

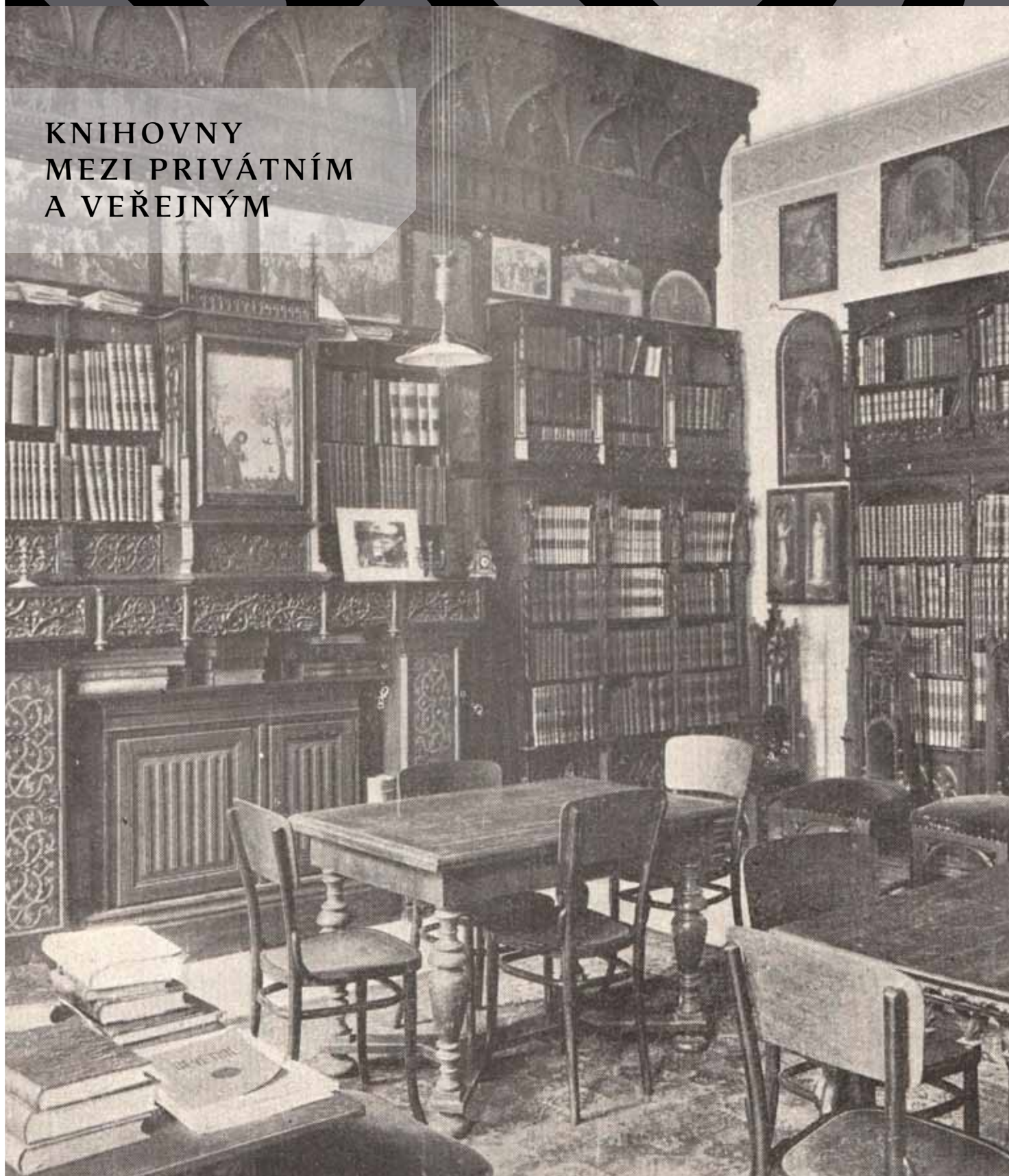
UHS



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 2 | 2016

KNIHOVNY
MEZI PRIVÁTNÍM
A VEŘEJNÝM



Spolkové aktuality

Volba nových členů výboru Uměleckohistorické společnosti	3
Příprava VI. sjezdu historiků umění	3
Stipendium Alfreda Badera v nové podobě podruhé	3
Změna stanov Uměleckohistorické společnosti	3
Valná hromada UHS 2016	3

Téma: Knihovny mezi privátním a veřejným

KNIHOVNY V KNIHOVNÁCH Kristina Uhlíková	4
KNIHOVNA DALIBORA VESELÉHO Hana J. Hlaváčková – Richard Biegel	7
KNIHOVNA HANSE BELTINGA V BRNĚ: DĚJINY SETKÁVÁNÍ Ivan Foletti – Adrien Palladino	8
KNIHOVNA JANA KAPLICKÉHO V UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉM MUSEU V PRAZE Mariana Kubištová	11
SOUBORY UMĚNOVĚDNÉ LITERATURY VE SBÍRKÁCH STRAHOVSKÉ KNIHOVNY Evermod Gejza Šidlovský, O.Praem.	13

Rozhovor

ROZHOVOR S GENERÁLNÍ ŘEDITELKOU NÁRODNÍHO PAMÁTKOVÉHO ÚSTAVU NADĚŽDOU GORYCZKOVOU Michal Novotný	14
---	----

Recenze

BLANKA KUBÍKOVÁ, PORTRÉT V RENESANČNÍM MALÍŘSTVÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH. JEHO IKONOGRAFIE A FUNKCE VE ŠLECHTICKÉ REPREZENTACI Ondřej Jakubec	18
--	----

Konference a kolokvia

CONNOISSEURSHIP: BETWEEN INTUITION AND SCIENCE Blanka Kubíková	21
KRAJINA A VENKOV V BAROKU Sylva Dobalová – Martin Mádl	22
CURRENT RESEARCH ON BAROQUE CEILING PAINTING IN EUROPE Martin Mádl	24
MEZERY V HISTORII 2016 Tomáš Winter	24
ODKAZ ABY WARBURGA Jan Galeta	25
WARBURG 150: WORK. LEGACY. PROMISE Lucia Kvočáková – Eva Skopalová	27
PŘEKRAČOVÁNÍ HRANIC: MEZIOBOROVOST, MIGRACE A MOBILITA V DĚJINÁCH UMĚNÍ A PŘÍBUZNÝCH OBORECH Eva Csémyová – Adéla Klinerová	28
NOVÉ TVÁŘE STARÝCH SOCH Jan Klípa	30

Personalia

LAUDATIO K UDĚLENÍ CENY UHS IVO HLOBILOVI Ondřej Jakubec	31
LAURATIO K UDĚLENÍ CENY JOSEFA KRÁSY IVANOVÍ FOLETTIMU Herbert Kessler	33

Významná životní výročí

.....	34
-------	----

Foto na obálce: Knihovna Ferdinanda Lehnery na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na počátku dvacátých let 20. století.
Reprofoto: Karel Chytil, Ferdinand Lehner. Jeho působení a jeho historicko-umělecký ústav, Praha 1925

Volba nových členů výboru Uměleckohistorické společnosti

Vážené kolegyně, vážení kolegové,

Výbor UHS vyzývá k podávání návrhů na nominaci řádných členů UHS do výboru UHS pro funkční období VI/2017–V/2020. Výbor UHS má 11 členů, členem výboru se může stát řádný člen UHS volbou řádných členů **na valné hromadě**, která se bude konat **2. června 2017**. Členem výboru lze být pouze dvě po sobě následující volební období. Před případným dalším zvolením musí následovat cizura v délce alespoň jednoho funkčního období (srov. Stanovy UHS, čl. 8; <http://www.dejinyumeni.cz/stanovy/>). Ze stávajícího výboru nemohou z tohoto důvodu do dalšího období kandidovat čtyři členové.

Návrhy na nominace přijímá výbor UHS v elektronické podobě na adresu: vybor@dejinyumeni.cz, případně písemně na adresu: Uměleckohistorická společnost, Ústav dějin umění AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1.

Nominovaný musí o své nominaci vědět a souhlasit s ní! **Své návrhy posílejte prosíme nejpozději do pondělí 15. května 2017.**

Příprava VI. sjezdu historiků umění

Vážené kolegyně, vážení kolegové,

Výbor UHS vyzývá všechny členy UHS k podávání návrhů na téma VI. sjezdu historiků umění, který se uskuteční v září roku 2018. Téma sjezdu volí hlasováním plénum valné hromady, která se bude konat 2. června 2017.

Návrh musí obsahovat:

- název a anotaci hlavního tématu sjezdu v rozsahu do 1 800 znaků
- název a anotaci 4–6 tematických sekcí v rozsahu do 900 znaků pro každou sekci

Návrhy přijímá výbor UHS v elektronické podobě na adresu: vybor@dejinyumeni.cz, případně písemně na adresu: Uměleckohistorická společnost, Ústav dějin umění AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1.

Své návrhy prosíme zasílejte do pátku 3. března 2017.

Stipendium Alfreda Badera v nové podobě podruhé

Na základě projektu připraveného Ústavem dějin umění AV ČR, v. v. i., ve spolupráci s Uměleckohistorickou společností je vyhlášen další ročník stipendia Alfreda Badera. Prostředky z fondu Isabel a Alfreda Baderových (Isabel & Alfred Bader Fund) umožňují formou prestižního stipendia podpořit mladé perspektivní badatele a badatelky studující na úrovni doktorského studia v České republice a jejich projekty, zaměřené na samostatný základní výzkum v oblasti dějin a teorie evropského výtvarného umění a architektury od

středověku po 20. století. Z poskytnutých prostředků budou podpořeny tři vybrané excelentní projekty, každý částkou ve výši 11 000 USD. Stipendium je udělováno jedenkrát ročně a je primárně určeno k hrazení nákladů na dlouhodobé studijní pobyty a vědecké stáže řešitele v zahraničí.

Podmínkou zařazení projektu do výběrového řízení je doktorské studium navrhovatele v akreditovaných oborech dějin a teorie umění a architektury (maximálně do 40 let věku řešitele) a zaslání písemné přihlášky do výběrového řízení včetně požadovaných příloh, a to do 31. ledna 2017 na adresu Ústavu dějin umění AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1. Výzvu ke konkurzu a podmínky účasti naleznete na: www.udu.cas.cz. Kontaktní osobou za ÚDU AV ČR je Pavla Machalíková, u níž je možné získat i veškeré bližší informace.

Změna stanov UHS

V návaznosti na zákon č. 304/2013 Sb., o veřejných rejstřících právnických a fyzických osob byla převedena evidence spolků z ministerstva vnitra na tzv. rejstříkové soudy (v případě UHS na Městský soud Praha). V souvislosti s tím je nutné Uměleckohistorickou společnost do konce roku 2016 nově zapsat. Součástí žádosti o zápis musí být také stanovy formulované tak, aby byly v souladu se zmiňovaným zákonem a s novým občanským zákoníkem. Z tohoto důvodu byl výbor UHS nucen navrhnout změny stávajících stanov, které jsou však spíše zpřesňujícími formulacemi dosavadního znění. Především je nově jednoznačně stanoveno, že orgány UHS jsou: valná hromada, výbor a předseda, přičemž jediným statutárním zástupcem je předseda. Funkční období výboru je tříleté a členem tohoto orgánu je možné být pouze dvě po sobě následující období. Pozvánka na valnou hromadu společnosti musí být jejím předsedou rozeslána všem členům alespoň 30 dnů před jejím konáním. A poslední, asi nejviditelnější změnou je, že k oficiálnímu názvu společnosti bylo nutné připojit zkratku „z. s.“, která ve zkrácené formě označuje tzv. „zapsaný spolek“.

Pro schválení nového znění stanov bylo místo svolání valné hromady zvoleno s ohledem na časovou tíseň korespondenční hlasování, které proběhlo v druhé polovině října. Na základě jeho výsledků (nebyl doručen žádný hlas proti) byly nové stanovy přijaty, a to s platností od 16. listopadu tohoto roku. S jejich plným aktuálním zněním je možné se seznámit na <http://www.dejinyumeni.cz/stanovy/>.

Valná hromada UHS 2016

Ve čtvrtek 16. června 2016 se konalo pravidelné výroční zasedání valné hromady UHS. Stejně jako v předchozím roce akci hostil spolkový sál Všebaráčnické rychty na Malé Straně. Tentokrát mohli účastníci okusit i místní kuchyni, protože jednání probíhalo od 10 hodin s přestávkou na oběd. Bohužel jsme se sešli v tomto mile nostalgickém prostoru naposledy, neboť jeho majitel neprodloužil smlouvu stávajícímu nájemci a po rekonstrukci objektu bude restauraci provozovat italský vlastník sousedního hotelu Alchymist. V roce 2017 tak UHS bude muset hledat pro

jednání valné hromady jiný adekvátní prostor. Dopolední spolková část byla věnována tradičnímu představení zprávy o činnosti UHS v uplynulém roce a zprávy o hospodaření UHS. Obě zprávy, předložené ke schválení předsedkyní UHS Michaelou Ottovou, byly plénem jednohlasně přijaty. Martin Mádl referoval o znovuoobnoveném Stipendiu dr. Alfreda Badera, které bude každoročně udělováno třem doktorandům z tuzemských kateder dějin umění. Projekty určené k podpoře bude vybírat komise složená ze zástupců UHS a ÚDU AV ČR. Letošní první laureáty představila Michaela Ottová – jsou jimi Hana Benešová, Ondřej Hojda a Barbora Holečková. Další částí spolkového programu, opět tradiční, bylo udílení spolkových cen. Ocenění UHS za celoživotní přínos oboru bylo uděleno Ivo Hlobilovi. Laudatio pronesl Ondřej Jakubec. Cenu Josefa Krásy pro historiky umění do čtyřiceti let věku získal Ivan Foletti za svou práci věnovanou analýze slovných reliéfních dveří římské basiliky Sta Sabina, s přihlédnutím k jeho výjimečné pedagogické, ediční a organizační práci v rámci Semináře

dějin umění Masarykovy univerzity v Brně. Laudatio zaslal Herbert Kessler, přečetla a doplnila jej Klára Benešová. V rámci kratších diskusních příspěvků vystoupili v závěru dopoledne Ivo Hlobil s reflexí aktuálních výstav, věnovaných kulatému karlovskému výročí a Jindřich Nosek s výzvou ke spolupráci na wikipedistické „knihovně umění“.

Odpolední veřejná část zasedání s odborným programem byla věnována tématu kurátorství. Panelovou debatu nazvanou *Kurátor sbírek je také historikem umění: Současná role a postavení kurátorů veřejných uměleckých sbírek* moderoval Ondřej Jakubec, který nastínil palčivá témata profese: finanční podhodnocení, institucionální podhodnocení, společenské podhodnocení, rostoucí administrativní zátěž a technokratický přístup ke správě sbírek, prosazovaný manažerským vedením muzejních institucí. U kulatého stolu pak zasedli Radim Vondráček, Blanka Kubíková, Petr Jindra, Petr Tomášek a Ondřej Chrobák. Přednesené úvodní teze většiny panelistů byly publikovány v Bulletinu UHS 1/2016, který byl k dispozici všem účastníkům valné hromady.

-jk-

Téma: KNIHOVNY MEZI PRIVÁTNÍM A VEŘEJNÝM

Knihovny v knihovnách

KRISTINA UHLÍKOVÁ

Ve druhé polovině 19. století a do značné míry ještě v prvních desetiletích století následujícího mělo pro erudované badatele, ale i amatérské zájemce v oblasti humanitních věd budování vlastní, k tématu jejich studia zaměřené knihovny klíčový význam. Dostupnost specializovaných knih ve veřejných knihovnách, jichž bylo navíc v českých zemích na počátku tohoto období velmi málo, byla více než problematická. Soukromá knihovna se tak stávala prakticky nezbytnou podmínkou badatelských aktivit a její systematická výstavba tvořila běžnou součást života tehdejšího vědce. Můžeme dokonce říci, že jeho odbornost se tehdy neměřila pouze kvalitou a počteností vlastních publikovaných textů a přednášek, ale právě i rozsahem a úrovní jeho knihovny. Knihovna patřila takřka ke společenskému statutu univerzitních, ale často i středoškolských profesorů či pracovníků muzeí či galerií.

Nutno podotknout, že její budování nepředstavovalo v dané době takovou finanční zátěž, a to nejen vzhledem k lepšímu platovému ohodnocení, ale též například proto, že řada publikací vycházela ve formě postupně vydávaných sešitů, což byla v podstatě varianta splátkového prodeje. Nakladatelé často také nabízeli stejné publikace ve dvou variantách – dražší na kvalitnějším papíře vázanou v pevných deskách a levnější brožovanou. Běžné a finančně relativně dostupné bylo též objednávání publikací i odborných časopisů ze zahraničí, a to kupodivu nejen z německého jazykového prostředí, ale například i z Francie, Itálie či dalších evropských zemí. Jazyková vybavenost našich předchůdců byla díky kvalitní jazykové přípravě na středních školách obecně na vysoké úrovni,

navíc řada z nich alespoň několik semestrů studovala mimo Čechy. Informovanost o dění na zahraničních vědeckých scénách zajišťovala specializovaná periodika odebíraná nejen prvními českými odbornými veřejnými knihovnami, ale také známými, na příslušnou klientelu zaměřenými kavárnami, jakou v Praze byla především kavárna Union na Národní třídě. Tyto kavárny navštěvované řadou odborníků mnohdy víckrát než jednou týdně – a to často s jistou pravidelností, která umožňovala vytvářet debatační kroužky – se tak stávaly místem sdílení nových poznatků a diskusí o nich.

Takřka povinností byla vzájemná kolegiální výměna autorských výtisků a separátů, opatřených často také nezbytným věnováním. Dalším zdrojem cenných publikací byly obchody antikvářů, kteří mnohdy pravidelně zákazníky sami informovali o zajímavém titulu z oblasti jejich zájmu, který se objevil v jejich nabídce. Nepřekvapí tedy, že knihovny našich předchůdců, badatelů v oboru dějin umění měly běžně několik tisíc svazků odborných českých i zahraničních monografií a mnoho titulů po ročnících pečlivě svázaných pravidelně odebíraných časopisů. Takováto knihovna byla odrazem duchovního světa svého tvůrce i doby, v níž žil. Je-li zachována dodnes ve svém celku, umožňuje nám proniknout do způsobu uvažování dané osobnosti, pochopit zdroje, z nichž čerpal, myšlenky, jimiž se inspiroval. Vítáme jeho poznámky na okrajích textů, protože obsahují hodnocení publikovaných názorů či doplňující informace. Věnování nám umožní pochopit vzájemné kolegiální vazby, nahlédnout do propletence vztahů tehdejší odborné scény. V celistvosti zachovaná knihovna je dnes jistě jedním z pramenů pro bádání



Interiér knihovny Ferdinanda Lehnera po jejím přestěhování do nové budovy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy na počátku dvacátých let 20. století (reprofoto z publikace: Karel Chytil, Ferdinand Lehner. Jeho působení a jeho historicko-umělecký ústav, Praha 1925)

o historiografii našeho oboru. A nejen to, studium v ní často umožní plynule navázat na badatelská témata rozpracovaná tvůrcem knihovny.

Až do poloviny 20. století většina osobností zabývajících se u nás minulostí výtvarného umění či kritikou současného umění velmi silně pociťovala spoluzodpovědnost za rozvoj mladého a personálně nedostatečně zajištěného oboru. Řada z nich proto již mnoho let před svou smrtí počítala s odevzdáním své knihovny veřejné instituci a její budování tomu možná i cíleně přispívala. Předání tohoto celý život cizelovaného pokladu veřejnosti představovalo pro jeho tvůrce pravé zhodnocení, cennější než finanční zisk z rozprodeje v antikvariátech.

Tři nejstarší české uměnovědné knihovny – knihovna Umělecko-průmyslového musea otevřená v roce 1887, knihovna Národní galerie budovaná od roku 1880 Společností vlasteneckých přátel umění a nejstarší z nich, knihovna Ústavu pro dějiny umění pražské filozofické fakulty, zřízená již při založení této stolice v roce 1850, byly až do poloviny 20. století z více než poloviny tvořeny darovanými svazky. A toto tvrzení platí do určité míry i o později zřízených knihovnách – knihovně brněnského semináře dějin umění, Národního památkového ústavu či Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky.

Většinu těchto darů tvořilo pouze několik svazků – renomovaní badatelé, umělci a sběratelé přispívali duplikáty ze své knihovny, vlastními autorskými výtisky nebo publikacemi, které již neplánovali využívat, v rámci svého nakladatelství vydávané odborné knihy předávali dokonce sami nakladatelé. Pro rozvoj každé z těchto knihoven však měly klíčový význam spíše odkazy celých soukromých knihoven, často v řádu tisíců svazků. Do dnešních dnů se ovšem zachovalo velice málo z nich v celistvosti. Nebylo totiž obvyklé pohlížet na získaný soubor jako na jedinečný strukturovaný celek s vazbou na svého zůstavitele. Většina obdarovaných knihoven si ani jeho zachování nemohla, především z prostorových důvodů, dovolit.

Dlouholetou tradici v respektování pozůstalostních knihoven jako víceméně uzavřených celků má tak prakticky pouze knihovna univerzitního Ústavu pro dějiny umění, kde dodnes můžeme studovat v Lehnerově či Cibulkově knihovně. K nim by měla záhy také přibýt knihovna historika umění a architektury Dalibora Veselého, která je nejnovějším akvizičním přírůstkem instituce (viz následující text v tomto čísle Bulletinu).

Nejstarší z knihovnických souborů jednotlivých badatelů na poli dějin umění, zachovaných dodnes v celistvosti, je knihovna kompletná od šedesátých let 19. století jednou ze zakladatelských osobností oboru v Čechách, katolickým knězem Ferdinandem Lehnerem (1837–1914). Lehner ji zřejmě již od počátku budoval s úmyslem vytvořit z ní součást veřejného umělecko-historického ústavu, jehož založení

plánoval a jenž se měl stát základem takto směřovaného výzkumu pro české jazykové prostředí. Tehdejší situace mladého oboru zaměřeného na studium hmotných dokladů umělecké minulosti země byla v Čechách, a to především právě v českém jazykovém prostředí, spíše tristní. Výrazem tohoto stavu byla i skutečnost, že stolice dějin umění české univerzity zůstala od smrti Miroslava Tyrše roku 1884 neobsazená. Knihy a další pomůcky prvních profesorů navíc již dříve, při rozdělení univerzity v roce 1882, převzala německá katedra. I před tímto rokem však Lehner považoval za problematickou jejich velmi exkluzivní přístupnost, omezenou prakticky pouze na zapsané studenty. Jeho cílem bylo naproti tomu zřídit institut otevřený širší veřejnosti, který by v masivnějším měřítku podpořil zájem o minulost umění země a ve svém důsledku podnítil také větší angažovanost veřejnosti na ochraně historických památek. Během svého života Lehner knihy a sbírku reprodukcí shromažďoval ve svých bytech, nejprve v karlínské kaplance, po svém jmenování farářem na Vinohradech ve zdejší farní budově. Do nákupů soudobých i starších publikací investoval většinu svých finančních prostředků a záhy se také rozrůstal okruh mecenášů, které nadchl pro svůj záměr a kteří poskytli finanční dar či přímo knihy. Lehner knihovnu tvořil jako svébytné umělecké dílo, knihy nechával nově vázat,¹ architektem navržené knihovní skříně i další nábytek doplňovaly tematické malby. Zpočátku uvažoval založit umělecko-historický ústav s knihovnou jako jeho jádrem, v klášteře sv. Anežky české, o jehož znovuoobnovení sám aktivně usiloval. Pražský magistrát však na adaptaci prostor ani další provoz nehodlal poskytnout finance. Lehner tedy knihovnu, sbírku reprodukcí i nábytkové příslušenství věnoval krátce před svou smrtí vinohradské obci. V roce 1919 se na popud tehdejšího ministerstva školství a národní osvěty podařilo dojednat její trvalé zapůjčení Ústavu pro dějiny umění pražské univerzity a v roce 1923 našla umístění v nové Sakařově budově filozofické fakulty na dnešním Palachově náměstí. Až do druhé

poloviny čtyřicátých let byl konvolut knih i reprodukcí spravován jako samostatné oddělení univerzitního ústavu pod názvem Český historicko-umělecký ústav Msgr. Ferd. Lehnera z Královských Vinohrad,² dnes je již svébytnou složkou knihovny ústavu. Její samostatnou součástí je také výše zmíněná knihovna zdejšího pedagoga, archeologa, historika umění a kněze Josefa Cibulky (1886–1968), ta však byla podle dnes již ne zcela čitelného klíče rozdělena mezi univerzitní a akademický uměleckohistorický ústav, přičemž v druhém z nich byla již začleněna bez označení provenience do celkového knihovního fondu.

V Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky se nicméně dodnes v celistvosti zachovala knihovna Kondakovova institutu. Nejde vlastně o osobní knihovnu, ale jak i název napovídá, spíše o knihovnu specializované odborné instituce. Archeologický institut Nikodima Pavloviče Kondakova byl založen v roce 1925 s cílem rozvíjet odkaz tohoto výjimečného ruského badatele, specialisty na byzantské a starší ruské umění.³ Poříjnový ruský emigrant Kondakov (1844–1925) byl na počátku dvacátých let pozván profesorem pražského Ústavu pro dějiny umění Karlem Chytillem k pedagogickému působení na tomto institutu. Po jeho smrti studenti a další zainteresovaní badatelé (většinou rovněž ruští emigranti) založili vědecký ústav, který byl místem sdílení společného zájmu. Institut fungoval, byť v poválečné době spíše již živořil, až do roku 1953. Během celého tohoto období byla jako součást jeho odborného zázemí budována knihovna, obsahující jak tehdy běžnou uměleckohistorickou literaturu, tak dnes nejcennější, v našich podmínkách jinak těžko dostupné specializované publikace zaměřené na hlavní témata výzkumu institutu – tedy pozdně antické, byzantské, východokřesťanské a blízkovýchodní umění.⁴ V roce 1953 byl institut, včetně svých sbírek a knihovny (i jejího posledního knihovníka Petra Alexejeviče Chmyrova), včleněn do nově založeného Kabinetu pro teorii a dějiny umění Československé akademie věd, který zpočátku dokonce sídlil v jeho prostorách ve staroměstské Haštalské ulici. Knihovna obsahující více než 9 000 svazků je dnes uložena v externích depozitářích v Jenštejně, její katalog byl převeden do elektronické databáze přístupné ve studovně knihovny Ústavu dějin umění, kde je možné si knihy také objednat.

Osobní odborné knihovny, které byly v průběhu více než šedesátileté historie Ústavu dějin umění AV ČR této instituci věnovány, už bohužel nemohly být s ohledem na trvalé problémy s rozsahem i kvalitou ukládacích prostor zachovány jako samostatné celky. První z nich, Wirthova knihovna – čítající při převzetí v roce 1961 více než 11 000 svazků⁵ – se stala základem běžně přístupného knihovního fondu a většina starších českých uměleckohistorických publikací i periodik pochází právě z ní, jak dokládají četné



Karta z původního katalogu knihovny Institutu N. P. Kondakova (dnes uložena v ÚDU AV ČR, v v. i.)

Wirthovy vpisky, kterými texty doplňoval či s nimi polemizoval. V následujících letech přibýly publikace z odborných knihoven Vincence Kramáře (1877–1960), Jana Květa (1896–1965), Josefa Cibulky, Cyrila Merhouta (1881–1955), Jarmily Krčálové (1928–1993), Josefa Krásky (1933–1985), Jindřicha Chalupického (1910–1990) či nejnověji Jaromíra Neumanna (1924–2001). V těchto případech však byl celý odkázaný konvolut podroben relativně přísnému výběru, tak aby knihovní fond neobsahoval duplikáty či knihy neodpovídající tématům rozvíjeným touto institucí.

Podobný přístup byl zřejmě již od počátku praktikován také v knihovně Uměleckoprůmyslového musea. Jak dokládají její knihy přírůstků, najdeme zde publikace pocházející z knihoven Antonína Viktora Barvitia (1923–1901), Karla Boromejského Mádlu (1859–1932) i Jindřicha Waldese (1876–1941), v mladší době potom z knihoven dvou ředitelů muzea Karla Heraina (1890–1953) a Emanuela Pocheho (1903–1987), nejmladšími akvizicemi jsou odkazy Jiřího Kotalíka (1920–1996) a Jiřího Šetlíka (*1929). Žádný z těchto darovaných souborů však neuchoval svou celistvost a obtížně vysledovatelná je také vazba na osobnost dárce.

Fenomén pozůstalostních knihoven představuje bezesporu nejen předmět historického bádání, ale je zároveň aktuálním společenským tématem, jak ukazuje i případ Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, jehož původní knihovna byla v letošním roce obohacena o knihovnu historika a teoretika umění Hanse Beltinga (*1935) (představena byla v minulém čísle Bulletinu, níže se k ní vracíme rozsáhlejším textem). Věříme tedy, že tematické příspěvky v tomto čísle Bulletinu věnované vybraným osobním knihovnám, které v posledních letech významným způsobem rozšířily zázemí některých odborných uměnovědných institucí v Praze a v Brně, mají potenciál nabídnout zajímavé čtení.⁶

¹ Karel Chytil, *Ferdinand Lehner. Jeho působení a jeho historicko-umělecký ústav*, Praha 1925, s. 16–20.

² Což bylo součástí dohody uzavřené mezi vinohradskou obcí a univerzitou.

³ O historii Institutu viz Jiří Roháček, *Archeologický institut N. P. Kondakova a jeho archiv*, in: Hana J. Hlaváčková (ed.), *Ze sbírek bývalého Kondakovova institutu. Ikony, koptské textilie*, katalog výstavy, Národní galerie, Sběrka starého umění, Klášter sv. Anežky České, 15. 2. –16. 4. 1995, Praha 1995, s. 19–22.

⁴ Sabina Adamczyková, *Knihovna*, in: Lubomír Konečný – Jaroslava Hausenblasová – Michal Šroněk (eds.), *Ústav dějin umění AV ČR 1953–2003 / Institute of Art History, AS CR 1953–2003*, Praha 2003, s. 101.

⁵ Tamtéž.

⁶ Za pomoc při přípravě tohoto textu děkuji především správce knihovny Ústavu pro dějiny umění FF UK Praha Ivaně Gräffingerové, vedoucí knihovny Ústavu dějin umění AV ČR Sabině Adamczykové a Jarmile Okrouhlíkové, zástupkyni vedoucí Knihovny Uměleckoprůmyslového musea v Praze.

Knihovna Dalibora Veselého

Hana J. Hlaváčková – Richard Biegel

Knihovna Ústavu pro dějiny umění patří mezi největší knihovny na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Její fond, čítající dnes zhruba 55 000 svazků, je budován od poloviny 19. století. Vedle sbírky starých tisků patří mezi základní stavební kameny fondu dary soukromých knihoven významných osobností, které byly s ústavem profesně či lidsky spojeny. Z dochovaných ucelených souborů jsou bezpochyby nejceněnější knihovny Mons. Ferdinanda Josefa Lehnera a Josefa Cibulky, které tvoří základ historického fondu ústavní knihovny. Na tradici odkazů knihoven ústavu navázal Mojmír Horyna, jehož rozsáhlá knihovna přešla do fondu ÚDU po jeho nečekané smrti v roce 2011. Velkorysý odkaz Dalibora Veselého, který ústavní knihovna obdržela



Dalibor Veselý, 2013. Foto archiv

prostřednictvím jeho bratra Drahoše Veselého v roce 2015, patří v kontextu dosavadních darů mezi nejvýznamnější a nejpozoruhodnější.

Dalibor Veselý (1934–2015) se narodil v Metylovicích u Frýdku-Místku. V Praze vystudoval jednak architekturu na ČVUT a na AVU, jednak dějiny umění, které se staly jeho hlavním životním zájmem. Po okupaci roku 1968 ještě doplňoval svá studia v Londýně a také v Heidelbergu u Hanse-Georga Gadamera. Na těchto solidních základech vystavěl své názory a svůj životní postoj, citlivý, trochu nerozhodný a intelektuálně otevřený, který se zrcadlil v jeho díle, v jeho životě – a také v jeho knihovně. Díky svému širokému rozhledu se brzy stal lektorem a poté i profesorem na univerzitě v Cambridgi, v Emmanuel College, kde vedl seminář architektury, navštěvovaný mnohými později významnými architekty. Ti pak zůstávali většinou po celý život jeho přáteli.

V kolegiálním prostředí univerzity se zřejmě Dalibor cítil velmi dobře, účastnil se jejího života a hrál i v univerzitním orchestru na violu.

V Londýně obýval Dalibor Veselý skromný byt v malém moderním bytovém domě bez výtahu, do jehož 3. patra v poslední době už jen s obtížemi vystupoval. Po otevření hranic, které mu umožnilo opět navštěvovat Prahu a pomáhat zde svým přátelům a kolegům, se tento jeho byt stal přechodným domovem i pro nás, přátele z Česka. Tam jsme mohli využívat jeho knihovnu, rozprostřenou po celém bytě a zcela jej zaplňující: ve velké pracovně, která zabírala největší část bytu, byly především spisy filozofické a nejdůležitější literatura vůbec (beletrii měl asi na dosah v malé ložnici), zatímco uměleckohistorická literatura zaujímal téměř celý prostor ložnice pro hosty, kde se dalo i po nocích na úkor spánku studovat takřka donekonečna. Regály s politickou literaturou byly v předsíni, a dokonce i na WC, kde byla k dispozici literatura, většinou kritická, o komunismu... Knihy byly dosti utříděné, což muselo u některých méně systematických návštěvníků budit úžas: nejen nad jejich ohromujícím množstvím, ale i nad uspořádaností podle oborů a témat. Regály s knihami pokrývaly stěny od podlahy až ke stropu a regálový komínek stál i ve volném prostoru pracovny, kde měla místo i hudba: v pracovně hrál Dalibor na violu a přehrával si denně vzácné hudební nahrávky, které shromažďoval se stejnou vášnivostí jako knihy. Kupodivu se v knihami přeplněném bytě našlo místo i pro obrazy a sochy, vynikající díla moderního umění, ale i staré grafiky. Toto „přechodné obydlí“, které Dalibor svým přátelům tak velkoryse poskytoval, bylo pro návštěvníky skrytým soukromým rájem uprostřed dravého moře londýnské kultury.

Přestože Dalibor Veselý nebyl pedagogem Ústavu, měl k němu velmi úzký vztah. Ten byl založen jednak na jeho studiích v šedesátých letech, jednak – a zejména – na jeho roli pravidelného hostujícího profesora, kterou zde přijal v letech 2008–2011. Právě tyto přednášky, hojně navštěvované nejen studenty a pedagogy ÚDU, ale i mnoha dalšími posluchači, představovaly pro mnohé první ucelenou možnost seznámit se nejen s jeho pozoruhodným myšlenkovým světem, ale rovněž s jeho mimořádně laskavou a přátelskou povahou. Z ryze osobních vazeb se rovněž zrodila myšlenka daru Daliborovy vlastní knihovny Ústavu pro dějiny umění FF UK, která představuje trvalou připomínku jeho mimořádné osobnosti a pomyslně nahrazuje roky, po které byl pro naše prostředí nedostižně vzdálen.¹

Knihovna Dalibora Veselého čítá zhruba 6 000 svazků. Její promyšlená koncepce zahrnuje systematicky budované oddíly věnované nejen dějinám a teorii umění i architektury, ale také filozofii, teologii a historickým vědám. V rámci dislokace na FF UK byla knihovna rozdělena na dvě části. Větší díl, zahrnující filozofii, teologii, historii a další navazující témata, byl umístěn do knihovny Šporkova paláce v Hyberské ulici, kde

je celotýdenně k dispozici k prezenčnímu bádání. Menší část, zahrnující knihy věnované dějinám, teorii a metodologii umění a architektury, je umístěna v samostatné studovně Ústavu pro dějiny umění v Celetné ulici. V souladu s původní koncepcí knihovny jsou zde svazky rozříděny do jednotlivých ucelených oddílů, které pokrývají klíčová období a témata dějin umění.

Přes univerzální záběr knihovny, zahrnující období od antiky po 21. století, lze některé oblasti označit za výjimečně kvalitní a dobře zastoupené. Z hlediska dějin umění je zde skvěle pokryto zejména období renesance, a to jak z hlediska syntéz, monografií a dílčích studií, tak i z kriticko-metodologického pohledu. Velmi dobře je prezentováno umění 17. a 18. století, a to nejen z italského, ale i celoevropského hlediska. Obdobně široce je zastoupeno i umění 20. století, a to opět – nebo spíše zejména – z hlediska jeho komplexní teoretické a metodologické reflexe. Fond zahrnuje novodobé edice pramenných textů moderny a avantgardy, historiografie a metodologie dějin umění pokrývá jak mapování kořenů disciplíny (vídeňská a berlínská škola dějin umění), tak trendy nových dějin umění, jako jsou vizuální a kulturní studia, postkoloniální a interdisciplinární přístupy.

Ve všech obdobích jsou bohatě zastoupeny práce o architektuře, zahrnující nejen většinu klíčových syntéz, ale zejména celou řadu aktuálních monografií jednotlivých tvůrců od renesance po současnost. Z období a témat, která nejsou běžně v domácích knihovnách zastoupena, je třeba zmínit knihy věnované francouzské architektuře 16.–18. století a pozoruhodnou kolekci knih, věnovanou architektuře druhé poloviny 18. století. Mimořádná pozornost je v knihovně věnována teorii architektury,

kteřou představují nejen moderní kritické práce, ale rovněž skvělá kolekce faksimilí architektonických traktátů ze 16.–19. století. Vyčerpávajícím způsobem jsou zde prezentovány dějiny i teorie urbanismu a urbanistické studie věnované jednotlivým městům. Velký zájem je rovněž soustředěn k soudobé architektuře a jejím kriticko-teoretickým aspektům. Samostatnou kapitolu tvoří zmíněná filozoficko-historická část ve Šporkově paláci, která uceleností i šíří záběru nemá v kontextu knihoven na FF UK mnoho obdob. V rámci filozofických a kulturněhistorických témat dominují fenomenologie a hermeneutika, ale také novoplatonismus s přesahem k magii a astrologii.

Zde, stejně jako v případě „uměnovědné“ části umístěné v Celetné, je na první pohled patrný nejen výjimečný charakter knihovny, ale rovněž zcela unikátní role, kterou pro naše prostředí historicky má. Skutečnost, že podstatná část knihovny vznikala v Anglii v sedmdesátých až devadesátých letech 20. století, z ní ze středoevropského úhlu pohledu činí unikát, jehož hodnota je zcela nesporná. Svým promyšleným obsahem knihovna skvěle zaplňuje cézuru, způsobenou naší tragickou kulturní izolací v období normalizace i finančními limity posledních desetiletí. Dar knihovny Dalibora Veselého zdaleka přesahuje vše, co knihovna ÚDU FF UK v uplynulém čtvrtstoletí získala. Je připomínkou jeho výjimečné osobnosti i odborných a lidských vazeb, které přetrvaly i přes vnucené okolnosti rozděleného světa. Její veřejné zpřístupnění, jež bude v rámci knihovny ústavu postupně realizováno, je sice malou, avšak trvalou splátkou dluhu, který vůči tomuto pozoruhodnému historikovi umění máme.

¹ Hlavní zásluhu na získání a převozu knihovny do Prahy mají prorektor UK Jan Royt a Hana J. Hlaváčková, která patřila mezi nejbližší přátele Dalibora Veselého.

Knihovna Hanse Beltinga v Brně: dějiny setkávání

Ivan Foletti – Adrien Palladino

*„Knihy nevlastní ten,
kdo si je kupuje,
ale ten, kdo je čte.“*

Uvedenými slovy slavnostně otevřel Hans Belting v dubnu tohoto roku na Masarykově univerzitě v Brně novou knihovnu zaměřenou na středověké umění, která nese jeho jméno. Vznikla spojením soukromé knihovny Hanse Beltinga a původního knihovního fondu věnovaného období středověku Semináře dějin umění Filozofické fakulty. Beltingův dar, rovněž zaměřený na studium středověku, se váže k jisté části jeho osobních vzpomínek a zejména k jednomu období života tohoto historika umění, který již prošel mnoha etapami a vyznačuje se neustále

se proměňujícím širokým okruhem zájmu – od byzantského umění přes oblasti současného umění po antropologii obrazů a kultů.¹ V mnoha ohledech lze říci, že cesta knihovny Hanse Beltinga na Masarykovu univerzitu je cestou mnoha setkání lidí i míst a v jistém smyslu i uzavírajícím se kruhem.

Beltingova sbírka

Z různých částí, které v postupných časových vrstvách vytvořily osobní knihovnu Hanse Beltinga, jsou základem jeho daru určeného pro Brno díla zaměřená na studium Byzance a středověkého umění v širším smyslu. Je zde zahrnuta literatura uměleckohistorická, historická, teologická ale také prameny či literatura k teorii umění. Belting se věnoval výzkumu středověkého Středomoří zejména od padesátých do devadesátých let 20. století. Darovat

takovou sbírku pro něj mimo jiné znamenalo – jak naznačuje citát na začátku – tyto knihy „znovu aktivovat“, umožnit jim znovu ožít prostřednictvím jejich nových čtenářů.

Darovaná sbírka knih zahrnuje období od Beltingova pobytu v Dumbarton Oaks ve Spojených státech amerických po sepsání jeho mezinárodně uznávaného díla *Bild und Kult*.² Belting jako tříadvacetiletý student získává svůj první Visiting Fellowship v letech 1959–1961 v Dumbarton Oaks díky podpoře Čecha, jezuita Františka Dvorníka (1893–1975), který roku 1948 emigroval do Spojených států, kde působil do roku 1965 jako profesor byzantologie právě v Dumbarton Oaks.³ Tam Beltinga formují dvě základní skutečnosti: Jednak se seznamuje s Byzancí, což by v Německu nebylo v takovém měřítku tehdy možné, ale především zde má možnost objevovat ji pod vedením německého vědce Ernsta Kitzingera (1912–2003).⁴ Kitzingerovo působení nejen na Beltinga, ale celkově na studium Byzance v Dumbarton Oaks bylo již od jeho příchodu v roce 1941 velmi citelné. Projevilo se v mnohých úkolech a pracích, i například na poli vykopávek prováděných pod supervizí institutu.⁵ Kromě toho Beltingovo výsadní postavení ve vztahu k německým profesorům, kteří emigrovali do Spojených států a setkali se zde poprvé po válce se studentem mladé německé generace, formovalo jak hluboký internacionalismus, tak konkrétní zájmy mladého badatele.⁶ A za druhé podle Beltingových vlastních slov objevil v prostředí emigrantů v *Dumbarton Oaks* „Evropu, jaká v Evropě neexistuje“. Jako by ve Spojených státech železná opona zmizela

– setkávají se zde vědci z „jednotné“ Evropy, která existovala před válkou.⁷ Tato vize naprosto otevřeného akademického světa, navazující na dějiny umění pěstované v meziválečném období v Berlíně, v Londýně, Paříži či Praze, byla samozřejmě pro mladého Beltinga zásadní a zanechala významnou stopu i na intelektuálním uspořádání jeho pracovního prostoru – jeho knihovny.

Po této první fázi shromažďování knih následují samozřejmě další: Připomeňme si jen Beltingovo studium jižní Itálie vztahující se k jeho habilitační práci vydané roku 1968, pouhý rok před jmenováním profesorem na Univerzitě v Heidelbergu.⁸ Nebo jeho vědecký zájem o trecento, který vyvrcholil ve význačném díle věnovaném freskové výzdobě horního kostela sv. Františka v Assisi.⁹ Tato práce autorovi umožnila podle jeho vlastních slov stát se obecně uznávaným badatelem, jak dokládají mnohé texty etablovaných autorů, například Garnera, Peroniho nebo Poeschkeho.¹⁰ Další úroveň, která jistě stojí za zmínku, souvisí s obrovskou Beltingovou vášní pro Benátky, ústící do zásadního díla *Giovanni Bellini. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*.¹¹

A nakonec je třeba zvláště připomenout knihu *Bild und Kult*, která Beltinga potvrzuje jako nespornou autoritu oboru a podle jeho vlastního vyjádření představuje skutečné završení jeho mnohaletého úsilí a spolupráce s různými osobnostmi, s nimiž se setkal již ve Spojených státech. To vše se vynořuje při četbě knih z Beltingovy kolekce, jejichž tematické rozpětí odpovídá různým kapitolám tohoto díla, počínaje „ikonami“, přes téma portrétu v období pozdní antiky až po začátek moderní doby a konče kultovními praktikami od Východu po Západ.¹²

Sbírka Hanse Beltinga darovaná brněnské univerzitě představuje neobyčejně bohatou mozaiku knih, kterou navíc doplňuje sbírka Christy Belting-Ihm, rovněž odbornice na umění pozdního starověku.¹³ Tyto dvě sbírky tvoří společně široké jedinečné panorama středověkého umění v oblasti Středomoří od 4. do 14. století. K tomuto jádru se pak řadí významná díla věnovaná obecným dějinám středověku a značné množství pramenů, které z Beltingova daru činí do značné míry mezioborovou knihovnu.

Sbírka Semináře dějin umění

První část sbírky, kterou jsme stručně představili výše, se ale ještě musela setkat s druhou částí – původní knihovnou Semináře dějin umění Masarykovy univerzity, založenou roku 1927 Eugenem Dostálem (1889–1943). Tato knihovna, tvořená pro středověk převážně umělecko-historickou literaturou v němčině původně z osobní Dostálovovy sbírky, byla po válce a uzavření hranic doplňována především o literaturu o středověkém umění Čech

a Moravy. V té době mohla knihovna získat – navzdory snahám profesora Václava Richtera (1900–1970) a profesora Alberta Kutala (1904–1976) – jen velmi málo zahraničních děl, takže povětšinou zůstávala zaměřena na lokální zájmy semináře, tedy na prohloubení studia dějin umění Moravy a střední Evropy. V roce 1990 byla knihovna obohacena díky The Getty Grant Program, ale bez dostatečně velkých prostor, kde by bylo možné do knih volně nahlédnout, působila spíše jako místnost polosoukromého charakteru.

Setká(vá)ní

Historie knihovny Hanse Beltinga v Brně je tedy příběhem setkání dvou uvedených celků – a to jak v rovině fyzické (ve spojení obou sbírek ve společném prostoru), tak v rovině intelektuální. Předně soukromá knihovna neodpovídá nutně očekávání, která spojujeme s veřejnou sbírkou, a zdálo by se, že odděleně koncipované knihovní fondy mohou jen stěží tvořit jednotný celek. Je nicméně s podivem, že se obě tyto knihovny bez překrytí propojily – jsou totiž natolik odlišné a vzájemně se obsahově



Hans Belting, Brno 2016. Foto: Petra Kozlová

doplňují a vytvářejí mezi sebou někdy až nečekané vazby, že díky tomuto setkání mohl vzniknout nový celek. Odkaz a zájmy obou sbírek přirozeně přispěly k zaměření knihovny určitým směrem. Navíc spojením soukromé knihovny a polosoukromého prostoru (bývalé tělocvičny) vznikl (za přispění konkrétní investice ze strany fakulty) nový prostor veřejný.

Říci, že Knihovna Hanse Beltinga je setkáním dvou entit, ale není úplně přesné. Ve skutečnosti zde hraje roli ještě setkání se třetí stranou, a to setkání s Centrem raně středověkých studií při Seminárii dějin umění Masarykovy univerzity v Brně, jehož vědecké zájmy se ve velké míře dotýkají témat knihovny: Pohled na historii disciplíny prostřednictvím rozsáhlé sekce historiografických prací, významná



Proslov Hanse Beltinga při otevření knihovny nesoucí jeho jméno v Brně, 2016. Foto: Petra Kozlová

Značné množství literatury o rukopisech, jednom ze stěžejních Beltingových byzantských témat,¹⁴ dalo vzniknout první části nově koncipované knihovny, věnované materiálním, obsahující mnoho děl o východních rukopisech – kde lze vypozařovat působení Kurta Weitzmanna a Dumbarton Oaks¹⁵ –, o západních rukopisech, ale také značné množství literatury o „ikonách“ a dalších obrazových médiích od starověku po středověk.

Druhá část je fyzicky i geograficky určeným prostorem mezi Východem a Západem, doplněným o část věnovanou jižnímu Středomoří a vzájemnému dialogu těchto tak odlišných světů. Tato část dokládá nejen mimořádně široký Beltingův záběr – obsahuje velké množství děl historických a teologických a mnoho řeckých a latinských pramenů –, ale také jeho zvláštní zájem o lokality, kde se tyto kultury setkávaly, kde docházelo k jejich přenosu a mísení, jako byly Benátky, Istanbul nebo Jeruzalém, ale také Vídeň, střední Evropa a Rusko. Rozsáhlá původní knihovna zaměřená na německé a rakousko-uherské impérium a v širším smyslu na střední Evropu se tedy dobře propojila s centry tohoto prostoru, přičemž se i fyzicky nachází v srdci našeho současného pojetí Evropy.

