

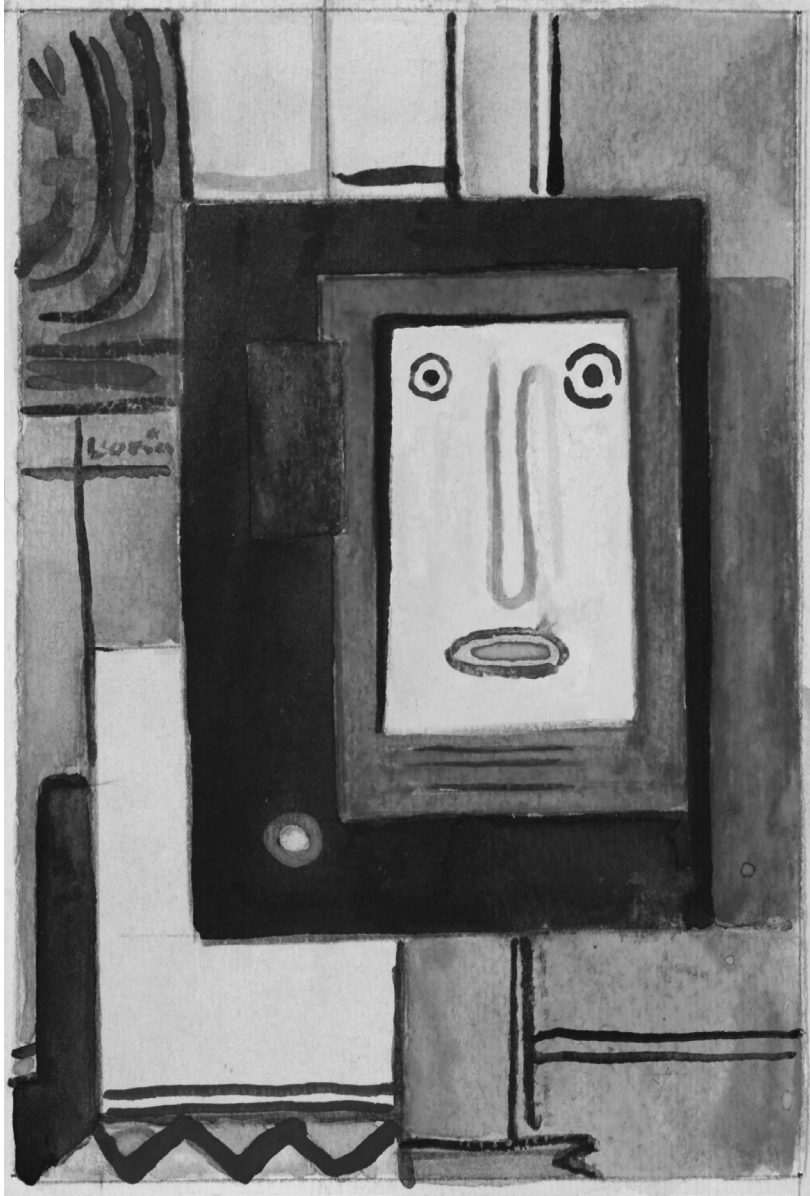
PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XXIII. 1 / 2016

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





Milí čtenáři,
tímto číslem vstupujeme do v pořadí již dvacátého třetího ročníku Prostoru Zlín. Přes nezbytné obsahové a konceptní inovace či aktualizace některých tradičních rubrik, bude i nadále vycházet v zásadě nezměněné tématické a grafické podobě. Opět především v respektu k charakteru a odborné činnosti vydavatelské instituce, s osvědčenými přesahy do jiných oborových –výtvarných– i dalších kulturně historických oblastí, což ostatně již po léta určuje jeho nezaměnitelnost v rámci naší kulturní publicity. Jedním z charakteristických rysů stávajícího ročníku by měla mimo jiné být též určitá tematizace jednotlivých sešitů čtvrtletníku a celkově i soustavnější reflexe uměleckých hodnot spjatých s městem a regionem, v němž vydavatel časopisu, zlínská Krajská galerie, působí. Zaměřením na témata z historie a současnosti výtvarného dění a umění v regionu a jejich konfrontaci v českém kontextu, bezpochyby přispívá nejenom k poznání výtvarného umění v našich zemích, ale svým skrovným způsobem i ke kulturní integritě českého prostředí. Vedle tradičního oborového zacílení, zejména na novější a moderní výtvarné umění včetně architektury, nám budou podněty k publicitě nadále skýtat též některá vybraná kulturní výročí a jubilea, vážící se k předním osobnostem z minulosti i ze současnosti. Zpravidla budou opět glossována jak na tomto místě, v úvodníku, tak případně i obsáhlěji v jiných oddílech časopisu; hlavně však v rubrice Z archivů, programově koncipované z dosud vesměs nepublikovaných dokumentů. Tato rubrika, která je ostatně jednou z důležitých součástí časopisu už od samotného jeho počátku (1992), bude i nadále těžit též z archiválií, fotodokumentace a uměleckých fondů vydavatelské instituce.

Mám zato, že jednou z předností Prostoru Zlín zůstává pozornost věnovaná různým veřejným galerijním a muzejním uměleckým zařízením, v jejichž expozicích, ale bohužel též pouze ve skryté depozitářů, se nalézají pozoruhodná výtvarná díla. V jejich prezentaci hodláme proto pokračovat i v budoucnosti. Stovky významných děl, především českého umění, je ovšem v depozitu „nucena před veřejností skrývat“ i Krajská galerie ve Zlíně. Nezdá se, že se jedná o dřívější dlouhodobou akviziční činnost instituce programově vytvářené konvoluty obrazů, prací na papíře či plastiku, na něž se ve stísněných prostorách její nové stálé expozice jaksi nedostalo. V rámci možnosti proto alespoň na některé z nich –při různých příležitostech– na stránkách našeho časopisu upozorňujeme. Čas od času k tomuto účelu využíváme i druhou stranu obálky. V minulém ročníku na ní byly například postupně reprodukovány plastiky z depozitu od čtyř klasiků českého moderního umění. Připomínám pouze, že ta čtvrtá v pořadí, Pomník mému muži od Naděždy Plíškové, ženy sochaře Karla Nepraše, jednoho ze dvou ředitelů Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu, patří k symptomatickým „objektům“ tzv. české grotesky. Zlínská galerie vlastní nevelkou, ale významnou kolekci prací téměř všech členů „školy“. Širšími reprezentativními soubory výtvarných děl jsou ale v jejím depozitu například doložení i české tvůrčí vztahující se svým původem či tvorbou přímo ke zlínskému regionu. Ač se v některých případech jedná o vskutku mimořádné, výrazné umělecké osobnosti, je jím nezdá se, že jejich skutečný přínos v kontextu českého výtvarného umění dosud víceméně upírá. Čtyři z nich proto v tomto roce představíme alespoň kresbou nebo malbou na papíru, právě na druhé straně obálky. První z vybraných tvůrců je malíř Miloš Boria, od jehož narození v Uherském Hradišti uplyne 4. dubna 120 let (1896) a který zemřel 16. června 1937 ve Vsetíně. Jde o jednoho z pionýrů české abstraktní malby. Osud mu však nebyl příliš nakloněn. Zúčastnil se bojů I. světové války, na jejímž počátku byl raněn a několik let strávil v ruském zajetí. V letech 1919–1921 studoval na pražské AVU (J. Obrovský, V. Bukovac). Studium však z existenčních důvodů nemohl dokončit. Sblížil se zde však s Jindřichem Štyrským, což pro něho a jeho tvorbu mělo značný význam i v následných obdobích. V Praze navštěvoval též ateliér Jana Zrzavého. Jeho tvorba prošla od realismu přes neo-klassicismus k abstrakci (počínaje rokem 1929) a následně dospěl až k imaginativnímu, surrealistickému blízkému projevu (1933–1936). Většinu svého tvůrčího života prožil v těžkých existenčních problémech, v regionální izolaci a tragické osamělosti ve Vsetíně. Reprodukovaný akvarel ze sbírek zlínské galerie patří k té části umělecké tvorby (kolem roku 1930), v níž v řadu geometrické abstrakce s příznačnou poetičností a grácií ještě vynívá i jeho původní figurální východisko.

Ludvík Ševeček, šéfredaktor

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XXIII. 1/2016

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

téma	Jana Bojanovská Antonín Slaviček (1870–1910) Mezi životem a uměním	2
téma	Jan Lacina Krajnomalba jako výtvarný dokument krajinných struktur své doby	12
téma	Alexander Matoušek Krajina z linie a krajina z bodu	17
	Pavlna Pyšná V sochařství je jiný pojem času. Rozhovor s Radimem Hankem	20
	Alena Pomajzlová Zbyněk Sekal, A věci se zvolna berou pře se	26
téma	Vít Jakubíček Zlínský kraj očima malíře Vladimíra Hrocha	31

PŘEDSTAVUJEME

téma	Vít Bouček Vladimír Hanuš. Krajiny v mezivěti, Oblaka v polích, Modely krajín	34
-------------	--	-----------

JEDNO DÍLO

téma	Jan Andres Angermannův Autoportrét jako Kleinova láhev	38
-------------	---	-----------

ARCHITEKTURA

Ladislava Horňáková Počátky panelové výstavby ve Zlíně II. Bartošeova čtvrti a první celostátní konstrukční soustava G 57	40
--	-----------

DESIGN

Vít Jakubíček Rajlichova kniha Brno černá bílá	48
---	-----------

Z ARCHIVU

téma	Blanka Petráková Slunce v lese a Antonín Slaviček v Luhačovicích	50
-------------	---	-----------

POESIE

Leo Bacon Slanina	58
Pavel Herot	60

připravuje Pavel Petr

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

Reprodukce

1. strana obálky: Antonín Slaviček, Naves v Kraskově (detail), 1906, olej, platno, 116,5 × 137 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.
2. strana obálky: Miloš Boria, Kompozice s hlavou, polovina 30. let 20. století, akvarel, papír, 170 × 115 mm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.
3. strana obálky: Bohumír Kula a Karel Janů, pokusný panelový dům typ G 59 v Bartošově čtvrti, MZA v Brně, Státní okresní archiv Zlín.
4. strana obálky: Zbyněk Sekal, Bez názvu (Schránka s tyčkou), nedatováno, dřevo, mořidlo, 49,4 × 27,9 × 24,8 cm, soukromá sbírka Videň.

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Vavrečkova 7040, 76001 Zlín

Název: PROSTOR ZLÍN

Roční předplatné na rok 2016 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovního a balného.

Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.

Adresa odběratele:

.....

.....

tel.:

IČO:

.....

Podpis (razítko)

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





Antonín Slavíček (1870 – 1910)

Mezi životem a uměním

Jana Bojanovská

Výstava, kterou pod tímto názvem letos společně připravily Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě a Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, není vzhledem ke svému rozsahu retrospektivou, ale vybraná díla jsou spíše průřezem tvorby tohoto vynikajícího českého krajináře. Soubor přibližně čtyřiceti obrazů reprezentuje jednotlivá umělcova výtvarná období, spojená nejen s různými, více či méně známými místy naší země, ale i s jeho zahraničními cestami. Cílem této expozice je tedy představit Slavíčkovu dílo jako odraz jeho krátké životní i umělecké cesty, jeho úspěchů, hledání i tragického konce.

Krajinář Antonín Slavíček je bezesporu nejvýznamnější a pravděpodobně i nejznámější osobností českého malířství přelomu 19. a 20. století a jeden ze zakladatelů českého moderního umění. Malíř, který se stal již během studií na pražské Akademii uznávaným umělcem, považovaným za vůdčí osobnost své generace. A malíř, který za svůj krátký život vytvořil dílo obrovské umělecké hodnoty, charakterizované maximální opravdovostí a neustálým hledáním nových obsahů i postupů. Slavíčkovu tvorbu ukazuje jeho geniální výtvarný instinkt a osobitý styl inspirovaný impresionismem, jehož estetiku ovšem nikdy do důsledků nepřijal. Zůstával věrný české tradici a usilovat nejen o zrakovou výpověď obrazu, ale také o zachycení určité nálady zobrazeného motivu.

Jeho život i malířská tvorba prošly několika významnými obdobími, která spolu velmi úzce souvisí a vzájemně se ovlivňují. Zpočátku byl směřován dílem svého učitele prof. Julia Mařáka, zejména jeho potměšilými lesními zákoutími, malovanými v duchu náladového realismu. Naopak motivy otevřené krajiny obdivoval v obrazech dalšího českého velikána Antonína Chittussiho. Tato Slavíčkovu raná tvorba je na výstavě zastoupena obrazem *Předjaří na Okoři* a především *Krajinou z Polabí*. Obraz malovaný v zelenošedém a stříbřitém koloritu, jehož „koncept spočívá v kontrastu hlubokého výhledu do krajiny s bližším obrazovým plánem, v němž se



Antonín Slaviček, Náves v Kraskově, 1906, olej, plátno, 116,5×137 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.



Antonín Slaviček, Večer v Okoři, kolem 1900, olej, plátno, 75×91 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.



Antonín Slaviček, *Stodoly*, kolem 1904, olej, plátno, 69,5×82,5 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

vertikálně, souběžně s osou malby, tyčí kmeny jednotlivých stromů, a zpomalují tak čtení obrazového prostoru.¹

V letech 1893–1894 Slaviček opouští střídmost palety lomených tónů a pro jeho tvorbu je typická snaha o prosvětlování obrazů a nenadálá barevná smělost, patrná například ve velmi kladně hodnocené *Studii kosatců*.² Zde jsou zachyceny krásné květy v zelených, fialových, žlutých a bílých tónech s tlumenou ostroší tvarů a pohybem světelně barevných kontrastů.

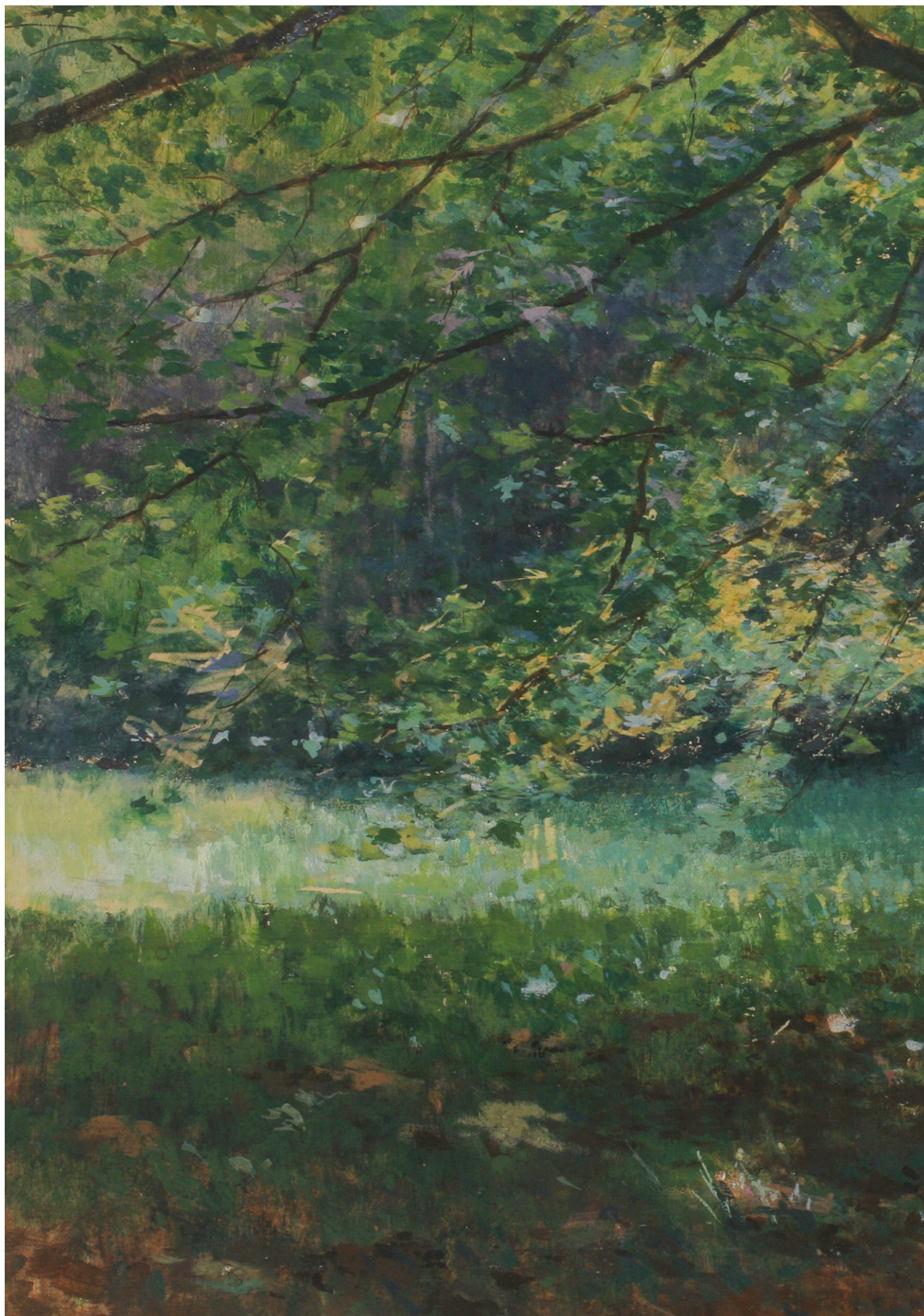
Od intimních motivů květin na louce se v roce 1895 Antonín Slaviček dostává k složitějším scénám zachyceným v oboře bechyňského parku, i když barevnost se nemění. Sluneční paprsky probleskující v korunách stromů umocňují kontrast chladných zelení se žlutými až zlatavými akcenty. Obraz *Z bechyňské obory*³ je menšího rozměru, a tedy pravděpodobně první přípravou skicou k následujícím dvěma větším variantám, do jejichž kompozice Slaviček navíc umístil odpočívající ženskou figuru. Základní motiv kontrastu tmavé stromové větve a světelné plochy na louce ovšem zůstává stejný, případně zesiluje.

Jeden z prvních známých Slavičkových obrazů s pražským motivem je *Cesta v dešti*. Jedná se o drobnou malbu městské periferie s výraznou diagonální kompozicí a deštěm rozostřeným motivem podzimní plískanice, jehož melancholickou náladu ještě zvyšuje vzdalující se osamělý povoz ve středu kompozice. Motiv městské krajiny

je zachycen také v obraze *Františkánský kostel v Bechyni*. Oba tyto obrazy spojuje dokonalá modelace světla a stínu a stříbrošedé odstíny.

Další významnou skupinu Slavičkových děl představují obrazy, ve kterých se zračí určitá melancholie a smutek, výrazně umocněná zvolenou podzimní tematikou. Sem patří vystavené obrazy *Podzim ve Veltrusích* a *Ve veltruském parku*, jež spojuje také barevná harmonie lesního zákoutí plného spadaneho březového listí. Objevuje se zde určitý prvek zamyšlení a rozjímání, vyjádřené zejména formou figurální stafáže. Obvykle to bývá osamělá ženská postava s vysloveně symbolickým významem, k níž stála často modelem Slavičkova mladá žena Míla. Optimističtější variantou zasazení ženské figury do krajiny je obraz *Dáma se slunečníkem (Červený slunečník)*, který ukazuje povzbudivější, jarní stránku života.

Roku 1898 nastal zlom ve Slavičkově způsobu malby, splývavý rukopis nahradil metodou chvějivé barevné skvrny. Časté pobyty ve volné přírodě postupně rozjasnily jeho paletu a obrazy stále více prozařoval světlem. Právě kolem roku 1900 se tak Antonín Slaviček nejvíce přiblížil krajinářskému impresionismu. V tomto období vznikl v Chotěboři také obraz *Červené střechy*, který částečně opakuje motiv z jeho slavného *Červnového dne*. Obraz je rovněž malovaný v plném slunečním světle, jež se odráží na horizontálních červených střeších a stupňuje se na lehce rozčeřené vodní hladině v popředí. Zde se patrně

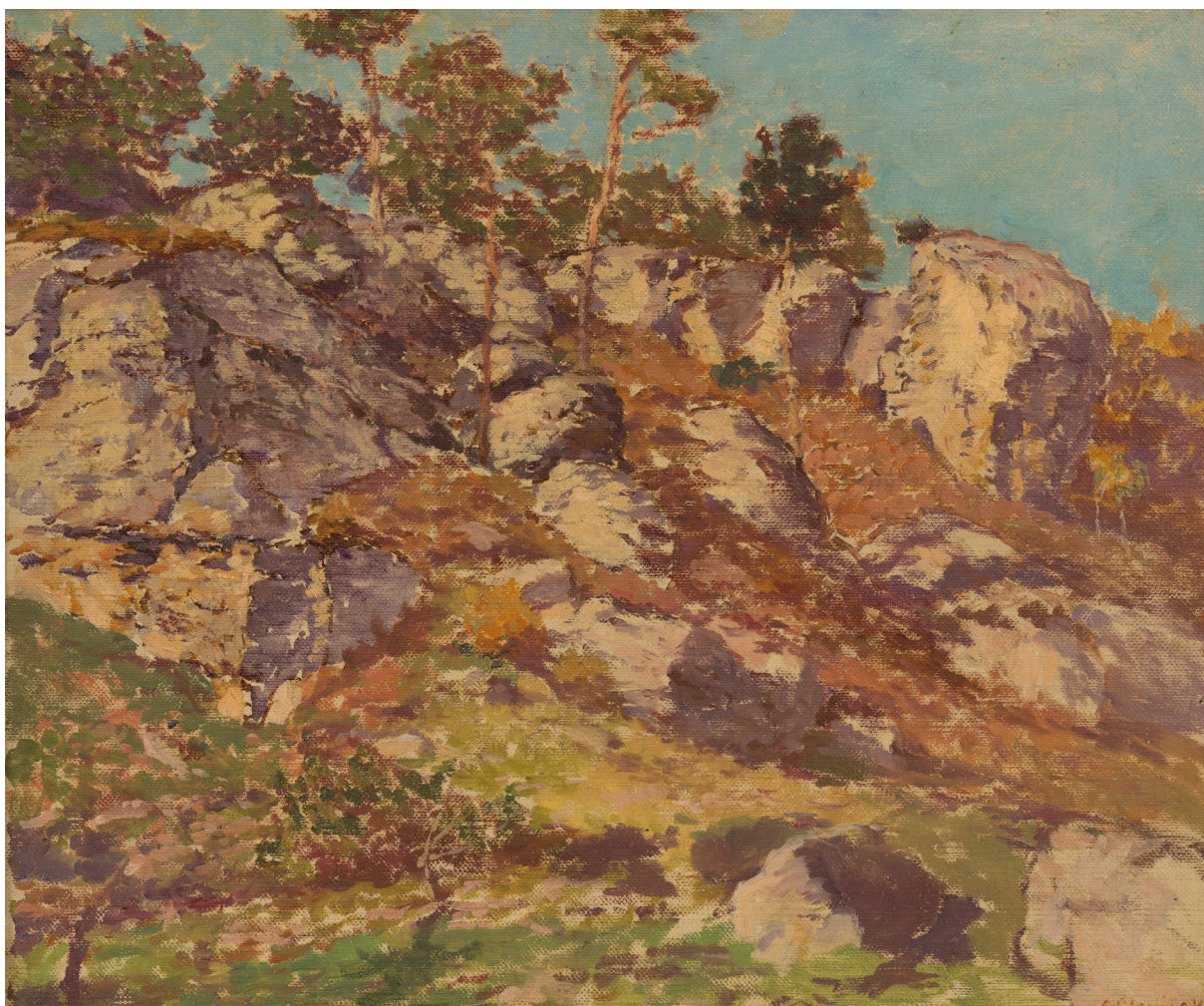


Antonín Slaviček, *Z bechyňské obory (Pod stromy I)*, 1895, tempera, lepenka, 50×66 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.





Antonín Slaviček, *Z Letné*, 1906-1907, olej, dřevo, 20×31 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.



Antonín Slaviček, *Z Lokrumu u Dubrovniku (Skály)*, 1909, olej, plátno, 52×62 cm, GASK - Galerie Středočeského kraje.



Antonín Slaviček, *Z Kameníček na podzim*, 1905, olej, překližka, 26,5×35,3 cm, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.

poprvé objevuje Slavičkův stoupající zájem o život v chudém venkovském prostředí.

Rokem 1901 Slaviček ukončuje své časté pobyty na Okoři několika obrazy s typickým vysokým horizontem a téměř čtvercovým formátem. Jedním z posledních okořských obrazů je *Večer v Okoři* s venkovským stavením částečně skrytým za několika stromy a s hladinou potoka v popředí.

V roce 1902 strávil Slaviček na pozvání spisovatele Jana Herbena léto v Hostišově na Táborsku, kde objevil podhorský kraj s dalekými výhledy do kopcovité krajiny. Našel zde nejen nové náměty, ale také nový vztah ke krajině, s níž je spojován např. obraz *Cesta do vsi*, v němž je motiv cesty zasazen do barevně výrazných zelení a okrů.

Po krátkém pobytu v Hostišově se v letech 1903–1905 na základě četby románu *Západ svého přítele Karla Václava Raise* usadil v malebné vesnici Kameníčky u Hlinska na Českomoravské vysočině. Zde vytvořil přes sedmdesát obrazů, které jsou považovány za jeho vrcholnou tvorbu a mnohé z nich dokonce za klíčová díla české krajinomalby. Zaujala ho zde ještě chudší a drsnější krajina, než jakou dosud maloval. Snažil se zachytit tuto venkovskou atmosféru a s úctou zobrazit těžký a tvrdý život zdejších lidí. Tématem těchto obrazů je krajina s táhlými vrchy pod vysokou oblohou plnou mraků, břízy a jeřabiny naklánějícími se ve větru a prostá venkovská stavení. Dokladem jednoho z prvních Slavičkových pokusů o pravdivé zobrazení tohoto kraje je nedokončený obraz *Motiv z Kameníček*, na který

později malíř navazuje v dalších podobně zachycených kompozicích v čele se snad nejznámějším obrazem *U nás v Kameníčkách*. V obraze *Z Kameníček (Cesta v polích)* sice používá metodu barevných skvrn v duchu impresionismu, ten ovšem překovává důslednou stavebností obrazu. „Jeho kompozice je založena na klikatce cesty, vinoucí se od pravého dolního rohu směrem k horizontu a promítající se ve tvaru oblak nad krajinou. Křivka oblak je tu tedy jakousi táhlou ozvěnou záhybů stoupající luční cesty; postavy žen sehrávají roli významové i barevné dominanty“.¹⁴ Na závěr malířova pobytu v tomto kraji vznikla řada skic a náčrtů, k nimž můžeme zařadit také malý obrázek *Z Kameníček na podzim*.

V roce 1905 začal svoji pozornost odvracet od venkovské krajiny opět k městu. Zobrazoval zákoutí Prahy, která se na dlouho stala jeho další inspirací a hlavním tématem jeho pláten. K malování staré Prahy přivedly Slavička zejména pokračující asanace Starého a Židovského Města a snaha zachytit to, co v jejich průběhu nenávratně mizelo. Vznikaly tak obrazy, jež svou pochmurnou náladou nejlépe vyjadřovaly smutek a melancholii. Slavičkovým pražským obrazům předcházely, stejně jako v Kameníčkách, desítky studií a náčrtů datovaných do let 1902–1909, které bezpochyby patří k nejvýznamnějším hodnotám českého moderního umění. Tyto drobné obrázky malované na dřevěné destičky a lepenky většinou nesloužily za přípravné náčrtky, ale Slaviček je považoval za hotová díla. Patří sem



Antonín Slaviček, *Motiv z Německé Rybné*, 1909, olej, plátno, 84×88,2 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě.

například vystavené skici *Staré masné krámy/ Časné ráno, Letná v dešti, Pohled na František z levého břehu* a obraz *Ze staré Prahy*.

V létě roku 1906 si Antonín Slaviček odjel „odpočinout“ od pražských motivů opět na venkov. Tentokrát si vybral Kraskov v Železných horách, kde oproti drsné Vysočině našel krajinu výrazně malebnější a tvarově bohatší, což se projevilo jak ve výběru námětů a kompozic, tak i ve světelné a barevné složce obrazů. Oproti předešlým pracím se zde barevnost projasnila a především žlutě, okry a zeleně ztratily svou kameničkovskou zemitost. Melancholické motivy vyměnil za náměty plné slunce. V obrazech *Náves v Kraskově, Stodoly v Kraskově* a *Za humny – Z Kraskova* tak nadále pokračuje v uvolňování tahů štětce a používá prozářenou barevnou škálu.

