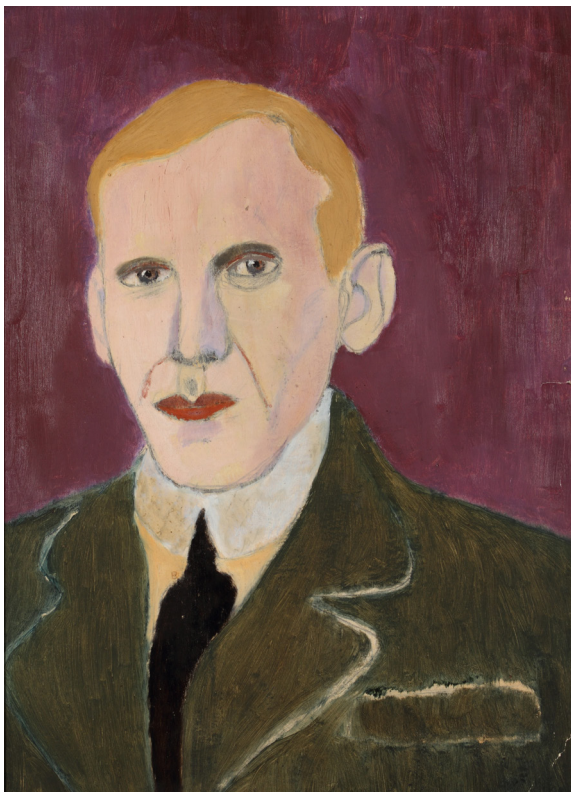


Jiří Kuběna, *Sedm Princů Jeden Eden (Velikonoční Týden)*, olej, plátno, 77×77 cm, jaro 1970.

»Zlín muss romantisiert werden« Aforistický dodatek.

Jako by se autor ocitl na suchu. O Stvolu, na jehož výstavě se před deseti lety podílel, (*»Kde jsem se vyučil? / Stvol: / velkolepý styl / posledních Nezvalových let«* JK) už nedokáže psát. Zatímco Kuběna, živý, »ein besonderer Fall«, ho stále provokuje. (Anekdota z instalace: zlínský grafik-konkretista ocitnuvší se na výstavě prý pronesl nad Kuběnovými plátny: »A to maloval Michael Jackson?« Jsme strašně nudní, ne-postmoderní, a už to nedoženeme...)

O Kuběnově malířské tvorbě přibližně z let 1968–1974, o níž dlouho věděl jen úzký kruh zasvěcenců a která byla poprvé představena péčí Knihovny Václava Havla v roce 2010 v Galerii Montmartre, psal zasvěceně v Sešitech Knihovny Václava Havla již Ivo Binder. Dvoji múza, pozdní romantik a jiná epiteta snad Kuběnovi spíše škodí. Kuběna totiž patří výš. Jistě, rošťák Boží – jimž byla Morava vždy vlnivým refugiem (Floriant, Deml) – nejenže sleduje Novalisovu maximu: »Die Welt muss romantisiert werden«, avšak maluje-li právě Novalisův portrét, jež oko vychované avantgardou označí bez skrupulí za kýč [*»Tam Ze Středu Rovu. (Na Samém Kýče Okraji!) / K Celému Světu Otočit Se Zády.«*, JK], míří nejvýš. Jeho tvorba je vzácnou emanací třeštivé esoterní praxe úsvitu evropské dekadence, moderny i avantgardy, kterou exhumovala až postmoderna – k níž ještě ortogonální zlínská mysl mnohdy ani dnes nedospěla (viz výše zmíněná »jacksoniana«). Kuběnov orfeomorfní malířský fragment je jako jeho poezie – per analogiam ad astra – příležitostně magický, odkazující mnohem dál. Třeba až k hermetickým konceptům Isidora ze Sevilly (*Sedm Princů Jeden Eden* – Velikonoční



Vítězslav Nezval, *Portrét muže v zeleném kabátě*, olej na papíře 42×32 cm, nedatováno, z majetku Muzea Vysočiny Třebíč.

Týden, 1970; či jeho magické masky z roku 1974, jež měl nasazeny na básnických večerech Vesmír Jiný A Týž – ty by stály za samostatnou studií).

Vlastně chci říci, že Kuběna už koncem šedesátých let drásal obnažený nerv amputované nohy západní kultury (i církve), a jestli Binder vzpomenu ve svém textu v kuběnovské analogii múzami obletované génie (Blake, Wyspiański, Reynek), maně mě napadá jiný případ („stejný jako vždy: geniální, podivuhodný“ V. Fedjušin) – Andrej Bělyj. Avšak kdo dnes ví, že Bělyj po setkání s Rudolfem Steinerem v Kolíně nad Rýnem roku 1912 několik měsíců nepíše, ale kreslí hierarchie, Duchy formy, Duchy pohybu a svého ducha v ohni sfér; on „zářivý spisovatel, excentrický řečník, zanechal na moment slovo, aby jej nově zakusil ve svých »němých skicách«“ (Walter Kugler)?

Dráždivé juxtapozice dvouhvězdí Nezval vs. Kuběna by tak bylo záhodno rozšířit o zkoumání juxtapozic dalších: – Bělyj vs. Kuběna, a především stále a znovu věčných – klímovsky božských – juxtapozic Kuběna vs. Kuběna. „Umělec na hodnocení nečeká, nemá od koho a čeho, ale sám své dílo jako svébytnou hodnotu oktrojuje, ukládá, zavazuje k ní, takže působí jako agresor, násilník a samozvanec na území hodnot. (...) A přece to nelze nazvat hochštaplerstvím, které předstírá něco, co není; je to naopak nabídka hodnot doprovázená všemi lidsky možnými zárukami.“ (Josef Šafařík)

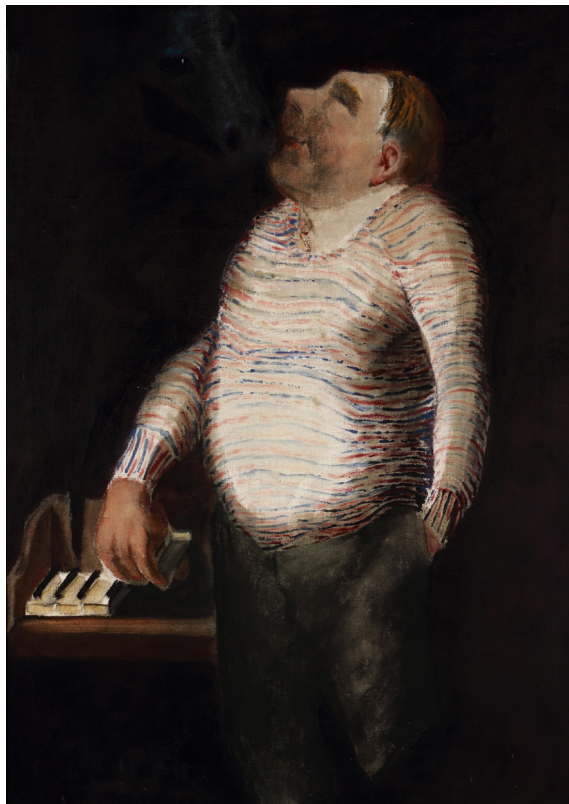
Pro mě osobně příběh této výstavy zůstane navždy osudově spojen s návštěvou Bítova, již jsem podnikl se svým otcem v září LP 2011. Jiří a Miloslav si v okamžiku vstoupili do očí, jakoby se znali odjakživa. K této skutečnosti nejsem schopen nic dodat (slovy), ačkoli právě ta jediná trvá. Jiří letos onemocněl a nemohli jsme se vidět.



Vítězslav Nezval, *Portrét Konstantina Biebla*, olej, překližka, 45×28 cm, nedatováno (40. léta), z majetku Památníku národního písemnictví v Praze.

V našem rodě pak převzal žezlo Asrael. A z Bítova přišla kondolence: „Tvůj ušlechtilý otec už přebrodil Styx, vylil vodu ze sandálů časnosti. On už je ve vlasti, my teprve na březích.“ (JK)
Jiří-na-břehu, Du, »genial, sonderbar«, díky.

David Voda



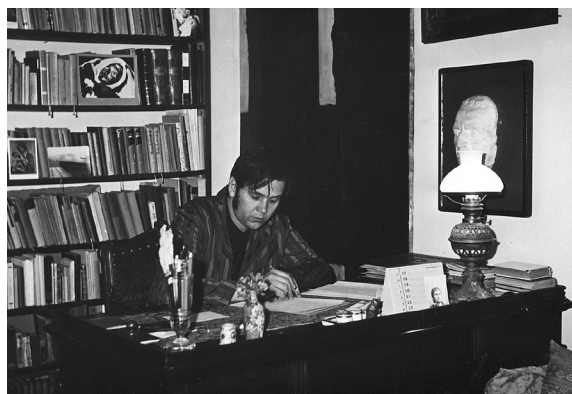
Josef Šima, *Portrét Vítězslava Nezvala*, olej, plátno, 129×88 cm, nedatováno, z majetku Památníku národního písemnictví v Praze.

Slovo A Obraz

Jen několik opravdu
telegrafických otázek
pro Jiřího Kuběnu

připravil

Pavel Petr



Portrét Jiřího Kuběny v jeho brněnské pracovně, konec 60. let.

V prvé řadě bych chtěl uvést osobnosti českého malířství, s kterými se na své životní cestě setkáváte, a můžete-li ke každému z nich říct jen několik krátkých řádků – v tomto mém výčtu, jak je za sebou uvádím, co vám vytane na mysli při vyslovení každého z jednotlivých jmen, snad jako takový signál, glosu, reflexi nebo třeba i útržek vzpomínky. Začnu samozřejmě malířem u nás z nejslavnějších a skoro i zlidovělým – ke kterému vás zavedla vaše diplomová práce o Bohumilu Kubišovi – Janem Zrzavým.

Zrzavý je kolos čím dál větší, z čím větší dálky ho pozorujeme. Dokázal spojit – klíčíci – modernu, již si vždy přísně uzpůsobil k svému obrazu a zcela svůj svět duchovní malby s prostotou takřka lidovou. Poslední syntetik. Kdo dokáže víc?

Následují šedesátá léta, jejich kvas – a dvojice nyní již v moderním umění ikonických jmen – Mikuláš Medek a Jan Koblasa.

V pravou chvíli a na pravém místě byli jsme tehdy počátkem 60. let na „pamáťáku“, na Radnické 2 v Brně: přichází jedovnický děkan Josef Vavříček, můj šéf PhDr. Miloš Stehlik a já. A Duch Svátý. Co následovalo, byla vůle Boží. Byli jsme jen nástroje. Ale poslušné. Zůstává Jedovnický oltář, Křížová cesta v Senetářově, nakonec kaple Nejsv. Srdce v Kotvrdovicích (kde ještě teď něco Jeník Koblasy dokončuje). Pro mne je „moderna“

v těch nefigurativních sakrálních dílech stále polemická. Ale v Kotvrdovicích, krátce před malířovou smrtí, derou se náhle na povrch nástroje Ukřižování ve své duchové fakticitě až gotické. Mikuláš byl mystik. Běžte se podívat na Karlštejn! Ty zlaté malty a acháty! Chyběl mu jen ten Karel IV.

Ve svých studentských letech se na Bítově setkáváte se svérázným – trochu i groteskním malířem Ottou Stritzkem.

Ne studentských! To bylo až v začátcích mého památkářství. Cítím těžký pach karbolové lampy u samého stropu barončiny ložnice, kde tehdy opravoval O. S. novogotické malby – a tu absolutní odloučenost a prázdnotu listopadu tehdy na Bítově (hrad Bítov se elektrifikoval až v r. 1963!). OS byl pravověrný syn – přesně nikdy nepřijatý zeť – svého tchána Josefa Floriana, jehož dceru Marii, mimořádně nadanou malířku, mu – jako první z jeho dětí, jejichž sňatku si ze zásady nepřál – tento malíř odloudil. To se nezapomíná. Otto Stritzko byl tedy – co mu zbývalo – staroříšský dadaista a humorista. Ale byl skutečný malíř: nespoutaný talent vybuchující barevností, suverén štětce, špachtle, ale i pera. A jeho Autotexty! Měl jsem ho rád a všechno mu dlužím.

Přátelství s básníkem Josefem Palivcem vás přivedlo do blízkosti Pavla Brázdy a jeho ženy malířky Věry Novákové – v čapkovské linii.

K Čapkům mám velmi ambivalentní vztah. Vyměnili nepochybně prvorozenství ducha za mísu čočovice civilismu. Ale u Pavla Brázdy si vážím toho – legitimního dědictví po prastrýci Josefu Čapkovi – rozhodného figurativismu. PB nehodlal vyměnit integritu člověka ani za subjektivismus vlastní epoše moderního umění, ani za relativistický, roztříštěný obraz naší post-moderny. Věra má obrazy, hlavně z mládí, kdy jej ve své sdělnosti ještě předstihuje. Oba jsou mi drazí, dávní, věrní přátelé. Nezradili nikdy obraz Syna člověka.

Stál jste také u počátků tvorby, třebaže v mnoha kruzích legendárního, tak svým dílem dosud velmi málo známého a reflektovaného malíře-figuralisty Jiřího Kříže a sledoval jste celý jeho nelehký životní úděl.

Nezbývá než odkázat – jako ostatně u celého interview – na příslušnou kapitolu mé Paměti Básníka. Jiří byl a je velký Chudý, Světec naší malby. V prvním mládí v leccems dědic Modiglianiho, ale pak šel důsledně vlastní cestou. Dokonalý antipod své doby, samozřejmý rytíř Syna člověka a Jeho obrazu. Však za to do haliře zaplatil.

Nemohu také nezmínit dvě zásadní jména – dva básnické kolegy, snad jako v protilehlém vnímání světa? – Jiřího Koláře a jeho celý svět trhaných a skalpelem řezaných koláží a rovněž Ladislava Nováka s jeho fantómy.

Ti oba odešli (hlavně Kolář!) vědomě a se všemi důsledky od Slova k – rozřezanému, zakrvácenému a pomačkanému – obrazu. To připomíná až příliš Marsya a jeho Apollónem staženou kůži. U mne nikdy nebyl obrat k obrazu únikem. Chtěl

jsem celého Člověka, celé vtělené Slovo, celý Obraz. Zůstat věrný Slovu, ovšem i v Obrazu. A právě včas jsem se vrátil.

Obdiv k slovesnému dílu a osobnosti Vítězslava Nezvala jste vyjádřil již mnohokrát. Jsem ale nyní velmi rád, že jsem vás získal pro naši výstavu a že se takto spolu setkáváte jako dvě galaxie - dva básníci, kteří se vyjádřili v jednu chvíli také obrazem. Mohl bych se vás zeptat, přes veškerou nesnadnost této otázky, na váš názor na Nezvala a jeho malířský výkon, i v rámci vědomí si zjednodušení se ptám na jeho tzv. nedělní malování, nedělní malířskou slavnost - a také v porovnání s vaším vlastním přístupem, kdy u vás je malba zcela v jiné situaci a navíc je vymezená jen poměrně krátkým časovým úsekem.

Pro VN nikdy nebylo jeho malování vážnou alternativou k jeho umění básnickému. V tom smyslu šlo o „nedělní malování“, zálibu - ovšem o nedělní malování velkého umělce jiné sféry, sféry Slova. Ale pozor: od nedělní malby dělí VN jakési temné, varující, propastné mysterium hmoty: tady držel štětec Orfeus!

U mne - to bylo jinak. Ke své hrůze jsem najednou zjistil, že tu alternativa k mé Poesii je. Však jsem u ní pár let vydržel. Ale musel jsem se rozhodnout. Ve srovnání s poesii jsem neměl dost talentu. Co mi v poesii přicházelo samo, před tím jsem musel v malbě občas stát jako před prázdnem. Obojí být nelze. Na poslední chvíli, právě včas jsem se navrátil. Jinak by už nebylo kam se vrátit. Ale byl bych to ještě já?!

Obrazy jsou jedna věc, kde se dá hodně ukázat, ale i skryt - v pozitivním i negativním smyslu slova, ale já se samozřejmě ihned zamiloval do vašich kreseb... Kresba a skica jako základ a jako to vůbec nejcennější, co je v umění... můžete-li s tím souhlasit...

Kresba! Sevřít objektivní tvar, vtělit Ducha! Jsem-li, byl-li jsem čím v umění výtvarném, byl bych především kreslířem. Ale dá to práce. A chce to - zapomenout na všecko! Barvu už vidím filosoficky, jako světelné varhany. Výklad prismatu chvíle skrze spektrum věčnosti, skrze hranol. Malíř rodem nikoliv nejsem. Nenávidím hnědou barvu, všechny špíny! Na to jsem příliš málo pozemský.

Jste známý jako tvůrce zámeckých interiérů, celý život jste byl profesí památkář, rád bych připomnul a zeptal se na dvě zásadní osobnosti, které jste potkal na počátku své práce - chtěl bych se zeptat na V. V. Štecha, na Miloše Stehlíka.

S V. V. Štechem se vidím v r. 1961 na troskách hustopečského kostela, zavražděného bolševickými tanky. VVŠ tam stál jako velekněz nad také jedním projevem destruktivního myšlení „moderny“ - těžce rouhavého zneuctění ducha. Miloši Stehlíkovi - neuvěřitelnému devadesátníkovi, dosud čile činnému ve službách umění a života, vděčím za všechno: za barokní sochařství, za znojemského Heinze, u jehož Madony v Příměticích nám znovu a znovu zůstává srdce



Jiří Kuběna, Philipp Otto Runge jako Napoleon (Průzračnost Dobra - Obraz Doriany Graye), olej, plátno, 94x54 cm, leden 1969.

a rozum stát! A kdyby jen za to! Poslal mi ho do cesty Duch Svatý už na začátku všeho v r. 1959 přímo na bitovský padací most: aby mne uchránil veškerého pádu!

Obloukem se vracím k prvnímu zmíněnému malíři a jeho prostřednictvím hlavně potom k vašemu zájmu o Bohumila Kubištu - jeho malířství je tvořeno značnou mírou sochařským způsobem vidění světa, že ano? A vaše nynější období života, ve kterém jste vydal kompletní básnické dílo, životní žej, provází sochař Karel Žák, stál jste u zdroje jeho talentu, sledujete zblízka jeho úsilí...

Ano: Kubišta (on nikdy *kubista*, on prorok duchovní malby) ve vrcholných pracích (Sv. Šebestián, Epileptická žena...) opravdu cosi jako sochař štětce. Avšak obecněji: Básník a Sochař! Rodin a Rilke. Zeyer a Bílek, Bílek a Březina! Ale i jinak. F. X. Šalda kdesi píše, že i Vrchlickému byla báseň především socha. Socha plastika, socha skulptura. Tím bych začal. A tím končím. Pro mne umění, sochařství jako básnictví je především umění. Ničím neporovnatelná báseň, porovnatelná a - kontrolovatelná vždy objektivním tvarem!

O mně a K. - Karlu Žákovi - ať napíše někdo povolanější. Jen snad: nad sochou Paoliny Borghese, sestry Napoleonovy, ve vile Borghese v listopadu r. 2007 v Římě, nás oba přecházel dech. Dech Dokonalosti, Dech Mistrovství! Canova! Každý Tvůrce, každý člověk, by se měl měřit jen tím nejvyšším.

První světová válka v obrazech Otakara Nejedlého

Tomáš Herna

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem již vzpomenula 100. výročí od vzplanutí 1. světové války článkem *První světová válka v dopisech Milana Švagrovského* (byl publikován 14. 3. loňského roku na blogu galerie) a představila v něm ilustrovanou korespondenci synovce prvního zakladatele roudnické galerie Augusta Švagrovského, vojáka působícího na haličské frontě. Nyní se k tématu vracíme v souvislosti s obrazy a vzpomínkami roudnického rodáka, malíře a profesora krajinářského ateliéru na pražské Akademii výtvarných umění Otakara Nejedlého (1883–1957).

Jak konstatuje Lidmila Hanzlová, „začátek první světové války zasáhl do vývoje Otakara Nejedlého obdobně jako do uměleckého díla celé řady moderních českých malířů. Dal průchod spontánnímu, vzrušenému vyjadřování.“¹ Za jeden z příkladů můžeme považovat obraz *Z ulice* (1914) (NG) vyznačující se sugestivně podanou a neobyčejně podmanivou expresí. Energické údery štětce, nanášející pastózní vrstvy výrazné malby, zaznamenaly kritické momenty v ulici města odehrávající se po vyhlášení mobilizace. *Hřbitovní zákoutí* (1915) (NG) upoutá uvolněným, přitom však pádným rukopisem, živostí koloritu, i když již v poněkud uhlazenější formě oprošťující se od pestrých barevných skvrn, a také efektním rozvržením malované plochy. Nejedlý zcela upouští od jakýchkoli detailů, suché popisnosti či povrchnosti výtvarného vyjádření. Ucelený dojem neporušuje ani teatrálně strnulá stafáž tří zhroucených postav nad hrobem nebožtíka. Obdobu nacházíme v Nejedlého *Pohřbu* (1917) (Galerie Zlatá husa) s průvodem zběžně nahozených postav v pohybu, poutající však tlumenějším ténem a chmurnému výjevu odpovídající deštivou náladou. *Dopis z fronty* (1916) (OG v Liberci), jako další z ukázek Nejedlého válečné tvorby, ztvárňuje dramatickou chvíli interiérového výjevu se zoufající rodinou. Plošným, diagonálním vedením štětce, výraznou konturou, tlumenou barevností, velice zjednodušeným a přitom robustním projevem malíř dosahuje plastičnosti,

hmotnosti a až nejasného pocitu sevřenosti celé kompozice. Hanzlová si také povšimla, že Nejedlého „expresivní období let 1914–1919“ je „obdobím vyvážení vyjadřovacích prostředků, kdy dramatickému obsahu odpovídá dramatická forma i vyjadřovací prostředky“, v čemž spočívá „síla jeho výtvarného výrazu“. V tomto čase Nejedlý „zešla novým způsobem začíná užívat černě i bíloby, čímž obohacuje svou paletu o barvy, které vyžadují výrazné koloristické vyvážení v zeleních, hnědích, pruské modři a rumělce červené“. V jeho obrazech se oproti předchozím obdobím objevuje další konstrukční prvek – prostorovost: Nejedlý využívá barvu jako modelační prvek, „pomocí něhož je obraz vybudován téměř cézannovsky“.²

Vedle „plošnějších přísnějších obrazů s pevnější stavbou“ naplňuje Nejedlého práce z válečných let elementární zdůraznění tvárnosti blížící se téměř barokizující podobě. Projevuje se v naléhavosti forem, kdy je obloha „nápadně sklenuta do půlkruhu (...)“. Tento směr pohybu je zdůrazněn i rukopisem.“ V roce 1917 Nejedlý svou pozornost zaměřuje k motivu *Židovských pecí* na okraji pražského Žižkova (místo se také říkalo *Šibeniční vrch*), širého, jakoby opuštěného území holých stromů a osamocených lidských postav s rancí, nad nimiž „bloudí hejna ptáků“. Námět se zdá být předznamenáním obrazů z francouzských bojišť a „vyklenutý barokizující tvar se nyní láme do hran“. Promítá se tu „bezútěšnost válečných let“.³ Takovému ražení si nese např. také *Cesta (Pečín)* (1919) (GU Karlovy Vary) z prostředí Orlických hor.

