

UHS



UMĚLECKOHISTORICKÁ SPOLEČNOST | CZECH ASSOCIATION OF ART HISTORIANS

BULLETIN 1 | 2018

TÉMA: ODCIZENÁ
UMĚLECKÁ DÍLA
A PROBLEMATIKA
JEJICH NAVRACENÍ



Spolkové aktuality

ZMĚNA KONTAKTNÍ OSOBY

STIPENDIUM ALFREDA BADERA

Baderovo stipendium 2018/2019

| Pavla Machalíková 3

Průběžné zprávy stipendistů za rok 2017

Irena Lehkoživová: Současná architektura a vizuální umění jako zdroje vzájemné inspirace: Přístupy v teorii i praxi 3

Kristýna Rendlová: Zobrazování architektury v osmanských ilustrovaných rukopisech 16. století 3

Jan Dienstbier: Světská pozdně středověká nástěnná malba ve střední Evropě 4

Závěrečné teze ukončených projektů

Ondřej Hojda: Obraz japonské architektury v Evropě, 1945–1970 4

Barbora Tóth (Holečková): Vliv boloňského a neapolského uměleckého centra na umění v českých a uherských zemích v první polovině 14. století 6

Hana Benešová: Umění starého Egypta v hledáčku dějin umění: historie bádání, současný stav a nové možnosti ... 8

VI. SJEZD HISTORIKŮ UMĚNÍ

Aktuální informace, tematické sekce, abstrakta příspěvků 10

Téma: Odcizená umělecká díla a problematika jejich navrácení

ÚVOD

| Petr Jindra 15

NÁVRAT SV. ANNY SAMOTŘETÍ Z KOSTELA NANEBEVZETÍ PANNY MARIE V PLANÉ NADE MŽÍ (OKRES PLZEŇ-SEVER)

| Irena Bukačová 18

NAVRACENÍ NEZÁKONNĚ VYVEZENÝCH KULTURNÍCH STATKŮ: PRÁVNÍ RÁMEC A PRAXE

| Magda Němcová 15

„POMÁHÁ POLICIE CHRÁNIT NAŠE KULTURNÍ DĚDICTVÍ?“

| Jan Rybář – Petr Konopiský 23

RozhovorVE VYSOKÉ SYNAGOZE, V PODZEMÍ ARCHEOLOGICKÉHO ÚSTAVU I ZA JEDNÍM STOLEM S NOČNÍM HLÍDAČEM.
ROZHOVOR O ŽIVOTĚ A ZAMĚSTNÁNÍ(CH) S OLGOU PUJMANOVOU

| Tereza Johanidesová – Jan Klípa 26

RecenzeLUCIE SKŘIVÁNKOVÁ, ROSTISLAV ŠVÁCHA, MARTINA KOUKALOVÁ, EVA NOVOTNÁ (EDD.), *PANELÁCI 2*

| Jakub Potůček 31

Konference, kolokvia, odborná setkáníPOCHOPIT VTEŘINU. PLZEŇSKÉ SYMPOZIUM O PROŽÍVÁNÍ ČASU V KULTUŘE 19. STOLETÍ
A DVĚ DOPROVODNÉ VÝSTAVY

| Radim Vondráček – Petr Jindra 34

DISPOSSESSIONS OF CULTURAL OBJECTS BETWEEN 1914 AND 1989/1991 – ALPE ADRIA REGION
IN COMPARATIVE PERSPECTIVE

| Marcela Rusinko 36

MEZINÁRODNÍ KONFERENCE ARCHDUKE FERDINAND II OF AUSTRIA (1529–1595)
AND HIS CULTURAL PATRONAGE BETWEEN PRAGUE AND INNSBRUCK

| Sylva Dobalová – Blanka Kubíková 37

Obituaria

ZA PROFESOREM KARLEM STRETTIM

| Adam Pokorný 39

IN MEMORIAM JANY KYBALOVÉ

| Jan Schöttner 40

VZPOMÍNKA NA ANNU ROLLOVOU

| Blanka Kubíková 41

Významná životní výročí

| 42

Foto na obálce: Svatá Anna Samotřetí z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Plané nade Mží, první třetina 16. st. Muzeum a galerie severního Plzeňska v Mariánské Týnici. Foto © Václav Podestát, 2018

Změna kontaktní osoby

V současné době přebírá za Blanku Švédovou agendu spojenou s průkazkami UHS Lucie Svátková. Úřední hodiny zůstávají stejné ST 9.00–11.30 a 12.30–16.00, po předchozí domluvě je možné přijít i jiný den.

Kontakt: Lucie Svátková

Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i.
Husova 4, 110 00 Praha 1

telefon: +420 221 183 501

email: svatkova@udu.cas.cz

Členství v UHS lze prodloužit též korespondenčně,
viz <http://www.dejinyumeni.cz/clenstvi/>

Stipendium Alfreda Badera

Baderovo stipendium 2018/2019

Komise pro výběr projektů Baderova stipendia, která zasedala 21. 2. 2018 ve složení: Ondřej Jakubec, Marie Klimešová, Lubomír Konečný, Pavla Machalíková, Libor Štunc, Rostislav Švácha a Radim Vondráček, vybrala z předložených návrhů pro podporu v následujícím roce tyto výzkumné projekty:

Lenka Kerdová (FF UK, Praha): Meziválečná architektura německy mluvících architektů v Praze

Adéla Minaříková (FF UK, Praha): Caspar Lehmann a počátky řezaného skla ve střední Evropě

Lenka Vrlíková (FF MU, Brno): Mezi Římem a Alexandrií. Reflexe evropského umění v etiopském malířství za vlády Šalamounske dynastie (1270–1468)

Všechny projekty budou stejně jako v minulých letech podpořeny finanční částkou ve výši 11 000 USD. Všem oceněným gratulujeme. Další kolo stipendia bude vyhlášeno jako obvykle koncem tohoto roku (s uzávěrkou 31. 1. 2019), kontaktní osobou je Pavla Machalíková (machalikova@udu.cas.cz).

Pavla Machalíková

Průběžné zprávy stipendistů za rok 2017

Irena Lehkožiová: *Současná architektura a vizuální umění jako zdroje vzájemné inspirace: Přístupy v teorii i praxi*

V první části stipendijní doby jsem absolvovala krátkodobý pobyt v Basileji. Zde jsem se věnovala studiu v knihovnách, především v univerzitní knihovně a v knihovně při Schule der Gestaltung Basel. Většina cest podpořených Baderovým stipendiem mne ale stále čeká. V březnu bych měla vycestovat na měsíční pobyt v Londýně, dále navštívím Spojené státy, především knihovnu Avery při Škole architektury Kolumbijské univerzity. Práci a její jednotlivé fáze a postupy jsem v průběhu konzultovala se svou školitelkou, ale také s dalšími odborníky, a to jak českými, tak i zahraničními; další debaty nad tématem proběhnou během plánovaných pobytů. V současné době dokončuji přípravu kapitoly dizertační práce, která bude jedním z výstupů Baderova



*Do Ho Suh: Staircase III, 2010, Tate Modern, Londýn
(zdroj: wikipedia)*

stipendia ve formě článku určeného k publikování. V rámci dalších aktivit jsem se v listopadu 2017 zúčastnila festivalu Performa v New Yorku, který se tentokrát v jedné své části věnoval vztahu performance a architektury, kam jsem vycestovala na pozvání jednoho z kurátorů přehlídky. Tématu vztahu umění a architektury se věnuji i v rovině kurátorství, na sklonku minulého roku jsem připravila výstavu a doprovodnou přednášku americké umělkyně Katariny Burin, která působí na Harvardu.

Kristýna Rendlová: *Zobrazování architektury v osmanských ilustrovaných rukopisech 16. století*

Těžištěm podpořeného projektu je realizace nedávno započatého výzkumného pobytu na Harvard University, Aga Khan Program for Islamic Architecture (leden–červen 2018), který se zaměřuje na problematiku vztahu mezi dobou architektury a jejím zobrazením. Ten začíná být aktuální v polovině 16. století, kdy prvotní syntéza domínujícího a na konvenci založeného perského a okrajově i byzantského idiomu v rámci zobrazování architektury v hrdinských eposech vstupuje do intenzivní interakce s dobou osmanskou architekturou. Příčinou byla měnící se funkce osmanské knižní malby v důsledku posunu imperiální ideologie, žádající si náležitou reprezentaci expandujícího impéria i panovníka, což vedlo k rostoucímu významu šehnáme, osmanských ilustrovaných historiografií. Jejich ilustrace oslavují sultána a jeho státnické i vojenské úspěchy, v rámci čehož jsou vyobrazovány konkrétní stavby Kostantiniyye (Istanbulu) i dobývaných nepřátelských měst, a dochází k ustanovení autonomního osmanského pojetí zobrazování architektury. Právě komparace jednotlivých staveb a jejich zobrazení v šehnáme, doplněná o srovnání s dobovými evropskými prameny (zejména cestopisy a grafickými listy) je hlavní náplní výzkumného projektu. Současně je díky pobytu v USA rozšiřován i korpus zkoumaných



Folio z Divánu Mahmúda' Abd al-Báqího, konec 16. století.
The Metropolitan Museum of Art, inv. č. 45.174.5.
Foto: status CC0 1.0

osmanských ilustrovaných rukopisů o ty ze sbírek Harvard Art Museums, The Metropolitan Museum of Art, Walters Art Gallery, Los Angeles County Museum of Art aj.

Jan Dienstbier: *Světská pozdně středověká nástěnná malba ve střední Evropě*

Po první fázi projektu zaměřené na shromáždění odborné literatury na základě předchozích rešerší a kratších pobytů v oborových knihovnách následovaly konferenční pobyty v Římě (Bibliotheca Hertziana), Mnichově (Zentralinstitut für Kunstgeschichte) a Londýně (The Warburg Institute). V souvislosti s posledním pobytem badatel navštívil a fotograficky dokumentoval jediný dochovaný příklad anglické středověké profánní výmalby v Longthorpe Tower v Peterborough. Díky stipendiu se zúčastnil kolokvia *LATE – La littérature arthurienne tardive en Europe (1270–1530) Approches comparatives* v Rennes, kde přednesl příspěvek *Arthurian murals in central Europe* s interpretací nově objevených maleb v Kunštátu i známějších maleb ve slezském Siedlęcíně a v Praze v domě U Anděla. Na jaře a v létě plánuje uskutečnit další studijní pobyty v knihovnách a cesty do Rakouska, Jižního Tyrolska a na Slovensko za účelem dokumentace zdejší středověké profánní výmalby.



Kolo pěti smyslů, Nástěnné malby v tvrzí Longthorpe Tower u Peterborough, kolem 1330. Foto © Jan Dienstbier, 2017

Závěrečné teze ukončených projektů

Vyšlo s podporou Stipendia Dr. Alfreda Badera pro doktorskou práci na výzkum evropského umění a architektury od středověku do 20. století.

Obraz japonské architektury v Evropě, 1945–1970

Ondřej Hojda (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova)

Výchozí myšlenky

Vztah mezi moderní architekturou 20. století a japonskou tradicí je překvapivě málo probádané téma, které je výzvou jak po historické, tak po teoretické stránce.

Japonismus, inspirace japonským výtvarným uměním v evropském malířství a dekorativních uměních od poloviny 19. století je oblíbenou kapitolou uměleckohistorických přehledů. Méně prozkoumaná je podobnost mezi modernistickou architekturou a japonskou stavební tradicí, již si od dvacátých let 20. století začali všimnout i architekti, kteří si k dekorativismu a předchozímu století vůbec pěstovali značný odstup. Jak je to možné a co je tak zaujalo? Pokud zjednodušíme východiska architektonické moderny na známých „pět bodů“, jak je počátkem dvacátých let formuloval Le Corbusier v časopisu *L'Esprit nouveau* – dům na pilotách, volný půdorys, volná fasáda, pásová okna, střešní zahrada – je opravdu při pohledu na tradiční japonský dům¹ patrná podobnost. Dřevěné pilíře nesou hmotnost celé konstrukce domu a půdorys je volný, většinou asymetrický. Požadavek na volně komponovanou fasádu a průběžné okenní otvory je také naplněn více než vrchovatě: vnější strana domu je v Japonsku tak flexibilní, že o „fasádě“ ani nelze mluvit, respektive tvoří ji posuvné a vyjímatelné panely, které mohou dům otevřít téměř po celé jeho šířce. Střešní zahrada zde sice není – japonské střechy jsou objemné a rozhodně ne ploché –, nicméně alespoň malá zahrada je v japonském domě přítomna vždy, a to v jeho bezprostřední blízkosti. Další velký cíl modernistů, prefabrikace, našel svůj protějšek v japonském sestavování domů z předem zhotovených a zvláště prodávaných komponentů: Nejznámější případ jsou rohože *tatami*, které pokrývají podlahu a jsou i jednotkou plošné míry. Japonský dům pak modernismus připomínal i esteticky: pravoúhlý rastr vertikál a horizontál, minimum dekoru, málo nábytku, flexibilní užití místností. Podobně jako modernistický interiér, japonský dům částečně přiznává konstrukční prvky, materiály jsou použité v neupravené podobě, lze tu vidět sklon k jednoduchosti a oprostěnosti.

Kde, kdy a jak se ale taková podobnost vzala, a jak ji vůbec můžeme uchopit? Žádný popis ani srovnání, jaké jsme právě uvedli, samozřejmě nejsou neutrální. Historicky ale vztah západní moderny a Japonska dokládá už množství obdobných pozorování, která se v architektonické rozpravě objevují zhruba po roce 1930, ve větším množství pak po druhé světové válce. Vzhledem k tomu, jak často se na japonskou kulturu a tamní stavební umění odkazovalo a stále odkazuje, je překvapivé, jak málo seriózního výzkumu se na tento problém soustředilo.

Svůj výzkum jsem zaměřil na recepci Japonska v Evropě v období 1945–1970, kdy kulminoval jak architektonický modernismus, tak zájem moderních architektů o japonskou tradici. Propojující se svět a proměna samotného Japonska tehdy zásadně změnily a prohloubily recepci tamní kultury i povědomí o její architektuře. V první řadě tedy jde o studium obrazů, představ a idejí spojovaných s Japonskem v západním, především evropském architektonickém diskurzu, jejich analýzu a kritické zhodnocení. Na základě tohoto studia je pak možné z umělecko-historického pohledu analyzovat jejich projev v tvorbě jednotlivých tvůrců.

Základní otázky

Vycházíme tedy ze zajímavého paradoxu. Jak je možné, že evropský modernismus, který stavěl na odmítnutí historických vzorů, mohl spatřovat svůj předobraz, paralelu k vlastním snahám, nebo dokonce vzor v kultuře starší, preindustriální a kulturně vzdálené?

Nabízí se několik hypotéz, které se výzkum pokusil prověřit:

- Modernisté našli v Japonsku cosi jako svou „protektickou historii“ poté, co odmítli vlastní tradici, ale zároveň měli silnou potřebu hledat vzory jinde.
- Japonsko bylo projekční plochou, na kterou si modernisté promítali vlastní snahy a představy; formální podobnost japonských přístupů a forem jim pro to byla záminkou (skeptičtější varianta), nebo zdrojem „kreativního nedorozumění“ (pozitivnější varianta).
- Japonsko se pro moderní architekturu stalo katalyzátorem myšlenkového vývoje. (Re-)interpretace japonské tradice pomohla modernistům uvědomit si lépe vlastní východiska, pochopit své limity, ale i naznačit cesty k jejich překonání.

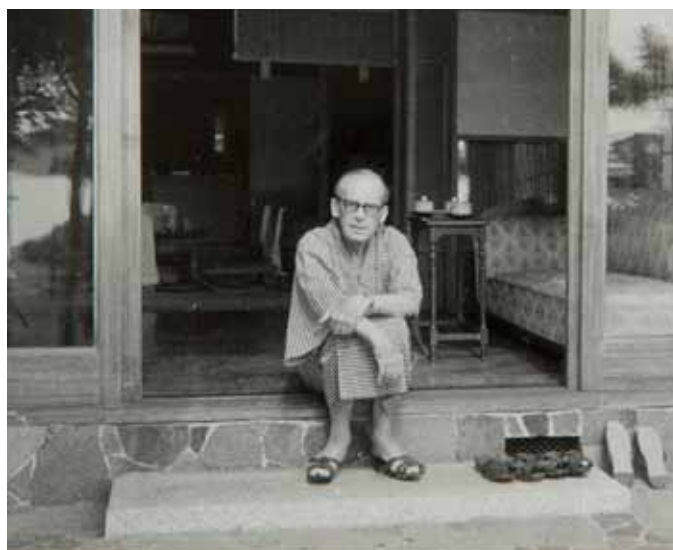
Téma samotné si žádá zvýšenou pozornost k metodě a k jazyku: Otázka je už to, jak přistoupit ke vztahu dvou fenoménů, který zjevně není kauzální a zároveň byl v dané době velmi dynamický. Obě strany tohoto vztahu – Japonsko a Evropa – se během sledované doby výrazně proměňovaly. Pojem „vlivu“ už přesvědčivě dekonstruoval Michael Baxandall² a celé téma je zajímavou příležitostí promyslet předpoklady našeho vlastního přístupu.

Analýza architektonických médií

Chceme-li pochopit, jak se architektonické ideje formovaly, není to možné bez kritického zkoumání konkrétních způsobů, jak se informace a představy šířily. Architekti sami vedle vlastních cest do Japonska čerpali hlavně z knih, článků a dalších médií. Těch bylo stále více: Po

druhé světové válce počet publikací o japonské architektuře stále rostl, přestože informace i obrazový materiál se často přebíraly. Po prozkoumání široké škály publikací vydaných v různých západních jazycích jsem se proto zaměřil na takové architektonické časopisy a klíčové publikace, které byly velmi vlivné, anebo nějak změnily přístup k tématu. Mluvíme zde o „obrazu“ jako o souboru představ, ale tématem tu je jak text, tak vizuální reprezentace architektury, zejména fotografie.

Dva autoři-architekti třicátých let předjali a částečně předurčili způsob, jakým se o Japonsku uvažovalo: japonský architekt Tetsurō Yoshida a jeho v Německu vydaná kniha *Das japanische Wohnhaus* (1935) a německý architekt Bruno Taut, který v letech 1933–1936 pobýval v Japonsku – oba začali japonskou tradici vykládat z perspektivy architektonického modernismu. Po roce 1945 jsou hlavními zdroji někdejší Le Corbusierova spolupracovnice Charlotte Perriandová, Walter Gropius, jenž navštívil Japonsko v roce 1954, a celá řada mladších autorů, kteří o Japonsku psali od padesátých let: Werner Blaser nebo Heinrich Engel, který ve svém díle *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture* (1964) přišel jednak s nevídaně podrobnou dokumentací japonského obytného domu, jednak s ambicí přehodnotit jeho dosavadní modernistické výklady. Dynamičtější architektonickým médiem byly časopisy, jejichž analýza umožňuje lépe sledovat měnící se obraz Japonska v průběhu jednotlivých let: Zvláště dobře se to daří ukázat u britského



Walter Gropius v Japonsku (1954).
Foto © President and Fellows of Harvard College

časopisu *Architectural Design*, *Werk* i u dalších periodik (francouzský *L'architecture d'aujourd'hui*, norský *Byggekunst*, italská *Casabella*). Ukazuje se tak například, že okolo roku 1960 se pozornost obrací od hledání představ moderny v japonské historické tradici směrem k rychlé proměně země a k tamní současné architektuře. K měnícímu se obrazu přispěli také sami japonští architekti aktivní interpretací vlastní kultury, cílenou na západní publikum: časopis *Shinkenchiku* vycházel od roku 1956 v anglické mutaci jako *Japan Architect*; přední modernista Kenzō Tange koncipoval knihy o historických stavbách, které tradici interpretovaly modernistickými očima.

Klíčová témata

Dějiny a analýza obrazu Japonska v evropské architektuře ve čtyřicátých až šedesátých letech tvoří hlavní část mé práce. Po podrobném zmapování pramenů lze charakterizovat hlavní témata asociovaná s Japonskem. Japonská architektura byla vnímána jako unikátní, ale její význam pro současnou architekturu nakonec většina autorů spatřovala spíše v rovině principů než v oblasti forem. Některé výrazy se v této debatě nápadně často opakují a provokují k hlubšímu prozkoumání. V duchu přístupu Adriana Fortyho v jeho knize *Words and Buildings*³ věnuji samostatné studie následujícím pojmům: standardizace, prostor, příroda, jednoduchost. V každé z nich dokumentuji, co západní interpreti s konkrétním pojmem spojovali v japonské tradici, a jak se téma vztahovalo k dobové architektonické debatě.