A konečně třetí část knihovny tvoří teoretická díla různého tematického zaměření. Zájemci zde naleznou mimo jiné práce věnované obdobím historiografické konstrukce, jako jsou studie o „gotickém“ nebo „románském“ umění nebo všeobecné tematické studie.

díla věnovaná Římu a Itálii v období vrcholného středověku, texty z mnoha cest od Balkánu po Kavkaz, ale také silné téma poutních míst jako ideálních příležitostí pro přenos obrazů, ikonografie a kulturních transferů ve středověku.¹⁶ V souvislosti s Centrem raně středověkých studií nesmíme zapomenout ještě na jedno významné setkání, a to se Seminarium Kondakovianum, úzce spjaté s Českou republikou a s celou jednou generací ruských emigrantů, kteří sem přišli díky tzv. „Ruské akci“ v letech 1921–1929, kdy se svět mezinárodních dějin umění rozprostíral bez hranic od Východu po Západ.¹⁷

Takto navázaný dialog mezi různými institucemi, ale také mezi jednotlivými osobami přispívá k tomu, aby z prostoru Beltingovy knihovny vznikalo nejen místo „znovuoživení“ konkrétních knih, ale také „znovuoživení“ tradice – tradice spolupráce a intenzivní komunikace mezi vědci z celého světa. Tak prostřednictvím děl ožívá dědictví, paměť, ale nikoli paměť zaměřená výhradně na minulost, naopak, je to paměť, která inspiruje nové pohledy, nové přístupy a neustálou aktualizaci.

Navíc nesmíme zapomínat, že knihovny, počínaje již tou Alexandrijskou, nikdy nebyly zasvěceny pouze knihám, ale že byly a jsou zároveň mediatékami a multifunkčními prostory.¹⁸ V Beltingově knihovně jsou v tomto smyslu uloženy nejen již zmíněné faksimile (jako je například impozantní, několik metrů dlouhý *Rotulus Exultet*), umožňující přiblížit studentům a vědcům co nejbezprostředněji výtvarný materiál, ale také významná sbírka fotografií pocházející

z doby Beltingovy práce na *Bild und Kult*, která je skutečným svědkem nejen *Bild*-, ale také *Kultur-wissenschaft*, již je Hans Belting snad nejtypičtějším představitelem.

Pokládáme-li tedy knihovnu za „místo paměti“ (připomeňme, že Aby Warburg nechal vytesat nad vstupem do své legendární knihovny slovo *mnémosyné*)¹⁹ – pak se bude, jak doufáme, osobní paměť konstituovaná od začátku mezi Východem a Západem, těmito dvěma

póly setkávajícími se v prostoru Beltingovy knihovny, promítat do kolektivní paměti nových uživatelů tohoto prostoru. A možná jednoho dne získají podobnou odezvu i jejich vlastní práce a oni pak budou moci pokračovat ve stopách Kondakova, Beltinga, Kitzingera nebo Dvorníka – tak jako oni přísloveční „trpaslíci na ramenou obrů“ Bernarda de Chartres – a budou se uzavírat další kruhy a probíhat další setkávání.

¹ Roland Betancourt, *Medieval art after Duchamp. Hans Belting's Likeness and Presence at 25*, *Gesta* 55, 2016, 1, s. 5–17.

² Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; anglicky: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art* (překlad Edmund Jephcott), Chicago 1994; viz také: Jeffrey Hamburger, *Art History Reviewed XI. Hans Belting's „Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“*, 1990, *Burlington Magazine* 153/1294, 2011, s. 40–45.

³ Vladimír Vavřínek, *Životní pouť spoluzakladatele Slovanského ústavu*, *Akademický bulletin* 12, 2015, s. 12–14.

⁴ Martin Dennert, Ernst Kitzinger. *Kunsthistoriker*, in: Stefan Heid – Martin Dennert (eds.), *Personenlexikon der christlichen Archäologie. Forscher und Persönlichkeiten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert 2*, Regensburg 2012, s. 737–738.

⁵ Hans Belting – Rudolf Naumann, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom in Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966.

⁶ Viz Alice-Mary Talbot, *The Kitzinger Years at Dumbarton Oaks* [http://www.doaks.org/library-archives/dumbarton-oaks-archives/collections/historical-papers/ernst-kitzinger-papers/the-kitzinger-years-at-dumbarton-oaks], publikováno v březnu 2005, navštíveno 19. 10. 2016.

⁷ „If I talk in Europe about my early Dumbarton Oaks experience, my emphasis is always on another aspect: that I met Eastern Europe in living representatives. I had never thought of – to meet – and I had no idea of the German Bundesrepublik was a very closed territory. And we were developing to the European Union. So the other part of Europe was actually non-existent. It was behind the iron wall. And paradoxically, Dumbarton Oaks, suddenly, brought me in contact to that Europe which I did not meet in Europe“, in: *Oral History. Interview with Hans Belting*, by Alice-Mary Talbot – Gudrun Bühl on May 8, 2008 [http://www.doaks.org/library-archives/dumbarton-oaks-archives/historical-records/oral-history-project/hans-belting], navštíveno 18. 10. 2016.

⁸ Hans Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968.

⁹ Hans Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977.

¹⁰ Julian Gardner, *Kunstchronik* 32, 1979, s. 63–84; Adriano Peroni, *Studi medievali* 21, 1980, 3, s. 771–780; Joachim Poeschke, *Göttingische gelehrte Anzeigen* 1981, 1/2, s. 133–143.

¹¹ Hans Belting, *Giovanni Bellini. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt am Main 1985.

¹² „But actually this book [Bild und Kult] is absolutely, you know, a product of my relation to Dumbarton Oaks“ in *Oral History* (viz pozn. 7).

¹³ Nejvýznamnějším dílem Beltingovy manželky je nepochybně: Christa Belting-Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992 [1960].

¹⁴ Viz například jeho významná spolupráce na tomto tématu z konce sedmdesátých let: *Der Serbische Psalter. Faksimile Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayer. Staatsbibliothek München*, spoluautoři Suzy Dufrenne, Svetozar Radojčić, Rainer Stichel, Ihor Ševčenko, Wiesbaden 1978; Hans Belting – Hugo Buchthal, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy* (Dumbarton Oaks Studies XVI), Washington 1978; Hans Belting – Guglielmo Cavallo, *Die Bibel des Niketas. Ein Werk der höfischen Buchkunst in Byzanz und sein justinianisches Vorbild*, Wiesbaden 1979.

¹⁵ Viz Herbert L. Kessler, Kurt Weitzmann 1904–1993, *Dumbarton Oaks Papers* 47, 1993, s. XIX–XXIII.

¹⁶ Ivan Foletti (ed.), *Centrum je v Brně je Brno v centru? Zpráva o aktivitách Centra raně středověkých studií při Seminárii dějin umění FF MU (2012–2016)*, Brno 2016.

¹⁷ Elena Chinyeva, *Russian outside Russia. The Émigré Community in Czechoslovakia 1918–1938*, München 2001.

¹⁸ Alberto Manguel, *Dějiny čtení*, Brno 2007 [1998].

¹⁹ Srov. Fritz Saxl, *The History of Warburg's Library*, in: Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1986, s. 325–338; viz také Maud Hagelstein, *Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Conserveries mémorielles* 5, 2008, [http://cm.revues.org/104] uveřejněno 1. 10. 2008, navštíveno 29. 10. 2016.

Knihovna Jana Kaplického v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze

Mariana Kubištová

Uměleckoprůmyslové museum v Praze již nějakou dobu ve svých prostorách uchovává kompletní knihovnu architekta Jana Kaplického (1937–2009). Do budoucna je plánováno její převzetí do sbírek muzea, digitalizace a zpřístupnění ve speciální studovně v nově zrekonstruované historické budově UPM.

Knihovní fond tvoří přibližně 2 600 svazků knih a časopisů, doplněných Kaplického autorskými záložkami a poznámkami. Těžiště knihovny tkví zvláště v tématu architektury, reprezentovaném knihami v širokém rozpětí od monografií moderních a současných architektů a jejich teoretických textů, přes katalogy výstav, průvodce po architektuře a odborné knihy věnované technickému

řešení staveb, až po architektonické časopisy (*Blueprint*, *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Domus* ad.). Pozadu nezůstávají ani knihy o designu, módě a výtvarném umění. Zvláštní kapitolu tvoří svazky věnované technice, zejména dopravním prostředkům, vlakům, lodím, letadlům a automobilům. Okrajově je v knihovně zastoupena také beletrie (česká i světová, především z nakladatelství 68 Publishers a Penguin Books), společenské časopisy a knihy o přírodě.

Již první seznámení s knihovnou nabízí nové perspektivy pohledu na Kaplického dílo. Vedle samotných informací z dějin architektury a designu, o nichž knihovna díky své šíři přináší slušný přehled, jsou cenné zejména souvislosti s Kaplického realizovaným dílem, které se čtenáři

a badateli při procházení spravovaným fondem naskýtají. Umožňují vystopovat a popsat autorovy inspirační zdroje či genezi konkrétních výtvarných návrhů i oblíbených tvarů. Odborně přínosný je rovněž otisk, který v knihovně zanechaly významné historické události, jež se života Jana Kaplického přímo či nepřímo dotýkaly, a přirozeně také jeho společenské kontakty.

Zrcadlo života

Byl to především život Jana Kaplického v totalitním Československu s omezeným přístupem k informacím a následná emigrace do Velké Británie v roce 1968, které můžeme nepřímo sledovat také na příkladu jeho vztahu ke knihám. Když Kaplický ve stručném popise svého života v knize *Album* heslovitě vyjmenovává události klíčové pro jeho práci, velmi často zmiňuje rovněž knihy. Většina z nich je v jeho osobní knihovně zachována, a tak se i my dnes můžeme nepřímo účastnit příběhů jejich získání: „V roce 1959 jsme jeli do Sovětského svazu ... Konala se tam Americká národní výstava. ... Na policích knihy o architektuře. Jednu jsem ukradl, pobídnut personálem výstavy. Byl to Modulor od Le Corbusiera. Mám ji dodnes.“

Osobní věnování v řadě knih také svědčí o Kaplického společenském životě a vztazích, které udržoval s českou uměleckou scénou i po emigraci. Katalogy svých výstav v Československu mu do Londýna posílali především nejbližší přátelé Adriena Šimotová nebo Václav Cigler, do některých se na památku podepsal výkvět soudobé české umělecké scény, např. Eva Kmentová, Věra Janoušková, Dagmar Hochová, Olbram Zoubek, Daisy Mrázková či teoretici Jindřich Chaloupecký, Anna Fárová, Ludmila Vachtová a mnoho dalších. Neznamená to však, že by Kaplický zůstal ukotven pouze v českém prostředí; rovněž ve Velké Británii navázal společenské styky s předními osobnostmi. Do knihovny si zařadil publikace, jež mu věnovali architekti Buckminster Fuller, Norman Foster, členové skupiny Archigram Peter Cook a Ron Herron, Nicolas Grimshaw, který vedle věnování nikdy neopomněl zdůraznit, jak důležitou inspirací pro něj byly Kaplického vizionářské návrhy, nebo teoretik designu a architektury Deyan Sudjic, jehož vlastní byt v Londýně se stal první zakázkou architektonické kanceláře Future Systems, kterou Kaplický založil spolu s Davidem Nixonem v roce 1979. V neposlední řadě Kaplického knihy obsahují mnoho věnování a vzkazů od jeho nejbližších, především jeho matky Jiřiny Kaplické a manželky Amandy Levete.

Le Corbusier jako celoživotní fascinace

Jan Kaplický v rozhovorech často zmiňoval autory, které nejvíce obdivuje; byli mezi nimi třeba Oscar Niemeyer, Erich Mendelsohn, Charles Eames, Friedrich Kiesler, Luis Barragán a mnoho dalších. Ačkoli i o nich lze v knihovně nalézt doklady, Kaplického kolekce ukazuje především na jeden dominující zájem – práci Le Corbusiera. „Můj otec mě seznámil s Le Corbusierovými knihami. Měl jich velkou spoustu. To byl objev!“, píše Kaplický ve svém *Albu*. A o něco dál pokračuje: „Pak přišla Le Corbusierova kniha *My Work*. Ta na mě měla a dosud má velký vliv. Napsal ji on sám. Je to velmi soukromý a osobní náhled. Ta kniha mě naprosto fascinovala.“ Do knihy *My Work* si Jan Kaplický vkládal rovněž výstřížky z novin, které se Le Corbusiera týkaly. Kromě ní získal Kaplický přes osmdesát knih, které

o Le Corbusierovi pojednávaly nebo jejichž byl autorem. Vlastnil jak jeho autorské sborníky v původních vydáních z dvacátých a třicátých let – *Vers une architecture* (1924), *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) či *Aircraft* (1935) –, tak jejich pozdější reprinty, souhrnné vydání Le Corbusierova celoživotního díla v osmi svazcích a mnoho dalších tematicky příbuzných knih. Le Corbusierova celoživotní práce byla stylově široce rozkročená a často nezařaditelná, odrážející pestré zájmy a inspirační zdroje, které zahrnují vernakulární stavitelství, marginální architekturu či svět techniky. Podobně mnohostranné byly také Corbusierovy návrhářské ambice – jeho mnohdy radikální a revoluční dílo obsahuje návrhy skromných i luxusních soukromých staveb, veřejnou architekturu, urbanistické projekty, ale také design nábytku a dopravních prostředků či práce volného umění. Opomenout bychom neměli samozřejmě ani jeho činnost teoretickou a publikační. Podobnou různorodost a šíři zájmů lze vysledovat i ve snažení Jana Kaplického, jak se odráží v jeho soukromé knihovně.

Stýkání inspirací

Při katalogizaci knihovny Jana Kaplického bylo možné vystopovat několik obecnějších tematických okruhů, jež ho dlouhodobě zajímaly a projevy se v jeho návrzích i realizovaných pracích. Jak již bylo naznačeno, zejména jejich sledování může detailněji rozkrýt způsoby myšlení a práce tvůrčího umělce a původ tvarů a struktur, které aplikací na nutnou funkci získávají v jeho rukách konkrétní podobu. Jako klíčové se v případě Kaplického jeví střetávání inspirací, které bychom mohli zjednodušeně označit jako organické, s podněty ze světa techniky. První skupinu v knihovně reprezentují svazky tak či onak se dotýkající vnitřního i vnějšího uspořádání lidského těla, přírody či zejména fotograficky zaznamenávající krajinné útvary a struktury. Na zaujetí organickými tvary ukazují rovněž jednotlivé fotografie a ilustrace, které si Kaplický označoval a zakládal v mnoha knihách napříč tématy. Na jakémisi pomyslném druhém pólu stojí publikace věnované utilitárním stavbám (jako jsou např. mosty), dopravním prostředkům či původně vojenským „objevům“, které se postupem času staly součástí běžného života (zde upoutá třeba Kaplického hlubší zájem o design kamuflážních vzorů, který se ovšem tvarově dotýká spíše organického okruhu). Výrazně byl Jan Kaplický zaujat rovněž dílem Jeana Prouvé, průkopníka masové výroby a industrializace v designu a architektuře. Na jakémisi pomezí organického a technického se pak nacházejí knihy věnující se rozličným marginálním, domorodým a vernakulárním stavbám, „nízké“ architektuře, chatrčím či dočasným příbytkům nomádů. Kaplický v nich nacházel zdroj elementárních konstrukčních a funkčních principů, které pak v daleko sofistikovanější podobě přenášel do svých inovativních návrhů.

Historici umění, resp. designu a architektury, své interpretace a závěry staví na textových i obrazových prameňech. Knihovna Jana Kaplického (jakož obecně i další podobné ucelené knihovny umělců) spojuje obě tyto kategorie do jednoho média. Je jak obrazovým archivem, tak textovým materiálem, a to – díky autentickým autorským vstupům v podobě vpisů, podtrhávání a záložek – primárním i sekundárním. Pro badatele je tedy stejně nedocenitelným zdrojem pro poznání díla umělce, jako

tradičněji zkoumané žánry – realizované stavby a designové předměty, návrhy, vzpomínky a dopisy... V budoucích plánech Uměleckoprůmyslového musea v Praze je proto nejen hlubší odborné zpracování tohoto pramene, který se dotýká jak tématu moderní architektury, tak designu, ale rovněž uchování (v tomto případě skutečné zakonzervování) knihovny ve stavu, v němž ji Jan Kaplický využíval, a její zpřístupnění dalším zájemcům z řad odborného publika.

Očekáváme, že knihovna vzbudí zaslouženou pozornost těch, kteří se chtějí dozvědět více o osobě a myšlení jejího majitele i jeho nejbližšího okruhu. Jak vystihuje výrok římského gramatika Terentiana Maura: „Habent sua fata libelli“ (Knihy mají své osudy), knihy sdílí své osudy se svými čtenáři, potažmo s celou společností. Je tomu tak i v případě Jana Kaplického a jeho díla, které spojilo do souvislostí nečekané a nadčasové inspirace.

Soubory uměnovědné literatury ve sbírkách Strahovské knihovny

Evermod Gejza Šidlovský, O.Praem.

Strahovská knihovna jako svébytná a mimořádně významná část premonstrátského kláštera na Strahově dnes čítá na 300 000 titulů. Tato bibliotéka sehrávala od svého vzniku významnou úlohu nejen pro rozvoj duchovního poznání, ale stala se postupem doby z dnešního pohledu rovněž zásobnicí informací nejrůznějších vědních oborů, dějiny umění nevyjímaje. Soustavná péče o knihy a rozhojňování jejich počtů patřily po staletí k prioritám kláštera. Již od 18. století rostl počet knih prostřednictvím darů a odkazů, v nichž se odrážely nejen zájmy knihovnických sběratelů, ale nezdědka také osobní zájmy řeholníků, jejichž knižní akvizice jsou dnes velmi ceněným zdrojem informací. Mezi skvosty oboru dějin umění právem náleží dar věnovaný klášteru Marií Luisou, manželkou císaře Napoleona: čtyřsvazkový konvolut *Musée français* z let 1803–1809 od Simona-Célestina Croze-Magnana, obsahující reprodukce soch a obrazů chovaných tehdy v pařížském Louvru.

Z hlediska obsahu knižního fondu Strahovské knihovny je nutné připomenout, že neblahé důsledky sistace kláštera v roce 1950 se podepsaly mj. také na „zmrtnění“ její akviziční činnosti, jež byla obnovena až spolu s návratem premonstrátů na Strahov po roce 1989. Do dnešní doby není a jistě ani nemůže být zacelena čtyři desetiletí trvající odmlka, a proto je třeba považovat současné akvizice knih z oboru dějin umění za mimořádný přínos pro Strahovskou knihovnu. Knihy z tohoto oboru tak dnes tvoří odhadem jednu desetinu z celkového počtu titulů. Je tomu tak i proto, že se v posledním desetiletí díky darům mecenášů a jejich dědiců podařilo získat do fondu pozoruhodné knihovnické soubory – z větší části od jednotlivců, kteří v posledním čtvrtstoletí nějakým způsobem se Strahovským klášteřem spolupracovali.

První místo mezi těmito donacemi zaujímá jistě odborná knihovna Anežky Merhautové (1919–2015), přední české badatelky v oblasti románského umění, jež svou životní dráhu spojila s Ústavem dějin umění Akademie věd.¹ Merhautová ještě na sklonku svého života, plna energie a zápalu, prováděla nový průzkum románské fáze architektonického vývoje strahovského kláštera, kde navázala na dřívější odborná poznání Dobroslava Líbala, které však revidovala a následně přešla ke zcela nové analýze architektury kláštera premonstrátů v Doksanech. Jako autorka úctyhodného počtu knih a odborných publikací svědomitě

využívala mezioborové spolupráce s historiky a archeology. To je mimo jiné patrné rovněž na skladbě její odborné knihovny, kterou Strahovu odkázala. V souboru nalezneme vedle české též větší množství francouzské a německé, ale také polské a maďarské mediivistické uměnovědné literatury, vydávané od konce čtyřicátých do počátků devadesátých let 20. století. V současné době je katalogizováno 1 309 titulů, které jsou uloženy pod signaturou „N“.

Další z osobností, jež na sklonku života často navštěvovala strahovský klášter, byl František Dvořák (1920–2015), dlouholetý pedagog na českých středních a vysokých školách uměleckého zaměření a současně také umělecký kritik, jehož pohled na výtvarné umění formovaly mimo jiné i úzké osobní vztahy k předním českým výtvarníkům různých generací i uměleckých názorů.² V diskuzi s nimi utvrzoval Dvořák svůj vztah k modernímu umění. Byl autorem četných monografií a nelze rovněž nezpomenout jeho osvětu cílenou na nejširší laické vrstvy v rámci jeho pořadů o památkách Prahy v České televizi. Strahovským klášteřem a jeho sbírkami se naposledy zabýval koncem první dekády tohoto století, kdy se kromě uměleckých památek obšírně věnoval i Strahovské obrazárně.³ Knižní kolekce z jeho pozůstalosti čítá přes sto dvacet beden. Ke katalogizaci jejich obsahu dojde teprve poté, co budou všechny převezeny na Strahov. V souvislosti s mecenátem Františka Dvořáka stojí za zmínku, že kromě Strahovské knihovny obohatil rovněž sbírky zdejší obrazárny, a to darem pozdně gotické řezby Piety ze Žibřidovic.

Do fondů Strahovské knihovny přibyla rovněž část odborné knihovny Emanuela Pocheho (1903–1987), a to díky odkazu jeho vdovy. Významný český historik umění věnoval většinu svého života bádání v oblasti užitého umění, a to především jako zaměstnanec pražského Uměleckoprůmyslového muzea (od roku 1933) a v letech 1948–1959 pak jako jeho ředitel, později také jako vědecký pracovník Akademie věd. Současně byl dlouholetým členem a po nějakou dobu (1946–1950) rovněž předsedou Klubu za starou Prahu. Tyto zájmy se odrazily ve skladbě jeho odborné knihovny, v níž převažuje mimo pragensí literatura z oblasti užitého umění s důrazem na dobu baroka převážně středoevropské provenience. Celkem 2 050 titulů, jež jsou všechny katalogizovány, je uloženo a zpřístupněno pod signaturou „P“.

Další soubor knih z oboru dějin umění získal Strahovský klášter od Jaromíra Stacha Černína (1948–2011), absolventa práva a dějin umění na Karlově univerzitě. Kromě právní praxe se intenzivně věnoval sběratelství, především užitému umění.⁴ Projevil se jako velkorysý mecenáš a ještě za svého života věnoval strahovskému klášteru poměrně obsáhlou sbírku předmětů užitého umění. Dar později obohatil souborem 6 519 titulů knih převážně uměnovědného charakteru. Celý fond je katalogizován a uložen pod signaturou „S“. Valná většina svazků se zabývá obecně dějinami umění se zaměřením na umění české. Zvláštní pozornost si pak zaslouží množství

publikací regionálního charakteru, a to nejen z tuzemského prostředí, nýbrž i z řady dalších zemí, především z oblasti bývalého „východního bloku“ z období osmdesátých a počátku devadesátých let 20. století. Toto zaměření souviselo se Stachovými cestovatelskými aktivitami. Sem lze zařadit rovněž desítky cestopisných příruček a průvodců po uměleckých památkách i ze vzdálenějších míst, kupříkladu z Turecka, Řecka či Anglie. Společně s knihami daroval tento mecenáš klášteru také soubor deseti skříní z 19. století, které po restaurování slouží k uložení části Stachova fondu.

¹ Milada Studničková, Za Anežkou Merhautovou, *Bulletin UHS* 27, 2015, č. 1–2, s. 40–41.

² Lubomír Slaviček, Devadesátka Františka Dvořáka, *Bulletin UHS* 22, 2010, č. 1 s. 11–12; Jiří T. Kotalík, František Dvořák, *Bulletin UHS* 27, 2015, č. 1–2, s. 42–44.

³ František Dvořák, *Triumfální cesta na Pražský hrad. Zastavení s Františkem Dvořákem*, Praha 2008, s. 16–39.

⁴ Zasloužil se mj. o revitalizaci domu „U slona“ v Písku; viz: <http://dumuslona.cz/>.

Rozhovor s generální ředitelkou Národního památkového ústavu Naděždou Goryczkovou

Michal Novotný

Svůj profesní život jste spojila s památkovým ústavem. V roce 1987 jste začala pracovat v krajském středisku v Ostravě, od roku 2003 jste ostravské pracoviště vedla a od roku 2008 jste generální ředitelkou. V čem po tak dlouhé době shledáváte potěšení z práce?

Mám tuto práci ráda a zatím mě stále naplňuje, což je pro mě hodně důležité. I řešení problémů, které jsou každodenně na stole, mě nějak nabíjí. Stojím si za tím, že každá výzva má nějaký smysl a je tady proto, aby se vyřešila. Nechci, aby to znělo jako klišé, ale mě ty výzvy docela baví a cítím se nesvá, když nemám co řešit. Baví mě, když je práce hodně a když mohu překonávat překážky, a ještě navíc, když ty překážky jsou spojené i s nějakým konkrétním výsledkem, který instituci i obor posouvá dopředu. Od svého příchodu jsem vnímala velmi intenzivně několik věcí. Jednak potřebu stabilizace instituce, která v době, kdy jsem do Prahy přišla, byla hodně rozpolcená. Nastupovala jsem po pěti letech existence Národního památkového ústavu jako v pořadí sedmý generální ředitel, čili setrvání ředitelů ve funkci bylo v průměru velmi krátké – to žádné instituci neprospívá. Současně jsem chtěla posílit společenskou prestiž oboru i instituce. A v neposlední řadě jsem si velmi přála, aby se ústav více otevřel veřejnosti a lépe s ní komunikoval. To všechno spolu souvisí – když dokážete svou práci dobře prezentovat veřejnosti, získáte i společenskou prestiž a můžete být vnímáni jako významná instituce, která přináší společnosti profit. A to jsou základní věci, které mě dodnes motivují, protože si myslím, že i přes nesporné úspěchy je pořád co zlepšovat. Máme moderní web jako základní nástroj komunikace, zpřístupnili jsme nově vytvořený geoportál informačních systémů, kterým zprostředkováváme zájemcům bohatý fond kulturního dědictví i kulturního potenciálu České republiky, rozvinuli jsme vysoce odbornou výzkumnou činnost s publikačními

a metodickými výstupy, máme za sebou úspěšné náročné obnovy památek svěřených do péče. Tedy bylo uděláno spoustu věcí, které snad NPÚ dnes v očích veřejnosti staví do lepšího světla, než jak tomu bylo před osmi lety.