V roce 1907 Slaviček navštívil Paříž, která ho okouzila nejen bohatostí svých uměleckých sbírek, ale také svou nevšední atmosférou a duchem evropského velkoměsta. Protože byl často označován za českého impresionistu, znovu se přímo v místě zrodu tohoto směru přesvědčil, že impresionistické jsou pouze některé prvky jeho malby

a že celkové směřování impresionismu zcela neodpovídá jeho vlastním uměleckým záměrům. Lze tedy říci, že tento pobyt neměl na jeho další tvorbu větší vliv. V každém případě se ale z Francie vrátil plný tvůrčí energie a inspirace.¹⁵

V roce 1908 vznikl *Pohled k Troji*, jež je skicou ke stejnojmennému velkému plátnu a oproti jiným drobným malířovým pracím zůstává pouze přípravným náčrtem. Na podzim téhož roku se Slaviček zúčastnil konkurzu na výzdobu pavilonu hlavního města Prahy na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory k výročí 60ti let panování císaře Františka Josefa I. Byl mu svěřen *Pohled na Prahu od Ládví*, který pojal jako monumentální panoramatický pohled na město.¹⁶ Slaviček se také dlouhodobě zabýval tématem Svatovítské katedrály na Pražském hradě. Přesto, že namaloval řadu variant tohoto námětu, nepovažoval je za konečné řešení a práci na nějaký čas odložil, nikdy ji však již nedokončil. Právě poslední a rozměrově největší verze obrazu *Dóm sv. Víta* je rovněž součástí výstavy.

Další Slavičkův osud se již odvíjel v tragickém duchu. Nejprve mu těžce onemocněla milovaná



Antonín Slaviček, *Ze staré Prahy*, 1905, olej, plátno na lepence, 32×49 cm, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě.

žena a on byl nucen přerušit práci a odjet s ní na léčení do Dubrovniku. Zde vzniklo několik obrazů přímořských krajin a motivů moře, např. *Z Lokrumu u Dubrovniku* a *Moře v Dubrovniku* (*Marina II*). Poté na jednom z tamních výletů po skalách utrpěl těžkou zlomeninu ruky a ještě velmi dlouho po návratu do Prahy nemohl malovat. Následný letní pobyt umělcovy rodiny v Německé Rybné v Orlických horách⁷ byl završen tragédií, již předcházelo malování obrazu *Žamberecká silnice*, který zůstal nedokončen. Je až symbolické, že zde načrtnuté vysoké topoly lemující cestu nazval Petr Wittlich „stromy života“.⁸ Antonín Slaviček byl totiž 10. srpna 1909, při koupání v říčce Zdobnici, raněn mrtvicí a ochrnul na polovinu těla. V době, kdy se jen velmi pomalu zotavoval a nemohl se již volně pohybovat, zkoušel malovat drobná zátiší složená z předmětů nacházejících se kolem něj. Jedním z jeho posledních obrazů se tak stalo také *Zátiší s ovocem I.*, kde není vůbec patrné, že je maloval nemocný člověk, a je tak důstojnou tečkou celé výstavy. Psychicky zlomený, bez vidiny jakéhokoli východiska pro svůj další osobní i umělecký život, zvolil Antonín Slaviček 1. února 1910 dobrovolnou smrt.

Antonín Slaviček (1870–1910) | Mezi životem a uměním, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 3. 2.–8. 5. 2016 | Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, 26. 5.–21. 8. 2016.

Poznámky:

1. Roman Prah, Antonín Slaviček 1870–1910, Gallery 2004.
2. Obraz byl velmi kladně hodnocen jak dobovou kritikou, tak i Slavičkovými kolegy malíři.



Antonín Slaviček, *Nádvoří ve staré Praze*, 1905, olej, dřevo, 41×37,5 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě.

3. Někdy též uváděn pod názvem *Pod stromy I.*
4. Jiří Hlušíčka, *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně, I. (Období 1890–1919)*, Brno 1984.
5. Slavičkův pobyt ve Francii je na výstavě zastoupen pouze drobným obrazem *Kostel ve Fécamp* v Bretani.
6. S tímto monumentálním dílem byl natolik spokojený, že si vzápětí jen pro sebe namaloval ještě rozměrnější obraz *Praha z Letné* (188 x 390 cm), který se nakonec na jubilejní výstavě také objevil a který se stal na dlouhou dobu jedním z největších obrazů provedených v českém moderním malířství.
7. Dnes Rybná nad Zdobnicí.
8. Petr Wittlich, *Česká secese*, 1982.

t é m a

Krajinomalba jako výtvarný dokument krajinných struktur své doby

(Pohled krajinného ekologa)

Jan Lacina

Obdobně jako teoretici umění, estetiky a další společenskovědní badatelé pohlíží na krajinomalbu jako na estetickou hodnotu, hledají a nacházejí především historické a společenské aspekty jejího vzniku, obsahu a formy, mohou přírodovědci v obrazech krajiny nacházet svědectví o tvářnosti krajiny (míry jejího ovlivnění lidskou činností) v době jejího vzniku. Přitom je nutno hned na začátku zmínit, že humánní a přírodovědné obory chápou hlavní objekt krajinomalby – tedy krajinu – poněkud odlišně. Zatímco uměnovědci někdy diskutují o tom, zda krajina není vlastně jen jakousi maskou (nedotčené) přírody (viz např. konference Krajina – maska přírody? pořádaná Společností pro estetiku při AV ČR v listopadu 2012), nahlíží přírodovědci, jmenovitě fyzičtí geografové, na krajinu jako na synergický výsledek přírodních jevů a rozmanité činnosti (nečinnosti) člověka.¹ Podle míry antropogenního ovlivnění základních přírodních struktur pak současnou krajinu diferencují do široké škály od přírodní (t. j. nedotčené lidskou činností) přes různé typy krajiny kulturní až po krajinu městskou a devastovanou, v níž jsou přírodní složky zcela změněny. Sledujeme-li vývojovou linii evropské – a samozřejmě že hlavně české – krajinomalby, můžeme konstatovat, že zachycuje celou škálu těchto krajinných typů.

Jednou z výzkumných metod krajinné ekologie je zjišťování změn a vývoje krajiny na základě srovnání jejího stavu v různých časových horizontech. Tradičně se k tomuto účelu používají mapy (dostatečně podrobné jsou od konce 18. století), od 19. století fotografie, v průběhu 20. století začaly být k dispozici letecké a posléze i družicové snímky. Ke srovnávací krajinně-ekologické analýze však může dobře posloužit i krajinomalba (samozřejmě že i kresebně a grafickými technikami zobrazené krajiny), pokud je dostatečně realistická. Z pohledu krajinného ekologa se často jedná o jedinečný výtvarný dokument stavu (vzhledu) krajinných struktur – reliéfu, vodních útvarů, vegetačních útvarů přírodních i užitkových, lidských sídel apod. Čím je zobrazení

podrobnější a méně stylizované, tím více informací může přírodovědně zaměřený badatel z obrazu vyčíst, někdy dokonce i základní poznatky o biodiverzitě rostlinných společenstev.²

Už Antonín Chittussi, poučený barbizonskou plenérovou krajinomalbou, sice řekl, že malíř není fotograf, kvalitní krajinomalba s dostatkem realistických prvků však překonala svoje hlavní 19. století a navzdory rozmanitým -ismům pokračovala až přes polovinu 20. století. Na pražské Akademii výtvarných umění se vystřídala s přestávkami od začátku 19. století řada krajinářských škol – Karla Postla, Antonína Mánesa, Maximiliana Haushofera, Julia Mařáka, Otakara Nejedlého, které vychovaly desítky znamenitých krajinářů; další se vyškolili mimo naše krajinářské školy či v cizině. Pro území dnešní České republiky tak máme k dispozici málem nepřehledné množství zobrazení rozmanitých krajín, pro krajinně-ekologickou interpretaci je opravdu z čeho vybírat. Proberme si alespoň několik zvláště zřetelných příkladů.

Bedřich Havránek (1821–1899), odchovanec A. Mánesa a M. Haushofera, hledal své náměty obdobně jako ostatní romantikové v horské krajině s nedotčenou nebo jen nepatrně antropicky ovlivněnou přírodou, tedy ve „středoevropské divočině“. Kromě alpských jezer (Chiemsee, Königssee aj.) opakovaně maloval i na Šumavě. Jeho „Plešné jezero na Šumavě“ (1848 a 1861) má sice romantický rukopis mnichovské náladové krajinomalby, zároveň však s věcnou přesností zobrazuje autochtonní horskou smrččinu, částečně disturbovanou větrnou kalamitou. V současnosti zde lze v záběru Havránkova zobrazení spatřit podstatně dramatictější obraz kalamity kůrovce. Romantické zákoutí zachycuje i Havránkův akvarel „Řeka pod kamennou zdí“ (90. léta 19. století), jehož podrobnost má úroveň až vědecké ilustrace poříčního biotopu, pravděpodobně v povodí Orlice v křídovém útvaru východních Čech. Ona „kamenná zeď“ jsou řekou abražované opukové skalní stěny pod zbytky přirozeného listnatého lesa. Ve štěrkovitém lemu řeky lze dokonce určit zobrazené vlhkomilné rostliny – devětsil lékařský, rukev a chrastice rákosovitou.

Pravou pastvou pro ekologicky zaměřeného vnímatele je dílo Julia Mařáka (1832–1899). Některé jeho obrazy vybraných českých i moravských lokalit pro Národní divadlo a Národní muzeum, v nichž zobrazované krajiny záměrně idealizoval a dramatizoval, ale jeho zobrazení interiérů rozmanitých typů lesa i jednotlivých druhů dřevin. Jedinečný je cyklus 13 kreseb uhlem, nazvaný „Rakouské lesní charakter“ (1878), v němž vlastně Mařák zachytil vegetační stupňovitost tehdejšího mocnářství – od dubů a habrů v nejnižších teplejších polohách (1. vegetační stupeň) až po limbu v kosodřevině vysoko v drsných horách (8. vegetační stupeň). K vrcholům Mařákovy tvorby patří související dvojice rozměrných pláten „Šumavský prales ve slunci“ (1892–1897) a „Šumavský prales za bouře“ (1891–1892), z nichž – ještě zřetelněji než u Havránka – přímo číší dynamika přirozeného vývoje



František Kaván, *Železné hory od Zlatého potoka v Třemošnici, 1895, olej, plátno, 102×133 cm, Národní galerie v Praze.*

horského přírodního lesa na styku jedlových bučin a klimaxových smrčín.

V průběhu 19. století dospěli i čeští krajináři od zobrazování zbytků romantické přírodní krajiny, vesměs zbytků „divočiny“ přírodních horských lesů se skalními štíty, bystřinami a jezery, k zobrazování krajiny „obyčejné“, v níž se zpravidla střídají rozdrobené lesy s poli, loukami a pastvinami, vesnicemi i samotami, rozptýlenými stromy, případně i s rybníky, ovocnými sady, vinicemi... Takovou krajinu, v níž je vyvážený poměr antropogenně podmíněných částí s částmi přírodě blízkými až přírodními, označujeme pojmem harmonická kulturní krajina. Je malebná a útulná, většina krajinářů se soustředila především na ni. I když lze najít zobrazení krajiny téměř z jakéhokoliv území, lze v rámci České republiky vymezit oblasti malířsky nejvíce frekventované: Pošumaví, jihočeské rybniční pánve, Podorličí a Podkrkonoší, Českomoravská vrchovina včetně Železných hor, Valašsko a Moravské Slovácko. Právě v těchto harmonických kulturních krajinách může krajinný ekolog nejčastěji zažít dobrodružství hledání a doslova vcházení do dávných obrazů, aby je srovnával se současnou reálnou krajinou.¹³

Antonín Chittussi (1847–1891) rád maloval ve svém rodném kraji pod Železnými horami zejména ty části údolí řeky Doubravy a dalších toků, jejichž strmé, pomístně skalnaté svahy byly odlesněny a sloužily jako pastviny – viz např. „Z Českomoravské vysočiny“ (1882), „Údolí Doubravy za soumraku“ (1886) nebo „Potok v pahorkatině“ (1885). Navzdory tomu, že Chittussi své některé krajinomalby trochu komponoval, něco domýšlel, něco z reálu naopak vypustil (ano, nebyl fotograf!), jsou shora jmenované obrazy



Zemědělsky obhospodařovaná část krajiny je v současnosti podstatně jednodušší, niva zorněna, regulovaný Zlatý potok je ukryt ve vzrostlém břehovém porostě. Foto P. Halas, říjen 2012.

jedinečným dokumentem pastevní krajiny, která zanikla zalesněním vesměs již na přelomu 19. a 20. století. Je zajímavé, že pastevní ráz, alespoň vzdáleně připomínající Chittussiho krajiny, si dodnes zachovala okolí některých českých vesnic v rumunském Banátu.

Nejproslulejší z Mařákových žáků Antonín Slaviček (1870–1910) maloval začátkem 20. století na pomezí Žďárských vrchů a Železných hor. Třebaže se r. 1905 v dopisu prof. J. Gollovi vyznává, že ze zamýšleného malířského ponoru „do vnitřka života těch lidí i toho kraje“ nezmohl „ani tisíce díl“¹⁴, podařilo se mu nad jiné zobrazit nejen veškeré složky krajiny, ale i jejich souvztažnost. Tak třeba populární obraz „U nás v Kameničkách“ (1904) můžeme dokonce považovat za jakousi imaginární ilustraci vědecké definice krajinné sféry. Ta je fyzickými geografy považována za styk a prolnutí litosféry (zemské kůry s reliéfem), hydrosféry, dolní části atmosféry, pedosféry, biosféry a socioekonomické sféry (děl



Antonín Slaviček, *Volákův kopec v Kamenických*, 1904-1905, olej, plátno, 54,5×67 cm, Galerie moderního umění v Roudnici na Labem.



V současnosti je vrchol Volákova kopce porostlý listnatým hájkem kolem zatopeného kamenolomu. Na svazích, na kterých do poloviny 80. let 20. století tokávali tetřivci, dodnes převažují polokulturní louky, seno je hutněno do obrovských kotočů. Foto J. Ptáček, listopad 2012.

lidské společnosti)⁵. Právě takovou složitou a přitom malebnou jednotu předvádí zmíněný Slavičkův obraz, zachycující segment zcela obyčejné, převážně luční krajiny se stromořadím podél prašné cesty, stafáží ženy s kravami a s úžasnou „slavičkovskou“ oblohou, zrcadlící se spolu se stromy v rybníčku. Především díky tomu, že Kameničky jsou součástí CHKO Žďárské vrchy, navíc v rámci ní klidovou oblastí tetřivků, zůstal Slavičkův záběr nezastavěn, nezorán, nezalesněn a s relativně drobnými rozdíly (rušná silniční komunikace, absence krav aj.) se jím můžeme těšit dodnes.

Rovněž absolvent Mařákovy krajinářské školy František Kaván (1866–1941), kráčeje koncem 19. století ve stopách A. Chittussiho povodím Doubravy, namaloval zde mimo jiné „Železné hory od Zlatého potoka v Třemošnici“ (1895)⁶. Tato rozměrná olejomalba bývá často reprodukována jako typická ukázka klasické české krajiny plné pohody. Podíváme-li se však na popředí

obrazu s říčkou pozorněji, zjistíme, že zde malíř zřejmě mimoděk zachytil široké povodňové koryto, vzniklé při velkých povodních v Čechách roku 1890. Pět let po katastrofické disturbanci jsou dosud dobře patrné nátržové břehy. Ve vegetaci spontánně vzniklých povodňových lad převládají „bodláky“ (pravděpodobně pcháč křížatý), zcela chybí dřeviny (mladé vrby, olše), což je jistě důsledek selektivní pastvy dobytka. Více jak sto let po Kavánovi najdeme říčku v kamenné navigaci a souvisle lemovanou vzrostlými břehovými porosty, nivní louky jsou až k břehům zorněny a osety zpravidla ozimou řepkou.

Jedním z posledních klasických krajinářů, z jehož díla může krajinářský ekolog těžit četné informace o tvárnosti krajiny zejména Českomoravské vrchoviny, byl Josef Jambor (1887–1964). Tento absolvent grafické speciálky Maxe Švabinského a čelný představitel hodonínského SVUM se snažil, aby zachytil „mnohé, co mizí, co ztrácí svůj půvab novými vymoženostmi hospodářskými“.⁷ Jeho realistické zobrazení harmonické zemědělsko-lesní krajiny často umožňuje identifikovat některé typy kdysi běžných rostlinných společenstev, které v současné krajině Vysočiny již téměř chybějí. Uvedme alespoň Jamborovy obrazy „Rokytnské louky“ (1953) či „K jaru u Krátké“ (1947), v nichž malíř zachytil louky s vlhkomilnými druhy (na jaře s kvetoucími blatouchy), které vesměs zanikly v 60. až 70. letech při plošných melioracích. Obdobně zanikla kdysi běžná vřesoviště, malířem jedinečně dokumentovaná například v obrazech „Vřes u Sněžného“ (1951) a „Vřes na úvoze“ (1954). Při „vcházení“ do Jamborových obrazů si navíc můžeme uvědomit, že bývá podstatný rozdíl mezi pohledem z dálky a zblízka. Při letmém pohledu z dálky (povrchním vnímání nejen automobilisty, ale



Josef Jambor, Jarní krajina, 1939, olej, plátno, 30×40,5 cm, Horácká galerie v Novém Městě na Moravě.

i cyklisty) nám připadá, že současná krajina má stejně malebnou mozaiku lesů, luk, polí a chalup, jak ji malíř zachytil před více jak půlstoletím. Při pohledu zblízka (tedy z důvěrného pohledu pěšáka) však zjistíme, že současná krajina oproti zobrazení chybí její „mateřská znaménka“ – řada druhů rostlin a jejich společenstev, mokřady, studánky, meandrující potůčky... Naopak ve většině krajinářských záběrů přibýlo stromů.

V rámci rozmanitých výzkumů krajiny, prováděných brněnskou pobočkou Ústavu geoniky AV ČR, se zatím podařilo „vejít“ do více jak sta krajinomaleb dvaceti výtvarníků (kromě shora uvedených to jsou např. František Richter, Roman Havelka, Oldřich Blažíček, Jan Trampota, Vojtěch Sedláček, Rudolf Hanych, Bohdan Lacina a Emanuel Ranný st.), a to nejen na Českomoravské vrchovině, ale také v jižních Čechách, pod Orlickými horami, v okolí Brna a v Podyjí. Bylo zjištěno, že jen zcela výjimečně si kdysi zobrazovaná krajina zachovala svoji malebnost, z krajinně-ekologického pohledu myšleno včetně biodiverzity přírodě blízkých společenstev. Bohužel se to často nepodařilo ani v chráněných krajinách oblastech a přírodních parcích, které by měly zajišťovat ochranu přírodních hodnot i krajinného rázu.

Poznámky (Literatura):

1. Demek, J. (1974): Systémová teorie a studium krajiny. Studia geographica č. 40. Brno, Geografický ústav ČSAV, 198 s.
2. Podrobněji viz např. Lacina, J. a Halas, P. (2014): Využití krajinomalby v hodnocení změn krajiny. In: Herber, V., ed.: Fyzicko-geografický sborník 12. Fyzická geografie a krajinná ekologie. Brno, Masarykova univerzita, s. 7–13.
3. Ve spolupráci s fotografy J. Ptáčkem a P. Halasem autor tohoto příspěvku připravil dvě výstavy krajinomaleb

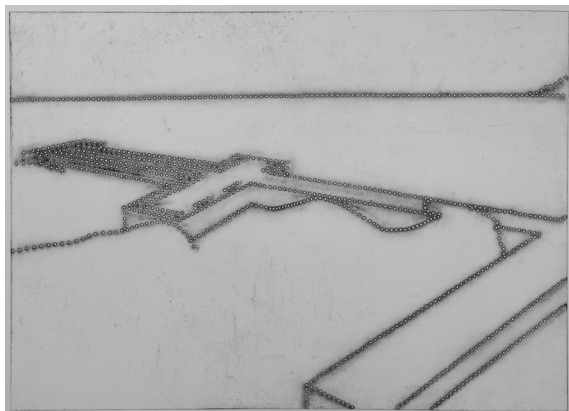


Idylický pohled na východní okraj Českomoravské vrchoviny našel malíř u Čebína mezi Brnem a Tišnovem. Popředí záběru je zcela změněno, částečně zastavěno, silnice bez aleje se stala velmi rušnou dopravní tepnou, od poloviny minulého století ji přetíná dvoukolejná železnice. „Rybník“ vpravo je fotovoltaická elektrárna, zcela nevhodně lokalizovaná na úrodné černozemě. Z nedaleké rozvodny křižují tuto kdysi klidnou zemědělskou krajinu elektrovody vysokého napětí. Foto J. Ptáček, březen 2014.

- a srovnávacích fotografií současné krajiny: Vcházení do obrazů Josefa Jambora. Jamborův dům v Tišnově, 1. 3.–27. 4. 2014. – Vcházení do obrazů. Horácká galerie v Novém Městě na Moravě, 29. 1.–24. 5. 2015.
4. Antonín Slaviček: Dopisy. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, s. 78.
 5. Demek, J. (1974): Systémová teorie a studium krajiny. Studia geographica č. 40. Brno, Geografický ústav ČSAV, 198 s.
 6. Sám F. Kaván nazval tento obraz složitěji: „Železné hory. Na potoce Třemošnickém o korytě kamenitém a bodlácím zarostlém.“ – Viz Vancí, K. (1962): František Kaván. Liberec, Severočeské krajské nakladatelství, s. 25.
 7. Viz Kafka, B. (1956): Josef Jambor. Krajské nakladatelství Havlíčkův Brod, s. 14.

Krajina z linie a krajina z bodu

Alexander Matoušek



Alena Kučerová, *U moře*, 1968, perforace, papír, 60×869 mm, Galerie Hlavního města Prahy.

Linie a body jsou pro umění kresby elementy do-
zajista dominantní. *Duše všech umění*, jak kres-
bu vzletně nazval Vasari, se však pokaždé opírá
i o elementy další, které musí být s to s liniemi
a body vstoupit do patřičné souhry. Kresbu tak
pomáhají utvářet rovněž barvy a struktury kre-
sebného podkladu, volně rozmazávané skvrny
pigmentu, vymezení kresebného prostoru, a do-
konce i charakter osvětlení nebo celkový kontext
díla. Podobně důležitou roli ovšem hraje i po-
stup a způsob, jímž kresba vzniká.

Staletý respekt a úctu vzbuzující pověst si
kresba získala především ze dvou důvodů. *Dů-
vodem prvním* je téměř nepředstavitelná *jedno-
duchost* jejich výrazových elementů. Tato jed-
noduchost nejenže nebrání, nýbrž naopak na-
pomáhá uchopit nevyčísitelnou složitost živo-
ta a světa, již nelze vyslovit jinak než shrnující
zkratkou.

Důvodem druhým je jen obtížně představitel-
ná *blízkost*, v níž s námi tato dovednost přebý-
vá. Jakmile si již jednou tuto dovednost řádně
přisvojíme, zůstává napříště s námi v *pohotovos-
ti*, obdobně jako jsou u člověka pracujícího se
slovem pohotově připraveny nástroje jazykové.
Pokud je nástroj kresby patřičně kultivován, sta-
ne se nejpohotovějším hledačem a vykladačem
základních vizuálních metaforických struktur,

kteří dokáží odhalovat nový smysl se stejnou pů-
vodností, jako to umějí slova.

V kresbě ovšem pohotovost a jednoduchost
prostředků nemusejí stát pokaždé pohromadě
a při sobě. Při kreslení, které už nechce být jen
zkusmé a *přípravné*, nýbrž usiluje být *definitivní*,
je pohotová bezprostřednost nahrazována ná-
ročným zvažováním a maximálním rozmyslem.
Tak z kresby bezprostředně rozvrhované vyrůstá
kresba poučená a náročná. Spolu s ní se konsti-
tuuují i *umění kresby* v nejvlastnějším smyslu. Ná-
ročná či poučená, resp. umělecká kresba je proto
vždy v určité míře také *souběžnou reflexí* svých
vlastních postupů, prostředků a cílů.

Nejenom náročná a poučená kresba je ovšem
této reflexe mocna. *Přímou reflexí kresby* bývají
čas od času i umělecké techniky další. Na prvním
místě třeba jmenovat *umění grafické*. Čára, bod
a skvrna v grafice nevznikají jako přímé stopy
tahu a dotyku, nýbrž jako otisky. Ztrácí tak bez-
prostřednost, nabývají ihned příznačných rysů
hotovosti a definitivnosti, vrůstají snáze do své-
ho okolí, které vzniká otiskem právě tak jako
ony. Technika otisku přináší nové nahodilosti,
které nutno integrovat, přináší však také mnoho
možností nových. Vedle základní možnosti mul-
tiplikování obrazu i nové postupy ryze výtvar-
né.

Přibližme si nyní na příkladu jedné tvůrčí ces-
ty, v jakém smyslu může *grafická práce nejzáklad-
nější elementy kresby nově reflektovat, prověřit
a znovu otevřít*, a to nikoli „nějak úplně jinak“,
nýbrž právě v těch možnostech, které dokážeme
v kresbě rozpoznávat jako původní. Nejde totiž
o nic jiného než o spontánní reflexi oněch zá-
kladních možností, které kresebný element nabí-
zí pro ty nejobyčejnější úkoly mimetického ztvár-
nění.

Důvody, které grafičku *Alenu Kučerovou* ved-
ly k vypracování nezvyklé techniky spočívající
na perforaci grafické matrice, nebyly nikterak
hluboké ani sofistikované. Jelikož neměla dost
peněz, aby si mohla koupit větší plechy měděné,
začala experimentovat s plechem pocínovaným.
Rýt do takového plechu se pořádně nedalo, bylo
jej možno toliko prostřihávat, vrstvit nebo pro-
hýbat... a šlo jej i perforovat! To, že si „kresba
perforací“ vyžádá většího obrazového měřítka
než kresba vrypem, umělkyni rozhodně neznepo-
kojovalo. Právě naopak! Zcela odpovídalo a vy-
hovovalo její vrozené *tendenci k monumentalitě*.
Pocínované „konzervové“ plechy proto většinou
ponechávala ve velikosti 53 x 75 centimetrů, tedy
v té velikosti, v níž je kupovala u „Hutníka“. Její
technika založená na perforaci matrice se vyví-
jela postupně. V závislosti na tom, jak se autorce
dařilo pronikat do možností, jež tato technika
postupně odhalovala, a v závislosti na tom, jak
se umělkyni dařilo zvládat specifické řemeslné
obtíže. Postupovala docela systematicky. Propí-
chované a probíjené otvory nejprve zcela pros-
tě kopírovaly obrysové linie zobrazovaných věcí
a odlišnou míru světlosti barevných hmot, pokud
k ní bylo přihlíženo, vyznačoval pravidelný geo-
metrický rastr prorážených otvorů.

