

BULLETIN 2/2007



UMĚLECKO Historická Společnost v českých zemích / CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

Kruh bludný nebo dynamický?

Úvodník se týká obsahu tohoto čísla Bulletinu a s ním i některých momentů existence a působení naší profesní organizace. Kromě recenzí řady odborných zasedání zde otiskujeme několik příspěvků z úspěšného kolokvia k problematice jičínské Valdštejnské loggie a zahrady, které UHS inspirovala a spolupořádala jako svou hlavní letošní odbornou akci. Potěšující je také informace o nadcházejícím vydání sborníku z loňského sjezdu historiků umění. Také při valné hromadě UHS, k níž je tu otištěna zpráva, proběhla zajímavá odborná rozprava nad kauzou Vila Tugendhat.

S lítostí však konstatujeme, že pro nízkou účast našich členů nebyla letošní valná hromada – poprvé za celou existenci UHS – usnášeníschopná. Počet členů totiž roste, aniž by se s tím úměrně zvyšoval počet těch, kdo uznávají za svou prioritu se výročního setkání zúčastnit. A protože finanční náklady na působení UHS rostou se zvyšováním cen, tyto náklady už není dlouhodobě sto uhradit ani vyšší příjem od rostoucího počtu členů UHS (za stávajícího členského příspěvku), ani každoroční dotace získávaná od Rady vědeckých společností, jejímž je UHS členem. Bylo by možné například omezovat vydávání tohoto Bulletinu či odborné akce včetně sjezdů historiků umění, jejichž pořádání na sebe UHS před čtyřmi lety převzala, ale to by sotva zvýšilo reputaci naší profesní organizace navenek a přitažlivost pro jejího člena. A to je součástí kruhu, v němž tkví existence naše profesní organizace. Aby se tento kruh stal dynamickým, musí být otevřený... musí být „spirálou“.

Výbor UHS už delší dobu hledá rozmanité cesty, jak vyjít z bludného kruhu trápícího i podobná další občanská sdružení. Nevyhnutelným krokem je zřejmě i mírné zvýšení dosavadního, po řadu let stagnujícího členského pří-

Z OBSAHU TOHOTO ČÍSLA

Letošní výroční setkání UHS

Valdštejnská loggia a zahrada ve Valdicích u Jičína

Na okraj Courbetova obrazu Ateliér

„Barokní žeň“ roku 2007

Uskutečněná a chystaná odborná setkání

Personalia



Záznam z Valné hromady Uměleckohistorické společnosti v českých zemích

Výroční setkání členů UHS se konalo dne 30. 3. 2007 v Muzeu města Brna. Předsedkyně UHS Marie Klimešová seznámila přítomné se Zprávou o činnosti UHS, která zahrnovala mj. informace o: 2. sjezdu historiků umění ze září loňského roku, plánovaném odborném setkání k současnému využití sakrálních památek, nominaci členů UHS do různých komisí, komunikaci s Ministerstvem kultury ČR a na téma správy čsl. pavilonu v Benátkách.

Dalším plánovaným bodem programu bylo projednání návrhu na zvýšení členských příspěvků z 250,- na 300,- u normálních členů a ze 100,- na 150,- u studentů a seniorů. Vzhledem k velmi nízké účasti členů nebylo možno o tomto návrhu změny stanov UHS hlasovat, valná hromada nebyla usnášeníschopná.

Účastníci valné hromady dále vyslechli zprávu revizní komise od Mileny Bartlové o stavu a způsobu hospodaření. Kromě některých doporučení bylo sděleno, že ve shodě se změnou příslušného zákona bude nadále účetnictví profesionální firma, která již byla vybrána, za úhradu sledovat.

Na valné hromadě byl přečten dopis jménem UHS odeslaný p. Kněžínkovi (Magistrát hl. města Prahy) jako reakce na jeho televizní vystoupení s hanlivým

spěvku. Tento krok však letos nebylo možno uskutečnit právě kvůli tomu, že valná hromada nebyla usnášeníschopná...

Účast na valných hromadách signalizuje míru profesního vědomí a soudržnosti. Nemluvě o tom, že dává každému z členů možnost spolurozhodovat o další existenci UHS a směru jejího vývoje. A to je tím aktuálnější, že naše jarní shromáždění bude mj. volit nový výbor UHS. Z tohoto výboru letos postupně odešli z různých osobních důvodů čtyři jeho dosavadní členové a řada ze zbývajících už nebude ochotna znovu kandidovat. Je proto už nyní zapotřebí návrhů z řad členů na sestavu výboru UHS pro nadcházející období. (Není třeba dodávat, že i někteří z týmu tohoto Bulletinu – zejména „dělesloužící“ včetně mne – se nyní ocitají na hranici úplného opotřebení.)

Suma summarum: už jiné účtyhodné spolky našeho typu ochromil nedostatek (prostředků a ještě častěji) dobrovolné aktivity širšího okruhu jejich členů. Bude dobře, pokud si toto všichni uvědomíme.

Roman Prahl

ODBORNÁ SETKÁNÍ

Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740

Mezinárodní vědeckou konferenci v Anežském láteře 3.–5. dubna 2007 ukončila Národní galerie v Praze výstavu „Slezsko, perla v české koruně. Tři období vzájemných uměleckých vztahů“. Rozměrům a významu výstavy, na jejíž přípravě a psaní katalogu se podílel mimořádně velký počet historiků umění z Polska a Česka, odpovídal i rozsah a zastoupení českých, polských a německých specialistů na konferenci, ozdobený přítomností Thomase DaCosty Kaufmanna z Princetonu. Bohatý program v širokém časovém i tematickém záběru si vynutil rozdělení většiny jednání do paralelních sekcí. Recenze, která by měla shrnout či aspoň zmínit vše, by musela být podobně opulentní a široce koncipovaná. Podáváme zde tedy jen stručnou zprávu o celkovém významu akce, jejíž příspěvky vyjdou péčí Národní galerie v Praze ve sborníku. Ten doplní katalog a sborník statí vydané k výstavě i sborník předběžné konference konané ve Vratislavi, vydávaný tam na přelomu roku.

Historická země Slezsko nevstoupila do systému moderních národních

vyjádřením se na adresu pracovníků památkové péče. Odpověď dotyčného zahrnovala přání, aby byl jeho dopis přečten na valné hromadě. Po seznámení s jeho textem přítomní požádali výbor UHS, aby ani tento dopis nebyl ponechán bez odezvy.

V diskuzní části valné hromady přítomní členové vesměs doporučili navrhované zvýšení členských poplatků. Diskuse se rozvinula i kolem otázky, zda nadále vydávat papírovou verzi Bulletinu UHS a o úspornějších způsobech jeho kolportace s tím, že papírová verze Bulletinu bude vycházet dále.

Závěr oficiální části valné hromady byl věnován slavnostnímu předání cen UHS. Cenu Josefa Krásy (pro badatele do 40ti let) výbor UHS udělil Marii Rakušanové za koncepci výstavy a publikace „Křičte ústa! Předpoklady expresionismu“. Cenu za dlouholetý přínos oboru získal Pavel Preiss. Laudacio pronesené při udělení této i výše zmíněné ceny přinášíme na jiném místě tohoto čísla Bulletinu.

Druhá část valné hromady byla již tradičně věnována odbornému programu. Karel Ksandr připravil komplexní zprávu o situaci kolem Vily Tugendhat a pravděpodobně dalším vývoji. Šlo o plánovanou rekonstrukci vily a soudní spory architektonických týmů, které se zúčastnily soutěže na ni, okolnosti uplatnění restitučních nároků rodiny Tugendhat. Promítl také cenné dosud nepublikované fotografie z rodinného archivu, které jsou důležitým podkladem k poznání a časovému zpřesnění určitých úprav ve vile a zachycují stav vily i zahrady v konkrétních letech. Následovala diskuse za účasti ředitele Muzea města Brna Pavla Cipriana, který shrnul poslední informace na základě jednání s primátorem města Brna. Po obědě následovala prohlídka Vily Tugendhat. Členům UHS se dostalo zasvěceného průvodu Dagmar Černouškové.

Odborné setkání věnované loggii a zahradě ve Valdčích u Jičína

Dne 25. října 2007 se v budově Akademie věd na Národní třídě v Praze konalo odborné setkání pod názvem „Velká témata evropské architektury: Loggia a zahrada Albrechta z Valdštejna ve Valdčích u Jičína“. Spolu s UHS ji uspořádal Ústav dějin umění AV ČR a Městský úřad v Jičíně. Setkání mělo následující program:

M. Klimešová (předsedkyně UHS), Úvodní slovo;
I. Muchka (ÚDU AV ČR), Loggia v evropské architektuře;
S. Dobalová (ÚDU AV ČR), Valdštejnské zahrady a jejich evropský kontext;
J. Hendrych (VÚKOZ Průhonice), Historický vývoj Valdštejnova Libosadu;
J. Beránek (NPÚ), Podoba loggie v době ukončení stavebních prací za Albrechta z Valdštejna;
M. Ličeníková (NPÚ), Možnosti památkové obnovy valdštejnské loggie;
J. Borský (MěÚ Jičín), Vývoj obnovy areálu loggie a Libosadu;
P. Uličný (Utrecht), Ke koncepci obnovy a dokončení areálu Valdštejnova Libosadu;
R. Jiránek (MěÚ Jičín), Architektonické studie na obnovu areálu;
J. Borský (VÚKOZ Průhonice), Prostor při vstupu do areálu v rámci studie obnovy valdčické aleje;
J. Gottlieb (Regionální muzeum a galerie Jičín), Programy využití valdštejnské loggie – minulé, současné, budoucí;
M. Mádl (ÚDU AV ČR), Neznámá valdštejnská sala terrena.
Jak je již z programu setkání patrné, bylo jeho základním cílem seznámit se s názory a stanovisky odborníků, kteří se problematikou loggie a její obnovy zabývali a zabývají. Mimo územně příslušné pracovnice památkové péče z pardubického ústavu, která se musela omluvit z důvodu nemoci, zde hovořili městský památkář, hlavní architekt města, dále představitel jičínského muzea, který „in personam“ zastupoval i dobrovolné sdružení občanů (OS Lodžie), aktivně se zajímajících



o osud památkového a přírodního areálu, dále zástupci ústředního pracoviště státní památkové péče a odborníci z vědeckých pracovišť. Určitým „podpůrným programem“ jednání byla prezentace několika zajímavých a s ohledem na dominantní postavení valdštejského umění ve střední Evropě v období třicetileté války i významných nálezů a nových zjištění.

Při jednání se ukázalo, že stavebně historické a další průzkumy, provedené v nedávné minulosti, poskytují poměrně jasný obraz vývoje areálu. Bylo by v nich nicméně třeba ještě pokračovat, konkrétně např. rozsáhlejším zahradním archeologickým průzkumem, jak uvnitř areálu, tak v jeho bezprostředním okolí (kvůli ověření vedení stromové aleje; viz příspěvek ing. Borského). Právě tak je zřejmé, že péče, která areálu byla od samotného vzniku věnována, nebyla adekvátní jeho významu. Zásadní desintegraci znamenalo v minulosti i vybudování železniční trati Jičín – Turnov přes zahradu. Nyní tedy jde i o určitou historickou výzvu, aby se o reintegraci a rehabilitaci areálu pokusila dnešní společnost.

K nutným opravám areálu, vzhledem k dlouhodobému zanedbání, se tak přidružuje metodicky obtížné řešení jeho úplné rehabilitace do podoby, která by více zviditelňovala původní stavebníkův záměr. Ze stručné extrapolace problematiky vyplynula nutnost určitého sladění budoucí koncepce využití areálu. Vedle pochopitelné snahy zapojit jej do kulturního života města nelze zapomínat ani na to, že jde o areál skutečně mezinárodního významu – tomu by odpovídalo jeho zpřístupnění veřejnosti, naší i evropské, s odpovídající expozicí.

Bez určité „ambicióznosti“ vlastníka památky – města Jičína – si to ovšem nelze představit; měly by mu v tom skutečně účinně napomáhat ústřední organizace a instituce, kde by také bylo třeba hledat finanční zdroje, včetně unijních.

Jednání akcelerovalo požadavek vytvoření expertní skupiny, která by usilovala o optimální řešení obnovy areálu jak v souvislosti s jeho dnešním vědeckým poznáním, tak s ohledem na integraci do života města a významného turistického regionu Českého ráje.

Účastníci také podpořili návrh zástupce Národního památkového ústavu na pokračování jednání při řešení konkrétních otázek, ke kterému by mělo dojít co nejdříve. Jak v závěrečné diskusi zdůraznil generální konzervátor památkové péče v České republice Josef Štulc, je konání odborných setkání právě v případě mimořádně významných památek velmi žádoucí a usnadňuje nalezení optimálního postupu jejich obnovy.

V tomto čísle Bulletinu UHS publikujeme čtyři z příspěvků, které na setkání zazněly. Příspěvek Martina Mádlu bude publikován v časopise Studia Rudolphina 7/2007.

Ivan P. Muchka

Loggia v evropské architektuře.

Polemický příspěvek k metodice obnovy nedokončených památkových objektů

Ivan P. Muchka

V tiskové zprávě připravené pro odborné setkání na téma valdické loggie se konstatuje, že jde o obdobný areál, jaký tvoří zahrada Valdštejského paláce v Praze.

Bylo by velmi zajímavé, kdyby se podařilo zjistit, zda se Valdštejn, povzbuzen velkolepou podobou svého pražského paláce a jeho zahrady, nerozhodl v podstatě „zopakovat“ určitá schémata i v Jičíně a jeho okolí. Svou pozornost tam zvýšil významnou měrou na konci dvacátých let 17. století a pak po r. 1630, kdy lze předpokládat závěr prací v Praze. V evropských dějinách jde o fascinující případ transferu stejných idejí, konceptů, architektů a umělců na jejich nové působiště. Některé architektonické typy jako samostatnou budovu konfren nebo jízdní Valdštejn v Jičíně zopakoval, jiné (např. míčovnu), realizoval teprve až tam, zatímco ve škále pražských objektů chybí.

Útvar loggie, jak se nazývá i pražská sala terrena v dobových pramenech, dal na předměstí Jičína Valdštejn „zopakovat“ ve stejných grandiózních dimenzích jako v Praze; obdobně monumentální architektury bychom v ostatní Evropě hledali marně. Útvar byl ale replikován tvůrčím způsobem – z „nesamostatné“ pražské loggie, zaklesnuté do stavebního organismu paláce, byl vytvořen zcela specifický, autochtonní útvar, o jehož správné nomenklaturní zařazení se dnes marně pokoušíme (např. termín casino – etymologicky malý domek – tomuto

států a její specifický osud vedl k tomu, že má dnes místo v dějinné paměti Polska a Německa, nikoli však v té české. Velkou zásluhou výstavního a vědeckého projektu, iniciovaného a vedeného badateli z Vratislavské univerzity a Vitem Vlnasem z pražské Národní galerie, je zařazení slezské kultury a dějin do českého kontextu, kam v rozpětí let 1340–1740 nepochybně patřilo. Nezbytnost interdisciplinárního a mezinárodního přístupu k celé látce učinila oba projekty obtížnějšími, než si nezasvěcený představuje. Konference sdílela s výstavou některé z toho plynoucí nedostatky, jiné měla sama za sebe (zde je třeba jmenovat příliš rozvolněnou strukturu témat a tudíž i jednání, i příliš specializované příspěvky některých badatelů, nevhodné pro takovéto širší fórum). Hlavním problémem zůstala bohužel neschopnost skutečné mezinárodní spolupráce a z toho plynoucí mimoběžnost příspěvků z obou stran hranic. Přesto šlo o akci mimořádně zásluhou a doufejme, že zanechá trvalou stopu v budoucím výzkumu i jeho prezentaci. Slezané by neměli vidět ve své minulosti jen polsko-německou polaritu, a Češi by neměli nadále ve své historické paměti vykazovat Slezsku (a Lužicím) místo přehlíženého a nechtěného pastorka.

Milena Bartlová

Mezinárodní konference Moderní a současné umění a idea dekadence / Modern and Contemporary Art and the Idea of Decadence

Ve dnech 14. až 16. ledna 2007 proběhla v Obecním domě v Praze mezinárodní konference s názvem „Moderní a současné umění a idea dekadence“. Konference byla uspořádána u příležitosti výstavy „V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914“, která se konala v termínu 15. 11. 2006–18. 2. 2007 v Obecním domě v Praze. Většina zahraničních účastníků konference reprezentovala The School of the Art Institute of Chicago, která byla zároveň jedním ze spoluorganizátorů celého podniku.

Iniciátorem konference i autorem její programové koncepce byl Otto M. Urban, kurátor zmiňované výstavy. Jeho původním záměrem bylo motivovat referenty k položení důrazu na přesahy idejí dekadence do současného umění a kultury. Konečné volnější časové a tematické vymezení programu

konference však poskytlo širší platformu pro diskusi o fenoménu dekadence, která byla nepochybně hlavním cílem podobně interdisciplinárně zaměřeného kolokvia.

Výstava „V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914“ se pokusila přehodnotit některé názory, které byly s dekadencí v českém prostředí stereotypně spojovány. Uspořádání konference, na kterou jsou, vzhledem k povaze samotné problematiky, přizvání odborníci z různých oborů, lze považovat za ideální formu podpoření tohoto nesnadného záměru výstavního projektu.

Konference byla po úvodu Otty M. Urbana zahájena příspěvkem filozofa Miroslava Petříčka „Úpadek jako povznesení“. Zařazení tohoto referátu, směřujícího pozornost k osobnosti autora jako k ohnisku složitého problému dekadentního umění, na začátek celé konference považuji za velmi šťastné, podobně jako fakt, že Petříček byl následován Petrem Wittlichem a jeho příspěvkem „Slepá skvrna dekadence“. Myšlenky Petra Wittliche o umění přelomu 19. a 20. století formulované především v knize „Česká secese“ vytvořily základní předpoklad pro citlivější vnímání a prozkoumávání takových uměleckých a kulturních fenoménů spjatých s tímto obdobím, jako je například také právě dekadence.

Petr Wittlich se v příspěvku vrátil mimo jiné k otázce vztahu dekadence a symbolismu, kterou dále rozvíjel také referát Davida Getsyho, věnovaný problému dekadence v moderní plastice a symbolistnímu odkazu Augusta Rodina a Camille Claudelové.

Velmi zajímavý příspěvek, prozkoumávající dekadenci a různorodé projevy, které s ní lze pro jejich formální a obsahovou úpadkovost a pokleslost spojovat v druhé polovině 20. století, přednesl Tomáš Pospiszyl. Ideu dekadence se pokusil trasovat na současné české umělecké scéně (konkrétně v díle Veroniky Bromové) Daniel Vojtěch.

Na ikonografický motiv osudové ženy, příznačný pro dekadenci a symbolismus, se v obsáhlém a důkladně zpracovaném příspěvku soustředila americká historička umění Lisa Wainwright. Její přístup, zaměřený na tématickou příbuznost rozmanitých uměleckých i pop-kulturních projevů s motivickým rejstříkem dekadence a symbolismu, vyústil ovšem v materiálovou bezbřehost a ukázal nebezpečí inflace a profanace dekadentních idejí v případech, kdy v mechanickém

grandióznímu útvaru příliš nesedí). Ve Valdicích dal navíc Valdštejn k vlastní loggii – sálu otevřenému do zahrady – zezadu přistavět obytný trakt o čtyřech (!) podlažích s vlastním komunikačním systémem a v sousedství této loggie (když použijeme tento název jako pars pro toto) trojkřídlou budovu obsahující zázemí (stáj pro koně, kuchyň atd.), která však s loggií není přímo propojena. Existence této přízemní budovy a jí vymezeného obdélného nádvoří pomáhá jako podnož opticky zvýraznit monumentální rozměry loggie – právě z tohoto důvodu v hlavní ose badatelé přímo o „čestném dvoru“ (cour d'honneur), i když v evropské architektuře se tak nazývají zpravidla až čestné vstupy do velkých residencí. Kdybychom chtěli rozšířit rejstřík různých překvapujících, paradoxních, kapriciózních, nestandardních řešení, používaných v architektuře evropského manýrismu, pak bychom je formulovali následovně – do areálu se nevstupuje v hlavní ose stavby, ale z boku a dále, že formace vstupních křídel nevede návštěvníka k průčelí (facciata), ale naopak k zadní straně hlavní budovy. V době, kdy ještě nebyl fenomén manýristického slohu v evropských dějinách umění zaveden, to v rámci barokního slohu znamenalo zcela nepochopitelnou neobratnost či nezdar – v rámci manýristického slohového módu je tomu ovšem zcela jinak a valdštejnskou architekturu začínáme doceňovat jako zcela mimořádný umělecký výkon.

Otázka prototypu

Hledáme-li v evropské architektuře prototyp pro valdštejnskou stavbu, pak se můžeme zaměřit na podobu formální, ale neměli bychom zapomínat ani na obsah architektury. O komparace se sala terrenou se již před 2. světovou válkou pokoušel Oldřich Stefan, který ovšem poněkud přecenil otázku možného autorství a podlehl svůdné komparaci s portikem dómu v Livorně, spojovaného se jménem Alessandra Pieroniho. Podobnost se jménem valdštejnského poradce – Giovanni Pieroniho – se samozřejmě nabízí, ale samotný útvar v Livorně vzhledem ke svým spíše drobným rozměrům nepřípadá jako vzor v úvahu. Myslím, že Stefan nicméně obohatil škálu možných souvislostí o další stavební útvar, totiž portikus, tedy otevřenou předsíň, kterou se vstupovalo dále do „nitra“ architektonické struktury – to platí částečně i pro Valdice. Naopak za legitimní předchůdce, které Stefan uvedl, je jistě třeba souhlasit s Raffaelovou vilou Madama a s Palazzo del Te v Mantově od Giulia Romana. I zde ale platí, že v italské architektuře Cinquecenta najdeme pouze příklady rozměrově drobnější, než jsou loggie Valdštejnské – pokud jde o kolosální rozměry, pak je třeba spíše uvažovat o inspirativnosti Bramantova Cortile di Belvedere, přesto, že nejde o dispozičně stejný typ.

Obsahovou souvislostí mám na mysli případ florentské „dvorany kopiníků“ Loggia dei Lanzi, zbudované ovšem mnohem dříve, mezi lety 1376–1382 Benčim di Cione a Simonem de Francesco Talenti, snad podle původního návrhu Jacopa di Sione. Monumentální prostor loggie sloužil pro ceremoniální účely města, přísahy gonfalonierů a priorů a spolu se sousední Signorií se podílel na vytvoření architektonické symboliky reprezentující politické ambice Florentského státu. Pokud je mi známo, název loggia zbrojnošů s kopími souvisí s „bodyguardy“ Cosima I.; je tedy až pozdější, z druhé poloviny 16. století. Trojosý sál s boční arkádou našel své zajímavé echo ještě v 19. století, kdy bavorský král Ludvík I. rozhodl o přesné kopii florentské loggie, postavenou pak Friedrichem Gärtnerem v letech 1841–1844 na význačném místě v Mnichově. Jedná se ale o určitý obsahový posun, reflektující název Feldherrnhalle (hala generálů), který souvisí s vítěznými taženími bavorské armády. Sochy, tam umístěné, by jistě Valdštejna zaujaly; jde o hraběte Tillyho a knížete Wrede, které dle legendy dal sochař Schwanthaler odlít z roztavené hmoty dělostřeleckých kanonů.