Několikrát jste použila sousloví „obor a instituce“. Rozumím tomu správně, že NPÚ nese velkou zodpovědnost za stav oboru, především za jeho odbornou stránku?

Určitě. Ze zákona jsme odbornou institucí státní památkové péče, a ač někteří kolegové tvrdí, že obor památkové péče neexistuje, já osobně si myslím, že to obor je. Obor, který má svá specifika a který musí velmi vyvažovat jak tu uměleko-historickou stránku věci, tak i tu technickou. To znamená, že dobrý památkář musí mít povědomí o obou těch složkách.

Jaké je vlastně zastoupení historiků umění a architektů na NPÚ v poslední době?

Dříve, když jsem nastupovala do památkové péče, bylo jejich profesní zastoupení velmi vyvážené, dokonce to fungovalo tak, že oba měli na starost vždy jeden společný okres a v terénu se doplňovali. Bohužel po všech změnách i krizích došlo k výraznému personálnímu oslabení instituce. Dnes už nejsme příliš konkurenceschopní na trhu práce, protože naše platy sahají hluboko pod celostátní průměr. Tím pádem stěží získáváme například profesi architekta, kterému se naskytají v komerční sféře i jiné možnosti. U historiků umění je situace jiná, přeci jen se jich tolik v soukromém podnikání neuplatní. Nemáme tedy problém sehnat humanitně zaměřené pracovníky, ale máme obrovský problém do svých řad získat absolventy technických škol, kteří najdou uplatnění na trhu práce daleko lépe. A to je jeden z hlavních problémů oboru památkové

péče, protože historik umění, kterému chybí technické vzdělání, mnohdy nestačí argumentačně odborné vybavenosti projektantů a dodavatelů. Snažíme se to řešit celoživotním vzděláváním svých zaměstnanců v různých disciplínách. Zatím ale stále těžíme také z toho, že dožívá silná generace památkářů, kteří nastoupili do památkové péče před rokem 1989 nebo na začátku devadesátých let, kdy nůžky mezi odměňováním ve veřejné a soukromé sféře nebyly tak rozevřené. A když k tomu oboru lidově řečeno nakonec přičichnete, tak vás pohltí, a když už si tu práci zamilujete a jste v ní několik let, získáte zkušenosti a znalosti, tak z ní pak těžko odcházíte. Je to práce mnohdy psychicky velmi náročná, ale krásná a nesmírně zajímavá, a proto zde lidé zůstávají. Dnes jsou to ale padesátníci, za deset let už budou před důchodem a my tu nemáme mladou generaci architektů, kteří by na ně navázali, čehož se obávám nejvíce.

Lze s historiky umění nějak pracovat? Lze říci, že historik umění se nakonec naučí číst projektovou dokumentaci, když se mu věnuje pozornost?

Myslím, že jste to trochu zjednodušil. Historik umění se při získávání technických dovedností a znalostí nemůže omezit jen na to, že se naučí číst výkresy. Jde také o to ovládat stavební technologie, vnímat fyzikální vlastnosti stavby, chápat kapilární vztlínání vody v obvodovém zdívu atd. Je to opravdu komplexní nauka o technickém chování staveb, čili nejde jenom o čtení výkresů. Ale ono je to oboustranné. Jak se umělecký historik musí dovzdělávat v technických disciplínách, tak architekt památkář se musí naučit orientovat v uměleko-historických otázkách. Je nutné ale zdůraznit, že každá z těchto profesí má v památkové péči svou úlohu. Tak jako umí historici umění perfektně interpretovat ikonografii nástěnných maleb a vyhodnotit umělecké prvky stavby, tak se zase architekti umí velmi dobře orientovat právě v historických technologiích a posoudit, která z nich by měla být aplikována a využita při obnově kulturní památky, aby nedošlo k úbytku památkových hodnot.

Takže ideální řešení je tým specialistů, kteří, ač specialisté, se dokážou společně domluvit.

Dneska to u nás funguje tak, že máme systém garantů, kteří odpovídají za konkrétní území nebo památku. Vykonávají odborný památkový dohled, ale k tomu mají

k dispozici specialisty na různé odborné činnosti – restaurování, historickou zeleň, urbanismus, technické památky nebo lidovou architekturu – a tyto specialisty pak mohou využít při koncipování odborného názoru.

A je jednou z možných cest vzdělání na úrovni vysoké školy – obor památkář?

Myslím, že ano. Ačkoliv zeptáte-li se pedagoga na filozofické fakultě nebo na fakultě architektury, řeknou vám, že nikoli, protože není v silách jednoho studenta, aby pojal do patřičné hloubky znalost obou oborů. Je otázkou, zda musíte znát celé spektrum oboru dějiny umění a stejně tak celé spektrum oboru architektury, které se dnes vyučuje na vysokých školách, když se chcete zaměřit na památkovou péči. Jestli nepřevzít z těchto oborů jen to, co je podstatné pro práci památkáře. Znalost dějin umění a vývoje architektury je samozřejmě základem – musíte se orientovat v architektonických, uměleckých stylech a musíte umět popsat stavební konstrukce a materiály. Na druhou stranu ale nemusíte umět navrhovat současnou architekturu, když víte, že se budete věnovat hlavně problematice památkové péče. Ne že byste neměl být kreativní, ale ta kreativita musí být nastavena správným směrem. Musíte umět vnímat současnou architekturu, protože ani památková péče se neobejde do budoucna bez intervence současné architektonické tvorby, ale je



Ing. arch. Naděžda Goryczková, generální ředitelka Národního památkového ústavu

nutné především umět posoudit, nakolik vstup současné architektury může ovlivnit památkové hodnoty místa. Průnik těchto oborů, který by se vyučoval, to je téma, o kterém se dá mluvit hodně dlouho.

Nějaké pokusy ale již jsou. Například Univerzita Pardubice nebo Univerzita JEP v Ústí nad Labem.

Ano, ale vždy jsou tyto obory úzce specializované na některou z disciplín památkové péče. Univerzita v Ústí nad Labem se specializuje na dokumentaci staveb, na Ostravské univerzitě je zase obor zaměřený především na industriální dědictví. Komplexní obor památkové péče se nikde nevyučuje. Absolventi z těchto škol nejsou pro plnohodnotnou praxi připraveni stoprocentně. Něco jim chybí a je nutné pracovat na jejich dovzdělání, o což se snažíme. Proto jsme například s Univerzitou Karlovou podepsali spolupráci při zajištění vzdělávacího kurzu pro

zaměstnance NPÚ v oblasti dějin umění. Připravili jsme projekt, který koluje po regionech a v němž významní pedagogové z Filozofické fakulty přednášejí dějiny umění našim zaměstnancům.

Jak by tedy měl být obor památkové péče vyučován?

Myslím si, že by měl být pojímán ve větší šíři, v rámci studia by se měli studenti seznámit nejen s problematikou dějin umění, technickými disciplínami, ale daleko podrobněji se systémem památkové péče u nás i v okolních zemích, s právním prostředím, průzkumnou a dokumentační činností atd. Žádný z již existujících oborů v tomto nejde důsledně do hloubky. A přitom by to nebyl obor, který by vychovával jen odborníky pro NPÚ, ale i pro výkonné orgány státní památkové péče a samozřejmě i pro správy památek.

Uměnovědné katedry, například v Praze nebo v Olomouci, své studenty s právními základy památkové péče při studiu seznamují a z vlastní zkušenosti vím, že chtějí vědět, jak stát upravuje péči o památky. Totéž se týká i restaurátorů na fakultě restaurování v Litomyšli nebo studentů na VŠCHT.

Myslím si, že každá uměnověda se dneska trochu dotýká památkové péče, vždy má nějaké přednášky zaměřené na památkovou péči, ale nejde do hloubky a celé šíře. Památková péče, to nejsou jen kulturní památky. Je to i historický urbanismus, historická zeleň a především kulturní krajina, která se konečně také dostává do popředí zájmu. Zatím ale to vše není ukotveno v legislativních rámcích – některé úmluvy, ke kterým se Česká republika přihlásila, se doposud nepromítly do národních norem, s nimiž pak pracujeme, a vymahatelnost našich mezinárodních závazků je pak komplikovanější.

Takto jsme se dostali k otázce nového památkového zákona...

Myslím, že ani nemá smysl o tom mluvit, protože nový památkový zákon v této chvíli není na pořadu dne. Je sice připraven, ale ta pravděpodobnost, že by byl v tomto volebním období projednán a schválen, je velmi malá. Nicméně obor potřebuje nový památkový zákon; nelze pracovat podle starého zákona, který má snad 250 novelizací. Můj osobní názor je, že by památkový zákon měl řešit také nutnost míry posuzování některých zásahů ze strany odborné instituce památkové péče. Tady možná řeknu něco, co patrně nebude konvenovat úplně všem památkářům, ale domnívám se, že je v současné době památková péče zavalena balastní agendou, která jí pak ubírá síly při řešení závažných problémů. Je to především v územích s plošnou památkovou ochranou, jako jsou například městské památkové zóny nebo ochranná pásma, kde se NPÚ vyjadřuje k výměně oken, osazení rozvodných skříní, vývěsných štítů, barevnosti fasád... a stačil by účinný územní plán, respektive regulační plán, který by jasně definoval, jaká pravidla má stavebník v chráněném území respektovat. Hodně administrativy a agendy by v procesu schvalování odpadlo a památkáři by měli daleko více času soustředit pozornost na komplexní obnovy kulturních památek a na výzkum, hodnocení památkového fondu a na jiné činnosti, jako je dokumentace staveb a průzkum.

Hlídal NPÚ proces a návrh památkového zákona?

Ano, byli jsme součástí pracovní skupiny Ministerstva kultury, a v rámci té jsme jej v procesu tvorby připomínkovali, měli jsme mnoho výhrad, některé z našich připomínek byly akceptovány, jiné nikoliv. Výsledný produkt nebyl úplně tím ideálem, který by si NPÚ představoval, nicméně byl maximálně možným kompromisem s ohledem na rozsah zainteresovaných organizací. Zcela jistě by však znamenal posun dopředu.

Když mluvíme o budoucnosti - je možné najít nějaký zahraniční vzor nebo tendenci, které stojí za to sledovat? Setkáváte se s kolegy ze zahraničí?

Samozřejmě sledujeme své kolegy v zahraničí. Doma není nikdo prorokem, ale musím říct, že česká památková péče má v Evropě poměrně dobrý zvuk a drží si relativně vysokou úroveň. Vidíme to právě při různých společných akcích, ať už v rámci Visegrádské skupiny (V4) nebo bilaterálních vztahů. Mezi ty nejintenzivnější patří kontakty se Slovenskem. Každoročně organizujeme setkání na vybrané téma. Přijede třicet odborníků z celého Slovenska, vyměňujeme si zkušenosti a ukazujeme si, co se podařilo, a co ne. Je to hezká tradice, kterou jsme založili před třemi lety a která má smysl. Se Slováky máme k sobě reálně i historicky blízko, není zde jazyková bariéra, takže výměna zkušeností je bezprostřední. S ostatními zeměmi probíhají styky jen omezeně a na individuální bázi – problémem NPÚ je nedostatečná jazyková vybavenost našich zaměstnanců tak, aby mohli pěstovat mezinárodní kontakty.

Nicméně ptal jste se mě, kam bych chtěla NPÚ dovést. To je otázka, kterou si kladu každý den a vždycky si říkám, jestli už to, co se podařilo, není dostatečné. Teď nechci, aby to vyznělo nějak hloupě, protože jsem si vědoma, že v NPÚ je pořád hodně práce, ale také musím neskromně říct, že se za těch osm let kus práce udělal a že se instituce přeci jenom stabilizovala, zviditelnila a hlavně v oblasti vědeckovýzkumné činnosti má za sebou nesporné kvalitní výsledky, bohatou ediční a publikační činnost... Je příjemné, když mě oslovují ředitelé některých ústavů Akademie věd a upozorňují na vysokou kvalitu našich publikací a výsledků vědeckovýzkumné činnosti. To je jedna stránka věci, ale samozřejmě pořád vidím, že by instituce měla daleko více pěstovat zahraniční kontakty a více se etablovat na mezinárodní úrovni – tady rezervy máme. Teď jsme byli hodně soustředěni dovnitř NPÚ, potřebovali jsme instituci reorganizovat, a to nejen z hlediska odborné činnosti, ale i z hlediska hospodaření. Spravujeme i velmi cenný soubor státních hradů a zámků, které jsou zpřístupněné veřejnosti a kde probíhá bohatá stavební činnost, protože máme povinnost o ně řádně pečovat. Využíváme i mimorozpočtových zdrojů, hlavně evropských fondů, a snažíme se hospodařit tak, aby tyto prostředky byly maximálně efektivně využívány a kontrolovatelné. K tomu šla reorganizace provedená před čtyřmi lety. Byli jsme tedy hodně soustředěni na sebe, abychom zvýšili odbornost instituce jak v řízení památkové péče, tak v řízení správ památkových objektů, a abychom zvýšili společenský kredit instituce. V této chvíli je potřeba budovat kredit také v rámci Evropy navázáním daleko intenzivnějších vztahů. Již dnes velmi úzce spolupracujeme s National Trust, v rámci V4 spolupracujeme s Polskem, Slovenskem a Maďarskem v oblasti výchovy mladých

památkářů, každoročně probíhá letní škola památkové péče, na které je téma většinou zaměřené na světové kulturní dědictví na území těchto států. Spolupráce tady tedy je, ale z mého pohledu by měla být ještě intenzivnější.

Chtěl bych se Vás zeptat na názor na slovenský model státní památkové péče. Tamější památkový úřad v sobě sloučil složku rozhodovací a odbornou. Odbornost je však spojená s nezávislostí, například na ovlivňování ze strany samosprávy. Zdá se Vám slovenský příklad následováníhodný?

Já přesně vím, kam míříte, a musím říct, že otázka získání větších kompetencí v rozhodovacím procesu na stranu NPÚ, snahy zřídit také u nás památkový úřad, tady rezonuje od začátku devadesátých let. Na Slovensku se tuto reorganizaci podařilo uskutečnit v roce 2002. Byla jsem vždycky přesvědčena o tom, že NPÚ by měl zůstat odbornou institucí právě proto, aby si uchoval odbornou nezávislost a rozvíjel svou vědeckovýzkumnou činnost. Vedle toho je zde výkonný orgán, který by v procesu rozhodování měl zvážit, nakolik jsou argumenty odborné instituce tak silné a zásadní, že by měly být v procesu rozhodování potvrzeny, anebo zda sem vstupují další zájmy, a nyní nemyslím soukromé, ale veřejné zájmy, které mohou ovlivnit konečný výsledek. Mně nevadí, když výkonný orgán nerozhodne stejně nebo v souladu s doporučením NPÚ, ale musí se s tím doporučením řádně vypořádat a musí vyargumentovat, proč tak nerozhodl, a ty argumenty mnohdy mohou být racionální. Myslím si, že právě svoboda odborného rozhodování je tak cenná, že transformace na úřad, který by převzal také zodpovědnost s tím kulatým razítkem, by mohla spět k tomu, že některé závěry nebudou úplně konvenovat s čistým pohledem na uchování památkových hodnot. A druhá věc je, že s odborností velmi úzce souvisí vědeckovýzkumná činnost. Tou posilujete odbornost instituce, ale jako úřad na ni musíte rezignovat. Není na to prostor a neznám úřad, který by byl současně výzkumnou organizací. To je můj pohled. Další velmi důležitou věcí je propojení odborné památkové péče se správou toho nejcennějšího souboru hradů a zámků ve vlastnictví státu, ke kterému má právo hospodaření NPÚ. Na státních památkách můžeme také prezentovat vzorovou péči o kulturní dědictví nezatíženou dalšími vlivy a tyto ikony, které jsou navíc hlavním zdrojem cestovního ruchu u nás, opečovávat tak, abychom je byli schopni předat příštím generacím v maximálně autentické podobě. Nyní musím říct to „ale“: Ale s postupem času, když vidím, čím agresivnější je společnost a čím větší tlaky jsou na ústupky v oblasti prosazování veřejného zájmu na ochranu kulturního dědictví, začínám sama pochybovat o tom, jestli je správné opravdu pěstovat jen tu odbornost a jestli by nebylo čestné přijmout i zodpovědnost s tím kulatým razítkem. Asi jsem vám neodpověděla úplně jasně, ale odpověď na to není jednoduchá.

Několikrát jste zmínila soubor hradů a zámků. Vnímáte jej jako nedělitelný soubor, něco jako sbírku?

Já bych jej nenazvala sbírkou, vnímám jej jako velmi cenný a hodnotný soubor, který nějak historicky vznikl a je nedělitelným celkem. Obsahuje sice některé památky, o kterých můžeme diskutovat, zda do něj

patří nebo zda by neměly být z hlediska svého druhu a charakteru přesunuty jinde. Mám na mysli například skanzeny lidové architektury, které jsou v něm tak trochu cizorodým prvkem. Ale z devadesáti procent je jeho základ pevný, má určité hodnoty a neměl by se trhat či rozdělit. Neměl by se ani odtrhovat od odborné památkové péče, neboť toto spojení umožňuje důležitou provázanost a symbiózu odborné péče a praktické správy. Je zřejmé, že tendence k odtržení zde jsou, ale je třeba se jim bránit. Má-li být u tohoto národního bohatství (našeho rodinného stříbra) uplatňována řádná péče, musí být odborně spravována – a kým jiným než odbornou institucí památkové péče.

Ted' jste asi mnohé uklidnila...

Říkám to odjakživa a byla jsem neprávem osočována, když jsem před čtyřmi lety připravovala reorganizaci, že hodlám odtrhnout památkovou péči od objektů. Prognózy, že reorganizace znamená nějakou katastrofu, se nepotvrdily, naopak to instituci stabilizovalo a ukázalo se, že v mnohých směrech to byl správný krok. Na tříleté zkušenosti je teď potřeba stavět a reflektovat ji v dalších drobných organizačních změnách: více horizontálně provázat spolupráci odborné sekce se sekci správ památkových objektů.

Souhlasila byste se zjednodušením, že NPÚ má tři úkoly: pečovat o památky jako správce nebo jako rádce, pečovat o památkáře, aby obor mohl nějakým způsobem prosperovat, a zároveň pečovat o uživatele památek, tedy širokou veřejnost? Jaké by mělo být pořadí důležitosti mezi těmito okruhy?

Stále více cítím, že péče o památky je prvořadá, ať už ty, které spravujeme, nebo jejichž obnovu prostřednictvím odborné památkové péče dozorujeme. Péče o památkový fond je pro nás prvořadým úkolem. Nebo ještě možná trochu jinak – nejen péče, ale i prohloubení poznání památkového fondu a následná prezentace kulturního dědictví jsou pro nás velmi důležité. Můžeme sice dělat skvělou práci, ale pokud její výsledky nebudeme umět správně prezentovat a populární formou zprostředkovat veřejnosti, bude se nám těžko obhajovat místo ve společnosti. Usilujeme nejen o odborný společenský kredit respektovaný akademickou sférou, ale i širokou veřejností. A zde musíme umět sdělovat výsledky své práce srozumitelným způsobem. Proto se snažíme zveřejňovat prostřednictvím našeho webového portálu databázové informační systémy. Budujeme velmi rozsáhlý a sofistikovaný integrovaný informační systém památkové péče, jehož základem je geoportál, na který jsou navázány všechny databáze: památkový katalog, geografický informační systém, který zachycuje prostorovou identifikaci památky, dále databázový systém mobiliárních fondů, databázový systém archeologie, Tritius, který eviduje historické knihovny a knihovní fondy, a mohla bych takto jmenovat dál... A toto všechno chceme přijatelnou formou zprostředkovávat veřejnosti. Z téhož důvodu digitalizujeme také dokumentační fondy. Veřejnost a hlavně vlastníci kulturních památek mají právo být seznámeni s rozsahem kulturního dědictví a informacemi o památkovém fondu, a tyto informace využívat také pro svou činnost. Je

třeba obhajovat potřebnost odborné instituce památkové péče. Společnost musí být přesvědčena, že potřebuje NPÚ nejen proto, aby naplňoval veřejný zájem na ochranu kulturního dědictví, uchránil památkový fond v patřičné kvalitě pro příští generace, ale také proto, že naplňuje veřejnou službu, disponuje informacemi, které může veřejnost nějakým způsobem využít.

Zpřístupňování dokumentů v digitalizované podobě je činnost, která potěší jak odbornou, tak i širokou veřejnost. Napadá mě ale jiná činnost NPÚ s velkým dopadem, kde se naopak představy odborné a široké veřejnosti mohou výrazně lišit: způsob a obsah seznamování návštěvníků s hrady a zámky. Zde jsou střety mezi těmi, kteří chtějí důraz na informace, a těmi, kteří kladou důraz na zážitek. Jak to skloubit?

Zde máme rezervy, je to slabé místo naší prezentace.

Zeptám se úplně konkrétně: Kdo píše průvodcovské texty?

Průvodcovské texty, sylaby, jak tomu říkáme, píší odborníci. Je to pro nás velmi aktuální téma, protože cítíme, že obzvlášť mladší generace je zvyklá žít ve virtuálním informačním světě a autentický zážitek na hradě nebo zámku pro ni může být naopak unikem z tohoto virtuálního světa, který považuje za samozřejmost. Ale od autentického zážitku očekává už něco jiného: ne že bude tupě poslouchat, kde visí jaký obraz a co zobrazuje, protože toto se může dozvědět z jiných informačních zdrojů (právě také prostřednictvím databázových systémů NPÚ), ale že mu bude autentický zážitek zprostředkován formou poutavého příběhu. Někde jsou průvodcovské texty stále bohužel pouze suchopárným výčtem uměleckých předmětů. Moje představa je, že všechny detaily by se měl návštěvník dovědět až následně – nejprve navštívit památku, seznámit se zde s historickým příběhem, který ho bude motivovat, aby si vyhledával další informace v internetových a databázových zdrojích NPÚ.

Děkuji Vám za rozhovor.

RECENZE KNIHY

Blanka Kubíková, Portrét v renesančním malířství v českých zemích. Jeho ikonografie a funkce ve šlechtické reprezentaci

(Národní galerie v Praze, Praha 2016)

Ondřej Jakubec

Za prvé, kniha Blanky Kubíkové je krásná kniha. Nejen pěkným typografickým zpracováním, formátem, snímky, ale především svým tématem. Renesance a portréty patří, zdá se, neodmyslitelně dohromady. Asociujeme si je, s určitou nadsázkou jako Burckhardtovi dědicové, s představami o novodobém pojetí individuality a její reprezentaci. Portrét má přirozeně dlouhou tradici a vůbec nemusí být spojován s úvahami o mimetickém charakteru tohoto žánru v rámci renesančního „realismu“ a iluzionismu. Pro vyjádření charakteristiky portrétovaného se mohly volit i jiné prostředky či strategie, stejně jako vyjadřování identity jedince zdaleka přesahovalo „realistické“ a dokumentární vymezení portrétního umění. O tom byla již ostatně napsána hezká řádka knih, které se mohou pohybovat mezi postupy „čistých“ dějin umění, kulturní historie, historické antropologie až po přístupy na pomezí teorie obrazu a antropologie. Při výběrovém srovnání prací Johna Pope-Hennessyho (*The Portrait in the Renaissance*, 1966), Petera Burkea (*The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication*, 1987) či Hanse Beltinga (*Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, 2013) se dobře ukazuje, jaké různorodé a nevyčerpatelné možnosti skýtá fenomén portrétního studium. A to ponechávám stranou výklady o charakteru portrétního jako svébytné reprezentace oscilující mezi pohledy aktéra, malíře a diváka a vytvářející „ne-uměleckou“ epistemologickou strukturu, či naopak operující

s různými mody zobrazování v rámci umělecké tradice (viz známé analýzy Velázquezova obrazu *Las Meninas* od Michela Foucaulta či Svetlany Alpers). Monografie Blanky Kubíkové však zůstává nohama na zemi a ve svém jasně vymezeném materiálu. I tak je velmi zajímavým příkladem toho, jakými směry se může studium portrétu tvorby ubírat. Je dobré sledovat, jak vyváženě přitom balancuje mezi strohou uměleckohistorickou analýzou a narativním pochopením pro historický smysl těchto maleb, které se obracejí svým principem konvenční reprezentace navenek, stejně tak jako umožňují rekonstruovat identitu/identitu a pohnutky portrétovaných. Při četbě knihy Blanky Kubíkové si každý může uvědomit, že studium portrétů jako průsečíků individuálních i normativních principů je zásadní „imaginativní problém“. Mohli bychom přitom mít na paměti, že portréty přes svůj často vysoce kvalitní výtvarný charakter (jak se i ve své době hodnotily) nebyly nezřídka za umělecké artefakty v dnešním slova smyslu vůbec považovány. Naše perspektivy a cíle tak přirozeně nemusejí být shodné s intencemi zadavatelů, tvůrců a diváků. Sama autorka si je toho patrně vědoma, když portréty vnímá nejen jako součást „umělecké tvorby“, ale i „vizuální kultury“ (s. 255).