Nejde tu jen o to přidat další zajímavou linii do příběhu architektonického modernismu. Můžeme se dozvědět něco podstatného o tom, jak se v západním architektonickém myšlení spoluutvářel „obraz jiného“, až se stal jeho součástí, a osvětlit tak některé jevy, s nimiž se v architektuře setkáváme dodnes.

¹ „Tradiční japonský dům“ je zastřešující výraz, vychází ale z výrazně unifikovaného postupu a stylu stavění tak, jak se v Japonsku ustavil v období Edo (1603–1868) na základě předávaných zkušeností a úředních nařízení.

² Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, London 1985, s. 58–59.

³ Adrian Forty, *Words and Buildings*, London 2000.

Vliv boloňského a neapolského uměleckého centra na umění v českých a uherských zemích v první polovině 14. století

Barbora Tóth (Holečková) (Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci)

Boloňa

Pro České a Uherské království hrálo univerzitní město Boloňa ve vztahu k výtvarné kultuře Apeninského poloostrova v sledovaném období první poloviny 14. století poměrně významnou roli, pokud se jedná o vliv větších evropských měst na formování vlastní kultury středoevropského prostoru. S rozkvětem univerzitních studií rozvíjely svou činnost i boloňské iluminátorské dílny a rukopisy iluminované v těchto dílnách začaly být exportovány i za hranice Apeninského poloostrova. Nejprve se na tomto exportu do středoevropského prostoru podíleli čeští a uherští studenti, kteří do severoitalského města odcházeli v hojném počtu studovat. Ve 30. a 40. letech 14. století dospěl věhlas boloňských iluminátorských dílen do bodu, kdy začaly být iluminované rukopisy vyráběny na zakázku i pro zahraniční objednavatele, mimo jiné pocházející také ze střední Evropy. Mezi tyto případy patří studované rukopisy určené pro uherský královský dvůr – rukopis tzv. *Nekcseiovy bible*¹ a tzv. *Uherského anjouovského legendáře*². Českou paralelu k těmto rukopisům představuje rukopis Pařížského fragmentu latinského překladu kroniky takřečeného Dalimila,³ jehož původ je rovněž dáván do spojitosti s boloňským iluminátorským centrem.

V případě uherských objednávek bylo badatelce umožněno sledovat studované rukopisy z autopsie; ze studia originálů rukopisů vyplynulo, že se jejich uherští objednavatelé obraceli na jednu dílnu či na skupinu

iluminátorů, souhrnně označovaných jako Dílna uherského mistra, z nichž nejméně jeden spolupracoval na obou zmíněných zakázkách. Pro tuto skutečnost svědčí srovnání výzdoby rukopisů na vybraných foliích. V první řadě se jedná o postavu sv. Ondřeje (?), která se nachází v pravém horním rohu scény s Ukládáním sv. Jana Křtitele do hrobu (*Vat. lat. 8541, fol. 6v*), a postavu Ezaua (předně jeho obličejové partie) z druhého svazku *Nekcseiovy bible* (*fol. 183v*), které jsou provedeny téměř identicky. Vedle této komparace lze obdobné analogie najít také u figur prováděných v *Nekcseiově bibli* tzv. Druhým mistrem, jako je tomu v případě proroka Ezry z *fol. 258r* prvního svazku *Nekcseiovy bible* a postavy Zachariáše (*Vat. lat. 8541, fol. 2v*).

Pokud se jedná o souvislost činnosti dílny Uherského mistra s tvorbou iluminátorů pracujících na provedení zakázky na rukopis ilustrovaného latinského překladu



Anděl, *Nekcseiova bible*, Boloňa/Uhry (?), před rokem 1338, Washington, Knihovna kongresu, *Med. Mss. č. 1, BS75 1335, 1. sv., fol. 177v*.

Dalimilovy kroniky, jsou doklady jakékoli spolupráce pro takovýto závěr jen velmi nepřímé. Vzhledem ke skutečnosti, že *Pařížský fragment latinského překladu kroniky takřečeného Dalimila* byl nejspíše vyhotoven patrně o něco dříve než obě zmíněné objednávky, je otázka přímého spojení či případné spolupráce mezi oběma skupinami provádějících mistrů velmi diskutabilní. Možným pojitkem mezi nimi je tvorba iluminátora Landa di Antonia, jehož postavy se vyznačují často dlouhými krky a zběžností podání. Nápadná je i jeho záliba v zobrazování menších postav připomínajících práci iluminátora A, označovaného i jako tzv. Druhý mistr.

Pokud by se podařilo prokázat užší souvislost mezi iluminátorem Landem di Antonio a iluminátorem A (tzv. Druhým mistrem), nabízel by se styčný bod, který by tyto objednávky dával nepřímou dílenskou souvislost. Podle současných závěrů Lando di Antonio po jistou dobu spolupracoval s iluminátory řazenými do dílny „Uherského“ mistra, a dokonce od něj přejímal i některé scénické motivy. V tomto smyslu lze snad uvažovat o určité tendenci královských dvorů obracet se na iluminátorské dílny, které by byly pro zahraniční objednávky vhodně vybavené a měly s nimi již nějakou zkušenost.

Ačkoli studovaný jev zahraničních objednávek se na obou dvorech začal projevovat přibližně ve stejném období, nebyly doposud nalezeny doklady, které by vedly k důvodům domnívat se, že obě království sdílela jakýsi společný zájem na analogickém přejímání italianismů z boloňských iluminátorských dílen. Časová shoda patrně vypovídá o paralelním zvýšení společenského standardu na obou královských dvorech, který začal v oblasti dvorského prostředí vyžadovat přítomnost děl vyšší kvality. Druhým významným faktorem byla pak skutečnost, že boloňské iluminátorské centrum bylo natolik specializované, že bylo schopno naplnit specifické požadavky objednatelů.

Neapol

Prostředí neapolského dvora v první polovině 14. století nabízí vhodný model pro srovnání vývoje dvorského umění vznikajícího na královských dvorech v Českém a Uherském království. Tento model je založen na možnosti sledovat vývoj v oblasti dvorského umění, kterým tato skupina umění prochází po změně královské dynastie.

Změna slohového vývoje je podporována myšlenkou rozlišování slohových identit v prostředí panovnického dvora, který jednotlivým stylovým zabarvením přikládal svůj vlastní význam. Podle teorie Stephena J. Campbella a Stephena J. Milnera měla nová vládnoucí skupina několik možností, jak se vypořádat s původními tradicemi nově získaného území. Za předpokladu, že bylo území získáno násilím, vládnoucí dynastie často usilovala o represii původních kulturních hodnot a nastolení svých vlastních. V případě, že bylo území nabyto vzájemnou dohodou, objevily se snahy o asimilační politiku. Ta spočívala v akceptaci původních kulturních hodnot, které byly následně přetvořeny podle vlastních potřeb.

Existence stylových identit měla svůj význam primárně a do jisté míry pouze v kulturně vyspělém prostředí, které dokázalo stylovou identitu číst a umělo rozpoznat její hodnotu. Královské dvory disponovaly potřebnými prostředky a jejich příslušníci měli náležité sociální postavení, což jim umožnilo dekodovat slohovou identitu a použít ji jako komunikační prostředek pro vyjadřování vlastních politických postojů.

Zatímco za Karla I. z Anjou, který se k moci dostal násilným způsobem, je silně patrná snaha o zavedení slohu typického pro francouzské anjouovské krále „al modo francesco“, což lze chápat jako zcela přirozenou reakci dobyvatele podmaňujícího si získané území, jeho následníci už nejsou ve výběru stylové identity tak jednoznační. Za Karla II. z Anjou započal proces regenerace a reformy a nastalo období stylové neutralizace, kdy panovník už neměl potřebu se dále vůči původním slohovým hodnotám svého dominia vymezovat a na neapolský dvůr byli zvaní Montano d'Arezzo

a Pietro Cavallini, tedy umělci pocházející ze střední Itálie. Robert I. Moudrý z Anjou již plně podporoval jihoitalské architekty a umělce, jak o tom svědčí příchod dalších věhlasných umělců, jakými byli Simone Martini a Giotto. Z neapolského vícegeneračního vývoje slohových preferencí vyplývá, jak zásadně mohla změna vládnoucího rodu ovlivnit slohové volby na královském dvoře. Rovněž je zřejmé, že snahy o vymezení se vůči původní kultuře získaného území mají své hranice a střet dvou kultur nevyhnutelně ústí v syntetizující variaci nového vlastního slohu.

Podobným procesem procházelo na počátku 14. století i České a Uherské království, v jejichž případě ovšem nebyla změna vládnoucí dynastie násilná, neboť přemyslovská a arpádovská dynastie vymřely přibližně ve stejné době po meči. Ačkoli se nově nastolené dynastie Lucemburků a Anjouovců od počátku snažily navázat na tradici svých předchůdců, do království pronikaly i nové podněty, zvláště recepce čerpající z francouzských a italských slohových prvků. Míšení původních slohových tradic a nových podnětů ze zahraničí vyústilo ve vytvoření vlastních slohových proudů.

Vedle modelové situace vývoje umělecké tvorby na neapolském královském dvoře byla aktuální rovněž otázka přímého vztahu umělecké tvorby Českého a Uherského království k umělecké produkci v Neapolském království. Vedle již známých faktů, které svědčí pro těsnější umělecký vztah Uherského království k umělecké tvorbě vznikající pro Neapolský královský dvůr (např. nástěnné malby v oblastech Spiše, Gemeru a Sedmíhradska, pečetní produkce, cesta uherského krále Roberta I. z Anjou do Neapole), se nově objevuje i možnost přímého (případně i uměleckého) kontaktu mezi českým a neapolským královským dvorem na počátku čtyřicátých let 14. století.

K 31. květnu roku 1342 byl zaznamenán nákup pro kalábrijský vévodský pár, kde jsou mimo jiné uvedeny „tre vesti di panno di lana foderata de Agninis, pignoncelorum duorum di zendado ad arma illustris Regis Bohemie et ducis Calabria“,⁴ určené tedy patrně pro českého krále Jana Lucemburského a kalábrijského vévodu, přičemž tento titul v dané době přináležel Ondřejovi, synu uherského krále Karla I. Roberta a předpokládanému budoucímu neapolskému králi. Mimo jiné je k tomuto datu uveden i nákup tří stříbrných kalichů zdobených smaltem, darovaných Vicenzu di Barletta, Giovannimu di Ravenna a Bonaiuttovi di Siena, kteří jsou označeni jako „istrioni“ českého krále. Záznam může svědčit o dočasných diplomatických stycích českého království s neapolským královstvím, snad za přispění uherského královského dvora, a to zejména v intencích očekávaného nástupu Ondřeje Uherského na neapolský trůn. Doložená zpráva nastoluje otázku možné umělecké výměny v oblasti panovnické směny darů – i touto cestou se mohly italianismy dostávat ve čtyřicátých letech 14. století do prostředí českého panovnického dvora.

¹ Washington, Library of Congress, Med. Mss. č. 1, BS75 1335.

² Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8541; New York, Pierpont Morgan Library, M 360; Saint Petersburg, Ermitage, No. 16930–16934; Berkeley, Bancroft Library of the University of California, BANC US UCB 130.f1300.37; New York, Metropolitan Museum of Art, 1994.516; Paris, Musée du Louvre, RF 29940.

³ Praha, Národní knihovna ČR, XII E 17

⁴ Nicola Barone, *La Ratio Thesaurariorum della cancelleria angioina trascritta ed annotata*, Napoli 1887, s. 108.

Umění starého Egypta v hledáčku dějin umění: historie bádání, současný stav a nové možnosti

Hana Benešová (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova)

Projekt, podpořený Nadací Isabely a Alfreda Baderových, se zabývá uměním starého Egypta, přesněji momenty, kdy se dostávalo do hledáčku uměnovědného bádání. Klade si otázku, čím tato setkání obohatila diskurz dějin umění a do jaké míry zpětně rozšířila metodologický rámec, ve kterém se pohybuje egyptská archeologie při interpretaci egyptského umění. O egyptském umění většinou psali egyptologové – archeologové, aniž významněji těžili z poznatků a metod dějin umění. Naopak historici umění často využívali zakotvená „kliše“ o egyptském umění bez hlubšího porozumění celkovému kontextu. Sbližování obou disciplín, dějin umění a egyptologie, trvalo téměř dvě století. Záměrem projektu bylo podchytit klíčové momenty tohoto příběhu a ukázat na konkrétních příkladech, jaké limity přinášel pohled pouze z jedné strany a jaké vzájemné obohacení naopak znamená propojení obou disciplín, což jasně ukazují studie vydávané v posledním desetiletí.

V době, kdy klasičtí antičtí autoři psali o Egyptě a jeho umění, byl již egyptský jazyk a hieroglyfické písmo téměř zapomenuty. Zánik staroegyptské civilizace v 5. století po Kristu znamenal také ztrátu schopnosti porozumět dochovaným textům. Vizuálně přitažlivé, nicméně „mlčící“ egyptské umění však nepřestalo podněcovat představivost učenců a cestovatelů a z kulturního povědomí se nikdy nevytratilo.¹ Vydání mnohasvazkového díla *Description de l'Égypte* (1809–1828)² po Napoleonově vojenském tažení do Egypta a rozluštění hieroglyfického písma v roce 1822 přineslo znovunalezený klíč k interpretaci staroegyptských památek a rozhodující impuls ke vzniku egyptologie jako vědní disciplíny. Hledání „jazyka“ egyptského umění ovšem probíhalo na poli egyptologie a dějin umění do značné míry odděleně. Pro egyptologii bylo 19. století obdobím shromažďování uměleckých památek a vydávání velkých korpusů jejich reprodukcí a překladů staroegyptských textů. Státy i jednotlivé muzejní instituce vysílaly do Egypta expedice archeologů, kteří nejen zkoumali starověké památky, ale také jimi bohatě plnili evropská muzea. Dějiny umění a klasická archeologie byly spíše ovlivněny J. J. Winckelmannem a jeho *Dějiny umění starověku* (1764).³ Winckelmann sice zohlednil egyptské umění v kapitole o umění Egyptanů, Féníčanů a Peršanů, nicméně vnímal ho pouze prizmatem textů antických autorů. V jeho vlašném postoji se odrážela neznalost originálů, jazyka a odpovídajícího kontextu. Na egyptské umění tak byla aplikována terminologie a měřítko běžně aplikovaná v klasickém řeckém umění nebo umění renesančním.⁴ Autoři psali o nedostatku perspektivy,

pohybu a živosti ve staroegyptských uměleckých dílech. První dějiny egyptského umění založené na studiu originálů, původních kresbách a pochopení principů egyptského zobrazování vydal Émile Prisse d'Avennes pod názvem *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments* v letech 1878–1879. Rozhodujícími milníky pro studium egyptského umění se na přelomu 19. a 20. století stalo otevření nové budovy Egyptského muzea v Káhiře, ve své době nejmodernější muzejní budovy v Africe a na Blízkém východě, a vydání prvního dílu *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, bohatě vybaveného kvalitními fotografiemi.

Změnu ve vnímání egyptských uměleckých děl na poli dějin umění předznamenaly na počátku 20. století publikace Aloise Riegla a Ludwiga Curtia.⁵ Vycházely sice – tak



Nebamunova zahrada, nástěnná malba z egyptské hrobky, asi 1350 př. Kr., Britské muzeum (EA 37983)

jako dříve – z evropské umělekohistorické terminologie, ovšem měřítko pro posuzování mimoevropského umění se posunula a zobrazovací prostředky různých kultur a období začaly být zkoumány jako rovnocenné. Diskuze o způsobu zobrazování a významu egyptského umění byla přesto až do padesátých let 20. století vedena převážně historiky umění a klasickými archeology. Egyptologové se zabývali ustanovováním své vlastní disciplíny – v tomto období probíhaly stěžejní archeologické výzkumy na gízské a sakkárské nekropoli a v dalších oblastech Egypta, které značně rozšířily korpus uměleckých předmětů, a to přineslo nové možnosti srovnávání, analýz a interpretací.

První obsáhlá teoretická studie pojednávající o egyptském umění, *Von ägyptischer Kunst*,⁶ vyšla v roce 1919. Sepsal ji ředitel Egyptského muzea v Berlíně, egyptolog a klasický filolog Heinrich Schäfer (1868–1957), který se

zaměřil na hlavní principy dvojrozměrného znázorňování lidského těla a přírody a zabýval se absencí perspektivy v egyptském umění. Egyptský způsob znázorňování označil za „předřecký“. Pod tento termín zahrnul, ve smyslu časovém i prostorovém, jakákoli zobrazení neovlivněná uměleckým vývojem v období klasického Řecka, tedy používáním zkratky a následně perspektivou. Pro taková zobrazení vytvořil novotvar *geradvorstellig*, znamenající „zobrazení založená na frontálních obrazech“, vznikající nikoli podle skutečné předlohy, ale na základě imaginace (*Denkbilder* – mentálních obrazů a schémat).⁷ V rámci egyptologie zůstala jeho teoretická studie svou obsáhlostí a kvalitou dlouho ojedinělá a kvůli komplikovanému jazyku také opomíjená.⁸ Její význam pro dějiny umění zdůraznil v předmluvě anglického vydání Ernst Hans Gombrich, jenž byl ovšem se Schäfferovými závěry obeznámen mnohem dříve,⁹ podobně jako Erwin Panofsky.¹⁰ Ke stěžejní otázce, do jaké míry podléhají egyptská umělecká díla jiným zákonitostem než evropské umění, se ve stejné době a pod vlivem Schäfferovy studie vyjádřil také německý badatel Walter Wolf ve své publikaci *Die Kunst Ägyptens* z roku 1957.¹¹ Rezonovala zde poprvé otázka vnímání/recepce zobrazení divákem, anonymity egyptského umělce a také vliv společenských a náboženských změn na umění. Již ve třicátých letech vstoupil na scénu také Henri Frankfort, pozdější ředitel Warburgova institutu v Londýně, který ve svých statích propojoval egyptské a předovýchodní umění s detailním studiem starověkých společností a jejich náboženství.¹²

Egyptologové se do společného metodologického diskurzu plně zapojili až po druhé světové válce, kdy vyšlo hned několik zásadních studií.¹³ Zájem části teoretiků neegyptologů o egyptské umění poté naopak opadl. Egyptologové soustředili své síly na zpracování obsáhlého a stále narůstajícího korpusu předmětů, pracovali s již ustanoveným pojmoslovím a vydávali obsáhlé syntézy zaměřené výhradně na egyptské umění.¹⁴ Koncem šedesátých let 20. století se egyptologie i dějiny umění přiklonily k sémiotice – lze tedy říci, že i ve studiu egyptského umění došlo k určitému „jazykovému obratu“. Úzká provázanost obrazu a jazyka v egyptském umění byla patrná vždy a i bez přímého uplatnění sémiotické analýzy vznikaly na toto téma vynikající studie nabízející možnosti, jak „číst“ egyptské umění.¹⁵ Aplikací přísných zásad sémiotiky, především při zkoumání rozsáhlých souborů reliéfů zobrazení na stěnách hrobek a chrámů, se proslavila zejména tzv. „Bruselská škola“ reprezentovaná egyptology Philippem Derchainem a Rolandem Tefninem. Zkoumání chrámů Pozdní doby a Řecko-římského období, jejichž stěny jsou zcela pokryty promyšleně rozmístěnou reliéfní výzdobou (obrazy a texty) ve smyslu kompozičním i prostorovém, dovedlo Derchaina až k úvahám o „gramatice chrámové výzdoby“. Roland Tefnin vypracoval metodu sémiotické analýzy do podoby, jež je dále používána a rozvíjena jeho následovníky.¹⁷ Přestože aplikace sémiotiky přinesla zajímavé výsledky, mezi egyptology se nejedná o obecně rozšířenou metodu – určitým omezením je patrně nutnost nejprve do tajů sémiotiky hlouběji proniknout a přesně porozumět jejímu specifickému jazyku.