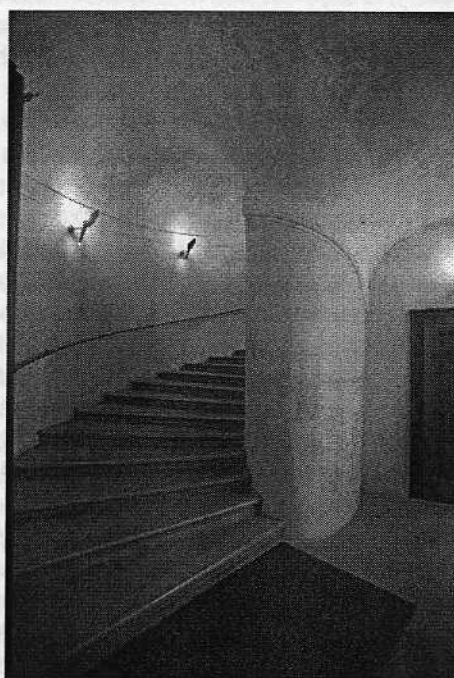
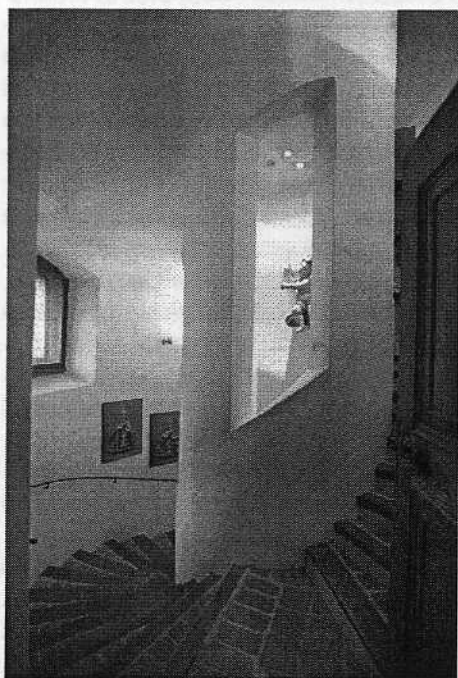
Památková obnova areálu a otázka dostavby schodiště

Pouze samotný výčet míst a prostorů, kterých by se měla týkat případná rehabilitace areálu, by zabral poměrně značné množství místa. Místo toho bych se chtěl věnovat jednomu příkladu z mnoha – jmenovitě otázce schodiště v budově loggie, a to aniž bych chtěl předjímat další vývoj otázky jeho dostavby.

Pro většinu lidí je otázka schodiště nepřilíš zajímavou součástí architektury. Ze všech zpřístupněných českých hradů a zámků snad někteří ocení historizující schodiště na Hluboké, aniž by přitom příliš přemýšleli, že jeho tvarosloví – žebra a lomené oblouky – připomíná gotiku, ale jeho koncept vznikl až v italské renesanci a rozvinut byl německým barokem (Treppenhaus). Za před-

chůdce můžeme označit již Michelangelovo *ricetto* – schodiště do knihovního sálu ve Florencii, zejména ale monumentální schodiště v zámku Weißenstein v Pommersfelden. Už méně by si asi turisté vzpomněli na obdobně velkorysé schodiště v Bruntále, i když jeho uměleckohistorická hodnota je přinejmenším ekvivalentní tomu na Hluboké. Říkám to proto, že v dějinách architektury se již vyčlenila speciální skupina historiků – scalologů (od slova *scala* čili schodiště), kteří usilují o docenění architektonického útvaru, jež pro většinu lidí je jenom nutným a nudným přechodem ke „skutečné“ hodnotě, totiž sálům a salonům, kam je schodiště zavede.

A nyní k otázce valdického schodiště. Z průzkumů je zřejmé, že nebylo nikdy dokončeno, respektive ani se v podstatě nepokročilo s jeho realizací; stopami v tomto smyslu jsou otvory v obvodovém zdivu a spirálovitě stoupající niky. Jarмила Krčálová a Monika Brunnerová před lety upozornily na nesmírně pokročilé řešení schodiště na Pražském hradě v tzv. středním traktu, který dal císař Rudolf II. vybudovat pro své sbírky. Bohužel se toto schodiště nedochovalo, ale jeho geneze v soudobé papežské architektuře Říma je celkem bezpečně prokázána. Nemohu se zde podrobně zabývat typy oválných vřetenových schodišť v renesanční architektonické teorii, reprezentované jmény Sebastiana Serlia,



Schodiště v kostele P. Marie Vítězné v Praze

Schodiště ve Valdštejnském paláci v Praze

Andrea Palladia, Vincenza Scamozziho aj. Pro *genius loci* Pražského hradu je přítom typické, že svým způsobem navazuje a rozvíjí řešení, které představuje pozdněgotické schodiště v jeho Ludvíkově křídle. Myslím ale, že i několik příkladů pro extrapolaci problému postačí. Kontinuita valdštejnské architektury ve smyslu návazání na rudolfínské vzory je již poměrně dobře zdokumentována a tak nepřekvapuje, že se v pražském Valdštejnském paláci setkáme s velmi blízkou replikou Rudolfova schodiště a tak jako existuje blízká příbuznost mezi pražskou a valdickou loggií, tak můžeme konstatovat i příbuznost v řešení monumentálního a vývojově velmi pokročilého řešení schodiště. Domnívám se, že při řešení otázky, jak postupovat při dostavbě, nevystačíme jen s teoretickým předpokladem, že by bylo chybné pokoušet se o prostou kopii, která by nesplňovala všechny požadavky exaktnosti a vědecké akribie, o kritériu autenticity již ani nemluvě. Tím totiž otvíráme dveře pro v podstatě jakékoliv řešení, které si vybereme z nespočetného katalogu současné architektury a popíráme možnost vizuální prezentace historického poznání. A neřkejme také prosím, že podobu zajímavého architektonického útvaru stačí prezentovat nějakým modelem nebo virtuální rekonstrukcí. Možné to samozřejmě je, ale svědčí to dle mého soudu o určitém památkářském defetizmu. Nezanedbatelnou okolností je i otázka, jak bude v budoucnu loggia využita – pokud půjde o objekt zpřístupněný veřejnosti s historickou expozicí, pak je na něj třeba vztáhnout „historická“ kritéria, respektive akcentovat jeho „historickou“ podobu, ať už určitou replikou, evokací, ana-

způsobu jejich aplikace nedochází k zohlednění nutnosti proměny kritérií ve vztahu k současné umělecké produkci.

Fenomén dekadence jako prostředek k podvracení určitých stereotypů ve vztahu mezi ženou a mužem sledovala na příkladu několika literárních a filmových děl ženských autorek Libuše Heczková. Ivan Adamovič představil dílo amerického autora hororů Howarda Phillipse Lovecrafta a dekadentní prvky v jeho pojetí tělesnosti.

Můj příspěvek se pokusil poskytnout pohled na problematiku reflexe dekadence v současném umění ne prostřednictvím motivických odkazů a citací, ale skrze navázání na určitá umělecká stanoviska, zaujímaná umělcem ve vztahu k manipulativnímu charakteru uměleckého provozu.

S filmovou projekcí byla spojena přednáška Bruce Jenkinse „Baudelaireovský film přezkoumán“ a ukázky z filmů a hudebních klipů byly také součástí prezentace Keitha Jonese, která sledovala dekadentní prvky v rockové hudbě a vizuální kultuře 70. let a osvěžujícím způsobem zakončila program celé konference.

Pronesené příspěvky i diskuze, která je následovala potvrdily oprávněnost původní premisy celého projektu. Odborná interdisciplinární konference, doprovázející výstavu, věnovanou komplikovanému a mnohvrstevnatému fenoménu dekadence, napomohla formulovat otázky, které byly výstavou naznačeny a pokusila se hledat na ně neschematické odpovědi. Pouze diskuze, pro kterou konference vytvořila ideální bázi, mohla vytvořit představu o šíři a různorodosti názorů na problematiku dekadence v současném bádání uměleckých, literárních, filmových historiků a odborníků z dalších oborů.

Marie Rakušanová

Konference The House of Habsburg and Garden Art

Konference byla uspořádána v rámci setkání Mezinárodního výboru pro historické zahrady a krajinu (ICOMOS-IFLA) a proběhla 25.–29. dubna 2007 ve Vídni. Jejího organizování se ujala Österreichische Gesellschaft für historische Gärten a její předseda, prof. Géza Hajós. Přednášející byli ke svým referátům jmenovitě vyzváni a neprobíhal tak obvyklejší systém *call-for-papers*. Program setkání byl ale díky tomu dokonale konsistentní. Zahнул vývoj zahrad Habsburků od renesance po 19. století, a to

takřka ve všech habsburských zemích, případně rezidenčních městech. Během konferenčního dne zaznělo 15 příspěvků, jež pronesli nejen zakladatelé badání a ochrany historických zahrad jako Luigi Zangheri, Géza Hajós nebo Margherita Azzi-Visentini, ale i mladších badatelé, jako Jochen Martz, Eva Berger nebo Monica Luengo. Bylo pro mne velkou ctí, že jsem byla výborem vyzvána, abych referovala o habsburských renesančních zahradách v Praze. Při nabitém programu nebyl sice žádný čas určen diskusím, ale ty se posléze odehrály mimo dějiště hlavního jednání. Součástí setkání bylo totiž několik exkurzí po rakouských historických zahradách, jejichž vrcholem byla prezentace zahrady zámku Schlosshof, jež byla rekonstruována podle tří Canalettových obrazů. Dokonalý dojem z rekonstrukce kazil jen výhled, totiž na obzoru vykukující panelová sídliště na předměstí Bratislavy.

Mimo nových poznatků a vzniklých přátelství si přednášející s sebou odnesli i jeden kuriózní suvenýr. Reprezentační prostor v Palais Lobkowitz, kde se konference konala, se ukázal příliš malým na to, aby pojal veškeré zájmy o vyslechnutí referátů. Papírová pozvánka na konferenci byla tudíž přetištěna nepřehlédnutelným nápisem „Zutritt erlaubt / Admission permitted“. Příspěvky budou publikovány v letním čísle časopisu *Die Gartenkunst* (2008).

Sylva Dobalová

Mezinárodní kongres Vestir a la española

Kongres proběhl v Madridu za účasti specialistů ze všech států Evropy, které byly ovlivněny španělskou módou 16. a 17. století. Konal se ve dnech 1. až 3. 10. v Muzeu odívání (Museo del Traje) v univerzitním městě v Madridu (vzniklo na místě někdejšího Muzea současného umění, které se přesunulo před dvěma desetiletími do Centra královny Sofie). Pořadatelem bylo kromě muzea též Středisko pro studium hispánské Evropy (Centro de Estudios Europa Hispánica), s výjezdním zasedáním do Escorialu dne 2. 10. (aula magna), takže byla příležitost seznámit se i s prostorami, které patří do klauzury kláštera. Kromě Polska (kde se nepodařilo zjistit, existuje-li nějaký specialista) byly zastoupeny všechny státy, od středomoří přes severské protestantské státy včetně Švédska, kde také španělská móda v daném období určovala styl, až po USA a Británii.

Z české strany vystoupila doktorka jihočeské univerzity Milena Haj-

logií vycházející z dobových principů apod. Naopak pokud bychom řešili využití ryze provozního typu pro jakýkoliv jiný účel, než prezentace návštěvníkům, pak je samozřejmě možné zvolit „účelové“ a z hlediska nákladů skromnější schodiště. Také by patrně pomohlo, kdybychom otázku valdického schodiště řešili „step by step“ – vedle jeho tvaru v půdorysu jde o nárys, strmost a s tím související „pohodlnost“ při výstupu po něm, řešení jeho středové části – otevřená, plná, s okny do světlíku apod., ve vazbě na osvětlení, otázku požární bezpečnosti, přístupu osob se sníženou pohyblivostí a řadu dalších.

Resumé tohoto odstavce pak zní – neuzavírejte předčasně tuto otázku a zeptejte se na názor specialistů – scalologů. Metoda per analogiam (konzervativní) a metoda kreativity (modernistická) dnes zatím stojí proti sobě v rovnocenné pozici.

Pokusme se nyní o určitý teoretický postulát, který by ale neměl být jen nějakým zjednodušujícím návodem pro mechanickou aplikaci. Opakuji, že určitou podmínkou těchto úvah je automatický předpoklad, že objekt bude zpřístupněn veřejnosti, že půjde o určitou prezentaci historie, nikoli o funkci praktickou, užitnou. Jak jsme si ukázali, schodiště nehraje v historických objektech nějakou podružnou, submisivní roli, ale stojí naopak na začátku osy prezentace, nebo jinými slovy sebezprezentace či reprezentace, představení se stavebníka.

Přesto, že jsme si uvedli některé modelové příklady, které v šestnáctém století dodávali teoretikové architektury, bylo by hrubým omylem se domnívat, že existovala nějaká absolutní svoboda v jejich použití, hraničící s libertinismem či anarchií, pod heslem vše je dovoleno. Existoval totiž mohutný korektiv takové plurality, totiž teorie přiměřenosti, cizím slovem označovaná jako aptum, commodum, „decorum“, což ovšem dnes naprosté většině lidí zní zcela jinak než lidem v dobách minulých. Decorum neznámá nějakou záplavu zbytečné či nevkusné výzdoby, nalepené např. na betonový skelet; v podstatě se výzdoby netýká vůbec. Jde o určitý „charakter“, který má architektura vyjadřovat. Hodně triviálně řečeno, stratifikace společnosti se odráží ve formě architektury – historická architektura tedy rozlišovala formy podle typu stavby: palác ve městě měl „náročnější“, „honosnější“ architekturu než vila za městem; klášter měl vyjadřovat ideály evangelické chudoby, ve venkovském chalupě jsme se nemohli setkat s antecamerou či audienční síní, na městských hradbách bychom marně hledali korintské hlavice. Současně šlo, jak jsme viděli v případě schodiště císaře Rudolfa II. v Matematické věži, i o určité symbolické vazby dané prototypem určitého řešení, v tomto případě porovnávání se s papežským Římem šestnáctého století.

Pokud nejsme schopni analyzovat a vnímat tento historický pořádek, pak těžko můžeme adakválně opravovat a obnovovat historické stavební památky. Naopak ospravedlnění „hypermoderního“, „ultramoderního“ řešení vychází v podstatě jen z jednoho estetického principu, totiž principu kontrastu (mezi starým a novým, mezi opulentním a strohým, mezi velikašským a skromným atd.) a z principu větší nabídky materiálů, z kterých dnes architekt konstruuje. Jak vidíme, tyto polární pojmy nepřinášejí pro náš konkrétní problém příliš mnoho zajímavého.

Vážnější je druhá námitka či otázka – otázka tzv. historické pravdy, autenticity hmoty. Pokusím se o určité přirovnání: v oblasti teorie historických interiérů zpřístupněných zámků v důsledku různých příčin, mimo jiné etatizace movitého majetku šlechty a církve a možnosti vybírat z obrovského počtu mobilii se po druhé světové válce vyvinul názor, že „evokace, aluze, dojem je důležitější než historická pravda“ – jestliže např. chyběl v souboru historického nábytku určitý kus, bylo možné si jej zapůjčit odjinud. Případů, kdy jsou historický mobiliář ve svém úhrnu „původní“ nebo inventář i stavba dílem jednoho člověka, je totiž u nás minimum a shodou okolností právě takový případ není dodnes veřejnosti prezentován (architektura zámku i jeho pozdně klasicistní mobiliář od Jindřicha Kocha v Kostelci nad Orlicí). Teorie historických interiérů sice přisáhá na výzkum – archivní, ikonografický a pod., ale v praxi se nepokládá za chybné řešení např. nahrazení hedvábných či sametových tapet novými (viz zejména jihomoravské zámky). Tento názor se ovšem zastavil u nemovitosti jako takové, kde rigorózní pojetí autenticity hmoty převládalo jednoznačně nad ideovým obsahem a uměleckou formou. Zatímco umělecký dojem z Piccolominských interiérů v Náchodě nesouvisí s konkrétními předměty, protože pocházejí vesměs odjinud a jejich výběr vycházel jen z požadavku, aby šlo o stejnou dobu a analogický umělecký charakter, pak v případě vřetenového schodiště v tamější hradní věži bychom se bohužel patrně neodvážili pokusu o jeho rekonstrukci, pokud by se shodou šťastných náhod nedochovalo.

Nejde ovšem o napravování historie, o „purismus“ či preferenční uplatnění epochy, která je podle názoru památkáře nejvýznamnější a kterou přeceňuje na úkor druhých, ani o analyticky rovnostářské předvedení všech epoch, kterými objekt prošel, ale o kompromis vzniklý z těchto dvou přístupů.

Řešení otázky schodiště, které jsem převedl do roviny teoretické úvahy, by dle mého názoru mohlo ovšem sehrát svoji úlohu i při úvahách o obnově dalších částí areálů, zejména při jeho nutném uzavření „historickou“ ohradní zdí, řešení komunikací uvnitř areálu, nacházení určitých „průsečíků“, na kterých by se měly nacházet např. vodní díla apod. Těmto tématům se mimo jiné však již budou věnovat následující příspěvky tohoto setkání.

Ke konceptu obnovy a dokončení areálu Valdštejnova Libosadu u Jičína

Petr Uličný

V této přednášce bych rád nastínil několik cílů, ke kterým by měl koncept obnovy areálu Valdštejnova Libosadu u Jičína směřovat. Vycházím zde ze svých průzkumů areálu (2001–2007), vlastní architektonické studie obnovy casina a dvora (2002–2007) a Programu využití Valdštejnova Jičína, který jsem vypracoval pro MěÚ Jičín (2007).

Historie areálu

Nejprve krátce k historii areálu.¹ Zřízení reprezentativního rekreačního sídla za právě získaným městem Jičínem patřilo jistě k prvním Valdštejnovým myšlenkám. Ve sbírkách florentských Uffizií se nalézají trojice plánů z počátku roku 1624 od Valdštejnova architekta Giovanni Pieroniho, dokumentující koncepční vývoj ideje od blokového paláce, měnící se ve velmi originální kompozici vily uzavřené vůči zahradě rozměrným casinem a obklopené třemi křídly stájlí. V následující fázi, která musela proběhnout nejpozději v roce 1625, byl poté jistě opět Pieroni proveden finální návrh, ve kterém casino získalo monumentální loggii a vila se přeměnila v jednopodlažní dvůr.

Práce na areálu valdického Libosadu započaly v roce 1625, v roce 1627 se již připravovalo založení cest v zahradě. Tehdy byly patrně vyzdvíženy první konstrukce casina a dvora. Po zásadní změně plánu, která přinesla zřízení dalšího podlaží v casinu, byla tato stavba ve svém hrubém zdivu dokončena v roce 1630 a v této podobě se v interiéru – bez vnitřních zdí a hlavního schodiště – prakticky dochovala dodnes. K stavebnímu dokončování areálu se přistoupilo dlouho po Valdštejnově smrti. Až v posledních dvou desetiletích 18. století a v prvních letech po roce 1800 bylo zřízeno vnější dvouramenné schodiště k loggii, obnovena střecha casina a dvora, severní fasáda casina překryta velkými žaluziovými okny a upraveno bylo přízemí (interiér). Zahrada byla zkrácena o dva dolní partery přeměněné v anglický park, její obvod byl osázen duby a hlavní osa topolovou alejí. Horní patra casina však zůstala nedokončena a byla využívána jako sýpka.

Interiér casina měl hostit architekturu, kterou bychom dnes – kdyby byla realizovaná – hodnotili snad ještě výše než gigantickou loggii. V její východní třetině mělo být vybudováno monumentální schodiště na oválném půdoryse s prázdným středem, vynášené šestici štíhlých sloupů. Typ tohoto schodiště byl výjimečný; v tehdejší době si je dovolil postavit málokdo a okruh stavebníků se omezoval na nejvyšší autority tehdejší Evropy – papeže a císaře. Vyvinulo se z kruhového schodiště, které v roce 1512 postavil ve vatikánském Belvederu Donato Bramante. Jacopo Vignola jej v letech 1559–73 provedl i v palazzo Farnese v Caprarole. Teprve ale Ottaviano Mascaroni tento typ originálně protáhl do elipsy a dal tak vzniknout technicky náročnému, ale nesmírně sugestivnímu elementu. Toto schodiště bylo postaveno v roce 1583 a bylo vzápětí i v návrhu z roku 1587 zopakováno Bernardem Buontalenti pro schodiště kunstomory Rudolfa II. na Pražském hradě (stavěno 1602–1603). V Itálii bylo schodiště ještě variováno v Palazzo Borghese (Flaminio Ponzio, po 1604) a Palazzo Barberini (Francesco Borromini, po r. 1628).²

Giovanni Pieroni byl přímým Buontalentiho žákem, idea zřízení tohoto schodiště však pravděpodobně přišla ze strany Valdštejnovy, který programově přebíral elementy rudolfínské architektury a jistě schodiště pražské kunstomory znal. Schodiště valdického casina nebylo nikdy realizováno, postaveny byly pouze

ná, která tráví už druhý rok na stipendiu věnovaném španělské módě, a zúčastnil se i autor těchto řádek. Jednacími jazyky byly kromě španělštiny také italština a francouzština, a samozřejmě i angličtina. V řadě případů se specialisté opírali španělské obrazy z roudnické lobkowiczské sbírky (dnes v Nelažozevsi a na Pražském hradě), nyní již díky četným publikacím z 70. a 80. let světoznámé.

Pavel Štěpánek

Kongres o barokní Andalusii

Leckterý specialista na baroko by u nás propadl, kdyby měl zodpovědět otázku, jaké je andaluské baroko, zejména kdyby měl charakterizovat architekturu a umění ve městech Antequera, Priego de Córdoba a Écija, kde se odehrával kongres Barokní Andalusie (Andalucía Barroca). Andaluská autonomní vláda uvolnila 25 milionů eur na program, který zahrnuje restaurování barokních památek v Andalusii, a do tohoto rozpočtu se vešel i týdenní kongres, který se konal ve dnech 17.–21. září v Antequere poblíž Málagy (které je významným ostrovem barokní architektury a umění) s přesahem do uvedených míst.

