

PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XXV. 4 / 2018

VÝTVARNÉ UMĚNÍ ARCHITEKTURA HISTORIE POESIE

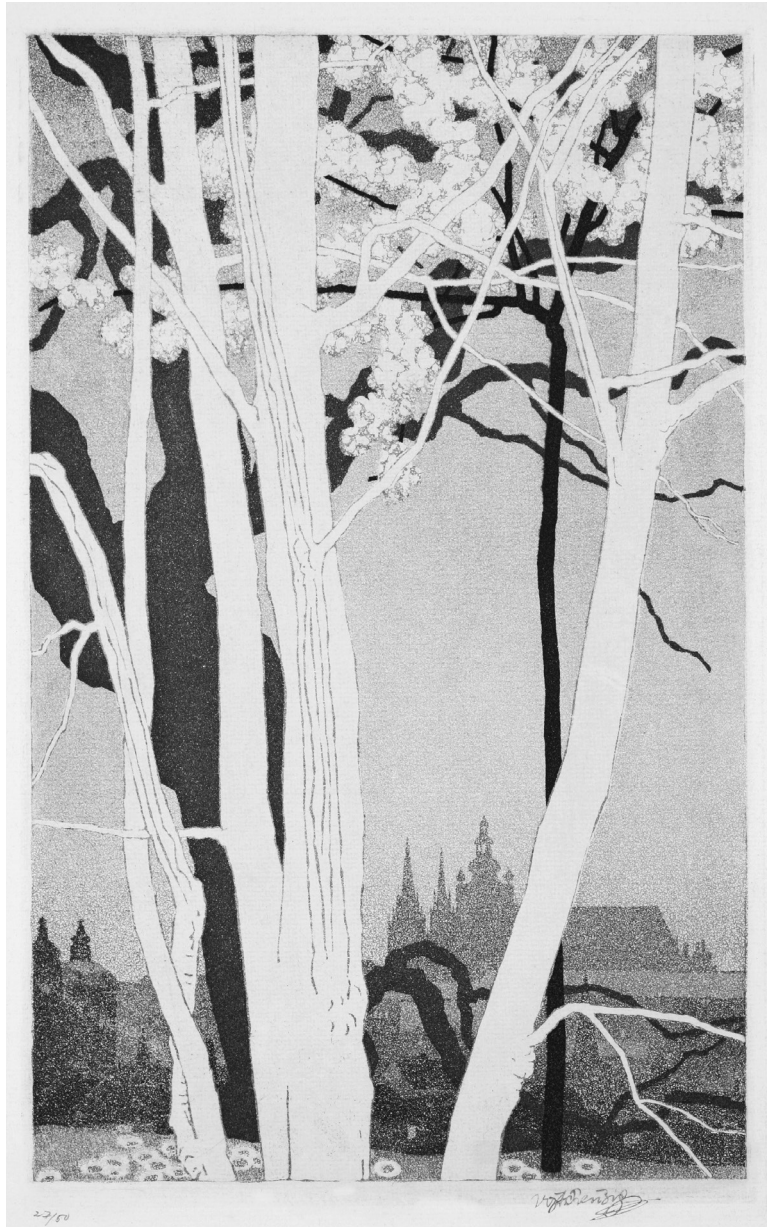
Alén Diviš a Erbenovy Svatební košile

Umění p(r)o práci

Rozlomená doba 1908–1928

Rok 1968 a výtvarné umění v Československu

Osamělí běžci



Krmil jsem anděly...

Krmil jsem anděly krvavými
flákotami básní
hučící oceán omýval Tvoje oči
Krmil jsem anděly
a neviděl už nic...
psi sténali kamenitým řevem...
Prošel jsem pouští a v obětišti Tvém
cherubé zvířecí

požírali stesk
myšlenky nezešílené...

Krmil jsem anděly
po kolena v sračkách
a andělé přilétali a něžně si ústy
z mých úst brali
to co zbylo ze slov

Josef Šíma

Rukopis básně Josefa Šímy (1948–2018).

Krmil jsem anděly...

Krmil jsem anděly krvavými
flákotami básní
hučící oceán omýval Tvoje oči
krmil jsem anděly
a neviděl už nic...
psi sténali kamenitým řevem...
Prošel jsem pouští a v obětišti Tvém
cherubé zvířecí
požírali stesk
myšlenky nezešílené...
Krmil jsem anděly
po kolena v sračkách
a andělé přilétali a něžně si ústy
z mých úst brali
to co zbylo ze slov

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XXV. 4/2018

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Jaromír Zemina Alén Diviš a Erbenovy Svatební košile

(k výstavě ...a život lidský jako sen! /Bojte se lidí, ne příznaků! ve zlínské Krajské galerii) 3

Vít Jakubiček Umění p(r)o práci 8

téma Šárka Belšíková Rozložená doba 1908–1928 12

téma Helena Musilová Rok 1968 a výtvarné umění v Československu
ve vzpomínkách Miroslava Šnajdra st. 18

téma Eva Čapková Eliška Vejrychová-Švabinská Manželka, modelka a promarněný talent? . . . 24

téma Tomáš Mikulaščík Dilo a jeho předobraz. 120 let Moravské gobelínové manufaktury. . . 29

Nina Vidovencová TRAM - spojení cestování a umění 33

Martin Fišr Místo mimozemšťanů fotofestival! 36

PŘEDSTAVUJEME

Pavel Preisner Gabriela Dorazilová. Práce z let 1975 až 2014 38

JEDNO DÍLO

téma Rok 1968 a výtvarné umění v Československu ve vzpomínkách Stanislava Kolíbala 40

ARCHITEKTURA

Pavel Zatloukal Engelmannaova pozdní evropská léta. 43

DESIGN

Pavel Coufalík Grafické řešení výstavy Umění p(r)o práci 48

Z ARCHIVU

připravil Miroslav Zelinský Osamělí běžci 51

POESIE

Ivan Laučík 56

Ivan Štrpka 58

Peter Repka 60

připravuje Pavel Petr

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění: Pavlína Pyšná / Redakce designu: Vít Jakubiček / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Ivan Bergmann, Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Radek Horáček, Ladislava Horňáková, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaščík, Václav Mílek, Pavel Petr, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Vichová, Vít Jakubiček / Technická redaktorka: Karolína Juřicová / 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 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková / Prostor Zlín vychází 4x ročně. ISSN 1212 - 1398 / Evidenční číslo: E 13117 / Identifikační číslo vydavatele: 00094889 www.galeriezlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Alén Diviš, Svatební košile-Umrličí komora, 1948–49, tempera, plátno, 75,5×60,5 cm, Nadační fond 8smička.
2. strana obálky: Vojtěch Preissig, Hradčany, 1916, barevný lept a akvatinta, papír, 480×315 mm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.
3. strana obálky: Karel Jaromír Erben, Točnick a Žebrák, 1840 a dále, kresba tužkou, 138×100 mm, (kresba ze zápisníku - růžové desky, obsahuje rukopisy výpisků, písní, říkadel, denní zápisy, kresby květin a hradů), Památník národního písemnictví v Praze.
4. strana obálky: Miroslav Šnajdr st., 21. srpen 1968, tempera, olej, plátno, 80×100 cm, soukromá sbírka.

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 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.

Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.

Adresa odběratele:

.....

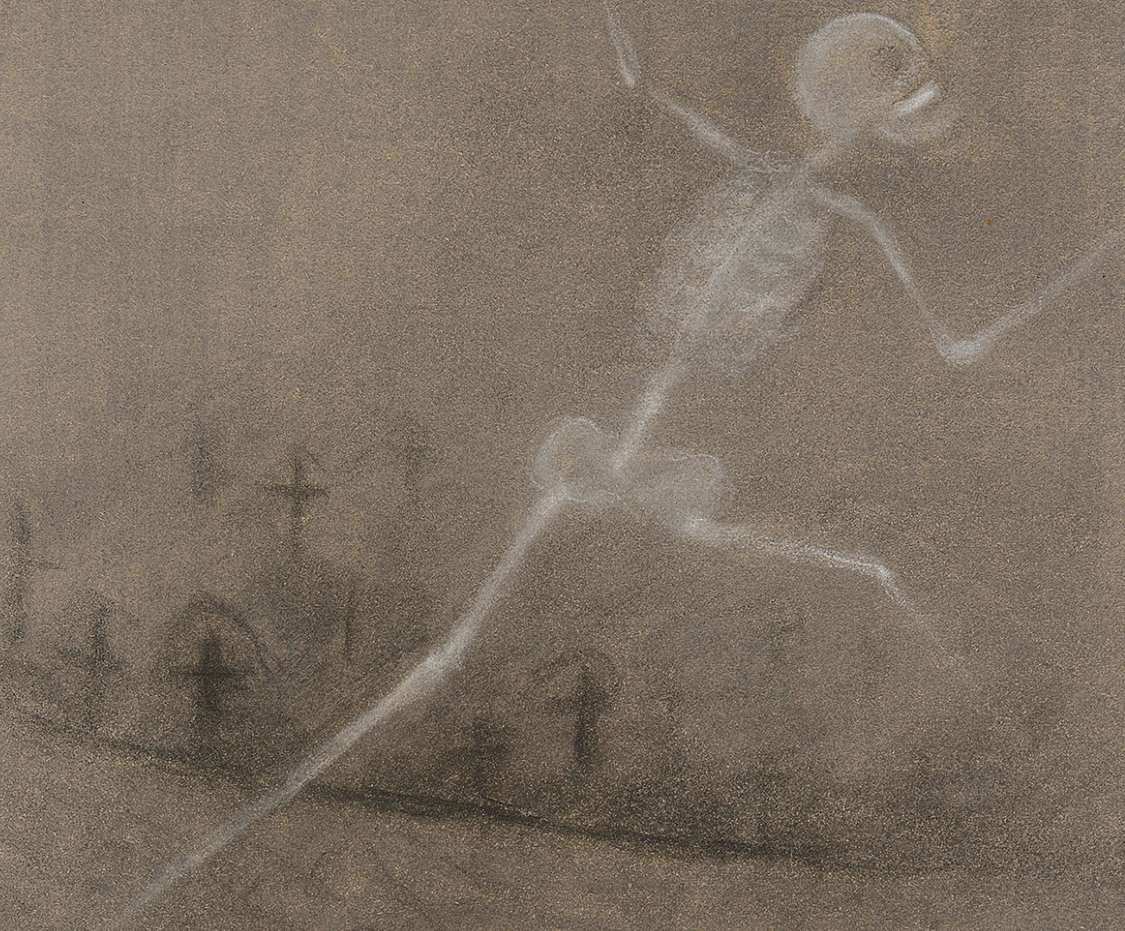
tel.:

IČO:

.....

Podpis (razítko)

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



Alén Diviš

a Erbenovy

Svatební košile

(k výstavě ...a život lidský jako sen! /Bojte se lidí, ne přízraků!/
ve zlínské Krajské galerii)

Jaromír Zemina

Malíř Alén Diviš se vytratil z obzoru českého publika dvakrát. Poprvé ve dvacátých letech minulého století, kdy odešel do ciziny, z níž se vrátil až roku 1947, podruhé v letech padesátých, když přísluhovači komunistického režimu dohlížející na výtvarné umění prohlásili jeho ilustrace Erbenových Svatebních košil za scestné a on, čím dále nemocnější, pak ze svého ústraní skoro nevycházel, po smrti upadl v zapomenutí a byl objeven až po dvou desetiletích. Ten odsudek mu zasadil tvrdou ránu, i proto tak bolestnou, že Erbenova balada pro něho měla význam bez nadsázky osudový: tyto ilustrace byly jako všechno, co vytvořil před nimi i po nich, neoddělitelně spojeny s jeho životem, který byl často spíše živořením na periferii lidské společnosti, za 2. světové války také ve věznici a několika internačních táborech, kde ho Francouzi po mnichovských událostech drželi, protože byl Čech.

Jeden z těch táborů byl nedaleko Casablanky a Diviš o něm později napsal:

V Maroku jižně od Casablanky je městečko a pevnost Azemmour. U Azemmouru byl koncentrák Sidi el Ayachi. Byl to dvůr s několika polozbořenými arabskými domky. Jeden domek byl vyhrazen pro nemocné. Za zdí koncentráku byl vidět hřbitov s hroby stále otevřenými a připravenými pro nebožtíky, neboť v koncentráku řádila dysenterie, snad cholera, a hodně lidí denně umíralo. Za nemocničním barákem byla umrlčí komora, zarostlá vysokým rákosím.

V roce 1940 jsem byl jedním z nemocných, kteří leželi v nemocničním baráku. Cholera byla velmi nakažlivá a v baráku nebyly záchody. Nemocní vybíhali do rákosí – což se stávalo třeba dvacetkrát za noc – a dozorce stále opakoval: Jestli tady v baráku budete srát – podívejte se tam na ty díry, které na vás čekají – a ukázal na protější hřbitov. Noci byly horké, vlhké, zdálo se mi, že vše je obaleno modrými parami, a stávalo se mi, že jsem vysílením zůstával ležet venku v rákosí.

Porost v rákosí v noci světélkoval modře a každá šlápotka zanechala modře světélkující stopy – snad to byly houby – nebo světlušky –

Jedné noci, oslaben ztrátami krve, v mátohách místo do baráku vlezl jsem do umrlčí komory, kde jsem spal na nějakých prknech do rána.

Leže dny a noci na kavalci v nemocničním baráku vzpomínal jsem na Svatební košile, které jsem uměl nazpaměť, a kreslil na útržcích papíru první ilustrace –

V tomto prostředí vznikly první náčrtky ke Svatebním košilím.

To, co se s ním oné noci stalo, mu totiž připomnělo tu část Erbenovy balady, kde dívka uprchne před mužem ztělesňujícím smrt na hřbitov a ukryje se v márnici, a malíř si její hrůzu dovehl živě představit a v duchu ji prožíval s ní. A poněvadž události pro něho obzvlášť významné zaznamenával tím, co mu bylo nejbližší – malbou, po propuštění na svobodu se v New Yorku k příběhu nebohé dívky vrátil s úmyslem dát mu podobu obrazu, v němž by spojil několik jeho fází.



Alén Diviš, Polednice, 50. léta, tempera, plátno, 53×42,5 cm, Památník národního písemnictví v Praze.

Myslel přitom nejen na báseň přibližující mu vzdálenou vlast, nýbrž i na způsob, jímž ve svých kresbách slučoval výjevy z venkovského života Mikoláš Aleš.

Práce ho zaujala natolik, že v ní pokračoval také po návratu do Prahy, a vedle této syntézy namaloval několik samostatných obrazů a řadu ilustrací zachycujících jednotlivé části básně. Ilustrace byly zprvu barevné a Diviš v nich spojil malbu s vrývanou a veškrabovanou kresbou – to byla vzpomínka na „graffiti“, které do zdí pařížského žaláře La Santé ryli vězňové odsouzení k popravě –, později nebarevné, ale citěně rovněž malířsky. Ty kreslil uhlem a na sklonku života jimi pozvedl



Alén Diviš, Svatební košile (...a na okénko tūk, tūk, tūk!), 1948-49, kvaš, rytí, papír, 540×370 mm, soukromá sbírka.



Alén Diviš, Vodník - Sviť měsíčku sviť, 1948-49, olej, plátno, 47×33,5 cm, Alšova jihočeská galerie.



Alén Diviš, Svatební košile („Hoj, má panenko, na mne hled', a skoč vesele přes tu zed!"), 1948-49, kvaš, rytí, papír, 420×310 mm, soukromá sbírka.

své podivuhodné umění temnosvitu a šerosvitu na vrchol nejvyšší.

Několik barevných ilustrací bylo roku 1952 otištěno v knižním vydání Svatebních košil, jež graficky upravil Divišův přítel František Tichý. Z nich nejpůsobivější je asi ta, kde Diviš do jediné barvy, ultramarinu, nakreslil-vryl postavu kostlivce bílými, jakoby svítícími čarami, jež mu asi připomínaly onen modře světélkující porost za cholerovými baráky v Azemmouru. Spolu s ostatními ilustracemi tvoří celek nevelký rozsahem, ale velký obsahem a svědčí nejen o síle Divišova koloristického umění, nýbrž i o hloubce jeho lidskosti, hledající a nacházející světlo v temnotách.

Svémi výtvarnými reflexemi Svatebních košil ozářil Diviš Erbenovo básnické umění světlem vskutku objevným, stavějícím je na roveň umění Máchovu: Vladimíra Holana, který jako František Tichý patřil k jeho přátelům nejbližším, uchvátily natolik, že jim dokonce dával přednost před Erbenovou básní samou. Myslím, že Pavel Petr navázal jejich včleněním do předloňské výstavy věnované Máchovu Máji velmi vhodně a užitečně. Byla to vskutku šťastná volba.



Alén Diviš, Vodník - starosvati černí raci, 1948-49, tempera, vyškrabovaná technika, plátno, 43×33,5 cm, Galerie Středočeského kraje.

*Jenom umírajících oči
Vidí mytický pažit
Chladivě k nohám se vinout
Jim se naplní pověst
O věčně zářivém nebi
Tonoucím v náruči boží*

*Přišel bledý pán hostin
Na pohřeb dřevnímu slunci
A hned šťastné jsou sovy
Neboť mají co zhltnout
Píjí! řve upíří pískle
Bušíc nahými křídly*

*A hned šťastný je každý
V chmýří oděl se jinoch
Nevinný stejnokroj navždy
Sám jak obětní hříbě
Bos jde spadalou rosou
Skotačí v hluboké louce*

*A hned derou se z kopřiv
Pohůnků osmahlá těla
Bez hlesu kradou se ze vsí
U země čenichá každý
Rasové náhončí vraždy
Pach krve nozdry jim vzdul*

*Jsme zakuklenci a pážata hříchu
Přisluhujeme poslední z hostin
Slovo je blábol asi
Tázání opakujeme písmen sled
Přiškrcenými hlasy*

*Běda mu jinochu běda
Třeba své šavle se chyt
Pochvou si holeně brání
Labutí stehno i klín
V předtuše záhuby bledne
Pohůnci nablízku jsou*

*Hú! vyje na bratra bratr
Derou se z trní a ostřic
Pochopů brunátná těla
Rujnosti stejnokroj navždy
Rasové náhončí vraždy
Pach krve nozdry jim vzdul*

*K patám poutají lokty
Provazem drhnou mu boky
Pod kůži žebra se pnou
Hlava se k rameni kloní
Kolena k hrachové zemi
Na prsou krvavý šrám*

*Jsme neopeřenci neznalí hříchu
Vyobcovaní z první z hostin
Pro hlt rozkoše doušek smíchu
Němě přiškrcenými hlasy
Jen opakujeme písmen sled
Slovo je zázrak asi*

*Jinocha hasnoucí oči
Vidí zelený pažit
Chladivě k nohám se vinout
Je vše co různě se dělo
Jeden jediný život
Tonoucí v náruči boží*

*Nevzhledne k němu už nikdo
Poberta na vlčích nohou
O hadry porve se s druhem
Prvenství závidí každý
O cetku z loupežné vraždy
Lapkové metají los*

*Minulo skřívánčí léto
Ten tam je vlaštovčí podzim
Na slunci zbělela kostra
Obchází bledý pán hostin
Na zimu moudře si schoval
Z jinocha staženou kůži*

*Všechno začíná znovu
Vavřín je pochoutkou koz
V džínech pacholek od krav
Stojí na hlavě zrudlý
Haleká pradávnu báj
To co podobu nemá
Slovem je učiněno*

Umění p(r)o práci

Vít Jakubíček

a na významné události v oblasti umění, ale věnovala se také marginálním tématům, která sehrála v otázce budování identity průmyslového města a jeho obyvatel neméně důležitou úlohu. Různorodé a zdánlivě nesouvisející prvky, z nichž byla prezentace složena, ilustrovaly postavení jednotlivých uměleckých forem, od reprezentativních obrazů a monumentálních plastik, zobrazujících témata práce a budování, až po profánní projevy užitého umění. Těmi byly například různé druhy reklamy, s nimiž se obyvatelé Zlína mohli téměř každodenně setkávat a které v počátcích sledovaného období hrály jednoznačně důležitou roli.

Důraz kladený na co nejširší vymezení pojmu „umění“ vycházel z povahy umělecké tvorby v tehdejší zlínské společnosti, která byla v oblasti vizuální kultury velmi specifická zejména díky poměrně slabým historickým kořenům. Úlohu umělecké produkce v počátečním období do značné míry



Pohled do úvodní části výstavy. Foto: Dalibor Novotný, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

Projekt „Umění p(r)o práci“ byl připraven Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně ve spolupráci s Národním technickým muzeem. Věnoval se umělecké produkci ve Zlíně mezi lety 1923 a 1953. Jako počátek byl stanoven rok zvolení Tomáše Bati starostou města. Baťa již o rok později pořádal první firemní 1. máj, který v následujících desetiletích představoval významnou tribunu uměleckých projevů v agitační úloze. Založení Krajské galerie v Gottwaldově (Zlíně), oficiální statní instituce, která měla naplňovat představy tehdejšího režimu o roli umění v socialistické společnosti, pak tvořilo závěr sledovaného období.

Výstava se zaměřila nejen na prezentaci jedinečného obrazu vývoje vizuální kultury od dvacátých do padesátých let minulého století

definoval Tomáš Baťa (1876–1932). Zakladatel obuvnického impéria totiž spatřoval jedno z významných poslání umění v jeho „obchodní přínosnosti“, což se projevilo nejen ve zpracovávaných tématech, ale také zvolenou formou prezentace, kde preferoval nové dynamické prostředky vizuálního vyjádření, jakými byly například plakáty, fotografie nebo film.

Ve třicátých letech 20. století se na utváření zlínské umělecké produkce podílely osobnosti z řad managementu firmy (například ředitelé Jan Antonín Baťa, Dominik Čipera, Josef Hlavníčka), dále pak architekti (František Lýdie Gahura, František Kadlec) a malíři, kteří byli do Zlína organizovaně zváni, aby ve svých dílech zachytili ducha rychle rostoucí průmyslové metropole.

Důležitou roli sehrálo i rozhodnutí zřídit galerii, jejíž fond měl být pravidelně doplňován o významné akvizice z oblasti současného umění, například prostřednictvím jarních salonů, jež byly ve Zlíně pravidelně pořádány od roku 1936.

V rámci budování obrazu města skrze výtvarné umění pak byla významná témata nejen z oblasti moderních uměleckých směrů, dosud tvořící jádro sbírky galerie, ale zejména obrazy a sochy, z nichž řada vznikla přímo pro potřeby reprezentace zlínského podniku a jeho předních představitelů. U těchto artefaktů se často mísily spíše ozvuky starších realistických a impresionistických tendencí, které pro dané účely vyhovovaly daleko lépe než abstraktní díla.

Pro uchopení širšího dobového kontextu byla na výstavě konfrontována díla volného či vysokého umění se soudobou produkcí v oblasti užitého umění, které představovalo podobně hybridní směs tradičních motivů a postupů, občasné

prostřednictvím školní prodejny. Po druhé světové válce prošla škola reorganizací programu. Vznikly zde nové obory určené pro výchovu kvalifikovaných průmyslových návrhářů, kteří se věnovali oborům úzce souvisejícím s baťovskou produkcí.

Do počátku padesátých let se ve Zlíně odehrála řada významných událostí, jejichž výsledkem bylo také znárodnění a rozdělení bývalého baťovského průmyslového impéria. Systematická likvidace reminiscencí na předchozí období vyvrcholila přejmenováním Zlína na Gottwaldov v roce 1949 a přeměnou Památníku Tomáše Bati na Dům umění. Umělecké produkce se tyto změny dotkly spíše okrajově. K větším proměnám došlo až v průběhu padesátých let, například v souvislosti s nuceným přesunem Střední uměleckoprůmyslové školy Zdeňka Nejedlého (bývalé Školy umění) do Uherského Hradiště. Závěr sledovaného období proto reflektoval spojitosti s předcházejícími



Pohled do centrální části výstavy s tématem *Pohyb je život – nehybnost smrt*. Foto: Dalibor Novotný, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

oživenou prvky moderního designu. Konvergence volného a užitého umění mimo jiné odráží fakt, že ve Zlíně tyto formy koexistovaly bez výraznějších oddělovacích hranic a navzájem se podporovaly. Koncept výstavy proto reflektuje tehdejší představy o úloze umění, jež neplnilo pouze požadavky estetiky, ale také propagace a disciplinace.

Součástí vývoje umělecké produkce se stala Škola umění (1939–1949), založená J. A. Baťou. Jejím cílem byla nejen výchova kvalifikovaných návrhářů pro potřeby firmy Baťa a dalších podniků v tuzemsku i zahraničí, ale celkově péče o výtvarnou kulturu ve zlínském prostředí. Právě této instituci byla svěřena organizace uměleckých výstav, správa rozrůstajícího se sbírkového fondu galerie a kultivace širší veřejnosti

lety, zejména v oblasti námětů pro uměleckou praxi, kde byla typicky baťovská tematika práce a výkonu postupně využívána (či zneužívána) pro potřeby sebeidentifikace nového režimu. Tento trend lze sledovat i u forem prezentace, mezi něž patřily například prvomájové oslavy.

Výstava *Umění p(r)o práci* byla strukturována do dvou základních částí. První představila na stěnách vymezujících výstavní prostor chronologicky uspořádanou vývojovou linii, reflektující jednotlivé aktivity na poli budování vizuální kultury. Druhá, umístěná uprostřed expozice, byla ještě dále dělena na tři oddíly (*Pohyb je život – nehybnost smrt*, *Portréty budoucích* a *obrazy budování* a *Uměním žítí jině*) a věnovala se reflexi významných a pro Zlín specifických podtémat,



Pohled do výstavy *Umění p(r)o práci*. Foto: Dalibor Novotný, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

úzce propojených s fenoménem práce, dynamiky, propagace a reprezentace, na nichž bylo možné blíže sledovat právě zmiňované souvislosti.

Pohyb je život – nehybnost smrt

Firma Baťa byla výjimečným fenoménem z hlediska schopnosti implementace soudobých dynamických forem vizuální komunikace (plakáty, murály, iluminace, efemérní instalace a výzdoba, fotografie, film či typografie). Jejich působení mělo větší potenciál oslovit masy než tradiční statická média, jakými byly obraz či socha. Proto je tato nová vizuální média až do poloviny třicátých let ve Zlíně prakticky substituovala a i poté jim významně sekundovala. Středobodem synkretického využití nových forem umění, převzatých zejména z prostředí konstruktivismu, se staly masivní demonstrace oslavy Svátku práce. Právě jejich vývoji a kontinuitě napříč celým sledovaným obdobím byl věnován tento oddíl.

Portréty budujících a obrazy budování

Budování mytologizovaného obrazu práce a zakladatelů impéria hrálo stále důležitější roli poté, co se i ve Zlíně uchytily tradiční formy umělecké reprezentace (sochy a závěsné obrazy). Jak již bylo zmíněno, Zlín se stal po polovině třicátých let místem stále hojnějších kulturních aktivit, v čele se salony výtvarného umění. Jejich smyslem bylo nejen vzdělávat a poskytnout pohled na soudobé umění v Československu, ale zejména vytvořit širokou platformu pro akviziční činnost zamýšlené stálé sbírky firemní galerie. Vedle kvalitních příkladů meziválečné moderny zde byly hojně nakupovány artefakty, jejichž hodnota spočívala spíše ve volbě pracovního námětu než v estetických kvalitách. „Krása práce“ byla

dokonce jedním z témat salonu a pravidelným námětem výstav pořádaných při příležitosti prvomájových oslav. Vedle toho byli do Zlína adresně zváni umělci, kteří měli zachytit jak práci v továrně, tak významné osobnosti průmyslového podniku, v čele se zakladatelem impéria Tomášem Baťou a jeho rodinou. Snahy vytvářet idealizovaný obraz kultu práce, výkonu a budovatelských osobností, pak můžeme kontinuálně sledovat až do padesátých let 20. století.

Uměním živiti jiné

Škola umění založená v roce 1939 Janem Antonínem Baťou stála na základech pragmatického konceptu, v jehož rámci se i umělci měli stát svého druhu podnikateli. Výuka se vedle čistě uměleckých předmětů zaměřovala také na reklamu či účetnictví. Koncepte Školy umění představovala pozoruhodné propojení tradičních forem uměleckého školení s výdobytky pedagogické avantgardy i se specificky zlínskými přístupy majícími kořeny již v Baťově škole práce, která kombinovala fyzickou práci se vzdělávacím procesem. Vedle snahy o rehabilitaci a záchranu tradičních uměleckořemeslných technik se instituce také zasadila o vznik nových oborů uměleckého průmyslu a designu. Aktivita Školy umění, zasahující od konce třicátých let i do každodenního života pracujících ve Zlíně, tedy přesně odrážely heterogenní povahu zlínského umění, konvergenci tradičního s moderním a avantgardním.

Celková prezentace *Umění p(r)o práci* byla záměrně koncipována tak, aby umožnila divákovi vnímat vystavené exponáty v širším dobovém kontextu, mimo jiné prostřednictvím mnohovrstevnatého studijního materiálu, v němž byly zastoupeny vedle artefaktů i další dokumentační



Pohled do centrální části výstavy s tématem Pohyb je život – nehybnost smrt. Foto: Dalibor Novotný, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.