Na jaře roku 1919 odjel Nejedlý společně s Vincencem Benešem z pověření tehdejšího *Památníku odboje* malovat na francouzskou frontu. Jejich úkol spočíval v zachycení památných míst 1. světové války, na kterých bojovaly jednotky československých legií. Oba malíři na cestách doprovázeli přímý účastník tamních bojů Martin Bureš a vojenský expert kapitán Harna.⁴ Nejedlý své poznatky a zážitky z tohoto putování vylíčil v knize *Malířovy dojmy z francouzského bojiště*,⁵ které následně otiskly ve zkrácené podobě *Volné směry*.⁶ Soubor Nejedlého pohledů na francouzská bojiště byl poté publikován v albu *Francouzská bojiště československých legií* vydaného Janem Štencem v Praze.

Stejných výprav na bojiště 1. světové války se zúčastnili ještě další přední čeští malíři: úseky italské fronty zaznamenali Oldřich Koníček, Ladislav Šíma a Jan Angelo Zeyer, na slovenskou frontu zavítali Rudolf Kremlíčka a Jan Trampota. V létě 1920 pak byly práce všech účastníků prezentovány v pražském Belvedéru. „Kritikové, mezi nimi i Karel Teige (...), se shodují v tom, že nejúspěšnější zeň přivezl Otakar Nejedlý.“⁷ Ve sbírkách *Vojenského historického muzea v Praze* se nachází rozměrná plátina Nejedlého olejových obrazů znázorňujících bitevní pole, která svým svědectvím dokumentačního charakteru transformovaného do osobitě výtvarného vyjádření přispívají k představě tragického válečného běsnění. Přibližují nám jej díla s názvy konkrétních bojišť, jako např.: *Prunay*, *Souan*, *Tahure*,



Otakar Nejedly, *Dopis z fronty*, 1916, olej, kraton, 42×35,5 cm, Oblastní galerie Liberec. Foto © Oblastní galerie Liberec.

Terron, Belloy, Cumières, Mort-Homme, Neuville Saint Waast, Targent nebo *Chataucourt*. Krajiny těchto regionů jsou jaksi upozaděné, jaksi přidušené, inverzní a zahalené – evokují představu „mořského dna“ s hrou vodního živlu v oblacích. Mrtvé sektory probouzejí niterné ozvuky duše, vtahují do sebe a nutí ke zpovědi, lyrizují bolavé až teskné melodie. Není bez zajímavosti, že se Nejedlymu dostalo za jeho tvorbu v roce 1930 ocenění ve formě *Řádu francouzské legie*.¹⁸

Akce *Památníku odboje* se setkala také s částečným nepochopením. Vyskytly se námitky (např. ze strany Karla Teigehe) poukazující na tu skutečnost, že obrazy zpodobňují místa až po skončení válečných vřav, tedy ex post, a jejich autory jsou jedinci, kteří sami nemají bezprostřední, autentickou válečnou zkušenost. Sám Nejedly se svěřuje, že mu časově i finančními

prostředky omezený program soustředěný pouze na objednavatelem vytyčené cíle neumožňoval více se danou tematikou zabývat a pokusit se o další vlastní výtvarné vize. Zmiňuje se, jaký dojem v něm zanechala Remeš a její katedrála. Toto město se však pro Nejedlyho skupinu stalo jen krátkým zastavením, aby pokračovali „do nitra bojiště“ u *Prunay*.¹⁹ Můžeme se pouze pokusit vytvořit si představu, jakým způsobem a jakou formou by umělec vyjádřil motiv válkou zničené Remeše. Nejedly při cestě pozoruje „mírně zvlněné pláně“ se „spoustou ostnatých rezatých drátů, natažených od kůlu ke kůlu, od tyče k tyči“, jež tvoří „celá pole, splývající v jedinou rezatou neb šedomodrou plochu“. Pod obzorem se světlým písečným pásem pevnosti *Pompelle* oblast hyzdí „spousty nejrozmanitějšího válečného náradí, nevýmaje ani obludné kolosy zhroutených tanků“. ¹¹⁰

Nejedlý líčí své bolavé pocity, které v něm zanechal kraj kolem *Prunay*: z dále doznívá dunění, při němž němečtí zajatci vyhazují „do povětří podminované úseky země“, zvuky letícího aeroplánu mu imitují „válečnou píseň“. Kromě ruiny prunayského kostelíka, dřevěných křížů hřbitova, sutin a bizarních zuhelnatělín stromů ještě pozoruje skupiny vran a konstatuje, že jej tento námět velice zaujal a usiloval o jeho ztvárnění.¹¹ Konkrétní podobu těchto scenerií ilustrují např. obrazy *Bojiště u Prunay* nebo *Ves Prunay s troskami kostela*.

Po návratu do Remeše se malířská výprava vydala do Paříže (zde se k ní nakrátko připojil malíř a grafik Tavík František Šimon) a dále pak putovala do města Suippes. Podle Nejedlého nebylo válkou poničeno v takové šíři jako Remeš. Pod Burešovým vedením se skupina přesouvá k Souanu a Tahure, kde se odehrávaly těžké boje našich legionářů. „Podél zaprášeného příkopu vzrůstá počet kovových neb dřevěných, stejně zaprášených křížů,

Další oblast války, které Nejedlý věnuje ve svém souboru pozornost, nese název *Belloy*. V obraze *Belloy - Saint Terre* malba dosahuje působivého účinku expresivně emotivním zabarvením: rudý kolorit v odstupňované šedi kouřových mraků jako memento upomíná na zkázu války spojenou s ničením života a přírody. Jistou obdobu tohoto díla spatřujeme v *Cumièrském lese*, jenž rozvíjí stejné téma v hutném popisu skutečnosti. Liší se v podstatě jen zvoleným rejstříkem barevného spektra.

Také *Belloy* vyniká jedinečnou přesvědčivostí autentické výpovědi: noří se do střízlivého, rezavého zabarvení v bohaté škále okřů a hnědů. Stopy války se vryly do rozlehlé pláně se zmrzačenými torzy stromů.

Nejedlý se v obrazech francouzských bojišť soustředil na adekvátní podání zpustošené krajiny a na zachycení jejího narušeného rytmu. Poznané okolnosti a disharmonie následně směřují



Otakar Nejedlý, *Bojiště na kótě 140 u Neuville St. Vaast, 1919*, olej, plátno, 64×92 cm, Vojenský historický ústav Praha.

na nichž jest zpravidla nasazena přilbice padlého vojína. Okolo hrobů se barví drobné polní kvítí.“ Tento výjev zachycuje např. tušová kresba *Z francouzských bojišť*¹² (PNP v Praze). Dramaticky podbarveným obrazem krajiny se vyznačuje *Bojiště u Souanu*. Nejedlý zde (stejně jako ve svých zaznamenaných vzpomínkách) citlivě odkrývá „motivy života a smrti“ a hluboko proniká do zjizvené tváře krajiny. Silný účinek má olej *Tahure*, v kterém autor dosahuje napětí v kontrastu světlé, „uhlazené“ půdy s rozervaností rozeklaných stromů a oblaků nad nimi. Dynamickou kompozici sjednocuje poměrně strohý kolorit tří barev, jemně odstíněných.

k potřebě vyrovnat se s traumatem války. Jednotlivá díla prozrazují Nejedlého vnitřní zaujetí: malíř se pokouší vstřebat a shrnout prožité reálie do takové podoby, jež by se stala konkrétním sdělením o selhání lidského ducha. Olej na plátně *Sentheim - hroby československých legionářů* představuje místo posledního spočinutí padlých vojáků, kteří se již domů nikdy nevrátí. Temná a melancholicky zadumaná krajina, na dvě poloviny rozdělená hřbitovní zdí, se nad obzorem prosvětluje. Můžeme vnímat ztracenou naději zemřelých, hledat prostor k osobní kontemplaci.

Michelbach představuje obraz o trochu optimističtějšího, živějšího ladění. Vykresluje šťavnatou krajinu pokročilého jara naplněnou vzduchem a zeleným porostem, který skryl zanechané stopy války. Ani tato Nejedlého práce se nevyhnula ponurému ladění, které charakterizují především těžká mračna kalné oblohy. Protikladem jsou *Zákopy na Mort-Homme* napuštěné jasem ostrého slunce pod vysokou klenbou oblohy, jež znázorňují prázdný úhor bez života s hejnem několika vran.

Obrazy jako *Na kótě 140 u Neuville Saint Vaast I*, *Na kótě 140 u Neuville Saint Vaast II* nebo *Beneath, kóta 140*, analogicky opakuji předchozí formy a kompozice a vztahují se k příbuzným motivům výše zmiňovaných prací Nejedlého – *Bojiště u Prunay* nebo *Bojiště u Souanu*. Zpravidla se jedná o rozlehlý pohled do rozbrázděného, zvráskneného terénu plného rekvizit či artefaktů válečného arzenálu – křížů, kůlů, drátů,

a tolik tragických osudů. Kdo mohl v době jejich vzniku v roce 1919 tušit, že po hrůzách 1. světové války bude o dvě desetiletí později následovat válka nová, ještě děsivější a katastrofálnější?

Poznámky:

1. HANZLOVÁ Lidmila: Otakar Nejedlý, 1984, str. 26.
2. Tamtéž, str. 26-27.
3. Tamtéž.
4. HANEL Olaf: Otakar Nejedlý, 2005, str. 20.
5. Knihu vydal v roce 1921 František Borový.
6. NEJEDLÝ Otakar: Malířovy dojmy a příhody z francouzského bojiště, Volné směry, XX, 1919-1920.
7. HANZLOVÁ Lidmila: Otakar Nejedlý, 1984, str. 28.
8. Tamtéž, str. 21.
9. NEJEDLÝ Otakar: Malířovy dojmy a příhody z francouzského bojiště, Volné směry, XX, 1919-1920, str. 156-157.
10. Tamtéž, str. 157.
11. Tamtéž, str. 158-161.
12. Tamtéž, str. 158.



Otakar Nejedlý, *Sentheim - hroby čsl. legionářů*, 1919, olej, plátno, 73×100,5 cm, Vojenský historický ústav Praha.

krytů, zátarasů apod. – sinalé atmosféry a opět mohutných, táhlých pásů oblak. *Bojiště na kótě 140 u Neuville Saint Vaast* a *Kóta u Neuville Saint Vaast* akcentují kompaktní krajinný výsek strohého, zato však mocného psychologického účinu. Namalované plochy, které vymezují nebe a zemi, identicky předělují formát obrazu s fakticky jediným rozdílem: umělec pro ztvárnění půdy a terénu užívá plasticky členěného reliéfu a zároveň tmavšího barevného odstínu.

Nejedlého obrazy francouzských bojišť uzavírají čtyřleté údobí válečného konfliktu, jenž po sobě zanechal tolik zkázy, bolesti a utrpení

O architektuře a městském prostoru s péčí i kriticky

Nina Michlovská

v roce 2012 v obci Psáry-Dolní Jirčany nedaleko Prahy. Zatímco *Stezka odvahy* vznikla jako projekt reagující na specifický problém neregulované výstavby a devastace krajiny v předměstských oblastech, na výstavě *Handle with Care and Criticism*, prezentované v červnu v Prádelně Bohnice, umělci obrátili pozornost k architektuře a prostoru vnitřního města. Zaměřili se na odkrývání a pojmenování faktorů formujících naše bezprostřední okolí, které jsme si však skrze každodenní rutinní pohyb městem odvykli vnímat. Ve velkorysém prostoru bohnické prádelny představili jeden objekt a sedm videoinstalací. Většina z videí není narativní. Že jde o záznamy v čase napoví až drobné detaily nebo procházející postavy. Obrazy lze chápat spíše jako vizuální sondy do městského prostředí. Autoři se v nich zaměřili na dohledávání dnes už spíše tušených významů, jaké v sobě nesou určité typy staveb, ale i monumenty jako obelisk nebo sloup, v prů-

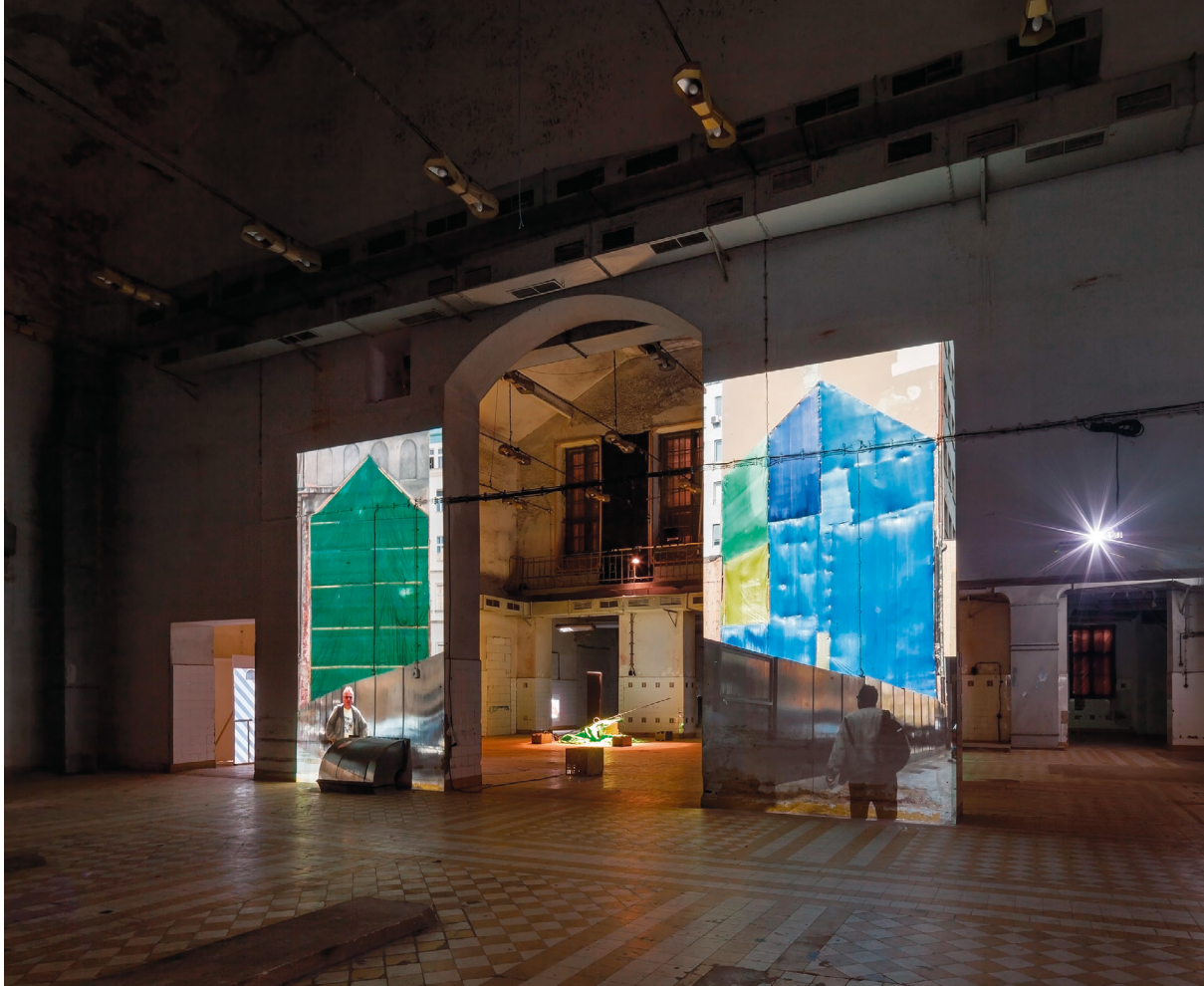


Handle with Care and Criticism (2014), Prádelna Bohnice, Praha, pohled do instalace. Foto: Zdeněk Porcal.

Trojice vizuálních umělců Matěj Al-Ali, Petr Dub a Tomáš Moravec během loňského léta představila dva výstavní projekty věnované problematice architektonického a urbanistického vývoje měst – výstavu *Handle with Care and Criticism* v bohnické Prádelně a instalaci *Panic Room* v pražských Karlin Studios.

Na počátku spolupráce trojice umělců dotýkající se témat architektury a urbanismu stála umělecká intervence *Stezka odvahy*, realizovaná

běhu dějin transformované do podoby mocenských symbolů, ať už náboženských, nebo politických. Zajímá je proměna funkce a degradace architektonických prvků jako určitých symbolů předáváním v prostoru a čase, ale také jejich využití v současné architektuře. Ptají se, zda jsou dnes v návaznosti na tradici využívány za účelem zajištění a deklarování funkce stavby, nebo jsou aplikovány v důsledku setrvačnosti jen jako zdobné prvky bez jakékoliv reflexe jejich dřívější



Panic Room (2014), Karlin Studios, Praha, pohled na banner s vizualizací panopticonu. Foto: Zdeněk Porcal.

symbolické a užité funkce. Kladou si také otázku, zda stavebnictví neprodukuje místo monumentů, což se od něj obecně očekává, spíše zchromlé instrumenty. Jediný prostorový objekt, zborcený efemérní obelisk, tak vyznívá jako zhmotnění ztroskotané vize. Současný stavební provoz a jeho produkty umělci chápou jako oblast formovanou mnoha faktory – produkcí stavebních materiálů, legislativou, ale i různými socioekonomickými zájmy. Obrysy neexistujících domů na jednom z videí však dokazují, že je tu stále dost prostoru pro hledání nových adekvátních způsobů jak zacházet nejen s architekturou, ale i s okolním prostorem.

Výstava *Handle with Care and Criticism* vznikla na míru působivému prostoru Prádelny v Bohnicích. Ta ostatně svým charakterem koresponduje s úvahami trojice o architektuře jako živém organismu proměňujícím se v čase. Přesto, že pozbyla svou někdejší funkci, skýtá nečekaný potenciál. To ostatně platí nejen o architektuře obecně, ale i o městském prostoru. Není to však jediný důvod, proč bychom k nim měli přistupovat s péčí, ale i kritickým nadhledem.

Úvahy o možnostech a limitech v architektuře se staly východiskem také pro instalaci *Panic Room*, připravenou v červenci pro výstavní prostor v pražských Karlin Studios. Umělci se rozhodli pro minimalistický, přesto velmi radikální zásah do prostoru galerie, když do karlinské haly navezli 24 palet plně vyskládaných betonovými tvarovkami. Volba materiálu ani jeho množství nebyla náhodná. Betonová tvarovka typu Kaskáda II od největšího výrobce betonových stavebních prvků pro venkovní a zahradní

architekturu se běžně používá pro výstavbu plotů a zpevňovacích zdí. Vedle dalších produktů firmy jde o materiál, který zásadním způsobem utváří podobu staveb, veřejného prostoru i krajiny. Autoři materiál zanechali v režimu skladování. V tomto objemu by posloužil k vystavení monumentálního modelu panoptikonu – stavby, která se stala projekcí úvah osvíceneckého filozofa Jeremy Benthama o organizaci a kontrole společnosti prostřednictvím architektury. S její možnou podobou seznámili diváka ještě před vstupem do galerie vizualizací stavby na banneru zavěšeném na fasádě. S myšlenkou vystavět panoptikon si během příprav instalace skutečně pohrávali. Prezentace stavby v modelu počáteční ideje, respektive určitého provizoria, se však nakonec stala úmyslem jak v Bohnicích, tak v Karlíně, kde umělci prostřednictvím vizualizace poukázali na možnost, která vzniká prostým převrácením stavební jednotky a jejím zmnožením do většího celku. Zvoleným typem stavby a jednotky trojice poukázala na určitou formu diktátu, danou produkcí výrobců stavebních materiálů a stavebních firem. Problémem však není jen materiál samotný, ale především jeho zjednodušená a masivní aplikace. Autorům jde v instalaci zejména o konfrontaci materiálu a možnosti, jak s ním nakládat. Opět zde vyvstává napětí mezi ideální virtuální podobou stavby a výslednou realizací. Zároveň odkázali k procesům, kterými stavební provoz obvykle prochází, jež ovlivňují výslednou tvář současné architektury i její následný „život“. Využili k tomu právě mimikry z prostředí výstavby. Instalace z tvarovek v divákovi evokuje pocit, jako by se ocitl uprostřed



Panic Room (2014), Karlin Studios, Praha, pohled do instalace. Foto: Zdeněk Porcal.

stavby. Ten umocnilo i vymezení výstavního prostoru rašlovým úpletem – průmyslovou textilií užívanou k zahalení lešení nebo právě k vymezení prostoru staveniště – potištěným v pravidelných rozstupech nápisem PANOPTICON SINCE 1791. Zrcadlovým převrácením nápisu se trojice vymezila vůči situaci vně, tedy vůči situaci stavebního provozu, jenž často vytváří produkty nesoucí rysy provizoria. Spatřují v ní ale také paralelu k dění v současném provozu výstavním. Prostřednictvím instalace *Panic Room* tak opět zaznívá naléhavý kritický tón, zároveň však odkaz k možnostem, které nabízí přehodnocení situace.