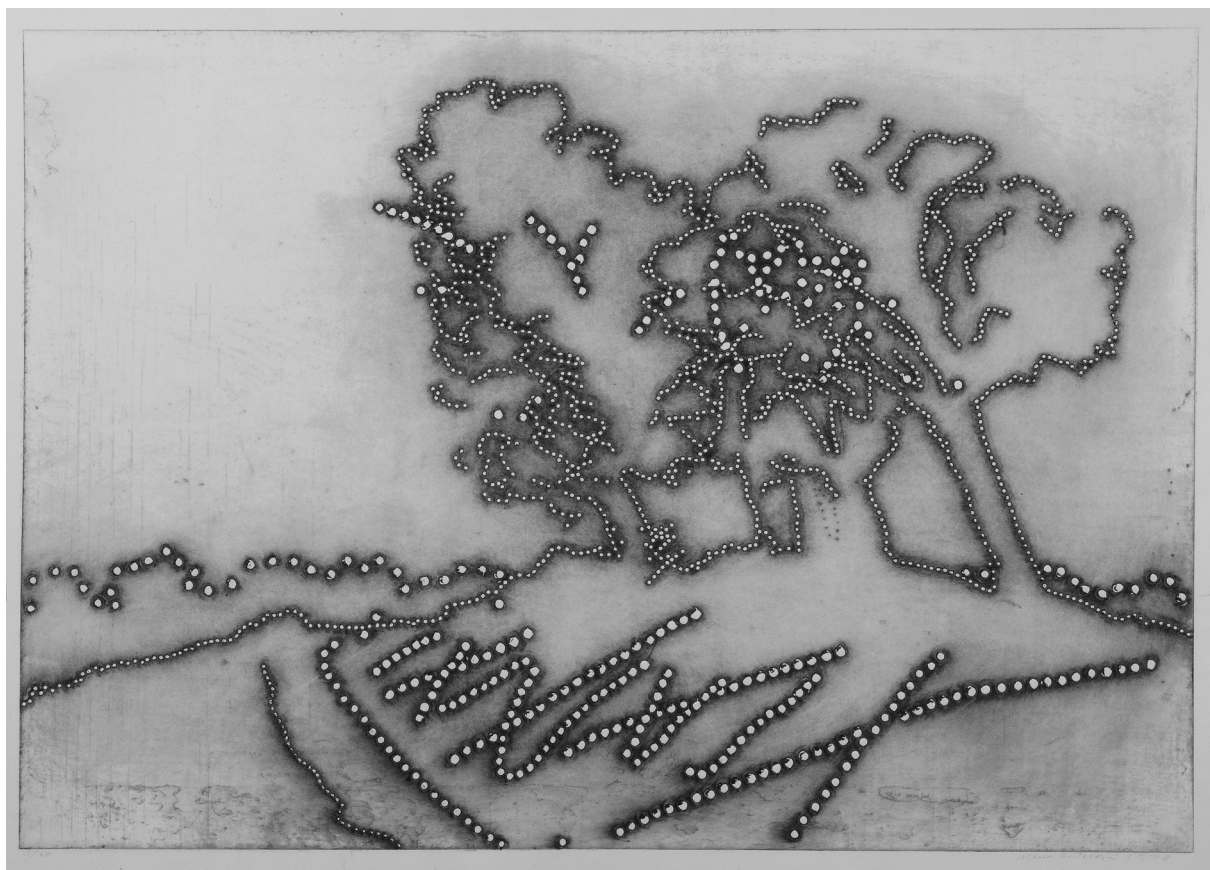
Základní elementy zobrazení, zejména během prvního desetiletí autorčiny práce s touto technikou, jako by zdůrazňovaly distanci, již vůči zobrazovanému mají. Řady a sítě prorážejících otvorů svou nápadnou konvenčností a řemeslnou mechaničností jako by nás již nechtěly *vtahovat do obrazu* k zobrazeným dějům a situacím, ale stavěly nás důsledně *před obraz* a před jeho svébytnou architekturu.

Ve dvacátém století bylo toto *gesto nápadného nesouladu* mezi mimetickými prostředky a mimetickým cílem neseno různými, dokonce zcela protichůdnými, uměleckými důvody. Jedním z těchto důvodů byla právě ona nová pozornost k prostředkům zobrazení, která má být náležitě zřejmá i divákovi, aby si mohl patřičně uvědomit, že dílo, které má před sebou, je především svébytným světem tvarů a barev.

Důvodem pro typizaci, případně i geometrizaci výtvarných elementů bylo v některých

i některé poválečné pokusy o návrat k věcem a jejich mlčenlivému, neustále přehlíženému bytí. Jako by umělec již nechtěl nebo se ostýchal svým neustálým neklidem narušovat tichou, do sebe uzavřenou existenci věcí a jejich útěšlivou netečnou nezávislost.

Výtvarný jazyk, který pro líčení každodenních situací a dějů rodinného života Alena Kučerová zformovala, v sobě opravdu určitou *odosobňující* funkci rozvinul a uplatnil, a to zcela ve službách autorčina úsilí o výpověď *nadosobní*. Ne že by se umělkyně snažila nějak potlačit svá východiska, která vždy živila a orientovala přímá životní zkušenost. Hledala naopak cestu, jak zkušenost privátně soukromou ukázat i jako obecnější svědectví o lidském světě. Nikdy netoužila pátrat v nížinách tohoto světa, tím méně v jeho propastech, vždy se snažila představit jeho tvář přívětivě každodenní. A ukazuje nám ji plnou zvláštní velikosti a krásy. Možná že je zde tak přesvěd-



Alena Kučerová, Alena Kučerová, *Cesta*, 1978, perforace, papír, 616×875 mm, Galerie Hlavního města Prahy.

případech úsilí o nový a obecnější výtvarný jazyk. V jiných případech šlo o přímou oslavu moderní doby a přitakání dosud nebývalé moci člověka nad věcmi. Toto přitakání bylo zároveň přitakáním základním nástrojům této moci, mezi něž geometrizace a typizace plným právem patří.

Převážně po druhé světové válce se ovšem prostřednictvím geometrizace základních výrazových prvků často vyjadřovala také základní obava a varování před odcizeným a odcizujícím se světem. Ale nejen to! Zdrženlivý, geometricky odtažitý a vědecky *neosobní* jazyk provázel

čivá právě proto, že velmi dobře ví, jak hluboce nesamozřejmá naše každodennost je.

Obrazy z bodů, na nichž pracovala v prvních patnácti letech od doby, kdy se touto technikou začala zabývat, zobrazené situace a děje anonymizují a odosobňují až k *emblematičnosti*. Čas od času na nich můžeme spatřit dokonce postupy blízké umění lidovému: ozdobné bordury, řadu stylizovaných květů nad a pod siluetou ležícího děvčete atp. To není náhoda. I umění lidové chápe individuální příběh především z hlediska nadosobního, i ono sahá po výrazu zobecňujícím.

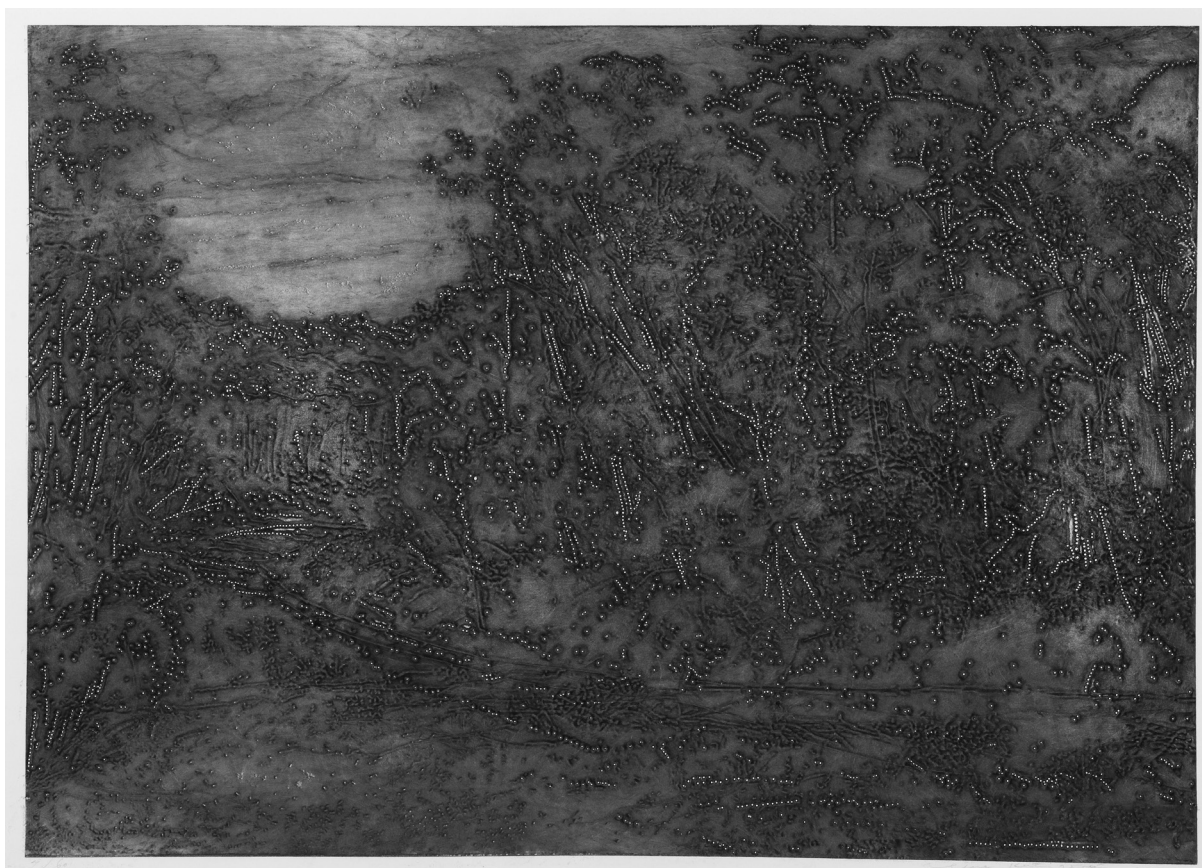
Od roku 1968, tedy ve čtvrtém roce autorčiny práce s perforační technikou, se mezi kompozicemi objevují také obrazy krajin. Jejich základem jsou každé konkrétní zážitky z reálné krajiny. Přesto či právě proto lze v těchto kompozicích sledovat určitý nezadržitelný vývoj. Tento vývoj směřuje *od emblematické tuhosti a strnulosti k uvolněné výrazové hybnosti, která je s to navázat na vnitřní dynamiku krajinné předlohy*. Což konkrétně znamená přesun důrazu a postupný přechod od bodů přísně vázaných k bodům volným, od uzavřených obrysů k otevřeným a také rozpouštění mechanické šrafury ve prospěch přímější modelace zastíněných hmot. Emblematické, ranější krajiny v sobě nesou vůli k maximální abstrakci a oproštění, krajiny pozdní naproti tomu živou dynamiku přírody a překvapivé mimetické kouzlo.

U raných krajinných kompozic věnovala autorka zvýšenou pozornost především dvěma věcem.

Vzhledem k tomu, že linie vznikají jako důsledek prorážení kovové matrice, na konečném výtvarném výsledku se mocně spolupodílejí i reliéfně vystupující nepravidelné okraje protržených otvorů, na nichž tiskařská barva silně ulpívá. Po otisknutí je proto každý bod obklopen výrazně temnou skvrnou, která zdůrazní všechny jeho nepravidelnosti v poloze i tvaru.

Otisknuté řady bodů se zároveň do svého okolí přirozeně zapouštějí a souběžně se z něho i ostře vydělují. Tato podvojnost působí neobyčejně živě a dynamicky. S každým jednotlivým otisknutým očkem vchází do obrazu vždy znovu nejsilnější ohnisko světelného kontrastu a tvarového vyhranění, které se pro své okolí přirozeně stává *mírou organizační i světelnou*. Autorka si brzy všimla, že kompoziční potencialitu tisknutého oka lze ještě zvýraznit a rozvinout. Počala s experimentováním.

Vedle bodů vedených po linii začala používat i body volné. Měnila velikost prorážených otvorů.



Alena Kučerová, *Moje cesty*, 1987, perforace, papír, 595×885 mm, Galerie Hlavního města Prahy.

Jednak ji zajímala cesta, kterak vybudovat dobrý obraz pouze na základě obrysu a jednoduché šrafury. Zároveň ale také experimentovala s uvolňováním bodů z řad a s jejich maximální redukcí, která by ovšem ještě zůstávala mimeticky funkční. Jedny z prvních krajinných kompozic „kreslených“ perforováním byly obrazy z benátského Lida. Vůle po maximální úspornosti a abstrakci je v nich již plně při díle. K zobrazení jí stačila pouze vytečkovaná linie obzoru, linka pobřeží a obrysy betonových vlnolamů. Právě při postupu v této míře oproštění je výtvarná potencialita otištěné perforace velmi dobře patrna.

Zajímalo ji, s jakým minimálním počtem oček dokáže adekvátně zobrazit například korunu stromu. Několikrát užila plechové matrice jako plátna, aby perforovanou kompozici skloubila s velkou barevnou skvrnou. Možná že právě tento experiment jí odhalil potřebu „valéru“ (výraz autorčin), který by se mohl v souhře s perforací velmi plodně uplatnit. Aby hledaného valéru dosáhla, začala matrici před tiskem podkládat kousky drátu, které se při tisku do matrice vtlačily a vytvořily v ní drobný reliéf. Tento jemně modelovaný reliéf dokázal vázanou i volnou perforaci velmi vhodně doplňovat. Zachytával více

barvy než plocha zcela hladká. Tiskařská čern se z něho na druhé straně dala vytřít nepoměrně lépe a s mnohem jemnější a plynulejší gradací než z plechového lemu prorážených otvorů.

V průběhu hledání a rozehrávání souhry mezi perforací a valérem nabylo autorčino zpodobení krajiny dosti odlišného rázu, než jaký vyznačoval její krajinné kompozice dřívější. Zmizela geometrie, zmizela pravidelná šrafura, zmizela i většina perforovaných obvodových linií. Tematika se omezila na zpodobení krajiny důvěrně známého Polabí protínající se mezi Starou Boleslaví, Benátkami nad Jizerou a Lysou nad Labem. Jde o kraj, který dosud neztratil kontakt se svou minulostí, který v sobě stále uchovává stopy přemyslovské právě tak jako barokní stopy šporkovské a braunovské. Alena Kučerová k tomuto kraji hluboce přilnula již ve svém dětství. K tomu, že jej dokázala plně umělecky docenit a oslavit, ovšem možná větší měrou přispělo to,

podporují. Praktická grafická reflexe kresebných východisek dospěla k nepopíratelnému výsledku. Její prostředky se prokázaly pružnými a vhodnými pro zvolený mimetický úkol.

Dobrá umělecká mimeze se nikdy nekryje s trompe-l'œil. Jde vždy hlouběji, a z toho důvodu není nikdy cele před očima. Lze jí však důvěřovat a lze se jí nechat vést.

Před očima koneckonců máme vždy pouze hrst náznaků. V našem případě jsou usazeny na grafickém papíru a použité plechové matrici. Mají nám představit konkrétní krajinný výsek, my s nimi ovšem vstupujeme do krajiny, která výseků nemá. Na ploše, která je vymezuje a uzavírá, můžeme spatřit lákající hloubku vzdáleného obzoru i dálku nikde nekončící. Papíru i plechu schází bohatost barev. Právě proto však můžeme lépe spatřit nesmírnou světelnost nebes a její nekonečné zrcadlení ve větech. Z roztroušených řetízků světelných oček, valérů šedi a neurčitých



Alena Kučerová, *Večerní les*, 1988, perforace, papír, 593×880 mm, Galerie Hlavního města Prahy.

že se mu ve zralém věku učila rozumět ze hřbetu koně.

Obrazy polabské krajiny představují místa a zákoutí nesčíslněkrát spatřená, pozorovaná v jejich stálosti i proměně. Krajina otevřená do dálky, strouhy a cesty mezi poli, okraje lesa, remízky, lesní zákoutí, proměnlivá mračna nad nízkým obzorem. Pečlivé reliéfní zpracování matrice, otvory jednotlivě prorážené i jejich řetězení, které zvýrazní, vyzdvihne a v bodových odlescích chvějivě ozáří krajinný reliéf, osnovy kmenů, větví i listoví a občas i nejtemnější okraje mraků. Valér i perforace se vzájemně dokonale

shluků reliéfních linií nám povstává obraz, kterému lze důvěřovat. Tváří v tvář náznakům, příslibům a zkratkám, snad trochu s údivem, divák znovu podlehe onomu prastarému, možná dokonce tomu nejdávnějšímu, *kouzlu umění*, které mu dává zapomenout, že stojí před obrazem, ba i to, že se vůbec dívá, aby nakonec nerušen už ničím mohl svobodně vdechnout tajuplně vznesenou atmosféru staroboleslavských lesů.

V sochařství je jiný pojem času

Rozhovor s Radimem Hankem

Pavlaína Pyšná

Radim Hanke se narodil 28. ledna 1963 v Třinci. V letech 1979 až 1982 absolvoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti a následně v letech 1982 až 1988 sochařský ateliér Josefa Malejovského na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze. Od konce osmdesátých let 20. století se trvale usadil a působí ve Zlíně. Svou tvorbu odvíjí v paralelních proudech sochařského a kresebného projevu, které spolu vzájemně rezonují. Stěžejní výchozí téma lidské figury postupně podrobuje stále radikálnější transformaci, zcela v souladu se silicím důrazem na její duchovní dimenze. Dospívá k intenzivní redukci figurálního principu, očištěného do podoby elementárního sochařského tvaru. Po roce 2000 se prostřednictvím prací na bustách pro muzeum voskových figurín opět obrací i ke klasickému figurálnímu typu, aniž by obě tvůrčí polohy přestaly tvořit vnitřně jednotný a soudržný celek.

Hanke je rovněž významným autorem mnoha návrhů pomníkových soch a dalších výtvarných symbolů pro veřejný prostor. Mezi nejvýraznější realizace v centru Zlína náleží pomník zakladatelům města Tomáši a Janu Antonínu Baťovi (2007–2010) a socha Emila Zátopka (2014). Mimo jiné je i tvůrcem Ceny města Zlína (1998) nebo hlavní ceny Mezinárodního filmového festivalu filmů pro děti a mládež ve Zlíně Zlatý střevíček (2005–2006). V roce 2009 realizoval pamětní desku spisovatele Františka Kožíka v Uherském Brodě, ale třeba i Památník Karla Zemana v areálu filmových ateliérů ve Zlíně (2010) a sochu na kašně v Němčicích nad Hanou (2010). Zúčastňuje se také sochařských sympozií a je činný jako výtvarný pedagog. Zprvu učil na Střední průmyslové škole v Hodoníně (1991–1995), od roku 1994 působí jako vedoucí sochařského oboru na Zlínské soukromé vyšší odborné škole umění. V současnosti své pedagogické aktivity rozšířil i na Fakultu multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Jeho tvorba je zastoupena v soukromých i veřejných uměleckých sbírkách.

Tvá studijní léta jsou rámována nesnadnou dobou totalitního režimu, který potlačoval názorovou pluralitu a osobitou invenci. I navzdory uvedeným okolnostem se studijní zkušenosti mohou projevit v mnoha aspektech jako podnětné. V čem spatřuješ jejich přínos s ohledem na tvůj další umělecký rozvoj?

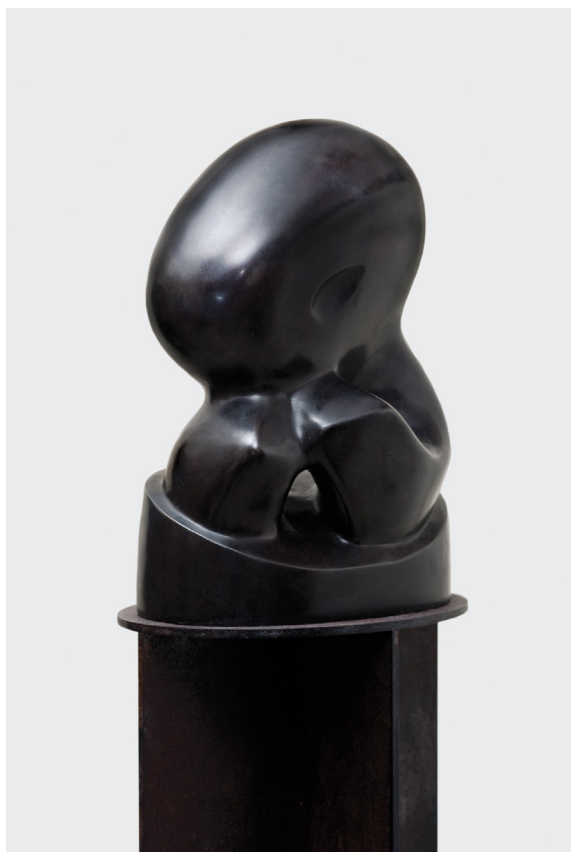
Na střední škole v Uherském Hradišti jsem zažil dvě zajímavé a naprosto protikladné pedagogické osobnosti. Jednou z nich byl Jan Habarta, významný komunistický funkcionář v Uherském Hradišti, ale přesto sochař klasický, u kterého jsem byl dva roky. Po něm přišel Josef Kadlčík, jeden z posledních žáků Vincence Makovského, který nám přinesl svobodný vítr a možnost tvořit volné věci. Měl úplně jiný přístup, nebyl to komunista, četl bibli, antickou filozofii ap. Tehdy pro mě něco velmi podstatného nastalo.

Ve studiích jsem pak pokračoval v Praze u Josefa Malejovského. Politicky i výtvarně tehdy byl



Radim Hanke, *Převozník*, 2001, bronz, pískovec, v. 43 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

významnou osobností, ale lidsky uzavřeným introvertním člověkem, který toho příliš moc neřekl. Nejdůležitější se pro mě v té době stala knihovna školy, v níž jsem trávil dlouhé hodiny. Byl to jistý objev, protože jsem si najednou uvědomil, že figurace nemusí být jenom realistická, nýbrž může být i živá, může mít vztah až k renesanci, k Donatellovi, a mnohem hlouběji. Italská figurální sochařina pro mě byla naprosto zásadní. Tenkrát jsem tam také objevil autory, jako byl Giacomo Manzù a Marino Marini. Manzùho považuji ho za svého učitele, i když jsem se s ním nikdy nesetkal.



Radim Hanke, *Maličký maličký I*, 2004, bronz, ocel, v. se soklem 151 cm, v majetku autora. Foto: Libor Stavjaník.



Radim Hanke, *Hlava z Brodu*, 2007, bronz, ocel, v. bez soklu 20 cm, v majetku autora. Foto: Libor Stavjaník.



Radim Hanke, *Jezdec*, 2011, bronz, v. bez soklu 52 cm, v majetku autora. Foto: Libor Stavjaník.



Radim Hanke, *Pod peřinou*, 2012, bronz, 28×16,5×11 cm, v majetku autora. Foto: Libor Stavjaník.

Pocházíš z Trince, zkušenosti si neseš z Uherského Hradiště i z hlavního kulturního centra naší země, osobní život tě však nakonec svázal se Zlínem. Zažil jsi tedy rozličná prostředí nabízející pestrost příležitostí. Co pro tebe a tvou tvorbu rozhodnutí zakotvit právě ve Zlíně znamenalo? Jak jsi s jeho specifickým prostředím srůstal a navazoval první umělecké a intelektuální kontakty?

První impuls vztahu ke Zlínu jsem prožil na škole v Uherském Hradišti, když jsme v roce 1979 jeli na výstavu do tehdejší Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově. Již tenkrát mě to město fascinovalo a říkal jsem si: dokázal bych si představit, že tady budu žít. Shodou okolností

jsem se pak seznámil se svou spolužačkou Ale-
nou, budoucí ženou, která studovala na keramice
a pocházela ze Zlína. Díky tomu jsem se dostal
do rodiny, v níž bylo velice silné duchovní zá-
zemí se spoustou zájmů a znalostí. Toto setká-
ní mě formovalo nejenom tvůrčím způsobem,
ale i osobně jako člověka. Potom už jsem jezdil
do Zlína zcela pravidelně. Nikdy jsem neuvažo-
val nad tím, že bych zůstal v Praze. Navíc to bylo
ještě v době bolševismu, to znamená, že o nějaké
kariéře se nedalo vůbec uvažovat. Věděl jsem, že
do strany nikdy nechci vstoupit, i když mě profe-
sor Malejovský přesvědčoval.

První kontakty jsem ve Zlíně navázal přes Salon
výtvarníků jihovýchodní Moravy. Zde jsem se
poprvé potkal s Ivošem Sedláčkem a s Lubomí-
rem Jarcovjákem, kteří se pak stali mými přáteli.
Navíc jsem se v Praze už dobře znal s Petrem
Niklem a ten mě doporučil Pavlu Jungmannovi,
který mi v knihkupectví Archa uspořádal v roce

Asi vše dohromady, protože když se snažím něco
vymyslet, nápad jde vždy z kresby. Většinou po-
kreslím spoustu papírů a často jsem mezi těmi
stovkami kreseb bezradný, pro co se mám roz-
hodnout. Současně se snažím definovat v nich
určitý kompoziční princip. Někdy se v letmé ski-
ce, která zachytí jistý tvarový princip, odehraje
cosi, co se potom snažím dostat do trojrozměr-
ného tvaru. Pokud je v kresbě něco podstatného,
i když efemérné, zachyceno a pokud se mi to po-
tom podaří dostat do konkrétního tvaru, tak je
to ono. Někdy však tápu, zvětším věc a zjistím,
že to musím přepracovat, takže znovu i kreslím
atd.

***Kresba bezesporu není pouhým pomocným nástrojem,
je integrální součástí tvého tvůrčího myšlení a tvých
inspiračních zdrojů. V jejich centru stojí od počátků
člověk a duchovní hodnoty lidského bytí. Co konkré-
tně tě nejvíce zasahuje? Odkud čerpáš podněty?***



Radim Hanke, Sigmund Freud, 2006, propiska, papír, 260×210 mm, v majetku
autora. Foto: Dalibor Novotný, KGVUZ.

1990 samostatnou výstavu. Přišel na ni i Ivo Sed-
láček, který potom připravil první prezentaci mé
tvorby ve zlínské galerii.

***Tak začala tvá spolupráce s touto institucí, jež
se odehrávala nejen v rovině výstavní, ale posléze
znamenala i začlenění tvých děl do jejího sbírko-
vého fondu. Vybrané práce charakterizují jednu
ze základních linií tvé tvorby. Jejím zřetelným vý-
chodiskem jsou figurativní tvary, které podvoluješ
značné redukci a sleduješ nové prostorové struktu-
ry. Jakým principům jejich vznik podléhá, rozumo-
vé úvaze a reflexi, nebo intuici?***



Radim Hanke, model sochy Jošta Lucemburského, pro Moravské náměstí
v Brně, 2012, sádra, v majetku autora. Foto: Libor Stavaník.

Jedna věc je používání nějaké formy. Když jsem
se začal zajímat o duchovní oblast, začala se mě-
nit i forma. Abych dostal tomu, co jsem chtěl
vyjádřit, začal jsem figury v 90. letech zjednodu-
šovat. Samozřejmě mě zasáhla, stejně jako celou
tehdejší generaci, vlna postmoderny. V té době
se mi jeví spousta styčných formálních bodů
s umělci jako Stefan Milkov nebo Jaroslav Róna.
Také mě stejně jako postmodernu inspirovalo
archaické umění nebo práce s uměním tohoto
druhu. Archaické sochařství, ať to bylo egypt-
ské nebo raně řecké, bylo pro mě významným
podnětem. Zároveň jsem vždy cítil tvar. Když

se tvar nějakým způsobem definuje, dostávám do něj i to, co je u mě nějak podvědomě přítomno i z oblastí mimovýtvarných. Figurální forma se proto postupně a zcela přirozeně měnila, až se dostala do téměř abstraktních poloh. Dodnes tak pracuji souběžně a nerozlišuji to. Pro mě je tvar tvarem, nezáleží na tom, zda definuje figuru více či méně stylizovanou nebo zda je to už téměř abstrahovaná jednoduchá tvarová věc.

Zobrazení konkrétní osobnosti představuje podstatnou oblast tvé tvůrčí práce posledních více jak deseti let. Vedle mnoha bust pro muzeum voskových figurín se jedná především o výrazné pomníkové návrhy určené do veřejného prostoru řady českých měst. Obeznamení se s portrétovaným a jeho interpretace znamenají bezpochyby velmi náročné procesy.

Nečekanou záležitostí se pro mě stala příležitost pracovat pro muzeum voskových figurín. Přišlo

modelovat podle živého modelu. Tyto zkušenosti mi potom pomohly, když jsem se účastnil soutěže na pomník Jana Antonína Bati. Tehdy jsem si v okresním archivu na Klečůvce nafotil asi tři sta fotek, s kterými jsem pracoval. Jenom měsíc jsem je probíral a souběžně různé momenty z nich kreslil. Když jsem po vítězné soutěži sochu Jana Antonína formoval, od počátku jsem myslel i na dobu, v níž působil. Před očima jsem pořád měl Gutfreunda, jeho Masaryky, jeho volné sochy, tvarosloví. Od začátku jsem věděl, že to musí být plná uzavřená forma. Do ní se nakonec podařila dostat i zkušenost z abstrahovaných věcí, např. jak se ten tvar klene. Právě tady se všechny mé zkušenosti mohly nějakým způsobem zúročit.