Pomyslné sblížení egyptologie a dějin umění se završilo v osmdesátých letech 20. století, kdy nastoupila generace egyptologů-historiků umění, často kurátorů

významných sbírek egyptského umění a autorů úspěšných mezinárodních výstav zacílených přímo na egyptské umění. Od roku 1987 se pravidelně konají konference zaměřené na reflexi aktuálního vývoje na poli egyptského umění.¹⁸ S příchodem digitalizace a internetu se výrazně rozšířily, podobně jako v dějinách umění, možnosti přístupu k obrazovým i textovým zdrojům.¹⁹ Nejvýraznější osobností propojující dějiny umění, egyptologii a archeologii je dnes patrně Whitney Davis, jehož práce patří v rámci obecného teoretického diskurzu dějin umění k nejpodnětnejším a jsou často postaveny právě na detailním studiu egyptského umění.²⁰ Starověkému Egyptu se nevyhýbají ani zástupci „Bild-Anthropologie“ Ludwig Morenz²¹ a zvláště pak Hans Belting, jenž ve své knize *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body* (2011) hledá souvislosti napříč historií, od starověkého Egypta a Předního východu až po současnost, a poukazuje na možnosti multidisciplinárního přístupu ke zkoumání zobrazení. Téma egyptského umění v rámci „zcela aktuálních“ dějin umění proniklo i do oblasti vizuálních studií.²² Zajímavý je rovněž vztah egyptského umění a World Art/Global Art, respektive jeho postavení v celé struktuře, kde, zdá se, pro umění starověku vzniká samostatná kategorie „Global ancient art“.²³

(Za spolupráci při zpracování podkladů děkujeme Pavle Machalíkové)

¹ K tématu například Erich Hornung, *Das esoterische Ägypten*, München 1999; Brian A. Curran, *The Egyptian Renaissance. The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, London 2007; Clemens Liedtke, *Ägyptische Kunst vor der Ägyptologie*, in: idem, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunsthistorie*, Göttingen 2001, s. 16–23.

² *Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée Française*, 1809–1828.

³ Johann J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden (1764 [1966]), česky Praha 1986.

⁴ Například Charles Chipiez – Georges Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. 1, *L'Égypte*, Paris 1882.

⁵ Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901; Ludwig Curtius, *Handbuch der Kunstwissenschaft. Ägypten und Vorderasien*, Berlin 1913–1923.

⁶ Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig 1919.

⁷ Heinrich Schäfer se očividně inspiroval výzkumy věnujícími se raně řeckému umění (Emanuel Löwy) a dobovou psychologií (Ernst Brücke, Sigmund Freud).

⁸ I kvůli komplikovanému jazyku se Schäferova publikace dočkala plného zhodnocení až díky anglickému překladu egyptologa a předního odborníka na egyptské umění a literaturu Johna Bainse (*Principles of Egyptian Art*, Oxford 1974).

⁹ Ernst Hans Gombrich, *The Story of Art*, London 1950; *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1960.

¹⁰ Erwin Panofsky, *Meaning and the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Garden City NY 1955.

¹¹ Walter Wolf, *Die Kunst Ägyptens*, Stuttgart 1957, s. 69: „Egyptské umění je něco zcela jiného, než to, co dnes rozumíme pod pojmem umění. V Egyptě nebylo zobrazení žádným „obrazem“ (Gebilde) ale nástrojem (Gerät), magickým užitkovým předmětem. Nenese svůj význam v sobě, ale naopak se očekává, že jeho smysl bude naplněn skrze akt „upotřebení“. Estetická hlediska zůstávala během jeho vzniku zcela mimo hru.“

¹² Henri Frankfort, *On Egyptian Art*, *Journal of Egyptian Archaeology* 18, 1932, s. 33–48; idem, *Kingship and the Gods. A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature*, Chicago 1948; idem, *The Birth of Civilization in the Near East*, Bloomington 1951.

¹³ Erik Iversen, *Canon and Proportions in Egyptian Art*, London 1955; Erwin Panofsky cit. v pozn. 10, Walter Wolf cit. v pozn. 11; Hans Gombrich cit. v pozn. 9, Heinrich Schäfer, cit. v pozn. 6 (1964, 4. přepracované vydání).

¹⁴ William Stevenson Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom (HESPOK)*, Boston 1946; Jacques Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne I–VI*, Paris 1952–1978; B. Hornemann, *Types of Ancient Egyptian Statuary*, vols. I–VII., Copenhagen 1951–1969.

¹⁵ Hans George Fischer, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne. Quatre leçons sur la paléographie et l'épigraphie pharaoniques*, Paris 1986.

- ¹⁶ Philippe Derchain, Un manuel de géographie liturgique à Edfou, *Chronique d'Égypte* 37, 1962, s. 31–65.
- ¹⁷ Valérie Angenot, Dimitri Laboury a další; Roland Tefnin, Discours et iconicité dans l'art égyptien, *Göttinger Miszellen* 79, 1984, s. 55–72; idem, Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne, *Chronique d'Égypte* 66, 1991, s. 60–88; idem, Les têtes magiques de Gizeh: prothèse et mutilation. L'énigme des têtes dites de remplacement, *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie* 120, 1991, s. 25–37; idem, Entre *semiôsis* et *mimêsis*. Les degrés de réalité de l'image funéraire égyptienne, in: Thierry Lenain – Danielle Lories, *Mimêsis. Approches actuelles*, Bruxelles 2007, s. 157–192.
- ¹⁸ První tematicky zaměřená konference s názvem *Ägyptische Kunstgeschichte* se konala v roce 1987 v Münsteru. Sborník shrnoval dosavadní teoretická bádání; Marianne Eaton-Krauss – Eberhart Graefe, *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, Hildesheim 1990.
- ¹⁹ Například *Online Egyptological Bibliography* (OEB), Griffith Institute, Oxford; *Ägyptologische Forschungsstätte für Kulturwissenschaft* (AeFKW), University of Heidelberg; *Iconography of Deities and Demons in Ancient Near East* (IDD), University of Zurich.
- ²⁰ Whitney Davis, *Positivism and Idealism in the Study of Egyptian Art*, Vierter Internationaler Ägyptologen-Kongress, München 1985; idem, *Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*, Berkeley 1992; idem, *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis*, University Park 1996.
- ²¹ Ludwig Morenz, *Anfänge der ägyptischen Kunst. Eine problemgeschichtliche Einführung in ägyptologische Bild-Anthropologie* [Orbis Biblicus et Orientalis 264], Fribourg – Göttingen 2014.
- ²² Whitney Davis, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton 2011; idem, *Visuality and Virtuality. Images and Pictures from Prehistory to Perspective*, Princeton 2017; Kai Widmaier, *Bilderwelten. Ägyptische Bilder und ägyptologische Kunst. Vorarbeiten für eine bildwissenschaftliche Ägyptologie* [Probleme der Ägyptologie 35], Leiden 2017.
- ²³ Zainab Bahrani – Jaś Elsner – Wu Hung et al., Questions on “world art history”, *Perspective* 2, 2014, s. 181–193.

VI. SJEZD HISTORIKŮ UMĚNÍ

Praha, Uměleckoprůmyslové museum v Praze
a Uměleckoprůmyslová škola v Praze
20. – 21. září 2018

**Aktuální informace, tematické sekce,
abstrakta příspěvků**

Přípravný výbor VI. sjezdu:

Marcel Fišer (garant 2. sekce)
Petr Jindra (člen výboru UHS, garant 1. sekce)
Blanka Kubíková (členka výboru UHS,
garantka 5. sekce)
Johana Lomová (garantka 4. sekce)
Michaela Ottová (garantka 2. sekce)
Roman Prahel (člen výboru UHS, garant 3. sekce)
Vít Vlnas (člen výboru UHS, garant 5. sekce)
Radim Vondráček (předseda výboru UHS,
garant 1. sekce)
Jana Zapletalová (garantka 3. sekce)

V minulém čísle *Bulletinu UHS* 2/2017 bylo publikováno pět anotovaných sekcí k tématu sjezdu *Tvůrce jako předmět dějin umění. Pozice autora po jeho „smrti“*, s žádostí o přihlášení příspěvků (termín do 30. března 2018). Výbor UHS a garanti jednotlivých sekcí posoudili téměř 30 podaných příspěvků. Přijaté příspěvky byly podle intencí autorek / autorů, respektive převažujícího tematického zaměření, přiřazeny do jednotlivých sekcí (v některých případech se příspěvky hlásily alternativně k několika sekcím). Do sekce č. 4. *Od appropriate k interpietorialitě* (garanti: Lubomír Konečný – Tereza Johanidesová) nebyl přihlášen žádný příspěvek, nezbyvalo tedy než ji zrušit. Vzhledem ke kvantitativnímu převahu příspěvků přihlášených do sekce č. 3 se v reakci na tuto skutečnost rozhodl Přípravný výbor rozdělit ji na sekce dvě,

z nichž jedna si ponechává původní název a znění, a druhá, nahrazující neotevřenou sekci č. 4, ponese název *Osobní narativy a sebestylizace umělců a umělkyně*. Její garantkou je Johana Lomová. Jako samostatná část bude na závěr sjezdu otevřeno Diskusní fórum moderované Johanou Lomovou.

Program sjezdu bude v dostatečném předstihu uveřejněn na webových stránkách UHS.

Předběžný program sjezdu a zkrácená abstrakta příspěvků v jednotlivých sekcích

čtvrtek 20. září 2018, Uměleckoprůmyslové museum
v Praze

Zahájení a úvodní slovo

Sekce 1–3

Večerní slavnostní přednáška: Markéta Theinhardt
Slavnostní raut

pátek 21. září 2018 (dopoledne), Uměleckoprůmyslové
museum v Praze

Sekce 4

pátek 21. září 2018 (odpoledne), Uměleckoprůmyslová
škola v Praze

Sekce 5

Souhrnná panelová diskuse (moderuje Johana
Lomová)

Zakončení sjezdu

SEKCE 1

Apologie autora

Garanti: Petr Jindra – Radim Vondráček

Úvodní slovo

Petr Jindra – Radim Vondráček (Západočeská galerie
v Plzni – Uměleckoprůmyslové museum v Praze)

Pojmy mizení, retušování či smrti autora, jak je do uměnovědných prací vnesla filozofie a literární teorie (Roland Barthes, Michel Foucault a další), otevírají nové pole pro zkoumání identity a role umělce. Autor-tvůrce byl sesazen ze své privilegované pozice a přestal být určujícím zdrojem významu a hodnoty vlastního díla. Jestliže však chápeme autora jako proměnnou, sociálně a diskurzivně utvářenou instanci, pak lze autorství nově analyzovat a rehabilitovat jeho funkce, např. z hlediska klasifikace, autenticity či jednoty díla, a to s přihlédnutím ke specifickým rolím autora v různých oblastech tvorby.

Smrt autora a zrod čtenáře? Od konceptualismu k postmoderně

Karel Císař (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze)
Hlavní přínos strukturalismu a post-strukturalismu pro dějiny umění je obvykle spatřován v narušení historio-
grafických a biografických metod. Pro bližší pochopení tohoto narušování však musíme vztah zmíněných teorií k dějinám umění zasadit do konkrétních historických souvislostí. Přestože je totiž esej Rolanda Barthesa „Smrt autora“ spojován s postmoderním obratem, poprvé vyšel již v roce 1967, v 5. a 6. čísle amerického konceptuálního časopisu *Aspen*. Teprve zařazení eseje do tohoto kontextu umožní zpětně přehodnotit výklad Barthesova pojetí autora a čtenáře.

Role autora a proces individuace

Josef Štoger (nezávislý badatel)

K tomu, abychom porozuměli současným dilematům týkajícím se pojmu autora, je třeba nově položit otázku po

smyslu procesu individuace v dějinách, zejména skrze individuálně vnímané otázky „co mám dělat“ a „jak mám rozumět tomu, co tvoří kontext mého jednání“ a „jak vnímám budoucnost“. Zcela specificky si tuto otázku klade autor, ten, kdo tvoří.

Autor má v této neskryvané „slabé“ pozici (otevřen tomu, co přichází) schopnost nastavit zrcadlo světu tak, že zachycuje i to, co jinak než v Díle nechceme slyšet, že ukazuje i to, co nechceme vidět, že právě v jeho díle zaznívá to, co by jinak ve světě nezaznělo. Není v pozici suveréna, Génia, jde o polohu spíše nezaviděnníhodnou. Autorské Dílo je možné proto, že lze žít ve světě, ve kterém má smysl ptát se na vlastní příběh, ve kterém má smysl otevřít se budoucímu jako „novému“, tomu co neovládáme. K budoucímu, které na jedné straně obsahuje příslib, a na druhé straně je otevřené svobodnému jednání, v němž mohu obstát i selhat. Autorské Dílo tak vzdoruje úpadku společenského mainstreamu, který chce to, co již nějak je, pouze udržovat pod kontrolou a variovat.

Eunuch přestrojený za ženu, aneb apologie autorky
Martina Pachmanová (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze)

Zatímco barthesovská teze demytizovala autora, který byl výsostně spjat s dominujícím mužským pohlavím, pro ženy a jiné marginalizované skupiny znamenala téměř nepřekonatelné dilema. Příspěvek se pokusí vysvětlit, jaký měla dopad „smrt“ autorského subjektu na ty, kteří zůstávali vně velkých historických vyprávění, včetně dějin umění, a svého „já“ tedy nikdy plně nedosáhli. Perspektivou genderové a feministické teorie ukáže, jak se s tímto dilematem v posledních několika desetiletích vyrovnávala disciplína dějin umění a jak s ním lze konstruktivně pracovat na prahu 21. století, a to především s ohledem na nové výzvy monografického psaní.

Od autorského subjektu ke gestu psaní a materialitě tvorby. Koncepce tvorby jako habituální techniky prezentovaná na příkladu Václava Navrátila

Kamil Nábělek (Technická univerzita v Liberci)

Východiskem zkoumání je soubor autorských technik a postupů filozofa a teoretika umění Václava Navrátila. Téma psaní je sledováno v jeho zapuštěnosti do faktického výkonu tvorby textu. Znaková funkce není chápána jako abstraktní pohyb signifikantu, ale jako specifické „gesto nástroje“. Autor není analyzován v rámci diskurzivních praktik, nýbrž v kontextu aktivit a podmínek odehrávajících se ve sféře emocionálních a energetických interpretantů a zároveň v souvislosti s technicky a materiálově konkretizovanými podmínkami tvorby.

Role básníka-autora v produkci iluminovaných rukopisů. Případ Guillaumea de Machaut

Jana Fantysová-Matějková – Lenka Panušková

(Filozofická fakulta, Univerzita Karlova – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

Guillaume de Machaut patří k nejvýznamnějším středověkým básníkům a hudebníkům. S lucemburským mecenátem lze spojit nejstarší rukopis MS Français 1586, který obsahuje šest skladeb včetně *Soudu českého krále* a je považován za ikonografický „prototyp“ ostatních rukopisů s jeho dílem. Machaut je zde přítomen coby básnický subjekt svých skladeb a takto vystupuje i v početných

iluminacích, které je provázejí. Krátce před Machautovou smrtí vznikl další z bohatě iluminovaných rukopisů s jeho skladbami – MS Français 1584. V prologu rámovaném dvěma ilustracemi s obrazem básníka se Machaut vyjadřuje k básnické tvorbě obecně a k vlastním básním.

Cílem příspěvku je na základě zmíněných rukopisů představit Machauta jako autora-básníka s reflexí vlastního díla včetně analýzy Machautova „Prologu“ v kontextu středověkých topoi o básníkovi a jeho inspiracích. Přebírá básnický subjekt Machautův osobní názor na poetické umění? Projevuje se tento aspekt také v průvodních iluminacích?

SEKCE 2

Má každé umělecké dílo svého autora?

Garanti: Michaela Ottová – Marcel Fišer

Úvodní slovo

Marcel Fišer (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova – Galerie výtvarného umění v Chebu)

Představa, že každé dílo má svého individuálního autora, je v dějinách umění posledních desetiletí narušována úvahami o tvůrci rozptýleném mezi více osob v rámci dílenské praxe i mimo ni, a to s ohledem na rozšířené pojetí kategorie stylu, který mohl být užíván a vnímán i mimo intence ryze umělecké. Úsilí o připsání jednotlivých děl konkrétním autorům, případně bezejmenným mistrům tak postupně ustupuje ve prospěch bohatší a strukturovanější představy o fungování výtvarné produkce. Naproti tomu tradiční otázky autorského stylu a s nimi související znalecké metody si nadále udržují svou pozici. Zdá se, že zejména pro trh s uměleckými díly je spojení díla s významným autorem stále klíčové a něco podobného platí i pro muzea umění a jejich akviziční strategie.

Jak můžeme tento rozpor vysvětlit, případně jak lze tato protichůdná uvažování sblížit? Neztrácí se z hlediska konceptu rozšířeného či rozptýleného autorství unikátnost uměleckého výkonu a ohled na výtvarnou jedinečnost a kvalitu? Lze se s problematikou kolektivního či anonymního autora setkat i v umění posledních dvou století, která autorství vnímají jako klíčový atribut uměleckého díla?

Autor/ka a kód

Milan Kreuzzieger (Centrum globálních studií, Praha)

Každá etapa vizuální kultury je spojena s úrovní rozvoje technologií a způsobem vizuální reprezentace. Vždy přináší nové výzvy pro chápání role umělce/umělkyně, včetně posunů definic umění, originality i nové pochybnosti o tom, co je umění. Můžeme to pozorovat od využití možností grafiky, fotografie, filmu až po současnou digitální revoluci, která pro média vytváří nový rámec – meta-médium. Příspěvek se zaměří na proměnu uměleckého díla a roli softwaru v současném umění. To bude i příležitostí k revizi koncepcí autora od W. Benjamina po L. Manoviche a B. Brattona.

Kurátor jako meta-autor

Terezie Nekvindová (Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze)

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století se z komisaře výstav stává v západním světě komplexnější figura: k odborné a organizační práci často přibývá nárok na autorské gesto, kterým se kurátor snaží celek výstavy

pojmout jako svou vlastní výpověď. Někteří umělci ve své době nesli začínající mocenskou převahu tvůrců výstav bolestně. V našem prostředí, které prošlo jiným vývojem než dění v uměleckých centrech i vlivem geopolitické situace, nastal podobný proces později. V jaké době se u nás z komisaře stává kurátor? Jak se s novou situací umělci vyrovnali a jaká diskuze to provázela? A kdy si umělci začali brát svůj nárok na vliv zpět?

Proti individualismu! Avantgarda jako kolektivní práce

Tomáš Winter (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

Jeden z podstatných rysů historických avantgard bylo skupinové vystupování umělců, které mělo kořeny ve spolkové praxi 19. století. Příspěvek si klade otázku, nakolik se v tomto kontextu oslabovala role individuálního tvůrce a nakolik ho nahrazovala představa o umění jako kolektivní práci. Tento fakt bude zkoumán jak prostřednictvím vybraných teoretických konceptů, tak skrze praxi, která byla často rozporná. Zvláštní důraz bude položen na ruskou předválečnou avantgardu a na českou a sovětskou avantgardu počátku dvacátých let, kde docházelo z hlediska sledovaného tématu k nejzajímavějším posunům. Závěr bude věnován srovnání s aktivitami Marcela Duchampa, který v instalacích surrealistických výstav na přelomu třicátých a čtyřicátých let záměrně potlačoval možnost vnímání individuálních uměleckých děl, a tudíž i jejich autorství.

Výtvarné postupy v malířských dílnách raného novověku. Anachronismus metodologického konceptu „autorství obrazu“

Magdaléna Nespěšná-Hamsíková (Katolická teologická fakulta, Univerzita Karlova)

Příspěvek se zabývá tradičními dílenskými postupy při vzniku deskových obrazů v první polovině 16. století ve střední Evropě, a mimo jiné také dobovým způsobem práce s variantami téhož námětu či opakováním stejných kompozic. Na základě znalosti dochovaných návrhových kreseb, poznatků pramenících z IR snímků, popř. písemných pramenů vyvozuje, že v mnohých případech byl podíl tzv. hlavního mistra, resp. „autora obrazu“ menší, než se obvykle předkládalo. Autorka pracuje s dnes obecně přijímanou skutečností, že ve starším umění participovalo na jednom obraze více malířů, čímž se mnohdy stírá tradičně chápáný pojem autorství v dějinách umění. Zpravidla byl hlavní umělec autorem základního konceptu, vyjádřeného v kresbě, ať už formou podkresby nebo modella pro objednavatele. Příspěvek též shrnuje metodické přístupy dějin umění ke konceptu autorství, zejména na příkladu dílny Lucase Cranacha st. a ml.