Za druhé, kniha Blanky Kubíkové je nesmírně poctivá kniha. Navazuje na dlouholetý intenzivní zájem autorky o tuto problematiku, který ji dovedl k vynikající disertační práci a k současné přípravě výstavního projektu

na půdě Národní galerie v Praze. Není u nás nyní bezesporu větší autority, která by byla schopná se takového úkolu ujmout. To bez jakýchkoli pochyb dokládá i recenzovaná práce, na jejíchž bezmála třech stech stranách se Blanka Kubíková věnuje uceleným souborům portrétních cyklů z domácího prostředí: představuje nejstarší díla od počátku 16. století (portréty Kolovratů a Šliků) a poté komplexně a do nesmírné hloubky soubory galerií pánů z Hradce, z Rožmberka, pernštejnsko-lobkovickou sbírku a nakonec jen málo známý celek portrétů moravského rodu Praksických ze Zástřizl. Zacílení na tyto „aristokratické památky“ je jistě dáno jejich jedinečným dochováním i kvalitou. Jen na okraj je však třeba zmínit, že portrétní umění bylo silně rozšířeno i mezi měšťanským stavem, jako snad jeho nejoblíbenější malířský žánr, leč stav (ne)dochování těchto památek přirozeně limituje jejich zkoumání.²

Blanka Kubíková při svém studiu nevstupovala na neznámý terén. Vedle řady zahraničních studií, jejichž znalost je v jejím případě vynikající, mohla navazovat i na starší domácí pokusy o zpracování tohoto tématu. Zmínit lze především nevydanou práci Evy Bukolské, na kterou mnohokrát odkazuje a jejíž závěry mnohdy zpřesňuje. Mezi starší příklady patří jistě i práce Jaroslava Pešiny (byť výrazně ideologicky zatížené) či Pavla Preisse. Autorka se zde však především pokouší o syntézu, jakkoli na vzorku čtyř portrétních celků. Přináší proto díky své vynikající znalosti nejen nová určení, identifikace či objevy v zahraničních sbírkách, ale snaží se postihnout i nejrůznější aspekty problému, od čistě uměleckohistorických až po kulturněhistorická (portrét jako projev rodové paměti a reprezentace, portrét jako politikum i jako morální exemplum ad.). Přístup autorky nezapře zkušenosti galerijní specialistky a znalkyně, která dokáže zhodnotit stylový a autorský charakter portrétních maleb jako osobitého výtvarného žánru. Vedle toho neopomíjí důležité otázky jeho společenské úlohy, nejen v rámci jednotlivých památek, ale zejména při zkoumání ucelených cyklů a souborů. Při takové interpretaci a historickém vysvětlování portrétů přirozeně autorka naráží na četné problémy – torzovitost fondu, nepůvodní umístění a stav často negativně ovlivněný restaurátorskými zásahy, které mohou zcela zahlazovat autentické vyznění malby. To vše má přirozeně dopad na interpretační možnosti historika umění a i sama autorka si uvědomuje, že mnohé zůstává nevyřešené, otevřené. Ale přesto se jí na představeném reprezentativním vzorku podařilo obdivuhodným způsobem tento fenomén představit. Neorientuje se přitom jen na „české“ osobnosti a jejich portréty, ale při studiu portrétních galerií logicky zahrnuje i malby dalších evropských šlechtických či vladařských osobností.

A za třetí, kniha Blanky Kubíkové je velmi užitečná a prospěšná kniha. Vystane to při srovnání se staršími pracemi (zejm. Evy Bukolské). Rozdíl je daný nejen delším

časovým obdobím, které je dělí a které může mít vliv na dílčí interpretace. Odlišnost je v perspektivě, v otázkách, které si autorky kladou. Je to rozdíl bezmála kulturní, je důsledkem proměny, již dějiny umění prodělaly (a prodělávají). Pokud tak kupříkladu Evu Bukolskou zajímaly dominantně otázky stylové a atribuční, pak je to přirozený důsledek vnímání uměleckého díla jako „pasivního objektu“, který slouží především k analýze svých formálních znaků. Jen takto klasifikován se může stát součástí „vývoje“, v tomto případě nezřídka akcentovaného vývoje „českého“ portrétu jako svébytného uměleckého fenoménu. Že se tento, a jemu podobné konstrukty často pohybují v ahistorickém vakuu, to není třeba rozebírat. Lze zde připomenout analogickou



výtku Františka Šmahela, že někdy i „obrovské a obdivuhodné vzepětí naší kunsthistorické medievistiky se odtrhlo od reálné historie a nasvícením vytvořilo svět sám pro sebe“.³ To však není případ Blanky Kubíkové, která naopak s velkou akribií vykresluje historické kontexty jednotlivých osob, maleb i souborů. Například u zástřizelského portrétního souboru je v její analýze snad ještě více než obrazům samým věnována intenzivní pozornost historickému milieu rodu, jeho sociálnímu, kulturnímu, intelektuálnímu a náboženskému zakotvení, bez kterého by bylo studium jejich třígenerační galerie zcela nemožné. Podobně je analyzována i rožmberská kolekce (dnes součást Lobkowiczské sbírky), v níž Vilém z Rožmberka prezentoval své rodové i společenské postavení. Také při studiu unikátní pernštejnsko-lobkovické sbírky dospívá autorka, vedle řady erudovaných



III.

POČÁTKY PORTRÉTNÍCH GALERIÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH, SBÍRKA HRADECKÁ

Čechy a Morava představují z hlediska malovaného portrétu raného novověku velmi zajímavou oblast střední Evropy.¹ V současnosti jde sice o početné nevelký fond, avšak soubor obrazů, které můžeme datovat do rozmezí let 1500 až 1600 a jejichž vznik historicky souvisí s českými zeměmi, zahrnuje i podobizny, které jsou v kontextu středoevropské portrétní produkce poměrně raného data a dokládají sledování zcela aktuálních portrétních tendencí z prostředí říše a zejména císařského dvora.²

STARŠÍ PORTRÉTNÍ TRADICE PANOVNICKÁ PODOBIZNA

Šlechtické portrétní galerie vznikaly v českých zemích již v průběhu první poloviny 16. století. K mohutnému rozvoji pak došlo po roce 1550. Zájem o portrétní žánr u příslušníků české a moravské aristokracie raného novověku nepochybně podněcovala vyspělá tradice portrétního malířství, jež se v Čechách rozvíjela již od 14. století především v souvislosti s pražským císařským dvorem a osobností Karla IV.³ Lucemburský panovník poznal v mládí kultivované a umělecky vytrénované prostředí královského dvora v Paříži, které je pokládáno za kolebkou středověkého panovníčského portrétního umění a odkud se jeho obliba šířila na burgundský, pražský a anglický dvůr.⁴ Za Karlova panování vznikla v Praze a na hradě Karlštejně, vybudovaném pro uložení císařských korunovačních klenotů, řada mimořádně významných portrétních děl, která měla propagovat novou vládnoucí dynastii, zdůrazňovat kontinuitu linie císařství i genealogické vazby vládců s českými panovíky. Cyklus podobizen Karlových předků na císařském trůně zdobí Královský palác na

¹ Souhrnně téma zatím pojednala pouze BUCOLSKÁ 1998 v nepublikované disertaci, a sál i srovnání sraťný přehled, viz nadem 1995.
² Znamení fond douduply počinu plynul dít ož obrázů. Poudějí kopie nejnos do tohoto díla zahrnuje.
³ K výnamu karlovského dvorského umění existuje řada literatury, přehledně je ualita pojna v rídných DVOŘÁKOVÁ 1984, Kat. Magister Theodoros 1997, BOVY 2002, s. 48–64 a dalších. K císařovím portrétním příkypicím a monografickým MATĚJČEK 1997a, PŘESNÁ 1999.
⁴ MATĚJČEK 1997a, s. 66–67; MEIS 1952, s. 137; MARTINDALE 1995, s. 103. Nejstarší dochovaná zřetěněná podobizna zhrnuje francouzského krále Jana II. Dobrého (Philippe, Marquis du Louvre). Víměřka nejvíce, nesi roky 1348 až 1360. Portrét je pokládán na postarší koudipetech, jehož současně tvořily další, dnos stranní. portrétu nepřímého krále Edmunda III. císaře Karla IV. a francouzského dauphina a budoucího krále Karla V.

53

atribučních analýz, k představení této kolekce jako výjimečného projevu rodových, politických a kulturních strategií těchto urozených rodin.

Blanka Kubíková ukazuje, že je schopná vnímat „obraz portrétní“ jako umělecké dílo, malířský produkt (a tak je pečlivě analyzovat), stejně jako médium či symptom, anebo ještě lépe jako určitou součást procesu vizuálního chování v prostředí raně novověké šlechtické elity. Proto zcela přirozeně a případně používá pojmy jako „reprezentační strategie“ či „hierarchický řád“, pomocí kterých nachází místo portrétů v životním prostoru raně novověké šlechty. O vitalitě tohoto badatelského postoje, vycházejícího stále inspirativně ze sociálně-kulturního přístupu Norberta Eliase, svědčí řada aktuálních prací. Pro naše prostředí lze zmínit například texty Friedricha Polleroše, zaměřující se na umělecká díla, včetně portrétů, jako ryze funkčních, někdy instrumentálních, a komunikativních prostředků, které měly své místo nejen ve veřejném prostoru či dvorském rituálu, ale i v soukromém prostředí.⁴ Kniha Blanky Kubíkové se přitom hlásí, i svým podtitulem, k výkladu portrétů jako sociálně konstruktivních prostředků. Slovy Petera Burkea: „Portréty je nutno považovat za určitou formu komunikace, němou řeč, divadlo statusu, soustavu znaků reprezentující postoje a hodnoty a jako prostředek sebeprezentace.“⁵

Jistě, některé aspekty snad mohly být podány do větší šíře: například otázky rétorických aspektů portrétního „performativního“ a manipulativního principy se daly sledovat

i na zvolených příkladech, jakkoli to konkrétní vybraný materiál jistě ne vždy umožňuje. I tak by u některých obrazů snad bylo možné intenzivněji analyzovat jejich vlastní vizuálně-rétorický aparát, jako například u portrétního Jiřího Zikmunda Prácheňského ze Zástřizl, jehož ostentativní gesto „renesančního lokte“ ve vazbě na oslavnou báseň Theodora Bezy velmi živě prostředkuje mužnou a rodovou autoritu, i osobní sebevědomí a očekávání do něj kladená.⁶ To však jen na okraj, k připomenutí toho, že recenze by měla alespoň v náznaku přinést i nějakou tu konstruktivně-kritickou pasáž...

Nic mi však nebrání zopakovat, že kniha Blanky Kubíkové je knihou dobrou. Vystavěla ji nejen na přesných umělekohistorických postupech, které jí pomáhaly řešit nejen jeden problém. Její pojetí renesančního portrétního malířství navíc po zásluze přesahuje úžejí vymezený terén dějin umění. Daří se jí tedy na jedné straně velmi dobře uplatňovat přesné analýzy a atribuce zkoumaných obrazů, stejně jako na straně druhé neopomíjí přibližovat a zkoumat kontext vzniku obrazů, jejich specifický „kódový jazyk“ a roli těchto osobitých vizuálních médií v rámci sociální komunikace. Přináší proto nejen užitečnou a nesmírně hodnotnou publikaci uceleně představující domácí umělecký materiál, ale jeho analýzou poskytuje velice zajímavý příspěvek k možnostem historické interpretace uměleckých děl minulosti. Ocítujeme-li ještě jednou Petera Burkea, vrací malby zpět „do jejich rámu, rámu kultury a dobové společnosti“.⁷

¹ John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton 1966, s. 257.

² Jiří Pešek, *Obrázky, které „nebyly“*. Soukromý portrét v pražské měšťanské domácnosti doby předbellohorské, in: Ivana Ebelová et al. (eds.), *Mezi kulturou a uměním. Věnováno Zdeňku Hojdu k životnímu jubileu*, Praha 2013, s. 77–85.

³ František Šmahel, *Dějiny s třípytem, či bez něho? Glosa na okraj příští diskuse, Dějiny – teorie – kritika* 2, 2010, s. 260.

⁴ Friedrich Polleroš, *Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniell und Darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell*, in: Jörg Jochen Berns (ed.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik im Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Tübingen 1995, s. 382–409.

⁵ Peter Burke, *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie raně novověké Itálie. Eseje o vnímání a komunikaci*, Jinočany 2007, s. 224.

⁶ Joaneath Spicer, *The Renaissance Elbow*, in: Jan Bremmer – Herman Roodenburg (eds.), *Cultural History of Gesture*, Ithaca, N.Y. 1991, s. 84–128; nověji Marjorie Garber, *Out of Joint*, in: David Hillman – Carla Mazzio (eds.), *The Body in Parts. Fantasies and Corporeality in Early Modern Europe*, New York 1997, s. 23–51; mírnou revizi přinesl Thomas A. King, *The Gendering of Men, 1600–1750. 2. Queer Articulation*, Madison 2008, s. 56.

⁷ Burke (pozn. 5), s. 244.

Connoisseurship: Between intuition and science

Ve dnech 19. až 21. června 2016 se konal v Madridu 19. kongres Codartu, asociace kurátorů holandského a vlámského umění. Codart vznikl v roce 1998 jako sdružení kurátorů veřejně přístupných sbírek s hlavním cílem usnadnit a zintenzivnit výměnu informací o fondech jednotlivých muzeí a zprostředkovat spolupráci na výstavách a výzkumných projektech mezi kurátory a institucemi z různých zemí. Tento cíl Codart naplňuje vrchovatě. Po osmnácti letech pilné a velmi podnětné činnosti sdružuje kolem šesti set členů z více než padesáti zemí, kurátory předních světových muzeí i méně známých sbírek a usnadňuje spolupráci na institucionální i kolegiální úrovni. Každý rok pořádá Codart pro své členy kongres. Tématem letošního setkání se stalo postavení znalectví v dnešní době: *Connoisseurship: Between intuition and science* (Znalectví: mezi intuicí a vědou). Vědecký výbor kongresu volbu tématu objasnil tím, že třebaže znalectví pro muzea i trh nepozbývalo nic ze svého významu, vytrácí se v posledních letech z univerzitní výuky a bývá pokládáno za nevědeckou a anachronickou činnost.

Hostitelské role se ujalo Museo Nacional del Prado, Museo Thyssen Bornemisza, Patrimonio Nacional a Museo Lázaro Galdiano. Posledně jmenované soukromé muzeum přivítalo účastníky v prvním dni kongresu, nabídlo prohlídku svých sbírek a připravilo předehru k přednáškám, jež měly začít nazítří. A sice znaleckou debatu nad obrazem *Vidění rytíře Tondala* (*The visions of Tondal*), který je připisován i odepisován Hieronymu Boschovi. Obraz nebyl vybrán náhodně, v letošním roce jsme si připomněli 500. výročí úmrtí slavného nizozemského malíře a termín i místo konání kongresu byly zvoleny právě v souvislosti s výstavou Hieronyma Bosche: *Bosch. The 5th centenary exhibition*, pořádanou v Pradu, která byla účastníkům zpřístupněna na druhý den v doprovodu autorky výstavy Pilar Silvy. Po prohlídce expozice zahrnující všechna Boschova díla, jež bylo z konzervačních důvodů možné zapůjčit, byly zahájeny přednášky.

Kongres Codartu tradičně obsahuje tři formáty příspěvků: hlavní velké přednášky, standardně dlouhé příspěvky na kongresové téma a „Speaker's corner“, který představuje živý formát kratších proslavů, jakési tržiště nápadů a prezentaci projektů. Keynote lecture kongresu přednesl Christopher Brown, dlouholetý kurátor British Museum v Londýně a bývalý ředitel Ashmolean Museum, který v současnosti přednáší na univerzitě v Oxfordu. Svůj příspěvek *Connoisseurship: A personal view* koncipoval jako úvod do problematiky znalectví na příkladu rembrandtovských studií. Ilustrativně zvolil příklady především z vlastní zkušenosti, s nimiž se setkal během své dlouholeté kurátorské práce, neopomněl však ani některé starší kauzy. Poukázal na význam technologických průzkumů při posuzování výtvarných děl a současně zdůraznil, že znalci a restaurátoři-technologové musí spolupracovat, protože se navzájem potřebují. V navazující přednášce *Connoisseurship in the shade of neoliberalism* se Martin Myron, hlavní kurátor z Tate Britain v Londýně, zamýšlel nad možnými příčinami úpadku znalectví v současném britském vzdělávacím systému – spatřuje je zejména v radikálním poklesu financování umění a uměnovědného studia ve Velké Británii a obecně v převaze tržních mechanismů v oblasti kultury. Díl odpovědnosti za tento stav přisuzuje též dědictví „new Art History“ osmdesátých a devadesátých let, které přispělo k útlumu výuky znalectví na univerzitách.

Poslední z trojice úvodních velkých přednášek, *Connoisseurship of the crowd*, nahlížela na znalectví z pozice kognitivní psychologie. Fenna Poletiek z Institute of Psychology univerzity v Leidenu,

se soustředila na dva aspekty: na absenci metaznalosti (znalec nedokáže zcela přesně artikulovat podklad pro svůj úsudek) a dále na validitu úsudku. Na základě testů s laiky i historiky umění dospěla k závěru, že nejlepší výsledky přináší znalecké posuzování, pokud jej provádí početný vzorek posuzovatelů, kteří však navzájem nesmějí znát výroky ostatních, aby nebyli ovlivněni názorem autorit.

Další blok přednášek zahájil Ron Spronk, historik technologie umění, který přednáší na Queen's University v Kingstonu v Ontariu a mimo jiné se podílel na Bosch Research and Conservation Project. Ve svém proslovu *Connoisseurship: Between intuition and science*, zdůraznil, že znalectví a technologické studium uměleckých děl ani nejsou v opozici, ani nejsou komplementární, ale v mnoha ohledech prokazují řadu podobností a dokonce přesahů. Připomněl, že v práci mnohých vědců, např. Alberta Einsteina, Maxe Plancka nebo Louise Pasteura hrála intuice významnou roli. Řada technologických metod používaných při výzkumu výtvarných děl také není exaktní, např. dendrochronologie pracuje částečně s předpoklady (počty vnějších letokruhů, doba od pokácení stromu k jeho použití apod.). RTG a IRR snímky musí být interpretovány, a to stejnými znaleckými technikami jako běžné posouzení povrchu malby. Přednášející uvedl konkrétní příklady z výzkumu Boschových děl, kdy stejné údaje byly interpretovány se zcela opačnými výsledky. Proto připomněl, že i u výzkumu technologie malby je nezbytné důkladně zpracovávat a ověřovat primární údaje, teprve pak je interpretovat.

Navazující příspěvek *Authority of experts and authority of science* Stephana Kemperdicka, kurátora rané nizozemské a německé malby z Gemäldegalerie v Berlíně, upozornil, jak napovídá jeho název, na význam autority znalce. Podobně ale i technologické průzkumy pracují s autoritou – mají autoritu objektivního přístupu přírodních věd. Jejich výstupy však potřebují interpretaci, která je v mnoha případech opět subjektivní a založená na stejné znalecké práci. Významnou roli v ní opět hraje autorita interpreta. Tyto myšlenky ilustroval přednášející na příkladech děl Rogiera van der Weyden.

Fritz Koreny, dlouholetý kurátor Albertiny a přednášející z vídeňské univerzity, shrnul své poznatky ze studia podkreseb Boschových maleb. Alejandro Vergara, vedoucí oddělení vlámského malířství Museo Nacional del Prado, se v příspěvku: *The implications for connoisseurship of the workshop system of production*, soustředil na význam znalectví v problematice dílenské praxe, konkrétně především v okolí Pietra Paula Rubense. Všechny tyto příspěvky si lze poslechnout ve videozáznamu, který Codart zveřejnil na webu: <https://vimeo.com/user54533314>. Navazující diskusi přednášejících s publikem moderoval Friso Lammertse, kurátor Museu Boimans Van Beuningen v Rotterdamu.

Poslední kongresový den zahájila prohlídka výstavy *Caravaggio a malíři severu*, v Museo Thyssen Bornemisza, které převzalo roli hostitele. Následující přednášky zahájil kurátor výstavy Gert Jan van den Swam představením nových poznatků o tvorbě holandských tenebristů a jejich vztahu k dílu Caravaggia i dalších italských malířů. Následovala část zvaná „Speaker's corner“ s pestrými náplni. Katrin Dyballa z Gemäldegalerie představila problematiku atribuce z přípravy katalogu rané francouzské a nizozemské malby fondu svého muzea, Almut Pollmer-Schmidt z frankfurtského Städel Museum seznámila účastníky s novým projektem své instituce nazvaným *Zeitreise*, který interaktivní formou na webu zpřístupňuje veřejnosti historii svých sbírek, včetně

prezentace dobových instalací. Michiel Franken přednesl provokativní úvahu nad interpretacemi chemických rozborů pigmentů. Esmée Quodbach z Center for the History of Collecting z The Frick Collection, vyzvala kolegy ke spolupráci při pátrání po sbírkách Leo Narduse, obchodníka s uměním, jehož činnost aktuálně studuje. Shlomit Steinberg, vedoucí kurátorka Israel Museum Jerusalemu prezentovala zatím divácky nejméně úspěšný výstavní projekt svého muzea – výstavu Rembrandta, Pippa Stephenson, kurátorka evropského umění v Glasgow Museums, vyzvala účastníky k zamyšlení nad atribučně sporným obrazem Franse Halse ze sbírek svého muzea a na závěr Evelien de Wilde z Groeningemuseum v Bruggách představila přípravu výzkumného a výstavního projektu o grafice v Brugách ve druhé polovině 15. století a požádala kolegy o informaci o dílech z jejich sbírek. Odpoledne kongres zakončily exkurze do madridských hostitelských muzeí v doprovodu jejich kurátorů.

Kongresové přednášky, ale i debaty účastníků během přestávky, se jednoznačně shodly na významu „klasického“ znalectví nejen pro kurátory muzeí, pracovníky uměleckého trhu, ale i obecně pro historika umění. Jak připomněl Stephan Kemperdick: „Náš obraz záalpského malířství 15. století, z větší části vytvořilo bychom tento obraz neměli vůbec.“ To přirozeně platí pro značnou část starého umění. Znalecké dovednosti a vizuální paměť však musí být dlouhodobě, celoživotně rozvíjeny. Úloha technologických průzkumů je v dnešní době nezastupitelná a nepochybná, avšak neměli bychom se spokojit jen s nimi a měli bychom je stále poměřovat nejen znaleckou intuicí, ale také výsledky studia archivních a písemných pramenů, ověřováním provenience a dalších zdrojů důležitých informací, které mohou osvětlit otázky autenticity, atribuce a významu studovaného díla.

Blanka Kubíková

Krajina a venkov v baroku

Ve dnech 14. a 15. října 2016 se v severočeském Horním Jiřetíně již podruhé uskutečnila mezinárodní konference zaměřená na problematiku barokní kultury, architektury a umění. Zatímco hlavním tématem předchozího setkání, které se odehrálo v roce 2014, bylo dílo architekta Jeana Baptisty Matheye, letošní konferenci pořadatelé věnovali problematice krajiny a venkova v období baroka. Setkání se zúčastnili představitelé oborů dějiny kultury, umění a architektury z Itálie, Nizozemí, Slovenska a České republiky, kteří vystoupili před zcela zaplněným velkým sálem hornojiřetínského Kulturního domu.