Při práci na soše Emila Zátópka jsem zase musel řešit antické téma sportovce a problematiku, jak udělat běžícího muže v trenýrkách a v tričku. Navíc jsem se dostal do trochu jiné polohy než



Radim Hanke, model pomníku Jana Skácela pro Brno, 2015, sádra, v. 84 cm, v majetku autora. Foto: Libor Stavjaník.

to v době existenční nejistoty, kdy jsme sháněli bydlení pro rodinu. Tehdy mě oslovil Radek Šutera, bývalý spolužák z Uherského Hradiště, který se k této zakázce dostal. Přinesla mi absolutně nové zkušenosti. Při studiích jsme se vždy učili jakoby nějaký sochařský rukopis, a to je něco jiného než hlava pro muzeum voskových figurín, která musí být po přenesení do vosku živá a nesmí v ní být nadsázka. Takže najednou jsem měl možnost dělat portréty téměř římského ražení a zjistil jsem, že se to musím všechno znovu učit. Také jsem se musel naučit pracovat podle fotografií, což je zásadně jiný problém než



Radim Hanke, model památníku Cyrila a Metoděje, ke chrámu sv. Petra v Brně, 2012, sádra, v. bez soklu 91 cm, v majetku autora. Foto: Libor Stavjaník.

u pomníku Baťů, a to i v modelaci a v přístupu k formě. Najednou jsem tak využil i to, jak jsem modeloval na škole v Praze, tedy daleko živější modelaci, bližší Makovskému apod. V dynamice této figury to mělo své opodstatnění. Zároveň to byla další výzva a boj, protože zhruba v dubnu 2014 jsem se dozvěděl, že by se tato socha měla v září téhož roku na stadionu odhalovat.

Když hovoříme o realizacích ve veřejném prostoru, nelze pominout tvoji bohatou účast na sochařských sympoziích. Jak vnímáš tato sžívání s konkrétním místem, bezprostřední vztah k přírodnímu



Radim Hanke, Pomník zakladatelům města Zlína Tomáši Baťovi a Janu Antonínu Baťovi, Univerzitní park ve Zlině, 2007–2010, bronz, žula, půdorys 6,15×6,15 m, v. cca 210 cm. Foto: Dalibor Novotný, KGVUZ.

materiálu a v neposlední řadě blízká společenství dalších tvůrců?

Vzhledem k tvorbě se jednalo o významné záležitosti, protože najednou jsem si mohl své nápady ověřit v reálné velikosti, třeba v monumentálním měřítku kolem dvou metrů. Poprvé jsem byl osloven v roce 2003 v rodném Trinci a následně v Miloticích. Postupně se však sympozia velmi množila. Získal jsem k nim rezervovaný postoj, protože se nejedná o nejlepší využití sochařské činnosti, spíše je to jakési zneužití. Kromě Milotic, které měly neuvěřitelnou poesii a kde jsem si realizoval první volné věci, měl pro mě stejný význam také Uherský Brod, v němž probíhala sympozia naprosto profesionálně založená. Vždy se jich účastnili tři umělci, to znamená, že i honorář byl adekvátní práci a tomu, co město získalo. Tato sympozia také byla odborně zaštitěna osobností Ludvíka Ševečka, historika umění a ředitele zlínské galerie, který se podílel na výběru účastníků. Další kvality měla i po stránce vyhodnocování definitivního umístění soch za účasti architekta. A toto vše jsou ty neodmyslitelné momenty, kdy se ze sympozia stane smysluplná akce.

Materiálová a technická složka tvého díla je poměrně rozsáhlá. Odráží značné rozpětí jednoho tématu, vstupujícího do rozmanitých materiálů a také podob, jak je tomu například u díla Převozník

(1993–2001), Maličký maličký (2002–2006), Ofělie (2006–2009) či Černá a Bílá hlava (2007–2011). Co hraje určující roli při těchto obměnách a inovacích původních představ?

To je velmi jednoduché. Tento problém jsme často diskutovali s kamarádem Mariem Kotrbou, když jsme se např. bavili o tom, jak anglický sochař Henry Moore v podstatě celý život dělal sedící figuru, ležící figuru a matku s dítětem, a to v nekonečných obměnách. V sochařství má pro mě jistý námět, ať je to hlava, nebo figura, tolik možností, jak jej udělat zase ještě jinak. Někdy to není o hledání dalšího námětu, ale spíše o tom, jak nechat doznít to, co už jsem začal. Existují díla, jako třeba Hlava z Uherského Brodu, ke které se opakovaně vracím, protože se v její stylizaci povedlo vrátit se k archaičtějším a tradičnějším formám a při tom má jakýsi přesah. Cítím, že by se v tomto duchu mělo dál dělat. Ovšem tyto obměny různých forem jednoho námětu jsou v sochařství běžné. V sochařství je jiný pojem času. Jako poslední tvorbu vnímám práci posledních deseti let – ne jako u některých současných malířů poslední půlrok – a cítím, že během této doby je to pro mě pořád současnost, pořád jsem tyto věci jakoby nedořešil.

Od počátku 90. let minulého století se souběžně s volnou tvorbou věnuješ zcela kontinuálně vzdělávání



Radim Hanke, socha Emila Zátopky, Stadion mládeže ve Zlíně, 2014, bronz, beton, v. figury 190 cm. Foto: Dalibor Novotný, KGVUZ.

mladých adeptů umění. Můžeš tyto zkušenosti reflektovat? I s ohledem na proměnu doby?

Neskutečně rád vzpomínám na Hodonín. Na zdejší střední škole jsem začal působit v roce 1991, když mě vyzvali, abych vedl nově založený keramický obor. Jeho první ročník jsem si nevybíral, ale dodnes jsme přátelé a komunikujeme spolu. Následně mě oslovili zakládající členové Zlínské školy umění, Svatopluk Slovenčík a Ivo Sedláček. Tato škola je naprosto srdeční záležitostí, a to nejen přátelstvím se Svatoplukem Slovenčíkem, který pro mě byl velmi významným člověkem. Např. když jsem byl psychicky trochu nahlodáván tím, že musím vedle volných věcí dělat i naturalistické hlavy pro voskové muzeum, povzbuzoval mě a říkal mi: vždyť ty děláš římský sochařský portrét, toho se neboj, to dnes nikdo neumí. Hodně mě v tom podpořil, protože znal tradici a všechny souvislosti.

Pedagogická činnost tedy přináší velmi důležitá setkání s kolegy i se studenty. V současné době však panuje trochu jiná situace, protože sochařský obor zažívá velkou krizi. Nikdo nechce studovat sochu a keramiku, přitom dřív to byly obory, na které se hlásilo nejvíce lidí. Souvisí to s dobou, která je rychlá, klipová, po škole musíte hned mít uplatnění. Jakmile někde panuje riziko množství dlouhé a trpělivé práce, která se hned nevrací, ani finančně, ani kariéerně, tak je to něco, co se nevyplatí dělat. Ale možná to je

právě teď přirozený stav. Tento obor bude dělat jen pár lidí, kteří do něj opravdu chtějí investovat úplně všechno.

Čím v současnosti žiješ kromě příprav tvé výstavy v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně, která bude probíhat od 23. března do 8. května 2016 ve 14. budově zlínského továrního areálu?

Mám rozpracováno několik věcí. Zcela volná věc, kterou dělám velice rád a doufám, že ji příští rok dosekám, je velká pískovcová socha do Nové Lhoty k hotelu Háj rekonstruovaného architektem Svatoplukem Sládečkem. Zároveň se rýsuje příprava sochy Jana Pavla II., která by měla stát u průčelí stejnojmenné kaple v Bukovanech, na jejímž interiéru jsem se v roce 2013 také podílel. To je pro mě mimořádná výzva. Uvědomuji si, že jak jsem si vždy ve škole přál dělat do veřejného prostoru, že se mi to vlastně podařilo, a také že nežiju v bolševismu, že mohu sochařsky řešit figurální portréty osobností, které si zaznamenání pro budoucnost zaslouhují. Zahlubování se do jejich života je pro mne nesmírně inspirující a navíc i hledání sochařské formy s tím spojené je velkým dobrodružstvím, kde se střídají chvíle šťastné i beznadějně. Prostě to, co zažívá asi každý sochař při práci. Co si mohu více přát. Vim, že to není samozřejmostí, a jsem za to vděčen.

Děkuji.

Zbyněk Sekal, A věci se zvolna berou pře se

Alena Pomajzlová



Zbyněk Sekal, *Kočka*, nedatováno (50. léta 20. století), tempera, papír.

Sochař Zbyněk Sekal (1923–1998), jehož retrospektivu představuje olomoucké Muzeum moderního umění, patří k silné generaci umělců, jejichž tvorba se začala plně rozvíjet v kulturně, společensky i politicky svobodnějších šedesátých letech 20. století. Veřejně vystoupil v rámci skupiny Máj 57, prvního povoleného uskupení umělců po nucené jednotné organizovanosti života i umění padesátých let. Nebylo to z dnešního pohledu nijak progresivní programové uskupení, představovalo spíše začátky uvolňování tvorby a nově pojaté výtvarné praxe. Ostatně cesty jednotlivých účastníků skupinových výstav Máje se brzy rozcházejí a také Sekal se od začátku šedesátých let výtvarně vyhraňoval. Pohyboval se v okruhu poválečných surrealistů, sledoval projevy spojené s informelem a strukturální



Zbyněk Sekal, *Bez názvu*, nedatováno (1960), koláž, papír, 295×208 mm, Muzeum umění Olomouc.

abstrakcí, bližší mu však byla poloha nové citlivosti a konstruktivních tendencí druhé poloviny šedesátých let. K žádnému okruhu se však nepřidal a sám si budoval image solitérního tvůrce vázaného spíše na literaturu a filozofii (s tím souvisela mimo jiné i jeho činnost překladatele z němčiny). K jeho pocitu izolace přispěly nemalou měrou i traumatizující válečné prožitky, které ho stále pronásledovaly. Existenciální otázky, které si kladl, a utkvělé otázky týkající se bytí i tvorby ho nakonec přivedly k emigraci, o níž delší dobu přemítal. Invaze roku 1968 ho v jeho přesvědčení opustit Československo utvrdila a od roku 1970 se natrvalo usadil ve Vídni. Tím se na dlouhou dobu vyloučil z vazeb na české umění. V poslední době se do něj opět vrací, zejména zásluhou historičky umění Marie Klimešové, jež se dlouhodobě



Zbyněk Sekal, *Mrtvá hlava*, 1957, bronz, 23,8×36,4×18 cm, soukromá sbírka Vídeň.



Zbyněk Sekal, *Škebule*, 1964, bronz, 20,5×23,6×13,9 cm, soukromá sbírka Vídeň.

Sekalovou tvorbou zabývá. Kromě této reprezentativní retrospektivy mu nedávno připravila ještě tematickou výstavu o vztahu k japonskému umění (Sekal a Japonsko, Západočeská galerie v Plzni, 27. 6.–21. 9. 2014) a nechala ve Veletržním paláci v Praze zrekonstruovat jeho vídeňský ateliér, svého druhu komplexní prostorové dílo (Ateliér, Národní galerie v Praze, od 20. 2. 2015). Zpřístupňuje tedy Sekalovo dílo postupně a cílevědomě, snaží se vyzdvihnout jeho specifika a směřování od sochařových začátků v českém prostředí k tvorbě vznikající po opuštění Československa.

Všechny práce, které Sekal do konce šedesátých let vytvořil, zůstaly po odchodu do emigrace v Praze. Třebaže Vídeň představovala velký zlom, kontinuita jeho tvorby se nepřerušila. Sekal znovu otevíral stejná nebo obdobná témata, na základě vzpomínek nebo dodatečně získaných pražských realizací rozvíjel další možnosti uchopení již jednou rozpracované problematiky. Myšlenka opakovaného uchopení předchozího má však ještě hlubší kořeny vycházející z autorovy četby filozofických, především Heideggerových textů. Metafora spirály s cyklickými návraty se Sekalovi stala symbolickým obrazem vlastní cesty, nešlo o mechanické opakování, nýbrž o zachycení nových aspektů promyšlených děl, o posunutí impulsů na jiné úrovni.

Přístup postavený na kritériích obsahu, smyslu tvorby, ostatně v poslední době preferovaný, se stal také modelem pro výstavu i knihu k ní vydanou. Výstava není koncipována chronologicky, ale podle rozvíjejících se tematických okruhů a jejich významových vazeb. Podobně sestavená je kniha: kolážovým způsobem vrství kapitoly týkající se sochařových životních osudů, klíčových témat, používaných materiálů a dobového kontextu a postupně je prokládá obsáhlými úryvky z deníků. Umělecko-historický text a deníkové pasáže jsou tištěny odlišnou velikostí písma, takže čtenář nemusí číst v textové posloupnosti, naopak si může vybrat jedno nebo druhé, eventuálně podle vlastní chuti obojí kombinovat. Úryvky ze Sekalových systematicky psaných deníkových



Zbyněk Sekal, *Obydlí*, 1958, bronz, 48,5×23,2×16 cm, soukromá sbírka Vídeň.

záznamů jsou ostatně ve zvukové podobě zařazeny také do výstavy (je možné je najít i na internetových stránkách) a tvoří podobně jako kniha další souběžnou vrstvu sdělení.

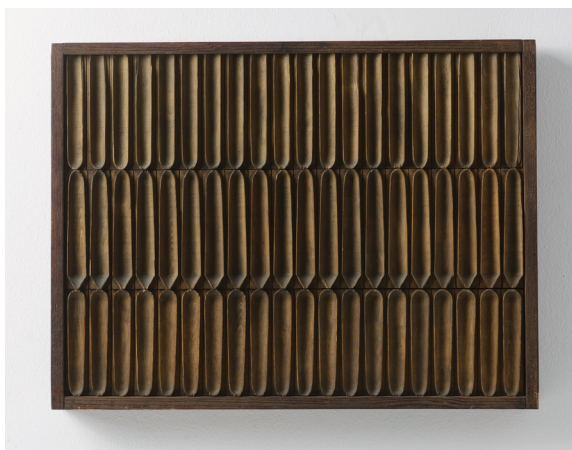
Výstavu bychom mohli nejspíš označit za retrospektivu Sekalových témat. Zahajuje ji vizuálně atraktivní a obsáhlý soubor schránek soustředěně vytvářených až během osmdesátých let. Vznikají z myšlenky uchovat zvolenou věc v otevřeném, ale fyzicky nepřístupném prostoru. Postupně rostoucí obaly obklopují „jádro“ sochy, často „obyčejný“ nalezený předmět. Sekal vytváří důmyslnou konstrukci, jakési hnízdo pro zvolenou



Zbyněk Sekal, *Kdokoli*, 1966, dřevo, železo, 36,7×27,1×5 cm, soukromá sbírka Vídeň.



Zbyněk Sekal, *Target*, 1979, dřevo, lak, železo, 29,2×38,4×3 cm, soukromá sbírka Vídeň.



Zbyněk Sekal, *Třikrát dvacet*, 1981, 37,8×49,2×5 cm, soukromá sbírka Vídeň.

věc, kombinuje viditelné a nedotknutelné. Sám si klade otázku, co je podstatnější – zda ona věc, nebo konstrukce, „lešení“, které kolem ní staví. Geneze těchto prací sahá do jeho rané tvorby vznikající ještě v Československu, kdy vytvářel obydlí a vratké stavby, jakési modely architektur odkazujících k jeho vlastnímu prožitku v čase a prostoru. Tyto „sochařsky“ modelované stavby jsou vesměs subtilní vertikální objekty, které kombinují plné objemy s otevřenými průzory. Tvary se vrství v křehké rovnováze, stavba roste do výšky po danou statickou mez. Schránky z osmdesátých let, ač jsou také jakýmsi „obydlím“ pro daný předmět, už na sochařskou práci rezignují. Jsou konstrukcemi z dřevěných latí, technickou záležitostí, nerostou do výšky, tj. nemají tak bezprostřední vztah k figuře, spíše se stejnoměrně rozpínají do prostoru. Jsou dalším řešením téhož v jiné úrovni spirály.

Okruh plastik, z nichž tato úvodní série schránek myšlenkově čerpá, je umístěn v další části výstavního prostoru. Jsou to sádrové nebo bronzové odlitky menších plastik redukováných či abstrahovaných tvarů. Často v nich srůstá figurální motiv s konstrukcí stavby, postava formuje své „doupě“ a naopak, vnitřní se propojuje s vnějším. Příznačnou skupinou těchto děl jsou již zmíněné vratké stavby, které reflektují dobově příznačné téma lability, balancování na hraně mezi stáním a pádem. Stání, vztah k zemi, k bytí patřily k základní funkci sochy, ta však byla v moderní době stále častěji relativizována například závěsnými konstrukcemi či labilními sestavami objektů. V českém prostředí se nabízí srovnání Sekalova pojetí s díly Stanislava Kolíbal (např. plastiky *Labil*, 1964, *Mizející tvar*, 1967, *Pád* 1967), ale jeho pojetí je podstatně odlišné: Kolíbal má předem stanovený koncept a následně ho sochařsky realizuje, jeho „metafory existence“ jsou výtvarně čistou vizualizací ideje. Sekal se mnohem víc nechává vést samotnými vlastnostmi materiálu, dovoluje mu růst podle jeho možnosti, toleruje nepřesnosti dané jiným řádem. Jeho imanentní stavby jsou výsledkem procesu tvorby, mají blízko k biologickému pojetí vzniku a růstu.

K němu se vztahuje i pomalý konstruktivní proces, zřejmý snad ještě víc ze Sekalových skládaných obrazů, které lemuji hlavní výstavní prostor. Jsou to reliéfní asambláže z nalezeného materiálu, dřev, kovových dílců a fragmentů, drátů, hřebíků aj., spojované dohromady, vrstvicí se do změní labyrintických struktur. Oproti strukturálním abstrakcím šedesátých let, s nimiž se skládané obrazy srovnávají, se klade důraz na skladebnost a racionální řád, na druhé straně však se oproti přísné geometrické konstrukci prosazuje prožitek a emoce. Sekal nepoužíval nové materiály, byl svěřepým sběratelem starých, odhozených předmětů, které dosloužily. Shromažďoval a třídil je, vytvářel systematicky budovanou sbírku věcí, potenciálního materiálu budoucích děl, i když už věděl, že všechno zpracovat nestačí. Tyto utříděné nálezy, soubory elementárních dílčích jednotek pak sestavoval do nového



Zbyněk Sekal, Zásuvky, 1968, železo, dřevo, 27,4×30,2×1,6 cm, soukromá sbírka Vídeň.

kontextu: pracoval s jejich „paměti“ a zároveň ukazoval, čím se ještě mohou stát. Pomalý a postupný růst skládaných obrazů byl i jakousi terapií, nutkavým tvořením, magickým rituálem, který vyvrcholil v několika tajemných magických předmětech a subtilních schránkách z měděných drátků umístěných v závěru výstavy.

Výstavu, jejíž jádro je pochopitelně koncentrováno na sochařské práce a skládané obrazy, doprovázejí ještě v bočních prostorách hlavního výstavního sálu Sekalovy skvělé rané kresby, knižní obálky, fotografie a pozoruhodné koláže z „odpadků“, jako jsou banánové slupky, slupky od salámů nebo použité kartonové krabice. Zvlášť tato poslední skupina z přelomu osmdesátých a devadesátých let by si zřejmě zasloužila ještě větší pozornost.

Na výstavě tedy máme před sebou souhrnně představeny všechny obory, v nichž Sekal pracoval. Snaha ukázat najednou všechno může být ve výsledku méně působivá než cíleně koncentrované výstavy, jako byla ta plzeňská nebo jakou představuje Sekalův ateliér, bohužel v Národní galerii umístěný do spojovacího prostoru Veletržního paláce, stranou hlavní divácké trasy expozic (na rozdíl např. od instalace Bretonova ateliéru v Centre Pompidou). Specifická funkce

a pracovní charakter ateliéru tu dovolily mnohem víc, než umožňuje běžná výstava. Je to zároveň instalace a dokument, výtvarný celek a doklad autorových přístupů. Shromažďuje na malém prostoru maximum věcí, od systematicky roztríděného materiálu až k rozpracovaným plastikám, a vytváří mnohovýznamový celek. Do tohoto mikrosvěta nahlížíme zvenčí, podobně jako do Sekalových „schránek“. Postupný růst, tedy vědomí času, jež bylo pro Sekala také velmi důležité, si dokážeme domýšlet podobně jako u několikaletého konstruování Schwittersovy „Merzbau“.

Retrospektiva musí zřejmě ze své podstaty na úzkou koncentrovanost výpovědi rezignovat. Různé obory činnosti vyžadují jiné vnímání a souvislosti, které hledáme, nejsou tak evidentní. Dilema, zda představit maximum dostupných prací různého charakteru, nebo oželeť některé klíčové práce či soubory prací, bývá vždy pro autora výstavy poněkud skličující. Řešení se hledá v pečlivé instalaci a konfrontaci myšlenkově a tematicky provázaných děl, které mohou překlenout nebezpečí mnohosti sestavené z jednotlivostí. Na tom chce stavět hlavní výstavní prostor olomoucké výstavy. Uvede diváka hned v úvodu do pomyslného centra Sekalovy tvorby, do souboru dřevěných schránek. Jejich množstvím



Zbyněk Sekal, Bez názvu, 1985–1990, dřevo, barva, mořidlo, 59,2×55,8×46,3 cm, soukromá sbírka Vídeň.

dobře reprezentuje autorovo „nutkavé tvoření“. Působivá instalace rovnou na zem, bez použití obligátních výstavních soklů přibližuje schránky divákům a vytváří svou vstřícností méně odtahitou atmosféru typickou pro reprezentativní výstavy. Z tohoto prostoru pak vedou cesty k dalším okruhům děl, pokračujeme-li hlavním sálem, pak následují rané plastiky, obydlí, drobnější konstrukce, vratké stavby. V této části už koncentrace na jedno téma není tak silná, návaznost schránek na vratké stavby se vytrácí, i „pracovní“ charakter vzdušnější úvodní části klasickou instalací (ovšem nutnou kvůli křehkosti některých sádrových plastik) mizí. Možná to byl záměr – nechat možnosti otevřených vztahů mezi díly v jednotlivých oddílech, ale množství vystavených prací tomu spíš brání. Cyklické rozvíjení téhož se stává nezachytitelným, mnohem víc se uplatňuje snaha představit všechny variace na onu neodbytnou a umanutou sochařovu touhu tvořit. Třebaže se v závěru vracíme po spirále k miniaturizovanému motivu schránek, má výstava jakousi opačnou gradaci příběhu sochařovy tvorby, kdy vizuálně nejpůsobivější práce a představené v největší koncentraci jsou hned na začátku.

Na druhé straně můžeme v plné šíři sledovat celoživotní dílo sochaře, kterého jsme neměli možnost vidět často a zřejmě v takové komplexnosti v blízké budoucnosti neuvidíme. Shromáždit maximální množství děl z různých veřejných i soukromých sbírek je úctyhodný výkon. Ještě úctyhodnější je pak uměleckohistorická publikace, variace na monografii, kterou Marie Klimešová erudovaně a s nadhledem napsala. Nenechala se zmást proklamovanou solitérností sochaře, naopak ukázala velmi poučeně souvislosti jak s českým, tak se světovým uměním. Nejde ani tak o inspirace nebo vlivy, ale o svébytné řešení často obdobných uměleckých otázek, viděných současně výtvarnou a filozofickou optikou. Marie Klimešová tak přidala další vrstvu ke svému cílenému rozšiřování pohledu na české umění druhé poloviny 20. století, které se stále příliš soustřeďuje na tatáž jména a přehlíží kontext české tvorby determinované mnohdy politickými událostmi.

Zbyněk Sekal | A věci se zvolna berou před se, Muzeum umění Olomouc, 10. 9. 2015–14. 2. 2016.

Zlínský kraj očima malíře Vladimíra Hrocha

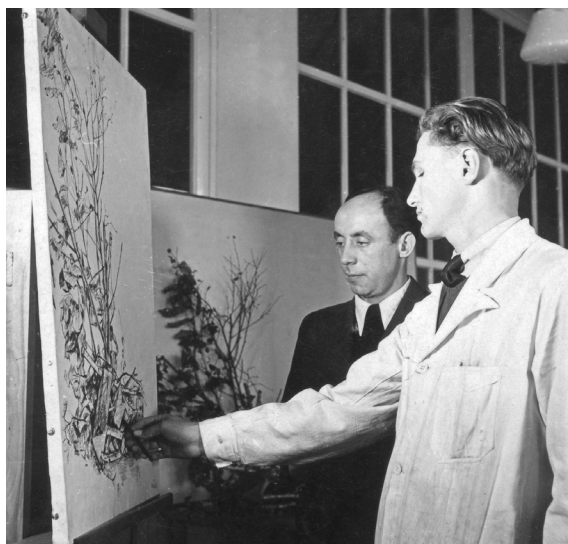
Vít Jakubíček

Výstava *Zlínský kraj očima malíře Vladimíra Hrocha* představuje krajinářskou tvorbu akademického malíře, jenž byl od konce 30. let 20. století úzce spojen s naším regionem, především s městy Zlín a Uherské Hradiště. Počátky tvorby tohoto pražského rodáka se datují do poloviny 20. let, kdy začal navštěvovat soukromou malířskou školu Ferdinanda Engelmüllera. Ta představovala určitý předstupeň studia na akademii. V roce 1927 proto i Vladimír Hroch započal své šestileté studium krajinomalby na Akademii výtvarného umění v Praze v nově založeném ateliéru profesora Otakara Nejedlého.

Stejně jako řada jeho spolužáků v té době podnikl první studijní cesty do Francie, kde se dostal až na Korsiku a na francouzskou Riviéru. Později díky studijním stipendiím mohl zavítat také do Dalmácie a k pobřeží Jaderského moře. V prostředí Nejedlého ateliéru vyrostly i další osobnosti české krajinomalby, například Jan Slaviček, Karel Hofman, Bohumír Dvorský nebo Alois Fišárek.¹ S jejich tvorbou se měla možnost seznámit i zlínská veřejnost prostřednictvím Salonů výtvarného umění, které byly pravidelně pořádány od roku 1936.

Není proto náhoda, že první kontakt Vladimíra Hrocha se zlínským prostředím proběhl právě na Salonech ve Zlíně, jichž se pravidelně účastnil od roku 1938. V únoru 1939 se tehdy 31letý malíř stal zaměstnancem firmy Baťa společně s dalšími malíři a sochaři, kteří měli realizovat ideu architekta Františka Kadlece a ředitele Jana Antonína Bati o učilišti baťovských designérů – Škole umění. Od září 1939 můžeme o Vladimíru Hrochovi hovořit také jako o pedagogovi, jenž dostal na starost výuku krajinomalby anavrhování plakátů. Studie plenérové malby ve zlínských parcích, které probíhaly pod vedením Vladimíra Hrocha, se těšily velkému zájmu veřejnosti² a byly alespoň malým povzbuzením v nelehkých válečných letech.

Olejomalby Vladimíra Hrocha, které vytvářel od konce 30. let, výrazně kontrastují s jeho předešlou tvorbou, v níž se zabýval především



Vladimír Hroch při korekci kreslení v ateliéru zlínské Školy umění v roce 1940 se studentem Emilem Máčkem. Soukromá sbírka.

pohledy do pražských ulic a zákoutí. Během působení ve Zlíně se musel vyrovnat se zcela novými elementy, především exaktně definovaným rastrem továrních budov a záplavou kubických tvarů baťovských rodinných domů, které jakoby šly proti proudu jeho dosavadní tvorby.³ Přesto (nebo právě proto) dokázal rozvinout vlastní řeč tvarů a barev. „Stává se malířem vznikajícího živého průmyslového města. Charakterizuje je zářivými barvami a temperamentním rukopisem tak, jak se mu jeví ve své optické poloze i obsahovém sdělení.“⁴

Poeticky impresionistické pojetí Hrochova Zlína se odlišuje od tehdejších baťovských oficiálních, až strojově precizně exponovaných černobílých fotografií dynamicky se rozvíjejícího průmyslového kolosu. Nabízí pohled na Zlín ne jako na „město práce“, stroj na masovou výrobu, ale jako místo tolik kýženého odpočinku. Možná i proto se jeho díla stala v regionu tak oblíbenými, díky schopnosti vytvářet odlišný pohled na každodenně žitou realitu a útěk do romantického snění.