Sv. Václav (1373) revisited

Michaela Ottová (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova)
Socha sv. Václava v pražské katedrále je dlouhodobě předmětem úvah a polemik na téma určení jejího (individuálního) autora. Příspěvek se pokusí vnést do této debaty jinou perspektivu. Dnešní dějiny umění problematizují tradiční představu o autorství jednak poukazem na kolektivní charakter středověké dílenské práce a jednak možností vstupu zadavatelů a konceptorů do procesu tvorby, spoluurčujících výtvarnou formu, předpokládanou funkci i význam. Autorství rozptýlené v rámci různorodých aspektů kategorie stylu však nutně nemusí znamenat konec autorské jedinečnosti.

Kolektivně tvořit, kolektivně zkoumat

Milena Bartlová (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze)

Jedním z cílů založení ČSAV v roce 1952 bylo podle sovětských vzorů prosazení kolektivismu ve vědě a kritice. V případě Kabinetu/Ústavu dějin umění lze sledovat úsilí o nový typ vědecké práce v letech 1954–1958. Ve svém příspěvku srovnám kolektivní výzkum a kritiku s ideou kolektivní umělecké tvorby monumentálního umění, jež byla v období stalinismu propagována v umělecké praxi socialistického realismu, a zakončím úvahou o dnešní roli kolektivismu v tvorbě i výzkumu.

SEKCE 3

Umělec i umělecké dílo: „spoluautorství“ scény

Garanti: Roman Prahla – Jana Zapletalová

Úvodní slovo

Jana Zapletalová (Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci)

Dějiny umění se většinou soustředí na umělecké dílo či umělce, případně na osobu objednavatele. Důležitý je však „meziprostor“ zprostředkování: proces rozhodování objednavatele o výběru a opatření uměleckých děl nebo i sbírky umění. Před vznikem novodobého trhu uměním hráli při tomto zprostředkování často význačnou roli umělečtí agenti. Zde proces mediace zahrnuje otázky kompetence a schopností komunikace – zejména ve vztahu mecenáš a agent umění.

Objednavatel spoluautorem – na příkladu korespondence Salm-Reifferscheidta a Schnorra v. Carolsfelda

Petr Tomášek (Moravská galerie v Brně)

Konfrontací dřívějších interpretací uměleckého díla s archivními zprávami vázajícími se k jeho vzniku se dosavadní výklady mohou sesypat jako domeček z karet. Tak jako v případě obrazu *Tristan a Isolda* vídeňského romantického malíře L. F. Schnorra von Carolsfeld. Korespondence mezi umělcem a knížetem ze Salm-Reifferscheidtu ukázala, že objednavatel nejen určil samotné téma, ale podstatným způsobem ovlivnil i kompoziční a výtvarnou podobu výsledné malby. A to do té míry, že ho můžeme považovat za jejího spoluautora.

Metternich – Nobile – Metternich: Patronát jako vztah s proměnlivou konstantou

Tatána Petrasová (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

Vztah umělec-patron mívá proměnlivou podobu. Metternichův patronát vynesl Nobilemu zisky i ztráty. Nejprve politik čerpal z pověsti architekta školeného v Římě a obeznámeného se současnou francouzskou architekturou. Později naopak Nobile posiloval svou pozici architekta mj. díky politikovu postavení. Od návrhů v „nepřátelské doktríně velké architektury“ přešel ve dvacátých letech 19. století k neoklasicismu, který francouzskou inspiraci nezapřel, ale aktualizoval ji podle mnichovských a berlínských doktrín.

Akadémia umenia ako miesto „zrodu“ špecifického autora

Jana Migašová (Filozofická fakulta, Prešovská univerzita)
Predstava akademie umenia v súčasnom diskurze konotuje špecifickú „slobodu“ adepta na umelca, „luxus“

času a potenciálu experimentovať s existujúcimi vzorcami a médiami, ktoré sú nevyhnutné pre sebaspoznanie autora a pre kultiváciu jeho umeleckej cesty. Príspevok sleduje otázku, nakoľko boli tieto aspekty akademického štúdia obsiahnuté v reformách európskych akademií 19. storočia. V rámci oficiálneho ideálu umeleckého vzdelávania panoval vzájomný rešpekt medzi „majstrom“ a zrejúcim talentom. Modernistická kritika akademií sa okrem iného týkala aj „rigidných“ postupov študijného systému a tzv. „školskej drezúry“ v elementárnych študijných fázach. Taká povaha elementárnej fázy štúdia sa uplatňovala aj v iných školách 19. storočia a zachovala sa aj v storčí dvadsiatom.

„Mistrovské dílo“ mezi pojmem dějin umění a reklamním sloganem

Roman Prah (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova)

Označení „mistrovské dílo“ se ustálilo v historickém procesu aprobace umělců a jejich tvorby; existují modalita vzájemného spojování jména umělce a jeho známého díla. Hlavní peripetie sémiotiky „mistrovského díla“ zkoumá příspěvek na novodobé umělecké scéně a v českém prostředí. Zjišťuje, nakolik označení nabylo statusu pojmu v akademické / kritické sféře historiografie umění a jak naopak došlo k jeho sémantickému vyprázdnění, či proč díky tomu nebo přesto v nich funguje v obchodu uměním a populárních médiích.

K roli výstav, jejich pořadatelů a publika pro strategii vystavujících v Praze kolem roku 1900

Tomáš Sekyrka (Archiv hlavního města Prahy)

Príspevok sleduje pražské výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy mezi lety 1895–1910 z hlediska různých preferencí publika a institucí nakupujících umění – soukromých osob, komise nakupující díla k slosování mezi členy jednoty i nákupů komise nově vzniklé Moderní galerie. Klade si otázku, nakolik mohlo očekávání těchto různých okruhů zájemců ovlivnit strategii vystavujících umělců.

SEKCE 4

Osobní narativy a sebestylizace umělců a umělkyní

Garantka: Johana Lomová

Úvodní slovo

Jak vzniká kánon dějin umění?

Johana Lomová (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze)

Historici a historičky umění od šedesátých let 20. století vedou sebereflexivní diskusi o procesu kanonizace uměleckých děl. V našem panelu se v návaznosti na zastřešující téma sjezdu budeme soustřeďovat na roli, kterou při vytváření dějin nedávného umění hrála (sebe) stylizace umělce či umělkyně. Budeme se ptát, jak se autoři a autorky ve 20. století sami stylizovali a jak jejich životní příběhy kanonizovali historici a historičky umění. Zajímá nás budou osobní narativy umělců a umělkyní a jejich vztah ke konstruování kánonu dějin umění. Mocenské vztahy, politická a společenská objednávka, které se na formování kánonu podílely, umožňují situovat náš obor do širší sítě historiografického výzkumu.

Portrét umělce jako kuřáka – „self-fashioning“ moderního tvůrce

Petra Kolářová (nezávislá badatelka)

Na příkladu (auto)portréту umělce jako kuřáka v českém umění přelomu 19. a 20. století ukážeme, jak umělec buduje svou image moderního tvůrce na základě účinných vizuálních strategií, jejichž součástí jsou postoje, gesta i atributy. Zaměříme se na samotný proces vytváření obrazu o sobě samém („self-fashioning“) a na jeho definici ve vztahu k prostředí umělecké komunity či dobové společnosti i na to, jak mohla být tato stylizace vnímána publikem, včetně umělecké kritiky.

Černobílí muži s paletou?

Hana Buddeus (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

Může bádání o fotografii sloužit jako model pro dějiny umění a přispívat k hledání jiné perspektivy, než jakou nabízí studium malby, sochařství nebo architektury? Jak tuto tezi, kterou před několika lety vyslovil Mathew Witkovsky, uplatnit při přemýšlení o „tvůrci jako předmětu dějin umění“? Na vybraných sondách ukážu, jak se fotografie podílela na formování konstrukce „tvůrčího génia“: zaměřím se na fotografické portréty malířů a sochařů a na konkrétní příklady jejich užití v uměleckohistorických publikacích (např. edice Současné profily – NČVU, Pražské ateliéry ad.).

Autor ako nástroj mocenských vzťahov. Anton Jaszusch a konštrukcia identity „slovenskej“ moderny

Lucia Kvočáková (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova)

Príspevok sa zameria na obecnějšíu problematiku interpretačních strategií v súvislosti s mocenskými vzťahmi, ktorá bude demonštrovaná na príklade jedného umelca – Antona Jaszuscha (1882–1965). Ukáže ako zmeny kontextov jeho diela a s nimi súvisiace zmeny interpretačních strategií, na základe ktorých boli autorovi v priebehu času pridelené rôzne identity, ovplyvnili jeho zaradenie a neskôr jeho pozíciu v súčasnom kánone moderného umenia na Slovensku. Dôraz bude položený predovšetkým na obdobie od autorovej smrti až po súčasnosť.

Statut „neoficiálního umělce“

Zdislava Melicharová-Ryantová (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova)

Príspevok sa zamieľa na problematiku členení české umělecké scény v období tzv. normalizace na oficiální a neoficiální a jeho vliv na vytváření kánonu dějin umění těchto dekád. Umělci byli odsouváni do neoficiální sféry z různých důvodů a nebyla to vždy jejich umělecká tvorba, která by byla s oficiální kulturou neslučitelná. Označení neoficiální je mnohdy automaticky ztotožňováno se zárukou kvality a status „neoficiálního umělce“ může neopodstatněně přispívat k zařazení umělce do kánonu.

Autor jako garant authenticity?

Jitka Šosová (Vysoká škola uměleckoprůmyslová

v Praze – Národní galerie v Praze)

Príspevok sa zabýva postavou autora v situácii proměny paradigmatu dějin umění po roce 1989. Klade si otázku, jak byla v devadesátých letech uchopena role autora v rámci vědeckého diskurzu disciplíny a jaká společenská očekávání se v téže době s postavou autora pojila. Předmětem analýzy je stálá expozice Národní galerie otevřená 1995 a následná reakce veřejnosti. Cílem je ověřit hypotézu, že šlo o situaci, kdy legitimní vědecké nástroje dějin umění nenaplnily společenská očekávání kladená na moderní umění.

Nelehký život architekta na periférii rakousko-uherského mocnářství okolo roku 1900.

Několik příkladů z Moravské Ostravy

Jan Galeta (Filozofická fakulta, Masarykova univerzita)
Příspěvek se zaměří na osudy několika architektů, kteří okolo roku 1900 působili v Moravské Ostravě, kde se krom navrhování budov věnovali také prakticky zaměřenému stavebnímu i jinému podnikání. Příspěvek bude hledat odpovědi na otázky, jak se tito architekti prezentovali v rámci své profese a jak naopak prezentovali své řemeslo navenek, do jakých podnikatelských aktivit se pouštěli a jaké rizika to přinášelo, a jak stavitelské podnikání a provoz projekční kanceláře ovlivnily samotný koncept autorství díla.

SEKCE 5

Falzum, fikce, mystifikace, aneb žert, satira, ironie a hlubší význam

Garanti: Blanka Kubíková – Vít Vlnas

Úvodní slovo

Vít Vlnas (Katolická teologická fakulta – Pedagogická fakulta, Univerzita Karlova)

Cílené vytváření děl záměrně vydávaných za práce jiných tvůrců má mnoho podnětů, z nichž snaha vyniknout či zbohatnout nemusí být hlavní ani jediná. Cíleně a s ohledem na společenskou poptávku jsou konstruována nejen díla, nýbrž i jejich tvůrci. K tomu přistupují umělci „skutečně“ velicí, kteří si pohrávají s minulými velikány. Mnozí padělatelé přitom aktivně napomáhají vlastnímu odhalení, jež jim přináší slávu, a mystifikátoři nezřídka prahnou po demystifikaci...

Richard Moest: autor-falzifikátor Klosterneuburské madony na lvu?

Ivo Hlobil (Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.)

Příspěvek se s ohledem na recentní vývoj názoru ještě jednou vrací k nejvýznamnější falzifikátorské inkriminaci v dějinách českého středověkého umění.

Mystifikace v portrétních galeriích předků – ve jménu vyšší ideje anebo v duchu čistého pragmatismu?

Blanka Kubíková (Národní galerie v Praze)

Renesanční rodové galerie zahrnovaly podobizny členů rodiny, panovníků, známých osobností a někdy též kuriozity. Sbirka se časem rozrostla v rozsáhlý soubor maleb, které měly pro vlastníka různou významovou hodnotu. Obrazy odrážely společenskou hierarchii, jež se v průběhu dějin do jisté míry proměňovala. S tím souvisí poměrně častý projev mystifikace v identitě portrétovaných. V příspěvku bude poukázáno na motivace těchto mystifikací. Nesouvisí s touhou po finančním zisku či ekonomickém zhodnocení díla, jsou zcela jiného charakteru.

Imaginární společenství: Opat Božetěch a jeho následovníci

Jindřich Vybíral (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze)

Americký historik Benedict Anderson ukázal, jak se národy samy vynalezly jako „společenství v představách“. Při vynalézání společné minulosti, která měla sloužit k legitimování nacionální ideje a upevnění sebevědomí národní pospolitosti, připadla významná role mytologizovaným historickým či zcela fiktivním umělcům.

Vynalezenou tradici českého umění představovaly osobnosti jako opat Božetěch nebo stavitelé Jan Kolínský či Petr a Jan z Prachatic. Příspěvek tyto osobnosti představuje v kontextu ideologických, politických a kulturních sil, které vytvářely představy o počátcích českého národního umění.

Česká Mona Lisa. Klišovitá přezdívka jako východisko interpretace Mánesovy Josefíny

Tomáš Kolich (Filozofická fakulta, Univerzita Karlova – doktorské studium)

Příspěvek pojedná o obraze *Josefína* od Josefa Mánese a o genezi mýtu, který jej doprovází. Cílem je zmapovat vývoj „image“ díla v české odborné literatuře, beletrii, tisku, divadle a filmu. Pomyslným východiskem je jeho přezdívka „Česká Mona Lisa“. Ač zdánlivě pouze klišovité přirovnání, spolupodílí se na vnímání Mánesova portrétu. Paralely s Leonardovým chef-d'oeuvre jsou vytvářeny na základě anonymity modelu, osobního vztahu umělce s dílem i „mistrovské“ podstaty představující vrchol tvorby.

Teodor Tuduc, nejslavnější padělatel koberců 20. století
Zdenka Klimtová (Národní galerie v Praze)

V roce 1964 byl z expozice Victoria and Albert Museum v Londýně vyňat Koberec se vzorem čintámani, původně datovaný do 16.–17. století; stalo se tak poté, co rozbor barviva prokázal, že jde o novodobou práci. Muzeum tuto skutečnost zveřejnilo, ale k postupnému odhalování koberců vyráběných v dílně rumunského kopisty či falzifikátora Teodora Tuduca (1888–1983) vedla ještě dlouhá cesta. Dva jeho koberce, shodou okolností s názvy proslavenými Karlem Čapkem – se vzorem ptáků a čintámani – našly v minulosti cestu i do sbírek Národní galerie v Praze.

Působivé falzum a muzeum umění

Nikolaj Savický (České vysoké učení technické v Praze)

Studii k Delacroixovu obrazu *Krveprolití na Chiu*, která bylo od jara 1924 vystavena v pražské Moderní galerii, označil roku 1927 Julius Meier-Graefe za padělek. Česká odborná veřejnost jeho názor odmítla a plátno vydrželo v expozici francouzského moderního umění Národní galerie až do podzimu roku 1988. Reprodukce pražské studie vstoupila do dějin umění i jinak: roku 1929 ji do svého *Bilderatlas Mnemosyne* zařadil Aby Warburg. Kdo byl jeho autorem a z jakých důvodů vzniklo? A jak v muzeu umění přistupovat k vynikajícím dílům s podobně komplikovanými osudy?

Mýtus „chudého sběratele“ a Max Švabinský „čestným horníkem“. Umění jako nástroj sociální nivelizace v socialistickém Československu

Marcela Rusínko (Filozofická fakulta, Masarykova univerzita)

Příspěvek shromažďuje a analyzuje příklady významové mediální manipulace a účelové sociální nivelizace sdíleného obrazu uměleckého díla a role jeho tvůrce, sběratele i recipienta v socialistickém Československu let 1948–1960. Proměna společenského paradigmatu a úsilí o ideologické ovládnutí všech složek společnosti hluboce zasáhly i sféru uměleckého „provozu“. Předmětem účelové veřejné manipulace se současně stala i role umělce, stavěného do pozice tvůrce sloužícího lidu, příkladně pracujícího pro lepší společné zítřky, současně však snižovaného na jeho úroveň.

Téma:

ODCIZENÁ UMĚLECKÁ DÍLA A PROBLEMATIKA JEJICH NAVRACENÍ

Úvod

Difficile est satiram non scribere: po pádu totalitního režimu a otevření svobodného prostoru na sklonku roku 1989 u nás mnozí očekávali blahodárný transfer kulturních a duchovních hodnot, tradičně pěstovaných utlačovanou, avšak vnitřně jaksí ušlechtilou a bohatstvím nezkaženou českou společností směrem na „konzumně orientovaný západ“. Tento předpoklad se v určitém smyslu „naplnil“: po celá devadesátá léta putovaly na západní trhy desítky a stovky sakrálních památek odcizených z kostelů na našem území. Napáchané škody nebude možno nikdy napravit, přesto lze konstatovat, že nastala doba, kdy se „úspěšná“ masivní transmise domácího kulturního a duchovního dědictví na západ víceméně zastavila a nastal jeho váhavý, nepoměrně méně kvantitativní, ale přece jen zaznamatelný zpětný pohyb.

Problematicke navracení odcizených uměleckých děl se věnuje téma aktuálního čísla Bulletinu UHS.

Petr Jindra



František Drtikol, *Vlna (varianta)*, 1925. Foto František Drtikol,
© Ružena Knotková-Boková

Slavná Drtikolova fotografie byla odcizena 13. března 2011 přímo z expozice Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Díky spolupráci s mezinárodními registry odcizených uměleckých děl, především s databází The Art Loss Register v Londýně (ALR), bylo dílo rychle nalezeno. Brzy po krádeži bylo totiž anonymně nabídnuto v galerii v americké Kalifornii, která fotografii díky informaci z registru identifikovala a zajistila. Zpět do muzea se dílo vrátilo již na konci března 2011. Pachatel byl dopaden v červnu 2013.

Návrat sv. Anny Samotřetí z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Plané nade Mží (okres Plzeň-sever)¹

Irena Bukačová,

ředitelka Muzea a galerie severního Plzeňska v Mariánské Týnici, p. o.

Málokdy se podaří po téměř čtvrt století objevit zcizenou kulturní památku, zvláště pak pozdně gotickou sochu, která ze svého původního místa, kostela v Plané nade Mží, kde stávala nejspíše od počátku 16. století,² zmizela již v roce 1992. Na základě mezinárodní spolupráce české a rakouské policie při součinnosti pracovníků památkového ústavu se podařilo sochu dohledat a identifikovat a díky kooperaci vlastníka – římskokatolické církve (Plzeňské biskupství a farnost Dýšina) a Muzea a galerie severního Plzeňska v Mariánské Týnici, příspěvkové organizace Plzeňského kraje, se tato přední památka západočeské pozdní gotiky nakonec navrátila zpět do českých zemí a regionu svého původu.

Dobrodružná cesta sochy sv. Anny započala záhy po roce 1990, kdy byly české kulturní a zvláště sakrální památky z kostelů hromadně zcizovány a stávaly se předmětem mezinárodního obchodu se starožitnostmi. Toto

drancování památkového fondu zanechalo nenávratné škody a výrazně poškodilo strukturu kulturního bohatství českých zemí. Jednou z četných obětí loupeží se stala i sv. Anna Samotřetí z Plané nade Mží a na dlouhých dvacet let se po ní slehla zem. Přesto zůstávala v hledáčku Policie ČR, která ve spolupráci s policejními orgány sousedních zemí monitorovala obchod se starožitnostmi. Šťastnou náhodou se koncem roku 2016 socha objevila v nabídce na elektronickém portálu e-Bay, kde byla zachycena. Rakouské orgány prodejce identifikovaly a informovaly Policii ČR, MK ČR a Národní památkový ústav v Praze. Prodejcem sochy byl rakouský občan, sběratel a obchodník z Welsu nedaleko Lince. Obchodník byl vyšetřován pro podezření z krádeže uměleckého díla, socha mu byla zabavena a uložena u soudu ve Welsu. Nepodařilo se však prokázat, že předmět nekoupil v dobré víře bez znalosti jeho původu z nelegálního obchodu se zcizenými

starožitnostmi. Nadále tak zůstával majitelem sochy, která by mu byla po určité době vrácena, pokud by se nepřihlásil původní majitel, resp. po dohodě s ním jiná česká instituce, ochotná ji za požadovanou cenu vykoupit. Po soudním jednání zůstala socha deponována u soudu ve Welsu.