Hlavní devízou společných projektů autorské trojice Al-Ali, Dub a Moravec je zvolený přístup. Autoři nezastírají skutečnost, že ve snaze dohledat faktory a mechanismy formující prostředí, v němž se pohybujeme, vychází z pozice zainteresovaných laiků. Zmíněné projekty jsou založeny na doptávání se. Umělci podrobují situaci pečlivé analýze. Prostřednictvím různorodých zdrojů informací se ji snaží pochopit a najít pro mechanismy, jež ji definují, objektivní pojmenování. V podobě vizuálně působivých sdělení pak své poznatky předkládají divákovi. K realizacím nepřístupují s předem danými stanovisky, jejich snahou není deklarovat skrze ně jasný postoj k problému nebo nabízet krátkozraká řešení, ale,

jak sami proklamují, otevírat diskuzi. Za nedílnou součást svých projektů považují právě vytvoření reálného prostoru pro mezioborovou debatu. Už v případě prvního z nich – *Stezky odvahy* se zhostili role iniciátorů a otevření stezky využili jako příležitost k setkání veřejnosti se zástupci oborů, o nichž se domnívají, že mají k problematice suburbie co říct.

Podobné setkání se rozhodli iniciovat také při příležitosti výstavy *Panic Room* uspořádáním panelové diskuze na téma modularita a využití modulárních jednotek v současné architektonické praxi. K účasti vyzvali architektky, historiky architektury, znalce problematiky veřejného prostoru, výrobce stavebních materiálů a samozřejmě veřejnost samu za sebe i v roli potenciálního stavebníka. Pokusili se tak přizvat k jednomu stolu aktéry dění, kteří by se v podobné sestavě pravděpodobně nikdy nesetkali. Ačkoliv může avizované téma vyznívat jako velmi specifické a úzce profilované, otázka užití stavební jednotky a její multiplikace sahá mnohem dál do historie a je s naší současností provázanější, než by se mohlo na první pohled zdát. Snahou autorů bylo diskutovat nejen o modularitě, o možnostech a limitech, které s sebou nese, ale odrazit se od tématu k obecnějším problémům, jež s ní úzce souvisí – počínaje prefabrikací, zprůmyslením produkce stavebních hmot až po masovou



Diskuze: Modularita a využití modulárních jednotek v současné architektonické praxi (2014), Karlin Studios, Praha. Foto: Caroline Krzyszton.

výrobou typizovaných stavebních materiálů a jejich podíl na formování města a krajiny – a v konečném důsledku se dotýkají nás všech. V rámci diskuze ale došlo i na otázky týkající se úlohy architekta ve společnosti, nastavení regulativů v současné výstavbě a zodpovědnosti za její aktuální stav. Ačkoliv se tyto fenomény zdají být z pozice jednotlivce jen stěží ovlivnitelné, lze za konsensus celé diskuze považovat přesvědčení, že je můžeme zásadním způsobem formovat převzetím alespoň části zodpovědnosti a aktivním přístupem k věci.

Trojice Al-Ali, Dub a Moravec ve svých projektech upozorňuje na problematické jevy, které, byť jsou ve společnosti dlouhodobě přítomné, do obecnějšího povědomí se dostávají pozvolna až v posledních dvou, třech letech. Jejich počiny se dají bezesporu považovat za angažované. Angažovanost však neplyne z jasně proklamovaného radikálního postoje, ale spočívá ve výzvě k aktivnějšímu uvažování o podobě našeho bezprostředního okolí. Jsou také dokladem skutečnosti, že i na české nezávislé scéně lze čas od času zhlédnout opravdu velkoryse pojaté výstavní projekty, navíc s přesahem mimo uměleckou komunitu. Nutno ale dodat, že podobné výstavy bývají obvykle realizovány díky osobnímu nasazení tvůrců. Tzv. nezávislý výstavní provoz je jim sice díky participaci na grantové politice schopen

nabídnout finanční zázemí pro samotnou fyzickou realizaci, mnohdy však zůstává u toho, že osoba zodpovědná za chod galerie předává spolu s finančním obnosem také klíče od výstavních prostor a jde si po svých snad s prostým přáním, že i protentokrát všechno dobře dopadne, a spolehnutím na umělce, že by si nedovolili, aby tomu bylo jinak. Nerada bych sklouzávala k paušalizaci. Na základě zkušeností získaných v poslední době prostým pozorováním, ale i účastí na přípravě výstav v „nezávislém provozu“ se však nemohu zbavit pocitu, že některé galerie fungují pouhým samospádem a na principu „poskytování prostoru“. Jako bumerang se tak vrací úvahy o osobní zainteresovanosti a zodpovědnosti. Tentokrát však cílí do oblasti galerijních provozů a nekonečných diskuzí, žehrajících na stav naší kultury.

Dobrá nálada za každého počasí je možná, když přispěje ... baťovský plakát Zdeňka Hyblera

Vít Jakubíček



Zdeněk Hybler, Návrh reklamní kampaně n. p. Baťa, 1947. Archiv Ludmily Hyblerové.

Výstava poválečných návrhů a realizovaných plakátů Zdeňka Hyblera pro národní podnik Baťa proběhla od 19. 11. 2014 do 4. 1. 2015 v prostorách Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně. Cílem výstavy bylo představení výjimečné a dosud neprezentované části tvorby absolventa baťovské Školy umění a pozdějšího vedoucího propagačního oddělení. Do historie našeho města se výtvarník zapsal především jako dlouholetý scénograf a šéf výpravy zlínského divadla.

Zdeněk Hybler se narodil 17. května 1921 v Prostějově. Již od útlého věku jej provázela zájem o kresbu. Jeho strýcem byl významný



Zdeněk Hybler, Návrh reklamní kampaně n. p. Baťa, 1948. Archiv Ludmily Hyblerové.

prostějovský malíř a ilustrátor Hilar Václavek, žák prof. Aloise Kalvody a člen hodonínského Spolku výtvarných umělců. Hyblerova výrazného kreslířského talentu si brzy všiml Alois Sosík, rodák z Dětkovic u Prostějova, tehdy významný pedagog baťovské Pokusné diferencované školy měšťanské ve Zlíně, kde se například podílel na vydávání nově koncipovaných učebních materiálů. Sosík v roce 1932 požádal Zdeňka Hyblera o několik ilustrací pro časopis Mladý Zlín.¹ Počátky spolupráce Zdeňka Hyblera (1921–1993) s firmou Baťa tedy můžeme datovat do první poloviny 30. let minulého století. V té době Zdeněk Hybler

i koncern Baťa procházeli turbulentním obdobím, které bylo provázáno řadou dramatických změn.

V roce 1935 Hybler svými kresbami doprovázel dobrodružnou povídku žáků měšťanské školy Tři dni na měsíci. O rok později se podílel na ilustraci dvou dílů učebnice Obrazy z dějin lidstva, na jejichž koncepci se kromě učitele Sosíka autorsky podíleli také další kantoři, Stanislav Nemeškal a ředitel školy Stanislav Vrána.¹² U těchto ilustrací se začal již naplno projevovat kreslířský talent Zdeňka Hyblera. Pomocí jednoduché obrazové zkratky dokázal vyjádřit složité a dramatické události dějin.

Po odchodu z prostějovského gymnázia do Zlína v září 1936 pracoval Zdeněk Hybler u firmy Baťa. Před svým nástupem na místo malíře v propagačním oddělení v roce 1937 musel, stejně jako všichni mladí muži, pracovat nejprve v dílně, v gumárnách u lisu nebo v obuvnické modelárně. Během svého působení v propagačním oddělení

na umění, průmyslovou výrobu a využití teoretických poznatků v každodenní návrhářské praxi.¹⁵ Po absolvování základních předmětů, malířského nebo sochařského, se žáci zaměřovali na specializované předměty v rámci svého oboru. Pro další profesní směřování Zdeňka Hyblera sehrála zřejmě nejdůležitější roli scénografie¹⁶ vedená divadelním výtvarníkem Janem Sládkem¹⁷ a cvičení Eduarda Miléna, předválečného grafika Lidových novin, která ještě více zkultivovala Hyblerův grafický výtvarný projev.¹⁸ V rámci školní praxe pak také dva roky působil ve Filmových ateliérech Baťa v Kudlově, kde pomáhal spolužákovi Jiřího Trnky Stanislavu Šulcovi s prací na kreslených filmech.¹⁹

Po skončení války a po absolvování půlroční vojenské služby se v roce 1946 Zdeněk Hybler vrátil do baťovského reklamního oddělení. Působil jako kreslíč a brzy se stal vedoucím celého oddělení. Právě toto období jeho tvorby



Zdeněk Hybler, Plakát pro n. p. Baťa, 1947. Archiv Ludmily Hyblerové.

navštěvoval kurzy kreslení pro veřejnost organizované Studijním ústavem, které vedl akademický malíř Rudolf Gajdoš. Díky jeho doporučení se pak Zdeněk Hybler přihlásil do nově založené Školy umění.

Instituce vychovávala firmě Baťa kvalifikované uměleckoprůmyslové návrháře, kteří měli přispět ke zvýšení atraktivity výrobků a vizuální propagace firmy Baťa¹³, tedy k aspektům nutným v tvrdém konkurenčním prostředí, jimž do té doby nebyla ve Zlíně věnována dostatečná pozornost.¹⁴ Výuka teoretických a praktických předmětů ve Škole umění v sobě spojovala důraz



Zdeněk Hybler, Plakát pro n. p. Baťa, 1947. Moravský zemský archiv v Brně, Státní okresní archiv Zlín.

představila výstava Zdeněk Hybler – Baťovský plakát. Ve srovnání s ostatními předválečnými i poválečnými reklamními návrhy zlínského propagačního oddělení¹⁰, u nichž byla akcentována především nízká cena a jejichž zpracování populární americkou retuší v mnohých případech hraničilo s kýčem, se Hyblerovy plakáty vyznačují propracovanou kresbou a výrazně malířským pojetím.¹¹ Použité motivy a kompozice jsou vedeny snahou o využití narativních principů v obraze. Příběhy, které reklamní výjevy vyprávějí, se pohybují od zcela vážných a obsahově deskriptivních až po humorně odlehčené.¹²

Výstava prezentovala několik témat plakátové tvorby Zdeňka Hyblera pro národní podnik Baťa z let 1946–1948. Důležitým okruhem reklamy byla obuv propagovaná sezónními akcemi. Výrazný podíl tehdejší Hyblerovy tvorby zaujímala také propagace baťovských služeb, především pedikúry či oprav a látání punčoch. Dominantním tématem výstavy však byly tuzemské i zahraniční návrhy plakátů propagující důležitý segment produkce Baťa, n. p. – pneumatiky.¹³ Zdeňka Hyblera provázelo a fascinovalo téma automobilismu od mládí, byť si řidičský průkaz pořídil až ve svých padesáti letech. Jeho otec byl prvním profesionálním řidičem v Prostějově u firmy Wichterle a Kovařík. Kromě plakátů pro podnik Baťa se k tématu znovu vrátil v 50. letech návrhem plakátu osobního automobilu Tatra 603 a v roce 1964 dokonce dvěma návrhy obeslal soutěž na nový automobil Škoda 1000MB¹⁴, které se zúčastnily desítky výtvarníků, inženýrů a designérů.¹⁵



Zdeňk Hybler, Návrh reklamní kampaně n. p. Baťa, 1948. Archiv Ludmily Hyblerové.

Koncepce výstavy zahrnovala kromě představení plakátové tvorby Zdeňka Hyblera, časově vymezené dobou fungování firmy Baťa jako národního podniku (1946–1948), i další významové a kulturně-historické roviny. Řada témat návrhů plakátů sezónních akcí následovala předválečnou tradici. Jednalo se například o reklamy vybízející rodiče k nákupu dětské obuvi k příležitosti svátku Božího Těla či pneumatik v souvislosti s XI. Všesokolským sletem v roce 1948, největším a zároveň posledním v historii Československa. Tyto a jim podobné reklamy se po nástupu komunismu již nemohly objevovat. Plakáty jsou

tedy určitým zrcadlem doby po roce 1945, kdy se ve Zlíně i Československu odehrávala řada změn směřujících k novému uspořádání společnosti. Současně zde však byla snaha o obnovu a navázání na předválečné tradice.

Poznámky:

1. Časopis byl vydáván v letech 1931–1944 v 10 číslech za rok a na jeho obsahu se podíleli žáci Masarykových škol.
2. První díl tohoto dějepisu, určený pro první třídu měšťanských škol, pojednával o dějinách pravěku a starověku. Kromě Hyblera jej doprovodil kresbami také V. Slavík. Druhý díl již ilustroval sám Zdeněk Hybler.
3. „Škola má vychovávat tvůrčí pracovníky v oborech, při nichž je třeba výtvarných schopností, zavádět pomocí výtvarných znalostí nové metody v prodeji a úpravě výrobků, vychovávat mimořádné talenty k tomu, aby se stali nositeli a propagátory nového výrazu a opěvovateli století techniky, vychovávat odborníky uměleckého řemesla a konečně vychovávat výtvarníky, aby nebyli závislí na sociální péči (...) Zlínská školy umění,



Zdeňk Hybler, Návrh reklamní kampaně n. p. Baťa, 1947. Archiv Ludmily Hyblerové.

vyrostlá uprostřed několikaleté umělecké tradice zlínského salonu, má významné poslání – hledat nejčistší, věčné krásy umění a dát lidské práci umělecké posvěcení, přispívat k vkusu a ušlechtilosti průmyslových výrobků.“ Blíže viz Anonym, Škola umění ve Zlíně zahájila vyučování, *Zlín*, č. 38, 20. 9. 1939, s. 1.

4. Jedním z hlavních podnětů pro založení firemní Školy umění byl neúspěch zlínského reklamního oddělení na Světové výstavě v Paříži v roce 1937, kde byly porotou odmítnuty „všechny zlínské propagační exponáty, a jen díky plakátům zahraničních filiálek uhájila firma Baťa své zastoupení v reklamní expozici“. Viz Jana Procházková, *Historie vzniku a šesti let trvání Školy umění ve Zlíně* (diplomová práce), FF UJEP, Brno 1970, s. 26.

5. „Účelem školy jest vychovati výtvarně nadané žáky na samostatné podnikatele v uměleckém průmyslu. Výchova bude taková, aby vedle výchovy čistě výtvarné, která se bude opírat o míru vrozených vloh, každý žák byl dokonale vyučen některému uměleckému řemeslu.“ Blíže viz K. [František Kadlec], Škola umění ve Zlíně, Zlín, č. 24, 14. 6. 1939, s. 7.
6. Scénografie byla z hlediska využitelnosti pro firmu Baťa neméně důležitá jako grafické obory. Pod dohledem Jana Sládka zde žáci navrhovali nejen aranže do výkladních skříní, ale také instalace na veletrhy.
7. Osobnost jevištního výtvarníka a grafika Jana Sládka sehrála velmi důležitou roli v další tvorbě Zdeňka Hyblera nejen z hlediska profesního zaměření, ale také formálního způsobu zpracování jeho výtvarných návrhů. Sládkovo školení dodalo výrazu jeho kreseb výrazovou čistotu a eleganci, která jej pak provázela po celý profesní život. Jan Sládek „své promyšlené návrhy založil především na poetických metaforách, které měly v návštěvnických veletrhu podpořit pocity elegance a vůbec výjimečnosti vystavovaných exponátů.“ Jan Rajlich, *Přistřižená křídla*, Brno 2005, s. 261.
9. Michal Plánka, Karel Kuneš – Zdeněk Hybler (kat. výst.), Gottwaldov (Zlín), 1987, s. 3–4.
10. Blíže o předválečných způsobech baťovské propagace viz Alena Kokešová, *Reklamní tvorba ve Zlíně v letech 1936–1943* (bakalářská diplomová práce), FPF SLU, Opava, 2008.
11. Ještě během války umělecky pojaté plakáty nebyly vždy přijímány pozitivně a ředitelství firmy se k nim stavělo odmítavě. „Pánům ředitelům se nelíbily zvláště Milénovy návrhy, zdály se jim asi příliš graficky jednoduché, příliš „umělecké“. Nám se ale Milénovy plakáty neobyčejně zamlouvaly a mrzelo nás, že se proti běžným komerčním baťovským plakátům nemohly prosadit.“ Blíže viz Rajlich (pozn. 6), s. 258.
12. Zdeněk Hybler se o totéž snažil také později jako divadelní výtvarník zlínské a ostravské scény nebo při výuce na katedře aplikované lingvistiky Univerzity Palackého v Olomouci.
13. Blíže o počátcích produkce baťovských pneumatik viz Alois Samohýl, *Výroba pneumatik a automobilů u firmy Baťa*, in: Ladislava Hornáková (ed.), *Fenomén Baťa – zlínská architektura 1910–1960*, Zlín 2009, s. 247–249.



Zdeněk Hybler, Návrh reklamní kampaně n. p. Baťa, 1947. Archiv Ludmily Hyblerové.



Zdeněk Hybler, Plakát pro n. p. Baťa, 1948. MZA v Brně, SOA Zlín.

8. Složitou válečnou situaci byla více či méně ovlivněna oficiální výuka, která žáky seznamovala především s předmodernistickými tendencemi ve výtvarném umění a tradičním řemeslem. Nicméně ve svém volném čase se žáci vzdělávali také samostudiem umělecko-historické literatury o meziválečné avantgardě a moderních uměleckých tendencích. Absolvent Školy umění Alex Beran vzpomínal například na časopis *Telehor* věnovaný dílu László Moholy Nagye, který vydal brněnský architekt František Kalivoda. Řada prvků a kompozičních řešení modernistického grafického designu se pak ve transformované podobě projevila také u poválečných plakátů Zdeňka Hyblera. O dalších pramenech, z nichž studenti čerpali, se zmiňuje také Jan Rajlich viz *Ibidem*, s. 101–103.
14. Jeho dva návrhy C.A.P. a J.A.N.A. byly tvarově v mnohém podobné designu západoevropských automobilek.
15. Soutěže se mimo jiné zúčastnil také zlínský designér architekt František Crhák.



Bohumír Matal, *Přítomnost člověka*, 1970, olej, plátno, 160 x 129 cm, inv. č. 61.882, Muzeum města Brna. Foto: Miloš Strnad.

Ilona Víchová

Bohumír Matal (1922–1988) patří k nejvýraznějším osobnostem české poválečné malby. Jeho dílo vypovídá nejen o vytříbeném smyslu pro barvu a malířský prostor, o lásce k hudbě, literatuře a divadlu, ale také o vnitřním postoji člověka, jehož život zasáhla válka, nepřízeň 50. let a příchod totalitního režimu, jehož konce se umělec nedožil.

Jméno Bohumíra Matala je neodmyslitelně spjato s brněnským prostředím. Zde v roce 1942 absolvoval Školu uměleckých řemesel, oženil se a usadil v nedalekých Bílovicích. V říjnu téhož roku byl zatčen a deportován do pracovního tábora v Lohrůvce poblíž Breslau. Z tohoto období se dochovala řada dopisů doprovázených tužkovými surrealisticky směřovanými kresbami, které umělec posílal své ženě. Po návratu domů se po tříleté odluce vrátil k malování. Stal se nejmladším členem Skupiny 42, v jejímž rámci se seznámil s tvorbou Františka Grosse, Františka Hudečka, Jana Smetany, Jana Kotíka a Kamila Lhotáka. Rozvíjel také přátelské kontakty s Jiřím Kolářem, Jindřichem Chalupeckým a básníky Ivanem Blatným a Josefem Kainarem. Od roku 1946 se v Matalově díle začal objevovat námět cyklisty, a to nejen ve smyslu člověka ovládajícího stroj, ale zejména ve smyslu člověka sportujícího. V těchto obrazech Matal dospíval ke geometrizovanému tvarosloví a stále svěbytnější výtvarné formě předznamenávající nástup čistě abstraktních pláten.

V průběhu 50. let založili Bohumír Matal společně s Janušem Kubičkem tzv. brněnskou skupinu později nazvanou Brno 57, ke které se přihlásili i další výrazní umělci – Pavel Navrátil,

Josef Kubiček, Karel Hyliš, Vladimír Vašíček, Vladislav Vaculka a architekti Ivan Ruller, Zdeněk Řihák a skladatel Jan Novák. Matalův ateliér na České ulici v Brně se stal místem setkávání a diskuzí. Po srpnových událostech 1968 však umělec začal ztrácet jistotu, zda mezi lidmi, kteří do ateliéru chodí, nejsou udavači a špehové. Z Brna odešel a usadil se v údolí řeky Prudké u Doubravníku, kde si postupně uzpůsobil starý mlýn pro účely ateliéru. V panenské přírodě nacházel klid pro výtvarnou koncentraci, ale i útočiště před silicím tlakem komunistického režimu. Do popředí umělcovy tvorby vstoupil zájem o pravoúhlý tvar a čistotu barevného tónu. Začal rozvíjet konstruktivisticky orientovaný cyklus obrazů nazvaných Přítomnost člověka, v němž vertikální konstrukce svírá barevné plochy.