Konferenci svými úvodními projevy otevřeli hlavní odborný garant Rostislav Švácha (Ústav dějin umění AV ČR / Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci), Vladimír Buřt, starosta města Horní Jiřetína, a Jakub Děd z občanského sdružení Omnium. Během prvního dne vystoupilo v sekci *Krajina / Landscape 1* šest řečníků. Prvním z nich byl nizozemský, v Římě působící historik umění Arnold Witte (Royal Netherlandish Institute in Rome), který ve své přednášce představil „objev“ krajinného pozadí a jeho specifickou symbolickou úlohu na obrazech Madon v italském renesančním malířství. Jana Michalčáková (Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci) se ve svém příspěvku zabývala problematikou pojetí středověké krajiny v prostředí cisterciáckého řádu. Caterina Volpi (Sapienza Università di Roma) prezentovala reflexi italské krajiny v italském barokním malířství, konkrétně v díle Salvatora Rosy. Barbara Balážová (Ústav dejin umenia SAV) se v interpretaci známého „handsteinu“ s modelem dolu z KHM Wien (vznik 1764) věnovala otázce industriální krajiny v raném novověku. Camilla Fiore (Sapienza Università di Roma) věnovala svůj příspěvek problému vztahu barokní krajiny a architektury v okolí Říma a přitom se mimo jiné dotkla i kulturního a duchovního mecenátu pozdějšího pražského arcibiskupa Jana Fridricha z Valdštejna (kaple sv. Eustacha, Mentorella) a rané tvorby Jeana Baptisty Matheye. Na tuto přednášku navázalo vystoupení Ondřeje Jakubce (Masarykova univerzita v Brně), který se věnoval problematice kulturní krajiny Olomouce.

Odpolední zasedání nazvané *Venkov / Countryside* zahájila Jana Zapletalová (Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci) přednáškou věnovanou kulturním a sociálním otázkám spjatým s působením ticinských stavitelů, umělců a řemeslníků ve střední Evropě. Martin Mádl (Ústav dějin umění AV ČR) se dotkl problematiky umění mezi centrem a periferií na příkladu kostela Všech svatých v Heřmánkovicích na Broumovsku



Starosta Horního Jiřetína Vladimír Buřt a Rostislav Švácha při zahájení konference *Krajina a venkov v baroku*, Horní Jiřetín, 2016. Foto: Petr Zinke, ÚDU AV ČR, v. v. i.

a asamovského stylu adaptovaného venkovským prostředím. Toto téma se zaměřením na historické techniky nástěnných maleb dále rozvinul Jan Vojtěchovský (Fakulta restaurování Univerzity Pardubice). Petr Macek (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy) se pokusil postihnout osobité rysy barokní architektury a krajiny v oblasti pod Krušnými horami. Jakub Bachtík (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy) se věnoval problému polygonálních a křivkových centrál v české barokní architektuře. Jaromír Olšovský (Filozofická fakulta Ostravské univerzity) seznámil posluchače se sochařskou produkcí spjatou se slezským venkovem, respektive s importy sochařských děl z centra na venkov. Rostislav Švácha ve svém příspěvku přiblížil typologii venkovské sakrální architektury ve druhé polovině 17. století. Právě příspěvky posledního bloku referátů vyvolaly asi největší diskusi; otázkou bylo, zda byla jistá lapidárnost a jednoduché formy venkovské architektury výsledkem nedostatku financí a akribie venkovské šlechty, či zda se jednalo o záměr.

Druhý konferenční den zahrnul blok *Krajina / Landscape 2*. S úvodní přednáškou vystoupila Sylva Dobalová (Ústav dějin umění AV ČR), která představila zaniklou historickou podobu zámeckého parku zámku v Duchcově a její vazbu na okolní krajinné prostředí. Petra Oulíková (Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy) se věnovala mecenátu Marie Terezie Savojské



Účastníci konference navštívili kostel Nanebevzetí Panny Marie v Horním Jiřetíně. Foto: Petr Zinke, ÚDU AV ČR, v. v. i.

na příkladu rozmístování soch sv. Donáta na černokosteleckém panství. Jindřich Vybíral (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze) analyzoval projekt vídeňské „vodní zahrady“ architekta Friedricha Ohmanna a diskuze o vztahu barokního a moderního umění a architektury na přelomu 19. a 20. století. Lucie Rychnová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy) vystoupila s příspěvkem věnovaným barokní krajině na východočeském panství hrabat Šliků. Představila tak oblast, která nemá městské centrum a není vlastně ničím výjimečná; tento „leitmotiv“ obyčejnosti a snaha o jeho metodologické uchopení se ostatně prolíná mnoha referáty a dá se říci, že převažoval. Tereza Střelcová (Filozofická fakulta

Ostravské univerzity) seznámila přítomné s výsledky ankety (tzv. oral history), zaměřené na tradici poutí a poutních míst ve Slezsku. Kristýna Drápalová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy) představila pokus o rekonstrukci krajiny v mostecké pánvi v 18. století. Na závěr bloku a celé konference vystoupila Kateřina Adamcová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy) s příspěvkem o sochách v barokní krajině na panství Jezeří-Nové Sedlo.

Během konference měli účastníci možnost navštívit hornojířetínský kostel Nanebevzetí Panny Marie, vyprojektovaný Jeanem Baptistem Matheym, a zámek Červený Hrádek, kde je pobyt tohoto architekta taktéž doložen. Na závěr setkání proběhla ještě inspirativní návštěva bývalého lobkovického zámku Jezeří s výhledem na obří jámu povrchového hnědouhelného dolu.

Cílem organizátorů konference *Krajina a venkov v baroku* bylo postihnout mnohovrstevný kulturní rozměr barokní krajiny a představit jeho různé aspekty jako důležitý zdroj utváření dobové i současné kulturní identity. Otevřít téma kulturní krajiny a venkova v českých zemích 17. a 18. století se zdá být zvláště důležité v době, která posilování kulturního povědomí a kulturní identity nezřídka nadřazuje ekonomické zájmy, v jejichž důsledku jsou rezidua historické krajiny bezohledně ničena. Smutným mementem tohoto dlouhotrvajícího trendu je právě podkrušnohorská pánev a okolí Horního Jiřetína, kde byla kulturní krajina v důsledku masivní povrchové těžby uhlí a průmyslového rozvoje z velké části nenapravitelně zdevastována.

Konferenci *Krajina a venkov v baroku* uspořádali Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., město Horní Jiřetín a občanské sdružení Omnium, z. s. ve spolupráci s ústavem dějin umění českých, moravských a slezských univerzit. Konference se uskutečnila díky finanční podpoře programu regionální spolupráce Akademie věd ČR, občanského sdružení Omnium a města Horní Jiřetín.

Sylva Dobalová – Martin Mádl



Arnold de Witte (Royal Netherlandish Institute in Rome), Caterina Volpi (Sapienza Università di Roma) a Jana Michalčáková (FF UPOL), účastníci konference *Krajina a venkov v baroku*. Foto: Petr Zinke, ÚDU AV ČR, v. v. i.

Current research on baroque ceiling painting in Europe

Ve dnech 5.–7. října 2016 se v Mnichově uskutečnil mezinárodní workshop *Current research on baroque ceiling painting in Europe*, který společně uspořádali Institut für Kunstgeschichte LMU, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (CdBDD) a The Research Group for Baroque Ceiling Painting in Central Europe (BCPCE). Setkání se zúčastnili historikové umění z Francie, Maďarska, Německa, Nizozemí, Itálie, Rakouska, Slovenska, Slovinska a České republiky, kteří zde představili probíhající projekty zaměřené na problematiku monumentálního malířství 17. a 18. století. Během zasedání přítomní uctili památku letos zesnulého Franka Büttnera, významného historika umění a pedagoga, který v letech 1994–2009 vedl Institut für Kunstgeschichte LMU, po dlouhou dobu stál v čele prestižního projektu CdBB a od roku 2007 byl prezidentem výzkumné skupiny BCPCE.

V rámci setkání proběhlo také výroční zasedání skupiny BCPCE, které – podobně jako v předchozích letech – poskytlo platformu pro jednání o možnostech mezinárodní spolupráce v oblasti výzkumu barokního nástěnného malířství. Přítomní členové skupiny se zde mimo jiné věnovali přípravě konference zaměřené na problematiku farních kostelů v období raného novověku, kterou společně organizují Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen ÖAW, Ústav dějin umění AV ČR a skupina BCPCE (Vídeň, říjen 2017). Během

zasedání se jednalo také o přípravě dalšího ročníku mezinárodní letní školy k barokní architektuře a umění, připravovaného ve spolupráci France Stele Institute of Art History a Ústavu dějin umění AV ČR (Slovinsko, červenec 2017). Přítomní členové rovněž zvolili novým prezidentem skupiny BCPCE Herberta Karnera (Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen ÖAW). Martin Mádl (ÚDU AV ČR) byl potvrzen ve funkci sekretáře skupiny. Součástí tří denního pracovního setkání byly exkurze zaměřené na ranně novověkou nástěnnou a nástropní malbu (Ingolstadt, Grünau, Neuburg a. d. Donau, Bergen, Leitheim, Berg am Laim a Mnichov), které rovněž nabídl možnost k širší výměně odborných názorů a zkušeností v této oblasti uměleckohistorického výzkumu. Martin Mádl



Johann Wolfgang Baumgartner: *Císař Heraklius přináší svatý Kříž do Jeruzaléma*; 1757–1758; poutní kostel sv. Kříže, Bergen. Foto: Martin Mádl, ÚDU AV ČR, v. v. i.

Mezery v historii 2016

Pravidelné sympozium *Mezery v historii* se v letošním roce konalo na konci června v Galerii výtvarného umění v Chebu. Jako vždy bylo věnováno tvorbě německých a německy hovořících výtvarníků působících v Čechách, na Moravě a ve Slezsku před rokem 1945. Sympozium doprovodila vernisáž dvou výstav, jejichž tematika s akcí rezonovala: monografické přehlídky malíře Friedricha Feigla a prezentace obrazu Maxima Kopfa *Uhelný revír falknovský* v rámci cyklu *Opus magnum*.

Většina referátů se zaměřila monograficky na jednoho, maximálně dva umělce (jako např. příspěvek Evy Bendové o spolupráci grafiků Waltera Klemma a Carla Thiemanna). Většinou šlo o dnes pozapomenuté tvůrce, jejichž osudy jednotliví řečníci rekonstruovali, a přibližovali publiku i jejich mnohdy kvalitativně kolísající tvorbu. Oporou těchto příspěvků se stala důkladná heuristika. Způsob výkladu byl v zásadě tradiční a nevztahoval se k zásadnější metodologické problematice. Výjimkou potvrzující pravidlo byla otázka, která se vynořovala opakovaně: totiž jakým způsobem vlastně se získanými poznatky nakládat ve smyslu

jejich zapojení do kánonických dějin umění, nebo jinak řečeno jakým způsobem lze aktualizovat a prezentovat poměrně konzervativní a víceméně nijak nevybočující tvorbu těchto umělců.

Osudy umělců, na něž se vystupující zaměřili, jsou přitom pozoruhodné z různých úhlů pohledu. Například architekt Achille Wolf získával, jak ukázala Věra Laštovičková, v druhé polovině 19. století nejprestižnější zemské zakázky. Jeho jméno, byť přítomné i v „akademických“ *Dějinách českého výtvarného umění*, zná však jen hrstka odborníků. Totéž platí i o ostravském židovském malíři Salomonu Salomonowitzi, jenž byl nucen v roce 1939 emigrovat do Palestiny, kde se živil jako pumpář (referát o něm přednesla Eva Janáčková). Malíř a dekoratér Adolf Hausman, který si vydobyl poměrně vysoké renomé v Portugalsku, zemřel nakonec v Čechách v bídě a zapomnění, jak jsme se dozvěděli od Pavla Štěpánka. K často frekventovaným jménům v českém dějepisu umění nepatří ani malíř a grafik Rudolf Jakubek, který nicméně výrazně ovlivnil výtvarnou scénu v Teplicích v druhé polovině třicátých let 20. století (jak doložil příspěvek Bohuslavy Chleborádové).



Pohled do výstavy Friedricha Feigla v Galerii výtvarného umění v Chebu v roce 2016. Foto: Jiří Gordon

Zajímavé jsou i příběhy prací těchto umělců. Marcel Fišer ukázal, jak se v zásadě lyrická, politicky neangažovaná tvorba sochaře Aloise Langebergera vlivem okolností ocitla na oficiálních nacistických výstavách v Mnichově, známých jako protipól k neblaze proslulé přehlídce Entartete Kunst. Robert Janás zase přiblížil pozoruhodnou cestu obrazu Eduarda Charlemonta z Paříže do Philadelphia Museum of Art, během níž se změnilo jeho poselství. Projevilo se to mimo jiné i proměnou názvu: ze *Strážce harému* se stal *Mauruský náčelník*. Zcela aktuální a nečekaný objev, starý v době sympozia pouhých deset dní, představil Zbyněk Černý z Muzea Cheb. Ve sbírkách této instituce našel neznámý konvolut čtyř desítek kreseb Augusta Brömseho z doby jeho studia na berlínské akademii.

Samostatný blok sympozia organizátoři logicky vyhradili Friedrichu Feiglovi. Úvodní příspěvek Nicka Sawického, autora Feiglovy současné retrospektivy, byl klíčový a z teoretického hlediska také nejzásadnější. Autor velmi názorně vysvětlil, jak si jako interpret poradil s problémy, které při interpretaci umělcovy tvorby přirozeně vyvstávaly. Jak řešil to, aby zpřítomnil Feiglův osobní příběh a zároveň ho vylíčil v odpovídajícím

kontextu. Problémem totiž je, že do zažitého modernistického výkladu dějin českého výtvarného umění se Feiglůva tvorba jako celek docela nehodí a neobstojí v něm (přirozeně je otázkou, zda dnes ještě vůbec obstojí tento kánon sám o sobě). Nick Sawicky hledal k Feiglovi klíč na základě jeho vlastních výpovědí o posunu od vlastní individuality k čistě vizuálnímu vnímání světa. Feigl chtěl být okem, které vidí a zaznamenává okolní svět.

Z jiné stránky se Feiglových prací dotkla Zuzana Skořepová, která zaostřila pozornost na umělcův berlínský pobyt a zejména na úskalí spojená s výzkumem tohoto období. Arno Pařík interpretoval židovské a biblické motivy ve Feiglově díle.

S tematicky speciálním, avšak cenným vystoupením se představila Hana Klínková, která informovala o dílech česko-německých umělců a archivních pramenech ve sbírce Masarykova ústavu a Archivu AV ČR. Všechny přednesené příspěvky budou publikovány formou elektronického sborníku, dostupného na stránkách sympozia (<http://mezery.triodon.com/>). V příštím roce sympozium pořádá opět Oblastní galerie v Liberci.

Tomáš Winter

Odkaz Aby Warburga

V úterý 25. října 2016 se na půdě Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, v nedávno otevřené Knihovně Hanse Beltinga, uskutečnilo kolokvium k výročí a poctě významného historika umění Abyho Warburga. Bylo uspořádáno ve spolupráci Semináře dějin umění Masarykovy univerzity a jeho Centra pro dějiny obrazu a vizuální kulturu s Centrem pro transdisciplinární výzkum kulturních fenoménů ve středoevropských dějinách: obraz, komunikace a jednání. V roli přednášejících vystoupilo hned několik předních českých historiků umění, publikum pak tvořili další kolegové a studenti, převážně ze Semináře dějin umění.

Na kolokviu se sešly v podstatě tři typy příspěvků. Jedna část se přímo zabývala Warburgovým dílem a jeho dobovými souvislostmi. Sem patřila přednáška Jiřího Kroupy, který hledal spojitosti i rozdíly v díle a metodách Abyho Warburga, Jakoba Burckhardta a Heinricha Wölfflina a zmínil, jak značnou měrou na

Warburga zapůsobil kniha Charlese Darwina *The Expression of the Emotions in Man and Animals*; dále referát Jindřicha Vybírala, který představil životní dráhu a dílo Warburgova učitele a opavského rodáka Huberta Janitscheka; příspěvek Evy Skopalové, která velmi sofistikovaně spojila Warburgovy přístupy s filozofickou teorií monád Gottfrieda Wilhelma Leibnize či symbolickými formami Ernsta Cassierera; a také referát Ondřeje Váši, který se poměrně široce zabíral Warburgovým zájmem o poštovní známky.

Příspěvky druhého typu se pak pokoušely nalézt spojení mezi současnými přístupy, ať už v dějinách umění nebo v umění jako takovém, s těmi, jež používal Aby Warburg. Sem lze zařadit příspěvek Mileny Bartlové, která ukázala na spojitost Warburgova *Atlasu Mnemosyné* s tzv. archivním impulzem, což je jedna z tendencí v současném vystavování, založená na prezentaci předmětů či archiválií v novém, uměleckém kontextu.

Dále Martina Pachmanová mluvila o návaznosti myšlenky virtuálního feministického muzea historicky umění Griseldy Pollock na Warburgův *Atlas*; také Ladislav Kesner zmiňoval poučení Warburgem při svém vlastním projektu výzkumu lidského mozku na Ústavu duševního zdraví. Lubomír Konečný zkoumal, jak se na Warburgovy tzv. formule patosu dívat dnes, jaký je jejich poměr ke kýči a jak hodnotit patos například v módní fotografii. Konečně Petra Kolářová se pokusila propojit Warburgovo dílo s taneční a pohybovou metodou francouzského mima Étienna Decrouxe.

Stranou tohoto rozdělení pak stojí jednak bibliografická přednáška Marka Lukásze Krejčího o vydávání Warburgovy a warburgovské literatury v bývalém Východním bloku a mimo program zařazený příspěvek Evy Dvořákové o spolupráci Abyho Warburga s Františkem Pospíšilem, etnografem Moravského zemského muzea, která vznikla díky společnému zájmu o téma mečových tanců.

Celkově lze říci, že drtivě většině přednášejících se jako nejinspirativnější z celého Warburgova díla jeví dva propojené momenty. Předně nedokončený *Atlas Mnémosyné*, dílo pozdní a nikoli textové, leč vizuální. Na několika desítkách panelů

přímo svádí k tomu jej nově číst, volně interpretovat nebo použít jako vodítko pro srovnání s dalšími přístupy, jako se to mnohdy dělo právě v přednáškách proslovených na kolokviu. Například pokusy o propojení *Atlasu* s nedávnou módní fotografií či s pohybem mima dobře ukazují pružnost Warburgova pozdního projektu a jeho otevřenost. Ostatně právě z diskuse po přednášce Petry Kolářové jasně vyplynulo, že k tomuto dílu lze přistupovat velmi svobodně a lze se pokusit vyložit jej mnoha způsoby. Sama Kolářová navrhla například jeho čtení podle toho, kam směřuje pohyb zobrazených postav, Ondřej Váša upozornil, že nelze jednoznačně určit, zda Warburg vlastně jednotlivým zobrazeným gestům přikládal fixní význam, a Milena Bartlová poznamenala, že tvorbou *Atlasu* se Warburg vlastně stal z vědce umělcem a je třeba vnímat jej jako dílo založené na vizuálních asociacích, nikoli jako seznam. Koneckonců také svou osobní knihovnu měl Warburg strukturovanou podle asociací, a ne třeba abecedně.

Nejednoznačnost *Atlasu* asi nebude bez souvislosti s tím, že začal vznikat potom, co se Warburg vrátil z léčení schizofrenie a depresí na psychiatrické klinice. Podle Mileny Bartlové se na něm zřetelně projevovalo napětí mezi racionálním a iracionálním



Přednáška Jindřicha Vybírala na kolokviu Odkaz Aby Warburga. Foto: Jan Galeta

v něm kombinoval fotografie uměleckých děl, schémat, textů, ale i současných událostí. Jednotlivé obrazy sestavoval do vzájemně provázaných a specificky uspořádaných celků, přičemž se snažil ukázat, jak se vyvíjejí jednotlivé motivy, symbolické formy i gesta od antiky, přes renesanci v podstatě až po jeho současnost. Kombinací fotografií tak tvořil kolážovité obrazy. Soustředěnější zájem referujících budily rovněž symbolické formule patosu, tedy právě ona vypjatá gesta, výrazy a postoje, jež známe například z renesančních obrazů, a která se Warburg *Atlasem* pokoušel utřídit. Tato skutečnost se jeví nadmíru zajímavá právě proto, že *Atlas Mnémosyné* se zdá být velmi osobním projektem, jen těžko přístupným pro kohokoli jiného než pro samotného autora. A právě jeho nejednoznačnost, roztříštěnost a mnohovýznamovost zřejmě

a při uvažování o jeho díle a osobnosti bychom psychickou poruchu neměli brát jako překážku, nýbrž jako východisko. Martina Pachmanová pak Warburgův přístup k tvorbě *Atlasu* vidí přímo jako pocitový, a tedy v protikladu k pozitivistickému myšlení, snad i proto je podle ní podnětný pro feministické bádání.

Část přednášejících se také v souvislosti s *Atlasem Mnémosyné* pozastavila nad Warburgovou schopností nechat se pohltnout detaily na úkor celku, či, vyhrcojeněji řečeno, jeho neschopností ubránit se zájmu o podružnosti. Skvěle to ilustrovala přednáška Ondřeje Váši. Ten jasně ukázal, jak snaha přesně odhalit, odkud který motiv formule patosu přichází, zavedla Warburga ke studiu poštovních známek jakožto médiu

přenosu, jakéhosi „vehiklu“, které vyústilo v poněkud přepjaté teorie ohledně zásadního významu známek pro celou civilizaci. Na stejný rys poukázal rovněž příspěvek Evy Dvořákové a na něj navazující diskuse. Ukázala, jak z marginálního gesta přísahy Horatiů na meč povstal Warburgův zájem o tento motiv, který se následně přetavil v zájem o mečové tance z celého světa. O těch prý nasbíral takové množství materiálu, že by to vystačilo na monografii. Tato posedlost, jež jistě nebyla vlastní jen Warburgovi, se sice může zdát jako kontraproduktivní, avšak, jak ve svém referátu případně poznamenala Eva Skopalová, sledování marginálií může odhalit jinak skryté skutečnosti a odtud nás dovést zpět k pochopení celku.

Překvapivě málo pak příspěvky reflektovaly klasickou Warburgovu metodu ikonologie. Jako by její inspirační potenciál byl již vyčerpán tím, že si ji v minulosti osvojili mnozí badatelé. Naproti tomu *Atlas* jako by zůstával stále aktuálním (či se teprve nyní opravdu aktuálním stával?). Lubomír Konečný k tomu například zmínil, že samotný Aby Warburg svou metodu ikonologie formuloval jen velmi vágně a ponechal na čtenáři, aby ji vydedukoval z jejího konkrétního použití. Snad by tedy stálo za to podívat se novým pohledem i na tento aspekt Warburgova díla.

Jak už to bývá, zajímavé byly i další diskuse po jednotlivých příspěvcích. Byly připomenuty například kontakty Abyho Warburga na české prostředí, přičemž se diskutující shodli, že jde o téma, které by si do budoucna zasloužilo hlubší studium. Zazněla i potěšující zpráva, že některé z Warburgových textů by v dohledné době měly vyjít česky, což by je mohlo přiblížit nejen odborné veřejnosti, ale hlavně studentům, kteří se o nich jinak většinou pouze učí zprostředkovaně z přednášek či sekundární literatury. Ladislav Kesner také nadhodil otázku, nakolik se dá *Atlas Mnemosyné* využít v praxi, například ve školní výuce. A ač sám odpověděl, že nejspíše jen velmi málo, možná by tato úvaha stála za hlubší promyšlení – vždyť podobně jako to činily příspěvky na kolokviu, je možné *Atlas* použít i jako inspiraci či vodítko, nikoli jen jako závaznou normu.

Z kolokvia má být rovněž připraven sborník přednesených referátů a lze pouze vyjádřit naději, že bude vydán také v některém ze světových jazyků. Jen tak se totiž příspěvky na téma, jež rozhodně není typicky lokální, mohou zařadit do široké mezinárodní debaty v rámci warburgovských studií a jen tak se jim může dostat patřičného přijetí a odborné odezvy.

Jan Galeta

Warburg 150: Work. Legacy. Promise

Jaká je budoucnost humanitních věd? V digitálním věku 21. století tato otázka setrvale nabývá na důležitosti. Hranice oborů se čím dál více stírají, a je proto třeba uvažovat o tom, kam povede naše budoucí bádání. Neustálá sebereflexe je tedy nevyhnutelná, a to jak ze strany humanitních věd jako takových, tak také ze strany badatelů samotných. Tato otázka, na niž se odpověď nehledá snadno, byla leitmotivem londýnské konference uspořádané k příležitosti 150. výročí narození Abyho Warburga. Programově se zaměřila jednak na samotné Warburgovo dílo (*Work*), ale také na jeho odkaz ve 20. století (*Legacy*) a konečně na možnosti či přísliby, které otevírá pro 21. století (*Promise*). Ředitel The Warburg Institute David Freedberg v úvodním proslovu upozornil na důležitost výše formulované otázky a zdůraznil, že digitální doba je novým prostorem myšlení, se nímž se musíme vyrovnat, jak to ostatně naznačil již sám Aby Warburg na konci své eseje o hadím rituálu.