Velkokorysý rozpočet zahrnuje i některé výstavy, které byly při té příležitosti zahájeny v Antequere a v Málaze, další budou otevřeny ještě v Seville, Granadě, a na dalších místech. Jejich tematika pokrývá celý andaluský barok, ale připomíná v širším kontextu i vazby na Ameriku a islám. Značná pozornost byla věnována i společenské atmosféře, efemérní architektuře, slavnostem a liturgii. Andalusie se může rozlohou srovnat s Českou republikou, má jen méně obyvatel (6 milionů), a srovnávat se může s převahou i památkovým bohatstvím (díky světově proslulým místům jako je Córdoba, Granada, a Sevilla, ale nejen jim). Kongres se věnoval uvedené tematice v nejširším měřítku (kromě umění tu byly sekce historie, literatury a divadla) a byl skutečně mezinárodní. Vystoupila tu řada pozvaných cizinců, a to z britské Národní galerie, z mnichovského Zentralinstitut fuer Kunstgeschichte, z dublinské Národní galerie, z University v Marylandu, USA, a dalších míst. Autor těchto řádků přednesl referát o vztazích mezi andaluským a českým barokem. Jednou za spojnic je výuka moravského jezuity Jakuba Kresy, jenž učil matematiku a perspektivu mj. hlavního španělského traktátistu přelomu 17. a 18. stole-

tí, malíře Antonia Palomina, bez jehož knihy *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (Malířské muzeum a optická škála) se neobejde žádná studie o španělské barokní malbě. Jak píše sám Palomino, který se stal jedním z mála španělských freskařů ovládajících znamenitě iluzivní perspektivu, po Kresově kurzu mu „spadla rouška, zahalující tajemství matematiky, z očí.“ Dalším bodem je přítomnost obrazů andaluských mistrů (Murillo, Cano, raný Velázquez, Herrera apod.) v českých, moravských a slovenských sbírkách.

Pavel Štěpánek

Symposium Obraz a nevědomí

Jako téma sympozia, pořádaného 6. září 2007 u příležitosti retrospektivní výstavy Jindřicha Štyrského Galerii hlavního města Prahy a Ústavem dějin umění AV ČR, v. v. i., nemohlo být pravděpodobně zvoleno výstižnější slovní spojení než *Obraz a nevědomí*. Oba pojmy mají k tvorbě Štyrského klíčový vztah a oba se navíc staly v poslední době předmětem aktuálních teoretických úvah, přehodnocujících stávající kritéria a ukotvujících tyto fenomény v současném diskursu. Množství a rozličnost jednotlivých pohledů přitom může vést nejen k pozitivním, ale i skeptickým závěrům, zvláště chceme-li se vyrovnat s krajními názory, které problematizují samu existenci obrazu a nevědomí.

Popsaný stav zčásti odrážela zejména dopolední, teoretická část sympozia. Většina příspěvků se ovšem kriticky nedotýkala statusu obrazu, ale charakteru nevědomých procesů, snu a latentního světa a jejich projekcí do uměleckého procesu. Tuto problematiku reflektovaly v širších filozofických souvislostech hned dva úvodní příspěvky Miroslava Petříčka a Dalibora Veselého.

Vzhledem ke Štyrskému se přirozeně soustředila největší pozornost na spojitost nevědomí se surrealismem, ačkoli lze dějiny nevědomí sledovat již od starověku, jak dokumentují například hinduistické texty. Z historie je známé, že průzkum lidského vědomí a probouzení nevědomé imaginace provázela řada praktických experimentů. Josef Vojvodík v tomto smyslu připomněl neprávem opomíjenou postavu psychiatra Svetozara Nevole, který navazoval zvláštní stavy vědomí záměrnou otravou mezkalinem. Nevoleho pokusy a závěry, týkající se mimo jiné čtyřrozměrného vidění, dal Vojvodík do souvislosti jak se Štyrským, tak s fenomenologií Edmunda Husserla.

obvodové zdi oválu s šroubovitě stoupajícími nikami a ve zdivu byly vyznačeny ústupky pro uložení schodnice.

Rozlehlá zahrada, rozdělená do pěti parterů, spojovala hlavní osovou komunikaci objektu casina se starší Valdickou oborou. V horním parteru byla před loggií plánovaná trojice fontán a v krajních koutech byly symetricky vybudovány dvě velké centrální grotty, z nichž západní, dnes již zbořená, byla později přeměna na kapli sv. Antonína „na konci lip“. Obora, ke které zahrada přiléhala, měla být dle Valdštejnova přání osazena zvěří a koňmi a je pravděpodobné, že i celá zahrada byla plánovaná tak, aby jí bylo možné koňmo projet a nechat zde dokonce i koně volně pobíhat. K tomu byly všechny terasy kromě bazénu jen vysvahovány a také samotný bazén byl průjezdný bočními stranami.

Dosavadní obnova

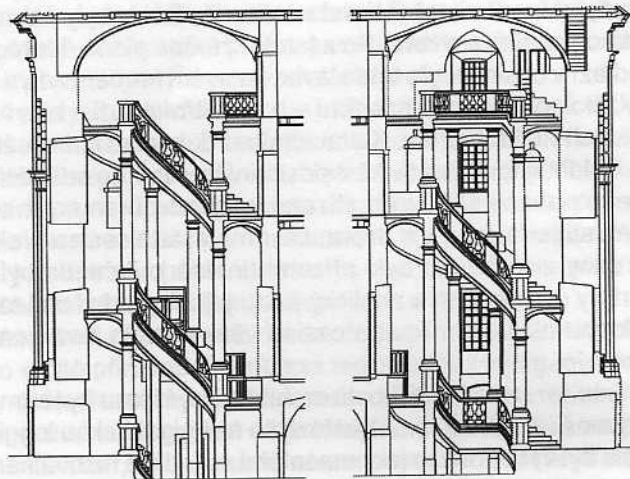
Již skoro desetiletí trvající rekonstrukce areálu Libosadu bohužel nezačala příliš šťastně. Již při obnově střech na všech křídlech dvora byly zničeny klasicistní krovy, které byly postaveny z druhotně použitých prvků původního krovu valdštejnského. Pro nové konstrukce byla používána necitlivá technologie. Interiéry a originální prvky ostění byly obnovovány bez restaurátorského průzkumu, novou omítkou byly zakryty do té doby dochované původní povrchy, obsahující velmi cenné autentické nárysy Valdštejnova prováděcího stavitele. Bez průzkumu byly vybourány všechny pozdější vnitřní příčky a bez dokumentace vyvezeny násypy obsahující starší stavební materiál. Původní segmentový štít hlavního průjezdu byl změněn na trojúhelný... Obnova probíhala bez jasného konceptu využití a kvalitní projektové dokumentace. Restaurátora zde nahradil zedník, architekt stavební inženýr, památkové orgány nekvalifikovaný dozor.

Poslední roky naštěstí přinesly podstatnou změnu. Byla provedena další etapa stavebně historického průzkumu, dokončen restaurátorský průzkum a zaměření areálu, v zahradě proběhl geofyzikální průzkum a již dvě etapy výzkumu archeologického. Citlivě byla obnovena velká zahradní grotta. Dosud však chybí koncepce využití a projektová dokumentace.

Koncepce obnovy a dokončení

Casino s loggií

V užším významu se „obnova“ casina týká prakticky jen přízemní části, kde by měl být zrekonstruován klasicistní polygonální sál a malby v oválném prostoru. Ostatní koncept se již týká jen dostavby jejího interiéru. Při něm je třeba zachovat v maximální míře současný stav jak se dochoval v nedostavěné podobě a zároveň umožnit jeho zpřístupnění a vyu-



Ideální rekonstrukce schodiště loggie ve Valdich

žití pro plánovanou muzeální expozici. Všechny povrchy, které z velké části zůstávají dodnes v reálném zdivu, jak byly ponechány někdy kolem roku 1630 před dokončením, by měly být pouze očištěny a zakonzervovány. Nové konstrukce podlah a příček tak budou mít svoji vlastní rozlišitelnou identitu. Koncepce dělení jednotlivých podlaží a prostorů by měla být provedena tak, jak to stanovil valdštejnský program.

Principiální význam zde má stavba schodiště. Vzhledem ke zcela výjimečnému typu konstrukce s otevřeným středem a oválným půdorysem, které zde mělo být postaveno, je třeba při návrhu nového schodiště tuto zamýšlenou architekturu respektovat. Jeho přesné původní tvarosloví neznáme, proto je v architektonickém detailu možná variabilita. Mělo by to být ovšem tvarosloví výrazně architektonizované, reflektující plánovanou atmosféru prostoru, jak ji lze rekonstruovat podle jiných dochovaných příkladů.

Bezkonceptní obnova severní fasády již dnes bohužel neumožňuje přímým světlem prosvětlit horní druhé patro, což bylo původně plánováno. Přirozené osvětlení zde mohou evokovat umělé zdroje ukryté za okenními rámy. Alternativě lze uvažovat o omezeném zpřístupnění podkroví casina a vybudování nenápadných průhledů, umožňující sledovat azimuty Valdštejnovy komponované krajiny.

Vnější fasády zůstanou prakticky nezměněny, pouze v bočních stranách bude obnoveno zazděné osvětlení prvního patra. Zázemí stavby budu možné vybudovat pod terasou dvora v přímé návaznosti na suterén casina. Objekt by měl být využíván jen sezónně, nepřinášející tak zvýšené nároky na technické vybavení interiérů.

Dvůr

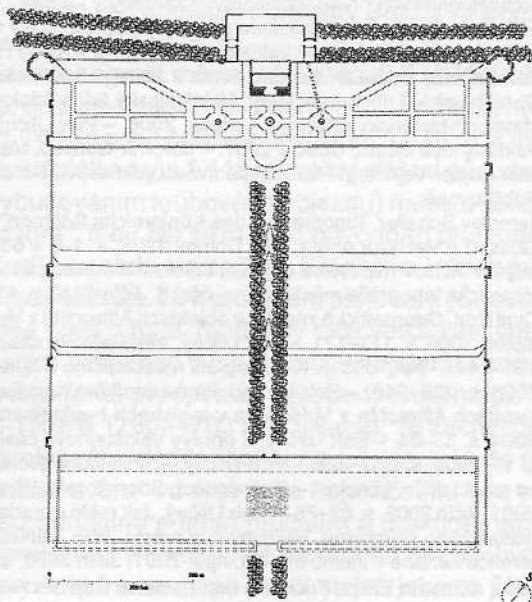
Areál dvora by měl sloužit – tak jak byla jeho původní náplň – jako servis hlavní budově casina. Nicméně jeho architektura se stropy v šestimetrových výškách je k tomuto poslání jen málo přizpůsobitelná bez podstatnějších zásahů. V původní podobě jako multifunkční sál (pro dočasné expozice, etc.) lze však využít bývalou stáj ve východní části severního křídla. Využitelné je při zřízení střešních vikýřů podkroví nově vybudovaného krovu, přístupné obnoveným schodištěm ve středu severního křídla.

Zahrada

Při hledání ideálního konceptu obnovy a dokončení zahrady jsme limitováni tím, že stále stojíme na začátku poznání její detailní struktury. Dvě etapy archeologického výzkumu odhalily řadu do té doby neznámých detailů, prokázaly existenci druhé velké grotty a doložily i podobu ohradní zdi bazénu. Další výzkumy, ve kterých bude nutné dále pokračovat, aby se podařilo mozaiku o původní podobě díla co nejpodrobněji sestavit, budou náročné pro mimořádný rozsah zahrady.

Je zřejmé, že i zahrada nebyla nikdy dokončena. Po plánovaných fontánách před loggií nebyly nalezeny žádné stopy. Grotty nebyly podle původního plánu zaklenuty a omítnuty štukovou výzdobou. Nebyl ani proveden plánovaný labyrint z tesaného kamene uprostřed bazénu a ohradní zeď vyrostla jen v nejnižší výšce. Řada důležitých prvků zanikla v průběhu 19. století, kdy byly rozbourány stěny bazénu a většina ohradní zdi. Trasa železnice vedená přes zahradu si vynutila zánik důležitého spojovacího prvku mezi horním parterem a dolní částí – dvoukřídlé oválné rampy.

Pro obnovu parteru zahrady je zásadní její uzavřenost, případně její uzavíratelnost, kterou současná železnice neumožňuje, respektive pouze jen za předpokladu, že se zvlášť uzavřou oba díly zahrady. Také obnova zdi areálu je v současné situaci velice obtížná, protože v její trase stojí vzrostlé duby, které tvoří siluetu Libosadu. Tuto empirickou úpravu zahrady je vhodné zachovat, s tím, že se stromy po svém dožití vysází mimo trasu zdi. Obnova ohradní zdi tak bude patrně probíhat postupně. Podobně je možné postupovat i při obnově bazénu v jehož linii jsou opět vzrostlé duby. Kvádrové zdivo bazénů bude možné nahradit prefabrikáty. Stávající režné zdivo bude zakonzervováno, nové konstrukce však budou mít omítnutý povrch s červeno-šedivým nátěrem, jehož vzorek se dochoval vedle východní centrální grotty, kde také stojí exemplární úsek zdi s plánovanou výškou a ukončením. Prostor bazénu a předposlední terasy, které jsou dnes zalesněné bude vhodné vyčistit od menších náletových stromů a postupně upravit v anglický park, tedy do podoby jakou tato část měla na začátku



Schematická rekonstrukce zahrady ve Valdčích

Jakýmsi můstkem mezi dopoledním blokem sympozia a jeho odpoledním programem, který se věnoval konkrétnějším, méně teoretickým a úžeji zaměřeným námětům, se stal referát Petra Wittlicha. Zabýval se výkladem jednoho ze Štyrského klíčových obrazů při jeho sblížování se surrealismem: plátna Smrt Orfeova z roku 1931, a to na širším pozadí vývoje modernismu a určitých politických a ideologických strategií. Jelikož v tomto obraze hraje podstatnou roli vodní živel, předznamenala Wittlichova promluva další dva příspěvky odpolední sekce, v nichž hrála právě voda, obecně symbolizující nevědomí, podstatnou roli. Zatímco Ondřej Chrobák se spolu s autorem této zprávy dotkl námětu vodníka v českém výtvarném umění 19. a 20. století a jeho vztahu k nevědomí, pořadatelé sympozia – Lenka Bydžovská a Karel Šrp – ukázali různé způsoby uplatnění motivu skafandru v prostředí evropské avantgardy. Zvláštní zřetel kladli na užití bizarní fotografie čističe kanalizačních stok v Paříži, která se objevila na obálce knihy Jindřicha Honzla Roztočené jeviště, kterou navrhli Štyrský a Toyen v roce 1925.

Z hlediska interpretace specifického motivu na tento referát nejtěsněji navázal Jindřich Toman, když sledoval Štyrského práce s tématem masky, performance a Oidipa. Především u Oidipa přispěl do současné diskuse zásadním objevem přímého zdroje Štyrského obrazu Bez názvu z roku 1940, který lze s touto mytickou postavou dnes již nade vše pochybnost ztotožnit. Pokud jde o Štyrského tvorbu, zabírali se jí samostatně již pouze dva autoři: Antonín Dufek shrnul význam a podstatu umělcova fotografického díla a Matthew S. Witkovsky se originálním způsobem dotkl artificialismu a jeho poměru k dobovému fenoménu turismu.

Jelikož Jindřich Štyrský měl intenzivní vztahy s několika výtvarníky včetně nestora českého kubismu Emila Filly, bylo na místě, že sympozium poskytlo prostor i tvorbě tohoto umělce. Stalo se tak zásluhou Vojtěcha Lahody, jehož úvaha „Filla v bezvědomí“ postihla momenty a způsoby tvůrce vyrovnání se s nevědomými procesy mysli. Odráž této problematiky je patrný již ve slavném Čtenáři Dostojevského z roku 1907. Do zcela jiné umělecké oblasti přenesla posluchače Marie Rakušanová, když se v rámci svých současných výzkumů zaměřila na akademickou malbu 20. století a nastínila způsob, jakým lze nahlížet určitá její specifika,

a to i v případném vztahu k modernistickým a avantgardním proudům.

Přestože lze litovat, že se nekonala závěrečná diskuse, byla šťastným řešením volba širšího tematického záběru sympozia. Vedle důležitých aspektů Štyrského díla se tak dotklo obecnějších, avšak bezprostředně souvisejících otázek.

Tomáš Winter

Mezinárodní konference Život Pražských paláců

Ve dnech 9.–11. října 2007 se uskutečnila v prostorách pražského Clam-Gallasova paláce mezinárodní konference „Život Pražských paláců“. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby, uspořádaná společně Archivem hl. m. Prahy, Ústavem pro dějiny umění FF UK a Institutem mezinárodních studií FSV UK. Nabitého tří denního programu se zúčastnilo množství historiků a historiků umění z Česka, Slovenska, Polska, Rakouska a Německa. Celkem zde zaznělo na 46 příspěvků. První den byl z velké části věnován Praze a zdejší aristokratickým sídlům, přičemž počáteční blok se vztahoval k sídlu hostitelské instituce – Clam-Gallasovu paláci. Po příspěvku Martina Krummholze, shrnujícím problematiku stavební historie a evropského uměleckohistorického kontextu této významné stavby, zazněl referát Lubomíra Konečného věnovaný výzdobě průčelí paláce a enigmatické (navrhované, avšak nerealizované) devize palácového tympanonu. Guido Hinterkeuser (Berlín) se pokusil obhájit tradiční hypotézu o vlivu berlínské Schlüterovy architektury na tvorbu Fischera z Erlachu, zatímco Ulrike Seeger (Stuttgart) se soustředila na problematiku palácové dispozice a analogie pražského paláce s vídeňskou městskou rezidencí Evžena Savojského. Další blok zahájil teoreticky koncipovaný referát Petra Fidleira „Form follows Function“ aneb Utilitas, Firmitas, Venustas, na který navazoval příspěvek Hellmuta Lorenze zabývající se typologií vídeňských městských a zahradních paláců. Z historiků umění pak téhož dne přednesli své příspěvky Ladislav Daniel (otázka výzdoby hradčanského Šternberského paláce), Jan Royt (kaple pražských středověkých domů a paláců), Martin Mádl (malířská výzdoba středoevropských rezidencí druhé poloviny 17. století), Lubomír Slaviček (malostranský palác Maxmiliána Thuna) a Richard Biegel (pražské paláce druhé poloviny 18. století). Významný objev nálezů původní plánové dokumentace

19. století. V jejich prostředí bude možné zřídit menší stáj se starokladrubskými koňmi, jejichž předci kdysi volně pobíhali ve Valdické oboře.

Jen malou představu máme o tom, jak vypadaly jednotlivé partery zahrady. Z písemných pramenů plyne, že až na konec obory měla středem zahrady vést čtyřřadá lipová alej. Ta byla později nahrazena topoly a dnes pyramidálními duby. Vhodné by bylo tento jediný doložený prvek opět do zahrady vrátit a lipovou alej zde obnovit.

Poslední část obory, přiléhající k zahradě od jihu, je dnes v soukromých rukou, od jejího majitele lze však očekávat vstřícnost a spolupráci při společném sestavování konceptu obnovy a dosáhnout tak obnovení průseku na její konec, kde bude opět možné obnovit dřevěný empírový altánek, zvaný rundel.

Doufám, že tyto poznámky přispějí k dalšímu hledání a zpřesňování konceptu obnovy a dokončení areálu Libosadu, a že bude možné tento výjimečný komplex brzy představit a předat k využívání našim i zahraničním návštěvníkům.

Poznámky:

1. Areálem Libosadu se zabývaly tyto práce:

Nepublikované:

Luboš Lancinger, Jan Muk, Jiřina Muková, Jičín – Libosad. Stavebně hist. průzkum, Praha 1993. – Michaela Ličeniková, Jan Hendrych, Josef Bujárek, Ideální rekonstrukce vlašské zahrady s oborou vévody Albrechta z Valdštejna ve Valdčicích, k roku 1633, 2000. – Petr Uličný, Stavebně historický průzkum letohrádku s loggií Valdštejnovy vily ve Valdčicích u Jičína, Jičín, duben 2001. – Petr Fidler, Jaromír Gottlieb, Miloš Šejn, Petr Uličný, Program rekonstrukce a využití Libosadu u Jičína: Casino-Loggie-Dvůr-Zahrada-Nová obora-Stará obora, Jičín, říjen 2002. – Petr Uličný, Předběžný odkryv architektonických prvků Valdštejnovy zahrady v Libosadu u Jičína, Jičín, 2002. – Jiří Dohnal, Zdeněk Jáně, Geofyzikální průzkum pro archeologické účely v prostoru Libosadu a Valdštejnské loggie u Jičína (katastrální území Valdčice), Praha 2006. – Alena Havlíková a další, Restaurátorský průzkum Valdštejnské lodžie a čestného dvora v Jičíně – Sedlčákách, srpen-září 2006. – Jan Beránek, Lucie Chotěborská, Luboš Lancinger, Valdštejnský letohrádek v Jičíně, místní část Sedlčák. Doplňkový stavebně-historický průzkum, I. etapa. 2006. – Petr Uličný, Valdštejn – otec Jičína. Program využití Valdštejnova Jičína, Utrecht 2007. – Jaromír Gottlieb, Martin Lhoták, Robert Smolík, Expozice Galileo-Kepler-Valdštejn-Pieroni. <http://www.valdstejnska-lodzie.cz/oslodzie.htm>

Publikované:

Jaroslav Schaller, Topographie des Königreichs Böhmen, XVI, Praha 1790, s. 82. – Antonín Houba, Jaroslav Schaller, Topographie des Königreichs Böhmen, XVI, Praha 1790, s. 82. – Jan Morávek, Zdeněk Wirth, Valdštejnův Jičín, Příspěvek k dějinám barokního stavitelství v Čechách, Praha 1946. – Jaroslav Mendl, Historická topografie města Jičína, část II, Jičín 1948, s. 413–435. – Josef Kabeláč, Jaromír Gottlieb, Cyril Ron, Geometrické záměry v objektech Albrechta z Valdštejna, Geodetický a kartografický obzor 52/94, 2006, s. 113–121. – Petr Uličný, Valdštejnovo kasino u Jičína, Průzkumy Památek I, 2003, s. 121–144. – Petr Uličný, K ikonografii města Jičína a jeho okolí, Z Českého ráje a Podkrkonoší 16, 2003, s. 238–248. – Petr Uličný, „Item zedníkům na nějaký sloupky do štítu dáno...“ Rok 1630 na stavbách Albrechta z Valdštejna v registrech baušrejborských, Z Českého ráje a Podkrkonoší 17, 2004, s. 35–64. – Petr Uličný, Z opravy Valdštejnova kasina u Jičína, Z Českého ráje a Podkrkonoší 17, 2005, s. 226–228. – Petr Uličný, Architektura dvora Valdštejnova kasina u Jičína, Valdštejnové město Jičín. Minulost – Budoucnost, Sborník referátů z konference konané v Jičíně dne 10. října 2001, Jičín 2006, s. 62–75. – Petr Uličný, Jak mělo vypadat Valdštejnové kasino? Výsledky stavebně historického průzkumu, Valdštejnové město Jičín. Minulost – Budoucnost, Sborník referátů z konference konané v Jičíně dne 10. října 2001, Jičín 2006, s. 56–60. – Petr Uličný, Elementy Valdštejnova Jičína, in Eliška Fučíková und Ladislav Čepička (eds.), Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae? (Praha 2007), s. 236–244. – Petr Uličný, Zahrada Valdštejnova kasina u Jičína, in Eliška Fučíková und Ladislav Čepička (eds.), Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae? (Praha 2007), s. 245–250. – Eva Ulrychová, Petr Uličný, Milan Kudyn, Eva Chodějovská, Historický atlas měst České republiky, sv. č. 15, Jičín, Praha 2007, v tisku.