Dva obrazy ze zmíněného cyklu náleží do sbírek Muzea města Brna. Zatímco v prvním z roku 1968 spatřujeme dozvuky umělcovy informální etapy a odkazy k malbě Skupiny 42, jako jsou živé tahy štětcem, stopy vytvořené litím barvy, dialog pastózní struktury s lazurní malbou, kontrast stínů a světelných forem, pozdější plátno z roku 1970 je vystavěno na čistotě barevného tónu, hladké ploše, přesném vymezení jednotlivých barevných polí a zájmu o lineární znak. Spojujícím rysem je nehlédě na odlišnost malířského pojetí jednotlivých obrazů všude přítomný náznak lidské figury. Divák ji vnímá spíše podprahově jako „otisk“ lidské existence v okolním světě, či dokonce v nekonečném časoprostoru vesmíru. Není divu, že právě v cyklu Přítomnost člověka Matal dosáhl vrcholu svého malířství.



Projekt nového Divadla pracujících v Gottwaldově

Architektonické a výtvarné řešení

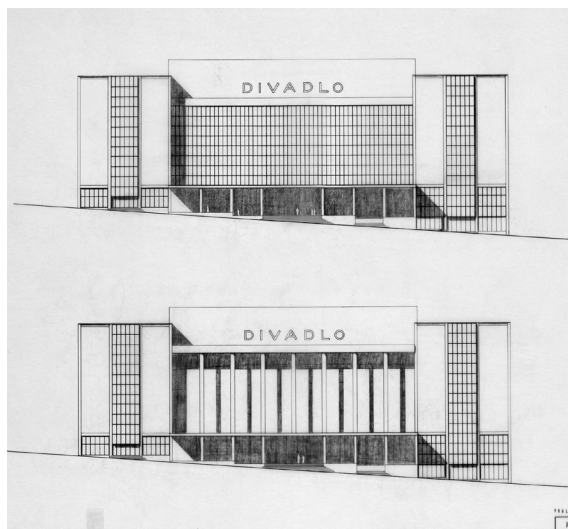
Ladislava Horňáková

„I zde měla zpočátku k této stavbě spousta lidí odpor. Nemohli vůbec pochopit, proč uprostřed města vzniká tak obrovský palác, a pokládali to za neseřízní mrhání státními penězi. Ovšem v okamžiku, kdy do tohoto prostoru přišli, jsou nadšení a považují ho za svůj.“¹

Výrazná architektonická tvář i výtvarné řešení Městského divadla ve Zlíně, slavnostně otevřeného jako Divadlo pracujících v Gottwaldově v roce 1967, vzešly z celorepublikových architektonických a výtvarných soutěží. Stačilo přitom jen málo, a divadlo mohlo vypadat úplně jinak nebo také dosud nemuselo být postaveno či dostavěno vůbec.

Snahy o výstavbu divadelní budovy ve Zlíně se datují již do třicátých let minulého století. Zřejmě první návrhy na výstavbu budovy divadla zpracoval v rámci regulace prostoru před vstupem do továrního areálu firmy Baťa na náměstí Práce významný zlínský architekt František Lýdie Gahura (1891–1958). Součástí tohoto náměstí se stala v roce 1931 Gahurou navržená budova Velkého kina. Měla být ale jen prozatímním řešením potřeby kulturního zázemí v blízkosti továrny a již v projektu se počítalo s jejím pozdějším přesunem. Především z důvodu snadné a rychlé demontáže této budovy mělo kino kovovou konstrukční kostru, vymykající se zlínskému stavebnímu standardu, kterou navrhl ing. Vtelenský. Podle Gahurova návrhu z roku 1935 se mělo kino po přemístění stát spolu se Společenským domem a novým divadlem součástí rozsáhlého komplexu budov uzavírajících jižní frontu náměstí. Promyšlený projekt divadla popsal architekt takto: „Divadlo. Stavba železobetonová. Konstrukce jeviště a hlediště železná. Osvětlení nepřímé, umístěné za vnitřními stěnami v hledišti. Osvětlení hlediště bude možno barevně měnit žárovkami červenými, modrými a žlutými s možností střídání barevných profilů a střídáním světelných tónů, takže bude lze barevně zharmonizovati prostor hlediště podle psychologické náplně hrané scény. – Také akustická harmonizace prostoru jest projektem navrhována.

Podle charakteru činoherní divadelní hry, podle její náladové náplně má být doprovázena hra náladovou hudbou, vycházející ze stěn hlediště (sotva slyšitelnou), která bude při pozornosti diváka k psychologické náplni hry více podvědomě přijímána, než slyšena. – Jeviště jest navrhováno tak, aby bylo možno divadelní úpravy prováděti v nejrůznějších variacích podle názoru různých režisérů, kteří budou divadla užívat. Jest to především točna 18 m v průměru, rozdělená na tři soustředěné do sebe namontované točny s možností samostatného pohybu. Točna s nejmenším průměrem 6 m bude současně propadlem. Osy točen bude možno přemísťovati i do jiných výstředně položených míst na jevišti. – Prostory po stranách jeviště jsou tak velké, že bude možno použití připravených vozů pro rychlou výměnu jednotlivých obrazů. K tomu jako prostředníka v přestávkách používáno bude přední scény 3 m hluboké a 22 m široké. Toto bude možno prohloubiti směrem do hlediště překrytím prostoru

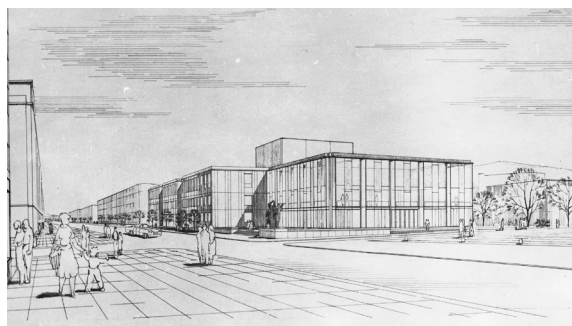


F. L. Gahura, návrh divadla pro Zlín, 1938, Muzeum města Brna.

určeného orchestru. – Kruhový horizont a propadla v podlaze jeviště budou doplňovati zařízení: Obsluha instalací světelných a akustických bude možná po lávkách, po kterých se bude přecházeti; celá železná konstrukce, spojená ohnivzdornými dveřmi s pracovními lávkami v prostoru kolem jeviště. – Jeviště samo je bohatě dimenzováno, a to jeho šířka jest navržena 42 m a jeho hloubka 27 m mimo popsanou možnost prohloubení přední scény o 3 m překrytím orchestru... Divadlo má 1230 sedadel. Bude sloužiti operním a činoherním představením kulturního významu.² Na plánech divadla pracoval F. L. Gahura soustředěně i v dalších letech a vypracoval do roku 1940 řadu variant. Například v roce 1937 byl ve Studijním ústavu vystaven model nově koncipované divadelní budovy.³ Události druhé světové války odsunuly ambice výstavby nového kulturního stánku a jeho potřeby se firma rozhodla ve válečných letech dočasně řešit stavebními úpravami stávajícího Velkého kina. Jejich autorem byl opět František L. Gahura. Jednalo se především o zajištění dobré akustiky, viditelnosti ze všech stran a zvětšení jeviště na plochu 127 metrů čtverečních. V dobovém

tisku se dočteme: „Zlínský divadelní sál byl vytvořen z prostory Velkého kina, jež bylo upraveno tak, aby vyhovovalo současně představením velkých divadelních souborů. V sále bylo v uplynulých týdnech upraveno jeviště, které má nyní hloubku 7,5 metru a šířku 17 metrů. Kromě toho bylo zřízeno resonanční místo pro orchestr a postaveno proscénium, které umožní dobrý poslech v tomto sále. Rovněž osvětlení bylo vybaveno nejmodernějším způsobem.“¹⁴ Díky těmto úpravám získalo město jeden z největších divadelních sálů na Moravě pro dva tisíce diváků.

Jak bylo výše zmíněno, přestavba kina byla řešením pouze dočasným a již v následujícím roce byly publikovány další Gahurovy projekty nového kina a divadla: „Zlínské společenské a kulturní středisko má být v dohledné době obohaceno o moderní kino a divadlo, na jehož návrhu právě pracuje zlínský architekt Gahura. Výstavba divadla bude velmi záslužným přínosem jak pro Zlín, tak i pro



Jiří Čančík. soutěžní návrh na Krajské divadlo v Gottwaldově, 1957, KGVU ve Zlíně.

jeho celé široké okolí. V novém kině a divadle bude 2 570 sedadel: z toho v parteru 1 614 a na galerii 956. Budova bude mít prostornou galerii, z níž povedou 6 metrů široké chodby k foyeru a dvě 4 metry široká schodiště na galerie. Pro pohodlí návštěvníků jsou projektovány prostorné místnosti společenské, kuřácké, salon, bufet, kavárna a herny. Mimo to je v prostorách budovy pamatováno i na knihovnu, čítárnu a loutkové divadlo. Topení, klimatizace i ventilace budou zařízeny podle nejnovějších a vyzkoušených vymožeností... Při stavbě bude pamatováno na uměleckou výzdobu, a to jak na průčelí budovy, kde budou reliéfy, tak i ve vnitřku. Halu má zdobit velká freska, v hledišti pak velký plastický lustr, zpracovaný sochařsky s reliéfy z kroužového skla.“¹⁵ Ani tento návrh se realizace nedočkal.¹⁶

Znovu se o umístění divadelní scény začalo uvažovat hned po osvobození města v roce 1945. Stálá divadelní scéna byla ve Zlíně založena 14. srpna 1946 pod názvem Divadlo pracujících. Z několika navrhovaných variant byly pro její činnost vybrány prostory v Komorním kině (dnes Malá scéna) ve Společenském domě ve čtvrti firmenních domků Díly. Společenský dům byl firmou Baťa postaven v roce 1936 podle návrhu architekta Vladimíra Karfíka (1901–1996).¹⁷ Adaptované divadelní prostory byly slavnostně otevřeny 17. září 1946 uvedením činohry Hrátky s čertem od Jana Drdy. Divadlo bylo součástí národního podniku Baťa jako jeho kulturní zařízení.¹⁸ Jednalo se ale opět o dočasné řešení. Z důvodů

nevyhovujícího umístění divadla, kapacitně nedostačujícího a v provizorních prostorách se po řadě urgencí rozhodla rada Krajského národního výboru v Gottwaldově začít jednat o výstavbě nového divadelního stánku. Na setkání zástupců KNV, MěNV, Stavoprojektu a Útvaru plánování byla již v dubnu 1956 předběžně vybrána případná staveniště. V listopadu 1956 bylo rozhodnuto o ustavení přípravného výboru pro stavbu budovy Divadla pracujících v Gottwaldově. Krajská rada konstatovala: „V úplném rozporu s úspěchy a významem DP jsou jeho provozní podmínky. DP již přes deset let hraje v sále malého předměstského kina, umístěného v suterénu obchodního domu při východním, vzdáleném okraji města. Prostory nevyhovují ani po stránce umělecko-provozní, ani hygienické, ani bezpečnostní, ani požární. Jakákoliv adaptace budovy pro vybudování stálého divadla by byla neúčelná a ne hospodárná... Z těchto důvodů jedinou možností, jak DP poskytnout



Jan Sokol. soutěžní návrh na Krajské divadlo v Gottwaldově, varianta A, 1957, Národní galerie v Praze.

podmínky pro jeho nezávadný provoz a umělecký vývoj jeho souboru, je novostavba Divadla pracujících... Vzhledem k tomu, že není naděje, že by stavba DP byla zařazena do normálního II. nebo III. 5LP, bude tento úkol ztížen tím, že veškeré práce se stavbou spojené bude nutno provádět svépomocí, což bude vyžadovat velkého vypětí všech krajských složek, organizací, závodů a ostatního obyvatelstva města i kraje a současně tento úkol bude vyžadovat odpovědné, rozvážné, ale i důsledné rozhodování všech členů přípravného výboru pro stavbu budovy Divadla pracujících.“¹⁹ V tomto výboru byli zastoupeni členové z oblasti krajských politických, kulturních, projekčních a hospodářských organizací, například ředitelé n. p. Svit, Rudý říjen, ZPS, Pozemní stavby, Stavosvit, architekti Eduard Staša, Miloslav Totušek, Vladimír Kubečka a řada dalších. Členům přípravného výboru byl na konci listopadu zaslán dopis: „Vážený souduhu! Rada KNV v Gottwaldově ve své schůzi dne 6. 11. 1956 zabývala se neutěšenou situací v prostorách, jež jsou v krajském městě k dispozici pro osvětovou a kulturní činnost. Konstatovala, že bývalý kapitalistický – Baťův režim nezanechal nic v našem novém krajském městě, co by mohlo v současné době sloužit kulturním potřebám dělníků ze závodů a ostatních pracujících. ...Proto se rada zabývala touto otázkou a rozhodla, že bude nutno přikročit k budování těchto zařízení svépomocí z vlastních zdrojů materiálových i finančních. Za tímto účelem usnesla se vytvořit přípravný výbor pro výstavbu

*důstojného stánku pro naše DP. Členem tohoto přípravného výboru rada KNV jmenovala vážený soudruhu Tebe, neboť očekává, že svými bohatými zkušenostmi, znalostmi situace v hospodářské, politické i kulturní činnosti v našem krajském městě budeš moci podstatně přispět k uskutečnění zamýšleného díla.*¹⁰ Byla zřízena také propagační komise, která měla za úkol „všemi prostředky zajišťovat propagování tohoto díla mezi širokými funkcionářskými kádry a mezi širokou veřejností. Současně bude jedním z hlavních úkolů komise získávat pro stavbu budovy jak finanční prostředky, tak i materiály a pracovní síly.“¹¹

Přípravnému výboru pro výstavbu divadla byly postupně navrženy možnosti pro výběr pozemku k výstavbě divadla: 1. naproti kostelu, 2. ve farské zahradě, 3. na místě starého zrušeného hřbitova, 4. v parku u KNV, 5. na místě sociálního ústavu u továrny naproti 21. budově, 6. v parku u Komenského školy, 7. do budov Mezisvazového

postavena v roce 1960 také nová požární zbrojnice. Před výstavbou bylo nutno překlenout také potok, vytékající z Kudlovské nádrže nad plánovaným divadlem.

V době těchto přípravných prací byla po výběru stavební parcely vyhlášena v roce 1957 celostátní anonymní architektonická soutěž na krajské Divadlo pracujících v Gottwaldově pro 800 až 900 diváků.

Soutěžní komise se nad přihlášenými 57. návrhy sešla na jaře roku 1958. Soutěž obeslali významní architekti, například Adolf Benš, F. L. Gahura, Jiří Čančík, Jan Sokol...¹³ Nejvyšší ocenění získala dvojice architektů Karel Řepa se synem Miroslavem Řepou a druhou cenu Štefan Lukačovič s Miroslavem Tenglerem. K realizaci projektu se architekti Řepovi spojili s místním Stavoprojektem Gottwaldov a vybrali si jako spolupracovníka architekta Františka Rozhona.¹⁴ Podle výsledků soutěže na divadlo se počítalo



Členové poroty při výběru soutěžních návrhů na uměleckou výzdobu Divadla pracujících, výstava Domě umění, 1962, KGVU ve Zlíně.



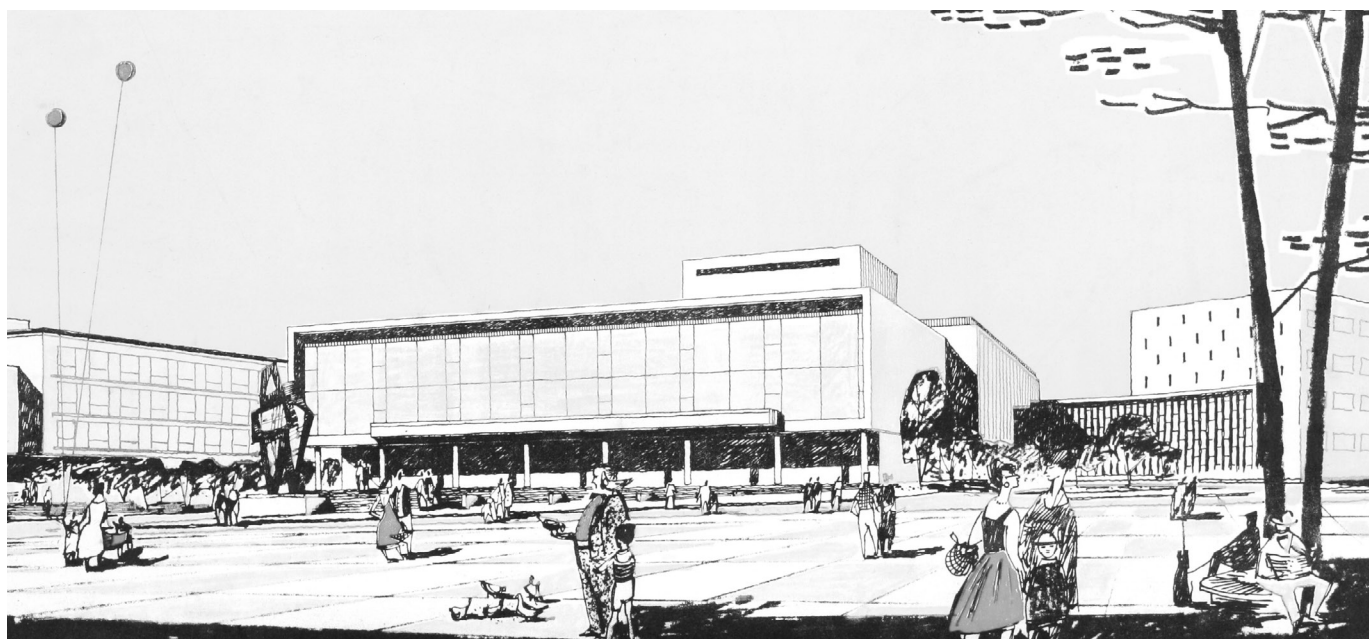
Členové poroty při výběru soutěžních návrhů na uměleckou výzdobu Divadla pracujících, výstava Domě umění, 1962, KGVU ve Zlíně.

domu ROH. Prostor pro divadlo byl na základě jednání vybrán v centru města, nedaleko hlavního náměstí. Zápis o výběru místa pro Divadlo pracujících byl sepsán dne 26. dubna 1957. Pobočkou Svazu architektů v Gottwaldově byly předloženy tři návrhy, z nichž Poradní sbor odboru pro výstavbu rady KNV v Gottwaldově po projednání možností vybraných lokalit jako nejvýhodnější shledal staveniště naproti kostelu. Bylo zdůrazněno, že jako pomocnou budovu divadla se doporučuje kvůli snížení nákladů využít objektu stávající požární zbrojnice (tzv. domu bezpečnosti), postaveného architektem Miroslavem Lorencem v letech 1939–1941, a že potřebné asanační problémy budou vyřešeny co nejrychleji, aby se mohlo začít s výstavbou.¹² Na místě určeném k realizaci hlavní budovy stály nízké přízemní obytné domky, situované štíty s valbami k ulici a s uličkami mezi sebou a také architektonicky cenná funkcionalistická vila rodiny Šallerovy opět od architekta Miroslava Lorence, označená ve spisech jako konfiskát. Nejprve musely být majitelům sanovaných domů přiděleny náhradní byty. Protože bylo rozhodnuto také o využití a začlenění objektu požární zbrojnice jako součásti divadelního komplexu, musela být

s náklady kolem 40 milionů Kčs. Přihlášené projekty byly prezentovány veřejnosti v Domě umění v Gottwaldově ve dnech 13. dubna – 4. května roku 1958. Symbolicky byl první výkop na staveništi proveden 1. května 1958. Výstavba divadla představovala důležitý krok v modernizaci centra města. Jeho tehdejší stav s řadou malých domků odrážel rozpory rychlého rozkvětu, kdy z původního městečka vyrostlo velké průmyslové středisko, zčásti s novou moderní zástavbou a zčásti se zástavbou maloměstskou.

Výstavba divadla

Výstavba hlavní budovy probíhala v letech 1960–1967. Autoři vítězného soutěžního návrhu komponovali na nárožní parcele budovu divadla jako horizontálně pojaté hranolové těleso s akcentem věžové hmoty provaziště. V dobovém tisku se psalo: „Nejzávažnější kulturní stavbou třetího pětiletého plánu se stane v našem městě realizace projektu nového divadla. V dispozičním řešení je nově navržená divadelní budova zcela odlišného charakteru než stávající budovy tohoto druhu. Dlouhá pomlka, která nastala během druhé světové války i po ní ve výstavbě nových divadel, znamenala zavedení zcela nových prvků při projektování



Karel Řepa, Miroslav Řepa, soutěžní návrh na Krajské divadlo v Gottwaldově, 1957. KGVU ve Zlíně.

těchto budov. Změnil se nejen názor na vlastní divadelní sál, ale i přilehlé společenské prostory. Velkou proměnu zaznamenal též vývoj jevištní techniky a rovněž i architektura. Nové divadlo bylo navrženo jako jednoduchý hmotový útvar, který je spojovacími krčky spojen s pomocnou budovou."¹⁵ Do roku 1962 probíhala přestavba a dostavba bývalé hasičské zbrojnice. Po propojení s hlavní budovou se tato pomocná budova stala technickým zázemím pro celý divadelní komplex.