Work

Warburgův život a práce jsou již po dlouhou dobu vědními tématy a nezdá se, že by mohly skrývat ještě nějakou nerozluštěnou hádanku. I zde se však našly příspěvky, které nová zjištění přinesly. Například postřeh Horsta Bredekampa o Warburgových sporadických návštěvách německé metropole, které však měly na jeho práci zásadní vliv, neboť se zde setkal s Albertem Einsteinem. Sigfried Weigel zdůraznila Warburgův zájem o přírodní vědy, s nímž se stále vracel k problému vztahu emocí a výrazu tváře. Řešení pak našel při četbě knihy Charlese Darwina (poznámka: si přímo do deníku „Endlich ein Buch, das mir hilft!“), kterou nicméně nedočel dokonce, jelikož odpověď na své otázky objevil již v sedmé kapitole. Tuto zmínku rozvinul i Carlo Ginzburg, který nastínil evoluci formulí patosu. Warburg se pojmem zabýval již dříve, ale na výtvarné umění jej aplikoval až ve studii o Dürerově rytině Orfea, publikované v roce 1905, pro jejíž vznik byla zásadní právě přečtená četba Darwinových spisů. Ginzburg

svůj příspěvek zakončil poetickou tezí, že formule patosu jsou zobrazeným pnutím, energií, a zachycují vztah morfologie a dějin.

Legacy

V podobném duchu referoval Christopher Johnson o fenoménu „Zwischenraum“ – tedy Warburgově metodě ne-lineární montáže. Onen meziprostor lze chápat jako místo mezi hieroglyfem a diagramem. Johnson poukázal na to, že hieroglyf vyžaduje vyšší míru koncentrace (*close reading*), aby jej divák pochopil. Naopak diagram lze chápat obecněji. Oba systémy však spolu interagují, resp. hieroglyfy migrují k diagramům. Tuto dynamickou jednotu pak Johnson formuloval jako Warburgovy „Denkbilder“.



Aby Warburg (druhý zleva) ve své knihovně. Foto: archiv

Atlas Mnemosyné tak v jeho intencích představuje dynamogram formulí patosu, respektive dynamogram anachronických forem. Warburgova metoda umožňuje zkoumat nahodilá sousedství forem, což zohlednil i Andreas Beyer, když poukázal na důležitost

„serendipity“ čili šťastné náhody při (nejen) uměleckohistorickém bádání. Na tomto principu byla – a dodnes je – založena Warburgova knihovna, která díky principu „Gute Nachbarschaft“ umožňuje plodně těžit z „dobrých sousedských vztahů“ mezi obory.

Promise

Naopak W. J. T. Mitchell se zabýval spíše „přislíbem“ Warburgova *Atlasu Mnemosyné*, který otvírá cestu pro komplexní pochopení světa obrazů a vizuálních médií. Mitchell jej považuje za „stěnu důkazů“ (evidence wall), kde znalec umění připomíná detektiva, který odhalí pachatele zločinu na základě důkazu, jenž zůstává pro jiné pozorovatele nepostřehnutelný. Mitchell ilustroval své chápání *Atlasu* na hlavním hrdinovi filmu *Memento* (2000, režie Christopher Nolan), který si kvůli krátkodobé paměti vytváří „atlas“ – tetování s poznámkami o svém životě – přímo na těle. Kinematografie byla nástrojem k interpretaci atlasu i pro Georga Didi-Hubermana. Jeho tématem bylo gesto povstání, které do své filmové montáže *Křižník Potěmkin* (1925) vložil Sergej Ejzenštejn a které dokončil Chris Marker ve filmu *Le Fond de l'air est rouge* (1977). Gesta pokládá Didi-Huberman za žijící fosilie. Povstání je tak samo o sobě tělesnou formou stejně jako ideou či aktem vzpoury. Warburgův atlas je pochopen jako „Bilderatlas konfliktů“. Ačkoli se v něm povstání sama o sobě nevyskytují,

je zde přítomen nářek, „Klage“ – a to především v souvislosti s tabulí č. 42.

Závěrem se vraťme k úvodní otázce budoucnosti humanitních věd a spolu s tím i k úvodnímu příspěvku Lorraine Daston, která ve svém příspěvku o exemplech a epistemologii humanitních věd poukázala na omezení ve Warburgově odkazu přítomná a na limity využití jeho metody. Exempla totiž otevírají vztahy, které byly dříve považovány za nespojitelné. Lze tak říci, že epistemologie se zde protíná s ontologií – neboli: „jak víme“ konverguje s tím, „co víme“. Zmíněná sebereflexe oboru, o níž hovořil Freedberg je v těchto případech klíčová, protože, jak Dastonová říká, „exemplum přetváří svět v tomtéž momentu, v kterém jej odhaluje.“ Za exemplum pro současné badatele bychom s trochou nadsázky mohli považovat i samotného Warburga a jeho nekonvenční přístup k uměleckohistorickému materiálu. A právě v tom spočívá jeho odkaz pro budoucnost. Ten nelze redukovat pouze na zkoumání možností jeho „metody“, tkví totiž především v otevřenosti a schopnosti uvažovat mimo běžné konvence.

(Celá konference je dostupná on-line na:

<https://www.youtube.com/embed/Nw5CbUrLLf0>,

https://www.youtube.com/embed/1FX-b6WE_PM

a <https://www.youtube.com/embed/qjXyrlrbL6M>.)

Lucia Kvočáková – Eva Skopalová

Překračování hranic Mezioborovost, migrace a mobilita v dějinách umění a příbuzných oborech

Ve dnech 22. a 23. září 2016 se v prostorách Filozofické fakulty Univerzity Karlovy uskutečnil první ročník interdisciplinární studentské konference, pořádané zdejšími Ústavem pro dějiny umění. Konference byla otevřena studentům magisterských a doktorských studijních programů i postdoktorandům a od samého počátku byla zamýšlena jako platforma pro mezioborová setkávání. Pořadatelé konference byli pod záštitou Marie Klimešové a ředitele katedry Richarda Biegela studenti druhého ročníku doktorského studia pořadatelské instituce.

Zvolené téma – překračování hranic, mezioborovost, migrace a mobilita – je nejen společensky aktuální, ale především vlastní oboru dějin umění a jeho otázkám, jež si v současnosti klade. S radostí můžeme konstatovat, že na výzvu k přihlášení konferenčních příspěvků odpovědělo více než třicet potenciálních přispěvatelů a během dvoudenní konference bylo v rámci čtyř sekcí představeno celkem šestnáct příspěvků. Konference se zúčastnili studenti z osmi kateder pěti různých vysokých škol České a Slovenské republiky.

Úvodní sekce s názvem *Na pomezí prostoru: kulturní a geopolitické hranice* byla věnovaná překračování hranic ve smyslu geografickém a kulturně-společenském. Její první část ovládly tematicky příbuzné příspěvky Moniky Brenišínové (Středisko ibero-amerických studií FF UK) a Kristyny Kysilkové (Ústav dějin a teorie architektury FA ČVUT), zaměřené na výstavbu novověkých klášterních komplexů v Novém světě, zejména v Novém Španělsku. Se souvisejícím tématem revitalizace sališského umění v severní Americe pak vystoupila Kristýna Řeháčková (Ústav etnologie FF UK). Druhá část sekce se zabývala moderním uměním. S příspěvkem věnovaným organizování výstav, představujících středo- a východoevropskému publiku výtvarný projev pařížské avantgardy, vystoupila Mariana Šindelková (Katedra

teorie a dějin umění UMPRUM). V jejím příspěvku a v následné diskuzi byla otevřena otázka možného podílu Alexandra Mercereaua na pořádání pražské a budapeštské výstavy, kterou ovšem vzhledem k nedostatku přesvědčivých archivních materiálů stále není možné s jistotou zodpovědět. Lucia Kvočáková (Ústav pro dějiny umění FF UK) pak vystoupila s příspěvkem věnovaným fenoménu košické moderny, postihující umělecké prostředí Košic ve dvacátých letech 20. století ve spojitosti s postavami Josefa Poláka a Eugena Króna. Autorka poukázala na metodologický problém interpretace tohoto fenoménu a jeho zařazení v rámci slovenských a evropských dějin umění a obecně na mnohdy zavádějící a umělé vytváření uměleckohistorických kategorií či pojmů.

Druhá sekce, nazvaná *Hranice pohledu: možnosti interpretace*, byla věnovaná hledání odlišných či nových interpretačních postupů, které umožňují přesáhnout hranice vlastního tradičně vymezeného oboru a rozšířit tak jeho pole. V prvním příspěvku této sekce porovnával Filip Jakš (absolvent oboru Dějiny křesťanského umění KTF UK) experimentální poezii šedesátých let u autorů jako Helmut Heissenbüttel, Jiří Kolář či Gerhard Rühm, s tvorbou současných umělců odkazujících se na jejich tvorbu, avšak čerpajících již z jiných teoretických východisek. Srovnáním dospěl k závěru, že vybraná díla autorů z okruhu experimentální poezie se současným dílům podobají právě ve svém kritickém a kreativním chápání horizontu jazyka. Eva Skopalová (Ústav pro dějiny umění FF UK / Katedra teorie a dějin umění UMPRUM) se soustředila na problematiku uměleckých stylů a jejich revizi v současné diskuzi o anachronické časovosti dějin a zároveň na problematiku reprodukovatelnosti uměleckého díla. Její vstup byl věnovaný vztahu mezi Walterem Benjaminem a André Malrauxem na základě paralely mezi akvarelem *Angelus Novus*

Paula Klee z Benjaminova majetku a drobnou Malrauxovou kresbou s názvem *Éternel retour*. Julie Weisssová (Ústav pro dějiny umění FF UK) v závěrečném příspěvku sekce ukázala, jakým způsobem fotograf slovenské nové vlny Jano Pavlík pracuje ve svých portrétních fotografiích s imaginární postavou Ernesta, která je někdy považována za autorovo alter ego. K interpretaci uměleckého díla přispěla v tomto případě existenciální filozofie Jeana-Paula Sarrtra.

V závěru prvního konferenčního dne jsme měli možnost přivítat na půdě Filozofické fakulty UK zahraničního hosta, paní Agnès Callu, která přednesla příspěvek, nazvaný *For a quali/quantitative history of art*. Agnès Callu je absolventkou pařížské École Nationale des Chartes, Institut national du Patrimoine a Sciences Po. V současné době působí jako vedoucí kurátorka kabinetu kresby Musée des arts décoratifs v Paříži a vědecká pracovnice Centre national de la recherche scientifique – Institut d'histoire du temps présent (CNRS – IHTP). Přednesený příspěvek byl teoreticky a metodologicky zaměřený a kromě obecných otázek, týkajících se role a pohledu historika umění, vytváření a inter-

v opozici k profánnímu sledoval v kontextu české barokní architektury Mojmir Horyna.

Závěrečná sekce byla zaměřena na prostupnost médií a hranice jednotlivých uměleckých disciplín. Lenka Hachlincová (absolventka Ústavu pro dějiny umění FF UK) se ve svém příspěvku věnovala fenoménu písma a obrazu a jeho interpretaci v kontextu českého a slovenského umění padesátých a šedesátých let 20. století. Příspěvek, ve kterém autorka představila teorii o „aktivátorech“, společenských událostech, podnětující změny v jazykovém kódu a intervenci písma ve výtvarném projevu, byl cenný především z metodologického hlediska. Příspěvek Terezy Donné (Ústav pro dějiny umění FF UK) pojednával o prolínání fotografie, nejen umělecké, ale především dokumentární, s tradiční formou malby v českém avantgardním umění dvacátých let 20. století, tedy především v prostředí ovlivněném hnutím Devětsil. Závěrečné příspěvky pojednávaly o výtvarných disciplínách na hranici volného a užitého umění. Hana Fišerová (Ústav etnologie FF UK) přednesla monografický příspěvek o české ilustrátorce Marii Fischerové-Kvěčkové, jejíž

rozsáhlé dílo v současné době zpracovává. Následná diskuse ukázala nutnost hledat kořeny výtvarného projevu Marie Fischerové-Kvěčkové v českém umění 19. století, a to především v díle Josefa Mánesa (národopisné studie, ilustrace a užité umění) a Mikoláše Alše. Příspěvek zároveň otevřel otázku problematiky kýče a potřeby jeho definování na základě racionálních procesů. Závěrečný příspěvek Jana Opěly (Ústav pro dějiny umění FF UK), věnovaný sklu jako materiálu volného umění, byl zaměřený především na americkou a českou produkci druhé poloviny 20. století. Podtrhl výlučné postavení českého skla a sklářství v této době a jeho



Během dvoudenní konference v rámci čtyř sekcí vystoupilo s příspěvkem celkem šestnáct přednášejících. Foto: Julie Weisssová

pretování kulturní historie nebo přesahu jiných vědních disciplín do dějin umění a naopak, reflektoval užší zaměření autorky. Tématem tak byl například Stendhalův syndrom v recepci André Malraux nebo postava v našem prostředí méně známého francouzského esejisty, kritika umění a nietzscheovského filozofa Gaëtana Picon. Vedle přednášky zahraničního hosta byl pro všechny účastníky připraven doprovodný program v Kavárně U Rotlevů, v rámci nějž v neformálním prostředí pokračovala diskuze nejen o konferenčních příspěvcích.

Třetí sekce byla zaměřena na přesahy mezi jednotlivými vědními disciplínami. Na tradiční otázku střetu dějin umění, archeologie a estetiky se ve svém příspěvku věnovaném spíše slovenské historiografii dějin umění zaměřil Lukáš Makky (Institút estetiky a umeleckej kultury FF PU). Naproti tomu otázkám současné metodologie se se svým příspěvkem o memetice v dějinách umění věnoval Tomáš Kolich (Ústav pro dějiny umění FF UK). Příspěvek Matěje Strnada (Centrum audiovizuálních studií FAMU) seznámil posluchače se současnými konzervačními strategiemi ochrany digitálních informací. Rozhodování nad jejich výběrem motivované snahou o záchranu obsahu uměleckých děl dnešní doby je nedílnou součástí muzejní praxe a budoucí umělecko-historický výzkum je plně závislý na vhodnosti a správnosti této volby. Eliška Koryntová (Ústav pro dějiny umění FF UK) se věnovala hranicím mezi pozemským a nebeským v barokní sakrální architektuře. Představila pohled významných religionistů, především Mircea Eliadeho, jehož způsob interpretace sakrálního

přínosem bylo dále osvětlení různých uměleckých technik zpracování skla. Do úvahy tak závěrem konference přišly také tradiční kategorie vysokého a nízkého umění.

V rámci dvoudenní konference byla představena řada námětů z dějin umění i příbuzných oborů. Téma překračování hranic, ať už posuzované z hlediska geografického a kulturně-sociálního, interpretačního, interdisciplinárního nebo formálního nelze tímto považovat za vyčerpané, ba naopak, věříme, že jednotlivé příspěvky mohou sloužit badatelům jako podnětná inspirace pro nový náhled na vlastní výzkum. Tím spíše, že v rámci letošního ročníku převažovaly teoreticky a metodologicky zaměřené referáty. Všechny přednesené příspěvky, doplněné o obrazový materiál, budou zveřejněny v elektronickém sborníku, který je plánovaným výstupem konference. Informace o jeho publikování a dostupnosti budou k dispozici na webových stránkách konference na adrese <http://www.konference-udu.cz>.

Doufáme, že letošní první ročník zahájí tradici každoročních studentských konferencí pod patronátem Ústavu dějin umění FF UK v režii jeho doktorandů, nebo případně ve spolupráci s dalšími katedrami dějin umění. Akci tohoto charakteru vnímáme jako vítanou příležitost pro studenty doktorských i magisterských studijních programů přiblížit témata, která považují ve svém současném výzkumu za hodná širší diskuze a reflexe. Organizování akce tohoto typu zároveň představuje cennou zkušenost i pro pořadatele z řad doktorandů.

Eva Csémyová – Adéla Klinerová

Nové tváře starých soch

Mezioborové kolokvium u příležitosti výstavy

Tvář – příběh ztracení a touha znovunalézání

Východočeské město Litomyšl se v uplynulých dekádách výrazně zapsalo na kulturní mapu České republiky. Počínaje obnovou Váchalova Portmonea, z kteréžto akce se zrodila celá restaurátorská škola – dnešní Fakulta restaurování pod Univerzitou Pardubice, jejíž počátky spadají do roku 1993 –, přes jasně formulovanou podporu někdejšího starosty Miroslava Brýdla současné architektuře a jejímu dialogu s památkově chráněným prostředím renesančního města po recentní citlivé rekonstrukce stavebních památek, sebevědomě a odpovědně realizované renomovanými architekty či před několika lety otevřený Nový kostel Církve bratrské – jednu z nejpozoruhodnějších tuzemských sakrálních staveb porevolučního období –, dokazuje Litomyšl, že jasné vize, vědomí nezpochybnitelných hodnot historických památek a transparentní prostředí jsou pro rozvoj moderního kulturního města důležitější než horentní velkoměstské rozpočty.

Není tedy náhodou, že právě zde, v někdejší piaristické kostele sv. Kříže, se v polovině letošního roku objevila umělecká instalace, jejíž význam a ohlas dalece přesáhl lokální měřítko. Tvůrčí tým složený z Josefa Pleskota (architekt), Jana Royta a Norberta Schmidta (kurátoři) zde uspořádal výstavu jediného díla, románské Madony z Osíka – nejstarší dřevorezby dochované na našem území. Ústřední otázkou přitom bylo, jak obsahově, funkčně a esteticky smysluplně prezentovat dílo, které pozbylo svého přirozeného kontextu pravděpodobně již před mnoha staletími, ale především které vinou blíže neznámých okolností pozbylo to nejdůležitější z hlediska diváka a vnímatele – hlavu a tvář. Zvolené řešení je zcela aktuální, vystřihá se všech náznaků historismu, doslovnosti a prvoplánovosti. Kromě architektonicky pojatého „vyléčení“ zraněného místa navrhl Josef Pleskot pro sochu svébytnou expoziční mikroarchitekturu, jejímž dvojjediným a mistrně zvládnutým úkolem je vrátit madoně důstojný a odpovídající prostorový kontext a dopřát divákovi zážitek ze setkání nejen s dílem uměleckým, ale především s předmětem kultu.

Tato svébytná umělecká instalace (doplněná i zvukovou složkou, jejímž autorem je Slavomír Hořinka), k níž byl vydán i nevelký, leč důstojně vypravený katalog, vzbudila zasloužený publicistický ohlas



Josef Pleskot: Tvář – instalace Madony z Osíka v kryptě bývalého piaristického kostela v Litomyšli (kurátoři: Jan Royt – Norbert Schmidt). Foto: Tomáš Souček

v odborném i denním tisku. Pořadatelé – tedy zejména Centrum pro teologii a umění při KTF UK v Praze, spolu s městem Litomyšl a White Gallery v Osíku – se navíc rozhodli dát prostor otevřené diskusi v přímé konfrontaci s představeným dílem. Uspořádali tedy 7. listopadu 2016 kolokvium, v jehož rámci byly formou moderovaných debatních panelů diskutovány nejdůležitější okruhy otázek, které instalace Madony z Osíka otevřela. Na jeho počátku, po přivítání hostitelem, starostou Litomyšle Radomilem Kašparem, a po úvodním slovu pořadatele Norberta Schmidta, představila Michaela Ottová předmětné dílo v uměleckohistorických souvislostech. Řezbu analyzovala formálně, ikonograficky i funkčně, názorně ji zařadila do souvislostí evropského románského sochařství a potvrdila dosavadní datování do druhé poloviny 12. století.

První panel byl věnován obecné problematice restaurování památek starého umění. Teze přednesli děkan Fakulty restaurování Karol Bayer a docent tamtéž Jaroslav Alt ml. Dalšími diskutujícími byli Janka Hradilová (Laboratoř Alma), Petr Skalický (NPÚ) a Michaela Ottová (FF UK). Moderoval níže podepsaný. Diskutována byla oprávněnost různých přístupů k restaurování uměleckého díla v souvislosti s jeho uvažovanou prezentací či s budoucí funkcí. Jako významná složka celého procesu byl potvrzen důkladný technologický průzkum, k jehož komplexnímu provedení v případě Madony z Osíka vyzvali i přítomní zástupci památkové péče. Závěrem byl formulován základní princip přístupu k restaurování děl starého umění – „opatrnost“ (Karol Bayer), který by snad mohl nahradit starší pojem „pokora“ (Jaroslav Alt ml.). Druhý panel se zabýval otázkami aktuálních prezentací uměleckého díla minulosti. Přehled možných přístupů představil Martin Vaněk. Ke kulatému stolu dále zasedli Petr Fiedler, Jaroslav Alt ml. (oba Fakulta restaurování UP) a Jan Klípa (NG v Praze). Moderoval zástupce pořadatele kolokvia Norbert Schmidt. Těžištěm diskuse byly rozmanité expozice především středověkého umění a jejich přístup k vystavování předmětů, jejichž původně převažující kultovní a komunikační funkce byla v novověku nahrazena primátem funkce estetické. Výrazně zazněla teze, že „odborník je také (jenom) návštěvník“, která směřovala k oproštění expozic od specializovaných informací a k jejich orientaci na laického diváka – aniž by samozřejmě

ztrácely ze zřetele svoji roli edukační a formativní. V ohnisku poslední sekce, věnované „muzealizaci památky“ v protikladu k jejímu „druhému životu“, se konečně ocitla vlastní instalace *Tvář*. Diskusi otevřel Josef Pleskot, který stručně představil východiska, jež jej vedla ke zvolenému řešení. K debatě byli přizváni i Tomáš Petráček (KTF UK a Univerzita Hradec Králové), Vratislav Nejedlý, Petr Skalický (oba NPÚ) a Petr Fiedler (Fakulta restaurování UP). V zastoupení za absentujícího Jana Royta moderoval opět autor této zprávy. Diskuse jednoznačně prokázala, že se autorům instalace zvoleným přístupem i finálním řešením podařilo vzbudit kritickou (někdy i kritizující) pozornost širokého odborného publika od historiků umění, přes památkáře a restaurátory po muzeology či teology. Přestože konkrétní podoba expozice podnítila i některé částečně nesouhlasné reakce (dlužno zmínit, že většinový ohlas lze hodnotit jako jednoznačně kladný), všichni účastníci kolokvia se shodli na tom, že zvolený přístup podnětně otevírá nové možnosti, jak promýšlet vztah minulosti a současnosti na poli prezentace uměleckého díla – jako solitéru i v rámci ucelené kolekce. Lze tak gratulovat autorům instalace i pořádajícím institucím k vydařenému a plodnému odbornému setkání a městu Litomyšl lze zase o něco více závidět jeho unikátní *genius loci* – ovšem s jasným vědomím, že i o něj je třeba umět pečovat a že právě toto východočeské město je v této dovednosti tradičním premiantem.

Jan Klípa

PERSONALIA

Laudatio k udělení ceny UHS Ivo Hlobilovi

Udělení Ceny UHS Ivo Hlobilovi považuji za tak přirozené, že k tomu snad není třeba ani nic dodávat. Pokud tomu však zvyklost velí, pokusím se tohoto milého, avšak nelehkého úkolu zhostit. Pouze mě přitom trochu zaráží definice Ceny – „za celoživotní přínos oboru“, což jako by signalizovalo uzavřenost díla a práce. Ivo Hlobil ovšem zdaleka nevypadá, že by se chystal na odpočinek – naopak je v té nejlepší kondici. V takové jsem jej ostatně potkával vždy. V následujících řádcích bude proto obsažen pohled Hlobilova žáka odrážející mé vlastní zkušenosti, prostřednictvím kterých jsem jej mohl osobně poznávat. Respekt, který si svou prací vždy sjednával je přitom neodiskutovatelný. Není proto mnoho dalších domácích historiků umění, kteří by disponovali hned dvěma sborníky, které byly vydány k oslavě dotyčného jubilanta. Až na několik málo výjimek má Ivo Hlobil i v tomto výjimečně postavení. Úctyhodná přitom není jen sama tato skutečnost nebo reprezentativní velikost knih. Nechápu je totiž jako nějaké formální dekorování oslavy či jako uctívou zdvořilost. Odráží se v nich něco podstatnějšího. Hodnota člověka a jeho práce se snad dá nejlépe měřit tím, jak ostatní ovlivňuje, jak je inspiruje. A to je v těchto knihách – zvláště v druhé z nich (*Artem ad vitam*) – vidět více než dobře. Když byl před několika málo lety v Praze prezentován tento druhý festschrift k počtě Ivo Hlobila, bylo báječné vidět, že to s ním přišla oslavit mimo jiné řada jeho žáků. Svou přítomností na prezentaci i svými texty ve sborníku ukázali silnou stopu, již Ivo Hlobil zanechal a zanechává mezi svým olomouckým posluchačstvem, u jejíhož počátečního formování zpravidla stál a stojí. Mám velké štěstí, že se k jeho žákům mohu rovněž počítat.