2. Petr Uličný, Valdštejnové kasino u Jičína, Průzkumy Památek I, 2003, s. 128–133 a 140–141. – Monica Brunner, Prag und Rom um 1600: Ein Beitrag zur Architektur der rudiolfinischen Residenz, in: Rudolf II, Prague and the World: Papers from the International Conference, Prague 1998, s. 24–30. – Guido Carrai, I fiorentini al castello: il progetto di Bernardo Buontalenti e Giovanni Gargioli per la nuova galleria di Rodolfo II., Umění 51, 2003, č. 5, s. 370–384. – Jack Wasserman, The Quirinal Palace in Rome, The Art Bulletin XLV, 1963, s. 216–217 a obr. 17. – Paolo Portoghesi, Rome of the Renaissance, New York 1972.

Prostor při vstupu do areálu v rámci studie obnovy valdické aleje

Jan Borský

Město Jičín zadalo v roce 2007 Výzkumnému ústavu Silva Taroucy pro krajinu a okrasné zahradnictví, v.v.i., zakázku na „Analýzu a koncept obnovy lipové aleje v Jičíně“. Předmětem zkoumání byla především alej vedoucí podél silnice z Jičína, která spojuje město s Valdickou oborou. Vstup do areálu je tvořen touto čtyřřadou alejí, tzv. „allée double“. Všeobecně lze rozlišovat mezi „uzavřenými“ a „otevřenými“ alejemi. U těch prvních srůstají koruny nad cestou a vzniká jakási „klenba“. V druhém případě jde o široké cesty anebo o aleje z úzkých, pyramidálních stromů, což umožňuje hlubkový prostorový pohled nebo pohled k reprezentativní budově. Pomocí čtyřřadé aleje, jako je valdická, jsou popsány

efekty ještě vystupňovány, protože kombinují „kryté, uzavřené“ aleje s „otevřenou“ (teorie alejí; srv. Gaida Wolfgang, Gehölze, Berlin – Hannover 2000). Postranní aleje vytvářejí onu klenbu, tvořenou srůstajícími korunami stromů. Střed tvoří „otevřená“ alej, která umožňuje výhled od Jičína na průčelí hospodářských budov u Loggie Libosadu. Opačný výhled, orientovaný na Valdickou bránu, je výraznější.

Současný stav vstupního areálu

Stav je neuspokojivý, zchátralý. Budova hospodářského dvora (označovaná místně jako „Čestný dvůr“) je v současnosti obnovována a obvodová zeď Libosadu je polorozbořená. V havarijním stavu je rovněž tak přilehlá závěrečná část aleje, kterou tvoří převážně prachnivější stromy nebo mezery po stromech. Těsně podél „Čestného dvora“ vede rušná silnice, od níž klesá příkře neupravený svah, takže lze předpokládat, že budova může být ohrožena povrchovou vodou stékající ze silnice a ze svahu. Povrch vstupního prostoru je nedostatečně zpevněn a zamokřen. Přístup k „Čestnému dvoru“ na opačné straně – směrem k Valdickým – je v podobném stavu, ale nenachází se zde alej.

Historické textové a mapové podklady (závěr aleje, obvodová zeď, cestní síť)

„Více než sedm set lip, vysázených úhlopříčně, otevírá čtyřmi řadami trojitou cestu, a to prostřední, vhodnou pro povozy, jakoby královskou, a dvě menší, postranní. Samotné stromy jsou všechny stejného stáří, mají stejnou korunu, pod nimi pak je tráva a květiny...“ Takto alej popisuje Bohuslav Balbín ve svých Rozmanitostech z historie Království českého (1679).

Jaroslav Mencl ve své Historické topografii města Jičína, části II (1948–49), uvádí, že alej měla 1 152 lip. Poté, co ji přešla silnice směřující od Lomnice nad Popelkou do Jičína, zbylo v aleji 1 140 lip a její celková délka činí 1 716 m. Když vycházíme z předpokladu, že celková délka byla 1 716 m, tak by alej od původního počátku (v dnešní době před vybudováním kruhového objezdu) musela končit 173 m před průčelím „Čestného dvora“, tedy asi 44 m před původním přetnutím aleje cestou vedoucí podél boční zdi Libosadu k rybníčkům Šibeňák a Hádek (viz též 1. vojenské mapování). Lze předpokládat, že k protažení aleje až k „Čestnému dvoru“ došlo při celkové obnově aleje v roce 1836, kdy byla velká část stromů poškozena vichřicí. Z tohoto roku pocházejí v současnosti nejstarší stromy v aleji, především ty v blízkosti dvora. Tento předpoklad dále podporuje mapa 1. vojenského mapování z let 1764–1768 a 1780–1783 (rektifikace). Ta zachycuje obvodovou zeď Libosadu, která protažením dnešní boční zdi Libosadu vede až na úroveň bočního průčelí „Čestného dvora“ ve směru ke kopci Zebín. Lze se domnívat, že zde zeď pokračovala paralelně s tímto průčelím a prakticky souběžně s dnešní silnicí Jičín – Lomnice nad Popelkou až na úroveň boční obvodové zdi Libosadu na valdické straně, která na mapě končí stejně jako na jičínské straně v úrovni bočního průčelí Čestného dvora. Lipová alej na této mapě končí na jičínské straně před touto obvodovou zdí. Existenci této zdi a případně umístění vstupních bran by mohl ověřit archeologický průzkum.

Na 2. vojenském mapování z let 1842–1852 tato obvodová zeď již není a není také na Stablním katastru z poloviny 19. století, který však ukazuje ukončení aleje až před průčelím „Čestného dvora“. Alej však pokračuje i za „Čestným dvorem“ dále směrem k Valdickým a končí v úrovni boční obvodové zdi Libosadu.

Výřez z kresby J. Sýkory z r. 1756 s částí aleje (Regionální muzeum v Jičíně) je dosud nejstarším vyobrazením aleje. Balbín hovoří o trojité cestě, a to prostřední, vhodné pro povozy, a o dvou menších, postranních. Kresba však ukazuje střední cestu uzavřenou závorou a lze tak usuzovat, že sloužila pouze pro potřeby vrchnosti. Vstupy do bočních „cest“ jsou zahrazeny barokními kapličkami, jež pocházejí pravděpodobně z počátku 18. století. Podobné kapličky dosud stojí na začátku boční aleje severně od zámku Drhovle; obdobně působí i kaplička Nejsvětější Trojice z poč. 18. stol., která stojí na začátku aleje vedoucí podél Kuchyňské zahrady na Orlíku u silnice na Kožlů. Z kresby lze usuzovat, že paralelní cesty, vedoucí po obvodu aleje, sloužily veřejnosti a veřejné dopravě tak, jak je tomu i dnes. Pozdější zprávy z 19. století již využívání aleje veřejností uvádí.

Návrh vstupního prostoru

Nástupní prostor byl okrajovým předmětem zkoumání. Řeší území tak, že hlavní přístup k „Čestnému dvoru“ pro pěší a cyklisty by byl ze strany od Jičína (jihozápadní portál) a vedl by volným prostranstvím mezi alejí a budovou, které by

malostranského Colloredovského paláce prezentoval Jiří Kubeš (Pardubice).

Druhý den zahájila Jennifer Verhoveen referátem o frankfurtském paláci Thurn-Taxisů. Bratislavskými rezidenci se zabývali Michal Bada, Lubomíra Fašangová a Anna Fundárková (Pálffyho palác). Samostatný blok byl věnován šlechtickým kapelám a dvorské hudbě. Dále zazněly četné referáty polských kolegů, pojednávající kromě Wroclawi (Agnieszka Sugalska, Małgorzata Wyrzykowska), Krakova (Waldemar Komorowski, Bogusław Krasnowolski, Marek Walczak) a Varšavy (Dariusz Glówka, Eżbieta Mazur) i Toruň či Gdaňsk. Do polského bloku byl vřazen referát Pavla Suchánka o prelaturě Klášterního Hradiska u Olomouce. Třetímu dni potom dominovaly metodicky ukázněné příspěvky rakouských kolegů. Z historiků umění hovořili Andreas Nierhaus (vídeňské paláce éry historismu), Richard Kurdiovsky (vídeňský palác Coburg), Sanda Maria Rust (palác Thinnfeld v Grazu). O lipské architektuře období baroka referovala Anja Wildenhayn. Problematiky umění se pak svým způsobem dotýkaly též referáty Michaely Freemanové (pražské šlechtické karusely 19. století), Heleny Peřinové (komparace architektury pražských a norimberských měšťanských „paláců“) a Hany Vobrátilkové (vizitační protokoly 1725/6 jako pramen ke studiu pražských paláců).

Závěrem každého konferenčního dne bylo účastníkům umožněno absolvovat komentovanou prohlídku Clam-Gallasovským palácem. Přes poměrně vysoký počet odpřednášených referátů a jistou geografickou, chronologickou i tematickou neohraničenost bylo možné v Praze přivítat mnohé renomované zahraniční badatele, vyslechnout četné zajímavé příspěvky a navázat či rozvinout odbornou komunikaci v rámci středoevropského regionu. Tato, po organizační stránce velmi dobře zajištěná akce, byla již 26. odbornou tematickou konferencí pořádanou Archivem hl. m. Prahy. Příspěvky budou vydány v samostatném svazku edice Documenta Pragensia.

Martin Krummholz

Konference Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic a kultura jeho doby

25. května 2007 uspořádal Ústav dějin umění AV ČR za spolupráce Kanceláře prezidenta republiky a Národního muzea v Praze konferenci „Bohuslav

Hasištejnský z Lobkovic a kultura jeho doby". Osobnost tohoto humanistického básníka a politika poutá v poslední době pozornost literárních vědců, historiků i kunsthistoriků. Důkazem toho je např. vydání Lobkovicovy poezie Bohuslav Hassensteinius a Lobkowicz, Opera poetica (ed. M. Vaculínová), München 2006, připravovaná publikace Kamila Boldana a Emmy Urbánkové zaměřená na rekonstrukci věhlasné Bohuslavovy knihovny, a též výstava „Básník a král: Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby“ (kurátorka Ivana Kyzourová), která proběhla tohoto roku na Pražském hradě a k níž byl vydán reprezentativní katalog.

V souvislosti s touto kulturní akcí bylo zorganizováno zmíněné sympozium, které se snažilo postihnout Lobkovicovu osobnost, tvorbu, ale i kulturu jeho doby z různých aspektů. Téma Lobkovicovy činnosti je totiž úzce spjaté se studiem rané renesance v Zápale v obecném slova smyslu. Bohuslav Hasištejnský (1461–1510), jenž strávil řadu let na studiích na italských univerzitách (Bologna, Ferrara), a podnikl pak dlouhou cestu za poznáním starověké kultury ve Středomoří, udržoval po celý život styky s předními humanisty své doby. Ze svého sídla – hradu Hasištejna – vytvořil jedno z nejdůležitějších českých center přijímání italských kulturních vlivů té doby i studia antických literárních děl, soustředil zde skupinu básníků a humanistů a vedl tu také soukromou humanistickou školu. Mnohostrannost Lobkovicovy činnosti je proto stále přitažlivá.

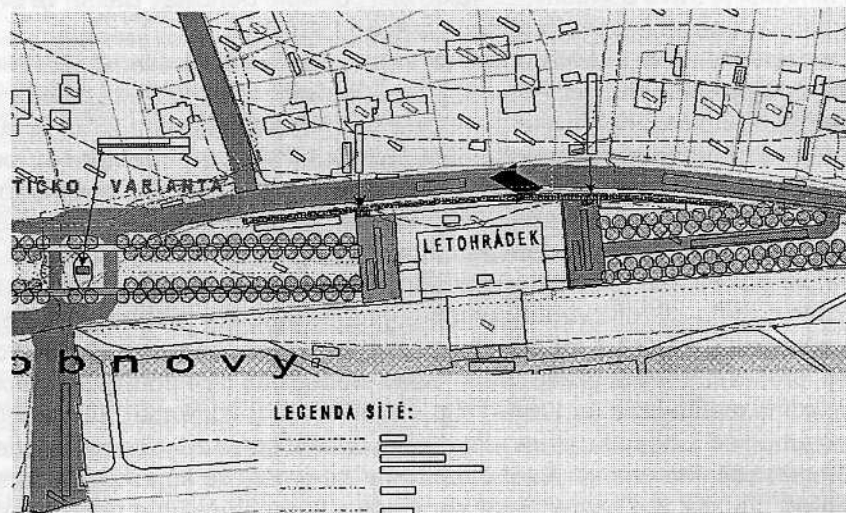
Květnová konference byla rozdělena na tři sekce. V sekci historické poněkud jazykově překombinovaný příspěvek Lucie Storchové (Filozofický ústav AV ČR) analyzoval vztah humanistů z okruhu Jana st. Hodějovského z Hodějova k osobnosti a dílu Bohuslava Hasištejnského, Kamil Boldan (Národní knihovna ČR) se věnoval vzájemné korespondenci Lobkovic s německým humanistou Bernhardem Adelmannem, zejména pak dodávání knih pro Bohuslavovu knihovnu, Alena Hadravová (Ústav pro soudobé dějiny AV ČR) se zaměřila na otázku astronomických spisů Bohuslavovy knihovny, Filip Karfík (Ústav filozofie a religionistiky FF UK) zkoumal fond filozofické literatury. Petr Hlaváček (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig) pak sledoval Hasištejnovy církevně-politické úvahy.

V literárněhistorické sekci se Barbora Krylová (Ústav řeckých a latinských studií FF UK) zabývala Lobkovicovým

bylo využitelné pro shromáždění návštěvníků, pro umístění informační tabule apod. Z valdické strany dvora se předpokládá umístění provozního vstupu. Zde je navržena příjezdová komunikace, která se napojuje na přilehlou silnici do Valdic na severovýchodním konci pozemku, kde je terén na stejné úrovni se silnicí. Přístupová komunikace by vedla nově navrženou částí čtyřřadé aleje. Před severovýchodním průčelím je navrženo obdobné zpevněné prostranství, jako na straně jičínské, sloužilo by však jako parkoviště. Tato úprava by vyžadovala vybudování opěrné zdi podél silnice do Valdic v úseku před „Čestným dvorem“ ve směru od Jičína, kde se silnice zvedá nad terén aleje. Zeď by pokračovala podél dvora až ke zmíněnému napojení příjezdové cesty k této komunikaci na valdické straně, kde dochází opět k vyrovnání obou terénů. Je třeba zvážit, zda by nebylo vhodné vybudovat na místech dnešních sjezdů k „Čestnému dvoru“ v blízkosti obou průčelí (ve směru k Jičínu a ve směru Valdicím) v opěrných zdech schodiště pro přístup od zastávek autobusů.

Variantním řešením k uvažovanému odstranění přejezdu aleje rušnou silnicí Jičín – Lomnice nad Popelkou je návrh vstupního náměstíčka právě v místě přejezdu aleje. Náměstíčko, se sochou Valdštejna ve svém středu, by mělo rychlostní prahy a pravoúhlou změnu směru jízdy pro zpomalení dopravy vzhledem k procházejícím chodcům. Námět nebyl konzultován s dopravními specialisty.

Další variantou návrhu je umístění sochy Valdštejna (např. jezdecké) ve vstupním prostoru aleje v intravilánu Jičína nebo přímo do středu nového kruhového objezdu před alejí, např. v kruhové vodní ploše.



Závěr

Návrh vychází z historických pramenů a současného stavu. Nově je oproti současnému stavu navržena alej před severovýchodním průčelím „Čestného dvora“. V zadání studie nebyl průzkum archivních materiálů, přesto byly alespoň částečně probádány. Nezjistili jsme však žádné nové, dosud nepublikované skutečnosti. Existenci obvodové zdi, zobrazené na 1. vojenském mapování, jakož i existence aleje na valdické straně od „Čestného dvora“ a spon alejových stromů by mohl ověřit archeologický průzkum. Návrh se snaží respektovat jednotlivé dopravní a pěší tahy a další funkce, které by měl vstupní prostor řešit. Přestože křížení aleje s rušnou automobilovou komunikací by mělo být odstraněno, aby se alej stala klidovou zónou po celé své délce, bylo variantně, na základě projednávání návrhu se zadavatelem, navrženo náměstíčko na místě současného křížení aleje silnicí do Lomnice nad Popelkou.

Zahrady Albrechta z Valdštejna: několik poznámek k jejich architektuře

Sylva Dobalová

Je s podivem, jak málo v dnešní době vnímáme zahradu jako architekturu, která má své vlastní zákonitosti. Jedním ze základních architektonických prvků zahrad, který je nyní považován za jakousi starobylou přítěž nebo naopak za natolik samozřejmou záležitost, že na něj není třeba plynout pozorností, natož financemi, je ohradní zeď.

Pro renesanční a barokní zahrady je ohradní zeď neodlučitelnou součástí, přímo jejich podstatou, a to nejen z důvodů pragmatických či estetických, tj. jako hradba mezi přírodou organizovanou v zahradě a okolní nespoutanou a nebezpečnou přírodou. Fenomén „uzavření“ totiž neodlučitelně patří k představě jakékoli zahrady, protože symbolicky navazuje na představu biblického ráje, který se podle středověkých učenců nacházel přirozeně na Zemi. Tento pozemský ráj plný neobvyklé flóry a fauny musel být jako teritorium míru a štěstí oddělen od zbytku ubohého a hříšného světa. Pozemský ráj byl v podobném smyslu také přirovnáván ke klášteru. Na místech určených k přemítání byly původně zřizovány bylinné zahrady. Klášterní zahrada ohraničená ze čtyř stran a opatřená kašnou ve svém středu byla sama o sobě modelem vesmíru, do něhož řeholníci vstupují kontemplací. Představa, že „zahrada kláštera se stromy a rostlinami představuje celou řadu ctností jako pramen živé vody, hojnost darů, které zmírňují žízeň a které v budoucím životě utlumí vášně“, vystihují původ fenoménu hortus conclusus, který přestal být chápán jako architektonický pojem zahrady uzavřené zdmi a přenesl se na zahradu coby pozemský ráj symbolizující neposkvrněnost Panny Marie.

Nejvýznamnější česká renesanční zahrada, tj. zahrada Pražského hradu, byla hned na počátku ohrazena v podstatě po svém celém obvodu náročně budovanou a nákladnou zdí, vysokou včetně základů až 5 metrů. V italských renesančních zahradách bylo obvyklé, že vysoká ohradní zeď byla zevnitř celá zakryta živými ploty, nebo pokryta popínavými keři. Architektura se tak dostala do přímé symbiózy se zelení. Tento způsob ukazuje např. freska zobrazující zahradu vily Lante v Bagnaie nedaleko Říma, kterou můžeme vidět na stěně sály tereny jednoho ze dvou pavilonů tohoto areálu. V tomto kontextu zní obzvláště zajímavě archivní zpráva z Královské zahrady v Praze, týkající se přípravy čtvercové zahrádky alsaských zahradníků Reinhardtů z doby kolem roku 1540. Tato zahrádka nemá sahat až k samé severní ohradní zdi, po které se pne vinná réva.

Zatímco tedy při pohledu z Pražského hradu do zahrady byla tato severní zeď porostlá zelení, jižní ohradní zeď vně zahrady směrem do Jeleního příkopu byla zdobena nikami. Zatímco nevíme, zdali byla mohutná ohradní zeď Libosadu uvnitř porostlá zelení, niky jsou pro ni typické. Zdánlivě bezdůvodné zdobení ohradních zdí nikami je typickou dobovou záležitostí. V rudolfinské architektuře se nacházejí dále např. na ohradní zdi Rajske zahrady pod okny císařova obytného paláce, kolem které již tehdy vedla cesta na Pražský hrad. V našich podmínkách se dále zahradní zdi s nikami dochovaly např. v Kaceřově, Králově Dvoře nebo na Kratochvíli. V pražské Valdštejnské zahradě se jedná o systém slepých arkád. Způsob členění zdi opakujícími se nikami stejných velikostí a ve stejných rozestupech má svou výtvarnou logiku, sugeruje typicky manýristický rytmus hudební monotonie a navozuje představu nekonečného ubíhajícího prostoru bez centrálního těžiště. Podobně bývaly zdi členěny i okny, kterými bylo možno vyhlížet ven ze zahrady. Niky a arkády však mají i svůj obsahový význam, možná trochu kuriózní. Nešlo pouze o ozvuk antických předsíní – kryptoportiků, nebo renesančních promenádních chodeb či loubí. Niky nacházející se uvnitř ohradní zdi byly zřejmě záměrně vytvořeny ke konkrétnímu účelu, a to vystavování soch. Na začátku 16. století byly antické sochy sice vystavovány v zahradách, ale s malým ohledem na jakékoliv třídění nebo uspořádání. Postupně ale vzrůstal zájem o antiku jak ve smyslu sběratelství, tak i ve snaze o znovuvzkříšení zahrady antické. Papež Julius II. byl první, kdo realizoval takový projekt; jednalo se o úpravu nádvoří papežské vily Belvedere. Nádvoří určené k vystavování soch bylo dekorováno nikami a sochy do nich umístěny. Tato idea byla zřejmě odvozena ze systému výzdoby antických sarkofágů, která podle mínění renesančních učenců zobrazovala skutečnou arkádovou architekturu a do ní vložené sochy.¹ Plastiky byly také stavěny na vysoké štíhlé podstavce před zahradní stěny. Teprve v 18. století malby v Pompejích tento způsob instalace potvrdily. Podobným způsobem byly původně aranžovány i plastiky Adriaena de Vries v pražském Valdštejnském paláci. Rehabilitace se bohužel sokly soch nedočkaly ani v rámci rekonstrukce zahrady po povodni v roce 2002, přestože je výška původních podstavců i jejich umístění známo.

Nejen ve valdickém Libosadu, ale ani v samotném Valdštejnském paláci se původní historická situace nedochovala vždy v úplnosti. O areálu v Bubnech, který Albrecht z Valdštejna vlastnil, to bohužel platí ještě více. Velký hospodářský dvůr se zahradou byl postupně bourán v souvislosti s výstavbou východně od Strossmayerova náměstí a v letech 1907 až 1909 zanikl úplně.

vztahem k řecké vzdělanosti, Marta Vaculínová (Knihovna Národního muzea) pak ohlasem Bohuslava života a tvorby v německém prostředí, zejména protestantském, s akcentem na životopisná díla od Ch. A. Heumanna a J. Ch. Colera.