Plány na divadlo byly na poválečné poměry skutečně velkorysé a s velkým rozpočtem (celý komplex byl postaven nákladem 46 milionů 27 tisíc korun československých). Termín plánovaného dokončení stavby byl v prosinci 1964. Proběhla ovšem reforma státní správy, při níž byl zrušen kraj Gottwaldov a jeho území se stalo součástí Jihomoravského kraje s centrem v Brně. V Brně se stavělo nové Státní divadlo, a kraj tedy realizoval hned dva náročné divadelní objekty ve stejném období. Proto bylo v Praze v březnu 1962 rozhodnuto stavbu Divadla pracujících zastavit. Do Gottwaldova ale došlo uvedené rozhodnutí teprve v květnu téhož roku a za tu dobu byla stavba ve výši druhého patra. Po řadě urgencí bylo povoleno pokračování výstavby. Projekt kvůli těmto okolnostem, a tím pádem i komplikacím ohledně financí nebyl dokončen v původně plánovaném termínu, ale až na podzim roku 1967. Řízení o uvedení stavby do trvalého provozu proběhlo 8. listopadu 1967 a slavnostní zahájení bylo 11. listopadu 1967 premiérou inscenace Jánošík od Jiřího Mahena. Souběžně začala fungovat v prvním patře pomocné budovy druhá scéna – Divadélko v klubu o kapacitě přibližně 80 až 100 míst a s ním spojený bar a restaurace.¹⁶

Samotnou hlavní budovu divadla tvoří těleso obdélného půdorysu, v jehož středu je vejčité hlediště s lóžemi po obvodu sálu. Hlediště doplňuje vestibul v přízemí a rozsáhlé foyer v patře. Budova má plochou střechu, v zadní části s dominantou hranolového převýšeného provaziště.

Západní dvoupodlažní průčelí má v parteru loubí, rytmizované systémem zkosených pilířů. Před průčelím je terasa s kamennou dlažbou, propojená s okolním terénem širokým schodištěm, děleným nízkými příčnými zidkami s kamennými oválnými vázami. Na severním konci terasy byla umístěna na vysokém a subtilním nosníku kovová plastika. Stěna obrácená do loubí je prolomena systémem malých obdélných vertikálních štěrbin a uprostřed velkými výkladci s prosklenými dveřmi, které jsou hlavním vstupem do divadla. V patře se průčelí otevírá v celé své šíři prosklenou stěnou na celou výši vnitřního foyeru. Stěna je ukotvena na subtilních kovových nosnících. Boční severní průčelí do třídy Tomáše Bati je v přízemí prolomeno menšími obdélnými okny. V patře je uplatněn systém mírně předstupujících pilířů. Podobně je řešeno boční jižní průčelí do Divadelní ulice, v polovině opatřené obdélným vstupem s vysunutou železobetonovou markýzou. Zadní východní průčelí ústí do malého parku. Z hmoty divadla na jižní straně v úrovni druhého patra vede spojovací chodba na hranolových pilířích, ústící do prvního patra provozní budovy. Pomocná budova, propojená s divadlem nadzemní chodbou pro zaměstnance a spojovací chodbou pro transport kulís, má obdélný půdorys a je třípatrová, podsklepená. Vnitřní dispozice je trojtraktová, stavba má železobetonový vyzdívaný skelet.

Divadlo bylo navrženo jako univerzální prostor s důrazem na činohru, s možnostmi pro zpěvohru i balet. Autoři uplatnili v mezích možností podněty z dostupných reformních vzorů první poloviny 20. století s důrazem na vztah diváka a herce. Tento podnět, ojedinělý v tehdejší české divadelní architektuře, je zřejmý především ve vejčitém utváření hlediště a v rozvinutém prostoru proscénia. Tvar divadelního sálu pro 800 diváků je eliptický s amfiteatrálním uspořádáním hlediště a věncem lóží po obvodu. Kompozice hlavního jeviště s dvojicí postranních,

symetricky pojatých prostorů také navazovala na meziválečné experimenty. Jak uvádí jeden z projektantů Miroslav Řepa, inspirovali se tvorbou G. Asplunda a italským racionalismem, koncepcí divadla od Waltra Gropia i racionální architekturou samotného Zlína, především dílem Františka Lýdie Gahury.¹⁷ Budova divadla ukazuje současně i vývojové tendence v československé architektuře druhé poloviny 50. a počátku 60. let minulého století. Autoři uplatnili soudobé konstrukce a materiály – železobetonový skelet se sloupy o téměř bašovském rozponu 6×6 metrů, doplněný ocelovou konstrukcí střeš. Hlavní prosklené průčelí spojuje vnější prostor s rozsáhlým interiérem foyeru v prvním patře. Důraz na transparentní uplatnění skleněných stěn se objevil v druhé polovině 50. let v souvislosti s pronikáním zavěšených fasád do české architektury. Jednotlivé typy těchto fasád se od sebe lišily použitými materiály, ale také samotnou technologií montáže. Zvolený typ pláště umožnil vytvořit působivou fasádu a zařadil budovu do kategorie reprezentativních staveb. Po éře socialistického realismu se tak i v „gottwaldovském“ prostředí uplatnil pozdní internacionální styl, často označovaný jako bruselský. Při realizaci divadla se projevil jak v architektonickém utváření, tak i v umělecké výzdobě stavby. Právě jednotné pojetí architektury a zapojení výtvarného umění je jedním z výrazných znaků divadla. Architekti se ve spolupráci s výtvarnými umělci snažili prostřednictvím syntézy architektonických a výtvarných prostředků vytvořit kultivovaný prostor, což se u Divadla pracujících podařilo nadstandardně.

Umělecká výzdoba divadla

Přes časové i finanční obtíže při výstavbě divadla se podařilo získat celkem vysokou částku na uměleckou výzdobu. V roce 1962 byla vyhlášena celostátní anonymní výtvarná soutěž na díla pro divadlo a vypsány podmínky této soutěže na návrh monumentální plastiky před budovu, mozaiky do vstupní haly, plastiku pro kašnu za divadlem a textilní oponu. Soutěž vyvolala vlnu zájmu u celé řady renomovaných výtvarných umělců z celé republiky a do soutěže přihlásilo svá díla 130 autorů, například Stanislav Kolíbal, Adriana Šimotová, Jiří John, Vladimír Kománek, Ida Vaculková.¹⁸ Výsledky soutěže byly představeny na výstavě Návrhy na výtvarnou výzdobu Divadla pracujících v krajské galerii v Domě umění v Gottwaldově v termínu od 21. října do 18. listopadu 1962.¹⁹ V rámci výstavy se konaly besedy a přednášky. Pořadatelé výstavy byly MěstNV Gottwaldov a Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově. Do poroty pro výběr uměleckých děl byli jmenováni sochaři Vincenc Makovský, Karel Hladík, Ladislav Zivř, malíři Vladimír Sychra, Josef Liesler, Alois Fišárek, Josef Flejšar, architekti Miroslav Řepa, Josef Chrák a další (jako náhradníci byli stanoveni Michal Plánka, ředitel galerie, malíři Vladimír Hroch, Bohdan Lacina), předsedou poroty byl zvolen ředitel Oblastního muzea v Gottwaldově



Dvorní průčelí Divadla pracujících před dostavbou s kašnou a plastikou od Miroslava Chlupáče, 1967, KGVU ve Zlíně.

Milan Smýkal. Z průběhu tohoto prvního i dalších kol soutěže se zachoval rozsáhlý archiv korespondence a dokladů.²⁰ Syntetické propojení architektonického díla s výtvarným uměním se podařilo v rámci soutěžní komise osvobodit od ideologického diktátu i přes to, že ústřední heslo „výzdoby“ znělo Uměním ke komunismu. V úvodu textu *Ideová náplň výzdoby* se píše: „*Název <Divadlo pracujících>, který zůstává, už sám o sobě nese část myšlenkové podstaty. Nelze opomíjet ani fakt, že naše město nese jméno soudruha Gottwalda, ani to, že je městem převážně mladých lidí. Výtvarná výzdoba nového divadla má podtrhovat charakter divadla socialistického...*“²¹

Přes tyto proklamace závěry poroty postupně směřovaly k uvolnění vztahu mezi uměním a příkazem obsahové či formální srozumitelnosti a výrazně se projevila snaha o výběr návrhů, korespondujících s charakterem architektury. Vyhodnocení soutěže bylo rozděleno podle vypsání okruhů. Ze 30 návrhů na monumentální mozaiku byl vybrán návrh dvojice výtvarníků Miroslava Obrátla a Zbyňka Slavička. V části věnované návrhům skulptury nebyla ani jedné z 35 přihlášených prací udělena první cena, dvě druhé ceny připadly studiím s názvem *Křídla* od Vladimíra Janouška z Prahy a *Srdce* ve čtverci od Andreje Rudavského z Podunajských Biskupic. Z návrhů na oponu bylo vybráno dílo Hany Lendrové z Prahy a druhá cena byla udělena Inez Tuschnerové z Brna, celkově bylo přihláшено 24 návrhů. Ze 41 přihlášených návrhů na plastiku pro kašnu nebyl vybrán žádný a bylo rozhodnuto o pokračování soutěže. Jednání poroty dalších dvou kol soutěže pro výběr plastiky pro kašnu a před vstup do divadla bylo v květnu 1963 a v březnu 1965. Poslední závěrečné jednání komise proběhlo 9. listopadu 1967.²²

Vybraná výtvarná díla se stala výraznou součástí a doplněním působivé architektury. Na proti hlavnímu vchodu ve vestibulu je zaoblená



Vestibul Divadla pracujících s mozaikou od Milana Obrátla a Zbyňka Slavička, KGVU ve Zlíně.

stěna hlediště obložená mozaikou od Milana Obrátla a Zbyňka Slavička o rozměrech 3×30 metrů, která je koncipována „ve jménu života, radosti a krásy“ a sestavená z přírodních kamenů. Z vestibulu se na obou stranách do patra zvedají dvě samonosná, dvojramenná, protisměrně lomená schodiště, vyúsťující v patře do foyer. Výtvarnou dominantu zde představuje stylizovaná malba Zdeňka Holuba o rozměrech $30 \times 2,5$ metru, zachycující tři historické epochy divadla prostřednictvím lidských i zoomorfních postav a dalších symbolů, odkazujících na téma divadlo jako hra, divadlo jako poezie, divadlo v podobě tragédie i komedie. Foyer po stranách přechází v části se sníženým stropem, obklopujících zablenou stěnu hlediště. Po obou stranách jsou dřevem obložené bufety, otvírající se do foyeru prosklenými stěnami a s gobelíny od Vladislava Vaculky (1914–1977) na náměty z Maryši a z Jánoška. Portál jeviště je 12 metrů široký a 6,5 metrů vysoký. Kromě železné protipožární opony v něm byla zavěšena po obloukové dráze se uzavírající slavnostní textilní opona podle návrhu Hany Lenderové (1930) a Sylvie Řepkové (1928), realizovaná v gobelinové dílně Ústředí uměleckých řemesel ve Valašském Meziříčí. Opona byla složena ze dvou samostatných vcelku tkaných vlněných gobelínů o výšce 10 metrů a šířce každého dílu 15,5 metru. Převažující tmavě modrá barva byla doplněna klíny tmavě červené a fialové, to vše protkáváno zlatými a stříbrnými nitěmi. Salónky slavnostních lóží doplnila textilní díla od Hany Králové. V prostoru vrátnice do provozní části divadla z východní strany je naproti vchodu umístěn figurální reliéf sochaře Zdeňka Kováře (1917–2004) na námět Drama, Poezie a Hudba. Interiérová umělecká díla doplňují keramické práce od Ludmily Hladíkové, Děvany Mirové, Marie Rychlíkové a Aloise Šutery (1933–1982). Na výzdobě se podílel i sochař Jan Habarta (1919–1989). Ve foyer prvního patra byla osazena pamětní deska, kterou zpracoval Milan Mišek.¹²³ U severozápadního nároží se neodmyslitelnou součástí budovy stala výrazně stylizovaná kovová socha Letící múza od Luboše Moravce (1925–2010).¹²⁴ Keramické vázy pro široké hlavní schodiště navrhl Alois Šutera.



Pohled do divadelního sálu k jevišti s oponou podle návrhu Hany Lenderové, KGVU ve Zlíně.

Do prostoru parku mezi zadním průčelím divadla a dvorním průčelím provozní budovy byla umístěna kašna vyložená skleněnou mozaikou s plastikou – ženským torzem osazeným na soklu uprostřed vodní plochy od Miloslava Chlupáče (1920–2008). Za kašnou stojí plasticky pojednaná strukturovaná betonová stěna od Čestmíra Janoška. Nápis na budově divadla navrhl Libuše Girsová a dokončil Josef Vališ.¹²⁵

Architekti ve svém konceptu divadla navázali na nejlepší tradice zlínské architektury. Snažili se o optimální vyřešení urbanistických vztahů a vazeb k budově kostela, stávající budově domu bezpečnosti a jeho začlenění jako pomocné budovy do divadelního komplexu, i k protilehlým objektům pojatým ve funkcionalistickém duchu. Divadlo dalo místu velkoměstské měřítko a stalo se výrazným centrem kultury. „*Prvořadý význam novostavby gottwaldovského divadla spočívá již v tom, že tímto kulturním stánkem je dán předpoklad pro vznik nového kulturního centra města. Mělo by vyvážit dnešní centrum, které se soustřeďuje kolem vstupu do národního podniku Svít, kina, hotelu a obchodního domu, a k novému divadlu a do jeho okolí přenést nový život města.*“¹²⁶ Architekti ovšem nepředvidali nárůst automobilové dopravy, degradující v současnosti prostor před divadlem do podoby pouhé rušné křižovatky a parkoviště. Plánovaný společenský předprostor neplní svoji původně zamýšlenou funkci. Budova prošla výraznou rekonstrukcí v roce 1989, kdy byl upraven hlavní sál budovy. Tehdy se zmenšila jeho kapacita z původních 800 na 687 míst ve prospěch zlepšení komfortu a viditelnosti. Od roku 1990 nese divadlo název Městské divadlo Zlín. Budova divadla včetně uměleckých děl, přilehlého parku a kašny byla zapsána do Ústředního seznamu kulturních památek.¹²⁷ Je cenným dokladem spojení urbanismu, architektury a umění v československé architektuře.

Poznámky:

1. Balvínová, Eva: Beseda po startu. O prvních zkušenostech s novým divadelním prostorem hovořili ředitel Divadla pracujících Alois Lhotský, šéf činohry Karel Pokorný, dramaturg Otakar Roubínek, šéf výpravy Josef Vališ,

- režisér Svatopluk Skopal, herci Václav Beránek a Miroslav Moravec; *Divadlo* 19, 1968, č. 2, s. 10–17.
2. Zlín – Bařov, zvláštní otisk časopisu Architekt SIA, 1935, s. 5.
 3. Zlín, ponděli 18. 5. 1937, č. 20, str. 1.
 4. Zlín má divadelní sál pro 2000 lidí, Zlín, č. 48, středa 29. 11. 1939.
 5. Budujeme velký a zdravý Zlín, Zlín, velké vydání, středa, č. 18, str. 21, 1. 5. 1940.
 6. Naposledy se architekt F. L. Gahura (1891–1958) k návrhům divadla pro Zlín – Gottwaldov vrátil v roce 1957 před svou smrtí, kdy se již jako těžce nemocný chtěl účastnit vyhlášené architektonické soutěže.
 7. Společenský dům byl obchodním a společenským centrem pro jednu z částí Zlína, zvané Díly. Realizace od Vladimíra Karfíka byla typicky bařovského provedení ze železobetonovým skeletem o modulu 6,15 x 6,15 metru, vyzdívaným cihlou. Měla obdélný půdorys, plochou střechu a rozměrná v rozích zaoblená okna. Jeho součástí byly obchodní místnosti, kino a kavárna. Budova byla vestavěna do svahu a má z uliční strany jedno patro, ze zadní je třípodlažní. Z malé haly se scházelo po schodech k ochozu a hledišti o délce 19 metrů, šířce 11 metrů a výšce 4,5 metrů, se svažitou podlahou a 421 sedadly. Malé jeviště mělo šířku 11 m, hloubku 9 m a výšku 4,5 m. Jeviště nebylo vybaveno ani tahy a ani točnou či propadly. Zázemí tvořilo pouhých pět hereckých šaten, místnosti vlásenkáře a rekvizitárna.
 8. Herci divadla byli jako dílna č. 9742 organizováni ve Svazu kůže a guma a byli zaměstnanci n. p. Bařa, od 1. ledna 1949 přejmenovaného na n. p. Svit. K témuž datu bylo provedeno na základě iniciativy komunistického vedení podniku i přejmenování Zlína na Gottwaldov.
 9. MZA v Brně, SOKA ve Zlíně, MěstNV Zlín/81, 1956.
 10. MZA v Brně, SOKA ve Zlíně, MěstNV Zlín/81, 1956, Základní materiály pro přípravný výbor pro stavbu budovy Divadla pracujících v Gottwaldově, 6. 11. 1957.
 11. MZA v Brně, SOKA ve Zlíně, MěstNV Zlín/91, 1957–1959.
 12. MZA v Brně, SOKA ve Zlíně, MěstNV Zlín/91, 1957–1959, 26. 4. 1957.
 13. Vladimír Šlapeta, Adolf Benš (1894–1982) architektonické dílo, Praha 2014, str. 285; Jan Sokol, pozůstalost Jana Sokola, Národní galerie v Praze, fotografická a plánová dokumentace; Jiří Čančík, pozůstalost J. Čančíka v KGVU ve Zlíně, fotografická dokumentace; F. L. Gahura, pozůstalost F. L. Gahury v Muzeu města Brna, plánová dokumentace.
 14. Architekt Miroslav Řepa (24. 2. 1930) studoval v letech 1949–1953 Vysokou školu architektury a pozemního stavitelství v Praze. V roce 1954 byl přijat na Akademii výtvarných umění v Praze (profesor Jaroslav Fragner). Během studia Akademie spolupracoval na architektonických soutěžích u Jaroslava Fragnera, Jiřího Gočára a Jiřího Krohy. Po ukončení studií krátce spolupracoval se svým otcem, architektem Karlem Řepou. V roce 1965 vyhrál s Vladimírem Pýchou soutěž na Československý pavilon na Světové výstavě EXPO v Montrealu. Následoval projekt divadla Laterny Magiky pro světovou výstavu do japonské Ósaky v roce 1970. V roce 1992 se stal technickým ředitelem československého pavilonu Expo '92 v Seville. Od roku 1970 spolupracoval na rekonstrukci Smetanova divadla a Národního divadla, od roku 1976 zastával funkci architekta v útvaru Národního divadla. V letech 1984–1991 pokračoval v rekonstrukci Tylova, dnes Stavovského divadla. V roce 1993 se stal kurátorem výstavy Josip Plečnik, následně byl jmenován hlavním kurátorem výstavy „Deset století architektury“ v areálu Pražského hradu, která měla reprízy i v zahraničí.
 - Architekt Karel Řepa (23. 10. 1895, Nový Ples – 2. 3. 1963, Pardubice) byl autorem řady funkcionalistických staveb na Pardubicku. Karel Řepa studoval od roku 1918 pražskou UMPRUM a byl žákem Josipa Plečnika, kterého následoval až do slovinské Lublaně, kde svá studia dokončil. Později pracoval krátce v Praze v ateliéru architekta Františka Krásného a natrvalo se nakonec usadil v Pardubicích, kde od poloviny 20. let projektoval řadu moderních budov. Byl hlavním architektem Výstavy tělesné výchovy a sportu (květen až říjen 1931), pro kterou navrhl ceněné funkcionalistické pavilony. Významný je jeho projekt pardubického hlavního nádraží, na kterém v letech 1947–1948 spolupracoval s Karlem Kalvodou a Josefem Dandou. Je to jedna z nejvýznamnějších staveb poválečného funkcionalismu s prostornou odbavovací halou, hotelem a podzemním kinem. Jeho syn Miroslav Řepa je rovněž architektem a spolupracovali spolu na vítězném návrhu divadla pro Gottwaldov. Dokončení stavby se již nedožil.
 - Architekt František Rozhon (25. 9. 1926 v Bystřici pod Hostýnem – 18. 9. 2003 ve Zlíně) vystudoval VŠUP v Praze (1945–1950), kde se stal asistentem profesora Adolfa Benše. V letech 1951–1953 absolvoval vojenskou službu v Rakovníku a v roce 1953 nastoupil do Stavoprojektu v Gottwaldově. V roce 1955 podal se svým profesorem soutěžní návrh na Kulturní dům v Gottwaldově (spolu s Jaroslavem Kadlecem), oceněný 1. cenou. Pracoval ve Stavoprojektu Gottwaldov. Projektoval např. sídliště v Otrokovicích, školy ve Zlíně a ve Starém Městě. Hlavním dílem je však Divadlo pracujících ve Zlíně, na kterém spolupracoval s architekty Karlem Řepou a především s jeho synem Miroslavem Řepou. Ve zlínském Stavoprojektu pracoval až do svého odchodu do důchodu.
 15. Projekt nového divadla v Gottwaldově, katalog, Kabinet architektury Svazu architektů ČSSR Gottwaldov, výstavní pavilon n. p. Svit, 5. 3. 1961.
 16. MZA v Brně, SOKA ve Zlíně, podrobně viz spisy ze zasedání rady KNV a MěstNV v Gottwaldově, 1960–1967, MěstNV Zlín/13, 1973.
 17. Podrobné informace o architektonickém pojetí divadla viz Pažoutová, Kateřina: Divadlo ve Zlíně. Rozhovor s architektem Miroslavem Řepou; In: *Městské divadlo Zlín 2006/2007. 40. výročí otevření nové divadelní budovy ve Zlíně*; Zlín 2007, nestr. Čančík, Jiří: K realizaci nového divadla v Gottwaldově; In: *Architektura ČSR XXVII*, 1968, s. 111–112.; Plánka, Michal: K Divadlu pracujících v Gottwaldově; In: *Architektura ČSR XXVII*, 1968, s. 107–111; Řepa, Miroslav: Nové divadlo pracujících v Gottwaldově; *Divadlo* 19, 1968, č. 2, s. 7–9.
 18. MZA v Brně, SOKA ve Zlíně, MěstNV Zlín/50, 2010.
 19. Gottwaldovští občané o novém divadle už dnes. Práce, č. 254, 25. října 1962, str. 5.
 20. MZA v Brně, SOKA ve Zlíně, MěstNV Zlín 50/2010, kar. 209.
 21. MZA v Brně, SOKA ve Zlíně, Ideová náplň výzdoby nového Divadla pracujících,
 22. MZA v Brně, SOKA ve Zlíně, MěstNV Zlín 50/2010, kar. 209.
 23. Navržený text pamětní desky: Divadlo pracujících v Gottwaldově projektoval Krajský projektový ústav Gottwaldov pod vedením Miroslava Řepy a Františka Rozhona v letech 1957–1961 stavbu provedl národní podnik Pozemní stavby Gottwaldov v letech 1961–1967. MZA v Brně, SOKA ve Zlíně, MěstNV Zlín 13/1973.
 24. Luboš Moravec [10. 4. 1925 Dojetřice (Benešov) – 2010]. V letech 1946–1953 vystudoval Vysokou školu umělecko-průmyslovou u profesora Josefa Wagnera. Ve své sochařské tvorbě upřednostňoval velké formy a zjednodušené tvary. Pracoval s přírodními materiály a kovem. Ve spolupráci s manželkou vypracoval nový postup při vytváření kovových plastik metodou metalizace.
 25. Libuše Girsová opustila před dokončením území republiky. Josef Vališ přepracoval nápis Divadlo pracujících podle připomínek poroty. MZA v Brně, SOKA ve Zlíně.
 26. Nové divadlo v Gottwaldově, autoři Miroslav Řepa, František Rozhon, archiv KGVUZ.
 27. Na základě rozhodnutí Ministerstva kultury ČR ze dne 6. 12. 2000 pod rejstříkovým číslem 50702/7-8930.