Vladimír Hroch, *Pohled na Zlín*, 1944, 79×180 cm, olej, plátno, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.



Vladimír Hroch, *Pohled na Fatru*, 1941, 95×164 cm, olej, plátno, Městský úřad Napajedla.

Zlínské obrazy Vladimíra Hrocha představují nejen moderní město v zahradách, které je syntézou funkcionalistické architektury a vegetace. Objevují se zde i lyrickyji pojaté scénérie z kopcovité krajiny v okolí Zlína a velmi živé pohledy do zlínského zámeckého parku, v němž autor rád tvořil. Tyto obrazy nám připomínají dobu, kdy byl zámek a jeho restaurace živým společenským organismem uprostřed moderního města, a nejen smutně izolovaným reliktem, zašedlým odleskem své staleté historie.

Další kroky Vladimíra Hrocha sledovaly osud baťovské Školy umění, kde působil od roku 1939 jako pedagog. V roce 1952 se přestěhoval ze Zlína (tehdy již Gottwaldova)¹⁵ do Uherského Hradiště, což se projevilo i v proměně krajiných námětů, které pak zpracovával až do své smrti v roce 1966. Tovární budovy nahradila tradiční panoramata korunovaná siluetami kostelů, řady baťovských domů byly transformovány do pohledů

na vinice. Obrazy prezentované na výstavě zachycují geografickou i civilizační různorodost a bohatost zlínského regionu: od svažitého Zlína a kopců, které jej provázejí údolím Dřevnice, přes Napajedla, bod spojující historii a baťovskou modernost, a zároveň bod, dělící čtyři osobité geomorfologické oblasti, až po úrodné nížiny etnograficky bohatého Uherskohradištska.

Vladimír Hroch zemřel v roce 1966, tři měsíce před sochařem Vincencem Makovským, bývalým kolegou ze Školy umění. Hrochově tvorbě se dlouhodobě věnoval tehdejší ředitel zlínské galerie doktor Michal Plánka. Uspořádal mu několik výstav, mimo jiné i jednu společnou expozici právě s Vincencem Makovským v roce 1960. Dílo Vladimíra Hrocha bylo v rámci regionu velmi oblíbené. Jednak proto, že je spíše tradičnějšího rázu a vychází z umírněnějších impresionistických tendencí, a zároveň proto, že zobrazuje řadu známých míst napříč Zlínskem



Vladimír Hroch, *Uherské Hradiště*, 1953, olej, plátno, 80×121 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

a Uherskohradištskem. V tomto ohledu je práce Vladimíra Hrocha dodnes významná, protože nám dokumentuje proměňující se krajinu čtyřicátých až šedesátých let 20. století.

Zlínský kraj očima malíře Vladimíra Hrocha, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 20.1.–13. 3. 2016.

Poznámky:

1. Michal Plánka – Dušan Šindelář, *Vincenc Makovský, národní umělec a Vladimír Hroch* (kat. výst.), Gottwaldov 1960, s. 15.
2. Jak vzpomíná jeden z žáků Vladimíra Hrocha František Chmelař ve svých nepublikovaných vzpomínkách: „Největší show nastalo, když jsme malovali v parku uprostřed města. Nikdy nebyla nouze o diváky, zvláště ve chvíli, kdy skončila práce v továrně. To se ke korigujícímu Hrochovi připojovaly houfky stále rostoucí a se zadostiučiněním sledovaly jeho výklady, zejména pak jeho „deptání“ studentů. A on čím víc vzrůstal chór, tím více stupňoval své monology, až dospěl i k tomu, že někoho z nás buď zcela vykázal z parku, nebo jej poslal do nějaké odlehlé části.“
3. Jan Rajlich, další ze žáků krajinomalby u Vladimíra Hrocha, popisuje jeho pedagogický a tvůrčí přístup takto: Nezapomenutelným se stal jeho výklad (...), kdy jsme jednou malovali ve městě, v parku – a mezi stromy se prosazovala několikapatrová robustní budova tehdejšího „arbjtsamtu“ – úřadu práce. Obvyklý výklad o živoucích organismech stromů a o ptácích, žijících v jejich větvích, doplnil ještě výkladem o prosvítající budově. „To nejde jen tak máznout barvu sem a tam,“ rozohnil se, „z toho, jak namalujete to stavení, musí býtcejtít, že je to bytelná budova s několika schodišti, z tlustejch, cihlovejch zdí, že tam pracujou stovky lidí a další

stovky jich tam denně přicházej, že v místnostech je těžkej, dubovej nábytek.“ Bliže viz Jan Rajlich, *Přistřižená křídla*, Brno 2005, s. 86.

4. Ivan Plánka, *Zasloužilý umělec Vladimír Hroch (1907–1966)* (kat. výst.), Gottwaldov 1981, s. 6.
5. Bývalá Škola umění, po roce 1949 Střední uměleckoprůmyslová škola Zdeňka Nejedlého v Gottwaldově, si musela najít nové prostory mimo Zlín pro svou další existenci poté, co bylo na konci roku 1951 rozhodnuto o zabránění budovy Sborem národní bezpečnosti. Bliže viz Vít Jakubiček, *Zdeněk Kovář – sochař strojů a nástrojů* (diplomová práce), Brno 2012, s. 65.
6. Jak vzpomínal Zdeněk Kovář: „V roce 1952 v období, které bylo málo příznivé pro další vývoj školy, byla přeložena do Uherského Hradiště, města sice s pozoruhodnou etnografickou tradicí, ale podstatně méně rozvinutým průmyslem.“ Zdeněk Kostka – Zdeněk Kovář, *20 let detašovaného atelieru tvarování strojů a nástrojů v Gottwaldově 1959–1979*, Praha 1979, s. 5.

Vladimír Hanuš
Krajiny
v mezisvětí,
Oblaka v polích,
Modely krajin ...

Vít Bouček



Vladimír Hanuš, Bude krajinou VIII., 2015, akryl, plátno, 50×50 cm. Foto: V. Hanuš.

Vladimír Hanuš (malíř z Orlických hor, narozen 19. 5. 1961 v Rychnově nad Kněžnou) studoval na Akademii výtvarných umění u profesorů Františka Hodonského, bytostného krajináře, a Karla Malicha, pracujícího se světlem a prostorem dotýkajícím se hranic smyslového poznání. Obě směřování – krajinářská zkušenost a iniciační setkání se světem Karla Malicha – určila cestu, na kterou se umělec již během studia vydal. Tvorba Vladimíra Hanuše je soustředěna především na krajinu. Je to však krajina, v níž je položen důraz na niternost a subtilnost prostředků vyjádření, používaných v souladu s autorovými kosmologickými a transcendentálními pocity a niternými zkušenostmi. Malíř nemá potřebu diváka přesvědčovat o pravdě svého vnímání světa. Nic nevysvětluje a ani ke svému dílu neposkytuje žádné komentáře, alespoň ne otevřenou formou. Je si vědom toho, že to hlavní je nepojmenovatelné a leží někde mimo,

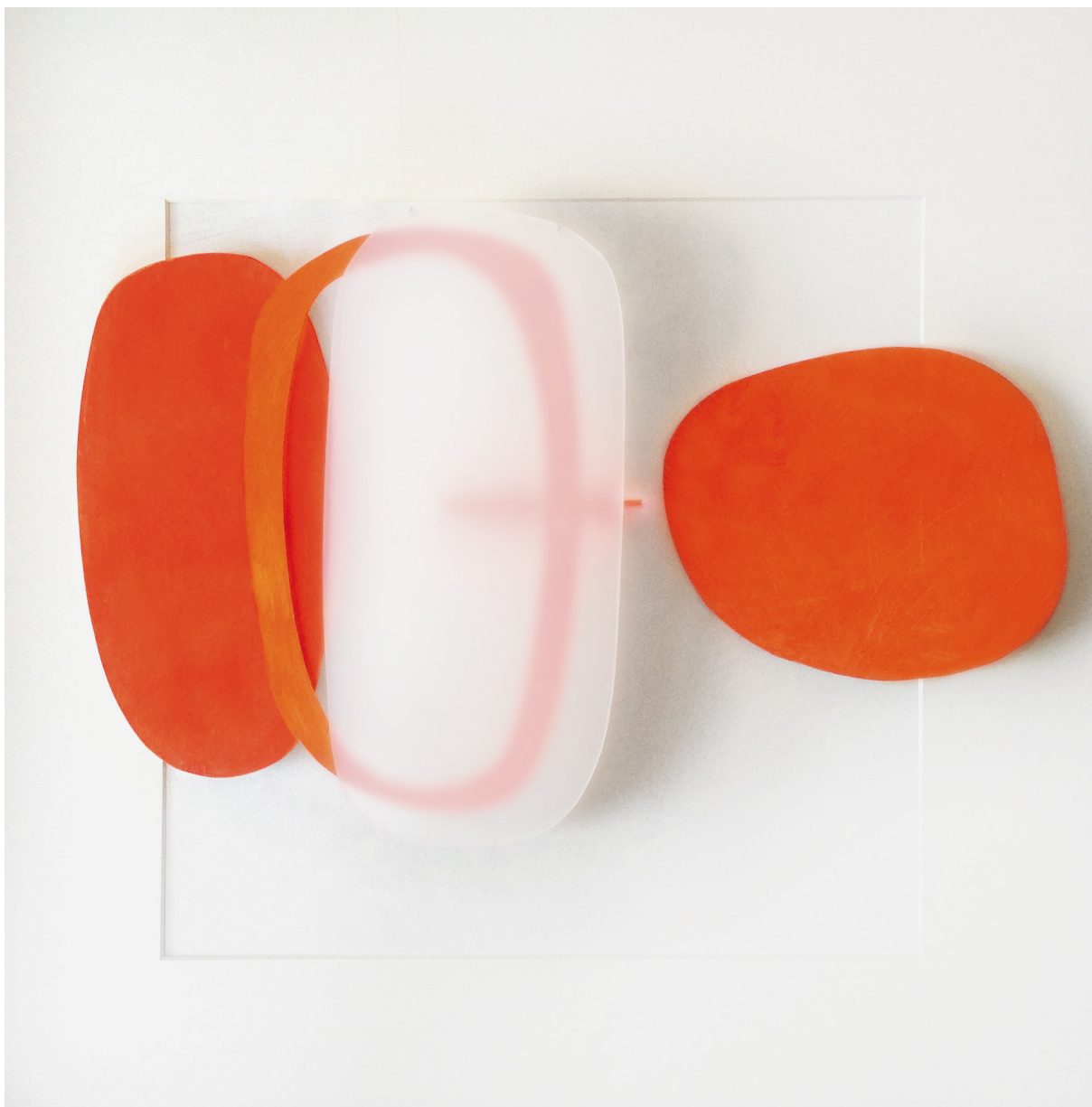
těž vyvolává kombinace geometrických až ornamentálně působících prvků s formami nejasnými a chvějivě nepevnými. Na krajinu a zátiší autor nahlíží z nadsledu a zcela volně pracuje s rozměry, prostorovými a perspektivními vztahy. Jednotlivé abstrahované formy nechává v podobě rotujících útvarů, záblesků světla a křivek. Stává se tak malířem vznášejících se prostorových plánů a barevného zářícího světla. V obrazech se často uplatňuje horizont, za nímž se nachází cosi neznámého a neočekávaného. Jindy naopak do snové a imaginativní obrazové plochy vstupuje malý kousek světa obyčejných věcí (který se nachází na okraji, úplně dole na zemi), jako je šálek, sklenice, židle, květina, rozkvetlý keř nebo sad. Vnímáme přitom povznášející pocit, že nám malíř zprostředkuje nějakou podstatnou zkušenost, nějaký důležitý moment i našeho života a otevřeného zkoumání a hledání radosti, krásy, souladu a moudrosti.



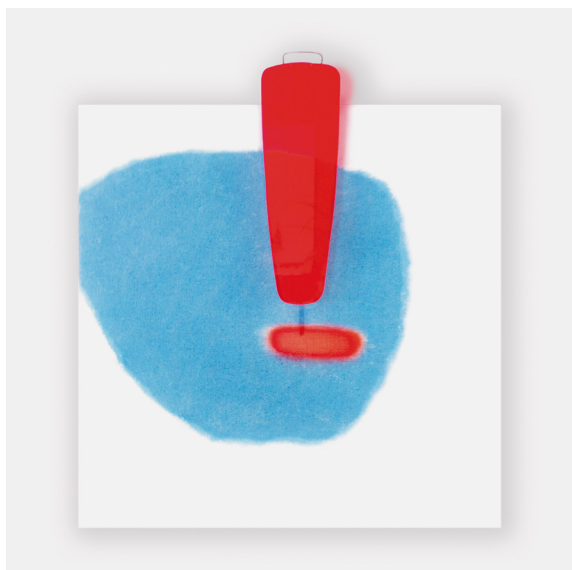
Vladimír Hanuš, *Bude zahradou nebo sadem II*, 2015, akryl, plátno, 110×155 cm. Foto: V. Hanuš.

v rovině mimosmyslové, a že vše má nějaký vyšší řád. Autor jasnou a stále jednodušší malířskou formou předvádí, jak viděl (i ve snu) tu či onu situaci, jak vnímá svět nejběžnějších předmětů a událostí ve svém okolí, který se manifestuje v zářících kreacích barevných energií. Hanušovy obrazy tak upoutávají napětím osobně pojeté duchovnosti a smyslovosti. Stále zřetelněji do jeho malby zaměřené na vztahy tvaru, barvy a světla vstupují různě akcentované protiklady. Jednoduchost tvarů a jevů se mnohdy přetváří do větší složitosti, konkrétní předměty se naopak transformují do tvarů nepředemětných a do formy symbolu a znaku. Dynamické napětí

Vladimír Hanuš je malířem barevných ploch s dobře rozpoznatelným charakteristickým stylem. Jeho tvorba zpochybňuje pohled na zažité opozice, jako je na jedné straně umění abstraktní a na druhé zobrazující. Je zvláštním druhem vyprávění, v němž je reálný prožitek – například jevů v krajině nebo intimita domácího světa, sen nebo snění – odlehčován tím, že je vystaven oblasti imaginace. Hanušova vůle po abstraktní formě je ve své povaze zároveň estetická i spirituální. Zdánlivě jednoduché formy barevných kompozic působí dojmem, že odrážejí nedefinovatelnou až iracionální zkušenost optického chvění hmoty – tajemných ploch polí. Myšlenka, slovo a obraz



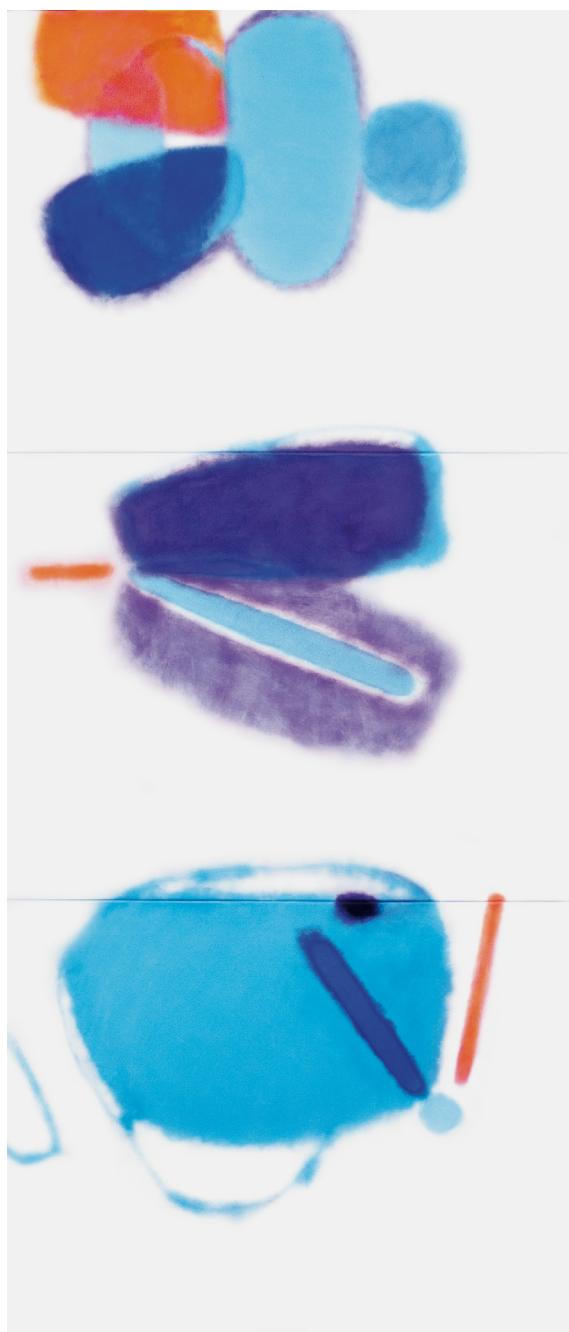
Vladimír Hanuš, *Začloněná trojice _ Znamení*, 2015, dřevo, papír, plexi, sklo, 53×53×4,5 cm. Foto: V. Hanuš.



Vladimír Hanuš, *Ráno bude sadem*, 2016, akryl, plátno, plexi, drát, 66×60×8 cm. Foto: V. Hanuš.

pole Hanušovi reprezentují několikanásobné významy, které pomocí asociace mohou být tajemným odhmotněným i reálným prostorem krajiny, vizuálním a energetickým polem, polem vyzařování i „nehmotným“ myšlenkovým útvarem. Obrisy polí a plošných útvarů jsou stále méně definované, viděné jakoby v oparu a z nadhledu. Vyjadřují pocit beztížnosti, zprůhledňování, neohraničenosti, zamlženosti, vířivého pohybu, chvění, rozvlnění, rozplynutí... Zrakové pole autor malířsky vyjadřuje převážně jako útvar odvozený od horizontály země. Soudržnost vrstev je založena na vertikálním stoupání, vznášení či kroužení (v mládí se s nadšením věnoval létání na větroních). Diváka zaujme koloristický účinek malířských ploch a barevná souhra akumulovaných vrstev, skvrn, bodů, linií a rafinovaně odstupňovaných tónů, díky nimž barvy z plátna vystupují, pulzují a vyzařují. Tvary nejsou přesně geometricky vymezené a jejich plochy mají nepravidelné, mnohdy až transparentní ohraničení. Jemně promalované barevné plochy se překrývají,

prosvítají a prostupují, emocionální silou jsou nabitě zejména jejich zcitlivělé vibrující okraje. Barva se stává zcela optickou, rozhodujícím projevem je její světelná atmosféra. Přestože u Hanušových obrazů a reliéfních objektů z plexiskla převažuje snaha vytvořit hmotnou beztíži, není iluze věcí a reálných jevů zcela popřena. Na ploše obrazu, ale jen občas, nachází své místo drobné zátiší, strom, sad, květina, kocourek, ptáček nebo lidská figura, případně anděl. Tajemná pole, která se objevují též v názvech mnohých obrazů, dokážou vyvolat jak iluzi prostoru, tak skutečnost povrchu plochy země. Hanuš pojem pole chápe hodně široce jako strukturu s fragmenty krajin, dějů a nadsmyslových světelných jevů. Malířská strategie opakování motivů a hledání variací na obdobné téma dává jeho obrazům a plastovým modelům krajin emocionální sílu a zvláštní sdělnost. Leckdo je může vnímat jako obrazy optimistické až veselé, vyvolávající asociace sluncem zalité krajiny, letu motýlů, bzukotu včel, chvění vrstev atmosféry apod. Pro jiné to budou projevy snílka poletujícího v kosmickém oceánu, jemuž se podařilo vstoupit do země *Alenčina dobrodružství v říši divů*, kde na vlastní oči spatřil krásy alternativního světa. Hanušovo dílo je však téměř vždy také naplněno zvláštním obsahem, byť mnohdy velmi skrytě a symbolicky. Snaha zhmotnit myšlenku a zachytit jevy, které považujeme za nehmotné nebo nereálné, je jejich informačním pozadím. Díla mají své názvy, které často působí jako jejich paralelní básnické vyjádření. Jsou však také významnou nápovědí, kde je mnohé sděleno, byť jen v náznaku, s otevřenou možností různých výkladů a významů. V malířsky úsporném metaforickém vyjádření zároveň cítíme pokoru a úctu k silám tvoření a stvoření. Nebo, jak s úsměvem dodává autor, „všechno může být také jinak“. Podstatné přitom zůstává, že si Hanušovy kontemplativní obrazy a éterické reliéfy uchovávají schopnost vyvolat bezprostřední silný zážitek z moderní malby a vizuálního umění.



Vladimír Hanuš, *Bude nebem __ násobení možností*, 2016, akryl, plátno, triptych, 180×80 cm. Foto: V. Hanuš.



Peter Angermann, Autoportrét jako Kleinova láhev (Selbstporträt als Kleinsche Flasche), 1987, olej na plátně, 105×150 cm.

Angermannův Autoportrét jako Kleinova láhev

Jan Andres

Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění získalo v roce 2011 do svých sbírek pozoruhodný obraz s podivným názvem *Autoportrét jako Kleinova láhev* (*Selbstporträt als Kleinsche Flasche*). Autorem je německý malíř Peter Angermann (*1945), člen někdejší legendární skupiny *Normal* (spolu s Čechy Janem Knapem a Milanem Kuncem) a emeritní profesor malby na Akademii výtvarných umění (Akademie der Bildenden Künste) v Norimberku, jehož tvorba bývá charakterizována jako neoexpresionistická. Angermannova záliba v seriózním „promýšlení“ kosmologických otázek se občas projevuje originálním užitím matematických námětů, jako právě v případě jeho netradičně pojatého autoportrétu.

Abychom dokázali správně interpretovat název tohoto obrazu, vyjděme z porovnání s odpovídajícím matematickým objektem. *Kleinova láhev*, nazvaná podle profesora matematiky na univerzitě v Göttingenu Felixe Kleina (1849–1929), který ji popsal v roce 1882 během svého dřívějšího působení na univerzitě v Lipsku, je jednostranná uzavřená (bez krajů) plocha, někdy také nazývaná „jednostranný torus“. Označuje se symbolem K^2 , kde horní index 2 odkazuje na její dimenzi. Tato dvourozměrná nádoba nemá ani vnitřek, ani vnějšek, má jen jeden povrch. Není orientovatelná a obsahuje v sobě známější příklad jednostranné plochy – *Möbiův list*.

Fyzická konstrukce Kleinovy láhve v trojrozměrném prostoru vychází ze čtverce se dvěma opačně orientovanými protilehlými stranami (zbývající protilehlé strany mají stejnou orientaci). Splením dvou protilehlých stran se stejnou orientací dostaneme válec bez podstav. Jeho ohnutím, „proražením“ pláště jedním koncem dovnitř a vytažením opačným koncem ven, získáme objekt s částí plochy uvnitř jiné části plochy. „Ohrnutím“ konce vnitřní části a jeho přilepením ke konci vnější části již máme Kleinovu láhev. Takto si ji můžeme sami vyrobit jen pomocí nůžek a lepidla, např. z duše kola. Lze také ukázat, že Kleinova láhev vznikne splením

dvou Möbiových listů podél jejich společné hranice – kružnice. Poznamenejme, že bez „proražení“ strany válce není žádná konstrukce možná ve 3D, je však teoreticky možná ve 4D, tj. ve čtyřrozměrném euklidovském prostoru. To lze simulovat např. tak, že si představíme čtvrtou souřadnici jako odlišnou barvu. Existují i jiné formy Kleinovy láhve, jako jsou nádoba ve tvaru osmičky nebo tzv. *Lawsonova-Kleinova láhev* (viz např. <http://plus.maths.org/content/imaging-maths-inside-klein-bottle>, kde je spousta názorných vyobrazení a odkazů na literaturu).

V tomto světle nemůže být klasickou Kleinovou lahví jen samotná ústřední postava, ale celá pláž nebo alespoň její část. Ta se stáčí jako zužující se písečná kosa (tzv. držadlo Kleinovy láhve) a vstupuje vizuálně přes levé oko dovnitř. Muž v červených plavkách si kvůli tomu sundal sluneční brýle. Otvorem Kleinovy láhve by pak mohlo být levé ucho, protože ostatní tělní otvory nejsou na obraze zachyceny nebo jsou (jako ústa) zavřené. Poněvadž klasická Kleinova láhev v sobě udrží tekutinu, bylo by možná logičtější považovat kvůli dohledávaným paralelám za otvor ústa. Tekutiny – slané vody – je na obraze celé moře.

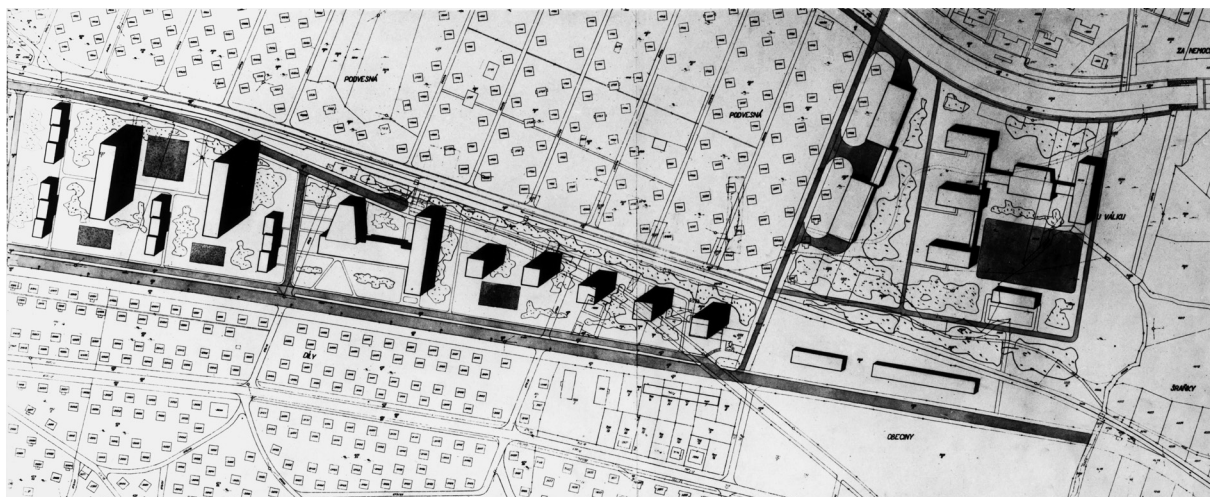
Kromě patrného titulu knihy *The Beauty of Fractals* zobrazené dole uprostřed, jejímiž autory jsou H. O. Peitgen a P. H. Richter (Springer, Berlin, 1986), nemá obraz mnoho společného s fraktální geometrií. Snad jen násobné kopie stále se zmenšujících (směrem do levého oka) hromad písku lze považovat za atraktor iteračního funkčního systému (IFS) s kondenzační množinou, kterou je největší hromada, a tím i *sobě-příbuzný fraktál*. Toto zobecněné pojetí vychází z chápání fraktální množiny jakožto nekonečně členitého objektu vykazujícího tzv. *soběpodobnost*, kdy na určitých úrovních vnímání (škálách) jsou jednotlivé části podobné celku (viz např. výše citovaná kniha Peitgena a Richtera). Kontury hromad po obou stranách perspektivou a zakřivením prostoru deformované písečné kosa generují v případném reálu skoro sinusoidální periodické křivky. Zmíněné zakřivení prostoru je nekonstantní a záporné. Jeho absolutní hodnota je největší na dolní části diagonály z levého dolního rohu do pravého horního rohu a plynule (spojitě) se snižuje směrem od ní a do pravé části obrazu, tj. k opalujícímu se malíři Angermannovi.



Počátky panelové výstavby ve Zlíně II

Bartošova čtvrť a první celostátní
konstrukční soustava G 57

Ladislava Horňáková



Jiří Voženilek a Vladimír Kubečka, návrh urbanistického řešení zastavění východní části Zlína, za areálem Dopravních podniků byl plánován komplex základních škol a Školy umění, 1945–1947.