Uměleckohistorická sekce byla zaměřena na výtvarné umění konce 15. a 1. poloviny 16. století v širších souvislostech. Ivana Kyzourová (Kancelář prezidenta republiky) se koncentrovala na tvorbu Mistra Litoměřického oltáře, na vztah jeho děl k předdürerovské grafice a k práci A. Dürera a rovněž sledovala vazby k soudobé italské malbě (Piero della Francesca, výzdoba piccolominiovské knihovny v Sieně). Pavel Kalina (Fakulta architektury ČVUT/Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity) se věnoval otázce, do jaké míry byl Bohuslav v Itálii konfrontován s dobovým uměním, a v širších kulturně politických souvislostech sledoval zejména architekturu Vladislavského sálu. Lubomír Konečný (Ústav dějin umění AV ČR) se věnoval analýze textu Jana Dubravia popisujícího obraz Adama a Evy (a jeho vazbě k Dürerovi), jenž v širším kontextu ozřejmuje vztah humanistů k uměleckému dílu. Jan Chlíbač (Ústav dějin umění AV ČR) se zaměřil na pobyt Bohuslava bratra Jana v Benátkách a na jeho vnímání benátského umění, Michal Šroněk (Ústav dějin umění AV ČR) stopoval na základě archivních pramenů historii oltáře Lucase Cranacha ve Svatovítské katedrále. Příspěvky budou tento rok publikovány ve Sborníku Národního muzea v Praze.

Jedním z hlavních záměrů pořadatelů bylo, aby se konference stala jedním z impulzů k interdisciplinárnímu studiu renesance v Čechách – období, které stále leží poněkud stranou pozornosti.

Jan Chlíbač

Medievistika na konferencích z podzimu 2007

Historický ústav AV ČR, v.v.i. ve spolupráci s Ústavem českých dějin FF UK a Archivem hl.m. Prahy uspořádali ve dnech 18.–19. října 2007 druhý ročník diskusního fóra, věnovaného problematice dvorského prostředí: „Dvory a rezidence ve středověku“. Kolokvium bylo tentokrát zaměřené na skladbu a kulturu dvorské společnosti.

V referátech byla věnována pozornost českému panovníckému dvoru ve 13. století (Dana Dvořáčková-Ma-

lá), Formování přemyslovského dvora v rámci středověké říše 10.–12. století (Jan Zelenka), mechanismům utváření elit za posledních Přemyslovců (Marcin Pauk), otázkám struktury šlechtického dvora v 2. polovině 13. století na příkladě dvorů pánů z Hradce, Rožmberka a Lichtenburka (Mlada Holá), skladbě dvora olomouckých biskupů ve 13. a na počátku 14. století (Dalibor Janiš), dvoru Jana Lucemburského a Karla IV. (Zdeněk Žalud), nižší šlechtě na dvoře Václava IV. (Robert Novotný), Moravanům ve strukturách dvora Zikmunda Lucemburského (Petr Elbel), typologii osob dvorského okruhu Mikuláše II. Opavského (Jana Konvičná). Lenka Bobková se zaměřila na královský dvůr na cestách po zemích Koruny české, Klára Benešová přiblížila obrazově „občasné“ a „dočasné“ rezidence Jana Lucemburského ve Francii a Itálii, a Tomáš Baletka dvory lucemburské Moravy.

Druhý den kolokvia zazněly příspěvky na téma Proměny dvorského okruhu Albrechta z Koldic – hejtmanský úřad svídnického a javorského knížectví v časech kalicha (Martin Čapský), Dvorská společnost hlohovského a opavského vévody Zikmunda Jagellonského (Pavel Kozák), Dvůr biskupa vratislavského, Jošta z Rožmberka v letech 1456–1467 (Ewa Wolkiewicz), a úvahy nad klasifikací a terminologií na vybraných příkladech rodu Šternberků, Krajířů z Krajku a Glaců ze Starého Dvora (Robert Šimůnek).

V posledním bloku setkání přišli na řadu intelektuálové a cisterciáci na dvoře posledních Přemyslovců (Marie Bláhová, Kateřina Charvátová), o dvorském prostředí v klášteře benediktinek u sv. Jiří pohovořila Renata Modráková a Robert Antonín se věnoval ideálu panovnické moci v narativních pramelech českého středověku.

Pozornost byla soustředěna mimo jiné na kuchaře, kejklíře, lékaře na dvoře Přemyslovců (Markéta Špůrová), na postavy a prostor v rytířské epice českého středověku (Otakar Slanař), na Lucemburky a turnaje (Jana Fantysová). Kolokvium uzavřela ukázka hudební produkce na dvoře císaře Friedricha III. (Lenka Mráčková).

Kolokvium „Dvory a rezidence ve středověku“ přineslo řadu cenných podnětů také pro obor dějin umění středověku.

Na přelomu října a listopadu proběhlo další mediévistické setkání, pořádané Centrem mediévistických studií (CMS), „Rituály, ceremonie a festivity ve střední Evropě 14. a 15. století“. Na této čes-

Z řady zachovalých plánů tohoto území lze odhadnout i velikost pravidelné obdélné zahrady, která měřila ca 240 x 150 m, a byla vyměřena na severojižní ose. Ohradní zeď zahrady navazovala bezprostředně na starší renesanční Bubenický dvůr, který měl zhruba čtvercovou dispozici. Nejspolehlivější informace o areálu podává plán Stromovky a Holešovic od Johanna Glockspergera z r. 1723. Protože jsme se areálu věnovali společně s Ivanem Muchkou v rámci příspěvku pro publikaci, která bude doprovázet výstavu Albrechta z Valdštejna,² připomeňme zde jen několik skutečností. Zahrada byla rozdělena hlavní střední cestou, procházející celou hloubkou dispozice; její první polovina byla opět dělena cestami. Za touto přední částí pokračovala stromová zahrada. Ozdobná část měla celkem dvanáct čtverců o straně zhruba 30 m. Zmíněný plán sice nepochází z doby Albrechta z Valdštejna, ale na první pohled je zřejmé, že jde o typickou manýristickou dispozici, která dominanty neumísťovala na střední osu, ale zdvojovala je a situovala je symetricky ke středu. Na průsečíku první příčné osy s bočními podélnými osami stojí dvě stavby, označené na Glocksbergově plánu pod číslem 6 jako letohrádky. Pod číslem 7 se potom v části mezi stromy nacházejí dvě kašny, které jsou stejně jako letohrádky umístěné souměrně k hlavní hloubkové ose.

Zajímavou součástí bubenického dvora byla grotta, známá z dobových fotografií. Uvádí se, že grotta, respektive pavilon, s přízemní krápníkovou úpravou fasády a s hladkým patrem, je až z období Martiniců z druhé poloviny 17. století. Samotné tvarosloví grotty, např. lisenová úprava patra, je ale slohově celkem neurčitě, protože se s ním můžeme setkat i na stavbách z 16. století. Známe také zaměření půdorysu před zbořením stavby.³ Opět, jako i v jiných valdštejnských architekturách, se zde setkáváme s architektonickými útvary oválu a vřetenovitěho schodiště.

Důležitým znakem areálu byla i jakási symbióza provozní funkce hospodářského dvora a okrasné zahrady. Nedaleko odtud, v Královské oboře, byla ovšem taková „symbióza“ uskutečněna již v období císaře Rudolfa II. Areál Císařského mlýna se také skládal z čistě provozních staveb a staveb odpočinkových s funkcí jakéhosi tuscula. Valdštejn v Bubnech tedy opět mohl pokračovat v intencích, které do pražské architektury uvedl Rudolf II., což je fenomén, s kterým se v případě Valdštejnově setkáváme opakovaně. Je také zřejmé, že areál v Bubnech vykazuje značné afinity s pravidelným rozvrhem Valdštejnova Libosadu, jehož terén byl rozčleněn pomocí krátkých travnatých svahů do jednotlivých teras. Zatímco v Libosadu ale terén ve směru pohledu do zahrady výrazně klesá, v Bubnech naopak stoupal.

S ohledem na Libosad se na závěr dotkneme podrobněji jednoho z prvků typických pro Valdštejnův vkus, totiž grotty. Mimo zmíněnou, snad valdštejnskou grottovou stavbu v Bubnech, se grotty nacházely jak v Libosadu, tak ve Valdštejnském paláci. Zatímco tzv. Malá grotta při sala terreně pražského paláce se dochovala celkem intaktně, Velká grotta v jižním cípu zahrady u voliéry přešla do vlastnictví augustiniánského kláštera u kostela sv. Tomáše a byla velmi radikálně upravována. Díky přepatrování zcela zanikl prostorový efekt oválné místnosti s výklenky a trojúhelnou předsíní. V souvislosti s probíhající přestavbou areálu Tomášského kláštera na hotelový komplex byly díky záchrannému archeologickému průzkumu PhDr. Jarmily Čihákové (NPÚ) v grottě uskutečněny významné nálezy.⁴ Ty jsme ve velké míře rovněž publikovali ve zmíněné stati pro katalog výstavy Albrechta z Valdštejna; šlo o původní velikost grotty, krápníkové a stalagmitové výzdoby, vodní nádrž aj. Zcela recentně byla potvrzena např. existence točitého schodiště ve zdivu při Letenské ulici. Chodbami bylo tedy možno nejspíše procházet po celém obvodu areálu, od jízdního až k nynější Letenské ulici. Právě existence těchto točitých schodišť, kamenných i dřevěných, často jen v síle zdiva, jak v paláci, tak např. v grottové zdi, patří k specifickým vlastnostem valdštejnského areálu.

Svémi dimenzemi má Velká grotta nápadně blízko k valdické grottě, která se nachází v nároží zahrady. Tato grotta má sice centralizující půdorys, ten ale známe z tzv. Malé grotty u sály terreny a myšlenka, že ve Valdčích jde o útvar z doby Valdštejnovy, se vůbec stává více pravděpodobnou. Charakteristickým rysem valdické grotty jsou šikmo kladené cihly v konchách výklenků, rozblýjející geometrickou pravidelnost klasického zdiva tak, aby působilo přírodním dojmem. Stejný princip kladení cihel byl použit např. již v grottách v Neugebäude (Videň), a potvrzen i archeologickým výzkumem v grottě nynějšího Tomášského kláštera.

Je zřejmé, že porovnání jednotlivých valdštejských areálů upřesňuje naši představu o původních záměrech stavebníka. Kompozice areálu v Bubnech ukazuje afinitu s Libosadem, jehož původní dispozici v detailech neznáme; naopak zase Libosad přibližuje zcela zaniklý bubenský areál. Zahrada Valdštejského paláce přispívá našemu poznání svými grottami, ale i sama její skladba – sala terrena, na ni snad navazující parter ze čtverců, pak část užitková (se stromy?) zakončená velkou vodní nádrží, není náhodná. Dispozice ukazuje stejnou logiku, jako areál Libosadu a v menší míře i v Bubnech (chybí nádrž), přestože vzhledem k parcele uvnitř města nemohlo dojít k jejímu pravidelnému vývinu.

Poznámky:

1. Podle Elisabeth Blair MacDougall, *Il Giardino all'Antico: Roman Statuary and Italian Renaissance garden*, in: eadem, *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington 1993, s. 23–35.
2. Sylva Dobalová – Ivan P. Muchka, *Zahrady Albrechta z Valdštejna v Praze*, in: Eliška Fučíková a Ladislav Čepička (eds.), *Valdštejn: Albrecht z Valdštejna. Inter arma silent musae?* (Praha 2007), s. 114–126.
3. Půdorys viz Jan Herain, Štuková výzdoba na klenbách kostela sv. Klimenta v Bubnech a zahradní pavillon při panském dvoře tamže, *Zprávy komise pro soupis stavebních, uměleckých a historických památek král. hlav. města Prahy*, 4, 1912, s. 85–91.
4. Jarmila Čiháková – Martin Müller, *Archeologický výzkum v budově grotty Valdštejské zahrady*, *Výroční zpráva NPÚ – Praha za rok 2006*.

Na okraj Courbetova Obrazu „můj Ateliér...“ (Mezi originalitou a plagiátem)

N. N. + N. Ná.

Čtenáři tohoto periodika je jistě nadbytečné zvlášť představovat jedno z arciděl umění 19. století. Zdálo by se, že k němu – po všech nespočetných historických (zčásti seriálních a zčásti i fantastických) zjištěních a interpretacích – už nikdy nebude co dodat. Avšak nedávné restaurátorské průzkumy na ruby převrátily dosavadní (byť v mnoha bodech dosud sporné) chápání obrazu „Můj ateliér. Reálná alegorie shrnující sedm let mého uměleckého života“, jak zní jeho původní název. Výsledky jeho výše zmíněných restaurátorských průzkumů nabízejí znepokojivá a ve svých důsledcích až převratná zjištění o vzniku a původním konceptu tohoto díla, dosud nepublikovaná (a svým způsobem i nepublikovatelná!). Je už na laskavém čtenáři, zda je přijme za svá nebo je raději přiřadí k záměrným a očividným mystifikacím.

Prvním novým zjištěním bylo, že postava venkovského chlapce přihlížejícího v „Ateliéru“ Courbetovu tvoření pod sebou skrývá úplně jinou postavu (obr. 1: postava A). Jde tu o zpodobení mladičké venkovanky, kterou Courbet do Paříže přivedl ze své rodné Franche-Comté a použil už dříve jako model na svém obraze „Udělávání almužny pasače v Ornans“ (1851). To mimochodem potvrzuje známý malířův sklon k sebe-citování ba sebe-opakování, rostoucí od poloviny 50. let 19. století – tedy právě od doby vzniku obrazu „Ateliér...“ (1854–1855). Nicméně tento model i jeho póza jsou v kontextu obrazu „Ateliér...“ podivné vzhledem k tomu, že zde mělo jít o Courbetův programový obraz. Postavička totiž sice zaujímá pozici uctivého ba nábožného uctívání Mistra, zároveň se však jeví být v pokročilém stádiu těhotenství. Jak si potom vysvětlit, že Gustave Courbet, nejspíše původce otěhotnění venkovanky (navíc podle všeho nezletilý!), ji vůbec zahrnul do tohoto svého veřejného, tzv. „malovaného manifestu“? Jediným myslitelným důvodem pro takové uplatnění nelegální těhulky zůstávají republikánské ideje Courbetovy. Zřejmě jde v tomto bodě o tzv. „obrazovou thési“ v tom smyslu, že umělcova Franche-Comté je výsostným nositelem tradice čapky à la Marianne... Courbet by pak tímto způsobem byl chtěl naznačit, že Francie je (stále ještě nebo už zase) „těhotná revolucí“. Nakonec však venkovskou Marianne zavrhl a nahradil moderně-anonymním velkoměstským othránkem. V době vzniku svého obrazu totiž již spíše sázel na sympatie Paříže nežli na francouzský venkov.

Nedávný restaurátorský průzkum obrazu „Ateliér“ potvrdil kromě záměny této asistenční postavy i další okolnost. Gustave Courbet byl skutečně levák: nově objevená daguerrotypie potvrzuje důvtipné fenomenologické, avšak dosud spíše jen spekulativní výklady o projekci tělesnosti umělce do jeho modernistické tvorby. Ve svém autobiografickém veledíle nakonec přizpůsobil svou vlastní tělesnou realitu tak, aby diváci mohli lépe vidět na jeho „obraz v obraze“. Tuto okolnost však nechme stranou a jen připomeňme, že fyzické leváctví, byť je fenoménem

ko-polské konferenci ve vile Lanně se pozornost soustředila na ceremonie, rituály a festivity dané doby ve všech jejich projevech a proměnách. Umělecko-historické hledisko zastupovaly referáty Ivo Hlobila (Práce na stavbě katedrály sv. Víta ustaly – umíral císař Karel IV.), Zuzany Všečekové a Jana Royta (Reprezentativní sály na hradech a v patricijských domech ve 14. a 15. století).

Těsně předtím se sešli čeští a francouzští medievisté na konferenci „La noblesse et la croisade : piété, diplomatie, aventure“. (Praha 26.–27. října 2007). Toto mezinárodní kolokvium proběhlo v rámci projektu *Les croisades tardives*, na němž se podílejí university v Toulouse II, Paris XII a CMS Praha.

Na konci listopadu (20.–22. XI.) 2007 se uskutečňuje mezinárodní vědecká konference „Arcidiecézní muzeum na Olomouckém hradě“, připravená Muzeem umění Olomouc, Ústavem dějin umění AV ČR, Národním památkovým ústavem, ú. o. p. v Olomouci a Katedrou historie Univerzity Palackého. Konference bude věnována s ohledem na nově otevřené Arcidiecézní muzeum tématům muzeologickým, otázkám památkové péče, problematice archeologie, historie a dějin umění.

V Bratislavě konají ve dnech 28.–29. listopadu 2007 medievisté konferenci „Architektúra kláštorov a Rehoľných domov na Slovensku“ v prostorách Fakulty architektúry STU.

Klára Benešová

Některá odborná setkání roku 2008

Na jaro chystá Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze a Centrum medievistických studií AV ČR a UK mezinárodní vědecké symposium nazvané „Praha a velká kulturní centra střední Evropy 1310–1437“.

U příležitosti výstavy „Charles le Hardi 1433–1477“, která proběhne ve Vídni, Bernu a Bruselu, organizuje Institut für Kunstgeschichte university v Bernu v červenci 2008 symposium „L'Art et transferts culturels au temps de Charles le Hardi“. Cílem je osvětlit povahu vazeb a vztahů mezi regiony a zeměmi v oblasti výtvarného umění.

Na 18.–20. září 2008 připravují Město Kutná Hora, Národní památkový ústav ú. p. středních Čech v Praze, Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze

a Centrum mediivistických studií AV ČR a UK mezinárodní symposium „Opatství cisterciáků v Sedlci kolem roku 1300 a 1700. Historie, architektura a umělecká tvorba ve středoevropském kontextu“. Symposium se uskutečnilo v Kutné Hoře u příležitosti dokončení oprav klášterního kostela bývalého cisterciáckého opatství a jeho znovuotevření pro potřeby farního společenství.

Vědecké zasedání na téma „Die Altmark von 1300 bis 1600. Eine Kulturlandschaft zwischen Magdeburg, Lübeck und Berlin?“ pořádají Altmärkisches Museum Stendal, GWZO Leipzig a Kunstgeschichtliches Seminar Humboldtovy university v Berlíně ve dnech 25.–27. září 2008.

Klára Benešová

VARIA

Výbor UHS letos vedl poměrně bohatou korespondenci s různými úřady a institucemi. Obecnější problematiky se týkal dopis, zaslaný 29. srpna 2007 jako připojení se k protestu Rady uměleckých obcí proti ohlášenému snížení státního rozpočtu v oblasti kultury. Výbor zaznamenal písemný protest institucí a představitelů našeho oboru vůči odvolání Karla Srpa z funkce ředitele GHMP (z 29. května 2007), ale z časových důvodů se nemohl k němu připojit. Odeslal však mj. dopis, odmítající pokus o odvolání Ivana Neumanna z funkce ředitele MMU (říjen 2007).

Koncem tohoto roku vyjdou akta z loňského 2. sjezdu historiků umění péčí nakladatelství Scriptorium a s podporou Rady vědeckých společností při AVČR. Slavnostní setkání autorů příspěvků k této příležitosti se uskuteční ještě koncem tohoto roku. Termín setkání jim bude oznámen poštou a dále na webové stránce UHS.

Baderovo stipendium pro výzkum malířství 17. století

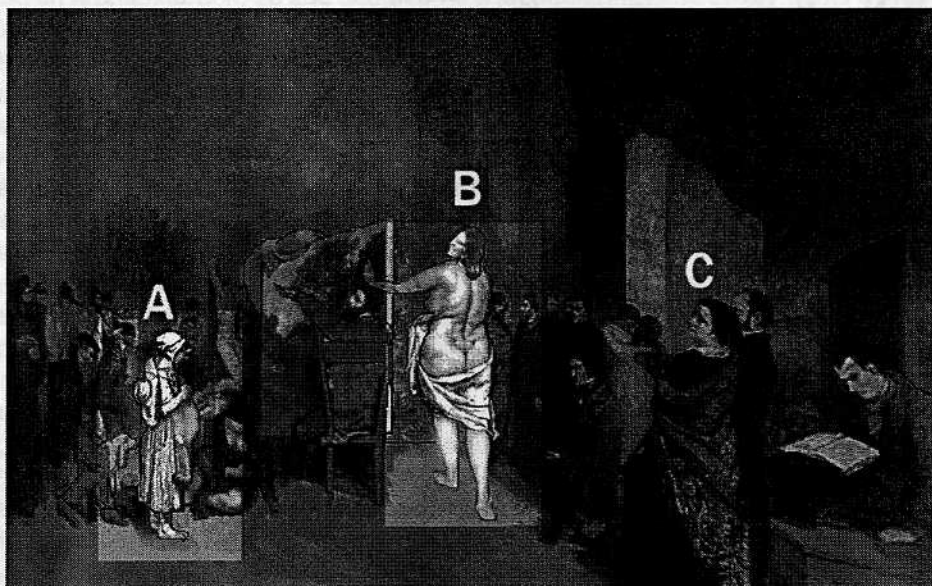
V roce 2007 bylo vysláno jediné stipendium pro studenta postgraduálního (doktorandského) stupně ve výši 16.000 USD. Obdržel je Štěpán Vácha z Karlovy university v Praze na výzkumný projekt „Císař Ferdinand II. jako fundátor a mecenáš“.

Dr. Alfred Bader rozhodl, že v následujících letech bude pokračovat stipendium ve střídavém dvojročním cyklu: vždy v prvním roce bude vysláno jedno stipendium pro postgraduálního studenta, a v druhém roce dvě či tři stipendia pro studenty magisterského stupně. Zároveň bude jednou za dva roky podpořeno vydání delší studie na-

potlačované menšiny, nelze bezprostředně spojit s Courbetovou politickou orientací, s níž znepokojoval oficiální kruhy své doby.

Věnujme raději pozornost výzvě, kterou toto arcidílo nově poskytuje svým interpretům. Výzvě, již se historici umění svým požadavkem na důsledný restaurovatelský průzkum nechtěně vystavili. Intenzitu takové výzvy naznačuje už fakt, že autorka i autor tohoto příspěvku byli stěží sto se vůbec nějak dohodnout o důsledcích (následujících) zjištění o spodních vrstvách tzv. Courbetova obrazu. I když se shodli o tom, že oficiální historiografie umění byla dosud silně ovlivněna maskulinním pojetím, daný případ oživil otázku, zda Gustav Courbet nesáhl až k plagiátu, při němž dalekosáhle zneužil osobnost svého ženského modelu.