Zlínské lavičky

Vít Jakubíček



Designéři Luděk Pavézka a František Crhák sedící na prototypu lavičky před budovou gottwaldovské katedry tvarování strojů a nástrojů VŠUP.

Ve veřejném prostoru Zlína (tehdejšího Gottwaldova) došlo v 80. letech ke dvěma výrazným intervencím z oblasti průmyslového designu. Městský mobiliář podle návrhu architekta Františka Crháka a jeho bývalého žáka Ludka Pavézky zanechal na více než tři desítky let výraznou stopu v samotném centru – v městských parcích a autobusovém nádraží.

O rekonstrukci parků v centru Gottwaldova bylo rozhodnuto koncem 70. let minulého století. Studie revitalizace zeleně v dnešním sadu Komenského a sadu Svobody byla svěřena krajinářskému architektovi Jiřímu Fingerovi, někdejšímu hlavnímu inženýrovi Mezinárodní zahradnické výstavy Flora Olomouc. Po analýze stavu dřevin bylo přistoupeno také k obnově parkového mobiliáře. Při této příležitosti byl osloven architekt a designér František Crhák, pedagog gottwaldovské katedry tvarování strojů a nástrojů Vysoké uměleckoprůmyslové školy v Praze. Útvar hlavního architekta MěNV v Gottwaldově mu na začátku roku 1981 svěřil úkol vyřešit nový mobiliář pro revitalizovaný městský park. Plán města počítal s komplexní obnovou zeleně a kvalitním řešením nových laviček, odpadkových košů a osvětlovacích těles, které měly dohromady vytvořit příjemné,

harmonické prostředí významné urbánní rekreační zóny města.

František Crhák se věnoval navrhování sedacího nábytku do interiéru během celé své tvůrčí praxe. Již v 50. letech si například navrhl vybavení vlastního bytu v Uherském Hradišti, kde tehdy působil jako urbanista na KNV. Také během dalších let se okrajově věnoval sedacímu nábytku. Inspiraci novými tvarovými a materiálovými trendy čerpal především ze zahraničních časopisů. Jeho zřejmě nejvýznamnějším, i když bohužel nerealizovaným návrhem bylo ergonomické lamelové křeslo, jehož výrobu se snažil prosadit v 80. letech.

Důsledný a zodpovědný přístup při designu zlínského mobiliáře lze sledovat z komplexního procesu, který samotné realizaci předcházela. František Crhák nejprve zadal vypracování analytické studie tohoto úkolu svým studentům ve 3. ročníku v rámci architektonických cvičení.



Prototyp lavičky před budovou Střední průmyslové školy strojnické.

Na základě poznatků studií, které na jaře 1981 vypracovali studenti Ladislav Kubo, Jan Ambrůz a Markéta Kološová, pak František Crhák vyšel při řešení samotného úkolu. Bylo potřeba navrhnout nově tvarovaný kvalitní mobiliář sestávající z parkových lavic, nádob na odpady a osvětlení. Tyto prvky mohly být případně doplněny v rámci parku ještě dalšími.

Důležitým parametrem nově řešeného mobiliáře byla jeho odolnost. Na rozdíl od stávajících typových laviček^{1/} měly být jednotlivé kusy zhotoveny z materiálů vysoce odolných proti poškození, měly splňovat požadavky na jednoduchou údržbu a také možnost uskladnění některých prvků v zimě. František Crhák v roce 1982 oslovil s nabídkou spolupráce na novém mobiliáři Ludka Pavézku, absolventa ateliéru tvarování strojů a nástrojů. Společně během září a října 1982 vytvořili několik modelů: devět variant laviček, tři varianty osvětlovacích těles a dvě varianty odpadkových košů. Nakonec bylo rozhodnuto o výrobě pouze lavic, bez dalších mobiliárních prvků.

Proces navrhování a následná realizace nebyla bezproblémová. Autoři si při řešení možných technických řešení museli vystačit pouze s velmi omezeným počtem zahraničních periodik. Navíc

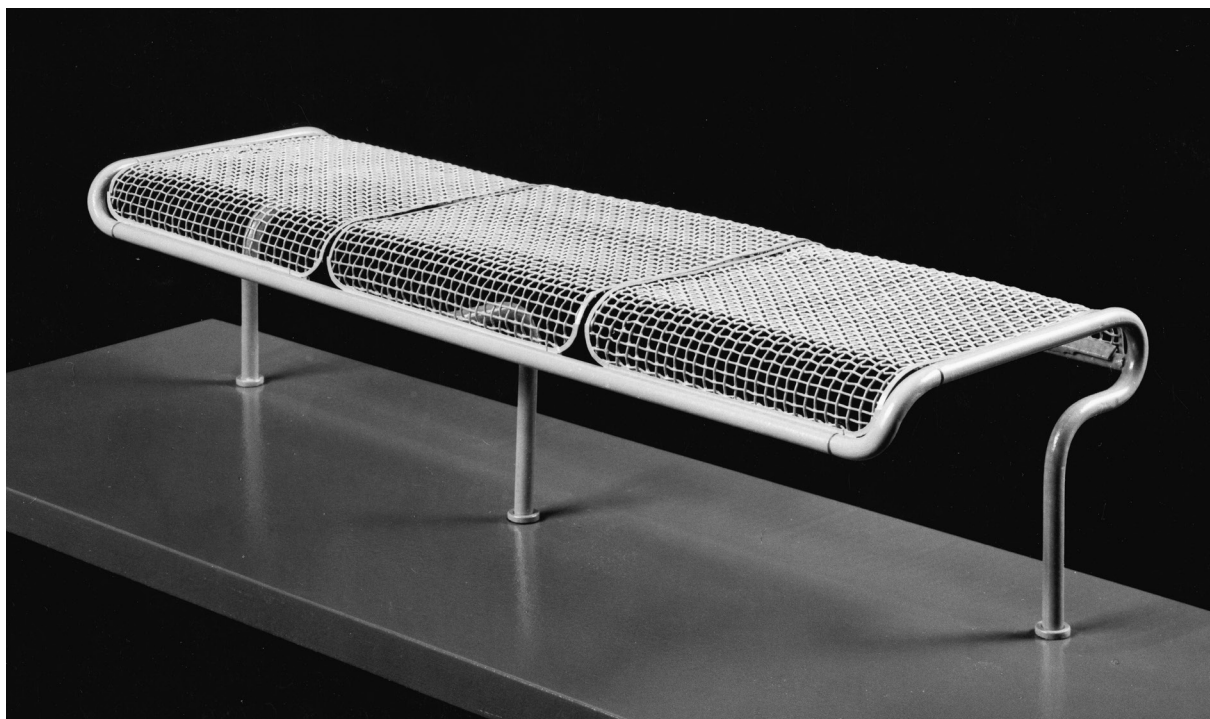
pokročilá technologie fluidního nanášení plastů na kov, která byla nutná pro zhotovení lavic dle návrhu Františka Crháka a Ludka Pavézky, byla v tehdejším Československu dostupná pouze v Závodech Vítězného února v Hradci Králové.

Mezitím v květnu 1983 již bylo připraveno několik prototypů v různých barevných i tvarových variantách. Prototypy parkových laviček z ohýbaných trubek s výpletem z poplastovaného pletiva nebo z ohýbaného perforovaného plechu, zhotovené v měřítku 1:1, v béžové, světle žluté a hnědé variantě byly zkoušeny přímo v parku. Nakonec byla pro exteriérové lavice zvolena varianta kombinující rám z ohýbaných trubek a vnitřní rám s jednostranně hladkým výpletem ze zalisovaných drátů. Bylo rozhodnuto o výrobě čtyř typů lavic – tři a dvumístných s opěrákem nebo bez něj. Varianta bez opěráku měla výhodu v možnosti sezení z obou stran. Realizace laviček byla svěřena topenářům v Kuřimí, v přidružené



Návrh koše s výpletem z poplastovaného pletiva.

designérské školy a upozornit na existenci početně nevelkého ateliéru tvarování strojů a nástrojů.¹⁴ V dnešní době je již materiál laviček v podstatě dožilý a jejich značná část byla během



Model varianty parkové lavičky bez opěráku.

výrobě JZD Ublo pak potahovali rošty polyetylenem.¹²

Konečné řešení bylo navzdory technologickým omezením poměrně komfortní. Díky mírnému pružení sedáku a dostatečné výšce opěradla bylo zaručeno daleko pohodlnější sezení proti konvenčním dřevěným lavicím. Varianta lavic z perforovaných plechů byla nakonec využita o rok později při návrhu sedacího nábytku a doplňků pro čekárnu nádraží ČSAD v Gottwaldově (arch. Pavel Šimeček, Stavoprojekt Gottwaldov)¹³, na níž opět spolupracovala designérská dvojice Crhák - Pavézka.

Lavičky měly být vyrobeny v mnohonásobně větším počtu a postupně rozprostřeny po celém Gottwaldově. Zároveň měly představovat určitou jasně rozpoznatelnou značku gottwaldovské

revitalizaci odstraněna ze zlínských parků. Přesto je obdivuhodné, že lavičky byly bez větších zásahů funkční po třicet let. Nelze také opomenout, jak výjimečnou pozornost a péči jim tehdy designéři věnovali.

Poznámky:

1. V té době v Československu převládaly dva typy laviček. První se skládaly z dřevěných latí v místě sedáku a opěradla a betonových prefabrikovaných bočnic, druhý typ vycházel z tvarů historizujících laviček z litiny.
2. David Karola, Galerista, výtvarník a „lavičkář“, který vytvořil koš pro miliony lidí, *Zlínský deník*, 14. 3. 2014, s. 6–7.
3. Blíže viz Jiří Gebrian, Design pro ÚAN v Gottwaldově, *Průmyslový design*, č. 7, 1984, s. 21–23; Miroslav Klívar, Přínos městskému designu, *Architektura ČSR*, č. 1, 1987, s. 76–77.
4. Za tyto informace děkuji spoluautorovi zlínského mobiliáře Ludku Pavézkoví.

~~1. 1. 1971~~
~~1. 1. 1971~~

LID SE PŘIZPŮSOBUJE
MÓDNÍMU TRENDU

BEZDOMOVĚCTVÍ -

hipsters s andělskými hlavami,
e žna ve po prastarém nebeském
tálku s hřezdovým dynamem
s trojové noce,
v bídě a v hadrech a se ca
klince očí a podívali. Vy se
a leavili v nadpřiročnou tem
e bít se s tndem vodon v 205
nad vrchností v kroměs
samotná honosná pan moř

připravil

Pavel Petr

NÁHROBNÍ KÁMEN PRO MILANA KOZELKU

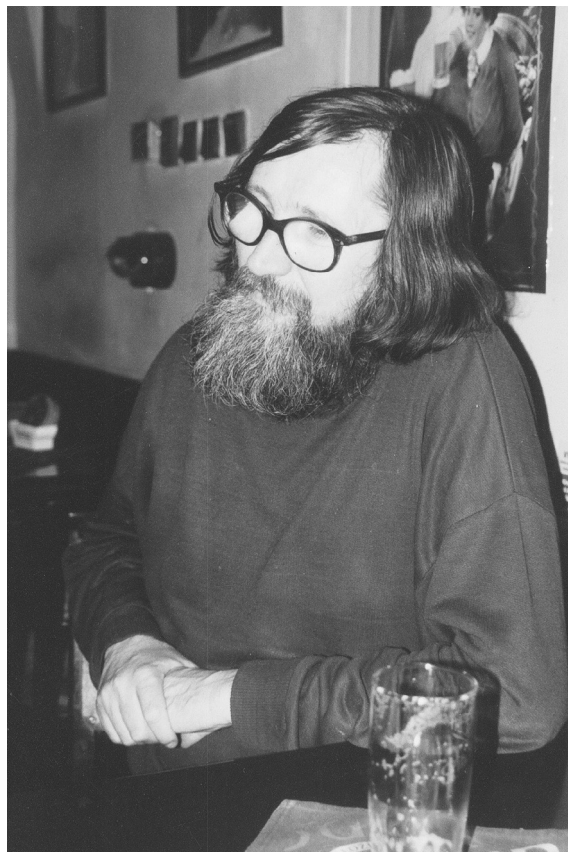
Včera, 1. 1. 2015 nad ránem, mi volal Václav Kinský, že se konečně vypraví za Bohdanem Slámou, aby spolu vybrali jeden z bludných kamenů, kterých má Bohdan na svém „panství“ v Bořicích habaděj.

Václav krátce po Milanově kremaci začal bloudit Prácheňskými lesy, aby našel vhodný náhrobní kámen na jeho hrob. Když ho konečně našel a chtěl ho se svými přáteli převést do kamenické dílny, nebyl s to s ním hnout. Balvan se svislým břitem hrany a porostlým mechem, jako stvořený pro básníka a performer, by musel být vybagrován a přemístěn obřím jeřábem, protože jeho neobnažená část mnohonásobně převažovala obnaženou. Milanovi by se to určitě líbilo. Mně také.

Místo toho Milan v urně čeká na Olšanech, než ho vyzvednu a uložím do urnové schránky, kterou jsme zakoupili Na Malvazinkách. Jenže mně se urnu s jeho popelem do „funkcionalisticky“ neosobní a nijak označené betonové jímky dávat nechce, a to i přesto, že by se to Milanovi pravděpodobně líbilo. Beze jména, bez dat, jen tak, jako kdyby i posmrtně protáhl performanci až za hrob.

Stále se musím vnitřně vyrovnávat s jeho odchodem do věčnosti, stále si ho připomínám četbou jeho básní, textů zhuštěných až na kost a dřev, že by i Bábel záviděl. Umřít je přirozené a patřičné. Některá úmrtí jsou však předčasná a nesmyslná, tím spíš, že i přes žalostný zdravotní stav dotčeného zbývala naděje, že předchodí smysluplný život bude mít pokračování. I když s tělem ne zcela použitelným, nicméně s myslí jiskřivou, lze pokračovat v započatém a v to jsem, když jsem Milana navštěvoval v eldéence v nemocnici v Motole, nejen doufal, ale věřil.

Jaké bylo mé překvapení, když byl bez varování Milan „odložen“ do chcípařny v Humpolci, kde místo lékařů vládou malí menzeleové, nebo možná ne tak malí. Zůstává ve mně stín výčitky, že jsem neudělal dost pro to, aby se Milan včas



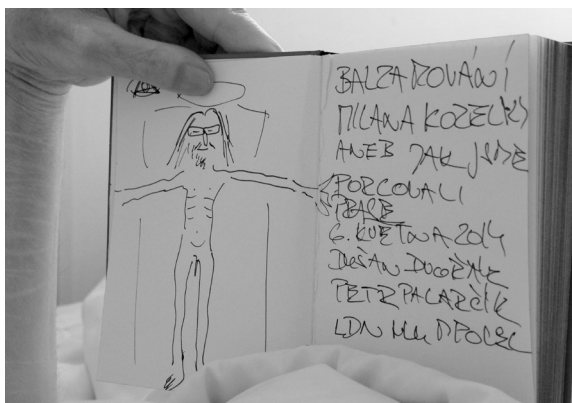
Portrét Milana Kozelky.

vrátil zpět do Prahy, do zařízení, kde by o něj s láskou pečovali a kam bychom ho mohli chodit opatrovat a obveselovat. Nakonec se to zdařilo, ale pozdě. Přesto neodcházel jako zapomenutý kus flákoty, vyhozené do nebyti, ale lidská bytost láskyplně opatrovaná laskavou doktorkou a milosrdnými sestřičkami. Když jsem vyzvedal Milanovy věci a úmrtní list, dýchl na mě z té malé bubenečské nemocnice pokoj a klid. Těm sestřičkám a paní doktorce, které o něj pečovaly, lze beze zbytku věřit, že být včas v jejich péči, byl by tu s námi stále.

Málokomu je dáno, aby své dílo dokončil. Vždy zůstane něco, co mělo být uděláno. Jen ti, kterým plamen invence vyhasnul, své dílo završili, souběžně s tím zhasili plamen své tělesné existence. Věčnosti se nelze dobrat dlouhověkostí či tělesnou nesmrtností. Jen svými činy a dílem se stáváme nesmrtelnými, pokud nám bylo dopřáno být obdařeni talentem, představivostí, prozíravým a břitkým myšlením.

Toho se Milanovi dostalo vrchovatě, nejen coby básníkovi, performeru, břitkému glosátoru nejen českých zaprděných provinčních poměrů, ale člověčí zhovadilosti vůbec. O to větší škoda, že už se nemůžeme nedočkavě těšit na jeho další hutné zprávy o stavu světa, křížence surreálných momentek přítomnosti komentované čalamádou jmen, historie, myšlenek, postřehů a moudrého nazírání skrze vědomí pomíjivosti a věčnosti zároveň.

Ač hutně brutální, vždy někde za horizontem nabízel naději v to lepší, co tenhle náš svět dává a obnáší. Obnažováním zpupnosti samozvanců



Poslední sešit s kresbou a textem Milana Kozelky.

nositelů demokracie zlehčoval samolibé chrochtání novodobých Herodesů i jejich utkvělost, že jim náš svět patří. Vysmíval se, karikoval pokrytectví perversity ušlechtilých a vychovaných hochů, kteří nahradili brutální hovada z doby totality, o nic méně zhovadilí, ač dovedně sofistikovaní.

Svědectví jeho antologií, dokumentů zaznamenávajících skutečný kvas umělecké tvorby v severních Čechách a na severní Moravě, v Ostravě a Olomouci, dokládají, že nebyl jen výsostným umělcem. Byl pedagog v širším významu toho slova, osvětář, a přitom současného světového umění, malířství, sochařství, hudby a performance zasvěcený znalec jako málokdo v Čechách. Jeho vliv na mladou generaci je úžasný a nepopíratelný. Zanechal hořící stopu kritického rozumu a sebeironizující reflexe. Proto také je stále přítomný.

John Bok

ODCHÁZENÍ V RYTMU ARYTMIE

ARYTMIE

*Labyrintem kulis korzují nahé
kostry, kyslík je řídký a úsporně
dávovaný. Černé labutě plují
v bílých vodách, na denní obloze
houstonou hvězdy. Don Quijot
sedí na stromě a podřezává
si pod sebou větev.*

Milan Kozelka

...nemoc nespokojeného srdce, odvislá od jeho nadmíru reaktivního života – s permanentním neklidem vrstvu po vrstvě postihnout pravdu jako klid nehybný asi tak jako tekuté písky, provokativně a s předstihem trefně podchytit dění kolem, realitu... pro srdeční nespolehlivost vlastnosti ne lehce slučitelné.

Kdysi prohlásil, že až uzná za vhodné, po anglicku velmi elegantně prostě zmizí a už ho nikdy nikdo nenajde... kolo se otočilo jiným směrem po jeho podpisu jako vyjádření souhlasu s nasazením léků ne zcela ještě zaběhnutých – souhlas osudový. Jeden z tisíce mohl mít komplikace, které bohužel Milan naplnil, a stále se opakující

mozkové příhody byly průvodním jevem. Mezitím stále měl svá autorská čtení, připravoval sbírku Fastfood a plánoval další a další akce, než přišla červenci 2013 ta poslední a zásadní, zcela neočekávaná. I přesto, že se jeho zdravotní stav v poklidu u přátel v jižních Čechách zvedal. V ten den na stanici Vltava zrovna dávali pořad „Takový byl“, jazz doprovázel texty z jeho Manhatanského deníku... nonsensy přítomné v jeho poezii jakoby v reálném životě získávaly skrytý význam...