Poprvé jsem Ivo Hlobila poznal přímo na počátku svého olomouckého studia, na exkurzi v Praze, kdy si dodnes



Ivo Hlobil. Foto: Martin Mádl

živě pamatuji své první dojmy. Bylo to v expozici Lapidária Národního muzea. Přes jeho nepřehlédnutelnost jsem jej paradoxně téměř ani neviděl a slyšel jsem jen velmi málo z jeho tichého a rychlého výkladu. Byl obklopen shlukem studentů, kterým nešlo proniknout, vytvářeli bariéru mezi, z mého tehdejšího pohledu, zasvěcení a nováčkem, který nemá podíl na společném „rituálu“. I když jsem tehdy přes nastražené uši slyšel

jen každé druhé či třetí slovo, měl jsem pocit, že je pro mě ten moment bezmála iniciací do dějin umění, že se účastním něčeho jedinečného, že každá informace je neopakovatelná, výjimečná. Zpětně mohu Ivovi jen závidět nadšení, s jakým jej jeho studenti přijímali (a stále přijímají) a jak si jej tehdy v Lapidáriu pro sebe střezili. Rostislav Švácha napsal před pár lety ve své vzpomínce na Iva, že „studenti jeho proslovy sledují s výrazem nábožného vytržení“. A má pravdu. Ivo Hlobil je skutečně pro mnohé své studenty božstvem, a pokud ne, tak přinejmenším polobohem.

Pokud jsem začal představením Ivo Hlobila jako učitele, spjatého s olomouckou Katedrou dějin umění již od sedmdesátých let, pak i jeho roli jako historika umění musím vnímat z této perspektivy. Nezačnu výčtem jeho publikací či výstav, ale opět osobní zkušeností, kterou s ním mám jako se školitelem vlastní disertační práce. Popravdě jsme formálně nekonzultovali příliš často. Sám jsem to nijak nevyhledával, bylo to vždy spojeno s mírným stresem. Obával jsem se, že v práci nepřinesu nijak zásadní pokrok a způsobím tak svému školiteli přinejmenším rozmrzelost. Když už jsem nějaké zásadní zjištění, tedy podle mě, přinesl, stávalo se zpravidla, že to Ivo Hlobil ani příliš neregistroval a namísto toho se mě zeptal na úplně jiný problém, o kterém jsem přirozeně neměl nejmenší ponětí a vůbec jsem netušil, že by se na věc dalo takto dívat. Právě způsob, jak mě můj školitel naváděl – otázkami i na zdánlivé detaily, nikoli mentorováním, ale nenápadným manévrováním k podstatě problému – pokládám za to nejlepší uvádění do dějin umění. Podobně přistupuje Ivo Hlobil i ke své práci. Nemá rád velké okolky, přemoudřelé teoretizování, jde ihned k věci, k podstatě.

Cesta Ivo Hlobila k dějinám umění přitom nebyla přímočará, ostatně podobně tomu bylo u řady dalších učitelů, se kterými jsem se mohl v Olomouci potkávat. Namísto humanitní středoškolské přípravy mohl studovat jen průmyslovou školu strojnickou v Přerově. Poté však plynule navázal ve studiu na Katedře dějin umění FF UK, kde v roce 1964 obhájil diplomovou práci o Světelském oltáři, zajímavě se tehdy soustřeďující na ikonografické a „významové“ aspekty. To je počátek dráhy Ivo Hlobila – medievisty, u jehož přístupu obdivuji právě snahu propojit porozumění výtvarným a materiálovým kvalitám uměleckých děl s odhalením jejich smyslu. Tento cit pro kvalitu a schopnost rozpoznat jedinečnost uměleckého díla dokázal Ivo Hlobil v nespočetných případech – z vlastní zkušenosti vím, jak pod nánosy druhotné polychromie ihned identifikoval pozdněgotický krucifix z Dolan, a podobně bych mohl zmínit třeba objevy Klosterneuburské či Těšínské madony. Přiznám se, že dobře neznám všechny Hlobilovy práce na témata středověkého a renesančního sochařství a architektury, historiografie a teorie péče o památky, ale snad nejvíce mě oslovila jeho kniha o rané renesanci a humanismu na Moravě, kterou napsal společně s literárním historikem Eduardem Petřem. Už jen toto spojení naznačilo jedinečný pokus o zasazení uměleckých objektů nejen do stylových a formálních souřadnic, ale především do kontextu sociálního, kulturního a náboženského. Umělecká díla zde nejsou osamocená, ale stávají se prostředkem k poznání minulosti – maximy, kterou Ivo Hlobil ctí jako historik umění nejvíce. Nebudu zde připomínat další jednotlivé práce – dovoluji si jen obecný postřeh, který souvisí s raným formováním Ivo Hlobila – jako strojníka a hráče vodního póla. Strojník potřebuje přesnost a cit pro detail, hráč vodního póla zase vytrvalost. Obojího se dostává Ivo Hlobilovi v míře nemalé, což je pro dějiny umění jen dobře. Podobně to ostatně konstatoval ve své čtyři roky staré reflexi Rostislav Švácha, když vyzdvihl dvě Hlobilovy kvality – akribii a erudici – tedy onu přesnost a pečlivost, kterou provází maximální úsilí po maximálním poznávání.

Nakonec nemohu nezmínit Ivo Hlobila jako angažovaného monumentika. Je totiž nejen teoretikem památkové péče, pro jejíž celek razil právě termín „monumentika“, ale i aktivním účastníkem debaty o ochraně památek a jejím smyslu. Nelze přitom pominout, že má s památkovou péčí především osobní zkušenost, jako dlouholetý památkář působící od konce šedesátých do poloviny sedmdesátých let na olomouckém památkovém ústavu. Ochranou památek skutečně žije, což mohu doložit opět konkrétní zkušeností. Před několika málo lety totiž zachránil skupinu soch při kostele sv. Michala v Olomouci, jejichž devastace neodborným zásahem probíhala takřka pod nosem olomouckých památkářů. Stačilo však jen, aby Ivo Hlobil prošel kolem, a vše bylo jinak – okamžitě poznal, že sochy jsou necitlivým čištěním ničeny, a na jeho bleskový zásah byly práce ihned ukončeny a většina zbývajících soch se tak uchránila. A podobně bych mohl vzpomenout, jak nedávno napomohl rehabilitovat fascinující monumentální obraz Smrti sv. Václava od Antona Pettera z poloviny 19. století, který chátral v zapomenutí na půdě kroměřížského zámku. K tomu je třeba ještě přidat četné aktuální komentáře, rozhovory, popularizační texty, jimiž napomáhá udržovat povědomí o potřebě ochrany památek a vstupuje tím do veřejného prostoru s důležitou a osobitou reflexí. Podobně osobně oceňuji, s jakou nekompromisní vervou se Ivo Hlobil pouští také do tolik potřebných diskusí uvnitř našeho oboru prostřednictvím různých polemik, reakcí a glos.

Ve výčtu charakteristik a úspěchů by bylo možné jistě pokračovat. Mohla by být připomenuta nevšední organizační práce nejen v rámci různých pracovních skupin a grémií, ale hlavně při nejrušnějších badatelských a výstavních projektech. Lze zde zmínit několik z nich, při kterých vystupoval Ivo Hlobil nejen jako iniciátor, ale především jako *spiritus agens*, udržující celý složitý projekt v chodu. V mé paměti je především výstava *Od gotiky k renesanci* z roku 1999, kdy jsem jej poprvé poznal v akci. Nejen v terénu, ale i při různých poradách a schůzkách, při nichž mě nepřestávalo fascinovat, s jakou přirozenou autoritou vždy dokázal velmi rychle a razantně sjednat pořádek a vyřešit zdánlivě neřešitelné. Z dalších podniků je třeba vzpomenout např. *Madony na Ivu* či aktuálně připravovaný velký projekt *Umění gotiky a rané renesance ve východních Čechách*. Základnou pro výzkum a prezentaci všech zmíněných aktivit laureáta je přitom Olomouc a velmi mě těší, že Ivo v tomto nepřestává být patriotem. A zde je třeba dodat ještě jednu věc. Ivo Hlobil má ten dar, že i když se zabývá zdánlivě lokálním problémem, vždy je schopný vidět jej ve světových souvislostech – ať už je to třeba skupina Madon na Ivu či rané renesanční umění na Moravě.

Končím citátem. Pochází z prostředí sepulkrálního umění, tématu Ivo Hlobilovi tak blízkému – a díky němu i mně. Je to úryvek nápisu na opulentním pozdně renesančním náhrobku biskupa Dietricha z Fürstenbergu v dómu v Paderbornu, který rozvíjí metaforu z Lukášova evangelia o „mluvícím kameni“ (Lk 19,40). Pouze za „kostely, oltáře a hrady“ uváděné v citátu dosadíme vědecké projekty, výstavy, přednášky a množství žáků Ivo Hlobila: „Hledáš verše napsané velkými písmeny na tomto mramorovém náhrobku? Pohled na kostely, oltáře, hrady, [...] knihy. Není již zapotřebí pokračovat v těchto verších. Když kameny mluví, mají verše právo mlčet.“ Nechtěl bych samozřejmě Ivovi už nyní stavět monumenty, na to je věru příliš brzy. Nechávám se jen citovaným inspirovat, a tedy již mlčím. Nadále ať mluví již jen Ivova práce, které bude nepochybně stále přibývat (...a pomalu přemýšlím, čím bych tak mohl přispět do sborníku k jeho dalšímu jubileu).

Ondřej Jakubec

Laudatio k udělení ceny Josefa Krásky Ivanovi Folettimu

Je mi ctí, že mohu pronést několik slov při příležitosti odchodu Ivana Folettiho na zasloužený odpočinek, který předcházela jeho neobyčejně plodná a zvláště vynikající kariéra učitele, badatele a jedné z vůdčích osobností oboru dějin umění.

Na samém počátku své činnosti na brněnské Masarykově univerzitě Ivan Foletti založil Centrum ranně středověkých studií s podtitulem Západ – Byzanc – Islám. Centrum si okamžitě vysloužilo věhlas a doc. Foletti a jeho kolegové rychle získali zástupy kreativních studentů, zakoušejících mimo jiné i spolupráci s dlouhou řadou badatelů z celého světa, kteří v rámci tohoto mezinárodního fóra přijížděli se svými přednáškami a semináři. Pokládám za poctu, že jsem byl přizván ke spolupráci s Centrem v jeho prvních letech a že jsem mohl těžit z pulzující atmosféry, kterou zde doc. Foletti vytvářel. Zasluhou Ivana Folettiho získalo Centrum velkorysý dar – knihovnu Hanse Beltinga, jež se stala jeho základní informační bází. Zároveň však Centrum umožňovalo svým studentům bezprostřední poznávání středověkého umění formou subvenovaných výročních „vědeckovýzkumných putování“ do Gruzie, Arménie, Burgundska či Languedocu a přirozeně a v první řadě do Itálie – to proto, aby byli studenti do světa středověkého umění uváděni přímo a nezprostředkovaně, a nikoli pouze prostřednictvím knih či archivních fotografií.

V roce 2014 založilo Centrum *Convivium* – a to opět pod vedením Ivana Folettiho. Coby znovuobnovené *Seminarium Kondakovianum* tento nový časopis rozšířil původní poslání svého předchůdce a začal publikovat články překlenující oblasti Byzance, slovanských zemí a středověkého Středomoří. Z velké části zásluhou Folettiho vize, diplomacie, duchaplnosti a iniciativy se tu záhy začaly objevovat texty předních badatelů v dané oblasti, jak mladší, tak starší generace, a časopis si tak vydobyl postavení mezi nejvýznamnějšími mediivistickými publikacemi. To se projevilo i tím, že nabídka příspěvků aktuálně přesahuje kapacitu několika čísel dopředu.

Po celou dobu tento pozoruhodný badatel rovněž přednášel na Université de Lausanne, byl členem řady výzkumných institucí a účastnil se nespočtu konferencí a workshopů. Plodem jeho pedagogické činnosti je řada doktorandů počítajících se k vybrané „Folettiho škole“, jejíž výsledky začaly mít v oboru brzy významnou váhu.

Od mladých let se Ivan Foletti projevoval jako úctyhodný badatel se širokým spektrem zájmů. Ve své bohaté bibliografii se přirozeně pohyboval mezi tématy pozdně antického a byzantského umění či na poli mnohoznačných manifestací křesťanského obrazu a objektu. Záhy zaměřil pozornost k historiografii

– a to na pionýrskou osobnost uměleckohistorické byzantologie – Nikodima Kondakova. Nespokojil se pouze se čtením prací tohoto významného ruského autora, ale situoval jeho intelektuální výkony do kontextu carského Ruska a později do pražského prostředí dvacátých let 19. století. Mimo jiné vystopoval ztracený svazek Kondakovových dějin ikonopisu a osvětlil spletitý příběh, v němž dílo, podporované samotným papežem Piem XI, na dalších osmdesát let doslova zmizelo.

Aby demonstroval, jakým způsobem je nabyté vědění historicky podmíněno, zaměřoval se Ivan Foletti vždy na jednotlivé památky a jejich osobitý kontext, a na tomto pozadí se pak dopátrával obecnějších a prokazatelných původních významů. Kupříkladu na základě studia pramenů k bazilice San Ambrogio v Miláně a proměnlivého ohlasu Sv. Ambrože samotného, analyzoval doc. Foletti záhadnou mozaiku v apsidě kostela (která zpravidla v uměleckohistorické naraci absentuje vinou nejasné doby svého vzniku) v kontextu historických okolností dobytí města Langobardy a ve vztahu k pozdější teritoriální dominanci Karla Velikého. Podobným způsobem komplexně pojednal problematiku Baptisteria ortodoxních v Ravenně a zdůraznil specifický kulturní kontext

tamních nápisů a obrazů v době těsně před přijetím římského ritu. Folettiho přesné čtení dochovaných liturgických textů, pochopení stavby v rámci celého města, jeho orientace v dosavadní odborné diskusi a rozsáhlé znalosti obdobných památek tak vyústily v novou interpretaci jednoho z nejprobadanějších děl raně byzantského umění. Se stejnou lehkostí a přesvědčivostí psal Foletti také o apsidě kostela v Germigny-des-Prés a o dlouhé řadě dalších objektů.

Jako habilitaci na Masarykově univerzitě v Brně předložil Foletti knihu o zdobených dveřích baziliky Sta Sabina v Římě ze 4. století, dalším důkladně studovaném tématu, k němuž se mu podařilo přinést nové a přesvědčivé argumenty. Stejně jako jeho starší práce, i spis *Zona liminare. Il nartece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l'iniziazione cristiana* začíná přehledem dosavadní odborné literatury, který poskytuje vyváženou úvahu o rolích, které dveře ze Sv. Sabiny hrály v širší kulturní historii, a zároveň odhaluje, jak téma vstupovalo do dějin umění ve shodě s panujícími badatelskými móдами – ikonologií, studiem stylové plurality či pojetí umění jako performance. Na základě podnětů z kulturní antropologie a archeologie a díky znalosti textů a důležitých uměleckých paralel jde kniha svým vlastním originálním směrem a dokládá, že dveře fungovaly v rámci prostoru určeného pro katechumeny, připravující se k přijetí svátosti křtu. Dveře, oddělující dva světy a nepatřící plně ani jednomu z nich, byly pro



Ivan Foletti. Foto: Martin Mádl

katechumeny metaforou rituálu konverze, stejně jako médiem vyučování, tiché kontemplace i osobní zbožnosti. Kniha se ovšem nespokojuje s tímto přesvědčivým závěrem, když uvažuje i nad dalším využíváním dveří. V následujícím století již poklesl v Římě počet pohanů – potenciálních konvertitů – a prostor před vstupem do baziliky se proměnil z místa rituálu konverze spíše v místo rituálu pokání. Aventinská bazilika se navíc stala zastávkou v papežské stacionární bohoslužbě na Popeleční středu. Definice funkčních situací, v nichž byly dveře exponovány, pak dovolilo Folettimu podrobit detailní ikonografické a stylistické analýze také sestavu jednotlivých výzdobných reliéfů. Frustraci předchůdců, kteří marně hledali jednotící program konvenující jejich představám, se Foletti vyhnul tím, že jednotlivé narativy prozkoumal z hlediska rétoriky a liturgické akce a nabídl tak přesvědčivé vysvětlení, že tato záhadná zobrazení podléhají principu, kterému sám říká „logica associativa“. Nakonec brilantní zkratkou spojil polysemantičnost výzdobného programu s jednotlivými fázemi procesu křesťanské iniciace a načrtl možnost, že dveře fungovaly i v kontextu mystagogického období následujícího po křtu. To je pravděpodobně neoriginálnější přínos publikace, protože zde je analýza vlastního textu – nikoli pouze informací, které obsahuje – postavena do služeb porozumění vizuálnímu dílu. Svě úvahy nicméně dovádí Foletti ještě dále, když problematizuje rovněž panující pochopení stylu reliéfů, a to poukazem na kolísání kvality, které jde napříč jednotlivými rozpoznávanými stylovými skupinami. Tento jev spojil s rétorickými požadavky klasických autorů a s jejich přepracováním v díle sv. Augustina, které ustanovilo propracovanější a moderní, christianizovanou teorii rétorických modů. Foletti při tom prokázal, že současníci rozlišovali stylové distinkce a že stejně jako tomu bylo v poezii či próze, i vizuální styly sloužily jako rétorické elementy vyjadřující konkrétní vztah mezi formou a obsahem.

V následujících letech zabezpečil Foletti financování široce založených výzkumů cirkulace jednotlivých děl či osob v uměleckém regionu pozdně antického Středomoří a studium fyzických a mentálních prostorů křesťanské iniciace, přičemž formuloval souřadnice interdisciplinárního výzkumu, které ovlivnily generace následujících badatelů. Ve skutečnosti, i přes všechn nezpochybnitelný význam jeho vlastních vědeckých výsledků, právě výše zmíněné a mnohé další iniciativy podporující vědeckou spolupráci budou tím nejtrvalejším Folettiho odkazem. Vedl mnoho interdisciplinárních projektů či se na nich podílel, mezi jinými *Fons vitae*; *The Face of Dead and the Early Christian World*; *Antique Memory* či *L'évêque, l'image et la mort*. Podporoval týmovou spolupráci mezi svými studenty a jako šéfredaktor revue *Convivium* podporoval a prosazoval modely spolupráce mezi koeditory tematických svazků a zvláště pak mezi jednotlivými autory, přispívajícími do jednoho čísla. Tato spolupráce se přitom týkala nejen editorů a autorů textů, ale také spolupracujících grafiků. Svým vlastním příkladem tak vytvářel ovzduší intelektuální spolupráce a inspiroval mnohé další svou dlouhou a vynikající kariérou.

...ale ne! Právě jsem si uvědomil, že píšu špatný text... Ivan Foletti přeci neodchází na zasloužený odpočinek, vždyť je mlád teprve 35 let. Omlouvám se za tento zmatek. Ale věřím, že to pochopíte a omluvíte s ohledem na to, že Ivan již nyní dosáhl více, než se mnohým z nás podaří za celý život. Popravdě si ani neumím představit laudatio, které zazní, až bude skutečně odcházet na odpočinek. Ale jistě v něm bude zmíněno, že již v roce 2016 získal Ivan Foletti významnou cenu Josefa Krásky určenou mladým badatelům za vynikající přínos oboru dějin umění a za zásluhu o rozvoj jeho institucí.

Herbert Kessler

Významná životní výročí

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavičkoví)

V druhé polovině roku 2016 oslavili významná životní výročí mj:

PhDr. Jiřina **Medková** (27. 12. 1921, Brno)

doc. PhDr. Josef **Císařovský** (21. 7. 1926, Hostouň u Kladna)
PaedDr. Zdeněk **Sejček** (2. 12. 1926, Žleby u Čáslavi)

PhDr. Otakar **Otáhal** (15. 9. 1931, Ostrava)
PhDr. Jiří **Kohoutek** (21. 11. 1931, Zlín)
PhDr. Nina **Dvořáková** (27. 11. 1931, Praha)

Mgr. Jaroslav **Bureš**, CSc. (16. 7. 1936, Dačice)
Mgr. Antonín **Langhamer** (24. 7. 1936, Semily)
PhDr. Arnošt **Budík** (31. 10. 1936, Brno)

Mgr. Ivana **Thomaschke** (29. 8. 1941, Praha)
Ing. PhDr. Pavel **Liška** (3. 9. 1941, Benešov u Prahy)
PhDr. Alena **Podzemná** (1. 10. 1941, Uherské Hradiště)
PhDr. Ladislav **Špaček** (28. 10. 1941, Praha)
PhDr. Jaroslav **Bláha**, Ph.D. (19. 12. 1941, Praha)

Mgr. Irena **Murray-Žantovská**, MLS, M.Arch., Ph.D. (3. 7. 1946, Praha)
Ing. Jiřina **Muková** (6. 7. 1946, Praha)
Mgr. Jiří **Kaše** (6. 8. 1946, Jaroměř-Josefov)

Mgr. Oldřich **Doskočil** (29. 8. 1946, Litoměřice)
PhDr. Jindřich **Noll** (1. 9. 1946, Praha)
prof. Dr. Ing. Martin **Kubelík**, M.A., dr. h. c. (18. 9. 1946, Praha)
Mgr. Karel **Holub** (30. 9. 1946, Praha)
PhDr. Zdeněk **Dragoun** (28. 10. 1946, Březnice)

Mgr. Eva **Kolumková** (23. 7. 1951, Praha)
doc. PhDr. Olga **Badalíková**, Ph.D. (18. 8. 1951, Rožnov pod Radhoštěm)
prof. PhDr. Jiří **Kroupa**, CSc. (9. 10. 1951, Brno)
PhDr. Pavel **Zahradník** (22. 10. 1951, Praha)
Ing. Vladislava **Valchářová** (27. 10. 1951, Praha)
Mgr. Vlastimil **Tetiva** (15. 11. 1951, Černovice)
Mgr. Helena **Kontová** (16. 11. 1951, Praha)
Helena **Zemanová** (22. 11. 1951, Litomyšl)
PhDr. Jaromír **Procházka** (28. 11. 1951, Jindřichův Hradec)
PhDr. Marie **Platovská** (25. 12. 1951, Praha)

doc. PaedDr. Alena **Kavčáková**, Ph.D. (9. 7. 1956, Prostějov)
PhDr. Zdenka **Klimtová** (21. 9. 1956, Pardubice)
PhDr. Ivona **Raimanová** (12. 10. 1956, Liberec)
PhDr. Petr **Vojtal** (26. 8. 1956, Opava)
PhDr. Lenka **Bydžovská**, CSc. (13. 12. 1956, Děčín)

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 28 / Volume 28

Vydává | Published by: Výbor Uměleckohistorické společnosti (UHS) | Czech Association of Art Historians (CAAH)

Vychází 2x ročně | Published twice a year

Redakce | Editor: Jan Klípa

Jazyková redakce | Copy Editor: Stanislava Fedrová

Grafická úprava a sazba | Layout and Typography: Prokop Dobal

Adresa redakce | Editorial Address: UHS c/o ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1

Tel. 222 222 144, Fax 222 221 654

E-mail: bulletin@dejinyumeni.cz

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

ISSN 0862-612X (Print)

ISSN 1805-3955 (Online)

© Uměleckohistorická společnost

Toto dvojčíslo vychází dne: 15. 12. 2016. Uzávěrka následujícího čísla bude 31. 3. 2017. Příspěvky, návrhy a další korespondenci zasílejte na poštovní adresu UHS nebo e-mailem na: bulletin@dejinyumeni.cz nebo uhs@dejinyumeni.cz.

UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST

Adresa sekretariátu UHS (pro členské záležitosti):

Mgr. Blanka Švédová, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1, e-mail: svedova@udu.cas.cz

Úřední hodiny: úterý 9.00–11.30, 12.30–17.00

(také po předchozí domluvě na tel. č. 222 222 144 nebo svedova@udu.cas.cz)

Členem se lze stát po vyplnění přihlášky (dostupná na www.dejinyumeni.cz), zaplacení zápisného 100 Kč a uhrazení členského příspěvku, a to pouze osobně na sekretariátu UHS.

Sazby: senioři a studenti 150 Kč (bez zápisného), ostatní 300 Kč.

Prodloužit platnost členské legitimace lze osobně na sekretariátu UHS, nebo na valné hromadě, nebo též korespondenčně: potvrzení o zaplacení lze zaslat e-mailem nebo poštou na adresu sekretariátu UHS

Členské příspěvky je v tom případě možno zasílat bezhotovostním převodem na účet 1946994389/0800,

Česká spořitelna, 11000 Praha 1, Rytířská 29 nebo v této pobočce zaplatit hotově na týž účet.

Korespondenčně lze zjednávat jen prodloužení již vydané legitimace, a tato forma je určena zejména pro mimopražské členy. Přelepka s datem platnosti (vždy od května do května) bude zaslána poštou.

ČTĚTE PROSÍM AKTUALIZOVANOU

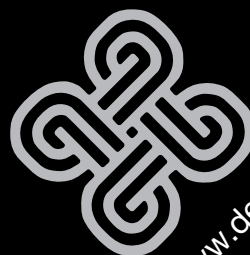
WEBOVOU STRÁNKU UHS:

www.dejinyumeni.cz

SLEDUJTE NÁS TAKÉ NA FACEBOOKU:

www.facebook.com/uhs.cz

UHS



www.dejinyumeni.cz