Pohled na chronologickou část výstavy Umění p(r)o práci. Foto: Dalibor Novotný, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

materiály. Proti obvyklému prezentačnímu rámci, který téměř výhradně vykresluje umělecké preference tehdejších objednavatelů v promodernistickém světle, výstava představila rozsáhlejší obraz stavu vizuální kultury ve Zlíně první poloviny 20. století, který ani zdaleka nebyl jednoznačný. Tím mimoděk poukázala na proměňující se hodnoty uměleckých předmětů, které měly v dané době a prostředí odlišnou hodnotu a význam, než je tomu dnes. V neposlední řadě

byla výstava také určitou tichou výpovědí o osudu uměleckých osobností, které se ve svém díle musely vypořádávat s turbulentními proměnami společnosti.

Umění p(r)o práci
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
26. 9.–2. 12. 2018

Rozlomená doba

1908 – 1928

Avantgardy ve střední Evropě

Šárka Belšíková



Pohled do expozice, Kapitola Osamělé já.

Léta 1908–1928, doba rozlomená velkou válkou, doba rozlomená politickými konflikty a zánikem rakousko-uherské monarchie, dvacetiletí dramatické a zároveň dynamické nejen na historické mapě Evropy, ale také ve výtvarném umění prosazením kubismu, abstrakce, konstruktivismu, nových médií – fotografie a filmu. Právě tuto dynamickou dobu se snaží postihnout výstava, kterou uspořádalo Muzeum umění v Olomouci ve spolupráci s Międzynarodowym Centrum Kultury v Krakově, Galérií mesta Bratislavy a Janus Pannonius Múzeem v Pécsi. Jedná se sice o projekt připravený ke stému výročí vzniku Československa, výstava se však zaměřuje na avantgardní

tendence ve výtvarném umění širšího území bývalého Rakouska-Uherska a nově vznikajících nástupnických států po jeho rozpadu v roce 1918. Cílem je ukázat na pozadí dějinných událostí propojení uměleckých tendencí, ať už v rámci společné rakousko-uherské říše, tak zároveň i následnou vzájemnou provázanost tvorby jednotlivých umělců v období dvacátých let 20. století.

Po premiéře výstavy v Muzeu umění Olomouc se uskuteční reprízy v jednotlivých partnerských institucích v Krakově, Bratislavě a Pécsi. Autoři koncepce výstavy Karel Srp a Lenka Bydžovská spolupracovali na přípravě celého projektu

se zahraničními historiky umění, tak aby vznikl pokud možno pravdivý a co nejširší pohled postihující vývoj avantgardního umění na území spojeném s bývalou rakousko-uherskou monarchií. Polskou výtvarnou scénu obsáhla Monika Rydiger, za slovenskou stranu přispěla Zsófia Kiss-Szemán, maďarské prostředí popsal György Várkonyi, Rumunsko zastoupil Erwin Kessler, území dnešního Rakouska a Německa Steffen Eigel a Patrick Werkner a země bývalého Království Srbů, Chorvatů a Slovinců Irina Subotić. Tento tým pomohl autorům vytvořit rozsáhlou výstavní koncepci, jejíž kostra bude při reprízách zachována a obměňována exponáty podle možností zápůjček a kapacity jednotlivých galerií. Je tak naděje, že se v průběhu dvou let uskuteční další tři výstavy, které kontextuálním způsobem naváží na olomouckou premiéru a rozšíří ji. Zastřešujícím prvkem celého projektu má být rozsáhlá odborná publikace, která se v současné době

Po plejádě výrazných podobizen následuje kapitola *Očista*. Mapuje téma frekventované především v letech 1909–1913, jehož středem zájmu se stalo lidské tělo, což se projevovalo především v motivu koupání. Tento námět se šířil pod silným vlivem díla Paula Cézanna, otce moderního malířství, a na výstavě překlenuje přechod od expresionismu ke kubismu doložený obrazy Károly Kernstoka, Ödöna Márffyho či Emila Filly.

Narativní a psychologicky hutná vyobrazení postihující pocity umělců v období těsně před válkou zavedou diváka do dalšího oddílu *Osudové gravitace*. Napětí, tíseň a tíži často vyjádřenou prostřednictvím christologických témat (Max Oppenheimer, Emil Filla, Vilmos Perlrótt Csaba) snad nejvýstižněji zachycuje socha Otty Gutfreunda a malba Josefa Čapka, u obou nesoucí titul *Úzkost*. Výrazné diagonály plynule prolnou do další části výstavy pojmenovanou *Řád forem* a zaměřenou na fenomén kubismu a jeho projev



Pohled do expozice, Kapitola *Řád forem*.

připravuje do tisku a do níž kromě uvedených odborníků přispějí i další čeští i zahraniční autoři.

Olomoucká výstava je rozčleněna do dvanácti kapitol, které diváka provedou daným dvacetiletím a seznámí jej s avantgardními projevy výtvarníků různých národností. První kapitola nazvaná *Osamělé já* se zaměřuje na sebereflexi samotných umělců, na jejich autoportréty z let 1908–1910 vznikající pod vlivem expresionismu a fauvismu. Vedle několika ikonických autoportrétů Bohumila Kubišty či méně známého portrétu od Oskara Kokoschky jsou zde zařazeny malby maďarských umělců – Lajose Tihanyiho, Jánose Kmettyho – či fotografie polského výtvarníka Stanisława Ignacyho Witkiewicze.

v rámci české, maďarské a polské výtvarné scény. V českém prostředí známá díla Antonína Procházky a Josefa Čapka zde souzní s obrazy Tadeusze Makowského či Imre Szobotky.

Zcela samostatnou kapitolu pod názvem *Boje* představuje období první světové války, která razantním způsobem zasáhla nejen do vývoje výtvarného umění. Propojení života umělců s válečným děním dokládají kresby spíše dokumentárního charakteru, zobrazující válečné události a život v armádě (Otto Gutfreund, László Moholy-Nagy, Béla Uitz). Tyto bezprostřední záznamy doplňují malby apokalyptického charakteru, vytvořené pod vlivem tísnivých válečných událostí



Pohled do expozice, Kapitola Člověk, město, stroj.

(Marcel Janco, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Anton Jasusch).

Poválečné tendence nastupující generace ne navázaly na předválečný rozvoj kubismu a ve výtvarném umění nastal obrat. Ústředním tématem zachyceným další kapitolou výstavy *Člověk, město, stroj* se stala mechanizace, vztah člověka

a města, člověka a stroje. Motiv stroje se objevuje v díle Otakara Švece – *Motocyklista* či Sándora Bortnyika – *Rudá lokomotiva*. Téma města pak zpracovává Béla Kádár, János Schidl i Josef Čapek. Zmíněné náměty se neobjevují jen ve výtvarném umění, ale prosazují se i v literatuře a dramatickém umění. Velké popularity se v té době



Pohled do expozice, Kapitola Lidé slunce.



Pohled do expozice, Kapitola Otevřený projekt.

dostalo hře Karla Čapka – *R.U.R.*, což mezi vystavovanými exponáty dokládají nejen četná dobová knižní vydání této hry, ale i její scénické návrhy.

Další reakci na válku mapuje kapitola *Lidé Slunce*, soustředěná na rozdíl od tématu odcizení člověka a mechanizace na obrodu humanismu. Zde se objevuje několik různých tendencí

a zdůrazněn je význam města Košice, v němž v té době působila řada avantgardních umělců (Anton Jasusch, Eugen Krón), kteří ve svém díle mísili moderní tendence s tradicí symbolismu. Tento směr je znám pod jménem Košická moderna. Poněkud odlišné zaměření představují dynamické malby vídeňského kinetismu (Marianne /My



Pohled do expozice, Kapitola Sdílený svět.



Pohled do expozice, Kapitola Výzkumy.

Ullmann) či díla Aloise Bílka a Hanse Matisse-Teutsche, pohybující se na hranici abstrakce, ovšem stále spjaté s přírodními motivy.

Předposlední z kapitol výstavy *Analogie přírody* mapuje cestu k abstraktnímu umění, kterou představují díla Toyen, Jindřicha Štyrského, Josefa Šímy, jež jsou ovšem stále ještě spjata s přírodou. Závěrečná část výstavy pod názvem *Otevřený*

projekt tak ústí do ryziho nepředmětneho abstraktního zobrazení spojeného s intenzivním prosazováním konstruktivismu ve dvacátých letech napříč celou Evropou. Tyto abstraktní projevy dokládají díla László Moholy-Nagye, Lajose Kassáka, Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego, Františka Kupky či vizuální partitury Miroslava Ponce doplněné ve výstavě o hudební ukázky.



Pohled do expozice, Kapitola Optická řeč.



Edukační zóna.

Zcela samostatný výstavní prostor byl vyčleněn pro avantgardní časopisy, knihy, plakáty, fotografie, koláže a filmy. Tato oddělená část má tři sekce – *Sdílený svět*, *Výzkumy* a *Optická řeč* a soustředí se na představení vzájemného propojení umělců a uměleckých center prostřednictvím tehdy důležitého komunikačního média – časopisu. Na výstavě jsou ukázky například avantgardních časopisů *MA*, *Zenit*, *Zwrotnica*, *Disk*, *DAV*, *Contimporanul*, *Integral* a dalších, pocházejících z různých nově se formujících států střední Evropy, avšak ve své podstatě popírajících tyto národní tendence jednak svým mezinárodním charakterem, jednak vlastní vícejazyčností.

Výstavním záměrem je také sledovat a postihnout avantgardní typografii a její vývoj ke geometrickému tvarosloví a k společné vizuální formě. Významný prostor autoři věnovali tendencím dvacátých let oslabujícím tradiční dominanci média obrazu a prosazujícím nová média jako byly fotomontáže, obrazové básně či dynamický světelný obraz – film.

Film dodává výstavě další rozměr. Kromě šesti doprovodných archivních filmových dokumentů, které charakterizují život ve městech, válečné události a doplňují ve výstavě i autorskou tvorbu, se návštěvník může v samostatné části Kino potěšit ukázkami, které se týkají avantgardní tvorby 20. let 20. století. Tuto část připravil Kamil Zajiček z Muzea umění Olomouc. Pozorný návštěvník výstavy má na celém patře muzea umění možnost vidět fascinující příběh zrodu a vývojových cest avantgardní tvorby ve střední Evropě, která vykazovala v onom dramatickém dvacetiletí myšlenkové souznění umělců, přes historické zvraty a osobitosti uměleckých přístupů

i propojenost základních principů. Jak už bylo zmíněno, papírová média – časopisy, knihy, plakáty, fotografie – v tom měla nezastupitelnou integrující roli. Na výběru děl pro výstavu a jejím dvanáctidílném obsahovém členění lze opět vyzdvihnout zaslouženost a erudici obou předních znalců avantgardy, Karla Srpa a Lenky Bydžovské, kterým se podařilo zdánlivě roztříštěné scéně evropské avantgardy z let 1908–1928 nastavit zrcadlo a umožnit divákovi konfrontaci děl z Čech, Moravy, Slovenska, Rakouska, Polska, Litvy, Německa, Maďarska, Rumunska, Chorvatska, Slovinska pod jednou střešou jednoho střeoevropského muzea. Vizuální styl výstavě dodali pražští spolupracovníci, architekt Miroslav Vavřina a grafička Tereza Hejmová. Živost celému projektu dodává i Edukační zóna v prostoru Salonu s velkou mapou střední Evropy jako hrací plochou, vtipnou chronologií let 1908–1928 a možností rozhlasové práce v improvizovaném studiu. I to patří k výstavě, která má zájem o svého návštěvníka.

Výstava tak nabízí pestrý a široký pohled na vývoj avantgardního umění ve střední Evropě a přitom jakoby volně koherovala s dlouhodobými aktivitami Muzea umění Olomouc, které již delší dobu systematicky buduje sbírky poválečného střeoevropského umění. Právě zaměření na střední Evropu s přispěním zahraničních odborníků, konfrontace různých výtvarných projevů slavných tvůrců a zároveň u nás téměř neznámých autorů činí výstavu *Rozlomená doba 1908–1928* jedinečnou.

Rok 1968

a výtvarné umění

v Československu

ve vzpomínkách
Miroslava Šnajdra st.

Helena Musilová

přehlídkách a mj. se podílel na klíčové výstavě *Nová citlivost* v roce 1968 – olomoucký Šnajdr jako mladý autor ve stejné době našel svůj výtvarný výraz a začal vytvářet hluboce aktuální díla, reagující na nejprogresivnější podněty tehdejší malby. Nastalá normalizace oba autory přinejmenším omezila v dalším svobodném rozvoji tvorby – Stanislav Kolíbal to shrnul do krátké intenzivní vzpomínky, Miroslav Šnajdr, který je autorem mimořádně působivého obrazu, který se stal také ikonou výstavy *Anatomie skoku do prázdna*, vzpomínal na toto období v rozhovoru.

Jak vzpomínáte na Pražské jaro? Přes vžitý název to nebyl jen fenomén hlavního města, ale doba, která zasáhla všechna místa a regiony v Československu. Dá se shrnout, co znamenala pro vás, jak v životě, tak v tvorbě?

Především to byl obrovský pocit svobody, opravdový, žitý pocit svobody, měli jsme pocit, že *teď*

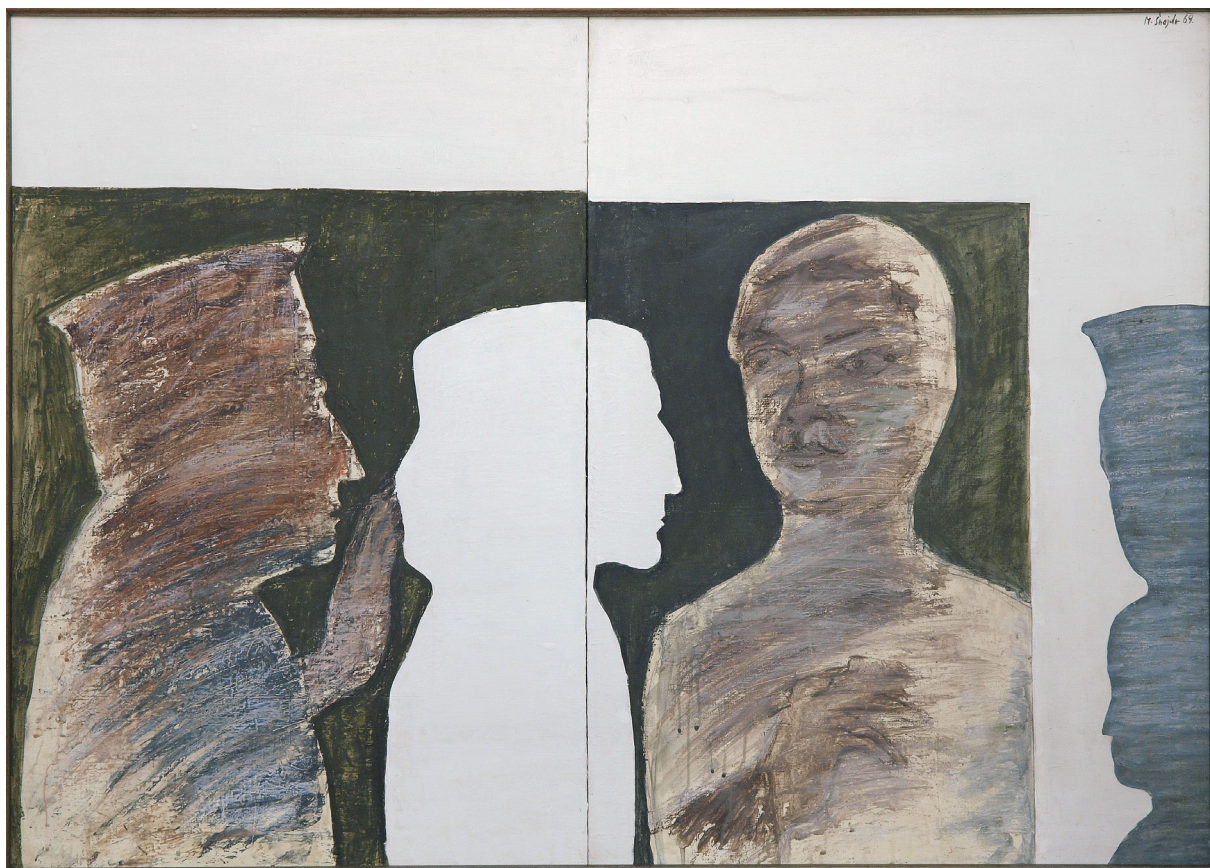


Miroslav Šnajdr st., 21. srpen 1968, 1968, olej na plátně, 50×100 cm, soukromá sbírka Bratislava. Foto: archiv Galerie Caesar Olomouc.

navazuje na výstavu *Anatomie skoku do prázdna*, připravenou Západočeskou galerií v Plzni ve spolupráci s Museem Kampa v Praze. V pěti kapitolách, v rámci období let 1967 až 1972, představila nejružnější reakce výtvarníků na Pražské jaro, okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy, následné období snahy udržet alespoň něco z Pražského jara a nakonec počínající normalizaci. Toto téma bylo zpracované vůbec poprvé a také často poprvé jednotliví autoři vzpomínali na toho hektického, intenzivního a pohnutého období, které ve svém počátku přineslo neuvěřitelná očekávání a v závěru častá zklamání a ztrátu iluzí, která poznamenala nejen první roky let sedmdesátých.

V souvislosti s padesátým výročím invaze jsme oslovili dva autory, aby si připomněli tehdejší dobu i to, jak se podepsala na jejich tvorbě. Stanislav Kolíbal (1925) a Miroslav Šnajdr st. (1938) představují dva různé typy výtvarníků – pražský Kolíbal na konci šedesátých let dosáhl jednoho z vrcholů své tvorby, objevoval se na mezinárodních

už bude jenom krásně. Byl jsem tehdy třicátník a zdálo se, věřili jsme, že věci půjdou tak, jak chceme. Jako dítě jsem zažil agresivitu 50. let. Pocházím z Toveře, tam někdy v roce 1951 celé léto honili jednoho občana, Miloše Štědrého, kterého postupně ukrývali lidé z celé obce a z okolí. Pamatuju, jak po něm stříleli – nakonec ho chytli někde ve vlaku a vymlátili z něho, co mohli. Lidi z Toveře byli zavření, z Bělkovic, z Dolan taky, celkem asi osm lidí. Bylo mi asi 13 let, tak jsem hodně brzo vnímal nespravedlnost celého panujícího režimu. Na druhou stranu, v roce 1952 přišel do naší třídy nějaký důstojník s asi patnáctiletým chlapcem ve vojenské uniformě s dotazem, kdo na něco hraje, že dělají nábor ke vstupu do vojenské hudební školy, že nemají dorost – ze třídy jsme se přihlásili tři – a to jsem dal doma jako hotovou věc, že tam chci. Tehdy možná nebyli úplně rádi, ale jsem rád, že jsem vojenskou hudební školu absolvoval. Možná to dnes zní jako paradox.



Miroslav Šnajdr st., *Porota* (Andrea Mantegna. Na téma renesance), 1969, tempera a akryl na plátně, 99×125 cm, soukromá sbírka. Foto: archiv Galerie Caesar Olomouc.

Jaromír Lakosil v textu k vaší výstavě v olomoucké Malé galerii Dílo v září 1969 zmiňuje, že vaše práce jsou plné hlubokého humanismu, k tomu se ještě za chvíli vrátím. Nicméně vychází to i ze společenské situace té doby? Respektive, myslíte, že se ve vašich pracích z roku 1967 a z prvních měsíců 1968 dá vysledovat ten pocit svobody, který zmiňujete?

Určitě. Mají v sobě hodně světla. Já jsem docela melancholický člověk, ale v té živé době takové pocity zmizely. A v tom, co jsme tehdy vystavovali, to bylo také určitě vidět.

Jak jste vnímal tehdejší představitele naší politiky? Ptám se proto, že se během pár měsíců stali téměř zosobněním té doby, jejími ikonami.

Velice jsem fandil Smrkovskému, ten byl ten, co mne, nás – ve smyslu lidí kolem mne – nejvíc oslovoval. U Dubčeka to bylo odlišné, vnímal jsem jeho měkkost, cítil jsem, že to je poddajný člověk. To u Smrkovského nebylo, hodně jsem o něm četl, jak prošel peklem výslechů na Státní bezpečnosti, vůbec jeho osudy. Vlastně i z podobného důvodu jsem měl chvíli radost, že se do čela dostal Gustáv Husák, zdálo se, že ta jeho zkušenost s kriminálem je vlastně podobná a že bude podobně jako Smrkovský schopen věci vidět správně. Samozřejmě, to jak rozjel normalizaci, to bylo strašně zklamání.

Během října 1968 jste byl spolu s Moravskou filharmonií Olomouc na zájezdu v Itálii. Jaká byla atmosféra vůči lidem z Československa?

To bylo úžasné. Neuvěřitelně nás rozmazlovali, například italští komunisté za námi chodili, hlásili se k partaji, jak to je výborné. Hlavně ve Veroně, kde jsme měli víc vystoupení, a měli jsme tedy čas se s místními víc bavit, bylo vidět, že velice sledují, co se v Československu děje. V tom momentu bylo vlastně jedno, kdo je komunista či pravičák, byla to taková celková euforie. Ale třeba i na hranicích mezi Rakouskem a Československem, v Mikulově, celníci z obou zemí se chovali naprosto noblesně. My jsme jim za to nakonec zahráli, přímo na celnici.

21. srpna jste byl v Olomouci. Pamatujete si ty dny okupace?

V noci ve 3 hodiny zvonil kamarád, soused u nás v Hodolanech [pozn. čtvrt v Olomouci], Mirku jsme obsazení, jsou tu Rusáci... Do rána jsme nikdo nespali. Ráno jsme měli mít zkoušku, dívali jsme se z Reduty [pozn. budova, v níž sídlí Moravská filharmonie na Horním náměstí, naproti vchodu do radnice] na náměstí, jak se to tam mele. Hlavně později to bylo schizofrenní, normálně jsme připravovali vystoupení a okupační oficiři chodili na varhanní koncerty...

Scházeli jsme se na náměstí, měli jsme trikolóry. Na univerzitě, hlavně na filozofické fakultě, jsme psali cedule, plakáty, děvčata to pak roznášela po městě.



Miroslav Šnajdr st., *Křik*, 1970, kombinovaná technika na plátně, 80×60 cm, soukromá sbírka. Foto: archiv Galerie Caesar Olomouc.



Miroslav Šnajdr st., *Bez názvu*, 1970, kombinovaná technika na papíře, 56×45 cm, soukromá sbírka Olomouc. Foto: archiv Galerie Caesar Olomouc.

Miroslav Šnajdr st., *Oni nebo já, němý křičící*, 1972, enkaustika na plátně, 59×42 cm, soukromá sbírka Velké Losiny. Foto: archiv Galerie Caesar Olomouc.



Textové, nebo jste i maloval nějaké plakáty?

Jenom textové. Ono to spěchalo. Vlastně taky v Redutě, v předsáli, tam byly velké stoly a hodně věcí jsme vyráběli tam s kolegy z filharmonie. Dnes vnímám takové střípky z té doby, třeba setkání s ruskými vojáky. V té době byl zavřený rozhlas, sídlící ve vedlejší budově Reduty, my jsme tam měli jít nahrávat, samozřejmě nás tam nepustili.

K 21. srpnu se přímo názvem vztahují vaše dva obrazy, jeden z nich se stal i hlavním motivem výstavy věnované výtvarné reflexi tohoto období. Kdy jste na nich začal pracovat?

Byla to naprostá živelná potřeba. Tehdy jsem dělal graffiti, tabule a najednou se v těch obrazech k srpnu objevilo to, co jsem denně viděl. Jak jsem jezdil do Hodolan tramvají a díval se na sokly domů, to bylo všechno popsáno, já jsem to na obraze očitoval. I to vědomí toho, že lidé krváceli, umírali – chrstl jsem tu červenou barvu na plátno v jednom okamžitém spontánním impulzu.

Nicméně když se dívám na spodní část plátna, kde je zakrvácená československá vlajka, polorozmazané slovo svoboda – vlastně nevím, jestli jste myslel prezidenta Svobodu nebo svobodu jako možnosti volby – tak v tom všem je obrovská skepse.

V té době to byl to víc záznam skutečnosti, ale skepse se postupně čím dál víc vynořovala. Strašně rychle nám docházelo, jak to bylo všechno naivní, že nás vypustí z jejich vlivu a že bude nějak možné existovat v prostoru mezi rozděleným

světem. Všechno začalo být strašně rychle tabu, i třeba francouzští a italští komunisté, kteří proti vstupu vojsk protestovali, to se vůbec nesmělo nikde zmínit. O filmech, literatuře, to už ani nemluví, i když to byla třeba italská levicová literatura.

Já jsem bezprostředně po vstupu vojsk hodně kreslil. Vznikla spousta kreseb. Asi jsem se jimi i s tou situací vyrovnával.

Jak se zkušenost srpna podepsala na vaší další tvorbě? Vracím se k Lakosilově poznámce o humanismu – další témata, která zpracováváte, vychází z italské renesance. Také se vracíte k figuře, souvisí to všechno spolu?

Určitě. Pro mne renesance znamenala, jak to říct zjednodušeně, poselství tolerance. Jakýsi výraz svobody, důraz na člověčenství, na lidskost. Hodně jsem to znal z renesanční hudby a všechno se mi to propojilo právě po tom období po srpnu. Ví, že to nebylo tak idylické, města a rody stály proti sobě, ale trochu jsem si renesanci vysnil, utekl jsem se k určité představě o ní. A taky mne vždy fascinovala čistá krása renesančního umění. I dnes dělám ženy, aby vypadaly krásně [pozn. série portrétů žen, na kterých MŠ průběžně pracuje]. Možná je v tom i jakási lítost, nostalgie za čímsi minulým. Ale nikdy jsem to takhle nepromýšlel, obrazy spíš přijdou samy ke mně.

Mimo jiné jste vytvořil sérii obrazů na téma upálení Jana Palacha a Jana Zajíce – mimochodem, víte, že děl vážících se k Zajícově smrti moc není?



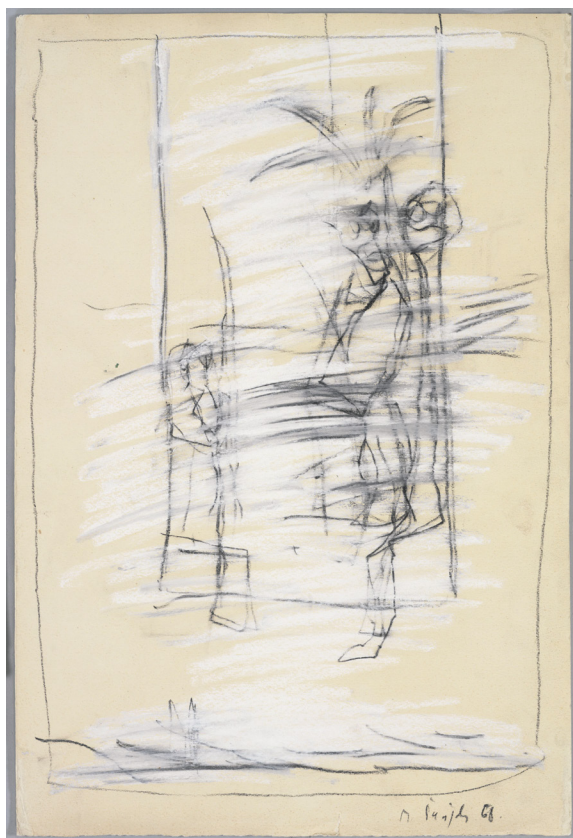
Miroslav Šnajdr st., 20. století, 1968, tempera na kartonu, 60×50 cm, soukromá sbírka Bratislava. Foto: archiv Galerie Caesar Olomouc.

Asi k jejich vzniku vedla stejná intenzivní potřeba jako u srpnových obrazů, že?

Byl jsem i na pohřbu Jana Zajíce. A Palach, to byl další výbuch. Cítil jsem, že se mu musím poklonit, nikdy jsem si nedokázal představit, že by něco takového někdo opravdu udělal. V jeho činu, v činu obou, nebyla žádná kamufáž. A myslím, že stejně tak jsem to namaloval – byl jsem přesvědčený, že ty věci nikdy nevystavím, protože už byla cenzura, kontroly toho, co se vystavuje... Dělal jsem to pro sebe. Nebo pro ně.

Znal jste jiné výtvarníky, kteří se, podobně jako vy, ke smrti Jana Palacha také vyjádřili?

Jenom Olbrama Zoubka. Měli jsme se moc rádi. On a Adriena Šimotová mi pomohli více se seznámit s pražskou scénou. Viděl jsem Olbramovy práce věnované Janu Palachovi, on zase znal moji tvorbu, když byl v Olomouci, vždycky se zastavil. Vlastně moje neuvěřitelná výhoda byla, že jsem byl svobodný – hrál jsem na lesní roh, na který neumí každý, takže jsem měl hudbu, která mne živila, a ve výtvarném umění jsem si mohl dělat, co jsem chtěl. Nemusel jsem hledat žádné veřejné zakázky, žádné povinné účasti na výstavách,



Miroslav Šnajdr st., *Pro mé děti*, 1968, tužka, křída, papír, 49,3×34,5 cm, soukromá sbírka. Foto: archiv Galerie Caesar Olomouc.