Aktivita poté přešla na českou stranu. MK ČR oznámilo původnímu vlastníkov, jímž v roce 2017 byla římskokatolická farnost v Dýšíně, pod kterou kostel v Plané nade Mží spadal, že zcizená socha byla nalezena a je možné ji vykoupit za cenu 7 200 eur (rakouský sběratel uváděl, že ji koupil cca před dvaceti lety za 100 000 šilinků). V této situaci se na Muzeum v Mariánské Týnici obrátil konzervátor Plzeňského biskupství, Mgr. Jan Pražan, děkan farnosti v Nejdku, zda by se tato sbírkotvorná instituce nemohlo v záležitosti angažovat, protože farnost v Dýšíně nemá o sochu zájem a ani peníze na výkup. To potvrdil administrátor dýšinské fary Mgr. Pavel Petraševský písemně dopisem, jímž sochu sv. Anny daroval Muzeu a galerii severního Plzeňska v Mariánské Týnici. Potvrzení o daru poslala

jak farnost, tak i Plzeňské biskupství rovněž na MK ČR. Plzeňský biskup současně prohlásil, že předání předmětu v podobě daru krajské sbírkové instituci považuje za ideální řešení. Bylo zřejmé, že muzeum může sochu v případě zájmu získat do svých sbírek.

Jakožto příspěvková organizace však muzeum kupuje a získává předměty do majetku svého zřizovatele, Plzeňského kraje. Ten v záležitosti projevoval zprvu velkou obezřetnost odůvodněnou obavami, že bude vykupován kradený předmět; prohlášení církve o vzdání se majetkových nároků současně příliš nedůvěřoval. Teprve angažmá prof. Jana Royta, specialisty na středověké umění a prorektora Univerzity Karlovy pro vědu a výzkum spolu s vyjádřením nákupní komise muzea složené z odborníků ze Západočeského muzea situaci vyjasnilo a uklidnilo. Současně se zde rýsovala možnost finanční spoluúčasti MK ČR na výkupu sochy z ciziny (k té nakonec nedošlo). Vedení muzea v souladu s postojem policie, zastoupené pplk. Petrem Králem z policejního prezidia, považovalo za nezbytné sochu vykoupit a završit

tak monitorovací práci českých i rakouských orgánů návratem díla do Čech. Bylo by ostudné, kdyby měla tato práce skončit jen informací o zachycení díla. Rozhodli jsme se proto odvážně jednat. Snad i sv. Anna chtěla domů, protože akce proběhla rychle a úspěšně. K tomu přispěla i nezištná pomoc rodilého mluvčího a rodáka z okolí Lince, pana Mgr. Günthera Ecklbauera z řádu oblátů Panny Marie, který působí na faře v Plasích, při vyjednávání s rakouským majitelem a soudem. O součinnost jsem jej požádala při setkání na svěcení nově odlitého zvonu v Plasích a následující den, shodou okolností na svátek sv. Anny, proběhlo první úspěšné jednání. Pater Günther do Rakouska zavolaal a podařilo se mu vyjednat cenu o 2 200 eur nižší, úspora byla tedy téměř třetina. Poté jsme se s paterem Güntherem, doc. Mgr. Václavem Podestátem, zástupcem ředitelky, který měl na starosti ekonomicko-správní agendu nákupu sv. Anny, a prof. Janem Roytem, který měl ověřit pravost sochy, vydali do Welsu. Po složitém jednání jsme sochu od zástupce soudu převzali z depozitáře a vyplatili za ni rakouskému majiteli 5 000 eur. Jednání skončilo a sv. Annu čekala cesta domů, tedy do Mariánské Týnice, kde bude restaurována a posléze vystavena ve stálé expozici. Celá akce záchrany a navrácení sochy sv. Anny z Plané nade Mží proběhla od konce dubna do 7. srpna roku 2017 ve vynikající součinnosti všech zainteresovaných institucí a osob.



*Sv. Anna, první třetina 16. století, kostel Panny Marie v Plané nade Mží.
Foto: osmdesátá léta 20. století, fotoarchiv Muzea a galerie severního
Plzeňska v Mariánské Týnici*



Převzetí sochy sv. Anny ve Welsu. Nalevo ředitelka Muzea a galerie severního Plzeňska v Mariánské Týnici Irena Bukačová, napravo Jan Royt, prorektor Univerzity Karlovy pro tvůrčí a ediční činnost. Foto © Václav Podestát, 2017

Historické a uměleckohistorické souvislosti sochy sv. Anny Samotřetí z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Plané nade Mží

Dějiny Plané nade Mží jsou od středověku spojeny s plaským kostelem, fara je zde uváděna od roku 1352. Během reformace a za panství Grypspeků, sídlících na blízkém zámku Kaceřově, zde působili luteráni, není však doloženo obrazoborectví a ničení soch. Katolická fara byla obnovena roku 1623 po návratu Plané pod plaské panství. První dochovaná zdejší matrika je vedena od roku 1644, požadované údaje zapisoval velehradský profes Valecius, zřejmě ve službách plaského kláštera.³ Kostelík, tehdy ještě v původní středověké podobě, byl poměrně malý, jeho presbytář zdobila bohatá fresková výmalba. O zasvěcení tří oltářů uváděných v dotazníku z roku 1677 nemáme přímé informace, hlavní oltář byl však nepochybně mariánský, jeden z vedlejších mohl mít patrocínium sv. Anny. Kostel v Plané, zasvěcený *Virgo Maria in coelum Assumpta*, je poprvé podrobněji popsán v dotazníku pražského arcibiskupství v roce 1677.⁴ Jako farní kostel patřil pod patronát plaského kláštera a sám pečoval o filiální kostel sv. Jiří v Kostelci. Pod farnost patřily vesnice Planá, Nynice, Žichlice, Hromnice, Chotíná, pod filiálku vsi Kostelec, Nadryby a Německá (Česká Bříza).

Socha byla pravděpodobně součástí vybavení plánského kostela od počátku 16. století.⁵ Patřila k ikonografické výbavě spojené s mariánským kultem, který byl silně rozšířen v okruhu plaského kláštera a s nímž souvisely i sochy Zvěstování Panně Marii v Mariánské Týnici, které pocházejí ze stejné řezbářské dílny jako socha sv. Anny v Plané. Ikonografická souvislost je nasnadě: sv. Anna byla matkou Panny Marie a pramáti Ježíška, jak to vyjadřuje i tradiční ikonografie, kde sv. Anna nese na rukou drobné postavičky Panny Marie a dítěte Ježíše. Vznik sousoší sv. Anny je spojen s činností tzv. Mistra týneckého Zvěstování, který pracoval koncem 15. a začátkem

16. století na Plzeňsku a především ve službách plaského kláštera, na jehož panství a pod jehož patronátem se kostel v Plané nade Mží nacházel.

Život sv. Anny není znám z kodifikovaných evangelií, ale z apokryfního evangelia sv. Jakuba, které uvádí, že rodiči Panny Marie byli sv. Anna a sv. Jáchym. Anna, která slaví svátek 26. července, porodila Pannu Marii ve vysokém věku a rovněž její početí bylo opřeno tajemstvím. Od středověku bývá zobrazována jako starší žena v dlouhém, zpravidla červeném šatě, s hlavou zahalenou závojem či rouškou, jakou nosily ve středověku vdané ženy. K ikonografii sv. Anny Samotřetí, resp. Samotřetí, patřily vždy postavy Panny Marie a dítěte Ježíška. V této variantě je zobrazena i v soše z Plané nade Mží, Ježíš v podobě dítěte a Panna Maria jako miniaturní dívčí postava sedí na jejích rukou. Sošky pocházejí pravděpodobně z mladší doby. Ruce sv. Anny, jak je patrné na jedné z historických fotografií, byly odnímatelné, a postavy Marie a dítěte byly zřejmě několikrát upraveny či nově doplněny. Mladší prací je patrně Panna Maria, jak naznačuje úprava vlasů a roztomilé kotníčkové botky na podpatku, patřící k baroknímu stylu odívání.

Dílo bylo považováno za výjimečné již v barokní době, kdy se stalo předmětem lokálního kultu, jak bývalo obvyklé u milostných gotických soch, které byly s velkou úctou adorovány a umístěny do barokně přestavěných, původně středověkých kostelů, k jejichž vybavení původně příslušely. Při restaurování kostela Nanebevzetí Panny Marie v Plané kolem poloviny 18. století získala pravděpodobně socha novou povrchovou úpravu. Původní pozdně středověkou, snad již porušenou polychromii, překrylo celoplošné vyzlacení pláště a roušky svěťce. Nová polychromie měla nepochybně zdůraznit posvátný význam sochy. Není vyloučené, že sv. Anna vděčí za zlatý plášť opatu Tytlovi, který po vyléčení z jakési nemoci nechal z vděčnosti odlít do stříbra nejen Zvěstování Panně Marii do Mariánské Týnice, ale investoval také do oprav v Plané nade Mží.

Ostatně o účtě k této patronce žen a mateřství svědčí i fotografie z obecní kroniky, kde je patrné, že socha stávající na oltáři měla svůj vlastní prostor, opatřený jakousi oponou z krajkové záclony ozdobené papírovými růžemi.

Zbožné ženy z Plané a okolí se jistě na sv. Annu obracely se svými starostmi ještě během 20. století.⁶ Postranní oltář je původní barokní a andělské hlavičky doprovázející sv. Annu tvořily světici nebeský komparz.

¹ Příspěvek je redakčně upraveným článkem autorky Návrat sv. Anny Samotřetí, publikovaným původně in: *Vlastivědný sborník. Čtvrtletník pro regionální dějiny severního Plzeňska* XXVII, 2017, č. 3, s. 4–9, vydávaném elektronicky: http://www.marianskatynice.cz/sborniky/2017_03.pdf.

² Jedná se o polychromovanou, bohatě zlacenou sochu sv. Anny Samotřetí, vyřezanou z lipového (?) dřeva, vzadu vydlabaného, vysokou 90 cm. Korpus těla je vcelku, ruce sv. Anny a postavy Panny Marie a Ježíška jsou odnímatelné. Socha má nejméně dvě vrstvy polychromie a mladší barokní zlacení. Stylově je spojena s okruhem Mistra týneckého Zvěstování, jehož dílna působila v Západních Čechách. Socha vznikla kolem roku 1520. Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230–1530)* III, Praha 1996, s. 877.

³ Matrika Planá nade Mží 1644–1949, vikariát Plzeň. Viz *porta fontium*. Před rokem 1644 byly údaje k obyvatelům Plané zapisovány do matriky Žebnice 02.

⁴ Dotazník APA I B 13/4NA Praha, fond APA

⁵ Antonín Podlaha, *Posvátná místa Království českého* 1. Arcidiecese Pražská, II. Vikariáty: Berounský, Bystřický a Plzeňský, Praha 1908, s. 313. Planá patřila do Plzeňského vikariátu.

⁶ Tamtéž, s. 312, obr. interiéru kostela se světicí nad menzou ve zdobeném oltářníku.

Navracení nezákonně vyvezených kulturních statků: právní rámec a praxe

Magda Němcová, Ministerstvo kultury,
vedoucí samostatného oddělení ochrany kulturních statků

V první části svého příspěvku stručně představím legislativní nástroje, jejichž účelem je zamezení nezákonného převodu vlastnictví kulturních statků a drancování kulturního dědictví, a to s důrazem na možnost jejich využití v případě České republiky.

Základní právní rámec je dán mezinárodními úmluvami, které jsou pochopitelně pro danou oblast stěžejní. Neméně důležité jsou také prameny evropského práva, a to včetně připravovaného zákona, jehož účelem je kontrola dovozu kulturních statků do Evropské unie, respektive evropského celního prostoru. Nelze opomenout ani novou, pro navracení kulturních statků nezákonně vyvezených z České republiky zcela průlomovou německou legislativu.

Přestože se stále častěji v souvislosti s úsilím o kontrolu dovozu kulturních statků ze třetích zemí do evropského celního území hovoří o boji proti mezinárodnímu terorismu a o snaze omezit zdroje jeho financování, nebude se v tomto příspěvku věnovat problematice ochrany kulturního dědictví za ozbrojených konfliktů. Pro účely tohoto příspěvku nejsou podstatné ani právní nástroje na ochranu kulturních statků v souvislosti s mobilitou sbírek, ostatně dostatečně publikované např. na webových stránkách Metodického centra pro muzea výtvarných umění Národní galerie v Praze.

Na základě výše uvedeného lze tedy konstatovat, že při navracení nezákonně vyvezených kulturních statků je možné využít tři kategorií prostředků:

- mezinárodní legislativy (Úmluva UNESCO 1970), Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2014/60/EU o navracení kulturních statků neoprávněně vyvezených z území členského státu,
- rozhodnutí soudu (soukromého práva),
- dobrovolnosti.

Z pohledu mezinárodního práva je klíčovým dokumentem, který umožňuje navracení nezákonně vyvezených

kulturních statků, *Úmluva UNESCO z roku 1970 o opatřeních k zákazu a zamezení nedovoleného dovozu, vývozu a převodu vlastnictví kulturních statků* (Úmluva UNESCO 1970). Česká republika jako nástupnický stát Československé socialistické republiky je signatářem této úmluvy již od roku 1977 a patří tak k jedněm z prvních států, které se k ní připojily. Aktivně se podílí na činnosti vyplývající z této úmluvy. Zástupci státu (Ministerstva kultury ČR) se pravidelně účastní zasedání členských stran Úmluvy UNESCO 1970, ale dosud nepůsobí v žádném z jejích dvou výkonných výborů – subsidiárním a restitučním.

Druhým, pro Českou republiku a potažmo celou Evropskou unii zásadním právním dokumentem vymezujícím tato pravidla, je *Směrnice Evropského parlamentu a Rady 2014/60/EU o navracení kulturních statků neoprávněně vyvezených z území členského státu*, která nahradila *Směrnici Rady 93/7/EHS z roku 1993 o navracení kulturních statků neoprávněně vyvezených z území členského státu*. Do českého práva byly tyto směrnice transponovány *zákonem č. 101/2001 Sb., o navracení nezákonně vyvezených kulturních statků*, respektive jeho novelou, která nabyla účinnosti dne 21. 12. 2015.¹

Úmluva UNESCO 1970 má momentálně 134 členských států, přičemž nejméně smluvních stran je v regionech Asie a Afriky. Evropských zemí, které ji neratifikovaly, je poměrně málo, jedná se např. o Lotyšsko, Island, Maltu, nicméně některé z členských zemí EU ji ratifikovaly poměrně nedávno, např. Rakousko až v roce 2015 a Monako v roce 2017.

Úmluva UNESCO 1970 se zaměřuje na tři hlavní oblasti, jimiž jsou preventivní opatření, restituční postupy a rámec mezinárodní spolupráce. Členským státům doporučena preventivní opatření zahrnují takové nástroje, jakými jsou vzdělávací akce, důsledná inventarizace, vydávání vývozních povolení, monitorování trhu s uměním či penalizace a sankce. Principy navracení nezákonně vyvezených kulturních statků a spolupráce členských států v této oblasti

jsou upraveny zejména čl. 7 a 13 Úmluvy. V případě restituce nezákonně vyvezeného kulturního statku zakotvuje Úmluva UNESCO 1970 nároky na kompenzaci vynaložených nákladů toho, kdo daný statek drží v dobré víře. Tyto náklady nese žádající stát. Rámec mezinárodní spolupráce se týká zejména ohroženého kulturního dědictví v členských státech, což je v současnosti bohužel v důsledku válečných konfliktů na Středním východě velice aktuálním, ne-li prvořadým tématem. Této problematice byla věnována dvě poslední zasedání smluvních stran Úmluvy, která se konala v letech 2015 a 2017. Toto jednání smluvních stran probíhá ve dvouletém cyklu, v mezidobí se schází Subsidiární výbor. Pro implementaci jsou důležité prováděcí směrnice, které bývají pravidelně aktualizovány na jednáních smluvních stran. Realizace programů na ochranu kulturního dědictví v ohrožených regionech je zásadně ovlivněna zdaleka ne ideálním stavem Fondu Úmluvy UNESCO 1970, do kterého by měly členské státy dobrovolně přispívat. Prvořadá důležitost je v rámci dlouhodobého fungování Úmluvy připisována vzdělávání, a to od školního věku až po vysoce odborné specializované kurzy. Důležitost takové edukace byla ostatně dalším leitmotivem loňského zasedání smluvních stran i Subsidiárního výboru. Tam bylo konsenzuálně doporučeno zintenzivnit školení zaměřené na obchodníky s uměním, starožitníky a specializované dopravce. Prvním krokem tímto směrem byla dvoudenní konference *Zapojení evropského trhu s uměním do boje proti nedovolenému obchodování s kulturními statky*, která se letos v březnu konala v sídle UNESCO v Paříži a které se za Českou republiku zúčastnili zástupci Ministerstva kultury i obchodníků s uměním a starožitníků. Konference byla mimořádně přínosná zejména tím, že poprvé přivedla ke „kulatému stolu“ zástupce veřejné a komerční sféry – obchodníky s uměním, starožitníky, soukromé sběratele. Přednesené příspěvky ukázaly, že významná část obchodníků s uměním a starožitnostmi má zájem na transparentnosti a uplatňování principů due diligence. Pouze menší část na konferenci zastoupených obchodníků zpochybňovala nutnost regulace trhu s uměním a starožitnostmi a argumentovala přitom mj. relativně malým počtem policí a celníky zadržených předmětů. Tato tvrzení pobouřila přítomné zástupce zemí dotčených loupěním památek a nezákonnými archeologickými vykopávkami (Egypt, Sýrie) a nevládních organizací (ICOM, ARCA). Účastníci konference se shodli na tom, že největšími slabinami v boji proti nezákonnému obchodování s kulturními statky jsou vedle krizové situace v tzv. zdrojových zemích také nedostatečné finanční a lidské zdroje (policie, celníci) a v neménší míře i mezery ve vzdělávání odborné i široké veřejnosti.