Město Zlín bylo v meziválečném období po všech stránkách zcela výjimečné a platí to také o jeho architektuře a urbanismu. Po skončení II. světové války vývoj událostí neumožnil realizaci původních koncepcí, stanovených firmou Baťa a jejím stavebním a urbanistickým oddělením. Kontinuita s meziválečným architektonickým děním zůstala přesto pro Zlín (a od roku 1949 Gottwaldov) patrná v řadě oblastí. Na stránkách věnovaných architektuře pokračujeme v další kapitole z historie poválečné typizace bytových a občanských staveb, která měla své kořeny ve stavebním oddělení firmy Baťa. První typy panelových domů G, které vznikly právě na půdě Gottwaldova, měly řadu nedostatků, především velké tepelné ztráty.¹ Další panelové řady se snažily tyto problémy odstranit. Prostřednictvím experimentů se nadále pokračovalo ve stanovení ideální formy a metody vhodné pro další hromadnou výstavbu bytových domů a zprůmyslnění stavebnictví. Stavební technologie použité při realizaci bytových domů ovlivňovaly zpětně podobu sídlišť.

V roce 1957 se začalo stavět první zlínské panelové sídliště, nazvané později Bartošova čtvrť. O jeho výstavbě a vypracování projektu se roz-

hodlo v roce 1956. „Státní výbor pro výstavbu výměrem č. j. 156 ze dne 3. 7. 1956 omezil rozsah plánované výstavby Januštice, kde byla zajištěna bytová výstavba až do r. 1958 včetně. Omezení rozsahu sídliště Januštice způsobilo značné potíže v zajištění umístění bytové výstavby a v získání projekčního předstihu. Tím také vzniká okamžitá nutnost přípravy nových sídlišť v Gottwaldově.“² Jako první ze čtyř operativně vytýpovaných lokalit pro sídliště byla vybrána plocha naproti nemocnici (bývalá Baťova nemocnice) v meandrech řeky Dřevnice, zavezených při její regulaci ve třicátých letech smetím a odpadem. Nově budované sídliště nejprve neslo pracovní označení sídliště za školou u nemocnice.

Architektem zastavovacího plánu a koncepce sídliště byl Adolf Zikmund.³ Zpočátku se počítalo s uplatněním konstrukční soustavy typu G 40, vyvinuté v tehdejší Gottwaldově.⁴ V roce 1956 byl Arnoštem Kubečkou a Bohumírem Kulou ve spolupráci s Ústavem montovaných staveb Gottwaldov (později Ústav pro zprůmyslnění stavebnictví v Praze, pracoviště Gottwaldov) a se Stavosvitem Gottwaldov vypracován nový

Letecký pohled na východní část města Zlína s prvním zlínským panelovým sídlištěm v Bartošově čtvrti, v popředí sídliště cihlových domů Obecniny od architekta Vladimíra Karfíka.



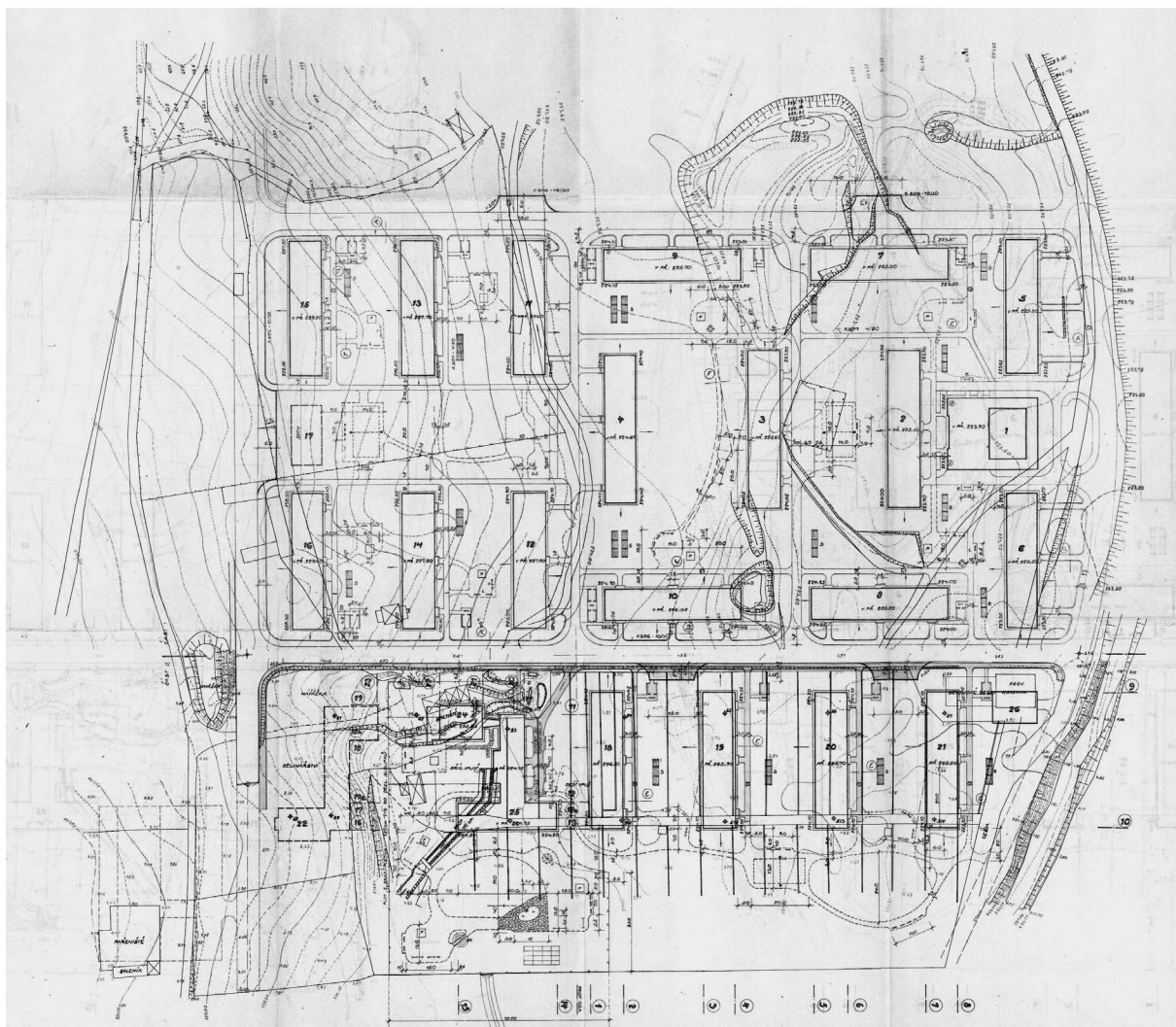
František L. Gahura, Vladimír Uklein, Základní upravitel plán sociálně zdravotní čtvrti s nemocnicí Tomáše Bati, Zlín 1934, za řekou Dřevnicí je navržen park. Na pozemcích bylo od roku 1957 započato s výstavbou sídliště Bartošova čtvrti, Muzeum města Brna.

typ panelového domu. Navazoval na konstrukční soustavu panelového domu G 40 s deskovým nosným příčným panelovým systémem s krátkým rozponem stěn 3,6 m a hloubkou 11,2 m a konstrukční výškou podlaží 2,85 m. Zachována zůstala tloušťka nosných stěn jako u G 40, tedy 20 cm. Do panelového typu G 40 bylo zapuštěno první bytové jádro a soustava umožňovala použití různých typů lodžií. Na fasádě zmizely soře poplatné pilastry či jiné dekorativní prvky, které byly ještě uplatněny při stavbě domů typu G 40. Koupelna, WC a kuchyň byly sdruženy kolem jádra v kompozici typické také pro pozdější typy panelových soustav. WC a koupelna jsou umístěny do středu dispozice bez přímého osvětlení a větrání, stěna s instalacemi byla zároveň zadní stěnou kuchyňské linky. Jeden třípodlažní panelový dům se skládal ze 760 prefabrikátů o 35 rozměrových druzích. Nově vyvinutý typ byl označen G 57 (G jako Gottwaldov s uvedením roku výstavby prototypu) a byl poprvé odzkoušený právě při realizaci prvního gottwaldovského panelového sídliště. Tato konstrukční soustava byla jako první celostátní panelová metoda poté využívána s obměnami řadu let v celém Československu. Vedle typu G 57 byly v Gottwaldově v praxi vyzkoušeny také experimentální vývoje

typy G 58 a G 59, které kombinovaly skeletový a stěnový systém. Soustava G 57 byla využívána až do roku 1973.

Panelová konstrukční soustava G 57 se uplatnila při výstavbě celé první etapy sídliště u nemocnice. Převážně byly realizovány 3- až 4podlažní řadové panelové domy. Třípodlažní dům typu G 57 měl 6 třípokojových a 15 dvoupokojových bytů, zastavěná plocha jednoho podlaží byla 581,06 m², zastavěná plocha všech podlaží 1.593,18 m² a kubatura 4.994,61 m³. Předpokládané náklady na bytový fond s 300 bytovými jednotkami (z toho 60 % dvoupokojových bytů) byly 2.555 Kč/m² pro 1 266 obyvatel. V roce 1960 zde žilo již 2 303 obyvatel a bytů byl stále nedostatek.

První etapa panelového sídliště v Bartošově čtvrti vyrostla mezi lety 1957-1962. Stavební výměr a schválení výstavby bylo vydáno 26. února 1957 pro generálního investora komplexní bytové výstavby Krajského národního výboru v Gottwaldově, okresní investorský útvar.¹⁵ Zpočátku se s další etapou nepočítalo. Požadavky na rozšíření kvůli nedostatku stavebních ploch pro zlínské průmyslové podniky nutilo Sbor pro výstavbu Gottwaldova nejen dostavovat a „zahušňovat“ již vybrané lokality, ale začít vyhledávat i nové



Adolf Zikmund, situační plán první etapy panelového sídliště v Bartošově čtvrti pro terénní úpravy po dostavbě v roce 1960, MZA v Brně, Státní okresní archiv Zlín.

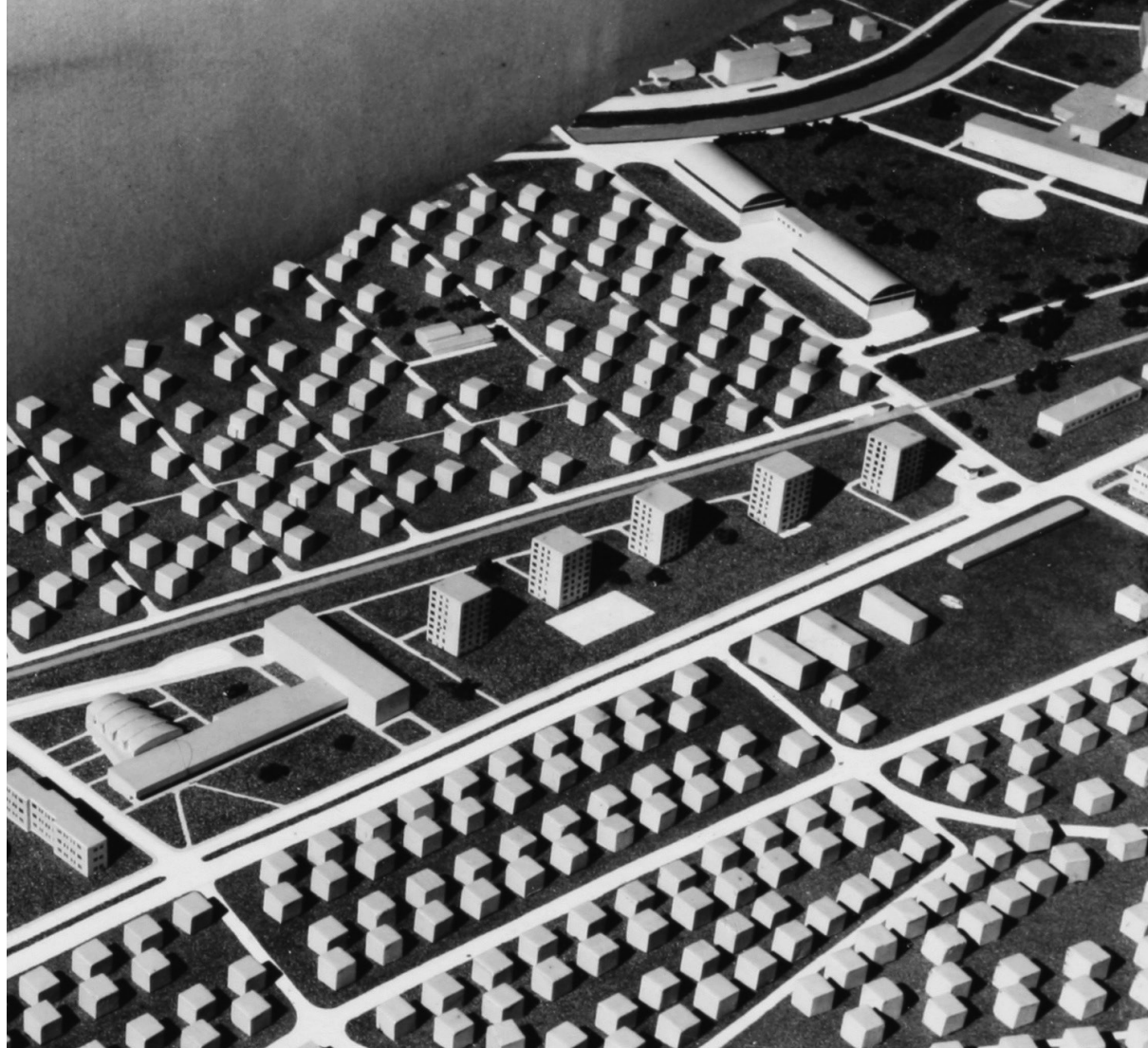
pozemky pro bytové jednotky. Už v roce 1959 se objevuje v zápisu ze schůze plánovací komise města Gottwaldova: „...Při jednání o výběru stavebního pozemku na bytovou výstavbu hovořil s. Sova o návrhu, aby se Bartošova čtvrť rozšířila o celý prostor určený pro výstavbu centrálního sportoviště, takže by bylo možno dosáhnout maximální zastavenosti Bartošovy čtvrti cca 1.800-2.000 byt. jednotek a navrhované sportoviště bylo přemístěno podle původního návrhu do prostorů Januškovic. Současně s touto výstavbou připravovat zastavení sídliště v Malenovicích s tím, aby výstavba v Malenovicích byla pokud možno řešena jako výšková a využít všechny dosavadní možnosti ve vnitřním městě tak, aby s výstavbou na jižních svazích bylo započato v nejkrajnějším případě. Přítomní členové komise plně sdílí toto stanovisko v tom smyslu, že jižní svahy budou velmi nákladné a proudovou výstavbou v Bartošově čtvrti by se docílilo maximálního využití stavební kapacity n. p. Pozemní stavby v panelové výstavbě.“¹⁶

K plánovanému rozšíření sídliště došlo v letech 1970-1974 podle návrhu Adolfa Šroma¹⁷. Stávající zástavba byla ve dvou etapách doplněna jedenácti 4 podlažními deskovými a bodovými domy typu T O6 B. Tato stavební soustava byla opět nejprve realizována v ověřovacích

sériích (1961-1962) a typový podklad byl schválen v roce 1964. Domy do 4 podlaží byly bez výtahu a do 8 podlaží s výtahem. Stavby měly obousměrný systém, tvořený celomontovanou panelovou konstrukcí s modulem 3,6 metru. Nosné stěnové panely měly tloušťku 140 mm. Obvodový plášť tvořily samonosné celostěnové panely s tloušťkou 270 mm, konstrukční výška podlaží byla 2,8 metru. Sídlíště bylo doplněno výškovým panelovým domem, který sloužil jako ubytovna pro zdravotní sestry.

Místní část Bartošova čtvrť leží na východním okraji města Zlína. Jižní hranici tvoří trať Zlín-Vizovice. Ze severu je čtvrť oddělena řekou Dřevnicí, za níž se nachází rozsáhlý nemocniční areál. Ze západu uzavírá sídlíště komplex staveb Dopravní společnosti Zlín-Otrokovice, s. r. o. Čtvrť dostala jméno podle slavného rodáka z Mladcové u Zlína Františka Bartoše.¹⁸

Historie zástavby tohoto území se datuje do dvacátých let 20. století. Na východním okraji zlínského katastru začala v tomto období intenzivní výstavba firmy Baťa. V roce 1924 zde bylo zřízeno firemní letiště a v jeho blízkosti se rozvíjela výstavba firemních rodinných domků obuvnické firmy ve čtvrti Podvesná. Naproti přes řeku Dřevnici se začalo od roku 1926



Jiří Voženilek a Vladimír Kubečka, model k návrhu urbanistického řešení zastavění východní části Zlína s areálem škol za komplexem Dopravních podniků, 1945–1947.

s budováním areálu Bařovy nemocnice podle projektu zlínského architekta Františka Lýdie Gahury, vypracovaného s ohledem na požadavky ředitele nemocnice doktora Bohuslava Alberta. Za řekou naproti nemocničnímu areálu byla část pozemků využívána jako skládka odpadu a část jako letiště. To bylo na počátku 30. let přestěhováno do Otrokovic a na jeho místě navrhl v roce 1934 architekt František Lýdie Gahura městský park. Jeho realizace v roce 1935 sice začala, nebyla ale dokončena. Již v době války v roce 1941 se na tomto území začalo s výstavbou areálu zlínského dopravního podniku. S rozvojem městské autobusové a trolejbusové sítě, financované a řízené firmou Bařa ve spolupráci s městem, byly realizovány budovy vozovny (1943, 1949). V roce 1955 navrhl v sousedství depa architekt Zdeněk Plesník administrativní budovu s přilehlými křídly z cihelného zdiva s dekorativními prvky charakteristickými pro tzv. socialistický realismus. Celý komplex sídla zlínského dopravního podniku se stal výraznou součástí symetricky komponované zástavby údolí Dřevnice ve východní části města. Administrativní budova vytvořila přirozenou dominantu a současně předěl mezi zástavbou typovými domky firmy Bařa a nově vznikající čtvrtí se školami. Na místě skládky byly zahrady.

V roce 1947 byl v rámci Regulačního plánu města Zlína členy skupiny pro regulační plán

architekty Jiřím Voženílkem a Vladimírem Kubečkou navržen na pozemcích za areálem dopravních podniků rozsáhlý komplex pro školu umění a v jejich sousedství budovy základních škol: „... *Potřebné školy I. a II. stupně s jeslemi a mateřskou školkou budou umístěny v zeleném pásu mezi Dřevnicí a tratí a připojeny podchodem pod dálkovou komunikací.*“¹⁹ (se sídlištěm Obeciny, pozn. autorky). Tento záměr se částečně realizoval. S respektem k tradici zlínské architektury byly z červených cihel postaveny dvě školní budovy (1952–1958) od architekta Miroslava Drofy. Základní školy s 28 třídami jsou založeny na členitém půdorysu. Dva třípodlažní školní objekty se třemi trakty jsou orientovány kolmo k údolí a pomocí krčků spojeny s přízemními tělocvičnami a šatnami a centrálně umístěnou přízemní budovou jídelny a kuchyně. Chodby jsou rozšířeny v respiria. Areál škol byl doplněn hřištěm a školní zahradou.¹¹⁰ U blízkého Jaroslavického potoka bylo z původní požární nádrže postaveno v roce 1960 (projekt 1954) nové letní koupaliště nazvané zelené koupaliště „Spartak“, sloužící stejně jako škola i pro okolní čtvrti.

Výstavba sídliště začala, jak už bylo zmíněno výše, v roce 1957 východně od areálu škol. Přesto, že o jeho výstavbě bylo rozhodnuto až ve druhé polovině roku 1956, sídliště bylo v předstihu napojeno na připravené veřejné sítě a v roce 1957 byly postaveny první montované domy typu G 57.



Miroslav Drofa, areál škol v Bartošově čtvrti, výstavba 1952–1958.

Do roku 1961 bylo v Bartošově čtvrti realizováno 19 domů, převážně 3- až 4podlažních. Ve třípodlažním domě je umístěno 6 třípokojových a 15 dvoupokojových bytů, vybavených podle dobových předpisů. V suterénu byly navrženy sklepy pro všechny byty se společným vybavením, prádelna, sušárna, místnost pro kola a kočárky, skladové prostory.

Původně mělo být součástí výstavby také velké centrální sportoviště u škol, ale hned v roce 1956 se výstavba rozšířila i na toto území a hřiště bylo realizováno v původně plánované lokalitě Januštice.¹¹ Domy G 57 byly doplněny prototypem experimentálního obytného šestipodlažního panelového domu G 59, tzv. včelínu, podle návrhu stavitele Bohumíra Kuly a architekta Karla Janů (VUMS Gottwaldov). Byl dostavěn v roce 1960. Vzhledově i konstrukčně se vymykal zavedenému standardu. Měl uvolněný prostor pro větší možnosti dispozičního řešení. Těžké obvodové stěny byly nahrazeny závěsovými panely se zabudovanými okny a zavěšenými balkóny. Schody byly ocelové. Předcházela mu dům typu G 58. Jeden prototyp byl realizován v Gottwaldově dva v Otrokovcích. Stavbou G 59 byla dokončena I. etapa výstavby Bartošovy čtvrti. Infrastruktura sídliště byla doplněna stavbami realizovanými klasickou cihlovou technologií. Čelní stranu zástavby tvořil rovnoběžně s řekou Dřevnicí orientovaný zděný bytový dům s obchody, v roce 1960 byla z cihel postavena školka a jesle.

Urbanistický koncept sídliště má kvalitní úroveň. Celý soubor podélně a příčně na sebe navazujících domů v kombinaci se zděnou infrastrukturou působil spolu s budovami škol, hřištěm a koupalištěm velmi kompaktně. Pozdější rozšíření v sedmdesátých letech podle návrhu Adolfa Šroma ve dvou etapách bylo spíše doplněním

zástavby. V letech 1994–1995 byl do kontextu sídliště začleněn ve východní části komplex střední zdravotnické školy a penzionu od architektů Ivana Bergmanna a Stanislava Nožky blízko Baťovy nemocnice, se kterou škola úzce spolupracovala. V těsném sousedství byla také ubytovna zdravotních sester. Teoretická výuka tak mohla být spjata s praxí a sociálním zázemím a oboustranně výhodná byla také vazba na penzion pro starší občany.

V roce 1996 realizoval v Bartošově čtvrti architekt Jiří Gebrian členitý bytový dům s 20 byty od garsoniér po byty 4+1 s garážemi a další občanskou vybaveností. Je ukončený atypickou zaoblenou střechou v duchu postmoderny, v protikladu s tradiční panelovou zástavbou. K výškovým dominantám města, které uzavírají jeho východní část, patří dům s pečovatelskou službou od téhož architekta, postavený v roce 1999. Devítipodlažní objekt má 37 bezbariérových bytů, garsoniér a dvoupokojových bytů a v jeho blízkosti byl situován domov s chráněným bydlením se 106 převážně jednopokojovými byty. Řešil poptávku po sociálním bydlení ve Zlíně.

Sídliště v Bartošově čtvrti, které bylo první realizací později celorepublikově uplatněné konstrukční soustavy G 57, je dnes z řady důvodů jednou z nejvyhledávanějších klidných lokalit pro bydlení. K občanské vybavenosti sídliště patřila už v době jeho vzniku mateřská škola a jesle (ul. M. Knesla 4056), školy v Bartošově čtvrti (Dřevnická, 1788 a 1790), koupaliště Zelené, sportoviště u škol (Dřevnická). V rámci dobového standardu nechyběly venkovní sušáky na prádlo, klepače, dětská pískoviště, klouzačky, houpačky aj. Po roce 1989 přibyla cyklostezka, dětská hřiště a park. V roce 2001 byla provedena rozsáhlá oprava koupaliště a o rok později



Bartošova čtvrť, pohled na první etapu sídliště, 1957–1962, MZA v Brně, Státní okresní archiv Zlín.

zprovozněna víceúčelová sportovní hala. V roce 2003 byla zahájena první část regenerace sídliště. Zahrnovala také vybudování cyklostezky přes celou čtvrť, opravu místních komunikací a chodníků, vybudování parkovišť a nového osvětlení. Regenerace II. etapy Bartošovy čtvrti proběhla do roku 2009. Jako celek bylo vše revitalizováno za přispění Evropských fondů.¹² V blízkosti sídliště je Krajská nemocnice T. Bati, zdravotní středisko i lékárna a sídlo Dopravní společnosti Zlín-Otrokovice. Součástí nevelkého sídliště jsou i potraviny, restaurace, benzínová stanice, v blízkosti je trolejbusová i vlaková zastávka.

Poznámky:

1. Viz Ladislava Horňáková, Počátky panelové výstavby ve Zlíně I. První „panelák“ v Československu, *Prostor Zlín XXII*, 2015, č. 3, s. 39–45.
2. MZA Brno, Státní okresní archiv Zlín-Klečůvka, fond MěstNV Zlín 91, Zápisy ze schůzí plánovací komise MěstNV Gottwaldov 1956–1959, Vyjádření odboru výstavby oddělení územního plánu k incest. Úkolům nových sídlišť v Gottwaldově.
3. Akademický architekt Adolf Zikmund (9. 7. 1922 v Morávkách – 19. 3. 1998 ve Zlíně) vystudoval Dřevařskou průmyslovou školu ve Valašském Meziříčí a Uměleckoprávní školu v Praze (1940–1942). V době uzavření vysokých škol byl totálně nasazen v Berlíně. Vysokou školu dokončil v letech 1945–1948 ve speciální škole architektury u profesora Adolfa Benše. V roce 1948 nastoupil do projekčního oddělení stavebního ateliéru n. p. Svít, poté do nově vytvořeného Stavoprojektu Gottwaldov. Od roku 1966 pracoval jako vedoucí ateliéru. V témže roce stál u zrodu Útvaru hlavního architekta gottwaldovské městské aglomerace a stal se hlavním architektem města. Svou prací významně ovlivnil koncepční a realizační činnost města. V této funkci působil dvacet let s výjimkou období 1973–1978, kdy byl vedoucím Odboru výstavby a územního plánování okresu Gottwaldov. Tato instituce zajišťovala především realizaci komplexní bytové výstavby celého okresu. Adolf Zikmund byl členem socialistického Svazu architektů a působil také jako předseda Jihomoravské krajské organizace. Pracoval v porotách řady soutěží. Sám se také řady soutěží zúčastnil jako architekt (například soutěž na projekt národního hřbitova v Terezíně, na národní památník v Mikulčicích, typy rodinných domků v Ratiškovcích, přednádražní prostor Ostrava-Poruba, soutěže na lázeňské centrum v San Sebastianu). Ve Zlíně byl vedle I. etapy Bartošovy čtvrti (1958–1962) autorem vysokoškolské koleje v ulici Štefánikova za divadlem (1961), sídliště Podhoří (spolupráce s architektem A. Šromem, 1967–1971) a nejvýrazněji se do panoramatu města zapsal třemi výškovými obytnými domy s příčným panelovým systémem typu T0 B v ulici Ševcovská (1964–1967).
4. Viz Ladislava Horňáková, Počátky panelové výstavby ve Zlíně I. První „panelák“ v Československu, *Prostor Zlín XXII*, 2015, č. 3, s. 42–44.
5. MZA Brno, Státní okresní archiv Zlín-Klečůvka, fond MěstNV Zlín 91, Zápisy ze schůzí plánovací komise MěstNV Gottwaldov 1956–1959, Zápis ze schůze plánovací komise 27. července 1959, informace o bytové výstavbě ve 3. PLP (pětiletém plánu).
6. ibidem
7. Architekt Adolf Šrom (3. 3. 1932 ve Zlíně) vystudoval VUT v Brně, Fakultu architektury a urbanismu (1950–1957). Pracoval v Krajském projektovém ústavu v Ústí nad



Bohumír Kula a Karel Janů, výstavba pokusného panelového domu, typ G 59 v Bartošově čtvrti, MZA v Brně, Státní okresní archiv Zlín.