Miroslav Šnajdr st., *Zátiší*, 1975, tuš, grafit, tempera, papír, 60×41,5 cm, soukromá sbírka. Foto: archiv Galerie Caesar Olomouc.

nemusel jsem shánět razítka, chodit na komise... Mám řadu přátel mezi slovenskými autory, většínou žáky Rudolfa Fily, a ti byli někdy dost zoufalí, jak se vyhnout veřejným zadáním, ale zároveň získat to potřebné razítko potvrzující veřejnou realizaci. V Olomouci jim s tím někdy pomáhal Jirka Hastík, myslím, že mu je řada z nich vděčná. Nic není jednoznačné.

Vaše tvorba v roce 1969 je neuvěřitelně intenzivní. Kromě renesance, Palacha, Zajíce se objevuje řada děl s biblickými motivy nebo výjevy. A jestliže renesanci chápete jako jakousi esenci svobody, tak jak je to s výjevy z bible?

Je to hodně podobné. Byl jsem vychovaný jako katolík, měl jsem hodně věřící babičku. Asi nejblíží k tomu, jak jsem to chápal, bylo klíčové to, co nemá žádné jiné náboženství – *miluj bližního svého, nastav svou tvář*. Ano, bylo to tisíckrát poničeno milionem lidí v dějinách, ale je to ta hlavní stránka křesťanského humanismu. Takže Palach i Zajíc mají podvědomou podobu identickou s obětí Ježíše Krista, možná s křížovými cestami.

Na už zmiňované výstavě v Olomouci v roce 1969 byly vystaveny obrazy hlavně z cyklu věnovaného renesanci, kterou, jak jsme se bavili, vnímáte jako poselství humanity, dotýká se toho i Lakosil. Chápali to návštěvníci výstavy stejně?

Hodně jsme se o tom bavili, s mými přáteli z filharmonie, z výtvarného světa, a chápali to takto. Jsem o tom přesvědčen.

Přišla i nějaká oficiální reakce? Ve smyslu, že takové práce by se vystavovat neměly?

Ne, to ne, s touto výstavou ne. Ale už se atmosféra hodně změnila. Například Jaromír Lakosil byl na počátku normalizace z politických důvodů odvolán z funkce ředitele Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci. Hodně jsme se přátelili, někdy jsem mu ukazoval své práce a rovnou mi říkal – tohle vůbec nevystavujte, neprovokujte, tohle nemá moc cenu. Ta autocenzura začala fungovat až nepředstavitelně silně.

Ale jak už jsem zmiňoval, prostě já na tu hornu opravdu uměl hrát a to mi dávalo sílu odolávat tlakům, chtěli po mně vstup do strany a další věci, ale hudba mě v něčem uchránila. K tomu jsem pořád kreslil, vlastně nevím, jak jsem to stíhal, cvičit, kreslit, kreslil jsem, jako když dýchám.

Obraz Fascimo No! je jeden z nejintenzivnějších děl začátku normalizace, jakoby se v tom bezmocném křiku shrnuly všechny pocity z následujícího období.

Ano, to je opravdu k normalizaci. Odkaz na fašismus znamenal, že se ten obraz nedá zakázat, ale je to vlastně podobné, komunisti se chovali někdy jako fašisti. Takže to v tom názvu bylo, jak jsme někdy říkali s kamarády hudebníky, jako Cis a Des. Jinak se to jmenuje, ale stejně to zní.

Eliška Vejrychová - Švabinská Manželka, modelka a promarněný talent?

Eva Čapková



Eliška Vejrychová-Švabinská ve svém bytě v Praze Vinohradech, 1901, soukromá sbírka.

V dějinách umění nalezneme jen zlomek jmen, která jsou ženská. Postavení žen v minulých stáletích a hlavně nemožnost vzdělávání se jsou hlavními příčinami. Brány prvních univerzit se pro ženy otevřely teprve na konci devatenáctého, respektive na počátku dvacátého století. Výtvarné akademie následovaly až o několik let později. Bylo totiž nepředstavitelné, aby se ženy podílely společně s muži na výuce kresby aktu, a to i proto, že samotným mužům bylo povoleno jen poměrně krátkou dobu využívat k uměleckým účelům nahý model. Avšak právě koncem devatenáctého a začátkem dvacátého století sílí emancipační snahy a stále více žen se snaží proniknout do prostor, které pro ně nebyly tehdejší společností určeny, a rozhodují se pro dráhu umělkyně. Nejvíce jim byla nakloněna Paříž, která se stala na začátku dvacátého století Mekkou



Maximilián Švabinský, Ela s růží na prsou, 1896, pero a tuž, 28,0×22,5 cm, soukromá sbírka.

pro každého umělce. Mužští kolegové však nebrali snahy nadcházejících umělkyně příliš vážně. Ve společnosti totiž převládal názor, že si dámy tímto způsobem jen kráti čas čekání na ženicha.

Na našem území byla, díky specifickým společenským poměrům, situace o něco rozdílnější než ve světě. Emancipační snahy žen zůstávaly ve stínu politicko-mocenských bojů a sociálních konfliktů. Jejich škodlivost nebo prospěšnost byly nahlíženy podle kritérií jako například: jak mohou posloužit národní věci, pomoci existenci rodin a také zvýšit konkurenci na trhu práce.¹

Praha byla na přelomu 19. a 20. století výtvarně zaostalá, přesto se však setkáváme v rámci výročních výstav i se ženami. Z větší části se však jednalo o malířky, které se v Čechách sice narodily, ale své práce posílaly z Mnichova



Maximilián Švabinský, *Šedivý portrét*, 1922, pero, tuš, akvarel; 64,5×53,5 cm, Národní galerie v Praze. Fotografie © 2013 Národní galerie v Praze.

či Düsseldorfu.¹² Akademie výtvarných umění v Praze byla ženám zpřístupněna až v roce 1918 společně se vznikem Československé republiky. Předtím měly dámy na vybranou ze tří možností: navštěvovat Uměleckoprůmyslovou školu, která však neměla vysokoškolský status, chodit k soukromému učiteli, nebo odjet do zahraničí.¹³

Do tohoto prostředí se v roce 1878 narodila Eliška Vejrychová, která bude později známá jako Ela Švabinská. Byla ženou, která měla bezesporu talent jak hudební, tak i výtvarný, ale byla to také žena, která byla poznamenána svojí výchovou a dobovými názory. S Maxmiliánem

Švabinským se seznámila v roce 1895 během Národopisné výstavy v Praze. Bylo jí šestnáct let. On byl studentem Akademie výtvarných umění. Svátba proběhla 2. června roku 1900 v Litomyšli.

Ludvík Páleníček, který se se Švabinským osobně znal a podal o něm svědectví, píše: „*Ela snila o umělci a malíř našel děvče, které si chtěl vychovat podle svých představ.*“¹⁴ Tyto řádky, které nepřímo potvrzuje ve svých vzpomínkách i samotná Ela, svědčí o tom, že to byla dívka, která toužila po jiném životě, než jí nabízel všední den studentky pokračovací školy, kde se učila především vyšívat. Vstupem do tohoto světa byl pro ni vztah se Švabinským.

Zmíněná výchova vypadala podle jejích vzpomínek nějak takto: Švabinský ji nosil knihy – monografie a výstavní katalogy –, které musela nastudovat: „*Při večerní rozmluvě jsem už musela znát obsah přinesené knihy a kriticky se dohádnot, kterým obrazem byl asi Švabinský nejvíce zaujat.*“¹⁵ Vybízel ji k samostudiu, aby se naučila rozeznávat, co je a co není pravé umění.¹⁶ Když pak pracoval na obraze *Pocit blaženosti*, informoval ji o každém stádiu své nové práce, kladl důraz na její bezvýhradný zájem o jeho kompozice, které jí popisoval a kreslil.¹⁷

Eliška se záhy stala Švabinskému modelem. Během společného života vzniklo mnoho jejích portrétů v technice perokresby, což byl způsob práce, který Švabinský často využíval a který dovedl k dokonalosti. Jednalo se například *Šedivý portrét* z roku 1902 nebo *Kamélie* z roku 1903. Vzniklo však i několik olejových obrazů. Byly to: *Kulatý portrét* z roku 1897, *Růžový portrét* z roku 1898

do svého nitra. Švabinského velké vzory, malíři Dante Gabriele Rossetti a Burne-Jones, se inspirovali také takovými mladými kultivovanými dámami. Podle Hany Volavkové šlo o ženy moderní, skeptické a emancipované.¹⁹ Ela však byla emancipovaná jen částečně. Toužila se sice vymknout každodennímu obyčejnému životu, ale neměla dost vůle ani odvahy, aby vzala osud do svých vlastních rukou.

Švabinský ji učil kreslit. Už když si přečteme její vzpomínky, vyplývá z nich, že nemohla být bez talentu. Nakreslila například portréty své babičky, „*dokud Max nebyl spokojen*“, kvetoucí azalku, portrét své matky a portrét spolužačky, který přispěl velkým dílem k tomu, že se dále výtvarnému umění nevěnovala:

„[...] učitel uložil: *portrét Milči v barvách, v plenéru a ve slunci. Odvážně jsem se pustila do úlohy, uhlím jsem nakreslila obrysy, ofixovala a začala malovat. Nohy se mi tráslý třemou, namíchám barvu,*



Maximilián Švabinský, *Chudý kraj*, olej na plátně; 179×246 cm, Národní galerie v Praze. Fotografie © 2013 Národní galerie v Praze.

nebo *Chudý kraj* z roku 1900. Vždy se jednalo o výpravné a do posledního detailu zinscenované malby. Elina matka přešívala dceři šaty z tanečních či šila podle návrhů Švabinského, který měl svá zvláštní přání, třeba použít na šaty starou vybledlou látku, jelikož nová by byla podle jeho mínění barevně jednotvárná.¹⁸ Švabinský také sháněl a aranžoval různé rekvizity, jako křeslo, látky, květiny, které k malbám potřeboval. S nesmírnou trpělivostí pak Ela pózovala několik hodin denně často po dobu jednoho či více měsíců.

Do Švabinského malby vstoupil společně s ní moderní ideál ženské krásy pocházející z Anglie. K jeho utváření přispěli básníci, romanopisci a malíři. Dívky byly bledé, křehké, zahleděné

než ji však donesu k plátnu, slunce se v ten ráz schová za mráček, nevím, kam barevný tón umístit, vše se změnilo, plácnu jej špatně, protože Milča stále více ztrácí svou podobu, stěží již zadržuji pláč a po několika sezeních se vzdávám...

Rozkolísanost paničky, nedůvěra ve vlastní síly mě přemohly, zastesklo se mi po klavíru, kde je v tichých chvílích možno i k největším mistrům se přiblížit, třeba v nedokonalé reprodukci. Tak jsem skončila dvouleté úsilí o kresbu a malování.“¹⁰

Byl to patrně pocit méněcennosti, jenž ji od pokusů s kresbou a malbou odradil. Byla to vysoce nastavená měřítka na sebe sama, která se odvíjela od prostředí, ve kterém se pohybovala. Patřil do něj nejen Švabinský, ale i její mladší bratr

Rudolf Vejrych, který byl rovněž malíř. Studoval nejprve Uměleckoprůmyslovou školu, pak přestoupil na Akademii a studoval u profesora Maximilián Pirnera stejně jako Švabinský. Po dokončení studia se stal členem SVU Mánes a po malíři Karlu Raškovi převzal jeho soukromou malířskou školu, kde vychoval mnoho žáků.

Na počátku století byl muž obecně vnímán jako nositel rozumu, kultury, řádu a aktivity, žena naopak ztělesňovala iracionalitu, přírodu, chaos, submisivitu a pasivitu.¹¹ Nemohla být podle tehdejších představ aktivní a tvůrčí, mohla jen naplňovat představy muže. Přes toto prisma nejspíše Ela vnímala i sama sebe. Svědectví o jejím výtvarném talentu však podává i dcera Švabinského druhé ženy, Zuzana Švabinská, která se ve své knize *Světla paměti* zmiňuje o Elině „citlivém malířském vidění“¹² a v další části o jejich krásných kresbách, uhlových portrétech babičky Dapeciové.¹³ Eliny kresby jsou dnes z větší části nezvěstné. Avšak zde reprodukováná kresba by měla být portrétem právě babičky Dapeciové. Na první pohled je zřejmé, že se kompozice orientuje na Švabinského dílo, což se však dá očekávat, ale zároveň překvapí vysoká kvalita provedení, která není u dospělého člověka, který se kresbě věnuje jen poměrně krátkou dobu, samozřejmá. Podle přípisu na zadní straně kresby od Zuzany Švabinské, který však pochází z pozdější doby, prováděl Švabinský na kresbě korektury.

Ani Elina druhá záliba, hra na klavír, nenašla ve své době uznání, i když Ela musela umět hrát na velice dobré úrovni. Její starší bratr Karel byl uznávaný hudebník. Hru na klavír studoval u Josefa Jiráčka, žáka Bedřicha Smetany, dále pak studoval ve Výmaru, ve Frankfurtu nad Mohanem nebo Paříži. Byl profesorem klavírní hry v Kišněvě. Doma učil hrát i Elu. Připravoval ji dokonce ke zkouškám na konzervatoř, avšak studium jí jako vdané ženě nebylo povoleno. Přihlásila se proto alespoň na soukromou školu prof. Mikeše.¹⁴ Přizpůsobovala se svému muži a jeho potřebám, což se od ní očekávalo. Možná pro ni platilo to, co sama napsala o své matce: „*Rodina je ovládnuta romantismem, sněním a amatérskými zálibami. Matka ponořená do snů, zatížená pesimismem bez energie k prosazení své touhy.*“¹⁵ Anebo: *Byl to její neuplatňovaný talent, s kterým bezmocně zápasila, jenž se nedal zapudit a nedal se rovněž probudit k plodnému životu.*¹⁶

Elin svazek se Švabinským se rozpadl, když se Švabinský zamiloval do své švagrové Anny, ženy Elina bratra Rudolfa. Vzájemný vztah trval podle Páleníčka nejméně od jara roku 1914.¹⁷ K odloučení Maxe Švabinského od Ely však došlo až po pěti letech. Definitivně se situace vyřešila roku 1930, kdy se Ela a Max rozvedli. Následujícího roku se Švabinský oženil s Annou.

Ela si pak kolem sebe vytvořila společnost přátel. Patřili mezi ně například hudební skladatel Bohuslav Martinů, houslista Stanislav Novák, Miloš Borecký, syn básníka Jaromíra Boreckého, hudební vědec Mirko Novák,¹⁸ syn historika Jana Bedřicha Nováka, a také Marie Majerová, se kterou Ela byla v letech 1924–1928 nejméně čtyřikrát

v Paříži.¹⁹ Ve třicátých letech žila Ela se svojí služebnou Marií Vojtěchovou ve vilce, kterou pro ni Švabinský koupil. Obě byly politicky angažované. Ela vstoupila do KSČ a stala se z ní angažovaná komunistka. V polovině třicátých let se ujala dvou mladých německých komunistů, kteří uprchli ze své země před nacismem. Ela i Marie spolupracovaly s odbojem a pomáhaly i dalším lidem. Jejich zatčení přišlo v roce 1943. Švabinský tehdy slavil své sedmdesáté narozeniny a dostal pozvání k návštěvě tehdejšího ministra kultury Emanuela Moravce. Naskytla se mu tedy příležitost intervenovat ve prospěch své bývalé ženy, ale tato přímluva zůstala nevyslyšena.²⁰ Marii Majerové napsal: „*A nemohu jí pomoci, ačkoli jsem podnikl věci, které bych jinak neudělal.*“²¹ Ela a Marie byly internovány nejprve na Pankráci a následně byly převezeny do Ravensbrücku. Ela strávila v koncentračním táboře jeden a půl roku, ale po osvobození se vrátila zpět do Prahy.



Maximilián Švabinský, *Rajky*, 1904, pero, tuš, akvarel, 69,5×60 cm, Národní galerie v Praze. Fotografie © 2013 Národní galerie v Praze.

Bylo jí 67 let. Válečné útrapy přežila i díky Marii Vojtěchové, která se o ni celou dobu starala.

Švabinský ji pak měl podnitit k tomu, aby napsala své vzpomínky na společnou dobu. Ona tuto myšlenku přijala jako úkol do svých příštích let. Kniha dostala název *Vzpomínky z mládí*. Švabinský dělal korektury textu a navrhl i frontispis knihy.²² Ele se tím do jisté míry podařilo ovlivnit vnímání Švabinského jako malíře, protože o co jiného se má teoretik umění opřít než o vzpomínky osoby, která byla umělci nejbližší? Jenže právě zde čeká na badatele past. Svědectví partnera nemůžeme v žádném případě vnímat jako objektivní. Ela staví svému bývalému manželmu pomník slávy. I po rozchodu mezi nimi totiž přetrvával blízký vztah. Její kniha je nicméně cennou faktografií, ve které se dozvíme

O této kresbě mi říkala teta Ela, že je to její práce z dob, kdy ji bábovky učil kreslit a malovat. Na kresbě jsou jisté jeho záznaky. Zachoval se také jeden olejový portrét starého muže, dělají Elou pod Švabinského vedením. Je v Kozlově. Teta kresla jsem v roce 1969 převešla z Kozlova do Prahy, protože byla plná švorní od plísní – což se mi podařilo v ní části odstranit. Nadále ji proto nechám v Praze. Je to babička Dapečiová, kolem 1899. Zuzana, 1974



Ela Vejrychová-Švabinská, Babička Dapečiová, kresba uhlím, nedatováno, soukromá sbírka. Přípis pochází z roku 1974 od Zuzany Švabinské, dcery Rudolfa Vejrycha a Anny Vejrychové, později Švabinské.

zajímavé informace o bližších okolnostech vzniku některých Švabinského děl. Avšak, jelikož Švabinský do textu zasahoval, je z části nutné také jeho vlastním obrazem o sobě sama.

Ela Vejrychová-Švabinská byla Maxi Švabinskému inspirací, modelkou a ženou. Jejím prostřednictvím se Švabinský blíže seznámil s hudbou. Ela ho přivedla také do Kozlova, malé vesničky nedaleko Moravské Třebové, kde měla její rodina letní byt. Proto se ve Švabinského díle dvacátých let objevují četné motivy z tohoto kraje a odráží se v něm jeho vztah k Ele a celé rodině Vejrychových. Právě léta 1900–1922 pak označila výtvarná teoretička Jana Orliková jako Švabinského nejlepší tvůrčí období.¹²³ Ela se vedle Švabinského vzdělávala nejen v dějinách umění, ale její talenty nikdy nenašly své naplnění.

Na závěr dejme ještě jednou slovo Ele, která o sobě a současně o dalších ženách své doby napsala:

„Život a doba, v níž jsme vstupovaly do svého dívčího života, poznamenaly nás osudem secesních princezen. Umění, jež nás obklopovalo, jehož jsme se staly však jen pasivní součástíou, vzdálilo nás od prostého konkrétního prožití života a zavedlo nás do říše snů, krásy, věčné touhy a životní katastrofy. Životy secesních princezen nebyly šťastné, byly to vždy jen pohádky špatně končící.“¹²⁴

Poznámky

- Vošahlíková, Pavla: Umělecká tvorba – cesta k ženské emancipaci na přelomu 19. a 20. století in: Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století, Sborník příspěvků u mezinárodní odborné konference v Roztokách u Prahy, 11.–12. říjen 2005, Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy, 2005, s. 11–12.
- Kuthanová, Kateřina: Studijní možnosti malířek – generace 70. a 90. let s návazností uměleckých vlivů v devatenáctém století in: Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století, Sborník příspěvků u mezinárodní odborné konference v Roztokách u Prahy, 11.–12. říjen 2005, Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy, 2005, s. 22.
- Pachmanová, Martina: Od diletantek k profesionálkám: Několik poznámek k dějinám ženského uměleckého vzdělání v Čechách in: <http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=44>, (17. 06. 2018).
- Páleníček, Ludvík: Max Švabinský. Život a dílo na přelomu epoch, Praha 1984, s. 39.
- Švabinská Ela: Vzpomínky z mládí, Praha 1960, s. 108.
- Švabinská 1960, s. 108.
- Švabinská 1960, s. 109.
- Švabinská 1960, s. 131–133.
- Volavková, Hana: Max Švabinský, Praha 1977, s. 31.
- Švabinská 1960, s. 229.
- Pachmanová, Martina: Zrození umělkyně z pěny limonády. Genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha 2013, s. 28.
- Švabinská, Zuzana: Světla paměti, Praha 2002, s. 27.
- Švabinská 2002, s. 57.
- Švabinská 1960, s. 277–278.
- Švabinská 1960, s. 197–198.
- Švabinská 1960, s. 197.
- Páleníček, Ludvík: Okouzlený satyr, Praha 1987, s. 126.
- Švabinská 2002, s. 58.
- Švabinská 2002, s. 61.
- Švabinská 2002, s. 167.
- Švabinský Maximilián – Majerové Marii – říjen 1943, citováno podle Páleníček 1984, s. 173.
- Švabinská 2002, s. 168.
- Orliková, Jana: Max Švabinský. Ráj a mýtus, Praha 2001, s. 51.
- Švabinská, 1960, s. 332.

Dílo a jeho předobraz

120 let Moravské gobelínové
manufaktury

Tomáš Mikulaščík

cisáře a krále Františka Josefa I., zahájila výuku až v únoru 1909 a na litografii s portrétem zakladatele gobelínové dílny malíře Rudolfa Schlattauera (autorem je jeho nástupce Jaro Kučera) je špatně uveden rok narození.

Datum narození malíře Rudolfa Schlattauera (25. dubna 1861, Hranice na Moravě) pomohly ujasnit matriční záznamy. Zmíněné panovníkovo jubileum připadlo na 2. prosince 1908 – pojmenovaná škola začala s výukou o pouhé dva měsíce později a čestný název nesla necelých deset let.¹ Termín vzniku gobelínky pak pomohl upřesnit až protokol c. k. okresního hejtmanství ve Valašském Meziříčí z června 1899. Zde je uvedeno: „Úřední připomenutí: V Zašově u Bažanta provozují od r. 1898 Schlattauer a Hentschel z Opavy po továrnicku vyrábění gobelínů. 15. VI. 1899“ Spis byl postoupen na četnickou stanici, kam došel dne 20. 6. 1899, a již následující den věc vyšetřil četnický velitel Drápal. V jeho německy psané zprávě se dozvídáme,

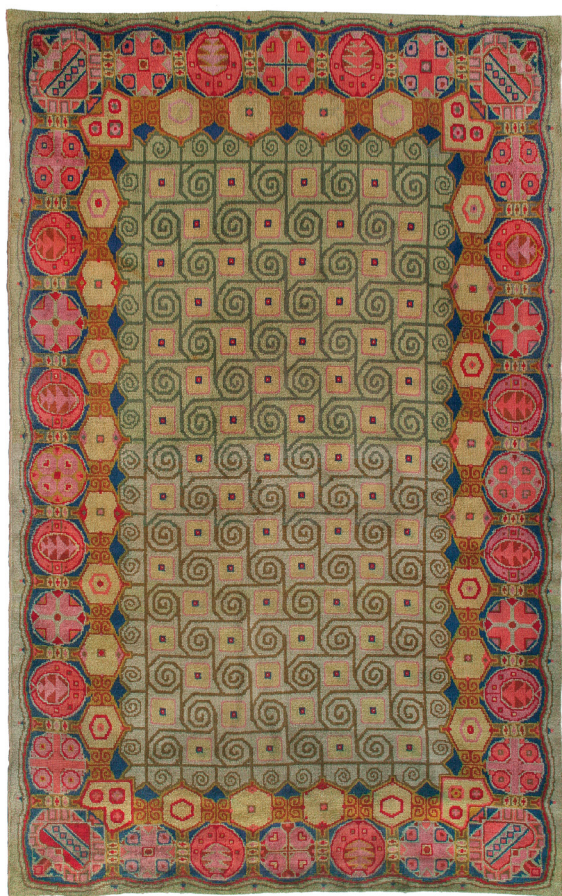


Jan T. Stryček dává světlem hold Karlu Malichovi, výstavní síň Mánes, 1998.

Mezi četná významná či tragická výročí letošního roku s letopočtem končícím osmičkou patří také dvojité výročí gobelínky ve Valašském Meziříčí – 120 let od zřízení gobelínové dílny v Zašově u Valašského Meziříčí a 110 let od ustavení Jubilejní zemské gobelínové a kobercové školy ve Valašském Meziříčí. Nemají ovšem takový lesk jako sté výročí vzniku Československa či čtyřsté výročí pražské defenestrace, která se stala prvotním impulsem k třicetileté válce. Nadto se data související s gobelínkou často poněkud rozcházejí. Do nedávna nebyl znám doklad, který by upřesnil pamětníky často rozporně uváděnou dobu vzniku zašovské dílny, o deset let později vzniklá škola, ustanovená k šedesátiletému jubileu panování

že Schlattauer a Henčl z Opavy neprovozují výrobu továrně. Rudolf Schlattauer prohlašuje, že se nejedná o tovární, nýbrž podomáckou výrobu. Od 1. 11. 1898 zaměstnává při zhotovování gobelínů 10 žen v domácké výrobě za denní mzdu 40 krejcarů. Na okresní hejtmanství se spis vrátil 23. 6. 1899 a 26. 6. tam bylo česky připsáno: „Jelikož není důvodu k zakročení ad acta.“ Podepsán Klein, okresní hejtman.² Důvodem vyšetřování byla patrně Schlattauerova žádost o dotaci na zavedení výroby gobelínů, kterou podal již v prosinci 1898. Požadoval poměrně vysokou částku 9000 zl., po třech letech obdržel dotaci ve výši 1000.³

Prvního listopadu letošního roku si tedy společně s Moravskou gobelínovou manufakturou



Koberce dle návrhu Rudolfa Livory, 1912.

ve Valašském Meziříčí připomeneme sto dvacáté výročí od zahájení činnosti v nedaleké Zašově. Gobelínka vykazuje poměrně bohatou výstavni i publikační činnost i mimo jubilea. Tím spíše takto oslavuje svá kulatá výročí – nejen výstavami, ale v posledních desetiletích k nim zpravidla připraví také publikaci, která přináší nové pohledy, významné poznatky i zhodnocení uplynulých snah. Měrou vrchovatou tento nevyslovený záměr naplnila kniha, která mapuje celou historii tkání gobelínů na Valašsku.^{/4}

Poslání publikace jasně vyslovil její editor, ředitel MGM Jan T. Strýček slovy: „Tato kniha vznikla jako pocta společnému dílu tkadlen a výtvarníků, které vznikalo v průběhu sto dvaceti let v Moravské gobelínové manufaktuře ve Valašském Meziříčí. Dokumentuje růst umělecké citlivosti a řemeslného umu gobelínářek jdoucích skrze několik generací. V rámci přísného řádu prastaré gobelínové techniky vzrůstala postupně schopnost manufaktury vyjádřit silně a autenticky umělecké poselství předlohy. Výběr tapiserií v publikaci sleduje zázrak proměny grafického nebo malířského předobrazu v chrám textilního díla vystavěného zatkáváním barevného času života do osnovy bytí.“^{/5}

Kniha je dedikována nejen výročí gobelínky, ale s úctou připomíná sto padesáté výročí narození architekta Dušana Jurkoviče. Začíná tedy kapitolou o jeho spolupráci se zakladatelem gobelínky, malířem Rudolfem Schlattaauerem, která došla výrazného uplatnění v Jurkovičově vile v Brně, dokončené v r. 1906.^{/6}

Následuje vlastní jádro knihy, podrobně zmapovaná historie tvorby od počátků až do zániku zastřešujícího Ústředí uměleckých řemesel a následně privatizace manufaktury. Tato část je rozdělena do tří časových úseků (1898–1921, 1922–1945 a 1946–1991) a šesti kapitol, v nichž jsou zpracovány odděleně gobelíny (Kamila Valoušková) a koberce (Olga Méhešová), což do souslednosti textu vnáší jistou diskrepanci.