Při první návštěvě na budějovické JIPce v jeho očích byl náboj tisíce zdravých srdcí, náboj, který vyzýval k překonání tohoto stavu s nadějí a snad i v nedlouhém čase... i lékaři nepokrytě obdivovali jeho schopnost adaptability. I po převozu do pražského Motola stále přitahoval dění kolem sebe, třebaže byl upoután... už se téměř schylovalo k tomu, že čas od času se sejdou přátelé a zhlédne se nějaký aktuální film, „nakopl“ to Břetislav Rychlík svou předpremiérou dílu o českém undergroundu z Karlovarska, a časem by ani nepřekvapilo, kdyby na stěně přibyl i nějaký ten obraz, Milana držely návštěvy přátel a informace... měl motivaci k rehabilitacím... jen Systém nebyl nakloněn a zcela bez předchozího upozornění byl převezen téměř ze dne na den do Humpolce, zprvu vítaná změna, která se proměnila v absurdní souboj s obstrukcemi, autoritářskou lékařkou, vyhláškami, nařízeními... kličkování v Systému... zatímco v pokoji zatuchlém od plen, všudypřítomná pachová stopa humpolecké ldnky, na stole před nemocniční postelí, v pet lahvi – bílá gladiola – meč pro nehybného bojovníka... jeden den rozkvétá jeden květ, zatímco ten předešlý uvadá, jakoby se trhal list v kalendáři. A vyhlídka tak leda do protějšího rohu. Chtěl odtud pryč. Zpět do Prahy. Ubíjela ho pasivita tohoto oddělení... měsíce se táhly... podařilo se tak „deset dní před dvanáctou“.

Milan vršil paradoxní pointy a možná tou jeho poslední bylo, že „větev pod Donem Quijotem“ nevydržela ráno v den Havlových narozenin – jakoby prošli v protisměru kolem sebe tito dva muži někde v transcendentnu... a jak vypověděla ošetřující lékařka – odešel s klidným úsměvem na tváři. 5. října 2014 v Praze-Bubenči.

V jedné ze šesti krabic od banánů, veškeré Milanově pozůstalosti, zbylo i pár jeho rukopisů přeškrtnutých křížem. Jeden z nich uvádím, patrně by byl z těch, které na čteních často neuváděl, jak říkal, tam dával většinou víc prostor pro „ty sandy“:

„Duše je po otci syrovým masem a po matce kyselinou sírovou. Jejimi dvojníky jsou lučavka královská, vaginální šlem a slzotvorný plyn. V okamžiku smrti přechází na pozice konkurenčního managementu, přesně a krutě; lokalizace je protiústavní a kontraproduktivní.“

...nevím, jaká by byla jeho úvaha nad lidskou duší po těch vleklých měsících „s tělem nznak“ a nemožností psát... jeho vystihující věta tímto směrem: „Možné je všechno.“ Jisté je, že při posledním setkání (ještě v Humpolci dva dny před jeho převozem do Prahy a pět dní před odhalením pamětní desky Magorovi v tomto jeho rodném městě) – v Milanově širokém úsměvu

a vlídném pohledu – zrcadlila má návštěva spíš zmatenost a hektičnost světa, odkud jsem mu tuto, doufajíc, že šťastnou, zprávu o převozu přinášela... ten pevný klid byl přítomen v něm, a to nepoměřitelně více než ve mně.

Pavla Vaculíková

MILAN KOZELKA, ČLOVĚK, UMĚLEC, ČLOVĚK.

Narozen v době českého komunistického převratu roku 1948.

Patřil, patří a bude jistě patřit i nadále k několika málo lidem, jejichž životní zásady (osudy) se mohou většinovému okolí jevit (protivit) jako zbytečně nekompromisní, a tím i sebedestruující. Mockrát se porval, mockrát drsně dostal přes hubu od zpěněných socialistických fyzlů.

Jeho tehdejší „přírodní“ performance, akce, nejsou bohužel tak snadno přenášeny do paměti současného umění, a přitom tam neodmyslitelně a hlavně nesmazatelně patří. Stejně jako jeho pražští soupeřníci a o mnoho uznávanější Petr Štembera či Jan Mlčoch. Dějiny, či lépe paměť umění jsou sice nespravedlivé (převážně určující z mocenských pozic západního provozu umění), ale naštěstí, kde nechybí vůle, energie, nearogance a vzdělání, mohou zpětně doznávat zásadní rekonstrukce.

Jeho současné vizuální práce, přestože se Milan cítí být spíše spisovatelem, jsou zdánlivě prachobyčejné fotokoláže, na nichž se potkávají věci neslučitelné. Nejde však o zaprášený princip deštníku a šicího stroje na operačním stole, ani o bližší, provokativnější dada (no, možná trochu dada ano).

Snad tedy politické „dada“, které ostře tepe do stereotypů, nejsou to ale jen pouhé glosy. Ne, jsou to přesné obsahové reflexe (dané právě Milanovým celoživotním postojem a názory), nikoliv však ve smyslu oněch tisíců internetových parodií na agitky globalismu, buddhismu či greenpeaceismu. Smějeme se jim, avšak pro jejich dlouhodobě dozívající a často až paralyzující pointu, nikoliv pro jejich momentální aktuálnost (blížkost), kterou sami běžně prožíváme. Ne na jedno použití, přesto jsou dobové. Není to příjemně rozpustný instant, spíše blbě rozkousatelné Něco.

Milan Kozelka nikoho nešetří: ať je to Havel, Klaus, Dalajláma, Paroubek, Masaryk, chudoba, bohatství, násilí, svastika, symboly, židi, arabové, kamarádi, modly, krása, soucit, disidenství, jakékoliv ověřené hodnoty, prostě nic mu takřikajíc není svaté.

Není to však laciný vzdor, křečovitě apriori, kritičnost zlá z principu ani střelba na snadný cíl. Není to snad ani zoufalství z čiré marnosti (možná na okraji).

Trauma ano, avšak sebereflektované, nekřičící, veřejně neadorované trauma umělce, který si útrpně prošel českou bezprostřední minulostí a ví, tuší, že přítomnost nemá budoucnost, a když tak v nekončící minulosti. Vlastně proč ne!? Bojíme se vlastních traumat, a proto děláme umění?! Nebo děláme traumatické „umění“, abychom vůbec přežili?! Taký je však šance na hravou nicotu,

kterou si uměním zlehka předcházíme.

Milan nenaříká, nespaluje mosty, nepohrdá svou pamětí, ale jeho současné práce taky nejsou zrovna příjemné na pohled, nejsou však ani přesofistikovanou formální zjemnělostí na trhu s uměním (jako – buď aktivní, změň (si!) svět). Za to si ho vážím, neboť neumím rozpojit Milana Kozelku člověka a Milana Kozelku umělce.

Jeho první, ano, první samostatná výstava v 60. letech v pražské galerii Nod mi to jen dosvědčuje. S úsměvem čekám, kdy se nahnou kurátoři a kritici a vezmou Milana „na milost“. S úsměvem čekám, zda je pak pošle do prdele. No ne, to je jiný konec podvrtných filmů o mýtech.

P. S. Je prosinec roku 2014, někdo mi důvěryhodně sdělil, že Milan Kozelka byl agent STB... co teď s tím... nevím!... mlčím?

Dnes pohřbívali... asi tiše

Neslyšel jsem

Obalen plastovým krunýřem, krustou

Příští cyporg v buticích jarní módy

Dnes pohřbívali... asi tiše

Neviděl jsem

Ruce s nožem od krve, ještě bez Eboly

Krájel jsem zrovna zmrzlý balík drůbežích srdcí

S rozmyslem

Dnes pohřbívali... asi tiše

Necítil jsem

Ostrost podzimního světla, za zády

Jak pozdní žár z krematoria

Dnes pohřbívali... asi tiše

Neplakal jsem

Ani ne pod zem, ani ne do rakví

Když popel zlehka propadal s kousky dřeva,

papundeklu

Dnes pohřbívali... asi tiše

Nekřičel jsem

Zmizení bez hluku

Jako by už nic nezbylo k důvodu

Dnes pohřbívali... asi tiše

Nechvěl jsem se

Věděl o zapomínání

Dnes pohřbívali... asi tiše

Milana Kozelku

Jen tak, jak by asi řekl, zbůhdarma...

Jiří David

KOZELKA

(srpen 2000)

Šli jsme s Kozelkou v noci utahání z práce na pivo do Phoenixu a pak, úplně ožralí, k nám domů. Bydlel jsem v jednom z vrchních pater věžáku a výtah nejel. M. K. se po vyčerpávajícím výstupu nahoře šprajcnul, doslova, protože přesto, že už obyvatelé domu cupitali dolů, do práce, usnul natažený napříč schodištěm, šaty složené do komínku pod hlavou, úplně nahý. Nemohl jsem ho probudit a byl příliš těžký a kluzký na to, abych ho odtáhl přes rohožku do bytu.

Petr Pustoryj



Milan Kozelka - nemocnice Humpolec. Foto: Libor Stavjaník.

Ivo, jsem holá prdel, prý nemám nárok na důchod, na nic. Žiju v příšerných poměrech, kdekdo mi dluží honorář. Čím víc budeš moci utrousit vlašských pesos, tím líp. Nenaléhám, ale přečti si velký rozhovor se mnou, který vyšel ve Tvaru č. 16 (tuším). Půl roku přežívám z peněz, který si vydělám za performance, přednášky a čtení v Americe. Tam jsou velmi slušní a štedří a platí ihned a bez vytáček keců. To tady neexistuje a nikdy existovat nebude. Češi jsou zbabělí, avšak suroví zmrdi. Ale já jsem Indián a tu radost jim neudělám, aby se jim vyflusaně skácel k smradlavejm nohám. Představ si, že v NY přijdeš do klubu na své čtení, který bylo domluvený měsíc předtím přes internet. Máš sebou dvd nebo cd, s přeloženými texty pro paralelní velkoplošnou projekci. V klubu v Greenwich Village je natešnáno 200 lidí z různých konců světa. Čteš, běží překladová projekce, v pauzách improvizuje starej černoch na saxofon. Dočteš a následuje bouřlivej aplaus. Potom se chlastá a zvou tě na další a další akce po celejch Státech. Druhý den vyjde v novinách recenze na čtení pod názvem Literární Robin Hood z Prahy. S ničím takovým se tady nesetkáš. Jak to, že žijeme v tak stupidní a a zlý prdeli? Pozdravuj všechny vedoucí školních ateliérů. MiK

Ivo, to že nikdo nepijete vim moc dobře. Já taky ne, řídím se zásadou, že umělec má být střizlivý a nemá se lišit od radostného okolí.

Témata přednášek:

1/ současné americké umění (90. léta až dosud) a jeho přesah do architektury a životního prostředí

2/ současný americký neopop-art a neominimalismus

3/ současné americká abstraktní malba

4/ současný americký hyperrealismus a monumentální sochařství

5/ současné čínské umění a návaznost na tradici

6/ současné čínské umění a jeho inspirace Západem

7/ současné čínské umění - společenská groteska a satira

8/ současné umění Indie, Thajska, Barmy, Vietnamu, Tibetu a jižní Korey

9/ proměňující se role umění a nadnárodní establishment

10/ radikalita současného umění

Za jednu přednášku chci 3000 plus cestu. Studentku (nebo studenta) na noc a bodygárda. Stačí to takhle? M

Ivo, nechceš v jarním semestru ve škole cyklus přednášek. Současný americký a asijský umění, umění a mocenský systémy, umění a politika, atd. M

Skvělý, díky. Hirsta nenávidím. Viděl jsem v Londýně jeho výstavu a byly to vyhozený prachy. Neboj, budu mluvit o umění, který má smysl. M

Ještě: při té příležitosti bych mohl na frekventovaném místě ve Zlíně udělat excelentní performance. Performuji teď pod hlavičkou Islámské strany práce nebo Romské islámské iniciativy a lidi u toho řvou. Potřebuju k tomu akorát megafon, v lepším případě někde ve výloze velkou TV a z laptopu puštěný obrazový sekvence. Nic víc. MiK

Ahoj Ivo. Tady vznikl problém. Poštu (i balíkovou) roznášejí Ukrajinci(ky a většinou na to kašlou, neoznamují a odesílají zpět. Pokud by se zásilka katalogů vrátila zpět do Zlína, pošlete to sem doporučeně nebo na jméno Andrea Lexová. Ale snad by neměl být problém, teď jsem dostal něco z brněnské televize, takže to Ukrajinka rozluštila. Možná taky, že to přeposílají na KGB. My vám samozřejmě pošleme peníze za poštovné. Díky a omlouvám se, Mik

Ivo díky. Škoda, že je to tak daleko, šli bysme do hospody a probrali život.

Myslím, že by bylo o čem mluvit. Tady se umění proměnilo v oblast rychlé a trvalé kariéry, ale to už je asi všude stejný. Věřím, že se stane něco, co to změní.
Zdraví MiK

Ivoši, posílám zmíněný text. Rozešli ho a namnož, předtím si ho přečti. Poučný by mohl být zejména pro studenty.
Zdraví M. Kozelka

Ahoj Ivo. Prohlédl jsem školní práce. Je sympatický, že se nehládkáte a kladete důraz na řemeslo. Je to vidět na výsledcích. Když jsme v Bostonu procházeli tmnější Academy of Fine Arts (měl jsem tam přednášku) a viděl jak mladí Amíci dřou, nechápal jsem, jak můžou v Česku některé školy vůbec existovat... Těším se do Zlína. Zdravím MiK

Mimochodem Ivo - nechcete u vás udělat přednášku o radikálním umění s projekcema? Od 2. do 6. prosince jsem na festivalu performance v Brně (pořádá Dům umění a Franta Kowolowski) a mám tam ještě čtení - ukázky z nových knížek (k té, která vyjde po Novém roce dělal ilustrace Jirka David).

V tomto termínu mám mít ještě přednášku na FAVU u Vl. Merty (staré performance na Vydrě). Popřemýšlej. Zdraví MiK

Dobře, tak uděláme přednášku a diskusi. Kašlu na galerii, nikoho tam neznám a ani netoužím znát. V kolik hodin bych měl začít mlít pantem? Budu potřebovat projektor napojený na notebook a kvalitní projekci. Notebook si vezmu svůj, mám v něm celý archiv. M

Ivo, asi 28.4. Kolem 21. Tereza točí pro otce kamerou nějaký zahrady v Římě. 27. má něco v Brně, takže bychom se přesunuli do Zlína. Zeptám se jí a dám Ti vědět. Takže, jak by jsi si to celé představoval? Přednáška je jasná, ale pokud by galerie

měla zájem o performanci, tak já nejdu pod 5000, na to už mám něco za sebou. M

To nevadí. My pojedeme zpět do Brna. Galerie nemá ubytování pro umělce? Ivo, 22.3. mám přednášku v Muzeu Kampa, 30.3. mám tady v divadle Orfeus autorský večer a 4.4. mám společný čtení se Světovou Antošovou v Unijazzu na Václaváku. Jinak jsem volnej. Vymysli termín, ať se stačíme připravit. Tereza nemůže úterky, to učí. M

Ivo, na Salon mě nikdo nepozval. Přesun z Brna a zpátky samozřejmě není problém, Tereza má auto. Já ale myslel, že společně zapaříme u Karla Pod lipama. M

Ivo jasně, pokud to půjde, udělal bych hodinovou pouliční performanci v centru Zlína. Budu teď performovat s Terezou Damcovou, (studovala u Margity Titlové na Favu) a s jejím 12letým synem Kubou. Přesouvám se za ní do Brna, během léta bude svatba. Jaký téma na přednášky by bylo vhodný. Já bych navrhoval klasické land-art, jeho pozdější galerijní vyznění a současnej stav - cca 20 nových umělců z celého světa. Mám skvělé fotomateriály. Bylo by to na dvě přednášky po 45ti minutách plus diskuse. Myslím, že by se z toho studenti dlouho vzpamatovali. Taky můžu udělat autorský čtení. Záleží na Tobě, co zvolíš.

Zdravím, věčněj blázen MiK

Tak co, Ivo? Dáme pivo? MiK

Ty jsi trénovanéj, já bych se do stejné situace dostal po dvou panáčích. M

Mám přednášet před ochutnávkou nebo po ní? M

Oukej. Ještě tam máte školníka se slivovicí? M

Ivo, prosím Tě, napiš jestli chcete nějaký přednášky nebo ne. Když tak kolik a jaký téma by bylo vhodný pro vaše studenty. Může se udělat i praktický skupinový workshop přímo v ulicích. Zdravím MiK

Koukej se na Britský listy, mám tam pravidelný příspěvky. Co přednášky ve Zlíně? Zdravím MiK

emailové psaní
Milan Kozelka - Ivo Sedláček

Ivo Vodseďálek

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 8. srpna 1931 v Praze.

Absolvoval reálné gymnázium, po maturitě pracoval jako stavební dělník v Praze a jako montér na Nové huti Klementa Gottwalda v Ostravě. Od roku 1953 byl projektantem v národním podniku Chemoprojekt. Od roku 1960 připravoval ze soukromé iniciativy obnovu létání volnými plynovými balony v Československu; roku 1965 založil v rámci Svazarmu Balon-klub Praha, stal se jeho prvním předsedou a vedl stavbu prvního československého poválečného plynového balonu (start v červnu 1968). Dosáhl kvalifikace pilot-instruktor, poté, co mu v roce 1974 bylo zakázáno balony pilotovat, zabýval se tímto sportem alespoň organizačně. V letech 1991–1997 byl majitelem a provozovatelem cestovní a letecké dopravní kanceláře Adyton.

Od počátku 50. let se příležitostně věnoval tvorbě uměleckých koláží a v 80. letech pak též umělecké keramiky.

Své verše a prózy z konce 40. let a z let padesátých vydával ve strojopisných svazcích ve velmi omezeném počtu exemplářů – v de facto samizdatové, v době svého vzniku však nešířené edici Půlnoc, kterou v letech 1951–1953 redigoval společně s Egonem Bondym.

Vydal knihy básní Zuřeni (poezie z let 1949–1953) – Pražská imaginace, Praha 1992, Snění (poezie a próza z let 1951–1955) – Pražská imaginace, Praha 1992, Bloudění (poezie a próza z let 1962–1968) – Pražská imaginace, Praha 1992, Probouzení (poezie z let 1975–1984) – Pražská imaginace, Praha 1992, Nalézání (poezie z let 1985–1989) – Pražská imaginace, Praha 1992, Felixír života – Host, Brno 2000, Dvě prosy (Kalvárie a Kompensace) Spol. pro Revolver Revue, Praha 2004, Jedna věta – Revolver Revue, Praha 2011.

Ivo Vodseďálek žije v Praze a ve Vysokém nad Jizerou.

Chodím rád nakupovat
V sobotu ráno si pečlivě obléknu
čisté prádlo čistou košili
lesknoucí se boty a elegantní čepici
vycházím z domu
V přízemí se ještě jednou přesvědčím
že nedošla žádná pošta
žádné upomínky
vše je řádně zapláceno
Má první cesta vede do novinového stánku
To není ovšem stánek
je to příjemně vytopený krám v podchodu
nedaleko vstupu do metra
Balík nejrozličnějších novin a časopisů
ukládám do velké nákupní tašky
Sám jsem překvapen šíří svých zájmů
a hlubokou potřebou být informován
Odnáším si domů časopis pro akvaristy
sovětské a německé časopisy deníky
Duchovního pastýře a Ročenku kulturistů
Venku je ošklivé podzimní počasí
Obloha je zatažená mlha se válí v ulicích
občas poprchává
O to příjemnější je vstup do obchodního domu
Jako fén od jižních moří
tak proud teplého vzduchu
odděluje nepřívětivý vnější svět
od bohatého světa uvnitř
Měkce a tiše zní barevnými prostory
ztlumené tóny Alžbětinské serenády
Bezhlučně mne vynášejí pohyblivé schody
do stále vyšších pater
do objetí stálého štěstí
Cítím že splývám se svým okolím
Má přání se zvolna uskutečňují
Cítím se být všim pochopen
pochopil jsem sám sebe

(ze sbírky *Manželé tančete spolu*, 1981)

V horní části vysockého náměstí
 stojí a očekává svoji demolici
 hotel ze začátku třicátých let
 podivná stavba
 jejíž kouzlo je tvořeno pouze zvykem
 Za výkladní skříní cukrárny
 stával kdysi malý půlmetrový kuchařík
 Ovládnán nejjednodušším matematickým strojem
 celé dny kýval hlavou
 a vytrvale souhlasil a vytrvale souhlasil
 jako by neexistovala jiná informace
 Výkladní skříní bývala plná modlitbiček
 místní perníkové speciality
 Modlitbičky a postavička bílého proroka v čepici
 tvořily z výlohy malý oltář
 k uctění neodvratné budoucnosti
 kdy tichý i hlasitý souhlas zazní celým náměstím

Nedaleký hostinec patřil panu Mařatkovi
 Všechny stěny byly vyzdobeny
 zarámovanými fotografiemi slavných osobností
 Fotografie měly stejný formát
 a ve spodní části byl vytištěn nápis:
 Zde sedával
 Spisovatelé básníci a malíři ve společnosti
 významných leč nyní nevhodných politiků
 Nebylo možné odstraňovat jen nepohodlné
 Již před třiceti lety našel vedoucí restaurace
 účinný přesný a vyzkoušený prostředek:
 odstranil všechny

Město se zdálo být tehdy unaveno
 vyčerpáno válečným napětím a soudy
 nepochopitelnou perspektivou budoucnosti
 Zdálo se že revoluce uskutečňuje ideály
 kterým nerozumí ani malý mechanický kuchař
 Jeho mechanismus se porouchal
 přestal nekonečným kýváním souhlasit
 a s hlavou mírně zakloněnou
 se sádrovým úsměvem na tváři
 hleděl na často zamračená nebesa
 Hrdinové nabírali dech ale chyběla slova
 Místo síly předváděli siláctví
 Stávali se tvůrci nepotřebné velikosti
 Náměstí s chatrnými fasádami a uschlými stromy
 bylo přejmenováno na náměstí Stalinovo

Uprostřed náměstí je malý altán se sirénou
 Zaznívala každou sobotu ve dvanáct hodin
 Vedle půvabné stavby stával Mariánský sloup
 Jako předzvěst čínské kulturní revoluce
 jako vzpomínka na pražské anarchisty
 jako zdůvodnění nového názvu náměstí
 byl tehdy v ranních hodinách stržen buldozerem
 Ještě dosud se řítí křehká barokní socha
 kámen který pádem z deseti metrů
 zůstal neporušen
 Olympijský závodník pan Bartoň ji pak dopoledne
 odnesl s panem Vinklářem do kostela
 svaté Kateřiny

Před kostelem stávaly dvě sochy svatých
 Děvčata nevěřila a chtěla být přesvědčena
 že jejich kamarád vyleze na jednu z nich
 Chlapec jistý svojí silou i odvahou
 objímal kamenného svatého i v okamžiku
 kdy se řítíl ze svého podstavce
 Před budovou soudu pak ležel mrtvý hoch
 pod trestajícím světlem
 jehož kamenná hlava se zakutálela až k drogerii
 Naplnil se tak jistě boží soud
 potrestáním nejmenšího viníka
 Tak je to běžné i v evangeliích
 Boží soud je nepochopitelný – poslední –
 a jeho rozhodnutí nelze zpochybňovat

Vysocký soud byl v první republice nejvyšší
 Nebylo prý výše položeného soudu
 Vysocký byl totiž sedm set metrů nad mořem
 Vedle soudu stojí bývalá věznice
 Vypráví se že dozorce pan Holeček
 hlídal jedenkrát vězně sedláka u kterého pracoval
 Přestože spolu obědvali i večeřeli
 rozřízl mu bochník chleba
 není-li tam skrytý pilník

Zbytečné je hledat nástroje ke svobodě
 kde chybí touha
 Svatý Florian dosud stojí před tenisovým kurtem
 a z kamenného vědra lije kamennou vodu
 na kamenný požár našeho příbytku
 na zkamenělý požár našeho srdce
 které nenalezlo cestu k modlitbě
 ale stále s láskou vzpomíná na modlitbičky

(ze sbírky *Vzpomínání*, 1981–82)

Josef Vondruška

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 18. dubna 1952 v Bohušovicích nad Ohří.