Jako modernější právní nástroj doplňující slabá místa Úmluvy UNESCO 1970 byla ve spolupráci s organizací UNESCO koncipována *Úmluva UNIDROIT o odcizených nebo nelegálně vyvezených kulturních statcích z roku 1995* – UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects (Úmluva UNIDROIT 1995). UNIDROIT (International Institute for the Unification of Private Law – mezinárodní institut pro unifikaci soukromého práva) je nezávislou mezivládní organizací, jejímž cílem je sledovat potřeby a metody pro modernizaci a harmonizaci soukromého – zejména obchodního – práva jak států, tak skupin států. Nezávislé postavení UNIDROIT

mezi mezivládními organizacemi mu umožňuje vytvořit fórum, na kterém jsou otázky řešeny více z věcného či technického hlediska než z hlediska politického. UNIDROIT vznikl v roce 1926 jako pomocný orgán Ligy národů. Po ukončení činnosti Ligy národů byl úřad znovu založen na základě mnohostranné dohody UNIDROIT Statute. Členství v UNIDROIT je omezeno na státy, které přistoupily k UNIDROIT Statute. Členové jsou vybíráni z pěti kontinentů a reprezentují různé právní, ekonomické a politické systémy a kulturní zvyklosti. UNIDROIT má 60 členských států, přičemž Česká republika je jedním z nich. S cílem vyrovnat rozdíly mezi tzv. Common law a kontinentálním soukromým právem, resp. mezi národními přístupy a domácím právem různých států, a zejména pak s cílem „vykryt“ slabá místa Úmluvy UNESCO 1970 organizace UNIDROIT navrhla Úmluvu UNIDROIT 1995, jež vešla v platnost 1. července 1998. Ta připouští navrácení majetku nejen v případech krádeže, ale i v případech nezákonného vývozu a umožňuje operovat skrze státní soudy. Jak již bylo řečeno výše, Úmluva UNIDROIT 1995 byla koncipována jako komplementární k Úmluvě UNESCO, což se mj. projevilo tak, že na *všech* zasedáních smluvních stran Úmluvy UNESCO 1970 byla přijata doporučení, aby signatáři této úmluvy přistoupili též k Úmluvě UNIDROIT 1995. Význam Úmluvy UNIDROIT 1995 pro restituci odcizených nebo nelegálně vyvezených kulturních statků spočívá především v tom, že je postavena na uplatňování principu náležité péče – due diligence (tento pojem je odvozen z anglosaského právního termínu označujícího míru aktivity, kterou lze za daných okolností důvodně očekávat). V souladu s tímto principem je přeneseno důkazní břemeno na vlastníka (držitele) kulturního statku. Úmluva zvyšuje vymahatelnost restitucí v případě archeologických památek pocházejících z nelegálních archeologických vykopávek. Je koncipována širší než do té doby existující smlouvy a vyrovnává zájmy původního vlastníka a držitele v dobré víře, a to tím způsobem, že zakotvuje právo na vrácení odcizených předmětů a zároveň přiznává spravedlivou náhradu pro držitele v dobré víře, kteří prokazatelně podnikli všechny nezbytné kroky (v souladu s principem due diligence), aby se ujistili, že dílo nepochází z nelegálních vykopávek ani jiné trestné činnosti. Promlčecí doba je tu stanovena subjektivně i objektivně, přičemž subjektivní doba je tříletá a běží od okamžiku, kdy se původní vlastník dozvěděl, kde se předmět nachází a kdo je jeho držitelem. Objektivní doba počíná krádeží a je padesátiletá. Výjimku představuje nárok na vrácení kulturního statku tvořícího součást památky, archeologického naleziště nebo veřejné sbírky, který podléhá pouze subjektivní lhůtě. Smluvní státy mohou k této výjimce učinit výhradu a limitovat nárok promlčecí lhůtou v délce 75 let nebo lhůtou, se kterou počítá jejich právní řád. Výhoda této Úmluvy však spočívá i v tom, že umožňuje jednotlivcům, kteří se stali obětmi nezákonného obchodování s kulturními statky, dožadovat se nápravy u soudu (na rozdíl od Úmluvy UNESCO 1970, kdy restituční jednání probíhá v režimu stát – stát).²

Signatáři Úmluvy UNIDROIT 1995 jsou Afganistán, Alžírsko, Angola, Argentina, Ázerbájdžán, Bolívie, Brazílie, Kambodža, Čína, Kolumbie, Chorvatsko, Kypr, Ekvádor, El Salvador, Finsko, Makedonie, Gabon, Řecko, Guatemala, Maďarsko, Honduras, Irán, Itálie, Litva, Nizozemsko,

Nový Zéland, Nigérie, Norsko, Panama, Paraguay, Peru, Portugalsko, Slovensko, Slovinsko, Španělsko a Švédsko. Česká republika dosud k této úmluvě nepřistoupila. Zdůvodnění důležitosti přistoupení k Úmluvě UNIDROIT 1995 je dle čl. 4. 5. *Zprávy o plnění úkolů a návrhu dalšího postupu v rámci ISO na léta 2016–2020*, schválené vládou České republiky usnesením ze dne 2. listopadu 2015 č. 891, jedním z úkolů Ministerstva kultury na toto období.

Druhým z pilířů mezinárodního práva, kterého na rozdíl od Úmluvy UNIDROIT 1995 může česká strana využívat při vymáhání návratu nezákonně vyvezených kulturních statků, je již zmíněná a Úmluvou UNIDROIT 1995 zejména v oblasti uplatňování principů due diligence inspirovaná *Směrnicí Evropského parlamentu a Rady 2014/60/EU o navrácení kulturních statků neoprávněně vyvezených z území členského státu* (Směrnice 2014/60/EU). Tato přepracovaná verze *Směrnice Rady 93/7/EHS z roku 1993 o navrácení kulturních statků neoprávněně vyvezených z území členského státu*, jež byla, jak již bylo řečeno, transponována do českého práva zákonem č. 101/2001 Sb., o navrácení nezákonně vyvezených kulturních statků, respektive zákonem č. 358/2015 Sb., kterým se mění zákon č. 101/2001 Sb., o navrácení nezákonně vyvezených kulturních statků, rozšiřuje a upřesňuje pravidla navrácení kulturních statků považovaných jednotlivými členskými zeměmi EU za národní kulturní poklad, který byl neoprávněně vyvezen z jejich území po 1. lednu 1993. Oproti předchozí úpravě již není vyžadováno, aby předměty náležely do vymezených kategorií a/nebo splňovaly limity týkající se stáří nebo finanční hodnoty. Podstatné je, aby byly označeny nebo vymezeny jako národní kulturní poklad. Ochrany podle této právní normy požívají předměty historické, paleontologické, etnografické, numismatické nebo vědecké hodnoty. Předměty dále mohou, ale nemusí tvořit součást veřejné nebo jiné sbírky. Mohou rovněž pocházet z řádných či nelegálních vykopávek. Z pohledu žádající strany byly oproti předchozí úpravě příznivým způsobem novelizovány jak doba objektivní, tak i subjektivní pro podání žádosti o restituci: Na přezkoumání, zda se jedná o její národní kulturní poklad, má příslušná země šest měsíců (oproti předchozí lhůtě dvou měsíců) od chvíle, kdy ji jiná členská země EU informuje o nalezení předmětu. Stát, odkud byl předmět neoprávněně vyvezen, má tři roky (oproti přechozí lhůtě jednoho roku) na uplatnění nároku na navrácení od chvíle, kdy je informován o místě výskytu předmětu a o totožnosti jeho vlastníka nebo držitele. Lhůta pro uplatnění nároku na navrácení uplyne třicet let ode dne, kdy byl kulturní statek neoprávněně vyvezen z žádající země EU. Tato lhůta se zvyšuje na sedmdesát pět let v případě předmětů, které jsou součástí veřejných sbírek nebo jsou zařazeny do inventářů náboženských institucí. Na základě problémů v aplikační praxi jednotlivých členských států se pro účely prokazování upřesňuje pojem náležitá péče (due diligence) a jsou stanovena kritéria, na základě jejichž naplnění je možné vynaložení náležitá péče při nabytí kulturního statku doložit a které se dají důvodně očekávat. V zásadě se jedná o to, zda současný držitel je schopen prokázat, že při nabytí předmětu nemohl vědět, že se jednalo o předmět nezákonného obchodu. V tomto případě držiteli předmětu (v dobré víře) musí soud v příslušné dožádané zemi EU přiznat odškodnění v přiměřené výši, které hradí strana

žádající. Podle Směrnice 2014/60/EU mají ústřední orgány EU povinnost spolupracovat a sdílet informace prostřednictvím *Systému pro výměnu informací o vnitřním trhu*, tzv. *IMI systému*. Tento interaktivní systém pro výměnu informací o vnitřním trhu a službách mezi členskými státy EU je primárně určen pro spolupráci správních orgánů v rámci zákona o volném pohybu služeb, a proto je národním koordinátorem IMI pro ČR Ministerstvo průmyslu a obchodu. Směrnicí 2014/60/EU byl zaveden zvláštní modul Cultural Objects umožňující komunikaci členských států při navrácení kulturních statků členských států EU. Koordinátorem tohoto modulu v České republice je Ministerstvo kultury zastoupené samostatným oddělením ochrany kulturních statků. Součástí práce koordinátora je mj. účast v odborné pracovní skupině *Navrácení kulturních statků*, jež je poradním orgánem Evropské komise. Na jednáních se tato skupina mj. zabývá otázkami využití a funkčnosti modulu. Důležitou praktickou součástí modulu je repozitář národních legislativ o ochraně kulturních statků. V roce 2017 byl z iniciativy samostatného oddělení ochrany kulturních statků modul zpřístupněn dalším zainteresovaným uživatelům v ČR, jako jsou organizace pověřené agendou podle zákona č. 71/1994 Sb., celní správa a Policie ČR. Modul slouží pro oboustrannou komunikaci mezi stranou žádající a stranou žádanou. V této souvislosti bych ráda podotkla, že i využití modulu svědčí o tom, že Česká republika již není pouze zemí zdrojovou, respektive žádající, jako tomu bylo v nedávné minulosti, ale i zemí průvozní či cílovou.³

Vymahatelnost restitucí kulturních statků nezákonně vyvezených z území České republiky mohou příznivě ovlivnit dva nové národní zákony, německý zákon o ochraně kulturních statků a HEAR Act, zvaný též „Obamův zákon“.

V dosavadní německé legislativě zcela průlomový *Zákon o ochraně kulturních statků (Kulturgutschutzgesetz)* vstoupil v platnost ve Spolkové republice Německo dne 6. srpna 2016. Podle něj jsou např. poprvé na federální úrovni v Německu chráněny sbírky muzejní povahy. V případě navrácení kulturních statků nezákonně vyvezených z České republiky může sehrát významnou roli nejen proto, že v souladu se Směrnicí 2014/60/EU se opírá o princip náležitá péče (due diligence), ale především proto, že poprvé je ilegální import kulturních statků do Německa klasifikován jako trestný čin. I podle této nové právní úpravy však stále přetrvává možnost čestného prohlášení o držení kulturního statku po dobu třiceti let. Věcně příslušné oddělení Ministerstva kultury distribuovalo relevantní informace o nové německé legislativě (spolu s překladem) zainteresovaným stranám, jimiž jsou Policie ČR, celní správa, organizace pověřené výkonem agendy podle zákona č. 71/1994 Sb. a profesní svazy.

Hlavním cílem *Holocaust Expropriated Art Recovery Act* (HEAR Act, tzv. „Obamův zákon“) z roku 2016 je umožnit obětem perzekuce z období holocaustu a jejich dědicům vymoci zpětné získání nacisty zabavených nebo neoprávněně užívaných uměleckých děl u amerických soudů. Snaží se narovnat škody způsobené nedávnými případy, v nichž bylo stanoveno promlčení nároků původních vlastníků a jejich dědiců. Zákon HEAR stanoví promlčecí lhůtu v délce šesti let od doby, kdy se osoba, která přežila holocaust, nebo dědic skutečně dozvěděl o krádeži. V praxi se bude zkoumat provenience předmětů

v současnosti, nikoli v minulosti za války. Takto se odstraní složitý problém volby práva, který soudy na začátku případu řeší, přinejmenším pokud jde o jurisdikci, podle níž bude použita promlčecí lhůta, a díky tomu se odstraní obrana žádané strany založená na promeškání. Zákon se bude vztahovat na veškeré nároky projednávané ke dni přijetí tohoto zákona, jakož i na nároky, které byly podány během období počínajícího dnem přijetí zákona až do 31. prosince 2026. Zákon HEAR se vztahuje i na nároky vznesené a zamítnuté před datem přijetí zákona a také na nároky, u nichž nebylo přijato konečné rozhodnutí. Tento právní předpis tedy v důsledku ovlivní probíhající i budoucí případy.

Výše uvedená legislativa vymezuje právní rámec pro navrácení nezákonně vyvezených kulturních statků. Jaké jsou však reálné možnosti uplatnění této legislativy v praxi? Nakolik se „šedá teorie“ liší od „zeleného stromu života“? S jakými překážkami se potýkají všichni, kdo se s problematikou navrácení nezákonně vyvezených (a v drtivé většině zároveň odcizených) kulturních statků setkávají, ať již se jedná o poškozené nebo ty, kdo o navrácení těchto předmětů usilují jako dotčený subjekt, či ty, pro které je tato agenda součástí jejich práce (policisté, celníci, pracovníci státní správy, odborníci z Národního památkového ústavu)? Je nutno zdůraznit, že veškerá uvedená legislativa s výjimkou tzv. Obamova zákona *nemá retroaktivní platnost*. Už to samo o sobě může v praxi znamenat značnou překážku – např. Směrnicí 60/2014/EU lze uplatnit pouze v těch případech, kdy lze prokázat nezákonný dovoz do členského státu EU po 31. 12. 1992. Obdobně žádosti o restituce podle Úmluvy UNESCO 1970 lze uplatňovat pouze na ty předměty, které byly do žádaného státu dovezeny až po termínu, kdy žádaný stát úmluvu ratifikoval. K menším obtížím může docházet i v případě využívání nových technických prostředků doprovázejících legislativu.⁴

Spolupráce mezi Policií ČR, Ministerstvem kultury, Národním památkovým ústavem a celní správou, která je klíčovým předpokladem navrácení nezákonně vyvezených kulturních statků zpět, je dlouhodobě na mimořádně dobré úrovni. Probíhá přímo při výkonu agendy, ale i formou sdílení informací a školení. Nasazení policistů z Prezidia Policie ČR specializovaných na tento druh trestné činnosti a odborníků z Národního památkového ústavu je příkladné. Např. Policie ČR přizvala zástupce Ministerstva kultury na Interpolem organizované 8. pracovní jednání o nezákonném obchodu s kulturními statky odcizenými ve střední a východní Evropě, které se konalo v roce 2016 v Petrohradu. Zástupci Ministerstva kultury a Národního památkového ústavu se na pozvání Policejního prezidia zúčastnili velice podnětného workshopu *Boj proti nezákonnému obchodu s kulturními statky*, který se konal v Praze v lednu 2018 s hlavním lektorem Corrado Catesi, zástupcem Interpolu a koordinátorem jednotky Umělecká díla. V souladu se *Zprávou o plnění úkolů a návrhem dalšího postupu v rámci integrovaného systému ochrany movitého kulturního dědictví na léta 2016–2020*, schválenou vládou v roce 2015, by tato výše nastíněná spolupráce měla být v dohledné době formálně stvrzena trojstrannou Dohodou o spolupráci uzavřenou mezi Ministerstvem kultury, Policií ČR a Národním památkovým ústavem, kde budou stanovena pravidla pro výměnu informací, společné postupy

i úkoly jednotlivých složek systému ISO při ochraně movitého kulturního dědictví České republiky a navrácení nezákonně vyvezených kulturních statků.

Nepostradatelným nástrojem, který usnadňuje navrácení nezákonně vyvezených kulturních statků, jsou mezinárodní a národní databáze, především ty se záznamy o odcizených předmětech. Z mezinárodního hlediska je prvořadá Interpolem vedená databáze Works of Art (WOA), kterou by v dohledné době měla nahradit její modernější verze P.SY.C.HE1.0. Do ní poskytují členské státy Interpolu podklady ve standardizovaném formátu, a ty jsou následně po aprobaci v ústředí Interpolu zveřejněny. Kromě databáze vydává Interpol ještě tzv. „posters“, prostřednictvím nichž jsou zveřejňovány informace o nejhledanějších předmětech z určitých regionů. Databáze Interpolu má dvě vrstvy, veřejně přístupnou a přístupnou pro registrované uživatele. I když základní informace lze vyhledat ve veřejně přístupné části, získání přístupu do její chráněné části není pro zainteresované strany nijak obtížné.⁵ Již zmíněný modul Cultural Object systému IML, který slouží členským státům EU ke komunikaci o nezákonně vyvezených kulturních statcích a komunikaci o požadavcích na navrácení, umožňuje přístup pouze registrovaným uživatelům, přičemž každá národní autorita, jíž je v případě České republiky Ministerstvo kultury, má možnost umožnit přístup do databáze dalším uživatelům.⁶ Z ostatních mezinárodních databází patří mezi nejznámější Red List ICOMu, kde nejsou zveřejněny konkrétní odcizené kulturní statky, ale typy předmětů, u nichž je nezákonné obchodování nejčastější.⁷ Portál systému evidence uměleckých děl Policie ČR (PSEUD) má obdobně jako databáze Interpolu dvě úrovně zpřístupnění informací, pro veřejnost a pro registrované uživatele. Jeho užitečnost pro vyhledávání a ztotožnění kulturních statků odcizených v České republice a nezákonně vyvezených do zahraničí zvyšují jeho jazykové mutace – anglická, německá a ruská.⁸ Na počátku procesu cíleného na navrácení nezákonně vyvezeného kulturního statku zpět do České republiky stojí jeho ztotožnění. Ve valné většině případů předmět ztotožní odborní pracovníci Národního památkového ústavu, kteří za tímto účelem cíleně prohledávají informace o aukcích.⁹ Výjimečná není ani skutečnost, kdy (s využitím databází WOA a PSUED) předmět ztotožní a o této skutečnosti informují českou stranu (Policii ČR, Ministerstvo kultury) kriminalisté státu, ve kterém se nezákonně vyvezený (v drtivé většině případů i odcizený) předmět nachází, a toto ztotožnění je následně potvrzeno Národním památkovým ústavem.¹⁰ Na případ někdy upozorní i pozorný zájemce o koupi předmětu.¹¹ Po ztotožnění předmětu¹² většinou, ale ne vždy, následují policejní úkony Policie ČR a policejních složek žádaného státu a podání žádosti o mezinárodní právní pomoc. Pro další postup jsou klíčové dva, respektive tři faktory. Tím prvním je právní rámec se všemi limity a s tím úzce související výklad legislativy, který se může v různých zemích někdy i dost podstatně lišit (např. podle toho, jaký důraz je kladen na ochranu práv držitelů v dobré víře). Velmi významnou roli hraje i ochota držitele nezákonně vyvezeného / odcizeného kulturního statku navrátit ho dobrovolně původnímu majiteli, mnohdy přestože jeho šance ponechat si předmět kvůli uplynutí promlčecí lhůty nebo domoci se spravedlivé kompenzace je poměrně značná.¹³ O důvodech dobrovolného vydání předmětu bez kompenzace lze většinou

jen spekulovat a mohou být skutečně různé, počínaje mravním postojem jednotlivce, přes snahu uchovat dobré jméno firmy, až po racionální kalkulaci, že by případné náklady na soudní spor mnohonásobně převýšily nízkou tržní hodnotu předmětu. V ideálním případě dojde k navrácení předmětu původnímu majiteli v České republice. I v tomto „ideálním“ případě je nicméně celá procedura časově poněkud náročná.¹⁴ Běžnou, bohužel, je situace, kdy státní zastupitelství žádaného státu oznámí české straně, že jedinou možností domáhat se navrácení kulturního statku je občanskoprávní spor. Důvody vedoucí státní zastupitelství k tomuto kroku, mohou být v zásadě dva. Tím prvním je, že nelze prokázat, že k nezákonnému vývozu došlo v době platnosti legislativy, na základě které by bylo lze předmět vymáhat. Typickým příkladem této situace je předmět, u něhož není možné prokázat, že k jeho vývozu do členské země EU došlo po 31. 12. 1992.¹⁵ Další příčinou vedoucí k potenciálnímu občanskoprávnímu sporu, je vyjádření zahraničního státního zastupitelství, že současný majitel drží předmět v dobré víře, a tudíž má právo na soudem stanovenou přiměřenou kompenzaci. V této situaci je kruciólní otázka, před kterou stojí poškozená strana, následující: Je za dané situace, kdy je např. krádež již promlčena,¹⁶ smysluplné zahájit občanskoprávní spor? Či se ukazuje v konkrétním případě jako schůdnější a, vzhledem k nemalým nákladům na soudní spor vedený v zahraničí,¹⁷ výrazně levnější pokusit se o mimosoudní vyrovnání? Četné příklady z praxe ukazují, že právě mimosoudní vyrovnání mezi stranou žádající a žádanou formou „výkupu“ předmětu od držitele v dobré víře za cenu odpovídající nákladům, které tento vynaložil na získání předmětu, případně jeho restaurování, je často „nejlepší ze všech špatných“ možností¹⁸, jak dosáhnout navrácení nezákonně vyvezeného předmětu.¹⁸ Výjimečné není ani to, že původní vlastník nemá (z různých důvodů) o zpětné získání předmětu za podmínky uhrazení nezbytných nákladů zájem. Některé předměty byly i v takovém

případě navraceny zpět do České republiky, a to na základě dohody mezi původním vlastníkem, většinou církevní právnickou osobou, a správcem veřejné muzejní sbírky;¹⁹ navrácení kulturního statku zpět do země původu a jeho zpřístupnění veřejnosti v muzejní expozici lze považovat za jedno z možných, přijatelných řešení.

Nezákonné obchodování s kulturními statky obecně představuje závažný problém, související mnohdy s organizovaným zločinem či dokonce podporou financování terorismu. Není mi známo, že by v České republice byly jakékoli indicie posledně zmíněných, jistě ze všech jmenovaných nejnebezpečnějších aktivit. Skutečností je, že jsme se stali ze země výrazně zdrojové, již jsme byli v době drancování církevních objektů v devadesátých letech 20. století, zemí tranzitní i cílovou. Dominantní složkou nezákonně vyvezených kulturních statků, které se objevují na evropském trhu a jsou ztotožňovány díky vysoce odborné práci především pracovníků Národního památkového ústavu, jsou předměty pocházející z těchto krádeží v církevních objektech, k nimž docházelo od počátku devadesátých let do počátku milénia a jejichž pokles lze do nemalé míry přičítat kvalitnějšímu zabezpečení objektů.²⁰ Skutečnost, že se na trhu objevují předměty, od jejichž nezákonného vývozu, respektive vývozu uběhla již taková doba, že je skutková podstata trestného činu již promlčena, stejně jako ochrana držitelů v dobré víře, problematizují návrat těchto předmětů zpět. Velkou devizou je mimořádně dobrá spolupráce mezi všemi zainteresovanými stranami – Policií ČR, Ministerstvem kultury, celní správou a Národním památkovým ústavem. Určité, ale nikoli průlomové zlepšení procesu vymáhání nezákonně vyvezených kulturních statků může přinést důsledné využívání nových nástrojů, jakým je např. modul Cultural Objects systému IML. Za jeden ze zásadních kroků, který by mohla Česká republika v oblasti právní ochrany kulturního dědictví učinit, považuji přistoupení k *Úmluvě UNIDROIT o odcizených nebo nelegálně vyvezených kulturních statcích z roku 1995*.