Začíná se tedy obdobím mezi lety 1898 a 1921, kde jsou podrobně zmapovány okolnosti předcházející vzniku gobelínky i role zakladatelské osobnosti – malíře Rudolfa Schlattaauera – na uskutečnění osobní představy o hospodářském povznesezení kraje skrze uměleckořemeslnou výrobu. Vlastní vizi se mu sice nezdařilo zcela naplnit, nejen pro nepříznivé ekonomické podmínky, ale i pro krátkost času, který mu byl osudem vyměřen. Význam jeho přínosu, Schlattaauerovu konstituující roli při zrodu českého gobelínu to však nikterak neuměňuje. Za patnáct let dokázal překonat počáteční problémy s nedostatkem kapitálu (m. j. i zavedením tkání koberců), dokázal pro svou myšlenku nadchnout řadu spolupracovníků a převést podomáckou dílnu do systému státem podporovaného školství. Sám vytvořil řadu umělecky i technologicky dokonale připravených předloh, které byly používány ještě dlouho po jeho smrti. „Přestože Schlattaauer gobelíny nevytvářel ve více než čtyřech exemplářích, je zastoupen v řadě veřejných i soukromých sbírek. Je to dáno pozdějšími realizacemi – dílenskými replikami, které lze od původních přesvědčivě odlišit jak rozměrem, tak i zatkáním značky MGM a technikou tkání.“^{/7}

„Koberce byly jen doplňkovým sortimentem, neboť těžištěm tehdejších Schlattaauerových snah



Detail z gobelínu Útěk do Egypta – stav před a po restaurování.



Stanislav Luština, *Dessin 103, 1937 (replika)*.

byla tvorba a propagace bytových nástěnných gobelinů jako moderního textilního umění, jemuž klestil cestu do soudobých secesních příbytků.^{/8} Výroba koberců však udržovala dílnu nad vodou a později, v r. 1911, vedla Schlattauera „k rozhodnutí podpořit prosperitu školních dílen zredukováním gobelínové výroby a adekvátním navýšením kobercové produkce.“^{/9} Po Schlattaueřově úmrtí (3. ledna 1915) vznikly obavy o samotnou existenci gobelínky. Společným úsilím Josefy Holubářové a Miloslavy Capkové se podařilo výrobu zachovat. I když se pracovalo jen v omezeném rozsahu a prakticky pouze podle starších předloh, škola a dílna zrušeny nebyly. Z ryze účetního pohledu škola za války vcelku prosperovala. Pracovalo se v podstatě jen ze zásob vlny a ceny hotových výrobků vzrůstaly rychleji než mzdy. Vzhledem k nejistému postavení měny narůstal rovněž odbyt – na počátku války měla škola poměrně velký sklad hotových výrobků, který byl v jejím průběhu úplně vyprodán. Pro přesnost je však třeba připomenout, že škola každoročně dostávala státní subvenci.^{/10}

Další dvě kapitoly mapují činnost gobelínky pod vedením rozporuplné osobnosti, malíře Jara Kučery (1885–1950). Kučera byl mnohem schopnějším manažerem než umělcem, dokázal však svůj hendikep kompenzovat soustředěným studiem technologie a zaváděním nových způsobů tkání, a také spoluprací s celou řadou výtvarníků.

Poslední z úseků zachycuje nejdelší, poválečnou etapu (1946–1991), v níž po nadšeném rozvoji došlo téměř k likvidaci prostřednictvím reorganizací, poté k postupné stabilizaci, rozvoji a zvyšování důrazu na výtvarnou kvalitu. Situaci

vystihují názvy příslušných kapitol: „Ve službách státu“^{/11} a „Mezi tvůrčí svobodou a ideovým dozorem“.^{/12} V závětrí státních zakázek vznikala mimořádná umělecká díla s nápaditým technologickým řešením (např. v r. 1967 opona pro zlínské divadlo).

Minulost od současnosti v knize odděluje eseje Pavla Šopáka MGM 120 let poté.^{/13} V ní se autor zamýšlí nad výchozími principy tvorby, historií i perspektivami se zřetelem právě k této konkrétní dílně.

Textovou část knihy uzavírají dvě kapitoly. První z nich je společným dílem obou autorek, mapuje období po privatizaci, tvorbu tapisérií a koberců od roku 1993 do současnosti a má výstižný podtitul: Jan T. Strýček – koncept tvůrčí spolupráce.^{/14} Stručně zaznamenává obtíže privatizace zbylé dílny Ústředí uměleckých řemesel, na níž zůstaly i dluhy ÚÚŘ. MGM zůstala na konec také proto, že jejím vlastníkem či zřizovatelem byl od konce roku 1908 stát. Věnuje se však následujícímu slibnému rozvoji, zejména projektu ATA (Actual Textile Art), v němž byl položen důraz na uměleckou a řemeslnou kvalitu, tvůrčí nadhled a uměleckou velkorysost. Ve spolupráci s výraznými postavami české výtvarné scény byla vytvořena řada tapisérií i koberců podle již existujících uměleckých děl či podle nově vytvořených předloh.



Gobelin podle dřevorytu Josefa Váchala pro Parlament ČR, 1996.



Vladimír Kokolia, *Stíny*, 1997.

Poslední kapitola je věnována smysluplnému a všeobecně uznávanému využití dlouhodobě uzrávajícího citlivého řemeslného umu zkušených gobelinářek – restaurování.¹⁵ Zmiňuje cyklus Héro a Leandros z Primaciálního paláce v Bratislavě, který byl restaurován v letech 1950–1954 a se zhruba pětaticetiletým odstupem znovu v osmdesátých a počátkem devadesátých let. Obšírněji se věnuje odborným postojům a metodice restaurování gobelinů: „Přestože se v dílně v současnosti používají i další konzervátorské a restaurátorské metody, preferuje vedoucí restaurátorského týmu Jan T. Strýček rekonstrukční neznatelnou retuš, neboť ji považuje za dosud nepřekonaný, tradiční restaurátorský postup, jak nahradit stářím vyžilou a negativními vlivy destruovanou tkaninu a přitom zachovat identitu a tektoniku tkalcovského díla.“¹⁶

V textové části je dokumentována tvorba gobelínky v maximálně možné úplnosti, bohatě doprovázena reprodukcemi. S hlubokým obdivem je třeba ocenit pečlivou a objektivní práci obou autorek s často neúplnými a obtížně dostupnými prameny. To je zřejmě zejména v závěrečné části publikace, v soupisu realizací s katalogovými údaji, a pokud možno také s malou reprodukcí tapiserie, koberce či jejich návrhu.

Katalog realizací na šedě tónovaných stránkách je členěn shodně jako textová část knihy. Znovu je nutno se s úctou a úžasem sklonit před heuristickou prací obou jeho autorek. Přes veškerou chválu je právě zde nutno uvést zásadní výhrady. Jednak seznamy nejsou zcela úplné. Paradoxně se zdá, že historické mezery v papírové dokumentaci jsou menší než ztráta dat na nyní nečitelném elektronickém záznamu z devadesátých let. Chybí např. údaje o gobelínech vytvořených podle obrazů pařížského dominikána Kim en Jonga z výstav ve Valašském Meziříčí v roce 1993 a zdá

se pravděpodobně, že mezer je více. Další výhrada směřuje ke katalogu restaurovaných prací. Abecední seřazení podle názvu vnáší sem spíše chaos než systém. Dvacet položek začínajících slovy „Z cyklu...“ je ještě jakž takž přehledných, ale čtrnáctkrát „Bez názvu“ je opravdu zmatek.

Přes tyto výhrady je třeba konstatovat, že uvedené nedostatky nesnižují význam zásadní publikace, která na maximální úrovni současného stavu poznání dokumentuje svou textovou i obrazovou částí činnost nejstarší gobelinové dílny v České republice. Doufejme, že tato krásná kniha, která seclila poznání a zaplnila bílá místa v historii MGM – zejména v první polovině jejího času – se nestane labutí písní tak starobylého a tak úchvatného uměleckého řemesla a jeho meziříčské dílny.

Poznámky

1. Smlouva o zřízení školy byla uzavřena moravským zemským výborem 5. 12. 1908 na základě usnesení moravského zemského sněmu ze dne 28. 10. 1908. V platnost vstoupila 1. 1. 1909, platila do 31. 12. 1910 a po uplynutí smluvní lhůty byla prodlužována.
2. Pozoruhodné je, že okresní hejtman Rudolf, svobodný pán Klein z Wisenbergu, který pocházel ze slavné podnikatelské rodiny, psal česky, zatímco četnický velitel Drápal německy. Zdá se, že takto balancovali mezi českoněmeckými spory, na které dopltil i precitlivělý Schlattauer. Ustavující se Sdružení výtvarných umělců moravských mělo „nul-tou“ výstavu v létě 1907 ve Valašském Meziříčí – ještě před schválením stanov. Rudolf Schlattauer se výstavu zúčastnil, byl však v novinách označen za Němce, který nemá co pohledávat mezi českými umělci. Do SVUMu proto nevstoupil, ačkoliv byl po matce spíše Čech a ve sčítacích operátech uvádí jako svou obcovací řeč český jazyk (jiným způsobem se národnost nezjišťovala).
3. Podrobněji (včetně citací) vše uvádím v obou variantách textu *Sto let tkání gobelinů na Moravě*:
a) Nové tapiserie z MGM, katalog výstavy, Praha, výstavní síň Mánes 16. 3. – 9. 4. 1998, s. 31–39;
b) Mikulaščík Tomáš: *Sto let tkání gobelinů na Moravě / Devadesát let gobelinové manufaktury ve Valašském Meziříčí*, Prostor Zlín, ročník VI, č. 5/98, s. 2–8.
4. Jan T. Strýček (editor), Martina Lehmannová, Olga Méhešová, Pavel Šopák, Kamila Valoušková: *Dílo a jeho předobraz. 120 let Moravské gobelinové manufaktury. Moravská gobelinová manufaktura*, s. r. o., Valašské Meziříčí 2017, 320 str.
5. Tamtéž, s. 7.
6. Lehmanová Martina: *Architektura Dušana Jurkoviče a gobelíny Rudolfa Schlattauera / Spolupráce na interiérové tvorbě*, s. 9–19.
7. Citované dílo s. 34 (in: Valoušková Kamila: *Gobelíny 1898–1921 / Rudolf Schlattauer – zrod českého gobelínu*, s. 21–35).
8. Citované dílo s. 37 (in: Méhešová Olga: *Koberce 1898–1921 / Cesta k modernímu koberci*, s. 37–51).
9. Tamtéž s. 37.
10. Mikulaščík T.: *Sto let..., Prostor Zlín*, ročník VI, č. 5/98, s. 4.
11. Valoušková Kamila: *Tapiserie 1946–1991 / Ve službách státu*, s. 91–121.
12. Méhešová Olga: *Koberce 1946–1991 / Mezi tvůrčí svobodou a ideovým dozorem*, s. 123–145.
13. Šopák Pavel: *Moravská gobelinová manufaktura: 120 let poté*, s. 147–153.
14. Valoušková Kamila, Méhešová Olga: *Tapiserie a koberce 1993–2017 / Jan T. Strýček koncept tvůrčí spolupráce*, s. 155–189.
15. Méhešová Olga: *Restaurátorské práce 1950–2017 / Péče o kulturní dědictví*, s. 191–203.
16. Citované dílo s. 203.

TRAM – spojenie cestovania a umenia

Nina Vidovencová

Umelecký projekt TRAM (z ang. tram – električka) inicioval Juraj Čarný koncom minulého roka, kedy na spoluprácu oslovil partnerov ÖBB, ZSSK, Rakúske veľvyslanectvo Bratislava a Rakúske kultúrne fórum. Nejedná sa o malú výstavu, ale dlhotrvajúci medzinárodný program, ktorý zahŕňa spoluprácu dvoch krajín – Rakúskej a Slovenskej republiky. Inšpirovaný princípom Viedenskej električky sa Juraj Čarný za pomoci ÖBB a ZSSK rozhodol spojiť vlakom dve európske hlavné mestá, Bratislavu a Viedeň. TRAM mestá nie len prepája, ale aj obohacuje túto trasu o ďalší rozmer – kultúrny zážitok.

Už pri kúpe cestovného lístku do Viedne dostávajúce materiály, ktoré by ste nečakali. Lístok navrhnutý Stanom Masárom ponúka iný pohľad na cestovanie. Vie, že vyrážate z Bratislavy, avšak nepozná váš úmysel, s ktorým cestujete. Ako destináciu si preto nevyberáte konkrétne mesto, ale môžete si zvoliť z rôznych možností. Potom príde vlak, ktorý vďaka svojmu vonkajšiemu dizajnu upúta pozornosť na prvý pohľad. Vizuál vonkajšieho polepu vlaku navrhla poľská umelkyňa Marta Kopyt. Odkaz na jej predchádzajúcu tvorbu (Počiatočný bod) sa stal symbolom celého projektu, ktorého základným princípom je spájanie a to nie len dvoch hlavných miest, ale aj umenia s ľuďmi.

TRAM funguje ako dopravný prostriedok, galéria a kultúrne centrum zároveň, s cieľom zmeniť každodenné banálne cestovanie na niečo viac. Je plný rôzneho umenia, ktoré je niekedy nutné hľadať a inokedy vám priamo „vchádza“ do cesty. Cestujúci sa tak chtiac či nechtiac menia na návštevníkov galérie, rozprestierajúcej sa v štyroch vagónoch všade okolo nich. Ocítá sa v situácii, kedy je obklopený umeleckými dielami, pričom niektoré z nich (nálepky Kundy Crew: I am not racist, but; kartičky od Stana Masára; pohľadnice od migrants.org; pečiatkové grafiky Ivany Šátekovej) si môže odniesť a šíriť ich ďalej, zvyšné diela musí objavovať (nasprejované bezpečnostné kamery od Tomáša Vaněka; rozdeľovanie Česko-Slovenska a Rakúsko-Uhorska od Dana Didu). Štyri prepojené vagóny skrývajú rôzne zákutia, občas inštruované, niekedy čisto náhodne spozorovateľné. Súčasne je zariadenie interiéru mierne odlišné od tradičného vlaku. V prestupných častiach medzi vagónmi sa

nachádza široká škála voľne dostupných diferentných materiálov so zameraním na bratislavské a viedenské galérie. Nenútený spôsob prezentácie diel je silnou stránkou galérie, pokiaľ nemáte radi interaktivitu, nemusíte sa nijako zapájať a môžete v tichosti putovať do svojho finálneho cieľa.

Cestovanie si v súčasnej dobe prirodzene asociujeme aj s migráciou a krízou utečencov, ktorá je posledné roky predmetom viacerých diskusií. TRAM v spolupráci s Fjůžn efektívne využíva „tácky“ na chrbte každého sedadla, ktoré cestujúci zväčša otvárajú počas konzumácie jedla. Nálepky pokryté otázkou typu „Ak nemáš strach, tak ma otvor“ nútia diváka sa zamyslieť nad banálnym konaním, ako je využitie takejto tácky. Po prekonaní tejto bariéry a zároveň spustení kritického myslenia objavuje osobný príbeh utečenca s detailným popisom jeho cesty.

Zaujímavý pohľad na cestovanie a spoznávanie nových miest pre rodičov, deti, cestovateľov a zvedavcov ponúka cestovný sprievodca s kresbami od Ota Hudeca.



Train Cover Project – Marta Kopyt. Foto: Renata Černayová.

Autor netradičného projektu pozval päť dievčat z Lunika 9 na dobrodružstvo spoznať dve hlavné mestá, v ktorých nikdy neboli, a priamo z prvej ruky zaznamenával ich zážitky. Ak sa chcete hravou formou dozvedieť niečo viac o vlakoch a cestovaní cez obrazy, filmy a romány, môžete si so sebou vziať cestovného sprievodcu, ktorého koncepciu pripravila galerijná pedagogička Daniela Čarná. Deti, ale aj dospelí majú možnosť sa oboznámiť napríklad s tým, ako spolu súvisia mená umelcov Claude Monet, Honoré Daumier alebo Banksy a vlak.

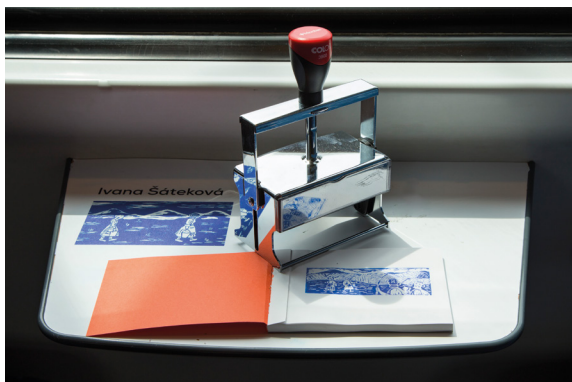
Edukatívna rovina v oblasti mobility zasahuje aj mimo priestoru vlaku. Múzeum orientujúce sa na technologický pokrok a vývoj – Technisches Museum Wien pripravilo v spolupráci s TRAMom výstavu venovanú Viedenskej električke a mestskej železnici vo Viedni od Otta Wagnera. Komunikuje tieto dve zásadné historické udalosti s cieľom objasniť základné pojmy, ktoré sú dnes v hovorovej reči bežne používané. Viedenská električka neprezentovala samostatný typ vlaku, jedná sa o hovorové pomenovanie pre železničnú trať medzi Bratislavou a Viedňou (nem. Pressburger Bahn), ktorá s občasnými prestávkami spôsobenými vojnovými konfliktmi fungovala medzi Viedňou a Bratislavou od roku 1914 až po rok 1945. Príležitosť oživiť projekt starej medzimestskej železnice využilo aj Eisenbahnmuseum Schwechat nachádzajúce sa v lokalite bývalej železnice. Ponúkajú



Výstava Connections - Stano Masár. Foto: Lenka L. Lukačovičová.



Výstava Connections - Tomáš Vaněk. Foto: Lenka L. Lukačovičová.



Výstava Connections - Ivana Šáteková. Foto: Lenka L. Lukačovičová.



Zakladateľ projektu TRAM Juraj Čarný. Foto: Lenka L. Lukačovičová.



Buskers festival od Kateríny Šedej. Foto: Renata Černayová.

detailnejšie zacielenie aj na technickú zložku Viedenskej električky, kde sa návštevník dozvedá typ pohonu a napätie prúdu, ktoré sa na trati od roku 1914 používali.

Vlak neprepája len dve mestá, ale spája aj dve kultúrne scény, ktorým sa otvára nový priestor na spoluprácu. V rámci kultúrneho centra, konkrétne vo vagóne s názvom Chatpoint (prvý vagón za rušňom), sú v pravidelných intervaloch rôzne podujatia, diskusia a prednášky. Zároveň je tento priestor vyhradený na koncentráciu spontánnych rozhovorov medzi cestujúcimi, ktorí si chcú touto formou skrátiť čas.

Začiatkom septembra bolo možné vidieť tri výstavy, ktoré sa postupne dopĺňali v trojmesačných intervaloch. Počas februára bola sprístupnená prvá výstava *Flip books on Tour* v súčinnosti s Karikaturmuesum Krems. Kurátor Gottfried Gusenbauer vyseletoval autorov z rôznych krajín (Martin „Sombbrero“ Bruner, Bettina Egger, Wolfgang Matzl, Edith Stauber, Herbert Stöger a Alina Staicu, Eggy und Jacky, Daniela

Krajčová, Thomas Kriebaum und Sohn, Sibylle Vogel, Igor Przybylski, Lote Vilma Vitina), ktorí vytvorili maloformátové flipbooky. Nenápadná výstava prezentujúca knižky, pripomínajúce krátke snímky z filmu, podnecuje fantáziu cestujúceho a poukazuje na fakt, že pohľad cez okno vlaku počas cesty pôsobí ako taký flipbook, ktorý je občas prerušovaný prírodou, tunelom alebo obcou, cez ktorú práve prechádza.

Medzinárodná výstava *Connections* v spolupráci s Curatorial Studies Institute je spomedzi všetkých asi vizuálne najsilnejšou, avšak zároveň neinvazívnou. Kurátorský koncept od Juraja Čarného predstavuje tvorbu rôznych autorov: Dano Dida, Alena Foustková, Oto Hudec, Deana Kolenčíková, Daniela Krajčová, Kundy Crew, Otis Laubert, Stano Masár, migrants.org, David Reitšpís, Magda Stanová, Ivana Šáteková, Tomáš Vaněk. Pracuje najmä s priestorom a objektami, ktoré vlak ponúka k dispozícii. Rozmanité sedadlá obsahujú na záhlaví nápisy typu „Reserved for mythical creatures“ alebo „Tomorrow is a good day“. V prvom momente nevýrazný, ale myšlienkovito silný koncept vytvoril Stano Masár. Podobným nenápadným spôsobom sa do priestoru infiltroval aj Tomáš Vaněk, ktorý nasprejoval bezpečnostné kamery po vnútornej strane vozňov. Radikálnejšie pozornosť upútajú poškrtené zvončeky od Aleny Foustkovej alebo nálepky „videostillov“ od Daniely Krajčovej, ktoré pokrývajú časti jednotlivých okien a ďalšie voľné plochy interiéru.

V júni vzniklo spojenie aj dvoch výtvarných scén, konkrétne študentov z Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave pod vedením Martina Piačka s študentami ateliérov Brigitte Felderer z Universität für angewandte Kunst vo Viedni v rámci výstavy *Social design + Soft Norms*. Participatívne digitálne dielo



od Magdaleny Hubauer, Lukasa Withasana a Anny Zühlke s názvom Wagon Wide Web pohlcuje v reálnom a virtuálnom svete vagón so 44 sedadlami a priestorom na uskladnenie bicyklov. Médium umeleckého diela naznačuje už názov projektu svojím odkazom na populárnu skratku WWW – World Wide Web. Autori ponúkajú vstup do netradične hranicami jasne vymedzenej digitálnej sféry, kde je umožnená komunikácia so spolucestujúcimi cez odkazy v podobe textu, hlasových správ a fotografií. Inšpirovaný kritikou dnešného aktívneho využívania rôznych mobilných a počítačových zariadení, predstavili možnosť spoznať svojich spolucestujúcich skrz privátnu sociálnu sieť, ktorú je možné nájsť na webovom odkaze nalepenom na vstupe do vagónu. Vytvorili netradičnú formu cestovného denníka, ku ktorému je možné sa spätne vracaf a bližšie skúmať dojmy z cestovania. Bratislavské zastúpenie (Gabriela Halás, Sebastian Komáček, Stanislav Krajčí, Juraj Mydla a Martin Piáček) platformy Soft Normu prepája kolaboratívnym projektom Transdelicious kultúry skrz významné jedlá rôznych krajín a zároveň upozorňuje na zásadný fakt nedostatku potravín, ktoré majú utečenci počas svojho putovania. Inšpirovaní trendom fotenia a digitálneho zaznamenávania stravy na sociálnych sieťach, najmä Instagrame, využívajú pri fotografiách jedál populárny formát hashtagov.

Poslednou výstavou tohto roku, ktorá sa otvorí koncom septembra, je *Lost and Found* od autorov Nicole Six & Paul Petritsch. Umelci pracujúci v oblasti site-specific inštalácií pripravujú originálnu expozíciu v spolupráci s Haus der Geschichte Österreich, novo vznikajúcim múzeu so záujmom o skúmanie súčasnej histórie.

Koncentrácia interaktívnych a performatívnych podujatí vytvára v priestoroch vlaku netradičnú bublinu umeleckého sveta bez hraníc. Koncipovanie programu so zameraním na konkrétny čas, priestor, umelca, vzťah medzi divákom a umelcom samo o sebe prirodzene odkazuje na performatívne umenie, ktorého základným princípom sú práve tieto štyri elementy. Zároveň medzinárodný formát programu zahŕňajúci performerov, hudobníkov a umelcov ponúka možnosť zažiť princíp otvorenej interaktivity a cestovania v metafyzickej rovine do rozmanitých krajín. Wagon Wide Web nie je jediné novo mediálne dielo, ktoré bolo v rámci TRAMu predstavené verejnosti. Jedným z hostí boli aj multimediami umelci Barcode DJ's, produkujúci hudbu priamo na mieste vďaka čiarovým kódom na potravinách a skenerom, ktoré sú

napojené na špeciálne prispôsobený softvér. Každý jeden z čiarových kódov je pre nich jedinečný. Ich aplikovaním ako hlavných zdrojov procesu tvorenia strategicky sústreďujú pozornosť na dôležité prepojenie medzi odpadom a svetom kapitalizmu. V hudobnej sfére pokračoval aj jedinečný Buskers festival pod vedením Kateřiny Šedej. Nadväzuje na akciu z marca 2016 v Helsinkách, kedy si prizvala hudobníkov z Európy a USA, aby hrali v električkách. Principiálne chce K. Šedá dosiahnuť multikultúrnú rovinu, v ktorej sa bežný cestujúci v dopravnom prostriedku dozvie vďaka hudobnej produkcii niečo viac o iných kultúrach.

Performatívny projekt Transart Communication (TAC), kurátorovaný Józsefom Rokkom Juhászom, tento rok oslavuje svoje 30. narodeniny. Pri tejto príležitosti využíva priestor vagónov na ciele oslovovanie náhodných cestujúcich performerami ako Gualupe Aldrete, Doris Steinbichler a Paola Paz Yee. Okrem TAC sa Rokko Juhász zapojil aj do vzdelávacieho programu OPEN STUDIO, ktorý je určený ako výmenný pobyt pre umelcov, teoretikov a krátkodobých pedagógov pre študentov Ateliéru IN a študentov Katedry intermédií na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. V spolupráci s Nanxi Liu, performerky z čínskeho Hong Kongu, pripravili performance a workshop vo vlakovom prostredí, na ktorom mali možnosť sa podieľať aj študenti. Vedúca ateliéru IN Ilona Németh sa zapojila aj svojím vlastným projektom „Keď ...“, ktorý bol realizovaný počas vernisáže TRAMu. Performance od multimedialneho priestoru pre súčasnú kultúru Nástupište 1-12 zorganizovala kurátorka Zuzana Novotová Godálová. V rozpätí jedného mesiaca sa každú stredu stal vlak platformou pre rôznych performerov (Tomáš Danielis, Jakub Pišek, Mária Čorejová, Zuzana Husárová, Petra Fornayová, Zuzana Žabková, Fero Király a ďalší), ktorý sa prvotne dostali do priestoru nenápadne ako cestujúci a akt performatívnej intervencie priestoru spustili až počas cestovania.

Projekt v rámci prepojenia cestovania, galérie a kultúrneho centra využíva v plnej sile všetky svoje možnosti a aj napriek ambicióznemu poňatiu rôznych oblastí umenia, histórie a vzdelávania si po programovej stránke udržiava kontinuálne vysokú úroveň. Celková platforma TRAMu je aktuálne koncipovaná v časovom horizonte od februára do konca novembra. Bude zaujímavé sledovať, kam sa spojenie dvoch výtvarných scén a miest zároveň posunie v ďalšom roku.

M í s t o m i m o z e m š t á n ů f o t o f e s t i v a l !

M a r t i n F i š r

Letos proběhl 8. ročník Fotofestivalu Uničov. Z hlediska výtvarného umění zřejmě největší akce Uničova, přesně 111. největšího města České republiky. Uničov je na mapě (současného) umění spíše neznámé místo. Zřejmě nejenom na mapě umění. Nepyšní se ani pivovarem jako blízka Litovel, ani zámek a historickým centrem jako Šternberk. Václav Cílek pozvaný přednášet ve zdejší knihovně zpětně o Uničově napsal: „Kdyby k vyloštění mimozemšťanů mělo dojít právě v Uničově, byl bych zaražen, zatímco jinde, třeba na Kladně nebo z jiných důvodů v Lokti, by mi to připadalo úplně normální.“¹ V minulosti bylo toto město centrem zemědělské oblasti a sídlem strojírenského podniku UNEX, kde se vyráběla například obří kolesová rypadla. Dnes je největším podnikem a možná i pozoruhodností města rostoucí pobočka výrobce luxusního bílého zboží Miele specializující se na myčky. „Nezajímavost“ města na rozhraní Hané a Sudet umožnila za normalizace existenci undergroundových akcí. Vedle koncertů zakázaných hudebních formací, které by třeba v Olomouci cenzurou už neprošly, šlo například o výstavy pořádané ve zdejším parku v Uničově.² Veřejné aktivity nonkonformně smýšlejícího společenství ukončila trochu paradoxně až sametová revoluce a možnost se konečně svobodně projevat. Z historického kulturního zázemí tohoto regionu je ještě nutné zmínit výstavní aktivity Jindřicha Štreita na nedalekém Sovinci.

První ročník Fotofestivalu proběhl více než dvacet let po sametové revoluci a bez přímého kontaktu s místním undergroundem (to neznamená, že by se pamětníci neúčastnili vůbec a případně alespoň dobrou radou nepomohli). Ve městě na rozdíl od sousedního Šternberku neexistovala v době vzniku festivalu ani městská galerie s nějakou čitelnou dramaturgií. Vystavovat bylo možné maximálně v prostorách křížové chodby bývalého minoritského kláštera (dnes Galerie U Minoritů) nebo v Nové galerii ZUŠ. Přestože povědomí o tom, že i v Uničově může existovat nemainstreamová kultura, hrálo svou roli, vznik

téhle akce lze spojit spíš s DIY hnutím, které zejména kolem poloviny nultých let zachvátilo (nebo možná zachránilo z letargie) českou uměleckou scénu. Z hlediska vzniku Fotofestivalu byla nejdůležitější zřejmě galerie 36 v Olomouci. Tuto galerii v roce 2006 založila a do roku 2010 vedla Lenka Vítková.³ V posledních letech existence se na výstavním programu podílela i Blanka Švédová, která společně s Magdou Veselou (dnes Magdou Adou Johnovou) a Petrem Willerem stála za vznikem Fotofestivalu Uničov. Existence a možná i zánik olomoucké galerie, která dokázala do budek a kontejnerů na Výstavišti Flora v Olomouci několikrát do roka přitáhnout nejenom zajímavé vystavující (až na pár výjimek mimoolomoucké), ale hlavně vytvořit si věrnou fanouškovskou základnu z řad Olomoučanů, představoval důležitý popud ke vzniku Fotofestivalu. V případě Uničova mělo smysl přijít s jiným formátem, než představuje galerie. Jedna intenzivní invaze současného umění a kultury ročně je pro toto město úplně dostačující. Výběr formátu akce nesouvisel s existencí ostatních fotofestivalů u nás (Blatnice, Moravská Třebová ani Fotograf Festival Prague). Snahou bylo dát prostor jiný, v Uničově nezvyklý, kultuře.