Po ukončení základní školy se vyučil malířem pokojů (1969), pracoval v dělnických profesích, mj. v stavebním podniku Konstruktiva, v letech 1975–1980 byl zaměstnán u Podniku stavební obnovy. V lednu 1977 podepsal Chartu 77. V roce 1980 se vystěhoval do Rakouska, odkud téhož roku přesídlil do Austrálie. Pracoval zde jako tovární dělník. Roku 1992 se vrátil zpět do vlasti. Po návratu byl zaměstnán jako pomocný dělník a vrátný na Akademii výtvarných umění. V letech 1972–1976 sepsal Kroniku Plastic People. V roce 1973 se Vondruška připojil k undergroundové skupině Umělá hmota. Věnoval se také výtvarné tvorbě v podobě koláží.

Vydal knihy Rock'n'rollový sebevrah (výbor z poezie), Zvláštní vydání 1994, Dopisy novému básníkovi, Laser Fuckers, 1996, Vyšehradští jezdcí, A bůh hrál rock'n'roll, Dino – Bůh pekelného sexu, FELT Technika, 1996, Chlastej a modli se, Torst, 2005.

Vydal dvoj-CD – Rock'n'rollový miláček, Guerilla records, 2010.

Josef Vondruška zemřel v Praze 29. prosince 2014.

Příšerný bytosti

My jsme příšerný bytosti a vůbec už ne lidi
jsme tlupa zpustlých zvrhlíků z nichž
na ostatní jde blití
Ty naše zjevy odporný zničily všechnu krásu
a zhanobily člověka a jeho lidský city
My znásilnili jsme přírodu posvátné
manželské žití
jež lidi s boží pomocí si dávno vytvořili
Tim věčným našim smilněním jsme započali
zkázu
a připravili jsme se tím o věčnou boží spásu
V těch našich společných brlozích
běhají šedé krysy
a že nikdo z nás nic nedělá tak jsme z nich
všichni živi
Za světla nikdy nevyjdem sluneční světlo
nás ničí
naším sluncem je tmavá noc v níž holdujem
drogám a pití
A při té hudbě šílené co pro nás satan složil
tancujem nazi po stolech a děs nám kouká z očí
My jsme úchylní Adamité co zázrakem
přečkali věky
my jsme šílení Mansonové co píšou lidskou krví
my Mansonové
my šílení
my veškerý kultury vrazi

Bojím se

Bojím se bojím
všeho kolem sebe
Bojím se lidí
bojím se nebe
moc často mě z toho zebe

Bojím se svého boha
přestože ho pořád volám
Bojím se světa
bojím se zloby
co vychází z lidských očí

Bojím se ráno
bojím se večer
bojím se tmy
bojím se světla

Bojím se svého života
v mozku mi sídlí temnota
Bojím se svého osudu
mám příliš mnoho neduhů
Bojím se svého svědomí
co bude až mě dohoní

Bojím se touhy
co v noci mne vzbudí
Bojím se noci
bojím se snění
nevím co se mně zas ve snu zjeví
Bojím se i smrti
přestože nevím
co přijde potom
co bude po ní

Nejistoty

Na vrcholu hory sedí poutníci
Tiše hovoří o životě a o smrti

Na dně jezera leží slunce
z očí mu kanou zlatý slzy

Pláče pro mrtvé anděly
pro tisíce vyhaslých smutných očí

Obloha tmavne čím dál víc
Unavené hvězdy padají do moře

Na nebi na zemi panuje nejistota
Smrt svou moc již dávno ztratila

Všichni ji prosí o návrat
chtějí se již jen s ní milovat

Radši bych byl z kamene
Radši bych byl z kamene
duši měl z nejtvrďší žuly
tělo a srdce z křemene
patřil bych mezi sochy

Radši bych byl z kamene
kus ledu bez žádný touhy
mé údy by byly studené
neživé kamenné sloupy

Radši bych byl z kamene
oči měl vyhaslé sopky
byly by stále zavřené
dva slepý spálený šutry

Radši bych byl z kamene
kus němé mrtvé skály
v níž veškeré lidské pocity
by navždy jenom spaly

Rock'n'rollový miláček

Mirečkovi

Viděl jsem rock'n'rollového miláčka
a musím říci že vypadal skvěle
měl dlouhý blondatý vlasy
oči všech se na něho upíraly
a všichni říkali že je andělsky krásný
Světla klouzala po jeho těle
a ze tmy sálu se ozývaly vzdechy
on se ale lhostejně díval do tmy
do očí těch co ho vysvlíkaly

Byl v černé kožené bundě
ó jak smyslné byly jeho oči
mazlivě se rty dotýkal mikrofону
a povídal do tmy že se v noci nudí

Pak řekl že zazpívá píseň
o věci která je prý nejsladší
píseň o tom co mají dívky nejradši
a zas bylo slyšet vzdychání

Rock'n'rollový miláček byl ale jeden
a všichni po něm toužili
zpíval jim o lásce a nudě
o tom že časem všechno omrzí

Temná láska

Miluji temný noci
jsem zcela v jejich moci
miluji noční stvůry
jsem model lidský zrůdy

Prošel jsem ohnivou branou
upsal jsem duši ďáblu
on ukázal mi cestu
jak najít svoji snovou hvězdu

Tma, tma, tma

V oběti žhavých nocí
ve třpytu skelných očí
se moje planeta točí

Jsi hebká jako samet
jsi ostrá jako břitva
jsi dílem nebe
jsi nástroj pekla

Tma, tma, tma

Tisíce cest do tvoji říše vede
však zpátky ani jedna nejde
tam v hlubinách tvého chrámu
pro temnou lásku padnu
proto již patřím peklu

Tma, tma, tma

Však dnes již pekla nebojím se
neb vím že v něm sám nebudu
na zemi nás žilo více
co milovali jsme temnotu

Tma, tma, tma

*Všechny zde otištěné texty obsaženy ve výboru
z Vondruškových básnických sbírek z let 1975-79:
Josef Vondruška, Rock'n'rollový sebevrah,
Nakladatelství Zvláštní vydání, Brno 1993.
Editorem básnických dvoustran v tomto čísle je
Martin Machovec.*

Jakub Schikaneder in the Collections of the Regional Art Gallery in Zlín

Pavčina Pyšná

Jakub Schikaneder is a member of the famous family of artists who have been working in the Prague art scene since the end of the 19th century. The Regional Art Gallery in Zlín has a remarkable collection of the artist's paintings that are featured in an exhibition that will be on display on the ground floor of the Industrial Building 14 of the Zlín factory site from February 25th to May 3, 2015. The exhibited pieces relate to the many important circles of Schikaneder's works developed between the 1890's and the end of the 1910's. They reveal many important perspectives from the testimony of realism to the visual lyricism, as well as drawing attention to the artist's own interesting origins. The collection was originally a part of the collections of Emil Salus, a Prague businessman of Jewish origin, who hid most of his own collection of paintings (101 pieces) in the art collection of the Baťa Corporation in Zlín in 1939. When the Regional Art Gallery in Zlín was founded in 1953, these valuable pieces of the Svit Gottwald Co. formed the foundation of their gallery collections.

From Modernism to the Present Day A Permanent Exhibition at the Brno City Museum

Irena Vichová

In the Spring of 2013, the Brno City Museum opened a new permanent exhibition of contemporary art entitled *From Modernism to the Present Day*. It focused on the art scene in Brno during the period from 1945 to 2013 and is located on the second floor of the newly renovated South Wing of the Spilberk Castle. These spaces once contained the permanent exhibition of fine arts in Brno after the Second World War, and were designed by the former museum director Ulrich Toman (1923–2007). When the Spilberk Castle was renovated in the latter half of the 1980's, the exhibition was removed and the South Wing remained closed to the public for more than a quarter of a century. Today, now newly opened, the exhibit *From Modernism to the Present Day* maps the artistic environment in Brno from the end of World War II until 2013. In terms of time, it is a continuation of the current exhibit *From Renaissance to Modernism* that provides an overview of the arts scene until the year 1945. The issue of whether or not to present the exhibition as a chronological development or, alternatively, to grasp it as a confrontation of the closely expressive tendencies or topics over time, was a key issue in the planning of the exhibition. In terms of Oldřich Toman's legacy and his previous concept of the exhibition space of the Castle wings, and the characteristics of the existing permanent exhibition *From Renaissance to Modernism* with its chronological overview, the author considers the exhibit more than adequate.

The Gothic Madonna on a Lion A reflection of the unique exhibition in Olomouc

Ludvík Ševčík

A very unique exhibition could be seen at the Archbishop's Museum in Olomouc from February 13 to May 11, 2014. The exhibition was prepared by the Museum of Art in Olomouc in cooperation with the Institute of Art History (AV ČR) and the Mining and Gothic Museum in Leogang, Austria, where the exhibition travelled following its presentation in the Czech Republic. The initiator and main author of the entire event was the leading expert of Central European Gothics, Professor Ivo Hlobil, who also wrote the introductory text to the exhibition catalogue. The impetus behind organising the still not-entirely-understood iconographic type of Gothic Madonnas on a Lion was the discovery of one particular piece of art found in the Cloister Neuburg, when I. Hlobil initiated the activities of expanding the acquisitions of the National Gallery in Prague in 2004. The exhibition in Olomouc included 15 sculptures of the Gothic Madonnas of leading iconographic sources from all three Central European regions of their occurrence: Salzburg, Silesia, Prussia and also Pomerania.

The Madonna of Veverí, a painting from the altar by Master of Vyšší Brod and dating back to 1350, was taken from the collections of the National Gallery in Prague. A fundamental part of the entire event has become its accompanying publication, educational catalogue with all the necessary information and documentation pertaining to the subject.

A Worthy Commemorative to Mark the Anniversary of the Birth of Kubišta

Mahulena Nešlehová

This article discusses the series of events that were organised to honour the 130th anniversary of the birth of painter, graphic artist and theorist Bohumil Kubišta (1884–1918). Kubišta was one of the most important personalities of Czech modern art. His work was associated with the phenomenon of expressionism and cubism, as well as with the promotion of new forms of artistic expression that corresponded to the era and to the way of thinking of the modern man. The article places special emphasis on the series of Czech Radio broadcasts as well as on two retrospective exhibits of the artist's work that were accompanied by his monographs: the retrospective of Kubišta's work combined with his influence on Czech modern art at the Gallery of Fine Arts in Ostrava, and the first retrospective exhibition of the artist's graphic works organised by the Zdeněk Sklenář Gallery in Prague. For this occasion, the author of the review has uncovered some new discoveries about Kubišta's works and recalls the artist's acclaim and growing scholarly interest. And this is what she sees as the greatest significance of the artist.

KUBĚNA & NEZVAL Regional Art Gallery in Zlín

Ivo Binder – David Voda – Petr Pavel

The joint exhibition of the artwork of two leading poets was prepared by David Voda and Petr Pavel from the Gallery in Zlín. Both curators are also poets and are currently professionals in the visual arts field.

Nezval's relationship to art was influenced by his friends who were engaged in the avant-garde art scene. He later worked with them through the Poeticism and later Surrealism periods. His artistic activities, however, later intensively increased during the war years. Nezval's fluid painting techniques were very similar to those of the "Sunday painters".

Kuběna's approach to visual art was more carefully thought out than Nezval's. He related his work to the "gesamtkunstwerk (total work of art)". An authentic part of his poetic works, as well as his correspondence and journal entries, was always the visual component. The metaphors, from which he built the architecture of his verses, were brought to the canvases in a materialised form. In addition to the traditional symbolism and iconography, based on iconography from the Antiquity and Christianity, he also used the symbolism of colours. The leitmotifs of Kuběna's pictures are, entirely in accordance with his temperament, the cult of beauty and Eros - deeply interpreted by the experience of Christian spirituality. The text that accompanies the exhibition was prepared by curator David Voda including his remarks about the works of Jiří Kuběna entitled *- A Supplement of Aphorism*. The third part of the exhibition includes the telegraph interviews with poet Jiří Kuběna, who had the direct ambition of personally meeting celebrities from the Czech painting community, as well as providing his own interpretation of modern art. Petr Pavel is the author of the interview and the supplemented archival materials including the photographs.

The First World War Depicted in the Paintings of Otakar Nejedlý

Tomáš Herna

This contribution deals with the works of Otakar Nejedlý - reflections of the First World War. It focuses primarily on the paintings of the battlefields on the French front from 1919 that

were created in connection with the project of the *Memorial Resistance* that took place at that time. In this brief glimpse of Nejedlý's work, we return to his active period from 1914 to 1918, and look at his works from "home" where the environment was still connected to the atmosphere of the ongoing political upheaval and thus influencing the themes and art forms to a great extent.

Architecture and Urban Space with Care and Criticism

Nina Michlovská

Last summer, the trio of visual artists, Matthew Al-Ali, Petr Dub and Tomáš Moravec, unveiled two exhibition projects dedicated to the issues of architectural and urban development of the city – the exhibition entitled *Handle With Care and Criticism* in the laundry facilities of the Bohnice Psychiatric Facilities and the installation *Panic Room* at the Karlin Studios in Prague. In their projects, the artists drew attention to the problematic phenomena that, although they are currently long-term issues, have been slowly receiving a greater awareness over the past two or three years. Their achievements can certainly be considered engaging. However, this engagement does not follow a clearly proclaimed radical stance, but is rather a development towards a more attractive speculation of the state of our immediate surroundings.

A Good Mood is Possible in All Types of Weather, When Helped by... Baťa Posters of Zdeněk Hybler

Vit Jakubiček

The article discusses the exhibition and promotional art of Zdeněk Hybler that took place from November 19, 2014 to January 4, 2015 at the Regional Art Gallery in Zlín. The exhibition featured exceptional and some yet unexhibited posters from the postwar period created by the graduate of the Baťa School of Art and the later Head of the Publicity Department. In the history of our city, Hybler is more properly known for his scenography and designs for the Zlín Theatre. The article focuses on his earlier works, which have been associated with Zlín and Baťa since the 1930's, as well as with his cooperation with the instructors of the Experimental Differentiated Civic Schools (*Pokusná diferencovaná škola měšťanská*) in Zlín and later with his activities in the promotional department.

Bohumír Matal, The Presence of Man

Ilona Vichová

The article deals with the work of Bohumír Matal, one of the leading painters of the post-war era. His fascination of the rectangular shape and the purity of colour tones enter into his cycle of paintings, "The Presence of Man". Matal develops a constructivist-oriented aggregate that testifies to the internal posture of man affected by war and the adversity of the 1950s. His later canvas work from 1970 is exposed on a smooth surface, with a precise definition and interest of linear characters. The main feature connecting the individual images is the omnipresent trace of the human figure that the spectator perceives only as an imprint of human existence in the surrounding world.

The Project of the New Workers' Theatre in Gottwaldov Architectural Plans and Drafts

Ladislava Hornáková

Expressive architectural forms and artistic renderings for the Zlín City Theatre, festively opened as the Workers' Theatre (Divadlo pracujících) in Gottwaldov in 1967, emerged from a nationwide architectural and art competitions. Efforts to build that theatre in Zlín date back to the 1930's (architect František Lýdie Gahura). The permanent theatre stage was founded in Zlín on temporary premises after the liberation on August 14, 1946, under the name Workers' Theatre. In 1956 a decision was made to construct a new building. The winning design in the competition, created by

architects Karel Řepa, and his son Miroslav, and František Rozhon, was very generous for the post-war environment. One of the striking features of the theatre is the unified approach to architecture and its association with the fine arts. Together with a group of visual artists, the architects tried to find a symbiosis of architectural and visual means of creating a sophisticated space. They succeeded luxuriously. The theatre provided a space of a metropolitan dimension and became a major cultural centre. It is a valuable piece of evidence of Czechoslovakian architecture that unites city planning, architecture, and art.

The Benches of Zlín

Vit Jakubiček

The urban planning activities of the city of Gottwaldov (Zlín) in the late 70s and 80s created the opportunities of comprehensive restoration of the city's green spaces, as well as creating eminent solutions through the use of new benches, waste bins and lighting that together were to create a pleasant, harmonious environment of an important urban recreational area of the city. As part of this revitalization, typical brown benches made from bent tubing and strings of plastic-coated wire mesh also appeared. Now, after more than three decades, they have become an almost inseparable part of the parks in the Sad Komenského and Sad Svobody. Their designers, František Chrák and Ludek Pavézka, at that time, were able to create high-quality and almost timeless designs of street furniture, in spite of the many technological and implementation constraints.

Archive

Memories of Milan Kozelka

Prepared by Pavel Petr

The extensive Archive column focuses on the special tributes and memoirs of a somewhat contradictory personality of the Czech art scene – poet, dancer, performer and commentator of all cultural and non-cultural events in our country – always provoking responses – Milan Kozelka, who passed away last year from a serious illness. The column contains personal records and poems by John Bok, Petra Vaculíková, and Jiří David. We have also contributed to these memoirs with Milan Kozelka's letters sent to Ivo Sedláček from the Zlín School of Arts. The column is also accompanied by a series of photographs published in magazines from different eras in Kozelka's life where we remind our readers of his extravagant artistic and street activities. Libor Stávaník's photographic portraits of Kozelka taken during his stay in the hospital are our farewell to the artist. In the final part of the column, we are also publishing a sample of the works of Kozelka's unpublished texts.

Poetry

Ivo Vodsedálek

Josef Vondruška

Prepared by Pavel Petr

In this year's first issue, we are publishing excerpts of the unpublished texts that editor Martin Machovec helped us prepare. The first poet is a representative of Czech surrealism and also of the so-called "embarrassing poetry (trapné poetiky)" – Ivo Vodsedálek, whose later poetry was often influenced by the poetry of his long-time friend Egon Bondy. Vodsedálek's poetry often finds itself in the genre position of poetic morality and the aesthetics with a strong tendency of making literal statements.

The second poet is the representative of the underground – poet, artist and also a member of the *Synthetics (Umělá hmota)* – Josef Vondruška, who is a typically naïve writer, using inspiration from the intellectual climate of the 1970's underground culture. Ivan Martin Jirous, Egon Bondy, Milan Knížák and the New York modification of rock'n'roll lyrics all had a psychological influence on him. Most of Vondruška's poems are clearly intended to be set to music. We have included some of his unpublished works. Josef Vondruška passed away last year in December.



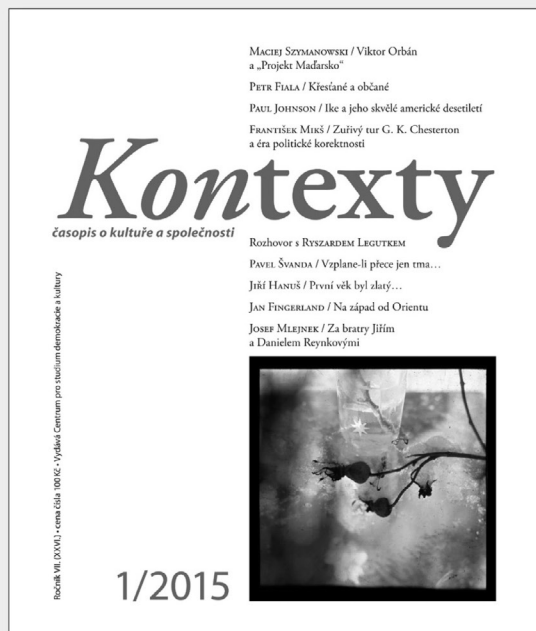
Jakub Schikaneder (1855–1924)

Od svědectví k obrazovému snění

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
budova 14 zlínského továrního areálu

25. února – 3. května 2015

Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



Nový ročník 2015, 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* 1/2015

PETR FIALA / Křesťané a občané

PAUL JOHNSON / Ike a jeho skvělé americké desetiletí

FRANTIŠEK MIKŠ / Žuřivý tur G. K. Chesterton
a éra politické korektnosti

Rozhovor s RYSZARDEM LEGUTKEM

PAVEL ŠVANDA / Vzplane-li přece jen tma...

JIŘÍ HANUŠ / První věk byl zlatý...

JAN FINGERLAND / Na západ od Orientu

JOSEF MLEJNEK / Za bratry Jiřím
a Danielem Reynkovými

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