Buďme však zcela konkrétní: nedávné restaurování obrazu „Ateliér...“ potvrdilo starší předpoklad o jeho vícenásobném přemalování. Pod první vrstvou přemalby se objevila vrstva s odlišnými motivy, kterou tu lze pro přehlednost označit za obrazovou fázi „-1“. A k poznání ještě starší podoby tohoto arcidíla uvedl badatelé objev již výše zmíněné daguerrotypie (obr. 1), nalezené při tomto výzkumu. Tato daguerrotypie zachycuje některé další výrazné rozdíly starší fáze malby ve srovnání s její konečnou podobou. Některé z nich – jako okolnost, že se zde zrak i vous geniálního Courbeta (a dokonce i stojan s „obrazem v obraze“) zdají být ještě více namířeny k lidu – pro stručnost pomíneme, protože stále ještě odpovídají dosavadnímu chápání Courbeta a jeho arcidíla. Avšak daguerrotypie (kromě toho, že zaznamenává situaci v ateliéru ze října roku 1854) je nepochybně komponovaná, a to sotva bez Courbetova vědomí a souhlasu. Stanoviště jejího autora se nacházelo (z hlediska diváka obrazu „Ateliér...“) více vpravo, tedy poblíž Courbetových přátel či fanoušků.



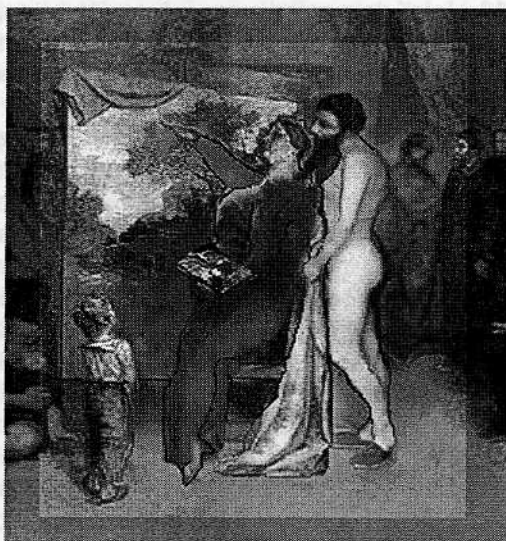
Obraz *Ateliér... ve fázi zkoumání „-1“.*

Ústřední kompozici výjevu určuje dynamický (nestabilní) trojúhelník, tvořený trojicí žen (obr. 2: postavy A, B, C). Jeho vrcholy představují „hlavní model či múza“ stojící uprostřed (B), postava vpravo (C) a postava vlevo (A), kterou později Courbet nahradil otrhánkem – údajně „naivním divákem“. Soustředme se nyní na problém totožnosti žen z této trojice – zejména těch, které jsme zde označili jako „B“ (hlavní model) a „C“ (přihlížející ženu). Naposledy zmíněná figura „C“ bývá označována za Courbetovu matku, provázenou zde jeho otcem. To by odpovídalo ideologicky-měšťáckému principu rodiny: umělcovi rodiče se přese své někdejší pochybnosti nakonec kochají světovým úspěchem svého syna (jenž se zas ve scéně inscenované obrazem „Ateliér...“, kochá jejich kocháním). Avšak postava „C“ svou prostorovou orientací a zčásti i podobou odpovídá postavě „B“. Ještě znepokojivější pro identifikaci figury „C“ jakožto matky je však nynější objev figury „A“. Umělcovi rodiče situovaní v kruzích venkovské velkoburžoasie by přítomnost této postavy (jim nechvalně známou pasačky) vnímali jako povážlivé ohrožení pařížské kariéry jejich syna a nadto Courbetova venkovanka s outězkem musela uvádět do rozpaků i krajně liberální pařížské prostředí.

Naši francouzští kolegové nad touto daguerrotypií nejprve usoudili, že jde o příklad tzv. nesoudržnosti jednotlivých částí obrazu, jež bývá pokládána za charakteristickou pro moderní umělecký realismus a pro raný modernismus vůbec.

Hlavním klíčem k pochopení smyslu ženské trojice z původní fáze tvorby obrazu „Ateliér...“ (má-li tato trojice mít vůbec nějaký smysl) se stává postava „B“, dokumentovaná jako fyzicky nejaktivnější bytost původního výjevu. U ní lze navíc snadno rozpoznat, že opakuje zpodobení hrdinky Courbetova skandálního obrazu „Koupající se“ (1853), až do podrobností totožné, byť v zrcadlovém převrácení. To by bylo legitimní, neboť podobnými postupy se umělci snažili vyhnout námitkám plagiátorství i sebe-opakování.

V první fázi obnoveného průzkumu obrazu „Ateliér...“ naši francouzští kolegové stále předpokládali, že jediným dramaturgem tohoto arcidíla umění 19. století byl Gustave Courbet, a proto hledali tzv. dynamicky-koherentní smysl výše zmíněné ženské trojice. Nelze jim proto ani vyčítat, že se nejprve ocitli v pokušení využít slavné trojice Sigmunda Freuda („id-ego-superego“). A to tím spíše, že by z jejich hlediska bylo lákavé vykládat programový alegorismus obrazu „Ateliér...“ jako (polovědomou) francouzskou anticipaci mnohem pozdějších objevů vídeňského psychoanalytika. O serióznosti našich kolegů svědčí, že tyto své prvotní domněnky a spekulace ukvapeně nepublikovali. To bylo ostatně zcela na místě ve světle objevů, které přinesla druhá fáze průzkumu obraz „Ateliér...“.



Obraz *Ateliér... ve fázi zkoumání „-2“*.

Tuto fázi výzkumu zde lze pro přehlednost označit za fázi „-2“. Jestliže v první fázi tohoto průzkumu se obrazová asociace oděné postavy „C“ s nahotinou „B“ zdála naznačovat hlavně Courbetovu podvědomou fixaci k jeho matce, pak další výzkum tohoto arcidíla přinesl zvrat. Naši kolegové totiž ve snaze po lepším ověření totožnosti postavy „B“ svolili k agresivnímu průzkumu nejspodnějších vrstev obrazu „Ateliér...“ Nechtěným výsledkem tohoto jejich riskantního rozhodnutí bylo šokující zjištění nejen o původní podobě tohoto arcidíla, nýbrž i o jeho spoluautorství. Ženská postava „B“ byla ve fázi výzkumu „-2“ identifikována jako takřkajíc Courbetovo „alter-ego“ (což ovšem sotva znamená totéž, co malířovo „super-ego“!).

Ve spodní vrstvě obrazu „Ateliér...“ restaurátoři odkryli starší podobu ústředního výjevu, v němž pozdější model či múza byl hlavní hrdinkou-malířkou a Gustave Courbet naopak jen modelem či inspirujícím géniem (obr. 2)! Navíc postavu „A“ z fáze „-1“ vzniku tohoto arcidíla můžeme bez větších pochybností označit za autorku této části malby v její fázi „-2“, a to už vzhledem k tomu, že podobná oslava ženské tvořivosti se zcela vymykala Courbetovu chápání. A tato autorka neobyčejně směle re-definovala smysl ústředního výjevu či motivu inspirovaného umělce s volným využitím prvků tradiční ikonografie. Předem lze tvrdit, že podobně radikální prezentaci ženy v roli tvůrkyně nelze snadno najít ani mnohem pozdějších, motivicky příbuzných dílech z okruhu impresionismu.

Autorčina idea byla srozumitelná potud, že Courbet měl představovat génia, přestože takřka nepřekonatelná obtíž vyvstávala zejména s jeho plnovousem, který jej charakterizoval spíše jako Saturna. Tuto nesrovnalost lze nicméně zmírnit odkazem na Courbetovo vlastní prostředí, v němž nebyl chápán jinak nežli právě jako „génus“. Nadto lze také autorčin odkaz k Saturnu vyložit jako její soukromý poukaz na Courbetův destruktivní potenciál ve vztahu k jejímu životu a dílu. Autorčino skloubení symbolických prvků ústředního výjevu s reálnými však dospělo ještě mnohem dále. Zatímco Courbetovo zavalité tělo zpodobila malířka ve smyslu všeobecné představy subtilního génia, sebe samu naopak zachytila v pozhnaném stavu, byť přitom dotýcnou část svého těla překryla malířskou paletou. Ani tímto propojením motivů rodného klínu s malířskou paletou ale její reálná alegorie ústředního motivu obrazu „Ateliér...“ ve fázi „-2“ ještě nekončí. Malířka si totiž při naplnění své profesionální i existenciální role našla čas i na špásování s „inspirujícím géniem“, což manifestovala svou zpola odkrytou nožkou. Tento motiv není zcela nelegitimní v tradici motivu „Toalety“ (Venuše a Amorem), ale v odlišné ikonografické souvislosti se stává značně inovační.

psané s podporou Baderova stipendia v ediční řadě NLN. Ještě v letošním roce zde vyjde sborník kratších studií nejlepších Baderových stipendistů s názvem „Libosad“.

Informace o Dr. Baderovi a jeho stipendiu včetně aktuálně vypsanych stipendií, podrobných podmínek a formulářů ke stažení lze od letošního roku nalézt na webových stránkách UHS na adrese www.dejinyumeni.cz/Bader.

Milena Bartlová

Aktuální proměny českých dějin umění – Re/vize a reklama/ce tradičního. Sborník z konference

V Bulletinu UHS 1/2006 vyšla zpráva o konferenci studentů doktorských programů dějin umění v ČR konané pod tímž názvem (uskutečnila se ve dnech 21.–23. dubna 2006 na Seminárii dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně). Ráda bych na zprávu Tomáše Wintera z onoho prvního loňského čísla navázala upozorněním na završení celé akce, kterým se stalo vydání sborníku příspěvků z ní.

Sborník svým titulem kopíruje název konference a byl vydán Masarykovou univerzitou (eds. Martina Grmolenská – Radka Miltová – Petra Trnková, Brno 2007, 95 s. ISBN: 978-80-210-4328-2).

Obsahuje sedmáct příspěvků různých zaměření a teoretických přístupů, zpracovávajících materiál od středověku po moderní umění (autory jsou: Petra Hečková, Jan Klípa, Martin Horáček, Marek Krejčí, Jan Pulkrábek, Anna Grossová, Dušan Mulíček, Barbora Zlámalová, Roman Lavička, Jana Waisserová, Vladislava Říhová, Radka Miltová, Milan Pech, Marie Rakušanová, Tomáš Winter, Marta Filipová a Hynek Látal).

Ráda bych touto cestou za organizátorky znovu poděkovala všem, kteří nám byli nápomocni v přípravě a realizaci konference i výsledného sborníku, a vyslovuji opět naději, že mladší kolegové převezmou štafetu – a že tedy ani brněnské setkání doktorandů dějin umění nezůstane nadlouho jedinou akcí tohoto druhu u nás.

Radka Miltová

Časopis Společnosti přátel starožitností

Tento časopis, v současné době vycházející pod názvem Muzejní a vlastivědná práce – Časopis Společnosti přátel starožitností v 115 ročníku, představuje tradiční, mezinárodně ceněný a svou orientací na historickou vlastivědu nezastupitelný recenzovaný časopis. Současná spolupráce mezi Společností přátel starožitností a Národním muzeem při jeho vydávání je

následkem administrativního zásahu tehdejší státní moci z roku 1962, kdy bylo vydávání časopisu převedeno na Národní muzeum. Po jeho návratu Společnosti přátel starožitností v roce 1990 byla vzhledem k reálným možnostem financování tohoto periodika ze strany MK ČR respektována potřeba časopis, jehož potřeba byla MK zdůrazňována, nadále vydávat ve spolupráci s Národním muzeem, což se pak k oboustranné spokojenosti dělo. V současné době však jak Národní muzeum tak MK ČR výrazně změnily svůj názor a přejí si, aby vydávání tohoto periodika skončilo. Národní muzeum jej míní nahradit vlastní novou publikací, která dle jeho představ má být aktuálním, živým, výhradně muzejním diskusním fórem.

Výbor Společnosti přátel starožitností pochopitelně i s ohledem na nezastupitelnost a renomé časopisu, který je např. na půdě organizace EUROPA NOSTRA chápán jako obdivovaná součást evropského rodinného stříbra na poli odborných periodik vydávaných občanskými sdruženími, stejně jako na zavazující, více než stoletou tradici shledává představu zániku časopisu vydáním 115 ročníku zcela nepřijatelnou. Dovoluje si proto za této situace sdělit, že časopis bude péčí Společnosti nadále vycházet v prakticky nezměněné podobě a obsahu nadále, pouze z jeho názvu zmizí v roce 1962 vnučená Muzejní a vlastivědná práce. Vzhledem k nelehkému úkolu, který tím Společnosti nastává, budeme zavázáni za jakoukoliv formu podpory a pomoci. Pro členy Společnosti se předplatné časopisu stane, stejně jako tomu bylo do roku 1962, od roku 2008 součástí členských příspěvků. Ostatní zájemce a abonenty (zejména ty, kteří časopis doposud odebírali jiným způsobem), prosíme touto cestou, protože periodikum bude od 116 ročníku distribuováno Společností, aby své objednávky nadále adresovali na adresu Jitka Matějů, Hostýnská 13, 100 00 Praha 10, tel. 721801590, e-mail mateju@s-fingakrizovka.cz. Autory žádáme, aby se s rukopisy nadále obraceli na výkonnou redaktorku (též adresa), nebo na starostu SPS prof. PhDr. Tomáše Durdíka, DrSc, Archeologický ústav AV ČR, Praha, v. v. i., Letenská 4, 11801, telefon 257014396, e-mail durdik@a-rup.cas.cz

Doufáme, že se nám i s pomocí co nejširší čtenářské obce podaří Časopis Společnosti přátel starožitností, jako orgán historické vlastivědy a interdisciplinární fórum historických věd zachovat.

Výbor SPS

Díky tomu musela původní koncepce ústředního výjevu obrazu „Ateliér...“ (fáze –2) působit velmi provokativně, což v konečné úpravě díla Gustave Courbet zmírnil. To mimochodem vysvětluje dobovou hysterickou a přitom zmatenou odezvu konzervativní kritiky umění i bulvárního tisku z období před zveřejněním obrazu v Courbetově pavilonu na Světové výstavě.

Zbývá poznamenat, že původní autorce tohoto výjevu zjevně nešlo o skandál, tedy o tzv. negativní reklamu v tom smyslu, jak tento moderní mechanismus umělecké scény využíval Gustav Courbet. Tak například: jestliže přítomnost malého otrhánka-diváka quasi-erotického výjevu pobuřovala konvenční měšťáky poloviny 19. století, tato autorka naopak do dětské postavy asi promítala budoucnost svého požehnaného stavu. V tomto smyslu by bylo možné tvrdit, že její koncept ústředního výjevu obrazu „Ateliér...“ byl skutečně vizionářským počinem. A díky její neobyčejné fantazii se u ní skrze tělesný plezír snoubila ideální oddanost umění těsně s jejím reálným mateřským posláním. V jejím pojetí se tak ústřední výjev obrazu „Ateliér...“ stal vpravdě dynamicky koherentní. (Rozhodně mnohem spíš než u Gustava Courbete, který byl nakonec sto celek výjevu koncipovat jen jako nesoudržné shromáždění dvou skupin: na jedné straně „zíralů“ a na druhé postav zahleděných do sebe.)

Osoba autorky původní verze ústředního výjevu obrazu „Ateliér...“ se vynořila v historický okamžik z prostředí modelů malířů, jejich manželek, přítelkyň i profesionálně činných umělek. Navrhujeme ji nadále nazývat „Gustava Courbetová“ vzhledem k tomu, že měla rozhodující podíl na původní podobě zmíněného arcidíla. Courbet si nejen osvojil a přizpůsobil její ideu, nýbrž pokračoval v malbě na témže plátně (!).

Na základě restaurátorského výzkumu „fáze –2“ vzniku obrazu „Ateliér...“ lze činit i některé další předběžné závěry o konkrétním autorském podílu na jednotlivých částech tohoto arcidíla. Autorkou původní ideje hlavního výjevu byla Gustava, zatímco Gustavovi lze přisoudit uspořádání komparsu. Tomu se zdá nasvědčovat už okolnost, že na obraze se vyskytuje celkem 22 mužů a pouze 5 žen (!). Tuto genderovou disproporci nekompenzuje ani uplatnění takových motivů, jakými jsou přítomnost 1 „psa“ a 1 „kočky“. Naopak: právě v tomto bodě se Courbetova obrazová strategie znovu potvrzuje jako výslovně sexistická!

Reálné těhotenství kongeniální spoluautorky obrazu „Ateliér...“ nelze zatím (kvůli její dosud stále nezřetelné občanské totožnosti) potvrdit, byť o jejím intimním vztahu s Courbetem lze sotva pochybovat. Pokud ale vskutku šlo o fyzické těhotenství a nikoli o něco jiného, je třeba vzít v potaz i možnost, že podtitul Courbetova obrazu „Reálná alegorie sedmi let mého života“ byl vlastně pouhou mačistickou transformací původní autobiografické Gustaviny ideje. Hypotéza, že původně tento obraz měl nést název „Ateliér. Devět měsíců mého života“, zůstává ovšem dosud zcela spekulativní.

Proto také bude třeba se při následujících výkladech obrazu „Ateliér...“ vyhnout nejenom starším, nýbrž i novějším feministickým stereotypům dějin umění. Zejména se zdá, že snaha nyní hodnotit umělecký profil Gustavy Courbetové by byla předčasná. Oficiální autor tohoto arcidíla nepochybně vděčí Gustavě za mnohé. Na druhé straně její totožnost zůstává poměrně vágní. Její tvořivá osobnost po sobě totiž ve světě umění zanechala málo dalších stop. Nicméně domněnka, jakoby snad Gustava po svém radikálním zásahu do zrodu zmíněného arcidíla byla dala přednost mateřství a rodině před vlastní uměleckou kariérou, je ve své podstatě zlovolná a patří k arzenálu tradičních maskulinních dějin umění. Navíc existuje sdostatek důkazů o tom, že někteří umělci-mačisté se už ve své době postarali o to, aby pozdější historie přehlédla skutečné inspirační zdroje a podněty jejich tvorby. Nynější zjištění o původní podobě obrazu „Ateliér...“ možná patří k nejpádňějším z těchto důkazů.

„Barokní“ uměleckohistorická žeň v roce 2007

Martin Mádl

Revoluce, která proběhla v uměleckohistorické disciplíně sedmdesátých a osmdesátých letech, se snažila pohřbit dějiny stylu jako „mrtvého krále“ uměleckohistorické metodologie, vládnoucího po převážnou část dvacátého století, a podle některých se na dějiny stylu dokonce již zapomnělo (srov. Jaś Elsner, *Štýl*, in: Robert S. Nelson – Richard Schiff, *Kritické pojmy dejin umenia*, Bratislava 2004, s. 131-142). Několik letošních publikací věnovaných výhradně či převážně baroknímu (potažmo střeoevropskému) umění však nasvědčuje tomu, že otázka

velkých stylových periodizací ani subtilních analýz osobního uměleckého stylu ve skutečnosti pohřbena není a tam, kde je k dispozici dostatečné množství dosud nezpracovaného historického materiálu a kde není třeba za každou cenu hledat nová pole pro sebeuplatnění v oblasti teorie, se bez stylového uchopení umění další práce zatím neobejde.

Velký sborník *Barock in Mitteleuropa. Werke – Phänomene – Analysen* (Martin Engel – Martin Pozsgai – Christiane Salge – Huberta Weigl ed., Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LV/LVI. Wien – Köln – Weimar 2006–2007), věnovaný profesorovi Vídeňské univerzity Hellmutu Lorenzovi k jeho 65. narozeninám, se již svým názvem přímo hlásí k baroku jako stylové epoše, jakkoli se zaměření jeho jednotlivých sekcí a příspěvků na problematiku stylu zdaleka neomezuje. Strukturu sborníku naopak určuje spíše zájem o jednotlivé objednatelské skupiny a různé typy uměleckých objednávek. Autorsky se na sestavení sborníku podílela řada významných specialistů, z českých pak Mojmír Horyna a Lubomír Slaviček.

Naproti tomu název sborník příspěvků z konference, která se uskutečnila v Bratislavě 20.–22. dubna 2005 na počest životního jubilea profesorky Márie Pötzl-Malikové – *Generationen, Interpretationen, Konfrontationen* (Barbara Balážová ed., Bratislava 2007) – zní na první poslech konfrontačně a evidentně se snaží vymanit z hranic jediné stylové epochy. Ovšem i v tomto případě se jedná o práci zaměřenou téměř výhradně na umění baroka a zdaleka ne všechny příspěvky vyznívají konfrontačně, alespoň co se metodologie dějin umění týká. Přesto i zde se jedná o velmi přínosný soubor celé řady objevných studií. Vedle renomovaných osobností přispělo ke vzniku sborníku i několik historiků umění z nastupující generace. Z českých historiků umění zde prezentovali své příspěvky Vladan Antonovič, Ladislav Daniel, Jiří Kroupa, Martin Krummholz, Lubomír Slaviček, Jana Zapletalová a Petra Zelenková.

Stav současného, dosud nevyčerpaného bádání o díle malíře Maulbertsche mapuje sborník *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa* (Eduard Hindelang – Lubomír Slaviček ed., Langenargen – Brno 2007), připravený u příležitosti 30. výročí založení muzea v Langenargen am Bodensee, Maulbertschově rodišti. Tento sborník, za jehož sestavením stojí Muzeum v Langenargen a Seminář dějin umění Masarykovy univerzity v Brně, představuje různé úhly pohledu na Maulbertschovo malířské dílo – vedle statí zaměřených na kontext vzniku maleb i na otázku atribucí a umělecko-historických analýz jednotlivých prací jsou sem zařazeny statě představující Maulbertschovu malířskou techniku z pohledu restaurátorů či příspěvky věnované malířovým předchůdcům a následovníkům. S ohledem na charakter teritoriální rozprostraněnosti Maulbertschova díla je pochopitelné, že se na tvorbě sborníku se podíleli specialisté z Chorvatska, Maďarska, Německa, Rakouska a Slovenska. Českou republiku zde zastupují Petr Arijčuk, Václav Mílek, Lubomír Slaviček, Michaela Šeferisová Loudová a Zora Wörgötter.

K nejvýznamnějším počínům v oblasti studia barokního umění poslední let se bezpochyby přiřadila monumentální kniha Jiřího Šerých, Michaela Rentz fecit (Praha 2007), která podrobně mapuje tvorbu dvorního rytce hraběte Šporcka. Tato práce je pozoruhodná svým objemem, množstvím sneseného a nově interpretovaného materiálu i svou výtvarnou kvalitou, ale také tím, že je zasvěcena u nás dosud spíše opomíjené barokní grafice. Té je přitom věnována i nedávno otevřená výstava Václav Hollar – Evropa mezi životem a zmarem, kterou připravila kurátorka Národní galerie v Praze Alena Volrábová. Také tuto výstavu doprovází rozsáhlý katalog.