První ročníky se nesly v duchu zajímavé polarizace názorů třech zakladatelů. V pohledu na fotografii a současné umění obecně se jejich rozdílné názory zajímavě doplňovaly. Některé výstavy odrážely spíše volání „pravověrnějších“ fotografů po tradičněji orientované fotografii (představované například produkcí opavského Institutu tvůrčí fotografie nebo zlínského Ateliéru reklamní fotografie), jiné věnovaly prostor umělcům pracujícím s médiem fotografie, nefotografům, zkrátka těm, kteří více souznějí s pohledem na vývoj fotografie po roce 1990, jak je představil na výstavě Mutující médium (2011) v Rudolfinu Pavel Vančát.

Důležitou součástí festivalu se od úplných začátků staly přednášky, divadla nebo koncerty. Další charakteristický znak představuje směs prostorů, ve kterých akce probíhá. Vedle několika málo oficiálních výstavních prostor, které ve městě jsou, využívá a v průběhu existence Fotofestivalu nestále doplňuje a střídá negalerijní prostory. Od Galerie U Minoritů v křížové chodbě přes prostory ZUŠ a městské knihovny, po schodiště v sorelácké bytovce jednoho z organizátorů. Jednou to byl opuštěný byt čekající na kupce, jindy prostor po drogerii Teta. Svou roli sehrál i exteriér města. V parku se uskutečnila například performance Vladimíra Havlika, nedaleko vrchu Šibeník performance Pavla Sterce. I další lokalita oblíbená u uničovského undergroundu – hospoda Čtyřka – se stala důležitou zastávkou Fotofestivalu. Jenom výčet destinací, kde se akce Fotofestivalu za těch osm let odehrály, by vydal na další stránku. Zmínit musím ještě alespoň Galerii Dobrý den (a její nástupnické galerie), založenou studenty místního gymnázia, ze kterých se následně stala výrazná posila pro postupně řidnoucí organizační výbor. Stejně jako se měnily prostory a obměňovali pořadatelé,



Diskuze se skupinou DUNA po projekci *SuperMassiveBlackAshHole* před Kinem Družba, Uničov, 2018.



Vernisáž výstavy Pavla Diase *Tvář dostihu* v Galerii U Minoritů, Uničov, 2018.



Výprávění s Daliborem Balutem o cestování na koni, sokolnictví a přírodě, Troubelice, 2018.



Vernisáž výstavy Svatopluka Klesnila *Chvilé šampiónů* v Garáži č.p. 2522, Uničov, 2018.

tak se měnila i koncepce. Snaha věnovat se hraničním oblastem a projevům fotografie zůstala, ale s každým ročníkem se naplňuje trochu hůře. Což neznamená, že by festival nestál za sledování. Pouze ubylo zvůňných jmen a zájem kurátorů se zaměřuje více na fotografy a umělce, kteří nepůsobí zrovna v centrech nebo nepatří mezi osvědčené harcovníky českého galerijního provozu. Prostor dostávají více i autoři používající jiné výrazové prostředky než fotografii. Také se opakovaně dostávají ke slovu malíři. Jako pár let zpátky Magdalena A. Turzová nebo třeba letos Martin Salajka.

Letošní celkem přímočaré téma Fauna připravilo pro pořadatele úrodnou půdu. Vybrali vedle již zmíněného Salajky (*Řeč lesa*), v současnosti asi nejsoustředěnějšího malíře české zvířeny, například i legendu české dokumentární fotografie Pavla Diase (*Tvář dostihu*). Fotofestival je obzvlášť otevřená akce, kam bez problému zapadne i fotografie podvodních živočichů Rostislava Štefánka (*Pod vodou*). Bára Skopalíková (*Pamlsky*) představila ve výloze bývalé Fotografie trochu morbidní výrobu dobrot pro psy. V jiné výloze Matěj Skalický (*Mouchy*) zase rojení obtížného hmyzu. Mezi osvětové přednášky v Šatlavě se vklínila prezentace tvorby Dominika Gajarského s projekcí filmů s neobvyklými zvířecími „hrdiny“ (kudlanka, strašilka nebo bajka s husou a hadem, se kterou se zúčastnil finále Ceny Jindřicha Chalupického) a grafická designérka Terezie Štindlová s prezentací diplomové práce ZOO INDEX, věnující se chovu zvířat v zajetí. Starší oceňovaný projekt fotografii luxusních

kravích modelek *Chvilé šampiónů* představil Svatopluk Klesnil v syrovém prostředí používané garáže u hřbitova. S krátkou projekcí, která se skoro ztratila v reklamách „před filmem“ DUNA:SuperMassiveBlackAshHole, se Fotofestival vrátil na místo, kde před osmi lety začínal, do Kina Družba.

Když chce jakýkoliv festival nějak prodat svou malost (v jakémkoliv měřítku), obvykle se použije přídavné jméno *rodinný*. Myslím, že na uničovskou akci se tento termín hodí celkem přesně. Fotofestival i po osmém ročníku působí v Uničově trochu jako mimozemská kolonizace. Snad neskončí obvyklou únavou materiálu, coby digitální stopa spleti pozvánek a tiskových zpráv, ztracená v zákoutích internetu.

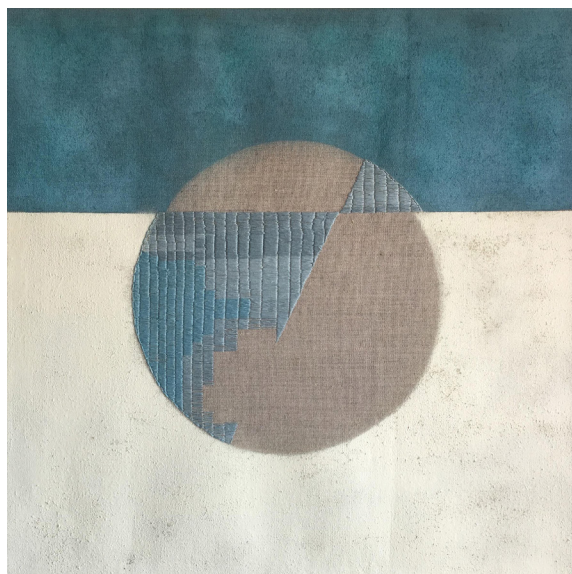
Poznámky

1. V. Cílek, *Dýchat s ptáky: obyčejné texty o světle paměti, pravdě oblaků a útěše míst*. Praha 2008, s. 28.
2. Více o tématu uničovského undergroundu v diplomové práci Blanky Švédové: B. Švédová, *Neoficiální výstavní aktivity v Uničově v 80. letech*. Brno 2015.
3. M. Fišr, 36. *Prostor Zlín XIX*, 2010, č. 1, s. 21–23.

Gabriela

Dorazilová

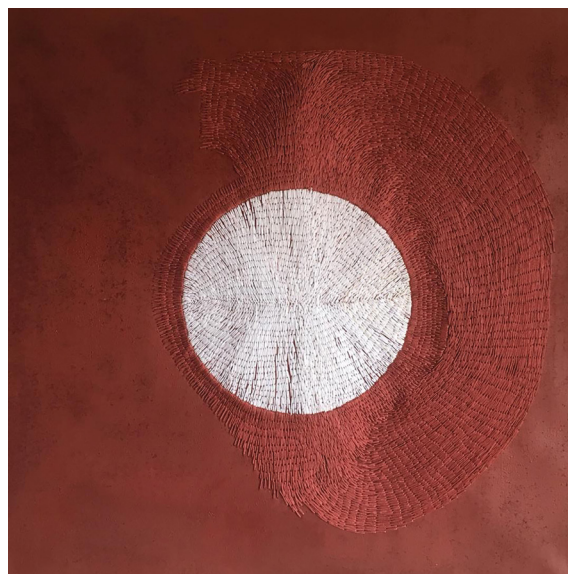
Pavel Preisner



Společenství 8, 55×55 cm, sprej a šití na plátně, 2017.

O Gabriele Dorazilové (1990) se mi píše obtížně a zároveň lehce. Těžce proto, že každou dobrou věc je těžké uchopit tak, abych nebyl pouhý lichotník, a lehce proto, že většina dobrých věcí se vyjevuje jako vydýchnutá. Zlehka nabídnutá. Nikoliv podbízivá.

V letech 2008 až 2012 existovalo ve Zlíně detašované pracoviště Ostravské univerzity Fakulty umění. Ateliér kresby, Ateliér malby a Ateliér grafiky. Posledně jmenovaný absolvovala Gabriela bakalářskou prací pod vedením Lubomíra Jarcovjáka. Sám jsem se s Gabrielou potkával v rámci výběrového semináře Barva a prostor, který jsem tehdy vedl. Gabriela mi přinášela práce invenční, křehké. Jemné a zároveň pevné. Práce „Na rozhraní“ (Nejednotnost prostředí, neprůstupnost..., prolinání. Přejít mezi jedním a druhým – G. D.) a „Voda“ (Hladina jako rozhraní – G. D.) Na studiích u Lubomíra Jarcovjáka si vyzkoušela tradiční grafické techniky. V rámci cyklu „Nohy“ (části lidské figury zobrazované na pomezí abstrakce) se poprvé na vytištěném



Společenství 5, 55×55 cm, sprej a šití na plátně, 2017.

hlubotisku objevil zásah šití bavlnkou. Tehdy to bylo spíš něco jako „oblečení“ fragmentu figury. Postupem času až k dnešku se šití dostalo do hlavní role. Proč šití, a ne malba? Stehy jsou vlastně tahy. Na místo štětce a barvy jehla a bavlnka. Je to pak jemnější, hebké. A přitom dostatečně pádné.

Její bakalářská práce s názvem „Já“ (Hledání vlastních a vhodných výrazových prostředků. Konflikt jedince a společnosti v osobní i obecné rovině. Používání symbolů. Fragmenty vlastního těla. – G. D.). Přinesla kolekci obrazů malovaných, kolážovaných či asamblážovaných přišitou síťovinou i zakomponovaných sádrových odlitků prstů a ruky.

Vyšívání obrazy nejsou na současné výtvarné scéně výjimkou. Novinkou. Například Daniela Kopková-Mikulášková už několik let gesticky kreslí, maluje bavlnou a nití na různé podklady (klasické malířské plátno, utěrky, potahy, záclony...) Gabriela Dorazilová vyšívá „ukázněněji“.



Švédské šance, 15,5×13 cm, vyšívka na plátně, 2017.



Pole na Hané, 20×20 cm, sprej a šití na plátně, 2017.



Společenství 8, 55×55 cm, sprej a šití na plátně, 2017.



Podzim Zima, 20×20 cm, sprej a šití na plátně, 2017.

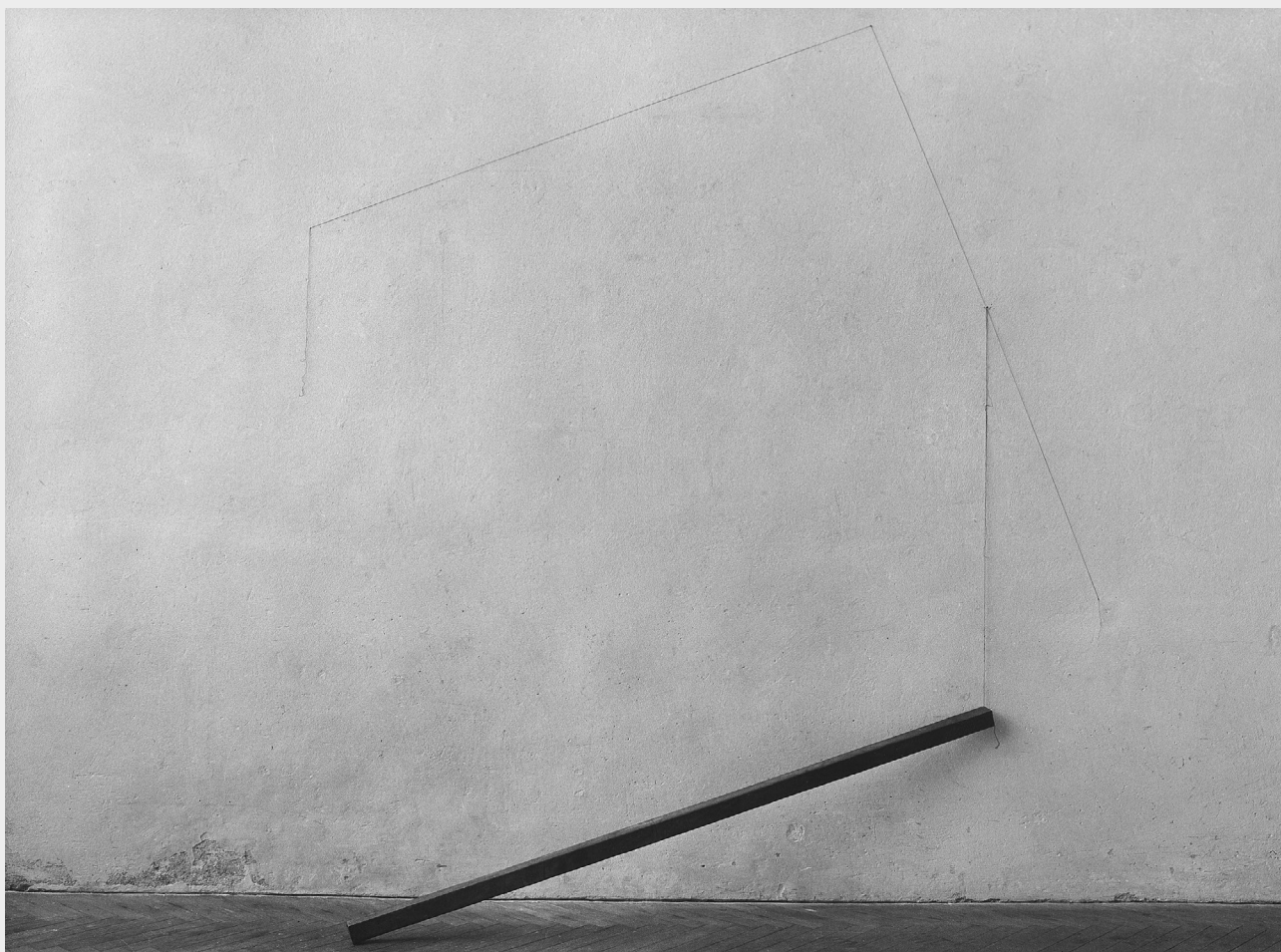
Na podmalované plátno (užívá akryl a spreje). Zajímá ji i rubová strana vyšívaného obrazu. Než jsem se dozvěděl, z čeho Gabriela vychází, poznamenal jsem si toto: ...ruská avantgarda od neoprimitivismu – krajinky až po suprematismus Malevičův či prouny El-Lisického. Nebo něco jako práce adepta ateliéru László Moholy – Nagyho na Bauhausu. Myslím si totiž, že umělec dnes je věčný adept. Věčný aspirant... Přitom jde o vlastní „diagramy“ společenských struktur a situací. Vychází z motivu kruhu a koláčových diagramů. Nepracuje ale s měřitelnými hodnotami. Jedná se o vlastní představy takových situací a jejich rozvržení – G. D.

Vyšívané obrazy z cyklu 20 x 20 (poetické názvy). Vyšívané skicy (časté místopisné názvy).

Gabriela, jak šel čas, tiskla akvatintu, lept. Vyzkoušela si kaligrafii – cyklus „Rozmluva stromů“ na Hochschule für Bildende Kunst Dresden, Erasmus – stáž v roce 2013. Teď tedy převážně vyšívá. Měl jsem možnost vidět její výstavu „Lopušené Pažite“ v alternativní galerii „U cesty“, kterou

spravuje Jakub Rochovanský. Viděl jsem obrazy a obrázky, které organicky zapadaly do galerie – bytu. Hned mi učarovaly. O tom se musí podat zpráva, říkal jsem si. A tak se taky teď děje. Gabriele přeji hodně zdraví a bystrosti. Bystrosti proto, že věci, které dělá teď, se mohou snadno vyčerpat. Hrozí rozmělnění. Ale jak jsem měl možnost nahlédnout do historie jejího počínání, věřím, že bude nápaditá i nadále. A víte, Gabriele, že to šití se dá i tisknout?

Ještě pro doplnění: kromě školy a stáže, které jsem uvedl výše, studovala Gabriela na Univerzitě Palackého v Olomouci, na Pedagogické fakultě, učitelství VV pro SŠ a ZUŠ v letech 2015 až 2018.



Stanislav Kolibal, Ticho po pádu, 1975, 249 cm, dřevo, bronzový plech, nitě, majetek autora.

Rok 1968

a výtvarné umění v Československu

ve vzpomínkách

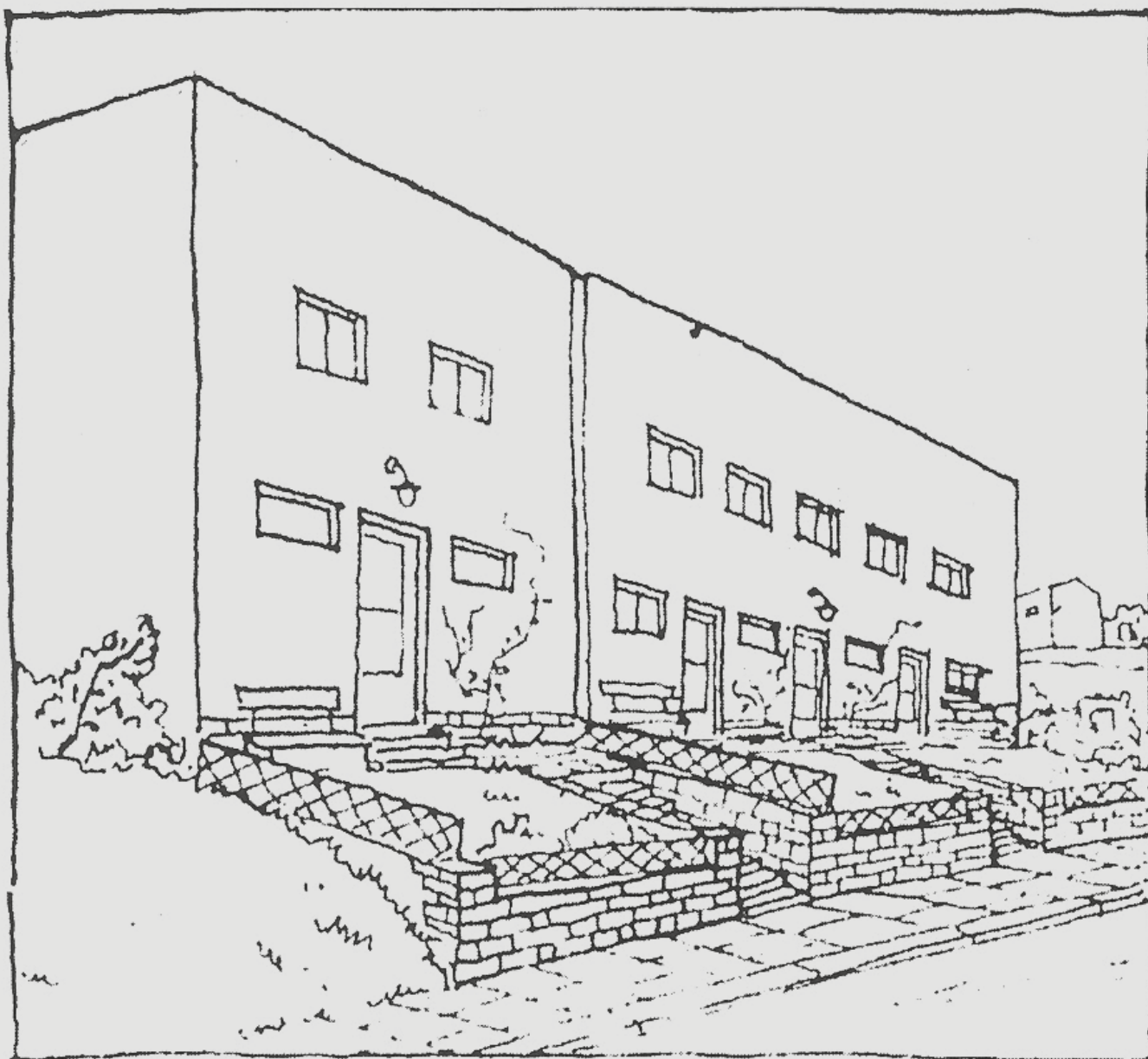
Stanislava Kolíbala

Je pro mne těžké říci, co všechno mělo vliv na mé pojetí umění. Zážitky 60. let byly jen jeho součástí. Bylo to jednak dětství prožité v tvrdých sociálních podmínkách, pak emigrace naší rodiny, jež musela opustit okupované Těšínsko, a válka ukončená totálním nasazením na práce v ostravských dolech. A posléze i konflikty během studia po osvobození, neboť můj politický postoj se vyhrotil proti optimistickým nadějím v komunismus, jímž propadla moje generace.

Je sice pravda, že na rozdíl od její politické orientace nebyla většina ochotna souhlasit se stranickými požadavky socialistického realismu. To nám také umožnilo spojit se později v Blok tvůrčích skupin, a to po celostátní *Výstavě mladých výtvarníků v Brně* roku 1957. Trvalo však několik dalších let, než jsme zvítězili ve volbách na Sjezdu československých výtvarných umělců (1964) a mohli si zvolit vedení nového Svazu, a tím ovlivnit proces liberalizace.

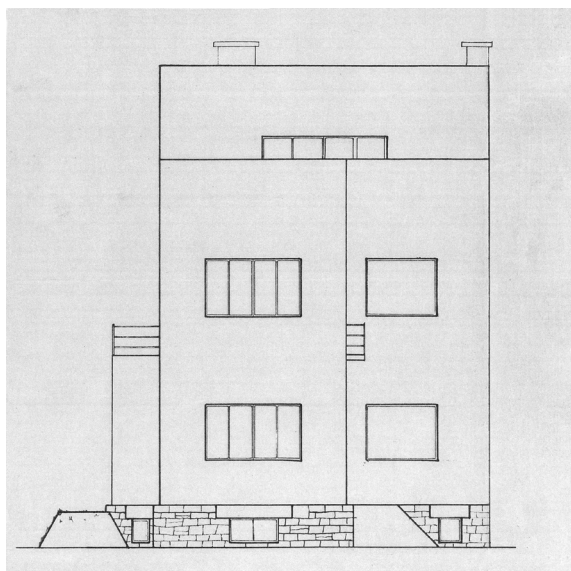
Už v létě 1948 jsem si stavěl v řečišti Bečvy určité sestavy kamenů na principu lability. Jakýmsi pokračováním byla kompozice čtyř polokoulí opřených o sebe a nazvaná *Labil* (1964). Stačilo, aby se jedna pohnula, a celek se rozpadl. Na jaře 1968 jsem byl pozván ke studijnímu

pobytu Karolyiho nadací, jež sídlila v jižní Francii ve Vence. Ale odjet se tam nedalo, jelikož v Paříži se rozhořela jakási revoluce. Až po šesti týdnech, kdy se situace uklidnila, dalo se tam odcestovat. Ale když jsme se na konci července vrátili, našel jsem ve Figaru články o situaci vojsk okolo našich hranic připravených je překročit. To už jsem měl za sebou sochu nakloněných tří válců nazvanou *Pád* a další jako *V určitém okamžiku*, kde se vnitřní čtverec bortí a nedokončuje. Ale také řadu *Bílých kreseb* vzniklých během toho času ve Vence, v nichž se zrcadlí téma času a lability. I po 21. srpnu se dalo ještě nějaký čas pokračovat v našich plánech. Špálova galerie ještě fungovala, a tak jsem tam v prosinci 1969 mohl otevřít svou výstavu. Ale obrazně řečeno „tři válce spadly“. Nastal všemu konec. Svaz výtvarníků byl zrušen a v novém jsem se členem pochopitelně nemohl stát. Už žádná výstava jak u nás, tak v cizině, ale někdy se zdařilo tento zákaz přestupovat díky různým kontaktům, jež jsem nabyl v Itálii a později i v USA. A to se stalo základnou nových děl, jež díky netradičním materiálům, jako jsou nitě a provázky, se přiblížily novému pojetí soch ve formě instalací, jako například *Ticho po pádu*.



Engelmannova pozdní evropská léta /1

Pavel Zatloukal

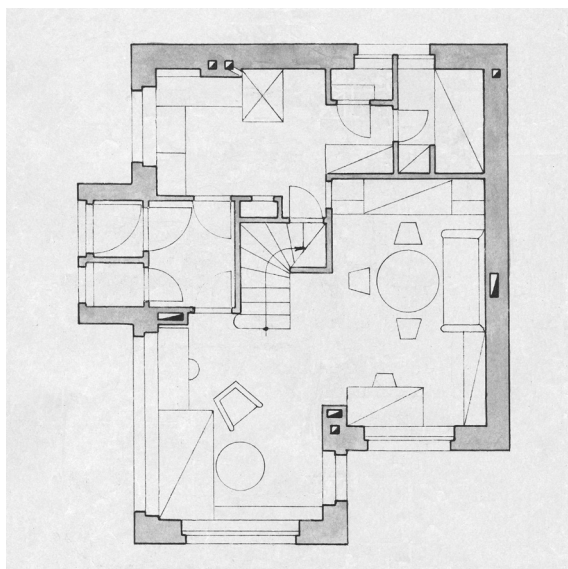


Paul Engelmann, Rodinný dům Ellinor Ruth Goldmannové, 1932, Olomouc, uliční průčelí, Muzeum umění Olomouc.

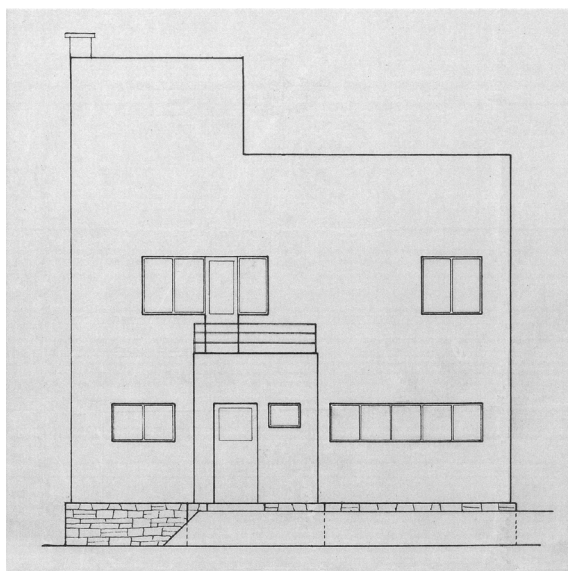
Od té doby, kdy Vladimír Šlapeta v roce 1978 uveřejnil studii o dosud téměř neznámých olomouckých žácích Adolfa Loose, vyšla o Paulu Engelmannovi a Jacquesi Groagovi řada dalších článků, diplomových prací, sborníků i samostatných publikací.^{1/2} Díky tomu mohl být původní Šlapetův soupis díla obou umělců dále doplňován a interpretován. Přesto zůstávají stále některé otázky ve stínu. Pokusíme se nyní něco málo osvětlit.

Paul Engelmann (1891–1965) je považován za jednoho z nejtalentovanějších a nejvěrnějších Loosových žáků.³ Mnohokrát publikované a interpretované byly jeho návrhy na Konstantovu vilu v Olomouci, u níž kolem roku 1919 ve spolupráci s Loosem poprvé uplatnili motiv Raumplanu, na vídeňský palác Margarete Wittgenstein-Stonborough (1926–1928), společné dílo s přítelem Ludwigem Wittgensteinem, a na olomouckou vilu Vladimíra Müllera (1927). Alespoň identifikovány jsou jeho dva ostravské rodinné domy – Guttmanův (1929) a Beckmannův (1930). Řada mezer a otazníků však zůstává především v posledních pěti letech (1929–1934) před architekto-
vým odchodem do Palestiny.

Paul Engelmann, Návrh jedno- a vícerodinného domu sídliště Benedikta Liebermana, (1930–1931), Stanisławów, převzato z Bakacsy, cit. v pozn. 9, s. 80.



Paul Engelmann, Rodinný dům Ellinor Ruth Goldmannové, 1932, Olomouc, půdorys přízemí, Muzeum umění Olomouc.



Paul Engelmann, Rodinný dům Ellinor Ruth Goldmannové, 1932, Olomouc, boční průčelí, Muzeum umění Olomouc.