¹ Třetím z klíčových právních nástrojů umožňujících navrácení nezákonně vyvezených kulturních statků je *Úmluva UNIDROIT o odcizených nebo nelegálně vyvezených kulturních statcích z roku 1995* (UNIDROIT 1995). K této úmluvě dosud ČR nepřistoupla.

² Podle článku 5 odstavce 3: Soud nebo jiná oprávněná instituce adresovaného státu má nařídít vrácení nelegálně vyvezeného kulturního předmětu, pokud žádající stát prokáže, že odstranění tohoto předmětu z jeho území značně oslabilo jeden nebo více následujících zájmů:

- a) fyzické zachování předmětu nebo jeho kontextu;
- b) celistvost souboru předmětů;
- c) zachování informací, například vědeckého nebo historického charakteru;
- d) tradiční nebo rituální využívání tohoto předmětu nějakým kmenem nebo původními obyvateli, nebo prokáže, že tento předmět má význačný kulturní význam pro žádající stát.

O krádež se jedná, pokud dojde k odcizení věci přímo jejím vlastníkov, což může být jak soukromá osoba, tak muzeum, galerie nebo stát. O nezákonný vývoz se pak jedná v tom případě, že dojde k vyvezení kulturních statků ze země, která má zájem na tom, aby si je udržela na svém území. Zde pak už nezáleží na tom, zda jsou vyvezeny zlodějem nebo jejich skutečným vlastníkem.

Článek 8 řeší otázku jurisdikce: žaloba podle článku 3 a nárok podle článku 4 může být podán před soudem nebo jiným příslušným orgánem smluvního státu, kde se kulturní památka nachází, anebo se strany mohou dohodnout a předložit spor jakémukoliv jinému soudu nebo jinému i rozhodčímu orgánu.

³ Jedná se např. o případ předmětu projednávaného podle této směrnice, který byl odcizen ze státního slovenského muzea a obchodován na českém trhu se starožitnostmi.

⁴ Např. modul Cultural Objects systému IML, který má mezi členskými státy EU urychlit a usnadnit jak šíření informací o nezákonně vyvezených kulturních statcích, tak komunikaci mezi žádající a žádanou stranou, je racionálně navrženým a 21. století odpovídajícím nástrojem. I když byl oficiálně plně aktivován, jeho využívání zatím není zdaleka stoprocentní a nebyly dosud odstraněny některé postupy, které lze sotva označit za uživatelsky přívětivé. Typickým příkladem může být zahlcování e-mailových stránek všech registrovaných uživatelů zprávami od všech ostatních registrovaných uživatelů, v nichž informují, že jednotlivá sdělení vzali na vědomí.

⁵ Vzhledem ke skutečnosti, že Česká republika již zdaleka není z hlediska obchodování s odcizenými kulturními statky pouze zemí zdrojovou, ale i tranzitním či cílovým územím, doporučilo Ministerstvo kultury všem organizacím pověřeným výkonem agendy podle zákona č. 71/1994 Sb., o prodeji a vývozu předmětů kulturní hodnoty, ve znění pozdějších předpisů, (dále také „zákon č. 71/1994 Sb.“) aby si zřídily přístup do neveřejné části WOA.

⁶ Ministerstvo kultury zpřístupnilo modul Cultural Objects všem organizacím pověřeným výkonem agendy podle zákona č. 71/1994 Sb., Policii ČR a celní správě.

⁷ Red List je cenou praktickou pomůckou např. pro celní správu a autority pověřené vydáváním vývozních dokumentů.

⁸ PSEUD je aktivně využíván v sousedních zemích, např. rakouská policie pomoci něj mohla ztotožnit nejeden odcizený předmět českého původu.

⁹ Takto byly ztotožněny mj. v roce 2015 sochy sv. Václava a sv. Víta z kostela sv. Prokopa v Chotětově, v roce 2016 sochy sv. Anny Samotřetí z bočního oltáře sv. Vincence Ferrerského v kostele Nanebevzetí P. Marie v obci Planá nade Mží a další.

- ¹⁰ Např. rakouská policie ztotožnila v roce 2016 dřevorezby dvou andělů z oltáře sv. Anny z kostela Nejsvětější Trojice v obci Pernink; ztotožnění potvrdil Národní památkový ústav.
- ¹¹ Takto tomu bylo v případě čtyř tisků z 18. století z majetku Strahovské knihovny, které v roce 2016 zajistila v jednom z krakovských antikvariátů polská policie na základě udání polské občanky, která si povšimla razítek Strahovské knihovny.
- ¹² Takovým výjimečným případem bylo již zmíněné dobrovolné vydání čtyř starých tisků ze Strahovské knihovny krakovským starožitníkem.
- ¹³ Takovým výjimečným případem bylo výše uvedené vydání čtyř tisků ze Strahovské knihovny, které od krakovského starožitníka převzala polská policie a předala je českému velvyslanci ve Varšavě. Tisky na českém velvyslanectví vyzvedli pracovníci Ministerstva kultury ČR, převezli je do Prahy a poté protokolárně předali zástupci Královské kanonie premonstrátů na Strahově.
- ¹⁴ Např. dvě barokní dřevorezby andělů z nabídky aukčního domu v Mnichově byly ztotožněny v listopadu 2015 s plastikami odcizenými roku 1999 z kostela Zvěstování Panně Marii v Knířově. Po jednání německých a českých úřadů byly sochy navráceny do České republiky v březnu 2017.
- ¹⁵ Smutným příkladem je socha Madony s dítětem, která byla odcizena z kostela sv. Václava v Boči v srpnu roku 1990. Plastika byla ztotožněna v listopadu 2015. Následně byla německá strana oficiálně požádána o její vydání. Protože nebylo možné prokázat, že k vývozu plastiky došlo po 31. 12. 1992, a také proto, že proti současnému držiteli plastiky bylo ukončeno trestní řízení z důvodu nedostatku důkazů, možnostmi, jak dosáhnout navrácení plastiky byl buď nákladný občanskoprávní spor, který by stanovil kompenzaci držiteli v dobré víře, nebo dohoda o mimosoudním vyrovnání mezi držitelem v dobré víře a poškozenou stranou.
- ¹⁶ Skutečnosti, že velká řada odcizených předmětů se dostává na regulérní trh až po uplynutí promlčecí doby, nemůže nevyvolat otázku, zda se nejedná o záměrnou taktiku. Celníky nalezené kulturní statky pocházející z nezákonného obchodování, které byly ve švýcarských free portech uchovávány po celá desetiletí, by svědčily o tom, že takový přístup není nahodilý.
- ¹⁷ Průměrná cena soudního sporu v sousedních německy hovořících zemích obvykle převyšuje 200 000 Kč, přičemž v některých případech se jenom odměna soudem příkázanému soudnímu znalci blíží ceně předmětu, kterou tento stanovil jako spravedlivou kompenzaci držiteli v dobré víře. Vezmeme-li v potaz obvyklý výrok soudu, podle kterého žádající strana nese veškeré soudní výlohy a předmět může získat pouze na základě vyplacení soudem stanovené kompenzace držiteli v dobré víře, mimosoudní vyrovnání, jakkoli může vyvolávat pocit „nespravedlnosti“, se často nabízí jako řešení nejen rychlejší, ale i z pohledu strany žádající několikanásobně levnější.
- ¹⁸ Česká republika se stává v nelegálním obchodování s kulturními statky i zemí cílovou. Např. jeden z konvolutů předmětů, odcizených ze Západoslovenského muzea v Trnavě v letech 2003–2004, byl roku 2014 vydražen v jednom z brněnských aukčních domů. Podle sdělení Odboru pátrání Úřadu služby kriminální policie a vyšetřování PP ČR z května roku 2017 lze tuto kauzu řešit pouze civilní cestou. Vzhledem k výši nákladů na občanskoprávní spor, který by vyústil ve stanovení přiměřené kompenzace osobě, která drží předmět v dobré víře, snaží se momentálně slovenská strana o mimosoudní vyrovnání.
- ¹⁹ Např. plastika sv. Anny Samotřetí, odcizená v roce 1992 z kostela Nanebevzetí Panny Marie z Plané nad Mží, byla za spolupráce odborníků z Národního památkového ústavu, rakouské a české policie ztotožněna v rakouské sbírce, ale rozhodnutím rakouského soudu byl její držitel považován za držitele v dobré víře. Navrácení plastiky bylo tedy podmíněno finanční kompenzací. Římskokatolická farnost, pod kterou vyloupený kostel spadá, však s takovým řešením nesouhlasila. Po poměrně komplikovaných jednáních se zástupcem římskokatolické církve plastiky od rakouského držitele „vykoupilo“ v roce 2017 Muzeum a galerie severního Plzeňska, příspěvková organizace zřízená Plzeňským krajem.
- ²⁰ To bylo často podpořeno dotacemi z Integrovaného systému ochrany movitého kulturního dědictví (ISO), konkrétně podprogramu ISO /A – Zabezpečení objektů, v nichž jsou uloženy předměty movitého kulturního dědictví, bezpečnostními systémy a mechanickými zábrany.

„Pomáhá policie chránit naše kulturní dědictví?“

Jan Rybár,

Policejní prezidium ČR, Úřad služby kriminální policie a vyšetřování, vedoucí odboru pátrání

Petr Konopiský,

Policejní prezidium ČR, Úřad služby kriminální policie a vyšetřování

Česká republika vždy okouzlovala znalce i laiky obrovským bohatstvím svých kulturních památek. Škody, které s sebou přinesly husitské války v první polovině 15. století nebo později Třicetiletá válka, dokázali umělci i stavitelé v 18. a 19. století napravit. A ani světové války nezdevastovaly města v českých zemích tak jako polskou Varšavu, německé Drážďany nebo anglické Coventry. Významné církevní stavby – kostely, kaple a kláštery – přežily, byť se ztrátami i období po únoru 1948. Vybavení těchto objektů – sochy, obrazy a bohoslužebné náčiní (kříže, kalichy, ciboria) se v hledáčku zlodějů starožitností příliš často neobjevovalo. Domácí zloděje a obchodníky se starožitnostmi měla kriminální policie dobře zmapované a vyvézt nelegálně umělecké předměty za hranice bylo do roku 1989 téměř nemožné.

Listopad 1989 přinesl i do této oblasti revoluční změnu. Zatímco v roce 1988 bylo v tehdejší ČSSR napadeno celkem 60 objektů se starožitnými a uměleckými předměty, v roce 1991 to bylo 1151 objektů, tedy devatenáctkrát více! Zejména rakouští a němečtí obchodníci dokázali ocenit kvalitní dřevorezby a obrazy z českých a moravských kostelů a nekladli přitom prodejům zbytečné otázky. První padly novodobým nájezdníkům za obět osamělé venkovské kaple a kostely za hranicemi obcí. Zloději zpočátku brali všechno, o čem si mysleli, že výhodně prodají. Později se už poučili, ztratili zájem o barvotiskové obrazy nebo bohoslužebné náčiní z obecných kovů a nakonec někteří z nich svými znalostmi při výběru udivovali i odborníky. Nahrávala jim i nevšimavost lidí v okolí. Ani představitelé obcí často nevěděli, kolem

jakých skvostů denně chodí, a v případě krádeže sami přesvědčovali policisty, že vloupání nechtěli označovat, protože to vlastně „žádná velká škoda není...“

Počet vykradených kostelů a kaplí po roce 1990 rychle stoupal. V roce 1993 dosáhla celková způsobená škoda částky 130 milionů korun, přičemž musíme vzít v úvahu, že toto číslo bylo převzato z policejních protokolů, kam se často vyjadřovali lidé bez představy o skutečné hodnotě uměleckých předmětů, a jejich finanční odhady způsobených škod byly proto silně podsazené. Církevní objekty nebyly nijak zabezpečeny a někdy nebyly ani zamčeny. Jako obrovský problém se ukázala nízká úroveň evidence mobiliáře kostelů a kaplí. Správci farností měli o sochách a obrazech v objektech často velmi nepřesné představy. Naštěstí specialisté ministerstva kultury – pracovníci památkových ústavů – zahájili v devadesátých letech video-dokumentaci těch nejvýznamnějších památek. Pracovali v těžkých podmínkách a maximálním tempem, do mnoha objektů však bohužel přicházeli pozdě. V roce 1999 bylo v celé České republice napadeno 345 kostelů a kaplí, v roce následujícím to bylo 323 objektů. Je na místě ještě dodat, že škody na církevních objektech nevznikaly pouze krádežemi soch, obrazů nebo bohoslužebného náčiní. Vypáčené dveře, rozbitá okna nebo poškozené střechy, kterými se zloději dostávali dovnitř, to vše se dalo opravit nebo vyměnit. Ale pachatelé pro některé dřevorezby nebo sochy neváhali vyšplhat a dřevěné oltáře utrpěly nenahraditelné rány. Nálezy barokních pláten narychlo vyřezaných z rámců nebo kusů soch, které se pachatelům ještě před odvezením rozpadly v rukou, se staly pro policisty typickým obrazem nové doby na tomto úseku boje s trestnou činností. Z kriminalistického hlediska bylo navíc problémem určení časového rozmezí krádeže. Řada kostelů byla pro veřejnost otevřena například na jaře v období velikonočních svátků a potom až před Vánoci. Vloupání a krádeže byly hlášeny s velkým časovým odstupem a při ohledání místa trestného činu byla řada stop již znehodnocena.

Kriminální policie ale na tyto nové trendy dokázala reagovat. Na každém okresním ředitelství se na tuto problematiku specializovali dva kriminalisté a na úrovni kraje další dva až tři, včetně specialisty na novou policejní počítačovou databázi uměleckých děl – SEUD.

U zrodu SEUD (Systému evidence uměleckých děl) stáli policisté ÚSKPV PP ČR – mjr. Jaroslav Závadský, vedoucí oddělení ochrany kulturního dědictví a IT specialisté ing. Zdeněk Bouda a RNDr. Miroslav Piš. Databáze byla původně vyvinuta pro vysoce hodnotné umělecké předměty – jednak odcizené a jednak nalezené, u kterých policisté pátrali po původu. Časem do ní začaly být vkládány i údaje o běžnějších starožitnostech pocházejících z krádeží v bytech, rodinných domech a rekreačních objektech. Předpokladem byl dobrý popis předmětu včetně rozměrů a samozřejmě kvalitní fotografie umožňující individuální identifikaci. Vkládání i vyhledávání usnadňovalo rozřazení všech předmětů podle kategorií (např. sochy, obrazy, hodiny, zbraně) s dalším pečlivým členěním např. podle jména autora, materiálu předmětu, malířské techniky, povrchové úpravy. SEUD byl v cvičném provozu od roku

1992 a od následujícího roku se rozběhl jeho ostrý provoz. Existenci této nové pátrací databáze policie běžně prezentovala veřejnosti, a pokud poškozený podával nebo upřesňoval svou výpověď přímo na krajském pracovišti Policie ČR, mohl vložení předmětu do databáze živě sledovat. Po technické stránce bylo pro policii vybráno jednotné počítačové vybavení sestávající z lokální grafické stanice na bázi Apple Macintosh.

Všichni příslušníci Policie ČR získali přístup do nové databáze v plném rozsahu, tedy ke kompletním údajům o předmětu i o případu včetně osobních údajů o poškozeném. Bez údajů o poškozeném nahlíželi do databáze specialisté Ministerstva kultury ČR nebo Generálního ředitelství cel. Od roku 2000 se asi s týdenním odstupem začala databáze zveřejňovat na internetu pro veřejnost, samozřejmě s vyloučením osobních údajů a podrobností o předmětu, zveřejněna byla pouze obrazová informace a název předmětu.

Od 1. 6. 2009 je v provozu modernizovaná verze této databáze pod názvem PSEUD, tedy Portál systému evidence uměleckých děl. Replikace dat na internet se zkrátila na hodiny a internetová verze je také v angličtině, němčině i ruštině. Kromě státních orgánů ČR využívají PSEUD obchodníci s uměním a sběratelé a vítanou pomůckou je i pro policisty ze zahraničí, zejména z Rakouska a Spolkové republiky Německo.

Současná situace boje s tímto druhem kriminality

Statistiky Policie ČR z posledních let dokládají pokles trestné činnosti na této problematice. Pachatelé se častěji zaměřují na hůře zajištěné depozitáře a zejména v soukromé objekty. Jenom pro srovnání, v roce 2000 bylo zaznamenáno 40 případů krádeží uměleckých předmětů ze soukromých objektů, v roce 2011 to bylo již 918 skutků. U soukromých objektů problém špatné dokumentace přetrvává, což kriminalistům práci rozhodně neusnadňuje. Na mušce pachatelů i nadále zůstávají archivy a knihovny, kde se zloději pod záminkou badatelské činnosti zaměřují na kvalitní tisky nebo cenné historické dokumenty. Specifickou kapitolu tvoří vykrádání archeologických nalezišť.

Pokud jde o číselné vyjádření tohoto stavu, tak v roce 2017 došlo na území ČR celkem k 409 případům krádeží starožitných a uměleckých předmětů. Nejčastějším objektem napadení byly soukromé objekty, a to ve 343 případech. Počet napadených církevních objektů (kostely, kaple, fary, kláštery, hřbitovy) klesl v tomto roce na 19 a stále dochází, i když v menší míře, ke krádežím uměleckých předmětů ve volném terénu, kde policie eviduje 18 případů.

Skutečným fenoménem trestné činnosti v oblasti kulturních a historických předmětů jsou v současnosti falza uměleckých děl. Nejsou to jen obrazy, jichž je samozřejmě největší množství, ale umělecká díla všeho druhu. K tomuto stavu přispívá především ta skutečnost, že kupující často akceptují odborné posudky zpracovávané bez seriózního vědeckého laboratorního zkoumání. Ale jak kdysi řekl policistům zkušený muzejní restaurátor, pokud zájemce o koupi zaručeně pravého renesančního kordu neodradí ani evidentní stopy po

elektrickém sváření, jsou všechny dobře míněné rady plýtváním časem.

Odbor pátrání úřadu služby kriminální policie a vyšetřování Policejního prezidia ČR jako celorepublikový policejní útvar řeší ve spolupráci se státními zastupitelstvími a specializovanými pracovišti Ministerstva kultury ČR případy identifikace odcizených uměleckých děl v zahraničí i v České republice. V zahraničí policie postupuje podle zákona č. 104/2013 Sb., o mezinárodní justiční spolupráci ve věcech trestních. Kontaktujeme národní ústřednu Interpolu příslušného státu, dokládáme původ věci z konkrétního trestného činu a vyžadujeme zablokování jejího prodeje a zajištění. Další postup se potom odvíjí od výsledků šetření zahraničních orgánů činných v trestním řízení. Policisté odboru pátrání se tak v posledních letech zasloužili o vrácení desítek kvalitních uměleckých děl zpět do České republiky. Některá z nich byla prezentována v roce 2014 v Muzeu Policie ČR na výstavě nazvané *Víra odcizená a navracená*.

Bohužel, v posledních letech počet uměleckých předmětů vrácených do ČR klesá, držitelé se odvolávají na nabytí věci v dobré víře. Záležitost potom od českých orgánů činných v trestním řízení přebírá Ministerstvo kultury ČR a iniciuje občansko-právní spor. Krajiním, ale v poslední době stále častějším řešením je dohoda držitele s původním vlastníkem o odkoupení věci.

Policie ČR se i tak stále víc angažuje na poli mezinárodní policejní spolupráce. Od roku 2016 se aktivně účastníme celoevropské policejní operace PANDORA, která je pořádána španělskou policií Guardia Civil a její národní policejní jednotkou specializovanou na potírání nelegálního obchodu s kulturními statky ve spolupráci s Interpolem, Europolem a Světovou celní organizací.