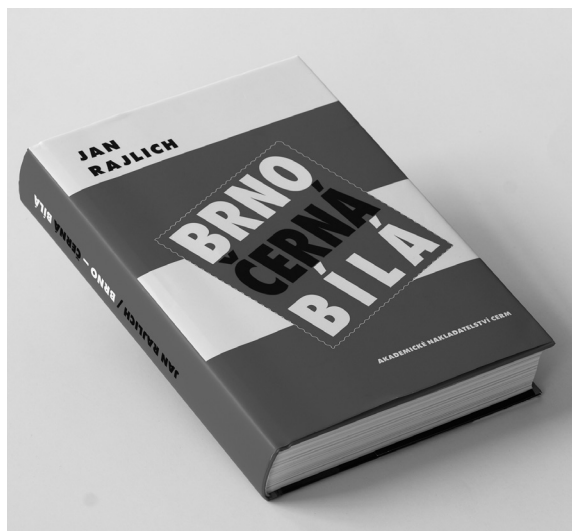
Labem, ve Stavoprojektu Zlín (1966–1991) a v S-projektu Zlín. Mezi jeho architektonické práce patří budovy základních škol v Prostějově (1971), Otrokovcích (1975) a Konicích (1976), sídliště Zlín-Podhoří (1966–1972), Zlín - Bartošova čtvrť 2. a 3. etapa (1968–1974), Prostějov-Dolní (1970–1974), Hodonín-Jihovýchod (1979–1988), kulturní domy v Kyjově (1973), Valašských Kloboukách (1974–1992), pěší zóna v Opavě (1996–2001), penzion pro důchodce v Dolních Bojanovicích (1994–1998), dostavba sirnatých lázní v Ostrožské Nové Vsi (2001–2002) a řada dalších. Podle návrhu architektů Bartošovy čtvrti Adolfa Zikmunda a Adolfa Šroma bylo mezi lety 1969–1971 na nezastavěných prostorách v místní části Prštné realizováno další sídliště „Podhoří“. Postupně zde vyrostlo šest výškových domů o 14 podlažích a jeden dům deskový. Jako stavební metoda byla použita v té době nejrozšířenější konstrukční soustava T 06 B. Sestavy domů tvoří uprostřed zelenou dvoranu s dětskými hřišti. Součástí domů jsou lodžie, zapuštěné i závěsné balkony a dispozičně jsou byty velmi dobře řešeny.

8. František Bartoš (16. března 1837 Mladcová – 11. června 1906 Mladcová), pedagog, jazykovědec a etnograf, byl významnou osobností moravské vzdělanosti a kultury druhé poloviny 19. století. Byl organizátorem vědeckého a národního života na Moravě. Vydal dosud jediný souborný moravský dialektologický slovník. Jeho jméno nese ve svém názvu také Krajská knihovna Františka Bartoše ve Zlíně.
9. Jiří Voženílek, Nová výstavba Zlína, *Architektura ČSR*, 1947/3, roč. VI, str. 74 a 79, v Praze, 1958.
10. Areál škol je památkově chráněn.
11. Viz poznámka 2.
12. Stavební archiv Magistrátu města Zlína, Bartošova čtvrť č. p. 3995–3997, 3988, 3971, Místní části, Bartošova čtvrť..., *Magazín Zlín*, 5/2010, str. 12.

Rajlichova kniha

Brno – černá bílá

Vít Jakubíček



Obálka knihy *Brno – černá bílá* podle návrhu Jana Rajliche mladšího.

Na konci roku 2015 byla vydána dlouho připravovaná kniha s názvem *Brno – černá bílá*. Vzpomínková kniha Jana Rajliche staršího (nar. 1920), jednoho z nejvýznamnějších specialistů oboru československého grafického designu druhé poloviny 20. století, svým pojetím navazuje na neméně důležitou publikaci *Přistřižená křídla*. Ta poprvé veřejně prezentovala osobní vzpomínky na působení ve zlínské baťovské Škole umění od roku 1939 do konce druhé světové války optikou jejího absolventa.¹

Brno – černá bílá je volným pokračováním knihy *Přistřižená křídla* (vydané v roce 2005) a uvádí nás do reálií jak válečného Brna, které tehdy pro Jana Rajliche představovalo přestupní stanici mezi domovem, jihočeskou obcí Dírná, a školou ve Zlíně, tak jeho poválečným vývojem. Od 50. let se totiž Brno stalo umělcovým pomyslným novým domovem, kde měl možnost dále rozvíjet svou činnost. Postupně se zde etabloval jako výrazná osobnost kulturního života. V polovině 60. let byl například u zrodu Bienále Brno,

ojedinělé a velmi významné aktivity na poli grafického designu, jejíž tradice, která trvá až dodnes, důležitým způsobem přispěla k popularizaci oboru propagační grafiky a plakátové tvorby. Také vznik brněnského Sdružení Q, dalšího z významných mezioborových uměleckých aktivit, má svůj počátek v 60. letech a jméno Jana Rajliche je s ním neodmyslitelně spojeno. Tím dává čtenářům možnost dozvědět se o okolnostech vzniku těchto aktivit (i počátečních problémech a komplikacích) nebo o osobnostech s těmito akcemi spojenými, takřka „z první ruky“.

Kniha se skládá z více než sedmdesáti vzpomínek na atmosféru Brna, tak jak ji Jan Rajlich zakoušel již od konce 30. let. Prostřednictvím krátkých kapitol nás uvádí jak do dobových reálií z oblasti poválečného kulturního provozu, který, stejně jako celé Československo, procházel velkými společenskými proměnami, tak nám dává možnost seznámit se s konkrétními osobnostmi, s nimiž byl v osobním kontaktu. Mezi nimi se objevují například básníci Ludvík Kundera a Jan Skácel nebo celá řada velkých jmen meziválečného umění. K nejvýraznějším osobnostem patří například František Foltýn, abstraktní malíř 20. a 30. let, František Kaláb, malíř a organizátor brněnských kulturních aktivit ve 30. a 40. letech, Eduard Milén, významný grafik Lidových novin, Linka Procházková, malířka a dlouholetá předsedkyně pobočky Svazu československých výtvarných umělců, nebo Vincenc Makovský, jedna z nejvýraznějších postav československého sochařství, s nímž se Jan Rajlich znal již z působení ve zlínské Škole umění.

Původních 42 kapitol bylo v letech 2005 až 2008 zveřejňováno na pokračování v měsíčníku „Kam v Brně...“. Nyní na ně navazuje dalších 33 kapitol dosud nepublikovaných, které byly dokončeny s pomocí Rajlichova syna Jana. Zbytek knihy je věnován poznámkám či zamyšlením nad vlastní tvorbou a vybraným textům, které v průběhu let publikoval v českých i zahraničních odborných periodikách a které rozšiřují či doplňují obsah předešlých kapitol.



Strana knihy s fotografií Jana Rajliche st. z doby studií ve Zlíně.

Přestože je kniha *Brno – černá bílá* spíše než odbornou publikací určitou formou subjektivní výpovědi (jak na to i sám autor v textech opakovaně upozorňuje), představuje unikátní zdroj informací z oblasti brněnského kulturního provozu od 40. do 90. let minulého století. Vedle monografie *Jan Rajlich: plakáty, grafika, grafický design*, publikované v roce 1999, a vzpomínkové knihy *Přistřižená křídla*, věnované školním létům ve Zlíně, době hledání a uměleckého zrání, pak představuje třetí důležitý pilíř doplňující tvůrčí profil jedné z nejvýznamnějších osobností československého grafického designu, která se v loňském roce dožila úctyhodných 95 let.



Pohled do knihy *Brno – černá bílá*, kapitola o grafikovi Eduardu Milénovi.

Poznámky:

1. O totéž se již dříve v 70. letech minulého století pokoušel, bohužel bezúspěšně, také František Chmelař, bývalý spolužák Jana Rajliche. Své paměti na školní události a prostředí válečného Zlína si privátně psali také další, například Otakar Hudeček.



Slunce v lese a Antonín Slaviček v Luhačovicích

připravila

Blanka Petráková

Jeden z největších českých krajinářů Antonín Slaviček na mnoha svých plátech zachytil přírodní scenérie v okolí Luhačovic i parková zákoutí lázeňského centra. I když těžištěm jeho malířské inspirace byla zejména krajina Vysočiny v okolí Kameníček a městská krajina Prahy, obrazy vzniklé v Luhačovicích zastupují ve Slavičkově tvorbě přelomová díla, v nichž umělec zásadně přehodnotil svůj malířský projev. V Luhačovicích se Slaviček sblížil s místním rodákem Ladislavem Janíkem. Díky dopisům, které příteli zasilal, se dovídáme mnohé podrobnosti z umělcova života.

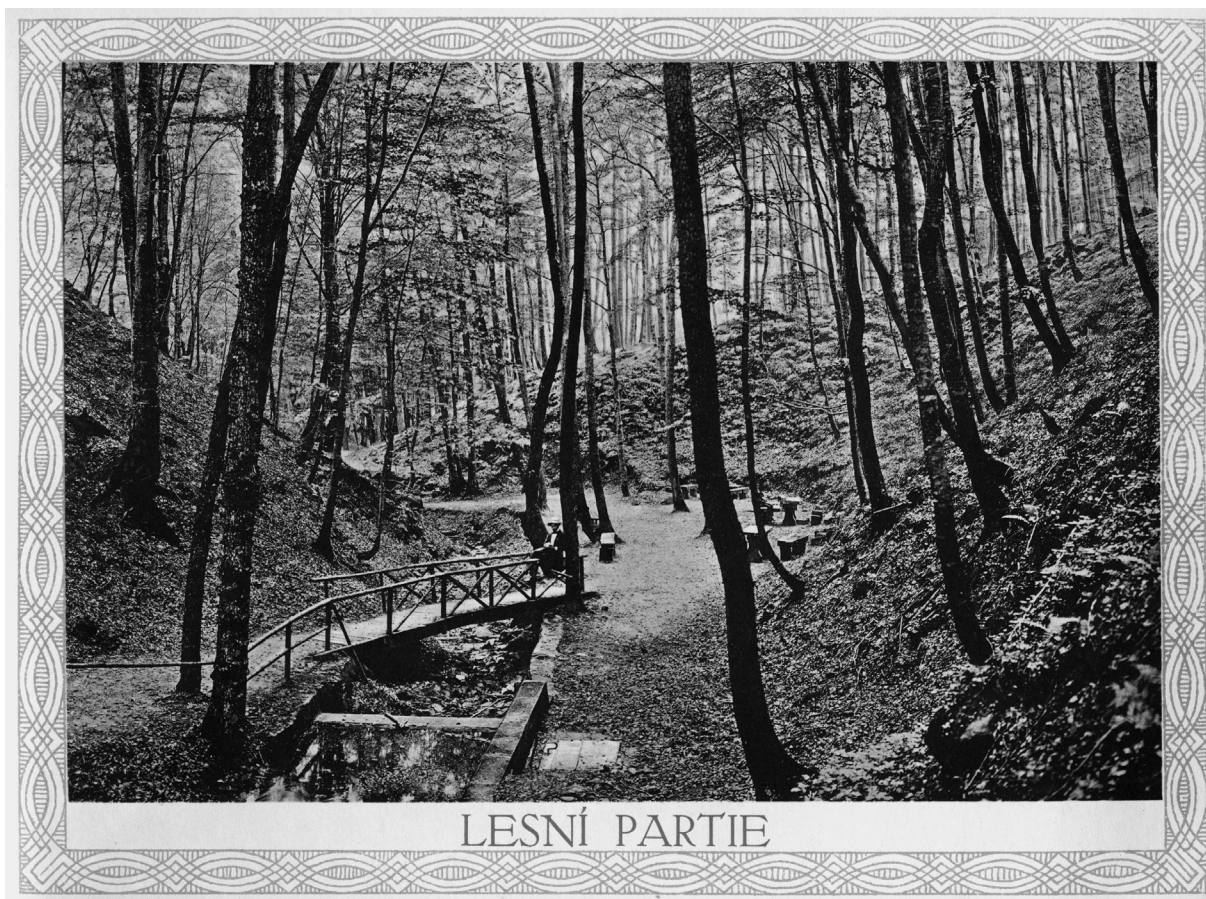
Slaviček pobýval v Luhačovicích několikrát, a to v letech 1897, 1898, 1901, 1903 a 1907. Při letním pobytu v Luhačovicích v roce 1898 se seznámil Ladislavem Janíkem (1872–1938). Janík pocházel ze staré mlynářské rodiny a v devadesátých letech 19. století studoval práva na pražské univerzitě. Náhodné setkání na lázeňské promenádě podnítilo dlouholeté přátelství. Nejintenzivnější byly jejich kontakty v období, kdy byl JUDr. Janík zaměstnán na magistrátu v Praze a pravidelně docházel do kroužku pražských umělců, kteří se scházeli v hostinci Platýz na Národní třídě. Přátelství přetrvalo i po Janíkově služebním přesunu na Moravu, jak dosvědčuje početná korespondence. V letech 1900 až 1909 si vzájemně vyměnili řadu dopisů, z nichž se 116 dochovalo a jejichž výběr několikrát vyšel tiskem. Korespondence se týkala osobních záležitostí, společenských událostí i malířské tvorby. Například na sklonku roku 1906 gratuloval Slaviček Janíkovi k zasnubám a o dva roky později k narození prvního syna, zajímal se o vývoj stavby železniční přípojky do Luhačovic, kterou právník pomáhal prosazovat a sdílel s Janíkem starosti ohledně výstavby vlastní vily v Luhačovicích. Vyjádřil svoji soustrast nad úmrtím Janíkovy sestry (1906), která žila v Praze a s níž se manželé Slavičkoví velmi sblížili. V dopisech se opakovaně vraceli k plánu navštívit opět Luhačovice společně, aby mohl Janík malíře provést po místech, která znal důvěrně od dětství. Slaviček byl také svědkem na Janíkově svatbě s Annou Žáčkovou, která se uskutečnila 10. srpna 1907 v Luhačovicích.

„Drahý Janíku! Aby Vás - na Vaší půdě stihlo mé psaní jako prvé, - příteli drahý, adresuji na Luhačovice, kamž dojde Vás zítra v sobotu v „náš“ společný historický den pohádkový. Co jsem včera Vám chtěl, nebo co bych byl rád Vám řekl - asi i dnes stěží napíšu, jen tolik, že je smutno zde při vzpomínce na Vás - vždyť, brachu, bezmála sedm let - tomu, co v Luhačovicích - pamatuju na to jako na včerejšek; - přišli k nám: JUC Janík: - Pamatuji se, - nedaleko lékárny - A tak uplynulo hodně let - v upřímném přátelství - Aby i další - dej pánbůh! Mně je divně, jako by už nikdy se neměly navrátit. Buďte zdrav - A nezapomeňte na Prahu, kde Vás měli rádi upřímně. - teď kdy už jste vzdálen, vyčítám si, že jsem Vás v té Praze - byste zůstal - nezdržel - Je mi jako bych bratra - snad více byl ztratil! Váš A. Sl.“

Ant. Slaviček Ladislavu Janíkovi do Luhačovic, 1905

„Drahý příteli!... Je to zvláštní; - čím déle Vás znám, tím se mi i zamlouvají více Luhačovice: Dnes ku příkl.: Mluvili jsme, že je to škoda, - proč že nejste zde v Praze - proč jinde - a zašli jsme si (v řeči) i k vašemu mlýnu - a pak dále do Luhačovic. Řekli jsme si, - že kdož ví, nepojedeme-li tam letos zase. Ovšem je to ještě v dálce veliké, - ale zdá se mi, že by se mi tam nyní líbilo více. Chtěl bych přijeti s časným jarem... Snad ony lesy bukové, které snad nikde nejsou v takové rozloze a velikosti jako u Vás - by na jaře osvěžovaly, - a snad jejich jarní půvab je silný... Neznám buky z jara a dráždí mne představa, jak že asi mohou působit. Nevím, čím to je, proč má člověk tak rád bělokoré stromy - Jsou žíhané jako brízy, ale mohutnější a proti těmto jsou jako pardalové - něco kočkovitého je v brízách, - jsou jako anglické nebo škotské dogy - Brízy znám - ale bukového lesa jsem neviděl v jaře, kdy raší a kdy v něm všechno zpívá - Kdož ví nezanese-li nás vítr v tu stranu. Do té doby snad přijedete; ... Tak brachu, pište brzo.“

Ant. Slaviček Ladislavu Janíkovi do Mostu, 1901



Lesní partie v Luhačovicích, album z roku 1910, archiv MJVM ve Zlíně.

Milý příteli, chtěl jsem Vám psát na Vaše zasnuby - ale určitý den jsem nevěděl. A tak vlastně je to jedno, píšu-li před nebo již - po - protože mohu Vám vždy to jediné psát. Kdykoliv, abyste došel onoho štěstí života - po němž toužíte. - Při této skoro už na konci roku - vzpomínce - připomínám si loňského našeho ‚Sylvestra‘. Byli jsme dle starých tradic pohromadě večer až tuším do obvyklé 1/2 12 - čili do hodiny jedenácté na velkém orloji - po slunce západu - Sestra Vaše - chudák, - netušila že do roka zbudou z ní nepatrné zbytky tam pod rodnou její hlinou - Tenkrát jsme my všichni byli v oněch klamných nadějích! Všechno přešlo po několika otřesech; - rok se s rokem sešel zase - O jednoho je miň a zase dále - a dále to jde - Přeju Vám plné, - krásné štěstí... Rád bych Vás zde viděl, abych psát nemusil a jen ruku Vám stiskl a stačilo by nám to -Abych nezapomněl: báječnou mi poslali jakou jsem dosud předtím neokusilz Luhačovic od Vás jalovčinku. Nic podobného jsem dosud nepil a také si ji schovávám jak náleží a patří. To musí být nějaká tuze stará věc - Žiju teď jako pavouk. Málo, nikam nechodím. V platejzu jsem byl posledně tehdy s Vámi - Nemám nějak rád lidi - a setkám-li se s někým, nemám nejpříjemnější pocit... Tak a teď v tom starém roce končím na Vás poslední svůj šrift; Mají se hezky a jsou zdraví!“

**Ant. Slaviček Ladislavu Janíkovi do Brna,
1906**

V zimě roku 1903 se Antonín Slaviček seznámil prostřednictvím malíře a básníka Miloše Jiráčka s Augustem Švagrovským. Z původně obchodního setkání se vyvinulo pevné přátelství, které přetrvalo až do malířovy tragické smrti. Švagrovský od Slavička odkoupil řadu děl, mezi prvními i obraz „Slunce v lese“, který byl poprvé vystaven již v roce 1899 v pražském Rudolfinu. Umělec jej namaloval v Luhačovicích v době, kdy začal hledat vlastní cestu k malířskému vyjádření a realističtější pohled na lesní scenérii. Tímto dílem se začínal odpoutávat od výuky profesora Julia Mařáka na pražské Akademii. Přestože Slunce v lese stále ještě zobrazovalo uzavřený lesní interiér v duchu Mařákovy školy, jeho nálada již byla jiná, méně romantická. Slavička v Luhačovicích na svahu Velké Kamenné nad strží Gáborkou zaujal bukový les ve chvíli, kdy korunami stromů pronikly sluneční paprsky a ozářily v rozechvělých bodech kmeny a spadané narůžovělé listy pod nimi. Obraz podzimního bukového lesa v Luhačovicích, nazývaný Slunce v lese, je projevem umělcova životního období, v němž radostné rozpoložení probleskuje na plátno. Je proveden technikou olejomalby a má rozměry 90 x 115 cm. Spolu s tzv. „Břízovou náladou“ bývá hojně citován v literatuře, protože jde o díla, která představují předěl ve Slavičkově tvorbě a současně nové pojetí krajinomalby u nás. Rozměrné plátno Slunce v lese, jedno z vrcholných děl českého moderního umění, se spolu s dalšími



Antonín Slavíček, *Slunce v lese*, 1898, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.

šedesáti Slavíčkovými malbami stalo součástí stálé sbírky galerie v Roudnici nad Labem.

Z hlediska Slavíčkovy modernistického přístupu k malbě se k stěžejním dílům řadí také respektovaný obraz *Zahradní zeď*, někdy nazývaný také *Zahradní zeď v Luhačovicích*, uložený ve sbírce Národní galerie v Praze. *Zahradní zeď* zachycuje kout zámeckého parku s kamennou zídou. Plátno z roku 1900 předbíhá svým radikálním pojetím obsahu i techniky krajinářskou tvorbu malířových současníků. Podobně jako u *Slunce v lese* pojímá Slavíček tento obraz coby výseč přírodního interiéru a nezobrazuje horizont s oblohou. Použitím lazurních prosvítajících barev, velkých skvrn a rozmáchlých tahů štětcem se však oproštuje od realisticky pojaté malby a plátno působí expresivním dojmem.

Koncem května 1902 uspořádal spolek Mánes pražskou výstavu francouzského sochaře Augusta Rodina. Na Rodinovu počest se konala řada oficiálních i spontánních setkání a banketů. Slavný Francouz navštívil i Slováký večírek v restauraci U Kupců, připravený Ladislavem Janíkem. Že večírek v sochaři zanechal silný dojem, svědčí i Slavíčkův dopis příteli, líčící Rodinovo nadšení moravskými písněmi, jimiž jej Janík s ostatními zpěváky uvítali. Na závěr pobytu připravili Rodinovi přátelé výlet železnici na Slovácko k Macešce, do Hodonína a do Hroznové Lhoty k Jožovi Uprkovi. Na „spanilé jízdě“ doprovázeli Augusta Rodina frankofonní výtvarníci Josef Mařatka –

sochařův žák a hlavní organizátor pražské výstavy, Alfons Mucha a malířka Zdenka Braunerová. V Hroznové Lhotě se v Uprkově chalupě sešla řada hostů, mezi nimi bratři Mrštíkové, sochaři Franta Úprka, Ladislav Šaloun, Stanislav Sucharda a malíř Miloš Jiránek. Nechyběl ani Slavíčkův přítel Ladislav Janík a s ním řada představitelů právě obrozených luhačovicckých lázní, Dušan Jurkovič, MUDr. František Veselý, Cyril Holuby a skalický lékař MUDr. Pavel Blaho. Augusta Rodina vítali venkované v krojích a doprovázela jej jízda na ověčených koních, víno teklo proudem a proslulý hornácký primáš Pavel Trn z Velké nad Veličkou neúnavně vyhrával vzácným hostům. Uplatnili se i další lidoví muzikanti a tanečníci z celého Slovácka vířili v kole. Není ani divu, že Augustu Rodinovi tento archaický rej připomenul atmosféru helénské Řecku a že kraj kolem Hodonína nazval moravskou Hellas, jak se dodnes traduje. Přítomnost Ladislava Janíka spolu s předními osobnostmi luhačovicckých lázní při této výjimečné události dokládá jejich důležité postavení v rámci české a moravské kultury na počátku 20. století. O dva roky později architekt Jurkovič vystavěl Jožovi Uprkovi v Hroznové Lhotě atelier, který je však dnes téměř v troskách.

„Prosím odepište ihned. Jestli pak Vám poslal Sucharda ten Rodinův dopis. ...Rodin psal Suchardovi a děkuje mu jako předsedovi za námahu atd.



Pohlednice vily Rusalky, kde byl A. Slaviček s rodinou ubytován v létě 1907, kdy maloval luhačovickou alej. Archiv MJVM ve Zlíně.

a žádá jej, by nezapomněl ještě jednou poděkovat těm pánům, kteří ho na večírku Mánesa tak exaltovali svými písničkami. Vidíte - jaký veliký musí budit dojem ty písně Vaše, když i cizinec - ovšem kumštýř při tom, - nezapomene ani v Paříži na dojem a náladu jimi vzbuzenou...

Ant. Slaviček v dopise Ladislavu Janíkovi do Prahy, červenec 1902

V roce 1907 se přátelé a spolužáci z krajinářské školy Julia Mařáka Antonín Slaviček, Stanislav Lolek a Jan Minařík vypravili společně na výlet do Francie. V mnohastránkovém listu Ladislavu Janíkovi popisoval Slaviček podrobně zážitky ze „světové“ cesty. Cestovatelé se zastavili v Norimberku a v Štrasburku, pobýli v Paříži a navštívili i mořské pobřeží. Slaviček studoval malby v Louvru, kde jej zaujali zejména Rembrandt a Courbet. Z moderního malířství viděl díla Monetova a Renoirova, nejvíce na něj ze současníků zapůsobil Edgar Degas, jehož díla si prohlédl v soukromé galerii Duranda-Ruela. V dopisu Janíkovi komentoval množství lidí na bulvárech, ruch a chvat každodennosti, nádheru i bidu života metropole, všiml si módy a líčení dam z lepší společnosti, ale i zjevů pouličních holek. Přirovnával Paříž ke staré sešlé koketě. Překvapilo jej obrovské množství pořádaných výstav a kritizoval diletantismus většinové soudobé tvorby. Na druhé straně oceňoval hodnotu a rozsah vážně provedené práce několika opravdových osobností soudobých malířů, kterou dokázali vytvořit navzdory zrychlenému běhu okolního života. Na závěr dlouhého dopisu připodobnil charakter českého uměleckého prostředí k malému rybníku se zlenivělými kapry. Cesta do Paříže ovlivnila Slavičkův pohled

na vlastní umělecké směřování a díky této zkušenosti obrátil svůj zájem více na městský život. I s těmito pocity se svěřil svému příteli Janíkovi.

Bezprostředně po návratu z Francie zavítal Slaviček s rodinou (s manželkou Milou, třemi dětmi a bernardýnem Mašem) do Luhačovic. Ubytovali se ve vile Rusalky, která tehdy byla čerstvě vystavěna. Pravděpodobně mu ji doporučil právě L. Janík, který si v té době o necelých sto metrů níže v ulici stavěl vlastní vilku, jež dnes nese název Lužná. Při třítydenním pobytu vzniklo několik maleb luhačovické lipové aleje, která v těch dobách představovala hlavní přístupovou cestu na Lázeňské náměstí. Sluncem prosvětlená „Luhačovická alej“, v níž světlo proniká přes koruny stromů, je považována za jeden z vrcholných Slavičkových obrazů po návratu z Paříže. Protože se plátno nachází v soukromé sbírce, můžeme je dnes posuzovat pouze na základě starších fotografií či popisu současníků. Jak francouzská výprava posunula Slavičkův zájem od otevřené krajiny k městskému zalidněnému prostředí a městskému parku, dokládají i další obrazy z roku 1907, např. Letenské sady a Cesta v Luhačovicích.

Slavičkovi po boku stál v létě 1907 při malování luhačovické aleje zřejmě i Stanislav Lolek, který stejnou scénérii zachytil několikrát, poprvé v roce 1904. Lolek si byl se Slavičkem blízký, později v roce 1909 mj. doprovázel manžele Slavičkovy na cestě do Dalmácie. Na Lolkově olejomalbě vytvořené po návratu z Paříže na rozdíl od Slavičkova pojetí přichází zdroj světla jakoby ze vzdáleného konce tunelu tvořeného stromy. Prostřednictvím metody rychlých tahů štětcem, zhušťujících se směrem do středu, a současně postupného prosvětlování barev, dokázal Lolek



F. Pečinka: Janíkův mlýn, archiv rodiny Janíkovy.

dosáhnout iluze hlubokého prostoru. K námětu lipové aleje se vracel opakovaně ještě po mnoha letech, v barevně rozzářeném impresionistickém pojetí či v klasičtějším pojednání z roku 1923. Lolkův obraz luhačovické aleje ze sbírky Muzea umění v Olomouci je prozářen rozlévajícím se slunečním světlem a jasnými barvami ve žlutých a zelených odstínech, nanášených dlouhými tahy štětce. Rozechvělou hru světla ve stejné aleji zachytil v tlumeném koloritu i v Luhačovicích usazený malíř František Pečinka. Pečinkův obraz je v majetku Akciové společnosti Lázně Luhačovice.