Například kolem soutěže na vzdušné lázně, sportoviště a výstaviště v Opavě, která proběhla v roce 1929. Vedle dalších 85 soutěžících se jí také zúčastnili – každý ovšem samostatně – Engelmann i Grog a oba byli oceněni.⁴ Engelmannův návrh s heslem *Braunwand*, který se ocitl mezi zakoupenými náčrtky, měl tři autory – vedle Paula Engelmanna ještě zahradního architekta Huga Riesenfelda a žáka olomoucké stavební školy (sic!) Ottu Sonnenscheina. Návrh se sice zřejmě nedochoval, ale na Engelmannovo spojení zejména s Riesenfeldem navíc odkazuje razítko *Projektanti P. Engelmann H. Riesenfeld architekti dům zahrada byt Olomouc Škroupova 10* z jiného, pozdějšího projektu.

O tom, kdo byli oba Engelmannovi společníci, nás velmi stručně informují olomoucké policejní přihlášky. Hugo Riesenfeld se jako prvorozený ze dvou synů narodil 4. listopadu 1906 v Hranicích na Moravě. Někdy před nebo v průběhu první světové války se jeho otec Max přestěhoval s rodinou do Olomouce, kde byl jmenován vrchním radou ředitelství státních drah.⁵ Kde Hugo vystudoval nebo se vyučil zahradnímu umění, není známo.

Podobně kusé jsou rovněž informace o třetím ze spoluautorů opavského návrhu. Stavební inženýr Otto Sonnenschein (někdy též Sonnenschein) byl olomoucký rodák – světlo světa zde spatřil 8. října 1908.⁶

Zatímco spolupráce se Sonnenscheinem se zřejmě (ne však doloženě) omezila pouze na opavskou soutěž, s Riesenfeldem Engelmanna pravděpodobně spojily i další úkoly. Paul Engelmann byl od svého poválečného návratu z Vídně v květnu 1919 až do konce roku 1928 policejně přihlášen u své matky Ernestiny v zadním traktu rodného domu, jeho přáteli s humorem nazývaného *Palais am Mauritzplatz*. Od 6. prosince 1928 do 31. března 1932 se policejně přihlásil do Riesenfeldova bytu v nájemní vile ve Škroupově ul. 10.⁷ Víc než čtyři roky tady pak přebývali ve společně pronajatém bytě-ateliéru. Tady vznikl nejen návrh pro Opavu, ale i další projekty z přelomu dvacátých a třicátých let, mimo jiné i pro ostravské vily. Byt-ateliér zřejmě Engelmannovi poskytl možnost pracovat i na jeho největší zakázce.

Ve Škroupově ulici se totiž zrodil z hlediska jeho dosavadní tvorby výjimečný projekt. Kolem roku 1930 se na architekta obrátil Benedikt Lieberman (1891–1950) ze Stanisławowa (dnes Ivano-Frankivsk) v tehdejší polské Haliči. Spojení pravděpodobně zprostředkovala Benediktova sestra Hanna, která přijela navštívit jak svého synovce Jiřího Brechera, tak prasynovce Engelmanna (Paulova matka byla rozená Brecherová).

Benedikt Lieberman studoval před válkou ve Vídni, kde se mimo jiné seznámil s architektonickou modernou. Filantropicky založený průmyslník se rozhodl vybudovat na severním předměstí Stanisławowa, v sousedství novostavby svého lihovaru z let 1927–1928, obytnou kolonii pro úředníky a dělníky. Funkci hlavního architekta svěřil Engelmannovi. Navíc mu doporučil spolupráci se dvěma polskými architekty, absolventy varšavské polytechniky, rodákem z Lodže Jerzy Berlinerem (1901–1942) a Henrykem/Heinrichem Oderfeldem.⁸ Všichni tři – a není vyloučeno, že i Riesenfeld – se začali věnovat projektu stovky rodinných i vícerodinných řadových domů. Vycházeli přitom z regulačního plánu Stanisławowa od vyznavače zahradních měst Lvovského Ignacy Drexlera (1878–1930).

Liebermanův projekt před časem zveřejnily Judith Bakacsy a Zanna Komar, takže se omezíme na stručné shrnutí.⁹

Lieberman pojal akci velkoryse. Projekt kolonie pro stavební a bytové družstvo *Neue Häuser* se totiž před zahájením výstavby rozhodl roku 1931 představit propagační výstavou.¹⁰ Její součástí se stal i model celkového řešení. Vycházelo z nepravdivého pozemku protáhlého několika stávajícími ulicemi. Nová čtvrť se měla dělit na dvě části se zeleným prostranstvím a budovou školy uprostřed. Jednopatrové obytné domy byly seřazeny v řadách kolmých na základní komunikace a přístupné pěšími uličkami. Každý z nich měl mít zahradu.

Engelmann se projektům jedno- i vícerodinných řadových domů věnoval do nejmenších detailů. V obou typech obsahovaly velkou obytnou místnost v přízemí, jakýsi ekvivalent anglické haly, na přelomu století tak populární i ve střední Evropě. Její část mohla (formou velké niky) sloužit i jako příležitostná ložnice oddělitelná závěsem. V přízemí byly dále pracovna, kuchyně, koupelna a hospodářská místnost. Minimální

schodiště bylo podobné tomu, jež například v letech 1925–1926 užili Adolf Loos s Janem Vaňkem u tzv. domů s jednou zdí ať již v Brně, nebo v Černé Hoře.¹¹

Engelmann pro stanislawowskou kolonii navrhoval i vnitřní vybavení, kde nezapřel loosovskou úctu k tradičním prvkům a materiálům – dřevu, textilu, kobercům, pestrobarevným závěsům. Smysl pro respektování středostavovské tradice bydlení mu nicméně nebránil v navrhování zcela funkčního rozvržení nábytkové sestavy – sezení ve tvaru L, psacích stolů situovaných ve spojení s podokenními parapety apod.

Podobně tomu bylo u vnější architektury, u puristicky věcných průčelí s plochou střechou, která korespondovala s jazykem německé avantgardy v rozpětí od umělců Bauhausu, skupiny Der Ring, autorů berlínských sídlišť až po teze Hannese Meyera, tedy s duchem *Neues Bauen*. Ale také s filozofickými východisky, s nimiž se Engelmann již před válkou seznamoval v Loosově škole. Jak podotýká Bakacsy, téma formy pro existenční minimum nastolilo především druhé setkání členů CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) ve Frankfurtu nad Mohanem v roce 1929. Stanisławowska výstava však navíc navázala na sérii výstav bydlení počínaje první, která se pod názvem Weissenhofsiedlung uskutečnila v roce 1927 ve Stuttgartu. Zanna Komar zase zmiňuje, že Lieberman si pro svůj projekt zajistil podporu Polské společnosti pro reformu bydlení. Architekt Oderfeld nebyl k akci přizván náhodou; když Polskem putovala výstava *Das neue Frankfurt*, architekt při této příležitosti uváděl ve Varšavě film *Die Stadt der Zukunft*. Projekt byl tedy po všech stránkách aktuální.

Z více než stovky plánovaných domů se ovšem v důsledku hospodářské krize i částečného odporu místních úřadů podařilo v roce 1932 postavit ve třech ulicích pouze šest domů a o tři roky později další čtyři jednorodinné stavby. Můžeme se jen domýšlet, zda měla pro sionisticky orientovaného Engelmanna práce pro haličské město o zhruba šedesáti tisících obyvatelích s padesátiprocentním podílem židovské komunity stejný emoční podtext jako například setkání Franze Kafky s východním židovstvím.

Zatímco dosud jsme mohli k již publikovaným pracím Paula Engelmanna doplnit jen pár dokreslujících drobností, obraťme nyní pozornost k jeho dosud neznámému dílu.

Prozatím nevyjasněná zůstávala tradovaná poznámka o Engelmannově autorství Grossova domu z roku 1930 v Lipníku nad Bečvou.¹² Pátrání po něm vrátilo autora této studie do Engelmannovy rodné Olomouce. Navíc se přitom vynořilo i několik dalších údajů osvětlujících architekta posledních evropská léta.

Jak jsme již slyšeli, Engelmann pobýval v bytě-ateliéru ve Škroupově ulici do konce března 1932. Od 1. dubna se znovu policejně přihlásil do matčina bytu; u následujícího projektu již bylo jméno Riesenfeld i Škroupova ulice na zmíněném razítku škrtnuté. Engelmann jím opatřil dva výkresy *Plánu ku postavení jednopatrové vily pro slečnu Ellinor R. Goldmannovou v ulici Pod lipami – Úřední čtvrť*. Jsou datovány 18. VII. 1932, opatřeny upraveným razítkem s doplněnou staronovou adresou matčina bytu a podpisy Engelmanna, stavebního inženýra Bedřicha/Friedricha Schönfelda a za Ellinor Ruth Goldmannovou inženýra Leo Josefa Grosse.

Kdo byla slečna Goldmannová?

Rodina jejího otce se v 19. století dostala přes Vídeň do Dánska, matka zase pocházela z německé Dessau (podle jiného z údajů se měla narodit ve Frankfurtu nad Odrou).¹³ Po smrti Ellinořina otce se podruhé provdala za inženýra-stavebního chemika Lea Josefa Grosse, vedoucího v některém z olomouckých závodů. V olomouckých policejních přihláškách je Gross podchycen od konce roku 1927. Šestnáctiletá Ellinor se však z Berlína do Olomouce přistěhovala již 4. května 1927. Po půlročním samostatném podnájmu se koncem roku odstěhovala k matce a otčimovi do jejich nájemního bytu v novostavbě, aby se s nimi v roce 1930 stěhovala znovu na opačný konec města, do činžáku v Mozartově ulici. Mimochodem ulice nebo nejbližšího okolí, kde žily i rodiny obou Engelmannových spolupracovníků Sonenscheina a Riesenfelda, a nedaleko Engelmannova a Risenfeldova bytu-ateliéru. Tady zůstala přihlášena až do kolaudace vlastního obydlí.¹⁴

K objednavce projektu slečnina domu došlo někdy zjara 1932. Jak se Ellinor seznámila s Engelmannem, můžeme jen hádat. Mohl to vzhledem ke svému povolání zprostředkovat její otčím, anebo Ellinor přivedla k vyznavači sionismu obdobná orientace? Engelmann na rozdíl od svého vrstevníka Groaga neoplýval v Olomouci zakázkami: kromě Müllerovy vily měl za sebou několik zařízení interiérů. Zdá se, že zakázky ani příliš nevyhledával. Podle vzpomínky jednoho z pamětníků Amose Handela žil velmi skromně, nezřídka za nezištné podpory svých zdejších přátel. Jeho osobitý přístup k obživě potvrzuje i názor přítele Maxe Zweiga: „Ve svém povolání osvědčoval nejvyšší stupeň zodpovědnosti a spolehlivosti. Ačkoliv spíše inklinoval k lenosti, plnil neúnavně a do nejmenších detailů všechna přání svých zákazníků. Přitom tak málo dbal svého vlastního prospěchu, že zákazníci při přebírání účtů nevěřili svým očím.“¹⁵ S bratrem Petrem spolupracoval na teorii karikatury, zabýval se literaturou a filozofií. O nějakém místním věhlasu žáka slavného Loose nemohlo být zřejmě řeči. Málokdo si už asi vzpomínal na ohlas zdejší Loosovy přednášky z podzimu 1913, kterou Engelmann zprostředkoval, a neuskutečnou studii Konstantovy vily zřejmě neznal vůbec nikdo.¹⁶ Když Loos v roce 1933 zemřel, věnoval tomu nejpopulárnější olomoucký německý deník jen stručnou, byť poučenou zmínku.¹⁷

Staveniště Ellinořina domu získala rodina na začátku ulice Pod Lipami. Po celá dvacátá léta tady – v ose někdejší staré cesty k pevnostnímu fortu Šibeník a v režii Všeobecně prospěšného stavebního a bytového družstva – vyrůstal jeden rodinný dům za druhým. Dvojdomy byly vesměs dílem olomouckých českých i německých stavitelů.

Podobně tomu bylo také se slečniným domem; vznikl jako komornější součást sousední vily. Také stavební řízení proběhlo 27. července 1932 současně s posouzením projektu vily lékaře ve Velké Střelné Erwina Basse a pražské úřednice Jenny Spitzerové. Stavební komise si přitom vymínila, že větší z budov „má tvořiti se sousedním domem dvojdomem v otevřeném systému, architektonicky provedený v novodobé architektuře s plochými střechami resp. terasami. Za tím účelem dlužno, aby oba tyto domy se jeden druhému částečně přizpůsobily.“¹⁸ Vyhovět nebylo obtížné, vždyť obě stavby prováděl zdejší stavitel Bedřich/Friedrich Schönfeld.¹⁹ Zatímco slečnin dům byl kolaudován



Paul Engelmann, Rodinný dům Ellinor Ruth Goldmannové, 1932, Olomouc, stav před přestavbou z let 2004–2005, snímek Miroslav Urban.

12. prosince, sousední vila o dva dny později.²⁰ Zdali Engelmann navrhoval oba domy, už zřejmě nelze pro značně pozdější přestavby a scházející dokumentaci zjistit. Není to ale vzhledem ke komisi poznámce pravděpodobné.

Slečna Goldmannová se na novou adresu policejné přihlásila 3. prosince 1932 a v dubnu následujícího roku se k dceři stěhuje i její rodiče.²¹ Hlavní motiv stavby domu se ozřejmil půl roku po kolaudaci. 8. června 1933 se Ellinor provdala za (JU)Dr. Pavla Steinhaue- ra, domovský příslušného do Popovic u Hradce Králové (dnes Třesovice-Popovice).

Engelmannův projekt zní sice na slečnu Goldmannovou, ale v policejních ohlašovacích listcích je také několikrát uváděn Gross jako majitel bytu, u něhož je slečna v novostavbě přihlášena. Jestliže za dceru jednal s Engelmannem Gross, mohlo navíc i tohle způsobit omyl v soupisu Engelmannových prací. V Lipníku nad Bečvou, kam bývá situován, v těch letech nebyl žádný Gross evidován.

Návrh domu studentky práv Ellinor R. Goldmannové vyrůstal na ploše zhruba 10 x 9 m. V přední části je podsklepený, dvě podlaží jsou obytná, přístavek ve třetím patře zpřístupňoval plochou střechem skrytou za atikou. Do domu se vstupovalo z bočního průčelí, z čela rizalitu s Engelmannovým (i Groagovým) oblíbeným motivem minimálního zádveří, za nímž následovala jen dvojnásobně velká předsíň. Vlevo, v zadní části, byla malá kuchyně a ještě menší pokojík služebný. Napravo pak jediný, v kontrastu se vstupem velký a velkorozvinutý obytný prostor. Proti Müllerovu domu tentokrát v jediném, výškově nediferencovaném pojetí (tedy bez motivu Raumplanu). Přesto opět s vybraně poetickým smyslem pro vytváření kouzla domova a za- bydlenosti. Jeho diagonální uspořádání sem vnášelo nejen dynamiku, ale umožnilo také jasné funkční roz- vržení. Přední část hned za vstupem a proti schodišti,



Paul Engelmann, Rodinný dům Ellinor Ruth Goldmannové (s domem Erwina Basse a Jenny Spitzerové), Olomouc, stav po přestavbě z let 2004–2005, snímek Pavel Zatloukal 2018.

pravděpodobně pracovní budoucí advokátky, byla vyřešena asymetricky, s prosvětlením ze tří stran. V maximální míře vizuálně spojila interiéry s vnějškem. Naopak symetricky koncipovaná zadní polovina, *zasunutá* do hloubky dispozice, poskytovala intimitu, stávala se klidným útlukem. Oběma částem uprostřed dominoval další dynamický prvek vybihajícího dřevěného schodiště k patru – jediná citace z Müllero-vy vily. Relativně menší zastavěná plocha tak navozovala pocit maximálního prostoru a přívětivé funkční dělby na pracovní, komunikační a společenskou část. Funkční separaci architekt uplatnil i v ložnicovém patře: za vstupním prostorem následovala menší ložnice s koupelnou, zatímco v protější části tvořily dvě další ložnice potenciální samostatnou jednotku, snad pro rodiče. Z větší ložnice bylo možné navíc vystoupit na balkon. Rozdíl proti řešení Müllero-vu domu byl ještě zřetelnější u průčelí. Zatímco vysokou zadní fasádu členil symetricky seřazená trojice oken, jak hlavní, tak zejména boční průčelí představovaly vytříbenou, graficky čistou a dokonalou kompozici. Proti Müllerovu domu prozrazovala větší hmotová členitost této stavby důraz položený na zřetelné formování stavby zevnitř navenek. Filozof a básník Engelmann zde zálibně pracoval i s některými kontemplativními motivy: cesta k domu přece nemusí být nutně co nejkratší, navíc může mjet pásové okno (první v Olomouci), které tvoří součást jakéhosi *vítacího* rizalitu v roli *rozhledny*, která komunikaci s hostem umožní ještě před jeho překročením domovního prahu.

Zatímco domy navržené pro Stanislawów stále ještě odrážely vliv puristického citění dvacátých let a zatímco se obě hlavní fasády Millerova domu vyznačují formální vázaností, zde se Engelmannův rukopis již zcela osvobodil. V olomouckém kontextu představoval dům slečny Goldmannové první skutečně funkcionalistickou stavbu. Ve stejném roce si tady například nechal stavitel Jan Hublík ml. navrhnout vilu od Bohuslava Fuchse. Architekt u ní ozvláštnil základní tvar hranolu motivy představeného krytého vstupu a akcentu nárožního okna, ale interiéry včetně schodišťové haly nevykazuje nápaditost.²² Funkcionalisticky dynamický tvar získal naopak penzion Stavebního a bytového družstva Haná od pražského architekta Josefa Václavíka (1932–1933).²³ A z úplně opačného stylového konce připomeňme o dva roky mladší vilu Adalberta a Elisabeth Mayových, kterou v malebně *domovském* stylu postavil Bedřich/Friedrich Schönfeld, stavitel domu slečny Goldmannové i sousední vily.²⁴



Lieberman House Museum, Nahariya, snímek Avishai Teicher 2012, převzato z: PikiWiki_Israel_27970_Lieberman_house_in_Nahariya.

Jestliže jsme při popisu slečnina obydlí užili minulého času, má to smutnou příčinu: podobně jako mnohé další z pozoruhodných olomouckých meziválečných staveb neminul neblahý úděl ani tento dům; v letech 2004–2005 byl zcela znehodnocen přestavbou.

Na závěr si připomeňme osudy několika lidí, kteří se mihli tímto vyprávěním.

Dům slečny Goldmannové je poslední známou Engelmannovou stavbou v Evropě. Po matčině smrti se 9. července 1934 z Olomouce odhlásil a odjel do Palestiny. Na doporučení prostějovského rodáka, zmíněného dramatika a přítele z *olomouckého kroužku* Maxe Zweiga (1892–1992) se v Tel Avivu uchýlil k opavskému rodákovi, německému uměleckému historikovi Arthuru Wachsbergerovi (1891–1943). Ten do Palestiny přesídlil o rok dříve.²⁵ Otevřel si zde podnik *The cultivated home* a s velkým úspěchem tak „vnesl do Palestiny kulturu bydlení, která zde předtím neexistovala“. Engelmannovi poskytl nejen ubytování, ale i zaměstnání „stálého návrháře nábytku“.²⁶ V roce 1938 se u Wachsbergera ubytoval i Zweig, aby si o rok později našli s Engelmannem vlastní společný podnájem, v němž žili až do Engelmannovy smrti.²⁷

Otto Sonnenschein se v roce 1938 přestěhoval do Prahy, odkud se mu podařilo 30. listopadu 1939 emigrovat do Palestiny.²⁸ Jeho další osudy jsou neznámé. K odchodu do exilu se zřejmě připravoval i Hugo Riesenfeld, který od konce třicátých let rovněž žil v Praze. Bohužel neúspěšně – transportem Au 1 putoval 15. května 1942 do Terezína a odtamtud dalším transportem Az 25. května 1942 do Lublinu na smrt.²⁹

JUDr. Ellinor Ruth Goldmannová ve svém domě bydlela s manželem a rodiči do 31. května 1939. Grossovi zůstali, mladí manželé 27. července 1939 emigrovali do anglického Bristolu.³⁰

Jako miliony dalších potkal tragický osud i její rodiče. Leo i Johanna Grossovi nejprve zažívali charakteristickou úvodní protektorátní šikanu; museli opustit dceřin dům, ubytovat se v činžáku na Úřední čtvrti, odkud byli nuceni přestěhovat se do předměstského domu v Pavlovičkách. V rámci likvidace olomoucké židovské komunity probíhající v létě 1942 byli 4. července odvezeni transportem AAm do Terezína. Stejný osud potkal i stavitele obou domů Bedřicha/Friedricha Schönfelda. Společně s Erwinem Bassem a tisícovkou dalších Olomoučanů byl do Terezína odvezen transportem AAo 8. července. O dva roky později se Grossovi s inženýrem Schönfeldem vydali 18. května 1944 transportem Eb na poslední cestu do Osvětimi. 1. října 1944 je

v transportu Em následoval i dr. Bass, který však zemřel na následky pochodu smrti 6. ledna 1945 v Dachau.³¹ O Jenny Spitzerové nejsou zprávy.

Podobná tragédie potkala i většinu z těch, kteří měli ve Stanisławówě zabydlet Liebermanovu kolonii.

Benediktu Liebermanovi se i s ženou Klárou a dětmi podařilo v únoru 1939 opustit Polsko a odletět pronajatým letadlem do Palestiny. Zpočátku žili v Haifě, zatímco Benediktův otec Filip v osadě Nahariya u libanonských hranic. Nahariya, přímořské město v evropském stylu, bylo v roce 1934 založeno na místě starověkého sídliště jako zemědělská obec s utopickým programem. Po nacistickém převzetí moci se zde začala usazovat řada německých Židů. Filip tady roku 1935 koupil starobylý dům nazývaný Ejn Sarih; jméno upravil na památku své zesnulé ženy na Ein Sara. Benedikt/Benno zajišťoval zpočátku do Nahariye pouze příležitostně, do otcova domu se s rodinou přestěhoval v roce 1945. Ein Sara začaly využívat podzemní židovské polovojenské skupiny, sloužil jako přestupní stanice pro poválečnou židovskou imigraci do země, načas zde bydlel i budoucí izraelský premiér Jicchak Rabin. Po Benediktově smrti pokračovala v jeho činnosti Klára. Později zde působila střední škola a městský úřad. Od roku 2000 v domě sídlí městské *Lieberman House Museum*.³²

Setkali se v Palestině Engelmann se Sonenscheinem nebo s Liebermanem? Kam zavlál osud Ellinor Ruth a Pavla Steinhauerovy? Třeba se to někdy dozvíme.

Poznámky

1. Za laskavou pomoc při přípravě této studie děkuji pracovníkům obou olomouckých státních archivů Heleně Říhakové, Stanislavu Lapčíkovi a Olze Starošítkové, stejně jako řediteli Státního okresního archivu v Přerově Jiřímu Lapáčkovi.
2. Vladimír Šlapeta, Paul Engelmann und Jacques Groag, die olmutzer Schüler von Adolf Loos. *Bauwelt* 69, 1978, s. 1494–1501. – Vladimír Šlapeta, Paul Engelmann a Jacques Groag, olomoučtí žáci Adolfa Loose, *Památky a příroda* 3, 1978, s. 83–93.
3. <http://www.architektenlexikon.at/de/108.htm>, staženo 24. 6. 2018.
4. 1. cenu získal opavský architekt Otto Reichner, který byl také pověřen provedením stavby, 2. cenu Hanuš Vasak z Drážďan, 3. cenu Jacques Groag. Jeden ze dvou zakoupených návrhů byl od Karla Benirschkeho, šumperského rodáka z Chemnitz. *Vzdušné lázně, sportoviště a výstaviště v Opavě*, *Stavitel* 10, 1929, s. 156. – *Ostdeutsche Bau-Zeitung* 27, 1929, s. 654. – Jindřich Vybíral, Opavská architektura v letech 1930–1938, *Časopis Slezského muzea B* 36, 1987, s. 259–260.
5. Rodák z Hranic na Moravě Max Riesenfeld (1877–1927) byl ženatý s Olgou roz. Kohnovou (1881–?), rovněž hranickou rodačkou. Kromě Huga měli ještě syna Ottu (1913–?). V Olomouci žili nejprve v Kateřinské ul. 6, od r. 1915 v Mozartově ul. 17, později na tř. Svornosti 6. SOKAO, policejní přihlášky Maxe Riesenfelda.
6. Do roku 1938 žil Otto společně s rodiči, otcem Jakobem (1861–?) a matkou Sárrou roz. Kohnovou (1865–?), v Mozartově ul. 7. SOKAO, policejní přihlášky Otto Sonnenscheina.
7. SOKAO, policejní přihláška Paula Engelmanna.
8. http://www.inmemoriam.architektssarp.pl/pokaz/jerzy_berliner,11702, staženo 25. 6. 2018. Oderfeld měl s obdobnou tematikou zkušenosti, již v r. 1920 se společně s Lucjanem Korngoldem zúčastnil soutěže na typové dělnické domky.
9. Judith Bakacsy, Neues zu Paul Engelmann. Die Siedlung Neue Häuser. Städte-, Siedlungs- und Wohnbau Anfang des 20. Jahrhunderts, in: Walter Methlagl – Ursula A. Schneider

- (eds.), *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 2000, č. 19, s. 72–83. – Zanna Komar, Paul Engelmanns Siedlungshäuser in Stanisławów vor dem Hintergrund der Architekturentwicklung der Stadt in der Zwischenkriegszeit, tamtéž s. 84–91.
10. J. Nagabczyński, Ausstellung in Stanisławów, *Dom Osiedle Mieszkanie* 1931, č. 1, s. 25–29.
11. Maria Szadkowska – Leslie Van Duzer – Dagmar Černoušková, *Adolf Loos – dílo v českých zemích. Adolf Loos – Works in the Czech Lands*. Praha 2009, s. 172–183.
12. Např. <http://www.architektenlexikon.at/de/108.htm>, staženo 24. 6. 2018.
13. Ellinořin děd Benjamin Goldmann (15. 12. 1839 Vídeň – 3. 7. 1920 Kodaň?) si 20. května 1877 vzal za ženu Charlottu Meyerovou (13. 7. 1839 Kolding v dánském Jutsku – 10. 5. 1924 Kodaň), dceru Hartwiga Wulff Meyera (1812–?) a Ester Cohnové (1812–?) z Koldingu. Benjamin a Charlotta měli dvě děti, které se narodily ve Stockholmu, Leu (1878–?) a Williama narozeného 15. 12. 1879. William se 16. května 1905 oženil v Bruselu, kde působil jako bankovní asistent, s Johannou Nussbaumovou (16. 2. 1881 Frankfurt nad Odrou nebo Dessau). 24. dubna 1911 se jim v Dessau narodila dcera Ellinor Ruth, ale William rok na to 18. 2. 1912 umírá v Kodani. Matka se pak podruhé provdala za jihomoravského rodáka Lea Josefa Grosse (nar. 8. 1. 1878 v Břeclavi), s nímž nebo za nímž odešla do Olomouce. SOKAO, policejní přihlášky Leo Josefa Grosse a Ellinor Ruth Goldmannové. – <https://wc.rootsweb.ancestry.com/cgi-bin/igm.cgi?op=PED&db=noblecircles&id=I132626&style=TABLE>, staženo 21. 2. 2018.
14. Po půlročním samostatném podnájmu v Bezručově ul. 4 se 15. 12. 1927 odstěhovala k rodičům do Pasteurovy ul. 10 a od 3. října 1930 s nimi bydlela v Mozartově ul. 37. SOKAO, policejní přihlášky Leo Josefa Grosse a Ellinor Ruth Goldmannové.
15. Max Zweig, *Vzpomínky*. Olomouc 2004, s. 239.
16. Pavel Zatloukal, *Meditace o architektuře. Olomouc – Brno – Hradec Králové 1815–1915*. Praha 2016, s. 407–412.
17. Architekt Adolf Loos †, *Mährisches Tagblatt* 25. 8. 1933, s. 3.
18. Archiv stavebního úřadu Olomouc, Nová Ulice čp. 533.
19. Ing. Bedřich/Friedrich Schönfeld, nar. 15. 5. 1895 Goldenstein/Kolštejn/Branná.
20. Dům Goldmannové, Pod lipami 15, Nová Ulice čp. 532, dům Bass-Spitzerové, Pod lipami 17, Nová Ulice čp. 533.
21. Ellinořini rodiče byli od 11. 10. 1929 do 6. 4. 1933 policejně hlášeni v domě Pod lipami 13, který sousedil s novostavbou jejich dcery a který pro Alici a Žofii Wawroschovy dokončil v roce 1929 stavitel Alois Liška. Archiv stavebního úřadu Olomouc, Nová Ulice čp. 470.
22. Wellnerova 19.
23. Litovelská 26. Se svou ženou zde bydlel Paulův bratr Peter Engelmann.
24. Dolní hejčínská 35.
25. Zweig cit. v pozn. 15, s. 96–97. – https://de.wikipedia.org/wiki/Artur_Wachsberger, staženo 10. 5. 2018.
26. Zweig cit. v pozn. 15, s. 235, 237.
27. O emigraci do Palestiny se v r. 1938 pokusil také kreslíř a grafik Peter Engelmann se ženou Annou roz. Pölzovou. Vrátili se však a 16. 3. 1939 spáchali v penzionu Haná sebevraždu. Paulova a Peterova mladší sestra Anny, vyhledávaná ilustrátorka a spolupracovnice Mileny Jesenské, se ukryla v kroměřížské psychiatrické léčebně, odkud byla v polovině roku 1942 transportována do malého Trostince, kde zahynula. Pavel Maňák, Olomoucký pobyt a olomoučtí přátelé Ludwiga Wittgensteina. V upomínku na 50. výročí úmrtí evropského myslitele, *Vlastivědný věstník moravský* LIII, 2001, s. 377. – též, Anny Engelmannová, in: Gabriela Elbelová (ed.), *Olomoucká synagoga 1897–1939*. Olomouc 2017, s. 62.
28. SOKAO, policejní přihlášky Otto Sonnenscheina.
29. Miroslav Kárný (ed.), *Terezínská pamětní kniha*. (Praha) 1995, s. 562.
30. SOKAO, policejní přihláška Ellinor R. Goldmannové.
31. Kárný cit. v pozn. 27, s. 706, 733, 740.
32. <http://www.sernahotel.co.il/en/?p=120>, staženo 25. 6. 2018.