Řadu otázek „barokní“ kultury otevírá několik statí sborníku *Slezsko. Perla v české koruně. Historie – kultura – umění* (Mateusz Kapustka – Jan Klípa – Andrzej Kozel – Piotr Oszczanowski – Vít Vlnas ed., Praha 2007), připraveného v souvislosti s velkou výstavou, uspořádanou Národní galerií v Praze pod názvem *Slezsko. Perla v české koruně – Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*. Jedním z uvedených tří období bylo samozřejmě baroko.

Fenoménu barokních „císařských“ sálů byla věnována letošní výstava, uspořádaná v souvislosti s restaurováním císařského sálu v bamberské biskupské knížecí rezidenci. Katalog této výstavy *Kaiserräume – Kaiserträume. Forschen und Restaurieren in der Bamberger Residenz* (Johannes Erichsen – Katharina Heinemann – Katrin Janis ed., München 2007), přináší i statě věnované obecnějším otázkám barokní kultury a dobové společenské prezentace.

Jinou letošní „barokní“, katalogem doprovobenou výstavu připravilo Diecézní muzeum v St. Pölten. Výstava *Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694–1757*, jejíž autorem byl Johann Kronbichler, představila nové pohledy na

K jubileu Jany Wittlichové

Celkem nenápadně oslavila letos na podzim jedno své životní výročí PhDr. Jana Wittlichová (* 2. 9. 1937). Profesní působení spojila záhy – a natrvalo – s Národní galerií v Praze, totiž s tamní sbírkou kresby a grafiky. Během svého mnohaletého působení v této instituci se stala přední znalkyní české i světové grafické tvorby.

Podobně jako ostatní „řadová vojáci“ svého oboru měla záhy příležitost se důkladněji seznamovat s příslušným fondem artefaktů a během své profesní dráhy ovšem i možnost „ocenit půvaby“ praktické činnosti uvnitř institucí. Už proto není nikterak snadné v krátkosti shrnout veškerou anonymní práci jubilantky, ani její jmenovitě „výstupy“, o nichž poučuje nyní chystaný slovník českých historiků umění.

Umělecká grafika patřila – a stále náleží – k oněm oborům tvorby, do značné míry stojících na okraji „velkých dějin umění“. Jana Wittlichová se přičiňovala o odborné poznání i o širší, veřejnou prezentaci tohoto tvůrčího oboru zejména od roku 1967. Před čtyřiceti lety byla poprvé „komisařkou“ (v dnešní terminologii „kurátorkou“) samostatné výstavy grafiky, věnované německé umělkyni ranného 20. století Käthe Kollwitz. Konec šedesátých let 20. století znamenal pro jubilantku, podobně jako pro celou její generaci, otevření možností, po nichž následoval násilný útlum. Nicméně se jen mezi lety 1967–1992 Jana Wittlichová stala (pokud dobře počítám) kurátorkou dvaceti dvou tuzemských výstav pražské Národní galerie týkajících se zejména cizí grafiky a dalších čtyř výstav uspořádaných v zahraničí.

V období po „Sametové revoluci“ dále podstatně rozšířila obor své působnosti, hlavně na grafiku z českých zemí období 19. století, a dostala příležitost výsledky své práce zveřejnit v syntetických publikacích – ať už u příležitosti výstav anebo mimo ně (například „Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne“ / 1995, „Litografie aneb Kamenopis. Počátky české litografie“ / 1996, „Prag 1800. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern“ / 2000, a některých dalších).

Jana Wittlichová se za léta svého profesního působení stala znalkyní, která je navíc sto své hluboké poznání milovaného oboru umělecké tvorby poskytovat také bližním, a to v plném slova smyslu nezištně. Zde se dostáváme až k osobnostním kvalitám. Naše jubilantka ve své „mateřské“ instituci i mimo ni nespočetněkrát osvědčila svou cha-

rakteristickou zdrženlivost jako postoj, která se v jejím pojetí nijak nevylučuje s kolegií a s týmovou spoluprací. Krátce řečeno: jistě nepatří do dnes tak preferované a devalvované kategorie „showman/woman“. A to vlastně jen dále zvyšuje všestrannou úctu odborné veřejnosti k Janě Wittlichové.

Roman Prahla

Výročí Jiřího Vykoukala

Koncem července oslavil významné životní výročí pražský rodák PhDr. Jiří Vykoukal (* 27. 7. 1937), kterého většina z nás má po léta pevně spojeného především s chebskou galerií a jejími aktivitami. Životní osudy i profesní kariéra dr. Vykoukala však nebyly rozhodně přímočaré; podobně jako v případě řady příslušníků jeho generace je výrazně a mnohdy spíše nepříznivě poznamenaly mnohé zvraty, sledující proměny celkového politického a kulturního klimatu české společnosti od padesátých let, přes nadějná léta šedesátá, nehybnost normalizačního dvacetiletí až k novému vzednutí po Listopadu 1989. Pro dějiny umění se dr. Vykoukal, absolvent Střední zemědělské technické školy v Táboře, rozhodl na počátku šedesátých let, poté co získal praktické zkušenosti jako pracovník galerie Slovákého muzea v Uherském Hradišti (1961–1963). Zpočátku je studoval na brněnské univerzitě a v roce 1967 dokončil na Karlově univerzitě diplomovou práci, jejíž téma – tehdy právě uzavřené malířské dílo Václava Tikala – předznamenalo jeho hlavní celoživotní odborné umělecko-historické zaměření na problematiku českého moderního umění 20. století. Po ukončení studia krátce pracoval jako odborný asistent v pražské Národní galerii, aby v roce 1968 přešel do Galerie výtvarného umění v Chebu, kde za krátkou dobu svého tamního působení připravil několik výstav, které přinesly nový pohled na dílo Maxmiliána Pirnera (1970) nebo na problematiku symbolismu v českém umění (1970). Na počátku normalizace byl však nucen pro své názory galerii opustit a nové působiště našel v odboru evidence a dokumentace Krajského střediska památkové péče v Plzni, kde působil do roku 1981. Poté došlo k vynucenému přerušení jeho práce na poli galerijní, respektive památkářské práce, když mohl v letech 1981–1983 pracovat pouze jako dělník Okresní správy silnic v Chebu. K odborné muzejní práci vrátil v roce 1984, nejprve jako pracovník Okresního muzea v Tachově a od roku 1987 opět v „mateřské“ Galerii výtvarného umění v Chebu. Tehdy se mj. podílel

dílo dalšího významného malíře středoevropského umění osmnáctého století, jehož tvorba rovněž zasáhla na území českých zemí.

Na přelomu loňského a letošního roku proběhla v Konímě Pražského hradu výstava Jan Jiří Heinsch. Malíř barokní zbožnosti, kterou připravil Michal Šroněk z Ústavu dějin umění AV ČR. Také tato katalogem doprovázená výstava, která představila výběr rozsáhlého Heintschova díla a zasadila jej do širšího dobového kulturního kontextu, se již ve svém názvu přihlásila k svébytnému fenoménu „baroka“.

Výběrový přehled recentních publikací věnovaných baroknímu umění bychom chtěli uzavřít ohlášením sborníku z konference uspořádané v Brně a Praze 27. září – 1. října 2005 Ústavem dějin umění AV ČR, Seminářem dějin umění Masarykovy univerzity a Moravskou galerií v Brně. Sborník Baroque ceiling painting in Central Europe / Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa, jehož redaktoři jsou Michaela Šeferisová Loudová, Zora Wörgötter a Martin Mádl, nabízí různé pohledy na problematiku barokního nástěnného malířství a vyjde tiskem na konci tohoto roku.

ODBORNÁ SETKÁNÍ

Johann Anton Losy von Losinthal. Un musicista tra Piuro e Praga. Mezinárodní seminář Piuro (Sondrio), 13. 11. 2007

Jan Antonín Losy z Losinthalu († 1721), kdysi nazývaný „otcem loutny“, byl již ve své době uznáván jako vynikající hudební virtuos a autor řady pozoruhodných loutnových skladeb. Příslušníci v Čechách usazené hraběcí rodiny Losyů jsou pak známi jako zastánci významných dvorských úřadů, aktivní účastníci obrany Prahy před švédskými vojsky v roce 1648, i jako stavebníci paláce na pražském Novém Městě a zámku ve Štěkni, či jako objednatelé uměleckých děl od Karla Škréty, Fabiána Václava Harovníka, Jana Kupeckého a dalších.

Rod Losyů se v Čechách objevuje ve dvacátých letech 17. století. Jeho původ však donedávna zůstával záhadou. Uvažovalo se přitom, že do českých zemí tato rodina přišla ze Švýcarska, Tyrolska, či dokonce že zde byla již delší dobu usazena. Skutečný původ rodiny se podařilo objasnit teprve díky bakalářské univerzitní tezi Jana Antonína Losyho z Losinthalu z roku 1667, nově objevené ve sbírce Národní galerie v Praze. Petra Zelenková, NG v Praze, a Martin Mádl, ÚDU AV ČR, na základě interpretace uvedeného grafického listu od Jana Bedřicha Hesse z Hesic před časem upozornili, že rodina zvaná původně Losio, pocházela z města Piuro, dnes ležícího na území provincie Sondrio v severní Itálii.¹⁾

Piuro bylo v 16. století sice nevelkým, avšak hospodářsky i kulturně významným městem. V 15.–18. století toto město patřilo k území Grisonska. V roce 1618, v době rostoucího napětí mezi různými politickými a náboženskými stranami, postihla Piuro tragická přírodní katastrofa nebyvalých rozměrů. Nad městem, ležícím na dně hlubokého alpského údolí, se utrhli horský svah Monte Conto a město s jeho honosnými paláci, domy a kostely zasul. Pod návalem kamenů a pod vodami rozvodněné řeky Mery tehdy zahynulo kolem tisíce obyvatel.²⁾ Zprávy o neštěstí se brzy donesly až do Prahy, kde o nich psali pražský tiskař Paul Sessen a ve svých Pamětech i Mikuláš Dačický z Heslova. Otec slavného loutnisty, Giovanni Antonio Losio, byl jedním z mála, kteří před katastrofou šťastně unikli. Později působil mezi Prahou a Vídní, a díky svému obchodnímu nadání došel velkého majetku a posléze odpovídajícímu společenskému postavení.

V tomto roce se obec Piuro ve spolupráci s Centro di studi storici valchiavennaschi rozhodla připomenout významného příslušníka piurské rodiny Losio a uspořádala na jeho počest mezinárodní seminář „Johann Anton Losy von Losinthal. Un musicista tra Piuro e Praga“. Odbornými garanty tohoto setkání se stali profesor Guido Scaramellini, prezident Centro di studi storici valchiavennaschi a autor řady významných studií věnovaných dějinám Piura, a americký loutnista Paul Beier, zaměřující se na interpretaci renesanční a barokní hudby. Semináře se zúčastnil francouzský muzikolog a přední expert v oblasti interpretace loutnové hudby Claude Chauvel, který přednesl referát věnovaný Losyho významu v dějinách loutnové hudby. Prof. Scaramellini zde hovořil o pohnuté historii města Piuro a příslušníků několika zdejších rodin, žijících v emigraci. Italská historička Mariagrazia Carlone, členka Renaissance Society of America, na semináři prezentovala přednášku, věnovanou dějinám loutny z pohledu organologie. Český loutnista a muzikolog Miloslav Študent z Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně seznámil přítomné s projektem „Thesaurus Tesudinis Bohemiae“, věnovaným systematické dokumentaci loutnových hudebních fondů se zvláštním zaměřením na evidenci děl Jana Antonína Losyho. Martin Mádl ve svém příspěvku uvedl zjištění o původu rodiny Losyů a o jejich kulturních aktivitách na českém území.

Seminář se uskutečnil v historickém prostředí špitálu při kostele Nanebevzetí P. Marie za účasti odborné veřejnosti a zástupců obce Piuro, a setkal se i s živým zájmem místních obyvatel. V kostele Nanebevzetí byl pak v návaznosti na seminář

uspořádán koncert z děl Jana Antonína Losyho z Losinthalu a jeho součastníků, který přednesli loutnísté Paul Beier a Earl Christy. Losyho hudba tak poprvé zazněla v prostoru, který je s původem loutnistovy rodiny těsně spjat a který jeho otec téhož jména dotvořil v roce 1640 fundací kaple sv. Jana Křtitele.

Setkání se stalo příležitostí k navázání nových mezinárodních kontaktů a k výměně informací z různých oblastí kultury – ze sféry kulturních i politických dějin, dějin vzdělání, hudby, architektury a výtvarného umění. Přineslo navíc podněty pro další studium Losyho hudebních děl a kulturního mecenátu jeho rodiny, ale také pro výzkum kulturních vztahů mezi severoitalským Piurem a Prahou, na jejichž budování se po několik staletí podíleli vedle Losyů i příslušníci dalších piurských rodů.³⁾

Martin Mádl

¹⁾ Petra Zelenková – Martin Mádl, The destruction of Piuro and the rise of the Losy of Losinthal family on the thesis broadsheet after Johann Fridrich Hess of Hesice from 1667 / Zkáza Piura a vzestup Losyů z Losinthalu na univerzitní tezi podle Jana Bedřicha Hesse z Hesice z roku 1667, Bulletin of the National Gallery in Prague, XII – XIII, 2003, s. 6–24, 110–123.

²⁾ K dějinám Piura srov. zejm. Guido Scaramellini – Günther Kahl – Gian Primo Falappi, La frana di Piuro del 1618. Storia e immagini di una rovina, Sondrio 1988.

³⁾ Na území Čech je např. doloženo působení příslušníků rodů Brocco a Gianinalli, kteří rovněž pocházejí z Piura.

Konference Valdická kartouza 1627 – 1857 – 2007

Mezinárodní konference proběhla 23.–24. října 2007 na půdě organizátora, Regionálního muzea a galerie v Jičíně. Spolupořadatelem byl Kabinet historie a dokumentace Vězeňské správy ČR. O náplni prvního dne vypovídá její podtitulek „1627–1857 – fenomén kláštera“, druhý den proběhl blok „1857–2007 – fenomén věznice“; výstižněji snad ani nelze pohnuté osudy náročné budovaného objektu i jeho dobrovolných či nedobrovolných obyvatel naznačit. Přestože program vězeňského bloku byl zajímavý, nebude zde o něm dále pojednáno; všechny příspěvky budou publikovány v připravovaném sborníku.

Pozornost referujících se podle očekávání soustředila zejména na Albrechta z Valdštejna. Valdštejn valdickou kartouzu založil a spojil ji se svým rezidenčním městem a palácem (a kolejí jezuitů) unikátní čtyřřadou lipovou alejí, která prochází Libosadem s loggií. V kartouze byl i pohřben, jak bylo jeho záměrem; svou brzkou smrt však zcela mimořádně neplánoval, a to je zřejmě důvodem, proč si nezajistil včas svůj náhrobek. Po zrušení kartouzy josefinskými reformami byly jeho ostatky příslušníky rodu přestěhovány do kostela sv. Anny v Mnichově Hradišti, kde jsou uloženy dodnes (tématu se na konferenci věnovala Eva Lukášová). Vtíravé otázky ohledně Valdštejnova vztahu k církevnímu řádům pojednali Barbora Klipcová a Dušan Foltýn. Z jejich příspěvků vyplynulo, že Valdštejn zřejmě neměl ke kartuziánům a jejich přísné observanci žádný mimořádný osobní vztah. Do Valdic byla totiž umístěna komunita, která měla již dříve najít svůj domov v kartouze ve Štípe u Zlína; tuto kartouzu sice také založil Valdštejn, ale lokalitu posléze ztratil a založení nebylo víceméně realizováno. Možná by dal Valdštejn ve Štípe přednost např. jezuitům; jejich klášter však již nedaleko existoval. Přes různé peripetie se nakonec založení valdické kartouzy stalo ve své době velmi netradičním počinem a vůbec nejvýznamnější kontemplativní fundací na českém území. Stavba kartouzy je mimo jiné z důvodů jejího stavebního typu, tj. jednotlivých izolovaných patrových objektů s vlastními zahradami a společným kostelem, mimořádně nákladná. Architektonické podobě kartouz se věnovali Petr Uličný, který divákům umožnil virtuální prohlídku valdickým vězenským objektem včetně rekonstrukcí původního stavu klášterního kostela, a Petr Holub a David Merta, kteří představili původně gotickou kartouzu v Králově Poli (Brno), recentně přestavěnou pro univerzitní účely. Příspěvky přinesly průběžně rovněž některé cenné informace o komunikaci mezi stavebníkem a představeným řádu. Architekt vlastní valdické kartouzy, Andrea Spezza, který vedl i stavbu pražského Valdštejnského paláce, však na konferenci zůstal poněkud stranou zájmu. Jak upozornil moderátor odpoledního bloku Ivan Muchka, měl Spezza zkušenosti s kamažulským komplexem v polských Bielanech (v kuloárech zaznělo, že tedy Valdštejn našel přeci jen způsob, jak ušetřit; totiž na projektu). Překvapivě široké komunikační pole v jinak velmi uzavřených kartouzách otvíraly vztahy mezi jednotlivými kartouzami navzájem, jak ukázal Rafal Witkowski z Poznaně. Stav bádání o valdické kartouze z hlediska dějin řádu shrnul prof. James Hogg ze Salzburku, editor hutné edice Analecta Cartusiana. Poměrně pragmatický obsah konference na vyšší spirituální rovinu pozvedl poslední dva příspěvatelé, které jsem ještě nezmiňila. Karmelitán P. Václav Brož se s publikem podělil o své vnímání života v kartouze a jejím poslání, jež doprovodil příkladným power-pointem. Důsledný rozbor situace kartouzy ve Valdštejnem komponované jičínské krajině připravil Jaromír Gottlieb. Nová geodetická a astronomická měření ukázala mimořádné umístění zkoumaných lokalit, zejména pak přesnost rozvinutí aleje vedoucí k Libosadu vzhledem k západu Slunce v den zimního slunovratu; u jiných Valdštejnových realizací nebyly zatím podobné vztahy nalezeny. Na závěr ještě pozvánka – v příštím roce chystá jičínské muzeum výstavu věnovanou regionálním aktivitám Albrechta z Valdštejna.

Sylva Dobalová

na přípravě výstavy věnované Skupině RA, kterou připravila Galerie hlavního města Prahy (1988). Své odborné a organizační zkušenosti mohl ku prospěchu chebské galerie a našeho oboru znovu naplno uplatnit až po roce 1989, kdy se zcela logicky stal ředitelem Galerie výtvarného umění. Současně se na celé jedno desetiletí postavil do čela Rady státních galerií České republiky (nyní Rady galerií České republiky), profesního sdružení českých muzeí umění, jako její mimořádně obětavý předseda. Přitom se plně věnoval budování chebské galerie, která se zásluhou svých výstavních a dalších aktivit, vznikajících nezřídka v přínosné spolupráci s předními domácími i zahraničními muzei výtvarného umění, zařadila mezi nejvýznamnější instituce svého druhu v českých zemích. Dr. Vykoukal působil nejen jako opravdový spiritus agens většiny těchto nepřehlédnutelných aktivit, které např. přispěly ke opětovnému zapojení tvorby řady českoněmeckých umělců (např. Wenzela Hablika, Emila Orlika nebo Josefa Hegenbartha) do kontextu umění na našem území, ale mnohé z nich odborně připravil. Přesvědčivý výraz jeho odborných schopností pak představuje nedávno vydaná monografie, v níž shrnul výsledky svého dlouholetého zájmu o dílo Václava Tikala.

Lubomír Slavíček

Jubilující

Helena Koenigsmarková

Ředitelka Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Helena Koenigsmarková, pochází z Plzně. Vystudovala dějiny umění na Karlově universitě v Praze a studium zakončila v roce 1972 prací, věnovanou Mistru Třeboňského oltáře. Problematice středověkého užitého umění se pak věnovala a dodnes věnuje, v rámci možností daných funkcí a pracovním vytížením.

Po skončení studia nastoupila do Uměleckoprůmyslového muzea nejprve jako pracovnice odboru nábytku a kovů, kde se začala specializovat na historický cín, především na středověké poutní odznaky. Její druhou láskou se stala oblast historických hraček; jim věnovala i svou první výstavu v roce 1977. Touha či povinnost každého muzejního pracovníka po širším záběru ji hned v začátcích přivedla i ke sbírce historického porcelánu na zámku v Klášterci nad Ohří. Roku 1978 obhájila doktorskou disertaci na již zmíněné téma středověkých poutních odznaků, vycházející zčásti ze zpracování cenné muzejní sbírky, kterou později v roce

1986 představila i ve výstavě Středověké umělecké řemeslo ze sbírek UPM v Praze. V 80. letech se zasazovala o bohatou akviziční činnost muzea jako členka jeho nákupní komise.

Po roce 1989 se stala nejprve zastupujícím ředitelkou, v roce 1991 byla jmenována ředitelkou UPM. Je vůdčím duchem všech proměn muzea v posledních dvou desetiletích: při budování nových stálých expozic v budově muzea (Příběhy materiálů, v roce 2000), v Národní galerii v Praze (expozice 19. a 20. století ve Veletržním paláci) i v mimopražských pobočkách (Klášteřec n.O., Kamenice nad Lipou). Odborné kontakty udržuje a bohatě rozvíjí s mnoha spřízněnými evropskými institucemi, v mnohých absolvovala studijní pobyty a stáže (Musée des Arts décoratifs v Lyonu, Victoria & Albert Museum v Londýně). Odbornou stáž věnovanou muzejnímu managementu absolvovala v Holandsku. Aktivně působí v řadě mezinárodních institucí, především v komisi ICDAD – ICOM. Je prezidentkou evropské společnosti Sklo a světlo a významně napomáhá propagaci českého a evropského moderního skla, např. úzkou spoluprací s Corning Museum of Glass v USA. Díky její pomoci a erudici se těší velkému úspěchu mezinárodní prezentace českého designu, mimo jiné na přehlídkách Designbloku nebo na putovní výstavě Česká stovka: 100 ikon českého designu, která byla představena na řadě míst v zahraničí. V roce 2003 obdržela od ministra kultury Francie Řád rytíře umění a písemnictví za zásluhy na poli spolupráce evropských muzeí v oblasti užitého umění.

Přejme ji, aby ani v budoucnu neztrácela elán, obdivuhodný nadhled a humor.

Helena Brožková

Vzpomínka jednou větou

Ve druhém pololetí roku 2007 si připomínáme nedožitě osmdesáté narozeniny dvou významných historiček umění: PhDr. Mileny Zeminové, roz. Hanavské (29. 8. 1927 Praha – 16. 3. 1994 Praha) a PhDr. Olgy Herbenové, roz. Šroňkové (1. 12. 1927 Užhorod – 13. 6. 1990 Praha), které svou odborností zaměřily na umělecké řemeslo a profesní život spojily s pražským Uměleckoprůmyslovým muzeem.