„Drahý příteli... z té Paříže přinesl jsem si snad trochu smyslu pro množství lidí, jak jste mi říkal, - a sám jsem si to ani neuvědomil. Ale ono v tom hemžení je mnoho! - Ovšem tyto kraje horských plání se k tomu mému nynějšímu stadiu nehodí, - ale za to jich užiju náladově a oddechnu si v probíhání jimi - Kdyby jen bylo hodně bouřek - Mám je nejradši, když světlo je žlutavé a za sírovým terénem je hodně tmavé nebe. - ... Nevím, dočkám-li se jich...“

Ant. Slaviček Ladislavu Janíkovi do Brna, 1907

Po návratu z Luhačovic napsal Slaviček svému příteli a mecenáši Augustu Švagrovskému dopis, ve kterém se zmiňuje mimo jiné o lázeňském pobytu:

„Drahý, vážený příteli, konečně jsem poněkud uklidněn a sedím několik dní v klidu - po těch

Luhačovicích. Maloval jsem tam jednu velkou alej - plnou slunce... Počasí měli jsme hrozné a jen poslední týden stálo za něco - Ale rád jsem, že jsem tam byl. Je to slunce v parkové aleji a dělal jsem ho s láskou a chutí. A víte to mám vždycky z práce velkou radost a je mi jako bych něco svého na tom kuse plátna nechal. Po cestě válejí se slunečná prásátka, a ve stromech je plno světla - Dlouho jsem už cosi podobného nedělal, a dlouho jsem se na to těšil... Mně příteli drahý, mně už netěší jako malíře volná příroda tak jako massy lidí a veliké město nebo nějaká kultivovaná alej - Cítím v tom víc života, více barev a toho co hledám, nalézám jen tam a ne v přírodě venkova...“

Ant. Slaviček Augustu Švagrovskému z Kameníček, 1907

Slavičkův vztah k Luhačovicím nezachycuje pouze malířova korespondence, ale také další zdroje. Vzpomínku na pobyt Antonína Slavička v Luhačovicích v létě 1907 popsal s odstupem času v Lázeňských listech K. Hradecký, který shodou okolností pobýval v bytě lázeňské vilky Rusalky, již sdílel s rodinou Slavičkovou:

„Ale zvlášť rád poznal jsem tam nečekaně malíře Antonína Slavička. Přijel do lázni s celou rodinou a ubytoval se v téže vile, co my. Neopomněl vzít s sebou svého věrného průvodce, mohutného psa bernardýna. Slaviček toulal se nejprve po lesích sám nebo se svým synáčkem Jendou, který již tehdy ve svém mladistvém věku projevoval malířský talent k veliké radosti svého otce. Ale dlouho Slaviček



Rodina Slavičková s rodinou Janíkovou v Luhačovicích, 1903, archiv MJVM ve Zlině.



A. Slaviček jako svědek na svatbě L. Janíka v Luhačovicích před Augustiniánským domem, 1907, archiv MJVM ve Zlině.

v lázních nezaháležel. Jeho malířskému citlivému zraku neuniklo krásné lipové stromořadí, jež při vstupu do lázní pokračuje až k lázeňskému náměstí jako stinná promenáda. Ovšem před světovou válkou měla ještě alej neporušený zachovalý vzhled.

Důvěrně svítily z ní v břízovém orámování stěny mlékárny i protější dřevěná stavba inhalačního pavilonu. - Oboje byly dílem architekta Jurkoviče a dnes již jsou zbořeny. Lipová alej tvořila jako dosud vznosnou zelenavou kopuli nad hlavami

promenujících. Ve výši prosvětluje její zlatistvý svit, když proniknou do ní sluneční paprsky. Jednoho rána usadil se v ní se stojanem a prázdným malířským plátnem mistr Slaviček. Jeho výrazná hlava upoutala hned pozornost lázeňských hostů, třeba mnohý netušil, že muž, jenž v ruce drží paletu, je slavný náš malíř - krajinář. Energické tahy a črty jeho štětce prozrazovaly vždy určitěji, že malíř zmocňuje se viděného objektu s celou pronikavou celistvostí impresionisty a s účinností svého nezkrutného, uměleckého temperamentu a na plátně počal se rozrůstati - jak sám říkal - celý ten pohyb skvrn a fleků, jež potom skládal se v oku diváka v barevnou symfonii zeleně a svítivého, slunečného zlata, v níž architektura stromořadí světlem modelovaná se proměnila... A jak malba pokračovala, hloučky zvědavých diváků se časem kupily kolem malíře z povzdálí - děti, dámy, židé v kaftanech, amatéři malíři - někdy odborný posudek mohl dolehnout k sluchu mistra, ale Slaviček jakoby nesyšel... jenom někdy zuřivě pohlédl na příliš odvážného obdivovatele svého díla a to stačilo, aby i ostatní zvědavce udržel ve slušné vzdálenosti od sebe a hned zas jako hypnotizován, vnořil se do své malby, nechtěje ani okamžik zmeškati chvíle uměleckého splynutí s dílem jím tvořeným..."

**Karel Hradecký, Luhačovská alej,
1940**

Na památku Slavičkova pobytu v Rusalce byla ulice, na níž vila stojí, pojmenována jménem Antonína Slavička. Dlouholeté přátelství poutalo L. Janíka i k dalšímu z malířů blízkých Mařákové krajinářské škole Antonínu Hudečkovi, znal se dobře například s Emilem Fillou, Maxem Švabinským, Františkem Hlavícou, Martinem Benkou, Františkem Ondruškem či Aloisem Kalvodou. Po předčasné smrti Antonína Slavička v únoru 1910 zůstal Janík v úzkém kontaktu jak s Milou Slavičkovou, provdanou za Herberta Masaryka, tak se Slavičkovými dětmi. Blízký vztah udržoval i s dalšími členy Masarykovy rodiny, především s Janem Masarykem. Svědčí o tom řada fotografií v rodinném archivu Janíkových. Korespondence Antonína Slavička s Ladislavem Janíkem, přestože neúplná, je dnes cenným zdrojem informací nejen o vztahu a osudech dvou velmi blízkých přátel, ale dokumentuje i proces malířovy tvorby, jeho nálady, obavy, pochybnosti i představy.

Text příspěvku vychází z publikace B. Petrákové Příběhy krajiny a malířů Luhačovic, kterou vydalo v roce 2013 Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně, příspěvková organizace.

Použitá literatura:

Hradecký, Karel: Luhačovská alej (Vzpomínka na malíře A. Slavička). Luhačovské listy - Lázeňský zpravodaj, roč. XIII, č. 20, 1940, s. 5.
Janík, Otakar; Maňák, Pavel: Vzpomínka na JUDr. Ladislava Janíka. Malovaný kraj, roč. XXXII, č. 3, 1996, s. 23.



L. Janík se synem a malířem A. Hudečkem před cestou na Podkarpatskou Rus, kolem 1925, archiv rodiny Janíkovy.



L. Janík s L. Janáčkem a portrétistou F. Ondruškem na luhačovické kolonádě, kolem 1925, archiv rodiny Janíkovy.

ORLÍKOVÁ, Jana; HLAVÁČKOVÁ, Miroslava: Antonín Slaviček 1870-1910. Gallery 2004.

ORLÍKOVÁ, Jana: Antonín Slaviček. Katalog výstavy Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 2010.

PRAHL, Roman; RAKUŠANOVÁ, Marie; SRP, Karel; Wittlich, Petr: Antonín Slaviček 1870-1910. Gallery 2004.

SLAVÍČEK, Antonín: Dopisy. (Předmluva Vítězslav Nezval) Praha 1954.

SVOBODA, Jaroslav: Luhačovice ve výtvarném ztvárnění 2, Antonín Slaviček a Luhačovice. Luhačovské listy - Lázeňský zpravodaj, roč. XV, č. 20, 5. 9.1942, s. 4-6.

ŠTECH, V. V.: Čtení o Antonínu Slavičkovi. Praha 1947.

Leo Bacon Slanina

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 13. března 1946 v Brně.
Občas hraje v českých divadlech, pořádá večery poesie pod názvem - svého čtenáře si musíš vychovat sám.
Vydal knihy básní - Vnímání, Zvláštní vydání, Brno 1994, Baconovo Brno, Větrné mlýny, Brno 1997, Syn žabiho krále, Votobia, Olomouc 2000, Tivoli, Ryšavý Šimon, Brno 2001, Divoká kočka, divoká myš, /výbor z básní ed. Ivan Wernisch/ Petrov 2005.
Leoš Bacon Slanina žije v Brně.

Kdopak mi tě ohlídá
osudí se naplňuje s mými čísly
Krajina se odvíjí jako půlnoční film
kdo běží v žitě a kdo v ranní rose
hodnota se opět začíná naplňovat

(2. 2. 2016)

Narodil jsem se v březnu
13. 3. 1946
Jsem jedinec jednoho druhu.
Mamka milovala cirkus,
já divadlo.
Mám za sebou
několik knih
a sborníků

Nyní i na konci
čekám
na ticho

1)
Konečná stanice
vystupovat
Květinářka
na konečné
zavírá krám

Milostná vyznání
se mění
v malou
soukromou vichřici

2)
Tak jdu ke
zpovědi,
chrámové lavice
jsou ošoupané
od našich dlaní

3)
Co je to za
postavu?
má rakev
nad ní ostří!

4)
Tak nevím
zda jít ke
zpovědi nyní,
nebo potom,
ale to mě už
přestane zajímat.
Co bude potom?

5)
Na lavičce
v parku
vyrytý monogram.
Pod chodidly listí
hniloba
pomalu
zakrývá
monogram

6)
Mlčky vnímám
kadidelnici
křížovou cestu
kadidlo

Vánek je mírný
a vichřice
přináší
Valkýru

Někdy si připadám
jako kněz
bez zpovědnice

7)
Šepotem šeptáš
svoji modlitbu
a křičíš ze spánku
ještě mě nech do zítřka

Jdu uličkou
mezi kostelní
a hřbitovní zdi

Dlažební kostky
křičí
už nastal čas
už nastal čas

8)
Prázdná stěna
pokoje
píše svůj nekrolog
stránky knih
se zase otvírají
neskutečnost
se stává
skutečností

9)
Uvnitř mozkových blan
něco křičí
úzkost chlad
cesta ke zpovědi
křičíš ze spánku
stín stín

Sám sebe zpovídám
sám sobě
nevím

10)
Stránka textu
skrývá
stopy
nyní jsem tam
kde byli oni

Na cestě
opona padá dolů
a vítr zklidňuje
tep

kupodivu

(2015)

Pavel Herot

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 28. října 1965 v Třebíči. Vyučil se prodavačem, vystřídal řadu dělnických profesí, je rovněž výtvarníkem a hercem, občas také vystupuje s hudebními skupinami The Hever and Vazelina Band a Die Blaue Trottell Parade. Vydal knihy básní – Evangelium zázraku, Cassandra 1993, Hlavy z podzemí, Alfa-Omega 2005, Kvilení poetických jeřabin, Ears&Wind Records 2015. Pavel Herot žije střídavě v Martínkově a v Třebíči.

Prázdně dětské hřiště

Staříci v parku na lavičkách
Malíři na kolenou hledají barvy
některým stačí černou a bílou
Dívka na kolotoči co se ani nehne čte si z knížky
O zohavených zkamenělých květech
Z nastrádaných slunovratů minulosti
Po střechách plazí se kočky zachmuřele
Sochy lidí z porcelánu jenom s nimi pohnout
To je mé smíření se s prostorem
o kterém mi jednou vědma vyprávěla
že okolo mne proletí šípy
až bude padat věž u staleté lípy
kam chodíval jsem jako kluk tajně kouřit cigarety
Nastane chvíle rozloučit se s dětmi
co jim už dorostla křídla
Z mých iluzí otevře se nebe
A ony tam vzlétnou
Ráj potřebuje nové anděle

V troskách katedrály

Na břehu řeky kaluže
v nich spící pes
Na cimbál hraje úděs zvuků
V zatáčce útesu
Škrtnout sirkou
Zapálit svíčku
Pořezat si ruce ohněm
Do těla kapra vložit ruku
Chtělo by to bosého kněze
vidět tancovat a nemluvit
V roztrhané košili
Na hladině bláta a písku
na starém kabátě posedět
Během pikniku spadlého nebe
Vedle tebe koho jsi miloval
a zradil láskou svojí nechtěně
Nebojím se o sebe kupodivu
nejsou ve mně démoni strachu
Vitr se rdousí kouřem
To prý začnou létat okolo andělé
a člověk pochopí - začne milovat
více než sám sebe...

V dálce děla hřmí - prvního první

Mělo to smysl rozbít dveře hlavou
Mít pořezané tělo žiletkou
Vyprávět příběhy zamlčet z nich krutosti
Mít na hlavě čerstvě vykopané kosti ptáka
Držet v náruči zubožené dítě
Dolů bradou cikáně zmlácené
Všechny dny bych měl sečíst
Neušpinit si ruce při tom
Neutrousit kapku moče
Neomdlet třesoucí se z rozpočtu
Hypotézy účetních knih duše
Utopených dnů v sobě zalykavých
Jeden jediný rok a tolik v něm prázdnoty
A ztracených klíčů existence pochopení
Že naleznout je musím skrze návraty
Zapomenuté krivolaké zpětné kroky
Jinak že nenajdu zpět ztracený chléb nasycených
Nedotknu se kamenných zdí proroctví a modliteb
Nepřekročím čas a zůstane setměle stejným
Pochovaným do stereotypu a běžností
Zůstaneme spolu a v mlčení nevymyslíme slova
Jediného slova
V zavřené knize tmy
Jediného slova

Nebýt nechtěným

Budu chodit k tomu stromu
Věštit sobě z ruky
do míst o kterých se říká
že nastane zde konec světa
Mlčenlivý dýchat s ním
Klanět se mu
Zahrabaný do peřin snu
z kterého zvoník vychází
odzvonic klekání
po kterém ven se nevychází
Jen odvalit ten náhrobní kámen
na kterém perutě had vyhřívá
Kniha zavřená plná podobenství
Číše vylitá plná krve
Stírám šminky z obličeje
Budu chodit k tomu stromu
Co podřezal jsem mu hrdlo
Musela to být bolest převeliká
A mě byla zima o Vánocích

V plynové masce básně číst nelze ! Přelévání moře -

Nebudou květiny
v písničkách i ve znameních
v pochopeních ani v lese
nebude nic
na této planetě
Jenom aby tu po nás
nezůstaly sochy

zkostnatělých generálů
v bílých rukavičkách s kosou
na piedestálu

V mlhovině loď jenom ji nevidět

Spokojeně se tu létá
Ptačím letem barev světla
Harfy zní z věží
Pokorně poklekají kněží
Do rosy večera
Sladké jako rozechvění
Kdy jazyk ztěžkne po slivovici
Zůstává otevřená kniha-snář
Na větvi stromu vysoko
Prolínají se zvěsti mezi
Zemí a řekou plující
po zavoskované sklenici
v ní papír nepopsaný
proč jsme tak bezvýznamní
před jedinou slzou stékající
po sepnutých rukou
modlící se dívky
za nadějí aby otevřela
slepé oči své
oči světa

Na loži Euforie - z výprodeje

Divně se tváří obličeje
mají ptačí zobáky
Pod nohama jim hoří nebe
Létají vlaštovky zkroucené zcela
Neptej se sebe proč
dobře víš
že nevěříš v nic natož zázraky
Unáší tě říční proud
Ruce nevzpínej z kalných vod
Mezi kameny Mlč
Se zlatými rybkami
odplouvajících do stok
zpráchnivělých varhan
Proč u nich ještě klečí
podobizny elfů a Jezulátek
Nahlas bije jim srdce
a hudby ne hodno doslechnout
Jenom z úzkostné hoře hor
šumí slova bosých oveček
A tak sklopili jsme hlavy
dole pod námi křik tonoucích
A v pravém boku rána po kopí
valí se z něj cigaretový kouř
Odejdi nahý mezi nahé
Zemřel Lazar dneska ráno
již nevzkřísí ho žádný
V závětrí kapradiny
pije bílý kůň
vodu z jeho dlaní

Umletý zpěv

Jsem z mechu
a jenom z něj jsem
na louce plné kapradí
Jsem rozšlapaná loutna
pod oknem s mřížemi
Jsem odlitek chvilky
z tvé modlitby stesku
...byl jsem se napít
vody z okapové roury žízně
A náhle se utopit

Antonín Slaviček (1870–1910) Between Life and Art

Jana Bojanovská

It has been 145 years since the birth and 105 years since the death of the unforgettable painter who needs no introduction to many of us. Landscape artist Antonín Slaviček is above all the most significant and probably the most famous personality of Czech painters during the late 19th and early 20th century and is one of the founders of Czech modern art. The exhibition of paintings by Antonín Slaviček, prepared by the Regional Gallery of Vysočina in Jihlava and the Regional Gallery of Art in Zlín, is not in this case an extensive retrospective, but rather a selection that are perhaps a cross-section of the works of this particular landscape artist. The exhibition includes close to 40 pictures that represent the unique artist's creative period, connected not only with other, more or less famous locations of our country, but also sites from his trips abroad. In addition to the paintings taken from the collections of the galleries in Zlín and Jihlava, the organisers of the exhibition succeeded in obtaining important pieces from the collections of other Czech institutions, such as the National Gallery in Prague and the Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem.

The Landscape Painting as an Artistic Documentary of the Structure of the Landscape and its Time

Jan Lacina

The evaluation of the evolution of the landscape based on the comparison of its current status in various periods is one of the means of landscape ecology. For this purpose, we usually use maps, photographs, aerial and satellite images. However, we can of course also use artwork that depicts the landscapes, if they are sufficiently realistic. Their undoubted advantage is that often they capture segments of the landscape, where photo documentation is missing. There is an invaluable set of landscape artwork of the Czech Republic that dates back to the beginning of the 19th century that overlaps into the mid-20th century – from pre-Romanticism to the late Realism. Over the course of the 19th century, it was possible to see the shift from the represented remnants of the natural landscape, at that time wilderness (ie. the lake in the middle of the mountain forests in the Šumava mountains, the rocky valleys of the Dyje River on the border between Moravia and Austria) to the “ordinary” harmonious cultural landscape, usually depicting agriculture or forests. Artwork with a fundamentally greater frequency include those that depict the environment containing anthropogenic and natural elements, such as the Czech-Moravian Highlands and the fishing region in Southern Bohemia. On the basis of the comparison of more than 100 landscape paintings with the current state of their landscape from 20 different artists that are more than 50 years old, we can see that many negative changes have taken place. This pertains to, for example, the extinction of certain habitat (moors, wetlands), the straightening of streams, the status of the meadows in the river floodplains, etc. If photography had been used to accurately capture the environment, the population of trees would have prevented an exact view.

Landscapes from Lines and Landscapes from Points

Alexander Matoušek

Lines and points are fundamental elements of drawing. Every new drawing, primarily the demanding and informative ones, always examines its own metaphorical and imitative roles. The demanding, artistic piece of art is its own type of practical reflection of the artwork. A specific, practical reflex of the art also includes graphic art. Alena Kučerová's graphic portraits of the Elbe landscape show us how deep and revelatory such a reflection can be.

There is a Different Concept of Time in the Art of Sculpture An interview with Radim Hanke

Pavla Pyšná

Radim Hanke (born in Trinec in 1963) graduated from Josef Malejovský's sculpture ateliers at the Academy of Art, Architecture and Design in Prague in 1988. Since the end of the 1980's, he has been working in Zlín. His work unfolds the parallel streams of the expression of sculpture and drawing that resonate with each other. The principal theme of the human figure is gradually subjected to a continued radical transformation, completely in line with the growing emphasis of the spiritual dimension. It has reached the intensive reduction of the figural principal, adjusted to the forms of elementary sculpture work. After 2000, using his skills of creating busts, he again returned to working on classical sculptures for a wax museum, never ceasing to create an internal consistency and coherent unity. Hanke is also the famous author of many designs of memorial statues and other symbols located in public spaces. He participates in sculpture symposiums and is also an art teacher. In this interview, he speaks about the important milestones in his life and his thoughts and ideas of the creative process.

Zbyněk Sekal, Things are Moving Forward Slowly

Alena Pomajzllová

The work of sculptor Zbyněk Sekal (1923–1998) reached the peak of its development at the end of the 1950's and the beginning of the 1960's. But with Czech art, it remains directly linked to the year 1970 when Sekal immigrated to Vienna, the period of time that followed the escalating political unrest. He had already begun thinking about certain themes before leaving Prague, but after he returned, he once again became engaged in them. These topics include the perception of the inner space, where he began his cycles of sculptures “Dwellings” and “Rickety Buildings” (“Obydli“ a “Vratky stavby”). In Vienna, he continued his work in “Boxes” (“Schránky”), which was basically the evolution of delicate structures whose purpose was to protect a certain object into a particular space. This remains somewhat visibly apparent, yet at the same time inaccessible and intangible. The cycle “Dwellings” created the core of the exhibition in Olomouc. The second major cycle of presented works featured the so-called “stacked paintings” (stored paintings), reliefs made from found materials that were carefully collated. For the sculptor, their slow creation and gradual growth were a form of therapy, a magic ritual as it were, where the artist was able to link the past, present and future. The exhibition, whose core is undoubtedly concentrated on the sculptures, was accompanied by some of the artist's earlier works, book covers, photographs and remarkable collages from “garbage”, such as banana peels, sausage skins, and used cardboard boxes. Marie Klimešová, who has been engaged in the work of the sculptor for a very long time, has prepared a comprehensive retrospective of Zdeněk Sekal. The exhibition features many works that were on loan from both public and private collections. She also took this opportunity to publish a book that provides a scholarly interpretation of Sekal's work and contains many reproductions and excerpts from the artist's diary.

The Zlín Region through the Eyes of the Painter Vladimír Hroch

Vít Jakubíček

The exhibition entitled *The Zlín Region through the Eyes of the Painter* presents the landscape work of academic painter Vladimír Hroch (1907–1966), whose work from the 1930's was closely associated with the region, in particular with the cities of Zlín and Uherské Hradiště.

The displayed pictures capture the geographical and urban diversity and the richness of the Zlín region: from the sloping citz of Zlín

and its hills that surround the Dřevnice Valley through the district of Napajedla, an area connecting the history and modernity of Baťa, and eventually the point that separates the four geomorphic areas to the fertile lowlands of the ethnographic Uherské Hradiště.

Vladimír Hanuš

Landscapes Between Worlds, Clouds in Fields, Landscape Models...

Vít Bouček

Vladimír Hanuš was born on May 19th, 1961 in Rychnov nad Kněžnou. He studied at the Academy of Fine Arts in Prague between 1988 and 1994 (in 1990 and from 1992–1994 with Professor František Hodonský and from 1990 to 1992 with Professor Karel Malich). Upon graduating, he returned to his homeland in the foothills of the Orlický hory, where he lived with his family not very far from Skruhov nad Bělou. His landscapes and primarily his first encounter with the world of Karel Malich determined the path on which he had devoted his studies. The young artist initially began focusing his talent on landscape. It is, however, the landscape that the artist had placed emphasis on the inner life and subtlety as a means of expression used in accordance with his cosmological and transcendental emotions and introspective experiences. Hanuš's creations are a combination of the spiritual feelings of abstraction and the traditional genre of landscape and still life art, as well as a combination of the classic, expressively colourful paintings and sculpture, that one can find in the works that he enjoys creating with coloured Plexiglas. The unifying elements in his works feature the positive energy that is accumulated in the softly coloured fields or in the form of the colourful light of passing objects. Hanuš's works are however always filled with a particular content, whether it is very hidden or symbolic. The attempt to materialize the idea and the capture the phenomenon that we consider immaterial or unreal, is the informative background of his work.

Angermann's Self-portrait as the Klein Bottle

Jan Andres

The nontraditional self-portrait of a German painter Peter Angermann (*1945), which was acquired by the Olomouc Museum of Contemporary Art in 2011, is interpreted in mathematical terms. In this way, the scene with a man in a red swimsuit taking a sunbath on the beach at a seaside is compared with the classic Klein bottle. This strange object, named according to the professor of mathematics at the University of Göttingen, Felix Klein (1849–1925), is only a one-sided closed (without boundaries) vessel which curiously has neither an interior, nor an exterior, but only one non-orientable surface. Possible consequences are deduced from such a comparison.

The Beginnings of Panel Buildings in Zlín II

The Bartoš Quarter – the first pre-fabricated apartment building in Zlín

Ladislava Hornáková

In the article focusing on architecture, we continue with another chapter from the history of prefabricated dwellings that were built in Zlín – Gottwaldov. The first type of panel dwelling that originated in Zlín had many shortcomings. The most significant was the great amount of heat loss of the buildings. Other housing authorities were trying to alleviate issues such as these, but nothing was ever ideal. In 1956, a new panel dwelling, better known as Type G, appeared on the housing market. A newly developed Type G57 (once again G from Gottwald and 57 from the year of the construction of the prototype) was initially constructed when the housing complex located near the Baťa Hospital was nearing completion. The first phase of the housing complex, called the Bartoš Quarter, developed primarily

between 1957 and 1962. The architects behind this construction were Adolf Zikmund, Bohumír Kula and Arnošt Kubečka. This was the first large prefabricated apartment complex to be built in Zlín (Gottwaldov). In the beginning, only one phase had been envisioned which would include Type G 57 and G 58 dwellings. However, the city's expansion requirements, due to the lack of the parcels of land that could be used for industrial entrepreneurs, forced the Committee for the Construction of Gottwaldov not only to acquire and make this already chosen locale much more densely populated, but also to begin looking for new land where they would be able to build more apartment units. According to Adolf Šrom, the later expansion of the apartment complexes between 1970 and 1974 included the addition of the construction of eleven 4-5 storey prefabricated tower dwellings of the Type TO6B.

Rajlich's book Brno Black and White (Brno černá bílá)

Vít Jakubiček

The article is a review of the memoirs of the famous artist Jan Rajlich, Sr., who comes from Brno. He was one of the most famous graduates of the School of Art in Zlín. In addition to the monograph *Jan Rajlich: posters, graphic art and graphic design (Jan Rajlich: plakáty, grafika, grafický design)* published in 1999, and the retrospective *Clipped Wings (Přistřižená křídla)* focusing on the artist's school years in Zlín and his search for his own artistic style, *Brno Black and White* is the third in the series of important pillars that complement the profile of the one of the most important personalities of Czechoslovakian graphic design, who would have celebrated his 95th birthday.

The Sun in the Forest and Antonín Slaviček in Luhačovice

Blanka Petráková

Antonín Slaviček is one of the many painters from the late 19th and early 20th century who visited the spas in Luhačovice and was inspired by this particular landscape. Many of his exceptional canvas pieces originated here in Luhačovice, including *The Sun in the Forest*. But a series of other inspirational and well-grounded friendships were also developed during this time, supporting the social and cultural background of the spa environment. The article brings us closer to the circumstances revolving around the conception of Slaviček's paintings of the forest interiors, Luhačovice's alleyways and the garden walls. It also charts the development of the relationships of the painter with the local milling family, and in particular his relationship with the family's son Ladislav Janík. Their intense and warm contacts are documented in quotations from their correspondence published in 1954 with a preface by Vítězslav Nezval. Slaviček's correspondence with Ladislav Janík is a valuable source of information, not only with regards to the relationship and fates of these two very close friends, but it also teaches us about the painter's particular process.

Poetry

Leoš Bacon Slanina

Pavel Herot

Prepared by Pavel Petr

The series of contemporary Czech poets in the first issue's Prostor Zlín introduces two peculiar artists who fulfilled the notion that they were "cursed" poets, living the life of a "village idiot". Both of these artists were actors and were involved in all kinds of performance art. The first author is Leoš Bacon Slanina, who was recently published in the collection of poems published by Ivan Wernisch. The second poet is Pavel Herot, who among other things has been linked to such groups as The Hever and Vazelina Band. Last year, he published a new book entitled *The Howling of the Poetry Rowanberries*.

Miloš BORIA

Osamělý proti své vůli

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

24. 2. – 24. 4. 2016

2. NP, budovy 14 zlínského továrního areálu, grafický kabinet

Stálá expozice děl malíře Joži Uprky – Evropana slováckého venkova

Galerie Joži Uprky

se nachází v samém centru města:

- barokní budova bývalé jezuitské koleje
- 1200 m² výstavní plochy
- 12 výstavních sálů
- 130 Uprkových střežných děl

Masarykovo náměstí 21
686 01 Uherské Hradiště

otevírací doba:

Pondělí – sobota 10.00 – 17.00
neděle zavřeno

www.jozauprka.cz
jozauprka.galerie@seznam.cz
tel. 572 501 053



Jožo Uprka – U zabitého, kombinovaná technika, 420 x 660 mm



pohled na budovu Galerie Joži Uprky



interiér jednoho ze sálů expozice

NADACE MORAVSKÉ SLOVÁCKO

GALERIE
Joži Uprky



MĚSTO UHERSKÉ HRADIŠTĚ



Z-GROUP