Grafické řešení

výstavy

Umění p(r)o práci

Pavel Coufalík



Pohled na část zdi kolem továrního areálu, která byla v letech 1926–1940 popsána hesly, 1930. Foto: Řehák. Moravský zemský archiv v Brně, Státní okresní archiv Zlín.

Dominantní uplatnění typografie ve veřejném prostoru baťovského Zlína naskytlo ideální příležitost vystavět vizuální identitu projektu „Umění p(r)o práci“, věnujícího se vizuální kultuře tohoto města od dvacátých do padesátých let 20. století, zejména na autorském písmu a dalších prvcích úzce propojených s někdejší průmyslovou metropolí.

Písmo

Prvním úkol spočíval v nalezení a aktualizaci vybrané a dostatečně charakteristické abecedy z meziválečného baťovského období a její modifikaci pro současné použití. Nově vzniklé autorské písmo, určené v rámci identity pro akcidenční sdělení (názyvy, nadpisy a apod.), bylo tak sice tvořeno s jasně přiznaným odkazem k historii Zlína, nicméně s fundovanou korekcí zásadních typografických nedostatků původního písma.

Za ideální předlohu byla zvolena typografie používaná na sazbu (resp. malbu) velkoplošných motivačních hesel Tomáše Bati. Tato ikonická sdělení, realizovaná v monumentálním měřítku na továrních zdech a budovách, se stala jedním z typických vizuálních znaků tehdejšího Zlína. Před tvorbou nového písma byl proveden rozsáhlý výzkum, ve snaze dohledat archivní snímky

s co nejvyšším počtem původních znaků. Následně byly ve shodném tvarosloví dotvořeny všechny chybějící litery a současně korigovány dnes neakceptovatelné nedostatky původních písmen.

Číslice

Vedle autorské písmové sady se fond typografických prostředků doplnil ještě o samostatnou číselnou sadu. Jako předloha i v tomto případě posloužil další autentický prvek předválečného Zlína – navigační panel s ukazatelem aktuální polohy ikonického výtahu s kanceláří J. A. Bati. I kresba číslic prošla částečnou korekcí, s ohledem na současné použití, nicméně určité původní zvláštnosti byly zachovány a jako odkaz k historii přiznány (např. dnes neobvyklá rozdílná kresba číslic 6 a 9 nebo detaily u číslic 3, 5 a 7. Nová číselná sada našla uplatnění zejména u akcidenční sazby letopočtů.

ABC CDEFGHI
JJKLLMMNO
PPQRRSSTU
VWWXXYYZZ
1234567890

Autorské písmo vizuálního stylu výstavy Umění p(r)o práci.

Grafické motivy

Základní výchozí princip grafického řešení vizuální identity projektu Umění p(r)o práci je založen na prolnutí a modulárnosti tří elementárních stavebních prvků. Vedle akcidenční typografie se jedná o fragmenty (obtisky) autentických industriálních materiálů s abstraktně dekorativním potenciálem, pocházející z pracovního prostředí Baťovy továrny (např. design továrních podlahových dlaždic, strukturované povrchy ocelových plátů nebo neobvyklá perforace mříže ve výtahu páternoster).

Byl tak dále rozvinut princip započatý již u autorského písma – znovuoobjevení autentických historických prvků (s vazbou na téma výstavy) a jejich použití v kontextu současného grafického designu. Vizuál tak nepracoval pouze s jediným, pevně daným motivem (jako např. s vyobrazením jednoho vybraného díla, které by vzhledem k rozmanité škále ve výběru vystavených prací nebylo jednoduché určit). Naopak vytvořil platformu s nastaveným charakteristickým kompozičním kódem, který se dokáže dobře přizpůsobovat a modifikovat pro potřeby jednotlivých výstupů. Jinými slovy využívá (pro Zlín typickou) multiplikaci, modulárnost, pravidelný rastr, řád a geometrické uspořádání.



Varianty aplikace vizuálního stylu na plakátech výstavy.

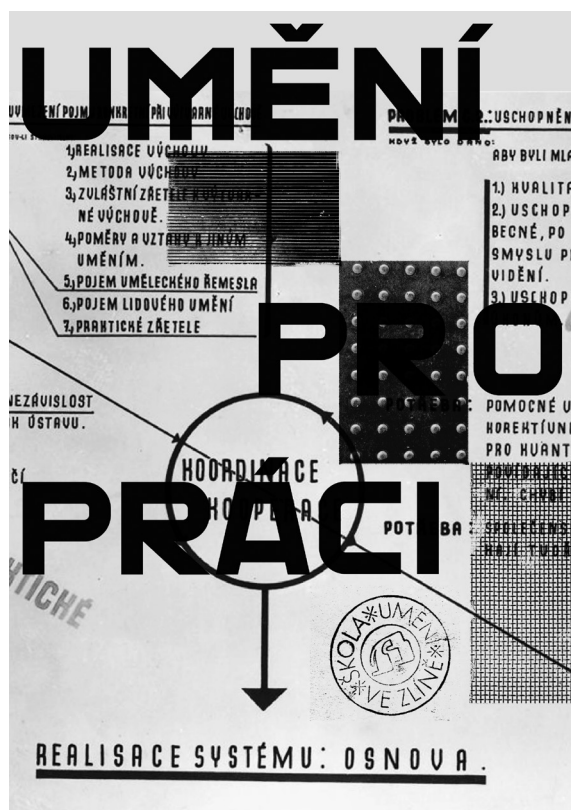


Třetím skladebným prvkem vrstveného vizuálního kódu se stal soubor grafických schémat, grafů, tabulek, rozvrhů, značek a dalších prvků informačního designu s přímou vazbou na uměleckou praxi ve sledovaném období (zejm. schémata, značky nebo grafické práce ze Školy umění nebo z propagačního oddělení firmy Baťa/Svit.). Tyto, do velké míry všední grafické výstupy, byly ve vizuálním stylu povýšeny na dostatečně nosný výtvarný prvek. Ten také současně poodhalil princip výstavy, založené na prezentaci archivních materiálů ponechaných bez názorového komentáře, kdy významová interpretace, podobně jako v případě vizuálního stylu, ve velké míře zůstává na návštěvníkovi.

Jednotný vizuální styl

Vizuální styl výstavy Umění p(ro) práci se skládal ze tří elementárních skladebných prvků: autorské akcidenční typografie, abstrahovaných grafických detailů industriálních povrchů zlíské továrny (symbolika transformace pracovního prostředí do výtvarného pojetí) a detaily grafických schémat, značek a rozvrhů poodhalující celé spektrum života zlínských výtvarníků, kde na stejnou úroveň řadí zdánlivě nezajímavou rutinu školního rozvrhu až po výstupy propagačního oddělení mezinárodní firmy.

Vizuál tak explicitně neprezentuje jedno konkrétní dílo a podobně jako v případě výstavy spíše podněcuje divákovu vlastní interpretaci a evaluaci předložených materiálů.



352

316

Z A R C H I V U



Miroslav Zelinský

Když do slovenské literatury poprvé vstoupili dva ze tří členů literární, básnické skupiny Osamělí běžci Ivan Štrpka a Peter Repka, psal se rok 1963. Stalo se tak na stránkách sborníku mladé literatury, který pod názvem Dúfam, že nevyrušujem, Eva... vydalo bratislavské nakladatelství Smena. Už o rok později spolu se třetím členem Ivanem Laučíkem (všichni se narodili v roce 1944) vydávají první programový manifest Návrat anjelov a půl roku nato druhý s názvem Prednosti trojných slávikov. Dnes jsou Osamělí běžci nejdéle fungující, živou básnickou skupinou v evropské literatuře, svou činnost neukončili ani po smrti Ivana Laučíka v r. 2004.

Jen obtížně lze shrnout do stručného komentáře jejich poetiku, která se samozřejmě během onoho půlstoletí vyvíjela a vlastně vyvíjí dosud. To, co z etosu prvních manifestů ale viditelně zůstává, je odvaha svěřit slovu nejintimnější hnutí mysli a nést za to před světem odpovědnost, jít do rizika, stejně jako osamělý běžec na maratonské trati (všechny členy skupiny by historik sportu našel i v dobových dorosteneckých běžeckých tabulkách), nebrat příliš velké ohledy na čtenáře, který je tak nucen občas absolvovat strastiplnou a náročnou cestu ke smyslu textu. Ale pojďme se seznámit: Osamělí běžci... to jsou totiž ti, kdo jsou sami se svým během, se svou námahou, se svým rizikem, se svou poezií, kdo předstupují především před sebe sama s nároky na svůj poetický jazyk, ale zejména s nároky na svůj básnický program... opakují, s jeho námahou a riziky...

Vždycky se mi líbila úvodní slova Ivana Štrpky k jednomu písňovému albu Deža Ursínyho se zhuďebněnými Štrpkovými básněmi. Ivan píše: Máte v rukách náš Modrý vrch a nám neostáva už nič jiné, len zaželať vám pokojný výstup. Čo ešte dodať na cestu? Vari len malý odkaz (ale to už viete): MODRÝ VRCH je vo vašich rukách...

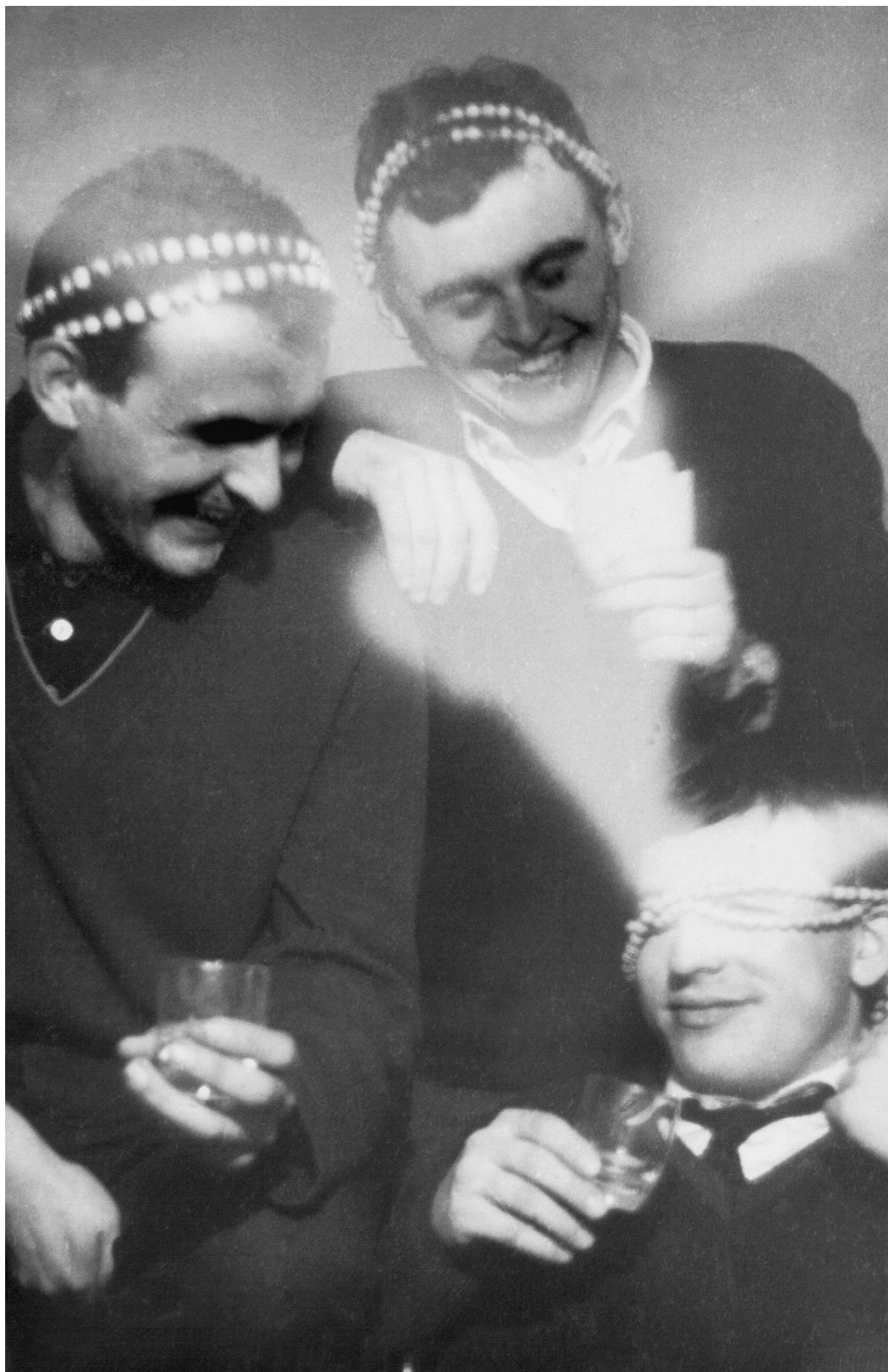
A tak je dnes ve vašich rukou i zpráva o Osamělých běžcích. Možná se jí nějak proběhnete, protrápíte, ale možná ji také opustíte, abyste si pustili Ursínyho desky a byli s poezií pěkně sami,

jak si to ostatně každá báseň zaslouží, všechna čest odvážlivcům, kteří jdou na trh s kůží autorského i interpretačního čtení.

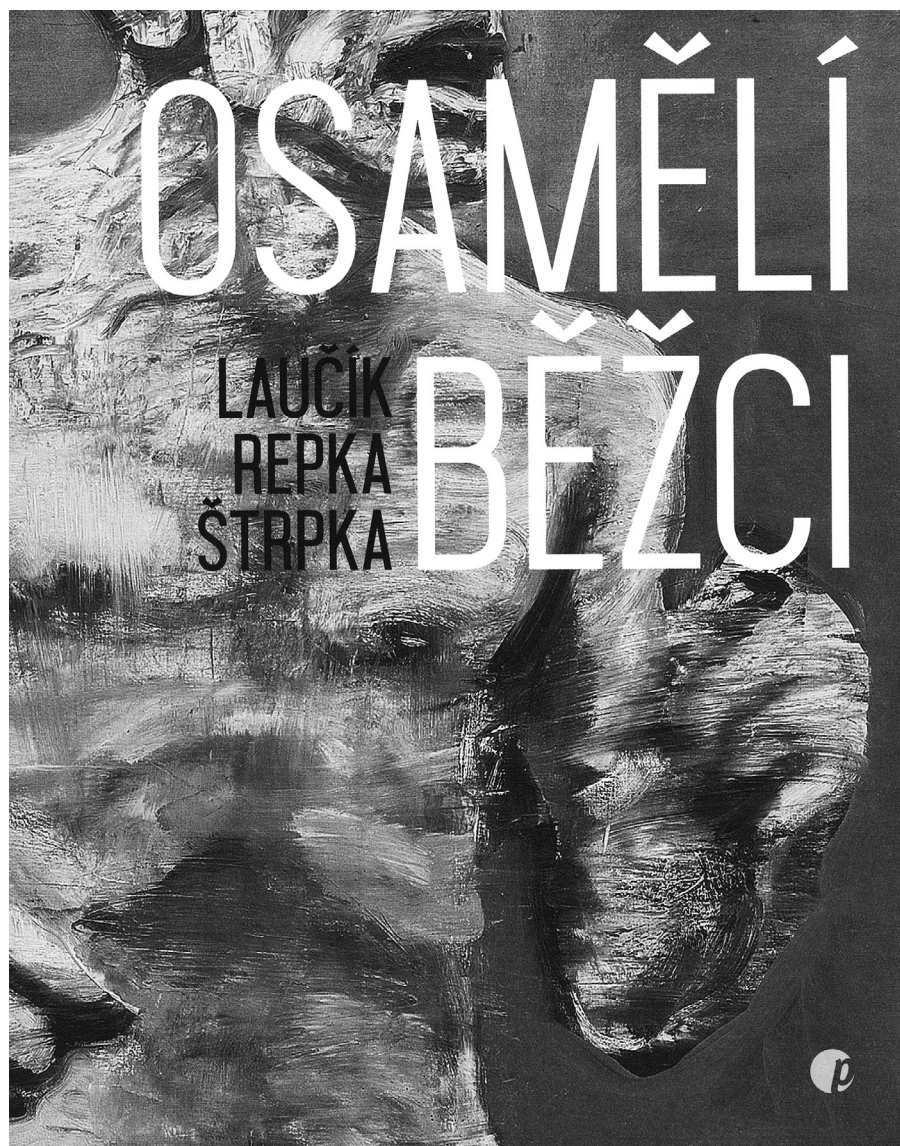
Pojďme ale trochu blíže k faktům...

Básnická skupina Osamělí běžci se utváří a její protagonisté na literární scénu vstupují v době obecného vzepětí slovenské, stejně jako české, poezie po schematickém období 50. let. Tou dobou zde v literárním, především časopiseckém prostoru působí různé skupinové básnické programy a tvůrčí iniciativy. Nejsilnější a nejzjevnější asi trnavská skupina tzv. konkretistů – Ján Ondruš, Ján Stacho, Jozef Mihalkovič a Lubomír Feldek. Slovenská poezie je ovšem tou dobou bohatá i na silné básnické individuality jako Miroslav Válek či Milan Rúfus, od poloviny 60. let také začínající Ján Buzássy nebo Štefan Strážay. V tomto poetologicky a tematicky otevřeném prostoru a atmosféře vstřícné k přijetí básnického slova přicházejí také Osamělí běžci s novou, jednoznačně svébytnou a tematicky i jazykově pronikavou poetikou a zcela neobvyklým pojetím poezie a básnického textu, který mnohem později dostal název „otevřená báseň“.

Jak píše slovenský literární historik a znalec moderní slovenské poezie Zoltán Rédey, „Koncept ‚otevřené básně‘ předpokládá významovou neuzavřenost básnického textu, který se otevírá nezformulované lidské senzibilitě, jde o pojetí básně jako neuzavřené znakové struktury, neukončeného, permanentně probíhajícího významotvorného procesu. Tomuto pojetí odpovídají i výsledky tvůrčího programu Osamělých běžců, jejich jednotlivé sbírky reprezentují jednu z nejprogresivnějších vývojových tendencí slovenské poezie posledního půlstoletí. Přesto (nebo právě proto?) byla a dosud je jejich raná i pozdější poezie přijímána jako čtenářsky náročná, až příliš ‚odvážná‘, příliš příkře se rozcházející s konvenčními představami o poezii v ‚tradičním‘ chápání. Jejich poetiku ‚otevřené básně‘ širší čtenářská veřejnost nejednou vnímá právě naopak, jako těžko přístupnou, nepřehlednou, neproniknutelnou,



Osaměli běžci v 60. letech, pravděpodobně při pražské návštěvě. Zleva P. Repka, I. Štrpka, I. Laučík, foto archiv P. Repky.



Obálka knihy vydané nakladatelstvím Protimluv v Ostravě s použitím detailu obrazu Jiřího Načeradského.

v konečném důsledku jako ‚hermetickou‘. Paradoxně se tak jako by právě ‚otevřenost‘ básně stává příčinou její ‚hermetické‘ povahy, jejího (zdánlivého) sklonu ‚uzavírat se‘ před běžným čtenářem.“

Ale představme si alespoň stručně klíčové knihy, které běží už půlstoletím existence skupiny... Nejplodnějším autorem, který je kontinuálně přítomen ve slovenském (ale také českém, jak zmíníme) kontextu, je asi také nejviditelnější osobnost Osamělých běžců, Ivan Štrpka. Nejviditelnější nikoliv jen pro kontinuum tvorby, ale také pro přítomnost v literárním životě. Dlouholetý redaktor významných slovenských nakladatelství a literárních periodik, diskutér, inspirující osobnost, soustřeďující kolem sebe mnoho z těch, kteří vstoupili do literárního světa později. Jeho texty ale také zná několik generací českých posluchačů bigbeatu, právě ony totiž znějí ve zpívané úpravě na naprosté většině alb kytaristy, zpěváka, skladatele a filmaře Deža Ursínyho. Ivan Štrpka je ovšem kromě básníka také brilantním esejistou, jak o tom vypovídají nejen jeho knižní a časopisecké eseje, ale také dopisy přátelům, které si členové skupiny vyměňovali ono celé dlouhé půlstoletí...



P. Repka, I. Laučík, I. Štrpka. Foto: archiv P. Repky.



I. Štrpka, J. Buzássy, P. Repka. Foto: archiv P. Repky.

Básnický svět Štrpkovy prvotiny (Krátko detstvo kopijníkov, 1969) je utvářen výraznou „individuální mytologií“, jeho dominantním motivem je mýtus severu a k němu se vážící dva protikladné archetypy: „severská drsnost, divokost“ a „severská melancholie“. Následující sbírka Tristan tára (1971) je zásadně jiná, jak naznačuje už název, založený na slovní hříčce, která odkazuje současně na samotný fakt volně a nezávazně plynoucí řeči, žvanění, slovensky „tárania“, a na umělecký pseudonym Tristana Tzary, pod kterým se proslavil jeden ze zakladatelů dadaismu. Chronologií dalších knih silně zamíchala probíhající normalizace, kde pro svobodného básnického ducha Štrpkova typu nebylo místo, až po desetiletích od svého vzniku tak vycházejí další lyrické soubory Pred premenou, Krásny, nahý svet, Všetko je v škrupine. Po deseti letech vynucené odluce pak vychází v roce 1981 básnický soubor Teraz a iné ostrovy, který obsahuje rozsáhlou báseň Správa o dětských ihriskách, napsanou v žánru záznamů z fiktivní průzkumné výpravy. S tímto postupem pracuje Štrpka i v dalších knihách. Sbíрка Medzihry. Báby kratšie o hlavu z roku 1997 znamená určitý vývojový zlom, začátek nové, polistopadové etapy v básnické tvorbě Ivana Štrpky. Dobově příznačný, vzhledem k situaci na Slovensku, je také fakt, že knihu vydává pražské nakladatelství Torst. Následuje kniha Rovinsko, juhozápad. Smrť matky (1995), reflexe konkrétního prostoru spojeného s tragickou událostí matčina odchodu. V rámci autorovy polistopadové tvorby otevírají další poměrně samostatnou etapu Hlasy a jiné básně (2001), na tuto knihu skrze tematizované oslovení „hlasů“ navazuje 25 básní (2003). V básnické knize s názvem Tichá ruka. Deset elegií (2006) Štrpka zjevně odkazuje na slavné básně Rainera Marii Rilka a jeho Duinské elegie.

Mezi Osamělými běžci má Štrpka jako snad nejznámější a publikačně nejproduktivnější z nich zvláštní postavení i vzhledem k jeho textařské spolupráci s rockovým hudebníkem, kytaristou a zpěvákem Dežem Ursínym. Právě „textařská“ tvorba (až do doby Ursínyho smrti v roce 1995) představuje vlastně tu známější, „populárnější“ stránku jeho autorského působení. (Některé Štrpkovy texty pro Ursínyho skladby vyšly pod názvem Modrý vrch v roce 1988.)

Ivan Laučík, pro mě tak trochu nejtišší z trojice Osamělých běžců, jak poetickým výrazem, tak také neliterárním životem, byl středoškolským učitelem s řadou dalších zájmů a aktivit. Jeho debut Pohyblivý v pohyblivom vyšel v roce 1968 (v nákladu 400 výtisků). Celoživotní básnické dílo vzniklo v ústraní, mimo „centrální dění“, na hornatém Liptově. Sestává z pěti knih: kromě debutu jsou to sbírky Sme príbuzní na počiatku (1970), Na prahu počuteľnosti (1988), Vzdušnou čiarou (1991) a Havránok (1998). Jeho tematickými dominantami jsou přírodní reflexe, sestupy do hlubin času, ale také do konkrétního geologického podzemí (Laučík byl aktivním speleologem).



Peter Repka a Ivan Štrpka ve Zlíně, červen 2018. Foto: Dalibor Novotný.

Třetí člen básnické skupiny Peter Repka debutoval sbírkou *Slieпка* v katedrále v roce 1969, následující básnickou knihu však vydal až v polistopadovém období – *Že-lez-ni-ce I-III* (1992). Jeho možnost pobývat autorsky v dobovém literárním kontextu byla omezena faktem, že se v r. 1973 legálně vystěhoval do Německa. Peter Repka je mi velmi blízký svou niterností, jak lidskou, tak básnickou, a ztišeným hlasem, obrazným i skutečným. A také vysokou vůli k básnickému tvaru, která obzvláště v pozdějším období nachází výraz v inspiracích starými orientálními strofickými formami (haiku), výrazovou úsporností a meditativností.

Na závěr opět literární historik Zoltán Rédey: „Je nesporným literárněhistorickým faktem, že skupina měla a má svým programem a činností, tedy tvorbou i postoji svých protagonistů, zcela zásadní vliv na literárně-kulturní dění na Slovensku a neodmyslitelný podíl na utváření profilu slovenské poezie posledních čtyř desetiletí. Skupina dodnes neztratila svůj význam, ba nadále ho potvrzuje vzhledem ke svému nepřetržitému, stále aktuálnímu působení – i když bohužel již bez Ivana Laučíka.“

Ivan Laučík

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 4. července 1944 v Liptovském Mikuláši. Studoval na gymnáziu v Liptovském Mikuláši, ve studiu pokračoval v Martině a v Banské Bystrici na Pedagogické fakultě, obor slovenština a dějepis. Pracoval jako stavbyvedoucí v Košicích, působil jako učitel v Liptovském Mikuláši, od roku 1981 v Liptovském Hrádku. Po roce 1989 pracoval na školské správě, od roku 1990 byl poslancem SNR za stranu Verejnoscť proti násiliu. Byl také ředitelem okresné školské správy a později se opět vrátil k učitelskému povolání, učil na gymnáziu v Liptovském Mikuláši.

Vydal knihy básní – Pohyblivý v pohyblivom (1968), Sme príbuzní na začiatku (1970), Na prahu počuteľnosti (1988), Vzdušnou čiarou (1991), Tri básne (1994), V žiarivosti zá-zemia (1997), Havranok (1998). Souborné dílo vydal v roce 2003 – Básně. Dále vydal prózy – Stodevätidesiat rokov lesníckeho školstva v Liptovskom Hrádku: 1796–1986 (1986) – s Pavlom Ruskom, Rozeta (1996) – se Zuzanou Gažíkovou, Liptovský Mikuláš: Príbeh mesta (2000) – s Danielou Komárovou, Štefan Rysuľa (1900–1976): Výberová personálna bibliografia vydaná pri príležitosti 100. výročia narodenia (2000) – s Ivonou Salajovou a Máriou Michníkovou, Svet Himaláji (2002) – s Ivanom Kenézom, Igorom Čomborom a Antonom Hrubjakom, Pohyblivý v pohyblivom (2007) – s Ivanom Štrpkom a Petrom Repkom, Pohybliví nehoria (2009) – s Ivanom Štrpkom a Petrom Repkom, Poker s kockami ľadu (2014) – s Ivanom Štrpkom a Petrom Repkom, Trbleť v oku (2015). Přeložil dvě knihy řeckého básníka Odyssease Elytise. Ivan Laučík zemřel 12. května 2004 v Liptovském Mikuláši.