Před sto lety se narodili: PhDr. Josef Myslivec (7. 7. 1907 Praha – 21. 12. 1971 Praha), historik umění specializovaný na ikonografii byzantské umění a přední znalec ikonomalby, dále: PhDr. Jan Krofta

PERSONALIA

Laudatio k udělení Ceny UHS Pavlu Preissovi

Generace historiků umění, narozená ve dvacátých letech, vstupovala do studia oboru hned po druhé světové válce. V idealismu prvních poválečných let studenti a začínající mladí vědci hodlali navázat a rozvinout tradice oboru, jak je formovali zakladatelské osobnosti první poloviny století: V. Birnbaum, V. V. Štech, A. Matějček a z mladších A. Kotal nebo V. Richter. Záhy však byly jejich profesní i lidské osudy ve větší či menší míře postiženy brutalitou a stupiditou komunistického režimu. Generace 20. let však prokázala poměrně pozoruhodnou odolnost proti hrozbám, i svodům jak let tvrdé totality padesátých let, tak i měkké normalizace o dvacet let později a nejvýznamnější z jejich příslušníků vytvořili dílo, které podstatně rozvinulo a zmnožilo poznání v oboru dějin umění.

Mezi těmito našimi kolegy patří zcela mimořádně významné místo Prof. Dr. Pavlu Preissovi, DrSc. Po ukončení studia ho o více než tři roky života připravila vojna u černých baronů. I tam však čas neutrácel a v maximální možné míře využil volna ke studiu a poznání. Je ostatně pro Pavla Preisse typické, že si nikdy nestěžuje na nepřízeň osudu a každou – i tu nejnevhodnější a nejbizarnější – svou životní situaci chápe jako příležitost k poznání a práci. Tímto přístupem k událostem vlastního života snad nejvýmluvněji svědčí o hluboce katolickém kořeni svého charakteru i životní energie. Již při soupisových akcích na zámcích v západních a jižních Čechách v polovině 50. letech se přes den intenzivně věnoval práci s materiálem a večery soustředil ke studiu literatury, převážně odborné. Totéž charakterizuje jeho působení později nakrátko v Národním muzeu a posléze po více než čtyři desetiletí v pražské Národní galerii. Bez ohledu na přízeň či nepřízeň doby bez touhy po kariéře soustavně pracoval a vrstvil dílo, které je snad nejobsáhlejším výkonem v našem oboru v poslední desetiletích. Plného ocenění se mu dostalo až v posledním dvacetiletí.

Již od studentských let preferoval z uměleckých oborů malbu a to především malbu barokní a renesanční. Diplomovou práci, obhájenou v roce 1949, věnoval barokní iluzivní malbě architektury v Čechách. Již v tomto textu prokázal osobitý přístup k baroknímu umění, který překonal pouze znalecké prožívání smyslových kvalit barokní malby, převažující u starších historiků umění, ale sledoval hlubší kulturně historické souvislosti specifického typu zakázky. Díky tomu mohl i odmítnout povrchovou „teatrologickou“ charakteristiku barokních fresek i celých interiérových kompozic a vysledovat jejich hlubší smysl jak z ryze uměleckého hlediska tak z hlediska vztahu umělecké produkce a jejich objednavatelů, i z hlediska typu umělecké tvorby a jejího slohové vývojového profilu. Již tento první větší výkon mladého vědce nese charakteristické znaky jeho přístupu k předmětu poznání, který můžeme sledovat v celém jeho díle. Jeho práce je totiž charakterizována mimořádnou metodickou pestrostí, kdy metoda jeho způsobu cesty k odpovědi vyplývá z prvotního a silného prožitku díla a formulace otázek. Nic není Preissovy tak vzdálené jako dogmatická oddanost jedné metodě jako zaručenému klíči k poznání a záruce vědeckosti. Naopak věren své odvaze a touze po skutečném poznání užívá nejrůznějších metod jako klíčů k omezení poznání a užívá jich s okouzující a poutavou virtuozitou. Ostatně jedním z jeho bonmotů je, že „ten kdo příliš metodologizuje, zakrývá většinou svou neschopnost autentické formulace otázky a sdělení poznatku.“ Pavel Preiss, který často na první pohled působí jako přísný a někdy až „kožený“ vědec přistupuje ke světu i k umění se smyslem pro paradox a s okouzlením krásou i její mnohoznačností. Přesně tato schopnost vyvažovala vždy přísnost jeho umělecké práce a bránila jakémukoli dogmatismu. Když před časem s oblibou říkával, že „dnes pilně pracuji na svých zitéjších omylech“ bylo to jeho, lehce sebeironické vyjádření vědomí hermeneutického kruhu, ve kterém se duchovědné poznání vždycky a nutně pohybuje.

Během desetiletí se vrstvil Preissovo dílo s pravidelností běhu ročních dob. Velké monografie významných umělců, zpracování zajímavých témat novověkého umění, studie ikonografické i kulturněhistorické, práce syntetizující i brilantní monografie jednotlivých významných děl často až překvapivě odhalovaly bohatství komplexnosti uměleckého díla a jeho širších kulturněhistorických vztahů. Přes tři stovky titulů, z nichž mnohé reprezentovaly naši vědu v zahraničních periodikách a sbornících podstatně prohloubily a nově formovaly naše znalosti. Současné poznání českého barokního malířství i jeho vztahů k umění okolních zemí, stejně jako platné pohledy na středoevropské umění i některá témata italského umění jsou z převážné části Preissovým dílem. Srovnávám-li rozsah poznání barokního umění z doby před čtyřiceti lety, kdy jsem studoval a současnost, pak mohu konstatovat podstatný nárůst nejenom z hlediska podstatného prohloubení interpretativních výkonů, ale i z hlediska nově rozpoznaných historických faktů, vytěžených z pramenů i analytických výkonů. I na tomto nárůstu faktů se Preiss podstatně podílel. Vypočítávat jednotlivé Preissovy práce a hodnotit jejich přínos pro dějiny umění by zabralo řadu hodin, ba bylo by tématem na celý cyklus přednášek. Proto od něj upustím, chtěl bych však ještě upozornit na to, že jistě by skoro každý z nás mohl jmenovat to či ono Preissovo dílo, které patří k jeho oblíbené četbě...ano četbě. Zde se dotýkám ještě další nezanedbatelné kvality publikací prof. Preisse, totiž jejich

literární hodnoty. Snad lze tento sklon k jazykové vytržebnosti připsat existenci spisovatelky Gabriely Preissové v rodokmenu autora, nebo – dle mého soudu věrohodněji – jeho zálibou, ba bytostnou potřebou čtení v několika jazycích. Právě tato několikanásobná jazyková zkušenost motivovala a posilovala Preissovu lásku k češtině, díky níž by mohl sdílet poznání a tvrzení již bohužel zesnulého profesora Alexandra Sticha o mimořádném bohatství, dynamičnosti ba dramatickosti tohoto jazyka. I ve vztahu k jazyku dokáže Pavel Preiss pozoruhodně vlit přiměřený styl sdělení od stroze přesně až objektivně formulovaných studií až k textům silných poetických kvalit. Dokládá tak, že schopnost sdělení a jazykové hodnoty jsou integrální součástí práce historika a uměleckého historika, že totiž duchovně pěstovaná na špičkové úrovni nejenom pozdvihuje a formuje kulturní povědomí národa a jeho vztah k uměleckému dědictví minulosti, ale má být zároveň i rozvojem jazyka, který udržuje při životě a chrání ho.

O velikosti Preissova vědeckého díla nemůže být pochyb. Zároveň však – mimo jiné i díky nádherné práci s češtinou – četná Preissova díla jsou ceněna a vyhledávána i širším kulturním publikem a čtena možno říci s láskou, aniž by šlo o takzvanou popularizující literaturu, která často rezignuje na vědeckou opravdovost a aktualitu sdělení. Preissovy texty naproti tomu spojují nejvyšší vědeckou přesnost a hloubku s čtivostí a literární působivostí. Proto je dílo dnešního oslavence nejen vynikající součástí české uměnovědy posledních desetiletí, ale i kulturním výkonem daleko širšího dosahu.

Za jeho práci přiměřeně Prof. Preissovi poděkovat a přát si aby dovedl k dokončení rozepsaná i zamýšlená díla. Pavel Preiss vždy své práce dokončoval a pokročilý věk i zdravotní potíže ho o tuto schopnost nepřipravily, přejme si aby ho provázela ještě dlouho.

Mojmír Horyna

Laudatio k udělení Ceny Josefa Kráse Marii Rakušanové

Vstup do arény, v níž historici umění zápasí nejen o nosná, atraktivní, a někdy i zapomenutá a opomíjená témata, ale také o granty, o finanční podpory a o stipendia, může být pro mladého absolventa dějin umění krušný. Najít své místo na této scéně a obhájit smysl práce není lehké a jistě ne samozřejmé. Je vcelku běžné a logické, že absolventi dějin umění se zaměřují spíše na témata méně zpracovaná či vůbec nezpracovaná. Na oblasti, v nichž je možnost, existuje-li archiv, dokumentace či pozůstalost, vytěžit co si ze starých zaprášených papírů, návrhů, skic, poznámek či korespondence, na niž mnohdy léta ruka badatele nesáhla. Víme, že ve dvacátém století je takových okruhů, umělců a potenciálních neprobádaných světů celá řada. Prostor bílých míst se však zmenšuje zoufale pomalu.

Dnešní laureátka se takové cestě poněkud vymyká. Její diplomová práce na téma *Vlivy německého prostředí na české umění v letech 1900-1914* upozornila na německé podněty pro nejdynamičtější se rozvíjející české umění v prvních dvou desetiletích dvacátého století, čili zkoumala období vlastně relativně dostatečně prozkoumané. Podstatný byl nový úhel pohledu, tj. výzkum z pozice německých uměleckých a kulturních vlivů. Již zde se projevily revizionistický prvek laureátčiny práce: na místo francouzského prostředí orientace na Německo. Mnohem odvážnější ovšem bylo téma dizertace *Problematika českého a německého expresionismu v souvislostech dobových dějin umění, teorie umění a filozofie*, kterou Rakušanová obhájila v roce 2006. Mohlo by se zdát, že expresionismus je v českém umělecko-historickém diskurzu na delší dobu vyčerpán díky velké výstavě *Expresionismus a české umění 1907-25* (Praha 1994). Marie Rakušanová tento pocit nesdílela a vrhla se na pole zkoumání hranic a „čistoty“ pojmu zejména v českém prostředí, které je konfrontováno s německým užitím a smyslem termínu.

Zkušenosti a znalosti z dizertace pak uplatnila v přípravě a realizaci monumentální výstavy *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*, kterou koncepčně připravila a byla také editorkou právě vyšlé publikace k výstavě. Upřímně se vyznávám, že rozsah a záběr výstavy mě v dobách přípravy děsil. Laureátka ovšem s lehkostí, úsměvem a šarmem, ve svižném, spíše tanečním než pracovně upoceném rytmu a bez známky napětí či frustrace, které zákonitě poznamenají každého kurátora velké srovnatelné výstavy, překonávala jednu zádrhel za druhou. Starší a poněkud ochablé kolegy (hovořím zde za sebe) dotlačila do cílové pásy tak, že si toho ani nevšimli. Výstava byla na světě, byla vydána rozsáhlá publikace. Jak výstava, tak publikace jsou založeny na velké a hluboké znalosti materiálu, a to nejen českého, ale i německého. Jsou současně důkazem ohromného pracovního nasazení a záviděníhodných organizačních schopností. Výstava v Městské knihovně v Praze prokázala, že i „velká“, zdánlivě diskurzivně vyčerpaná témata mají svou nosnost, podíváme-li se na ně „jinak“, než jak bylo doposud zvykem.

Již před výstavou *Křičte ústa!* autorka vydala několik studií, které významně přispěly k výzkumu umění zejména přelomu 19. a 20. a prvních desetiletí 20. století. Mám na mysli důležitou publikaci *Sabat nucených prací ve věznici vůle – Vliv filozofie Arthura Schopenhauera na české umění a uměleckou teorii*, vydanou nakladatelstvím Tomáš Halama, České Budějovice 2005, studie o Antonínu Slavíčkovi v katalogu výstavy z roku 2004, nebo faktograficky vydatný článek Cesta Emila Filly, Antonína Procházky a Friedricha Feigla v roce 1906 po Evropě. *Umění* 52, 2004, č. 1, s. 72-83.

(7. 8. 1907 Ejovice u Plzně – 22. 8. 1982 Praha), syn historika Kamila Krofty, historik umění-medievista zabývající se především dějinami knižní a nástěnné malby doby Karla IV., v letech 1960-1967 ředitel Národní galerie v Praze, později vědecký pracovník ústavu dějin umění ČSAV, a rovněž: PhDr. Zoroslava Drobná, CSc. (22. 12. 1907 Brno – 21. 6. 1988 Brno), historička umění a archeoložka se zaměřením na středověké umění, dlouholetá pracovnice Národního muzea v Praze.

Před 70 zemřeli: archivář olomouckého arcibiskupa ThDr. et PhDr. Antonín Breitenbacher (12. 2. 1874 Jarošov u Uherského Hradiště – 8. 8. 1937 Kroměříž), mj. autor dějin arcibiskupské sbírky obrazů, iniciátor a spolu s prof. Eugenem Dostálem autor jejího katalogu – Univerzitní profesor PhDr. František Žákavec (23. 2. 1878 Kdyně – 25. 12. 1937 Praha), výtvarný kritik, překladatel a historik umění zabývající se především českým uměním 19. a počátku 20. století a jeho vztahy k Francii, mj. autor knihy o Národním divadle.

Před 60 lety zemřeli: PhDr. František Xaver Harlas (8. 2. 1865 Praha – 22. 8. 1947 Praha) výtvarný kritik a publicista, muzejní pracovník a místopisec Prahy – Jan Štenc (13. 9. 1871 Praha – 5. 11. 1947 Praha) reproduční grafik, tiskař, majitel Štencova grafického kabinetu, vydavatel časopisu *Umění* a mnoha knih a první nakladatel specializovaný na publikace o výtvarném umění.

Před 50 lety zemřel německý historik umění univerzitní profesor PhDr. Edmund Wilhelm Braun (23. 1. 1870 Epfenbach – 23. 9. 1957 Norimberk), který velkou část svého odborného života jako ředitel Slezského zemského muzea v Opavě spojil s naším územím.

12. září 2007 zemřel v San Diegu Konrad Oberhuber. Narodil se v Linci, Oberhuber vystudoval dějiny umění ve Vídni. Jeho hvězdá kariéra předního znalce renesančního umění (Rafael) a kresby začala ve vídeňské Albertině, pokračovala v National Gallery ve Washingtonu a na Harvard University, aby se uzavřela pozicí ředitele instituce (1987–2000), kde Oberhuber začínal svoji profesionální kariéru. KO byl přitažlivě ekcentrický, jednou nohou ukotven v minulosti, druhou směřující do budoucna. Jeho výchova, vzdělání a některé jím oceňované hodnoty byly tradičně středoevropské. Na druhé straně však ztělesňoval „New Age“ ještě než nastal a to svým vegetariánstvím, ležérním stylem oblékáním, zálibou v antroposofii Rudolfa Steinera a negováním celé řady konvencí (William Robinson).

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI V ČESKÝCH ZEMÍCH

Ročník 19 / Volume 19

Vydává / Published by: Výbor Uměleckohistorické společnosti v českých zemích (UHS) / Czech Association of Art History (CAAH)

Vychází 2x ročně / Published twice a year
Redakce / Editors: S. Dobalová, A. Horová, M. Klimešová, L. Konečný, I. Muchka, R. Prah, L. Slaviček

Grafická úprava / Layout: Ivo Purš

Adresa redakce / Editorial Address:

UHS c/o ÚDU AV ČR, Husova 4, 11000 Praha 1

Tel. 222 183 504, Fax 222 221 654

E-mail: arthist@site.cas.cz

Písemné materiály zasílejte pokud možno jako přílohy el. pošty / manuscripts should be sent as e-mail attachment, reprodukce z digit. kopírek nebo digit. záznamy / reproductions from digital copiers or scanned images

ISSN 0862-612

© Uměleckohistorická společnost v českých zemích

Příští číslo má uzávěrku 15. dubna 2008. Toto číslo vychází dne 3. prosince 2007.

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST V ČESKÝCH ZEMÍCH

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti): Mgr. Václava Pštrosova, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 11000 Praha 1. Úřední hodiny: středa 8.30-11.30, 12.30-15.30 hod. (také po předchozí domluvě na tel. č. 221 183 504 nebo el. poštou). E-mail: pstrossova@udu.cas.cz.

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná na www.udu.cas.cz/uhs), zaplacení zápisného 100 Kč a uhrazení členského příspěvku. Sazby: senioři a studenti 100 Kč (bez zápisného), ostatní 250 Kč. Členské příspěvky je možno zasílat bezhotovostním převodem na účet 1946994389/0800, Česká spořitelna, 11000 Praha 1, Rytířská 29 nebo v této pobočce zaplatit hotově na tentýž účet. Hotově lze rovněž platit v sekretariátu UHS a na valné hromadě. Prodloužit platnost členské legitimace lze osobně na sekretariátu UHS, na valné hromadě nebo též korespondenčně (legitimaci s přiloženým potvrzením o zaplacení příspěvku lze bez obav zaslat poštou na adresu sekretariátu UHS). Legitimace bude opatřena příslušným razítkem a neodkladně zaslána zpět. Korespondenční forma je určena zejména pro mimopražské členy, ale mohou ji využít i ostatní.

ČTĚTE PROSÍM NAŠI AKTUALIZOVANOU WEBOVOU STRÁNKU:
www.dejinyumeni.cz

PIŠTE NÁM TAKÉ NA E-MAILOVOU ADRESU: uhs@post.cz

Zkrátka a dobře jsem přesvědčen, že Cena Josefa Krásy za rok 2006 je ve správných rukou. Nám, členům společnosti, bych jen přál víc takových historiků umění, pro něž neexistují vyčerpaná či vytěžena témata, a kteří jsou schopni se originálně vyslovit k zásadním fenoménům českého moderního umění. Troufám si říci, že Marii Rakušanové se to podařilo.

Vojtěch Lahoda

GHMP bez ředitele

PhDr. Karel Srp (* 1958), který od roku 2005 úspěšně vedl Galerii hlavního města Prahy, byl koncem dubna letošního roku rozhodnutím Rady města ze dne na den odvolán ze své funkce. Je zarážející, že ačkoliv zvítězil v řádném výběrovém řízení, nebyl nikdy do funkce jmenován a řízením galerie byl pouze pověřen. Jak ve své reakci na tento neuvážený krok pražského magistrátu napsal Zdeněk Felix, kurátor žijící v Německu: „Byrokratická svévole tak zasáhla práci člověka, který nejen v Čechách, ale i v zahraničí platí za kvalifikovaného a uznávaného kurátora, jehož práce budí všeobecně respekt.“ Výčet výstavních akcí, na nichž se dr. Srp jako ředitel i jako autor podílel je úctyhodný a má jen málo analogií v našem muzejním světě. Řízením galerie byla pověřena Petra Hoftichová, kurátorka sbírky veřejné plastiky.

Na změnu ve vedení Galerie hlavního města zarezagovala řada osobností i institucí oboru; otevřený dopis primátorovi hlavního města Prahy Pavlu Bémovi mj. zaslali vedoucí nejdůležitějších akademických pracovišť a profesních sdružení oboru. V dopise protestovali hlavně proti způsobu, jakým byl Karel Srp odvolán, a současně vyslovili obavu, že jeho odchod galerii poškodí.

Nová ředitelka Východočeské galerie v Pardubicích

Rada Pardubického kraje jmenovala dne 5. dubna 2007 ředitelkou Východočeské galerie v Pardubicích Mgr. Simonu Vladíkovou, která se své funkce ujala 1. května. O vypsání výběrového řízení rozhodla rada v lednu letošního roku, poté co byl v závěru roku 2006 po bezmála tříletém působení ze své funkce odvolán Mgr. Martin Dostál. Magistra Simona Vladíková vystudovala teorii a dějiny výtvarného umění na Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, a současně také tamní Pedagogickou fakultu. V minulosti pracovala např. jako hostující kurátorka Galerie Václava Špály, Galerie kritiků v pražském Paláci Adria a Galerie Rudolfinum. Byla samostatným odborným poradcem pro umění belgické společnosti BAC, zaměřené na investice do výtvarného umění.

Nový ředitel Domu umění v Brně

Novým ředitelem Domu umění města Brna byl na základě výsledku výběrového řízení k 1. červenci 2007 radou města Brna jmenován historik a teoretik architektury Mgr. Rostislav Koryčánek (* 1972). Ve funkci vystřídal doc. Radka Horáčka, který se ke konci minulého roku vrátil ke své pedagogické činnosti na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity. Rostislav Koryčánek, absolvent brněnského Semináře dějin umění Masarykovy univerzity, pobýval poslední dva roky v Berlíně na studijní stáži. Předtím působil jako šéfredaktor časopisu Era 21. Je autorem objevené monografie „Česká architektura v německém Brně. Město jako ideální krajina nacionalismu“ (Brno 2003).

Nově jmenovaní vysokoškolští profesori a docenti

Prezident republiky jmenoval 16. dubna 2007 novými profesory dějin umění na návrh Vědecké rady Masarykovy univerzity doc. PhDr. Vojtěcha Lahodu, CSc. (* 1955), dlouholetého vědeckého pracovníka Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky, který v letech 1991–2001 tento ústav úspěšně vedl, a uznávaného specialistu na dějiny českého modernismu a avantgardy v evropském kontextu a na návrh Vědecké rady Univerzity Karlovy v Praze doc. PhDr. Petra Sommera, CSc. (* 1949), vědeckého pracovníka Archeologického ústavu Akademie věd České republiky (1993–1998 jeho ředitele), který v současné době působí v Centru medievistických studií Akademie věd České republiky.

Profesorem pro obor filmové, televizní a fotografické umění a nová média – teorie filmové a multimediální tvorby byl na návrh Umělecké rady Akademie múzických umění v Praze jmenován doc. Miroslav Petříček, Dr. (* 1951), filozof se zaměřením na filozofii umění, člen redakční rady časopisu Umění.

S účinností od 5. listopadu 2007 jmenoval prezident republiky na návrh Vědecké rady Univerzity Karlovy v Praze profesorem dějin umění doc. PhDr. Lubomíra Konečného (* 1946), ředitele Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky, v.v.i., a pedagoga Ústavu pro dějiny umění Univerzity Karlovy, který se svým soustavným, více jak tři desetiletí trvajícím zaměřením na problematiku ikonologie a emblematické zařadil mezi nejvýznamnější historiky umění specializované na mezinárodním poli právě na tuto badatelskou oblast.

Docentem v oboru dějin umění byl na základě habilitačního spisu Marketing a management muzeí a památek rektorem Masarykovy univerzity k 1. dubnu 2007 jmenován PhDr. Ladislav Kesner, Ph.D. (* 1961), působící v brněnském Seminárii dějin umění Masarykovy univerzity.

Blahopřejeme!