Á z i a

Sklené žezlo roztečené po nohaviciach
Skrúsené boje Židov
Býčie mechy trúbia v širokých prúdoch
Ústav hluchých na miestach kde nieto čo počuť
Nová koža pokrývajúca samopaly
Kresba na ramenách Budhu
Jazyk odmieta prevziať letopočet
a zaradiť sa medzi nánosy kostí

Ázia Kresba ihlou Malí kožený bojovníci
Lipový čaj v kotloch
Pochovaná brada
Štekot nad Áziou
Drak pohlcujúci draka

Ázia Výsostné vody
Budha jako krátka masitá ruka Ázie a zlatá baňa
nemoty
Budha jako príkra sladkosť podobná štekotu
Budha jako hudba zostupujúca po prejemnom hrdle
Písmo-hmyz prebodoľ kožený listy
bariéra
zaručuje že nemota sa nerozšíri na Áziu

Reka Majestátna kolmica na čele – sklené žezlo vlkov
pitu- Vlaky vypravené do mora
lá- Bežec ťahá nite po púšťách
cia Mesiac sa prihovára sanskritom i poslednému vlkovi
Ázie Kroje jako škvrnitý tyfus
Mladé prsty voňajúce na kameni

Trú Rovnaký hlas vyzývajúci na smrť i narodenie
by Rovnaký hlas vyzývajúci na smrť i narodenie

K j a s k y n i

Dýchať
na výstupkoch skál
tmu
V sieni chladivého vzduchu,
žiarenia a nedotknuteľnosti.

Vstúpili sme rozpadnutými bránami.
Je to viac než dotyk,
viac než obrad.

Chvenie
před sebou?
V tichom daždi priestoru
sa svetlá obnažujú až po vlákna
a miznú v jase.

Schádzali sme jemnými skalnými trubicami,
čo sa rozvetvovali ako krídla kroník.

Čisté hlbinné opojenie
Dužina zimného ticha,
vybuchujúca vo vrstve pohybu
zvukmi
Tma plná obrazov
v plynulosti zraku.

To sme niesli v sebe?
Tie rotujúce čierne hviezdy?
Trýznivú trvanlivosť jazyka?

Výrony tepla zo stien,
ústa naplnené hlinou.
A v krehkom svetle:hmyz?
bielofialový plameň?

Pohyb, čo nenadväzuje na seba.
Prosté vlákna
schopné kvitnúť v tme.

L i p t o v

Ach, Liptov,
horstvá poskladané z fotografií
ľudoprázdnych žľabov,
najkrajšie exempláre rastlín a zvierat
snímané s filozofickým nadhľadom!

Liptov, kde vedomie tlie
v siahodlhých zimách,
lavíny ozvučujú marec
a motorové píly ďakujú vo svojom jazyku
ďatľom,
krypty jazyka čakajú na zmŕtvychvstanie
a Kriváň svieti ako plachta za-
mrznutá v severáku.

Liptov, kde sa rekreačný spôsob života snúbi
s divokou kosbou, kde k drevenici prirastá
hliniková veranda.

Kde sme zostali kvoli zelenomodrému svetu
žľabov a turní,
kvoli krehkosti svitaní.

Liptov, Liptov, Liptov,
kde ťažba vzduchu pokračuje
a okridlené mravce sa vrhajú do tmy.

Tí, čo ťa opustili,
spomínajú tvoje arktické letá
v bazénach juhu.

Ponechali tie miesta
teplým januárovým vlnám, šarkanom,
odlietajúcim po parabole do oblohy.

Jeseň natiera hmyz na sklo,
nálet vzdušného víru zanechal zlaté body.
Živé špirály sa odvíjajú
a za Prosečným už sneží.

Liptov, kde v prvom snehu
ložiská brusníc vytiekli na obrusy
a voľným okom vidíš v diaľke
mrznúce bunky
ich červených očiek.

O t v o r e n ý l i s t Z á p a d n ý m T a t r á m

Dole dni siahodlhej zimy
krúžia (diskotéky, gymnastika,
raketové modelárstvo...),
na dohľad sú povichrice, kamenejúce lesy,
difúzne svetlo
a pod snehom larvy
(tiché, v bezvedomí).

Praskajú krovy kolíb
dvere sa otvárajú do tmy,
v ktorej by malo byť Poľsko
s kostrou veľryby na brehu, s plytkým zarasteným
morom.
Viator rozhýbe víziu komínov (v tme),
zaznejú husle Pohalia,
sladké chrasty nehy sa rozlejú
po príponách severských jazykov-
až po ulity s jediným vchodom.

Od chrbta snehová fréza doháňa detské stopy
(Liptov sa otriasa v skrivených osiach,
Spiš je iba závit mäkkého šera v jase, Orava
fosforeskuje spoza...)
a nikto nezostupuje z vrcholov.
Nikto nevydrží nápor pamäti.

Deti na vrcholoch jedia ľad
(tichý, v bezvedomí).

A suché ihly (bezzvučných lietadiel)
mieria za clonu dažďa,
za vrchy vypálené do tmy.

Ivan Štrpka

přípravuje
Pavel Petr



Foto: Dalibor Novotný.

Narodil se 30. června 1944 v Hlohovci.

Vzdělání získával ve Veľkém Záluží, v Seredi a po krátké pauze pokračoval ve studiu v letech 1963–1969, kedy študoval obor slovenština – španělština na Filozofické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě. Po maturitě pracoval v Geologickém průzkumu, během studia na vysoké škole působil zároveň jako redaktor v literárních časopisech. Od roku 1970 byl redaktorem vydavatelství Slovenský spisovateľ. V letech 1971–1973 redaktorem vydavatelství Tatran. Od roku 1973 působil jako dramaturg pro děti a mládež ve Slovenské televizi v Bratislavě. V roku 1987 se stal nejprve zástupcem šéfredaktora týdeníku Mladé rozlety, potom zástupce šéfredaktora nového periodika Literárny týždenník a v letech 1990–1993 byl šéfredaktorem časopisu Kultúrny život. V období let 1999–2010 byl šéfredaktorem časopisu Romboid. Jako textař se podílel na řadě desek Deža Ursinyho. Je také překladatelem ze španělštiny. Obdržel mnoho literárních cen kupř. – Cenu Ivana Kraska, Cenu Dominika Tatarky, Cenu Jána Ondruša.

Vydal knihy básní – Krátke detstvo kopijníkov (1969), Tristan tára (1971), Teraz a iné ostrovy (1981), Pred premenou (1982), Správy z jablka (1985), Modrý vrch (1988), Všetko je v škupine (Poznámky z cesty) (1989), Krásny nahý svet (1990), Rovinsko, juhozápad: Smrť matky (1995), Medzihry: Bábky kratšie o hlavu (1997), Majster Mu a ženské hlasy (1997), Bebé: Jedna kríza (2001), Hlasy a iné básne (2001), 25 básní (2003), Tichá ruka: Desať elegií (2006), Veľký dych: Psychopolis, tenký ľad (2009).

Souborné dílo vydal v roce 2008 – Básně.

Vydal prózy – Krč roztvorenej dlane a iné eseje (1995), Rukojemník (1999), Tibet: Dalajláma na Slovensku, lákavá cesta láskavosti (2000) – s Martinem Slobodníkem, Slávkou Breierovou a Miroslavou Putišovou, Na samý okraj (písania) (2006), Pohybliví v pohyblivom (2007) – s Ivanem Laučíkem a Petrem Repkem, Pohybliví nehorla (2009) – s Ivanem Laučíkem a Petrem Repkem, Kadlečík & Štrpka (2012) – s Ivanem Kadlečíkem, kniha obsahuje CD Andreje Šebana Improvizácie I.

Ivan Štrpka žije v Bratislavě.

Prestupná stanica

Rub mince, ktorú získavam
pri rannom rozmieňaní
je preškrtnutý nezaschnutou krvou. Zvieram ju
v dlani takmer bez čiar. A neviem
sa rozhodnúť
podľa informačných tabulí :
IX. vrstva – Uruk (odchod 7,20)
X. vrstva – Uru (odchod 7,21)
XVI.vrstva – Varka, protoliterár-
ne obdobie (Fáza – Enna III).
Medziobdobie. Čakanie pri kohútiku,
na jednom konci, z ktorého odkvapkáva olovo.
Kolobeh ustal. V suchu a daždi
Janus obrátil svoju bezobsažnú tvár.

Prestupujem na mieste.

Ako svoj vlastný ranný príznak v rednúcom
svetle obrazovky,

ktorý má rozlúštiť rýchlo rozplývajúci sa nápis
na hlinených tabuľkách.

Nevie sa rozhodnúť. Váha. Hádza si mincu.

Písmo je nečitateľné. Vždy znova padá hlava.

Pod čelom

mu vrta migréna. Dopravný rachot
sa približuje zo špinavej hmly.

Mincu mám v holej dlani. Krv na jej lici
už takmer zaschla. Bezmyšlienkovite
ju vraciam do obehu.

N á ě r t (p r v e j) e l é g i e

Si ty môj anjel ? Nie, len tvoj trápny fízel
vytrvalo špehujúci tvoj
krátky výstrel, môj chladný
úsmev aj čiusi večnú kosť. Nahý blesk. Príbeh
v prázdnej sekunde. Ríša a štáty ?
Pakty ? Únie ? Holé
Fantazmagórie. Každý jednotliviec
je vlastný cieľ
všetkého toho hmýrenia a spolčovania
ľudských tvorov
vo svete, každý je zhromaždením mnohých aj
vlastným rozhodnutím súčasne, každý sám
o seba a v sebe je ten neumdlievajúci
spev (stebiel trávy) plný hermafroditických
semien
trieštiacich sa hlasov (Deklarácie) seba samého.
Ale kam vlastne mieri (na čo) (a kým sa máme
stať) čo môže byť (čo chce byť, čo tvaruje a
čím sa vlastne stáva) aký len môže byť (práve
TERAZ) (účel, konečný) zmysel toho (aktu -
álneho) smiešne dojemného kráľovstva seba
samého ?

Plakal by som uprostred prudkej tmy
v tom filme plnom skvelých komikov.
Napokon, po členky (stále) v mútnej a ustrnutej
vode zrodenia, každý sám (na hranici bezvetria)
tlačí svoj vlastný papierový čln, až kým ho
nerozbije prvý závan z približného brehu
vlastnej predstavy. Stroskotávame na ironicky
suchom
vánku (mentálnej sodomie & holej slasti) čirej
platonickej myšlienky, ktorá tu v piesku (pred
nami aj za nami) zanecháva len (zášklby,
len nahé
nervy prázdnych znakov bez tela, len) virtuálnu
stopu tieňa vecí, bez potomkov aj bez predkov.
Toto chcel
na svoj obraz ? Toto chcel na svoj obraz
ten obraz
urobený z obrazu TY vo svete živej
bezobraznosti ?

A kde je precitnutie, oduševnenie a extáza,
naš každodenný chlieb z nás samých,
zo seba samého ?

Pečme sa! Smejme sa ako zrno ! Trasme sa
pri ohni seba
samého (lebo) to „my“ (v nás aj okolo nás)
prakticky je
celé „ja“ a to „ja“ je celé bezhraničné „my“
bez hĺbky
aj bez dna.

Tlačme len ďalej náš prázdny čln do mora dún.
Prekračujme sa. Skepsa je Uroburs večne
od konca
požierajúci svoj chvost, Leviatan prstenec
stvorenia obsahujúci blúznivo premenlivé more
preludov oddeľujúcich ťa slepo od sveta. A kto
si ty ? Ja že som planéta ? Radšej sa napi!
Prepni na B 666! Čo budeš jesť, to zo seba aj
vytlač. Podaj mi misu ! Počuješ ten ston ? Nalej
mi ! Len to zhltni ! Za čo predáš ? Hovor! Len ne-
prestávaj. Hovor. Hovor sám so sebou.
Evanjelium pravdy ťa pod krk
drží nad vodou a vďaka životu
zanikne smrť, tak ako vďaka svetlu temnota.

Si ty môj anjel ? Obraz
sa skrúca v miske mlieka.
Médium praská. Ktosi farbí.
Analytici uprostred slova miznú
z obrazovky. Sliediči tupo hľadajú
pred seba. Psovodi blednú, temní chrti
sa prepádajú v čerstvej stope. Krv
na papieri tečie prúdom. Stierači zotierajú
z čiel obetí aj okoloidúcich plamenný bozk
skutočnosti. Čističi čistia. (Dovidenia, de-
terminátor je plný aury neovládnuťelných
skratov.)
V elektronickom šume plnom božských
odkazov a posunkov odpočívateľa vo dne -
v noci (ticho a) vytrvalo stoja pri stenách.
Až rozum tuhne v zákrutách priamej
temnoty. Si ty môj anjel? Si to ty ?
A dieťa ďalej odovzdane nasleduje
žiariace mlieko uprostred svojho kráľovstva,
médium hmlisto šumí, v tme sa
skrúca had. Poďme sa hrať!

A myseľ celé leto páli knihu
ako lampu. A leto celé páli
lampu ako knihu. A kniha číta
myseľ ako lampu : text sa rozpúšťa
a tanec trvá ďalej, vždy znova precitajúc
nad tým istým riadkom, ktorý celé leto
ľúšti v prudkom svetle stále dokola.
Tieň celkom mizne, bledne aj
sám strach. Smäd do seba sa ponára.
Krik hasne. Vzдор je iba dym, Žiarivý
výsmech kvitne na márach. A každé
ráno znova sústreďuje myseľ
na záhradu chladného svetla rovno
pod oknom. Deň naho prúdi. Uprostred temný
dom na výsostnej pôde skvelej prázdnoty.
Prázdno : ty, miznúce echo
(každú reč v mihu rozložíš).
Si ty môj anjel ?

Horúci vietor ľahko čerá
lesklé lístie na stromoch
v nezapisateľnej reči
poludňajšej temnoty.
(Jej škvrny nemo rastú
na čepeli harpúny.) Pot
stojí. Spánky sú holé, hladké
čelo svieti, napätie prázdnej
kože stúpa. Pach olovenie.
Strelci mlčia. Zameriavači
vytrvalo stoja pri stenách :
nahý delfín sa mihá
v mysli bez myšlienky.
Si ? Ty ? Môj anjel ?

Svetlý tieň bez plavca
sa mihá v holej mysli.
Priehľadný delfín sviští neosedlaný
klokotáním a smiechom ligotavej siluety.
Tvor plávajúci v mysli bez myšlienky
striebristého výskania : text sa
rozpúšťa a mokrá tanec
trvá ďalej. Horúca božská stopa
Prvotného dieťaťa, blysi sa mi zo svetlých
hlbín uprostred dna bez hĺbky a bez dna,
vyplaz svoj záblesk v ústrety temnej strele,
obnaž tú nahosť, vystrel k nám !

P e t e r R e p k a

přípravuje
P a v e l P e t r



Foto: Dalibor Novotný.

Narodil se 14. ledna 1944 v Bratislavě. Vystudoval Technickú univerzitu v Bratislavě. V roce 1970 odešel s manželkou do Německa, kde dodnes žije v Offenbachu nad Mohanem a pracuje v oblasti obchodu.

Vydal knihy básní – Sliepka v katedrále (1969), Že-lez-ni-ce (1992), Priateľka púšť (1996), Karneval v kláštore (2002), Relikvie anjelov (2006). Souborně vydal dílo v roce 2005 – Básně.

Vydal prózy – Vstaň a choď (1970), Pohybliví v pohyblivom (2007) – s Ivanem Štrpkou a Ivanem Laučíkem, Pohybliví nehoria (2009) – s Ivanem Štrpkou a Ivanem Laučíkem, Chvála zápisníku (2011), Spätne zrkadlo (2012).

Napsal dramata – Will Shakespeare (1972), Edko Letko (1972).

Petr Repka žije Offenbachu nad Mohanem v Německu.

J e d n o s l a b i č n é

Tibet

Óoom

Dva obrázky

Trápenie

Dych
vzdych

Hladina

Žblnk
kruh

Tri akordy

Huslí
tón

Klavír
znej

Akord
hraj

Štvrtá zima

Dopisovanie

list
bez
listu

Večer

Spi
sny
čítaj

Advent

Kľúč
k lúču

Ráno

Srieň
piecky včiel

P ä ť s l a b i č n é

Narodenie

Výkrik:
Iný svet!

J. B.

Jano
dýcham
Pláň

Ô

Nikdy
nezmokne

Pominuteľnosť

Topoľ
v popoľ

Čo mám?

Štyri doby
mám

Š e s ť š e s t i e k

Škola písania

Krieda v triede
Píš!

Skorý med

Včela
na
snežienke

Mladosť

Šťastní
naším
smädóm

Relativita

Zmena váhy
svet(1)a

Jeseň

Slivku
cmúľať
chvíľku

Pravdaže

Vode smiech:
väzenie

S i e d m a j e s e ň

Dedína

Zvuk zvonu
rozvoňaný

Kameň

Tlč kremeň
vzkriesiš
iskru

Na hubách

Hríb
huboval
potichu

Orechopád

Orech žrubil
kamene

Úzkosť

Ryba
vo vodovode

Malátnosť

Farby už
v pivnici

Hocikedy

Tvoja tvár
je slnečná

Osemslabičné leto**Krajinka**

Červené maky
pehy lúk

Bezvetrie

Blýska sa
motýľ v žite

Plenér

Okná dokorán
plné rán

Hromobitie

Duch búrky
bičom tleska
dážď

Voňavý les

V medzisvetle
horský med

Lužný les

V lúkach
farby sukni

Iste

Sme viac ako
žalovanie

Angela

Moja milá
deň i noc
dar

Desať bez jednej**Chamtivosť**

Pijak
sa ožral
potom zmodral

Lenivosť

Neviem
je to hriech
alebo čnosť

Everest

To je vrchol!
Svet
bez kyslíka

I. L.

Pod zemou
ale
nad skalami

I. Š.

Vidí viac
než lekár
dovolí

D. D.

Dušanko
doslovných
doslovov

T. J.

Vie premeniť
slová
na víno

P. V.

Porcelán
počuje
pád šálky

O. P.

Z fragmentov striebra
knižnice

X.**O láske**

Láska
láska
Neláska
neláska

Nadránom

Svitane
počúva
hudbu ticha

Závisť

Chceli ste
i to
čo sme nemali

Strach

Had je už mŕtvy
a jed
je všade

Jaroslav Hašek, 1911

Kto neklame
nie je
politikom

Hnev

Na teba
na seba
na svet

Načo

Únava

Šoférováním
som sa zobudil

Pôst

Judáš zradil raz
ja zrádzam stále

Len chvíľka

Teplo a svetlo
objatia
vdáka

Noc

Pre niektoré sny
oplatí sa spať

/ S l a b i č n é /
(bonsaj básne)

Alén Diviš and Erben's Wedding Shirt

Jaromír Zemina

This contribution written by Jaromír Zemina, our leading art historian, focuses on the relationship between painter Alén Diviš to poetic works, primarily to the ballad taken from the book entitled *A Bouquet (Kytice)* – a from our classic poet and collector of folk tales Jaromír Erben. The text was written for the exhibition that could be seen at the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín. The exhibition entitled ... *and human life like a dream!* (...a život lidský jako sen!) subtitled – *fear people, not miracles!* (bojte se lidí a ne příznaků!) is in a similar spirit of the previous exhibit (Kuběna and Nezval, Karel Hynek Mácha, Karel Hlaváček, Jiří Kolář). The exhibition was also a part of a series that took place in cooperation with the Monument of National Literature in Prague.

Art for/after Labour (*Umění p(r)o práci*)

Vít Jakubiček

The project *Art for/after Labour* was prepared by the Regional Gallery of Fine Art in Zlín in cooperation with the National Technical Museum. The goal of the exhibition was to provide visitors with a unique representation of the development of the visual culture of Zlín during the period from the 1920's to the 1950's and to draw attention to those significant events that occurred in the field of art as well as present those marginal topics that were apparent during the development of the city's industrial identity and the important role of its inhabitants. Emphasis that was placed in the broadest definition of the term „art“ is alone given as the very nature of the artistic creation of Zlín's society of that time. This was a very specific element in the field of visual culture due to relatively weak cultural roots. In addition to the primarily chronologically arranged development line, the exhibition reflected the individual events that occurred in the field of the creation of the visual culture, and other important and specific sub-topics pertaining to Zlín, that were closely linked to the phenomenon of work, dynamics, propagation and representation. In contrast to the usual presentation that almost is exclusively portrayed in a modernist light in terms of the artistic preferences of the then-customers placing the orders for the artwork, the exhibition presents a broader picture of the then-current state of visual culture in Zlín that was far from clear. Thus, it underlines the changing values of the artistic objects in that given time and the environment that had a different value and importance than they have today.

Years of Disarray 1908–1928. Avant-garde in Central Europe

Šárka Belšíková

The Museum of Modern Art in Olomouc in cooperation with the International Cultural Centre (Międzynarodowy Centrum Kultury) in Krakow, the Bratislava City Gallery and the Janus Pannonius Museum in Pécs have organized an international exhibition outlining the development of modern and avant-garde fine art in Central Europe during the two decades between 1908 and 1928. The exhibition was prepared for the 100th anniversary of the founding of Czechoslovakia, but it focuses on the entire territory of the former Austria-Hungary Empire. Its authors, Karel Šrp and Lenka Bydžovská in cooperation with an international team of experts, prepared a broader concept of the exhibition that will eventually be repeated in its partner institutions in Krakow, Bratislava and Pécs. The exhibition has been divided into twelve thematic units that map the changes of art during that period of time. The viewer can discover the development and twists through the pictures, sculptures, graphic art pieces and drawings, as well as in a special section that is given over to magazines, books, posters, photographs

and creative experiments. Another dimension provides the exhibition with documentary film footage and excerpts of popular silent films. This is the first time that an exhibition offers for a wide and varied view of the development of avant-garde art in Central Europe. It is a confrontation of artists from the entire Austria-Hungary that makes it a unique experience.

1968 and Fine Art in Czechoslovakia from the Recollections of Miroslav Šnajdr Sen. and Stanislav Kolíbal

Helena Musilová

The interview with Miroslav Šnajdr Sen. and Stanislav Kolíbal's short text presents two personal perspectives of the events surrounding the year 1968 and the following events including the Prague Spring, the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia, the death of students Jan Palach and Jan Zajíc who set themselves on fire as a protest to the lethargy that was apparent in the society of the time, as well as the first period of „normalisation“, uprooting the everyday life in society into the hands of the governing Communist party.

Miroslav Šnajdr Sen. explains how this troubled era was reflected through his works, either as an immediate reaction (paintings created on August 21, 1968) or in the longer-term (quotations and paraphrases from the Renaissance art, which to him signified an expression of humanity and humanism, as well as themes from the Bible that contain strong messages, such as *“Love thy neighbour”*). At the same time, he makes reference to what the life of the professional musician or artist was like, and what saved him from the pressure of the ruling powers to participate in the art commissions of the State and other similar compulsory activities. Stanislav Kolíbal recalls how the artistic themes were associated with the social situations, as well as the problems of being open, the unsteadiness and abstraction that was suddenly associated with the social situation that has been fundamentally written into the lives of this particular generation.

Eliška Vejrychová-Švabinská: Wife, Model and Undiscovered Talent?

Eva Čapková

Eliška Vejrychová-Švabinská is a representative member from the group of women from the turn of the Twentieth century who, thanks to those relations that existed in society at that time, could not fully realise their talents. Švabinská entered the public but most notably the artistic world through her relationship to painter and graphic artist Maximilián Švabinský, for whom she was a model and later married. Švabinský shaped her, but she also shaped him. For example, she introduced him to music, which eventually became a welcome companion to him. The book entitled *Memories from Youth (Vzpomínky z mládí)* contributed to a better understanding of Švabinský's working methods and those events surrounding the creation of some of his works. During her life, Švabinská lived in captivity and its associated ideas about women and their role in society against which they had built-up to some extent. But she did not have the opportunity to apply her own artistic and musical talent.

A Work of Art and its Prototype 120 Years of the Moravian Tapestry Factory

Tomáš Mikulaščík

The Moravian gobelin manufaktura (MGM – Moravian Tapestry Factory) in Valašské Meziříčí celebrated two significant anniversaries at the end of last year: 120 years since the founding of the organisation at the tapestry workshops in Zašová near Valašské Meziříčí and the 110 years since the

establishment of the Jubilee Regional Tapestry and Carpet School, located in Valašské Meziříčí. At the beginning of the jubilee year, the MGM prepared a publication that contains the results of the previous research as well as new insights, significant knowledge and appreciation of previous efforts. In addition to the texts of a more general nature, the book maps the entire history of the gobelin weaving industry (K. Valoušková) and carpets (O. Méhešová) in three parts. The publication also features the production of tapestry in the years following 1991 and closes with a chapter dedicated to the restoration of historical tapestries. The texts correlate to the eight sections of the catalogue of realised works in which the authors attempt to capture the entire production workshops with admirable diligence. But they did not always succeed. The book has a rich photo documentation complete with texts; one can also find small reproductions in the catalogue section.

T.R.A.M.

Nina Vidovencová

Since February 2018, the T.R.A.M. art project has been connecting two major European cities by train – Bratislava and Vienna. It converts everyday banal travel into a new cultural experience. Travellers continually become spectators in a gallery that spreads out around them. Four classic train wagons become a gallery space, creating a new platform for the presentation of contemporary artists from different countries. In addition to the exhibitions themselves, the T.R.A.M. program also focuses on the various performances and musical events, as well as lectures and discussions that took place in the Chat Pointe wagon.

The Uničov Photographic Festival – A Space for Extraterrestrials!

Martin Fišr

The 8th annual Fotofestival Uničov took place this year in the Moravian city of Uničov. From the point of view of the visual arts, it was most certainly the city's largest event; on the map of (contemporary) art in the practically unknown city. The straightforward theme of *Fauna* prepared a very fertile ground for the organisers. In addition to Martin Salajka, a present-day concentrated Czech wildlife painter, the organisers also selected the legend of documentary photographers, Pavel Dias. The photographic festival is a particularly open event, where even the underwater animals of Rostislav Štěfánek can belong without any conflict. After eight years, the festival in Uničov continues to occur as a somewhat colonialization of extraterrestrials. Perhaps it does not conclude as a typical exhaustion of materials that were a digital trace of chaos and press releases that had been lost in the corners of the internet.

Gabriela Dorazilová: Embroidered Paintings

Pavel Preisner

The art of embroidered paintings are not an exception on the contemporary art scene. They are new. Take for example Daniela Kopková-Mikulášková who has been drawing for several years, painting with cotton and sewing on various base materials (classic painting canvas, rags, covers, curtains,...). Gabriela Dorazilová embroiders in a more "restrained" way. Using acrylic and spray paints on painted canvas. She is interested in the back side of the embroidered picture. Before I discovered from where Gabriela was coming from, I remarked to this as *"Russian avant-garde from Neo primitivism landscapes to the supremacy of the Malevich or El Lissitzky movements. Or something like the work of a novice in the studio of László Moholy-Nagy during the Bauhaus era. I think that the artist today is an eternal novice. An eternal research assistant... These are*

own diagrams of a "social structure and situation. He emerges from the motives of a circle and pie charts. He does not work with measurable values. These are the ideas of such situations and their organisation." – G.D.

Engelmannova pozdní evropská léta

Pavel Zatloukal

The study focuses on the last years of architect Paul Engelmann, an Olomouc artist and student of Adolf Loos, just before he left for Palestine in 1934. In 1929, he founded his own atelier and entered the competition for the Opava swimming pool with Hugo Riesenfeld and Otto Sonnenschein. One year later, more than one hundred dwellings built for Benedikt Liebermann had poured into the extensive residential colony in the then-Polish town of Stanisławów (now Ivano-Frankivsk, Ukraine). This was ideally linked to popular period exhibitions of family dwellings in the Neues Bauen style. Ellinor R. Goldmann's functionalist family dwelling in Olomouc built in 1932 was probably Engelmann's last building to be constructed in Europe. The study also highlights the fate of several descendants of Jewish families. Some managed to escape the Nazi occupation, while other perished.

Graphic Design of the Art for/after Labour

(*Umění p(r)o práci*) Exhibition

Pavel Coufalík

This contribution deals with the graphic designs for the exhibition entitled *Art for/after Labour (Umění p(r)o práci)*. It outlines the origins of each of the individual pieces and their associations to theme of the exhibition that focuses on the creation of the visual culture of the industrial city of Zlín during the period between the 1920's and 1950's.

The Lonely Runners (Osamělí běžci)

Miroslav Zelinský

The oldest literary group that currently exists in Europe. In 1963, it entered into the literary context of Slovak literature. Its members, Ivan Laučík (1944–2004), Peter Repka (b. 1944) and Ivan Štrpka (b. 1944) have fundamentally determined the canon of Slovak poetry in the period between the Wars. Their inspiration continues today, thanks to Štrpka's involvement in music of rock musician Dežo Ursíny.

Poetry

Ivan Laučík

Ivan Štrpka

Peter Repka

Prepared by Pavel Petr

This year's last contributions to the poetry column follow the archives of this issue in which literary historian Miroslav Zelinský introduces the Slovak poetry group Lonely Runners (*Osamělí běžci*). We are providing samples of new works from two poets (we are also publishing Ivan Laučík's poetry on a separate page) – Ivan Štrpka, also known as writer Dežo Ursíny, and Peter Repka, who is currently living in Germany.



Nová doba **nový život**

meziválečná
architektura
v lázních
Luhačovice
1918–1948

19. září–25. listopadu 2018
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně



stálé expozice
PROSTOR ZLÍN
ŘÁDY VIDĚNÍ

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 14|15 BAŤŮV INSTITUT