V roce 2017 proběhla již druhá etapa PANDORY zaměřená především na kontrolu internetového nelegálního obchodu. Během akcí zaměřených proti nezákonnému obchodování s kulturními statky bylo zajištěno více než 41 000 artefaktů jako mince, nábytek, obrazy, hudební nástroje, archeologické předměty a sochy. Od října do prosince 2017 bylo provedeno celkem v 81 zemích tisíce kontrol na letištích, ale i na pozemních hranicích jednotlivých zemí. Další kontroly, provedené v aukčních domech, muzeích a soukromých objektech, měly za výsledek více než 300 zahájených vyšetřování a 101 zatčení.

V minulém roce se na Maltě konalo 4. setkání Neformální sítě orgánů činných v trestním řízení a odborníků v oblasti kulturního dědictví (EU CULTNET). Českou policii zde zastupovali policisté odboru pátrání. Jedním z hlavních bodů jednání byla odborná diskuze k méně známým formám krádeží a destrukci historických památek, ale také k podvodním archeologickým lokalitám. Účastníci odsouhlasili vytvoření příručky k této specifické problematice, která vyžaduje velmi úzkou spolupráci mezi odborníky a policejními orgány.

Odbor pátrání se mimo jiné dále podílí i na metodické činnosti pro základní útvary Policie ČR. Kvůli předávání nezbytných odborných znalostí k úspěšnému zvládnutí problematiky pátrání po předmětech kulturní hodnoty jsou pro policisty pořádány odborné semináře. Pilotním

projektem by se dala nazvat konference pořádaná ve spolupráci s Českým výborem ICOM v roce 2016, zaměřená na spolupráci muzeí a ostatních pamětových institucí s Policií ČR při ochraně kulturního dědictví in situ a in fondo. Tematické bloky byly zaměřeny na ochranu budov, sbírek a uchování kulturní krajiny – zejména ochranu předmětů kulturního dědictví v exteriéru. Jednalo se po letech o další úzké propojení činnosti odborné veřejnosti a policie.

Aby se zlepšilo povědomí řadových policistů o této problematice a aby dokázali posoudit, byť laicky, zda se v konkrétním případě jedná o památku, nebo ne, stanovil si odbor pátrání pro rok 2018 jako svou prioritní činnost pátrání po předmětech kulturní a historické hodnoty. Priorita nebyla stanovena z našeho rozmaru, ale v souladu s rozhodnutí Rady a zástupců Evropského parlamentu, kteří rok 2018 vyhlásili Evropským rokem kulturního dědictví. A odbor pátrání chce držet krok s děním v Evropě...

Tomu jsme přizpůsobili i skladbu připravovaných odborných seminářů a školení v letošním roce, na jejichž organizaci se podílí i mimoresortní instituce – především Archeologický ústav Akademie věd ČR a Národní památkový ústav, kterým děkujeme za vstřícnost a ochotu spolupracovat.

Resortní vzdělávání bylo zahájeno v lednu seminářem na téma *Boj proti nelegálnímu obchodu s kulturními památkami*. Policisté z Generálního sekretariátu Interpolu v Lyonu představili českým kolegům aktuální poznatky ze světa. Bohužel se potvrzuje, že obchod s památkami je ve světě zneužíván k praní špinavých peněz z nelegální trestné činnosti, převážně z prodeje drog. Nelegální obchod kvete v oblastech válečných zón a mnohdy i uprchlíci jsou zneužíváni k transportu památek do Evropy.

Dostatečný prostor v rámci resortního vzdělávání byl poskytnut archeologii. Podle našeho mínění se jedná o disciplínu, která je na vzestupu díky novým a snadno dostupným technickým prostředkům usnadňujícím nalezení artefaktů hluboko v zemi. Máme zde archeologická naleziště, lokality, předměty, které laické oko bez minima odborných znalostí nebude považovat za historicky cenné předměty, a ty pak mizí nenávratně pryč ze země. Smyslem uvedených akcí je zvýšení povědomí policistů o památkách a kulturním bohatství naší země.

Na mezinárodních policejních setkáních je v současné době kladen důraz na vznik národních jednotek specializovaných na problematiku kulturního dědictví. Organizační struktura Policie ČR je dnes dostatečně nastavena čelit trestné činnosti na úseku památek bez vzniku specializované jednotky s ohledem na rozlohu naší země. Je však nezbytné nadále úzce spolupracovat s mimoresortními institucemi na odborném vzdělávání policistů a prohlubování jejich znalostí. Přece jen se jedná o dva značně odlišné světy – svět historiků umění, muzejníků, památkářů a svět policejní. Bude-li jejich pojitkem a garantem úzké spolupráce odbor pátrání z úřadu služby kriminální policie a vyšetřování Policejního prezidia ČR, bude tak dostatečně zaručena efektivní a koordinovaná činnost při ochraně zdejšího kulturního dědictví.

Ve Vysoké synagoze, v podzemí Archeologického ústavu i za jedním stolem s nočním hlídačem

Rozhovor o životě a zaměstnání(ch) s Olgou Pujmanovou

Tereza Johanidesová – Jan Klípa

Rádi bychom se zeptali, jak a proč ses rozhodla po gymnáziu studovat dějiny umění a proč v kombinaci s archeologií?

Jelikož jsem v rodině z obou stran měla samé lékaře, tak všichni předpokládali, že budu studovat také medicínu. To jsem ale nechtěla, protože jsem věděla, že bych na to nestačila. A dějiny umění byly prostě jediným oborem, který mě táhl a bavil. Bylo to ale trochu problematické, protože jsme měli finančně složitou situaci. Náš tatínek zemřel, když mi bylo šest a mé sestře Miladě pouhý rok. Pak se o nás staral dědeček Stretti, lékař, který však zemřel v roce 1940. Když jsem tak projevila touhu jít na dějiny umění, nastal problém. Maminka s babičkou by mi to byly velmi přály, ale vzhledem k rodinné finanční situaci jsem se musela naučit také něco, čím bych se mohla uživit. Proto jsem chodila do jazykové školy na angličtinu, každé ráno od sedmi do deseti. To byla ohromná naleživárna. Za čtyři či pět měsíců se pak dělala státní zkouška. Kdo ji udělal dobře, toho vyzvali, že tam může učit ve večerních kurzech začátečníky, takže já jsem už na konci prvního roku v té jazykové škole učila. Bylo to dost namáhavé, ráno jsem se tam sama vzdělávala a večer již vyučovala. Za této situace jsem nastupovala na univerzitu a tento režim se mi protáhl téměř do konce studií... Kromě toho jsem už na gymnáziu dávala porůznu dětem hodiny ruštiny, takže jsem nakonec na to nejnnutnější pro rodinu vydělávala.

Rusky se tenkrát asi učili všichni, ne?

To je možná zvláštní, ale z mé generace vlastně rusky neuměl skoro nikdo. Já taky mnoho neuměla, ale alespoň jsem rusky žvatlala... Tady se ale musím vrátit do války a do mého dětství. Když nám v roce 1934 zemřel tatínek, tak byl naším poručíkem jmenován jeho nejlepší přítel, doktor Jan Jína – my mu říkali strýc, přestože nebyl naším příbuzným. Tento Jína byl za války vězněn v Berlíně. A v prvním motáku, který z Berlína tetě, jeho ženě, došel, stálo: ať se děti učí rusky! Teta Aša byla totiž jazykový fenomén, kromě angličtiny, francouzštiny a němčiny uměla několik slovanských jazyků, samozřejmě včetně ruštiny. Já jsem tak s ní každé prázdniny po obědě mívala hodinu ruštiny. Takže jsem potom, když se ruština mé poslední dva roky na gymnáziu stala povinná, aspoň něco už uměla. Ta nevůle k ruštině a nevůle k němčině byla tenkrát velká. Většina z lidí, kteří německy uměli, tak tu řeč dál nepěstovala a zapomněla. A ruštinu neuměl nikdo. Říkalo se v těch prvních letech po válce, že to nemá cenu se ji vůbec učit. Zkrátka kromě pár dětí ze soudružských rodin ruštině nikdo neholdoval.

Takže jazykově jsi byla vybavená pro studium dějin umění dostatečně. A proč ta archeologie?

Studijní kombinace dějiny umění a archeologie byla celkem daná, protože dějiny umění byly tenkrát vždycky spojeny s nějakým druhým předmětem. Archeologie se mi zdála nejschůdnější, protože během prázdnin jsem si přivydělávala na různých výkopech.

Jak konkrétně probíhal tvůj nástup na studia v roce 1947/1948 a jak probíhaly přijímací zkoušky? Byly už v tom roce nějaké pohovory? Protože v roce 1945 žádné pohovory nebyly. Tehdy kdo se přihlásil, ten nastoupil...

Pohovory byly, takové úřední... a věděla jsem, že v nich nebudu vůbec moci uspět. Ale pomohla mi v tom jedna přítelkyně. Já jsem často měla štěstí, že se v krizových situacích objevilo něco nečekaného, co mi pomohlo. A tentokrát to byl – strašný rošťák mimochodem – doktor Jiří Frel. Ten byl velmi zamilován do mé přítelkyně, Dany Bořkovcové – to byla báječná holka, velmi krásná. A ona mu položila nůž na krk, že jestli mi uškodí u toho pohovoru, že si ho nevezme. Tak takhle jsem se dostala na fakultu. To byl úplný zázrak. ...pak si ho tedy vzala a to by byly další složité údaje...

To bylo na tu archeologii?

To bylo na oba obory.

A byl v té komisi s Frelem ještě někdo jiný, třeba Matějček, Pešina, někdo další z historiků umění?

To vlastně už nevím, snad také Pečířka... a Květ, ten ale jako nestraník neměl žádnou moc.

A kdo tedy měl tenkrát v Ústavu největší „moc“? Protože Matějček v roce 1950 zemřel a vedoucím katedry se po něm stal právě Jan Květ. Z některých pamětnických vzpomínek jako by vyplývalo, že po Matějčkově smrti byla katedra v určité krizi a hrozilo, že by mohla i zaniknout. Pociťovali jste jako studenti v té době nějaké změny?

Bohužel nejsem schopna takto obecně ke katedře nic moc říct. Já měla strašně málo času a moc jsem tam nechodila, pořád jsem musela dělat nějakou práci, vydělávala jsem peníze a přitom jsem studovala. Takže ve srovnání se všemi svými spolužáky jsem byla stále strašně zaměstnaná. A pak – to bylo podle toho, u koho si člověk vybral přednášky. Takže já jsem měla Květa a ještě Pečířku. Ten byl často legrační. Pamatuji se, že



Olga Pujmanová.

Foto © David Stecker, Národní galerie v Praze, 2018

jsem vešla do učebny a on říká: „Oděla jste se do barev Gauguinových...“ Květ byl dojemný svými slovy: „Já se za Vás můžu s panem profesorem Cibulkou jenom modlit.“ A Cibulka, ten byl samozřejmě báječný. Matějčka jsem zažila velmi málo.

Jak se na katedře projevila změna režimu?

Nejstrašnější doba, to byl začátek padesátých let. To prostě kdo nezažil, vůbec si nedovede představit, co to bylo za hrůzu. Na katedře to tenkrát bylo naprosto oddělené – soudruzi a nesoudruzi. To bylo tehdy úplně jasné. Později se nám celá řada soudruhů začala dvořit a kořit – což bylo obzvlášť protivné... a tak neuvěřitelné, že se to ani nedá pořádně popsat...

Kdybychom se zeptali konkrétně na Jaromíra Neumanna a na jeho roli tehdy na katedře, pamatuješ ho ještě z dob studia?

Neumanna si pamatuju velmi dobře, ale na fakultě jsem ho už moc nezažila. Nicméně kolegové, kteří ho zažili, říkali, že při přednáškách byl oslňující, že uměl krásně vykládat, to je jistá věc.

Ty jsi vlastně zažila ještě Blažička...

Blažiček uměl být někdy protivný, ale byl to ohromný člověk. Ten by byl s Neumannem vůbec nepromluvil... Neumann byl kdysi strašný... ale byl šarmantní. A plno lidí tím zmátl – a uměl překvapit. Neuvěřitelně. Jednou, už v devadesátých letech, jsem ho potkala na Hradčanském náměstí, on za mnou ještě tak běžel a chytil mě kolem ramen a říkal: „No vidíš, jak si někdo tu minulost dává dohromady, vid’...“ Já na to: „A to říkáš ty mně...?“ Pak se na mě tak smutně podíval. On byl opravdu komediant. Ale

zase celé řadě lidí zpříjemnil život, zejména v těch šedesátých letech. Je to těžké nějak soudit. Byla to opravdu krutá a velmi složitá doba.

Jak jsi po absolutoriu hledala uplatnění?

Já končila v roce 1952. A pak začal horor se sháněním místa, v kterém mi ale zase pomohl pan profesor Cibulka. Ten se přimluvil u ředitelky Židovského muzea, doktorky Hany Volavkové, která mě vzala na systemizované místo posluhovačky. Strávila jsem tam dva velmi zajímavé roky.

Takže si pamatuješ, jak to vypadalo v Židovském muzeu na začátku padesátých let a jaká byla třeba Hana Volavková jako osobnost a jako historička umění?

To je věc, která se mi skoro nerada říká... Mnoho mých přátel a známých ji velmi obdivovalo. Já jsem uznávala její schopnosti a byla jí vděčná, ale popravdě řečeno – byla někdy k nesnesení...

Z některých pamětnických rozhovorů vyplývá, že to asi byla složitá osobnost.

Já jí byla vděčná, že mě tam vzala. To, že mě pak příšerným způsobem buzerovala, jsem brala jako určitou nutnost. Byla jsem velký židofil, dalo by se říct, protože to bylo po válce, takže jsem práci v muzeu brala jako ohromnou věc. Abyste si to představili: pro mě byla práce od pondělí od sedmi hodin ráno a v sedm jedna minuta Volavková volala – z domova –, aby zjistila, jestli už tam jsem. Často mě pak posílala obstarávat nákupy, což jsem ale brala jako klad, protože jsem se aspoň prošla Prahou a vždycky jsem to nějakým způsobem využila.

Jednou tam došlo k takovému nepříjemnému momentu, kdy se všichni zaměstnanci postavili proti Volavkové a doktorce Herbenové, což byla její neteř a moje kolegyně, napsali takovou petici a přišli s ní za mnou. Já jsem tenkrát ležela doma, měla jsem potíže s nohou a byla jsem v invalidním důchodu. A teď jsem měla podepsat něco, co byla sice pravda, ale mně se přičilo s tím souhlasit, protože mně Volavková poskytnutím zaměstnání velmi pomohla. Takže ta nechuť k Volavkové byla nakonec podepsaná téměř všemi zaměstnanci, k nimž jsem se nepřipojila... Tak to byl pro mne nepříjemný moment, s nímž jsem se vlastně nevyrovnala...

V padesátých letech asi nebylo úplně běžné takhle hromadně se bouřit proti svému řediteli...

To byla samozřejmě složitá situace, také politicky... Já když jsem nastupovala, tak Židovské muzeum byla ještě soukromá instituce, ale během mého působení se z něho stalo státní Židovské muzeum. Tím pádem se vše změnilo, ale zároveň se nezměnilo nic, protože zaměstnanci tam byli neustále stejní.

S kým jsi se tam, kromě paní ředitelky, potkávala?

Nejzajímavěji se mi z tamějších pracovníků jeví spisovatel Jiří Weil a doktor Otto Muneles, který jediný uměl luštit nápisy na Židovském hřbitově. V noci se tam pod razantním světlem fotografovaly jednotlivé náhrobky. Nápisy na nich Muneles četl a zapisoval. Nikdo však neuměl rozšifrovat cokoli jím napsaného, s výjimkou pana Viploše... Nikdy nezapomenu, jak mě, když jsem

nastoupila, Volavková uváděla ke všem zaměstnancům. A když mě přivedla ke stolu pana doktora Munelese, tak jsem po chvíli zjistila, že vedle toho robustního obra seděl na malé židličce pan Viploš. Drobný jako trpaslík, náhle vyskočil, chytil si nohy rukama a přeskočil pracovní stůl. On to byl totiž cirkusák, který stejně jako Muneles přežil koncentrák. A tento pan Viploš jediný uměl luštit hieroglyfy pana doktora Munelese. Opisoval je pak na papír, odkud je paní XY přepisovala už na stroji. Takže takové byly moje začátky v Židovském muzeu, hodně zábavné.

a začala jsem ho křísit. On mě povídá: „Kdo jste? Co to děláte?“ Tak takhle jsem se seznámila s Weilem.

Dělali jsme spolu potom soupis tór. Seděli jsme ve Vysoké synagoze, kde byla příšerná zima a měli jsme vždycky jenom kyblíček uhlí. Kamna byla špatná, takže to byl problém. Teplo vydrželo jen pár hodin dopoledne. Já měla vždycky tendenci ty tóry měřit, ale Weil se na mě tak podívá a říká: „To bychom nikam nepřišli, radši mi povídejte něco ze života, já budu zase povídat Vám.“ Tak jsem se dozvěděla mnoho z Weilova života, a bylo to



*Jiří Kotalík, Jiří Mašín a Olga Pujmanová, sedmdesátá léta 20. století.
Archiv Národní galerie v Praze, fond Jiří Kotalík (1920–1996), osobní fotografie*

A jakou práci jsi v muzeu konkrétně dělala, když jsi zrovna nenakupovala pro paní Volavkovou?

Židovské muzeum tehdy rekonstruovalo Langweilův model Prahy, a to se popisovalo na zadní straně fotografií. Rozhodně zábavnější byl pro mne soupis tór, díky kterému jsem poznala blíže Jiřího Weila, druhou z nejdůležitějších osob, se kterou mě tam osud dal dohromady. Weil měl takový zvyk, že si po obědě musí na chvíli lehnout, v jeho kanceláři bylo takové malé sofá... A Volavková to prý nesnášela, ale netroufala si mu to říct, protože Weil byl prostě Weil. Před ním měla respekt. Hned první den mě za ním po obědě poslala, měla jsem mu přinést něco k podpisu – v druhém patře to bylo. Já jdu, klepu, nikdo se neozývá, tak nakonec otevřu a vidím, že tam leží někdo na zemi. Pochopitelně jsem se strašně lekla, a že tam bylo umyvadlo, vzala jsem konvici s vodou

nesmírně zajímavé. A já pak říkám: „Ale co když přijde doktorka Volavková, vždyť nebudeme...“, ona chodila kontrolovat před polednem. A Weil: „Nebojte se, posadte se k teplu.“ A teď prostě bez jakéhokoliv měření napsal – desetkrát toto, patnáctkrát tamto... A já říkám: „To přeci nejde, vždyť to někdo bude kontrolovat.“ „...to už nikdo kontrolovat nikdy nebude.“

Po dvou letech strávených v Židovském muzeu už jsi nastupovala do Národní galerie?

Ne ne, potom jsem nastoupila do Archeologického ústavu. Jaroslav Böhm, akademik, mi slíbil, že mě tam zaměstná. Ale když jsem prvního září 1955 nastoupila, tak mě vrátná nenasměrovala do oddělení středověké archeologie, které se tenkrát zakládalo a kde jsem měla příslibeno místo, ale dolů do dílny – že prý musím pracovat rukama. Takže jsem

několik let působila v oddělení, kde se dávají dohromady střípky jednotlivých keramických detailů a z toho se utvářela nádoba, která se potom rašplovala do výsledného tvaru. Ale mně, když takhle uděláte nehtem o zeď, naskakuje úplně husí kůže na zádech – a to jsem tedy věděla, že bude potíž. V dílně bylo asi deset žen, kterým rašplování nevadilo. Ty však zase nerady špinavé střepy myly. A v Archeologickém ústavu, který dodnes sídlí na tom místě, kde býval tenkrát, je podzemní sluj, kterou protéká potok – tam se tyto střepy myly. Byla tam zima a tma. Nikdo tam pracovat nechtěl, ale mně se tam líbilo, protože jsem neslyšela rašplování a mohla jsem tamější samotu využít k učení cizích jazyků.

Zmiňuješ, že pro tebe s tvým rodinným zázemím nebylo jednoduché a samozřejmě získat práci, navíc v oboru. Měla jsi nějaké osobní zkušenosti s tehdejší mocenským aparátem?

Vždycky jsem si psala deník a dodnes do těch zápisků nahlížím a ověřuji si, jestli věci byly tak, jak si je pamatuju... Jenom z padesátých let všechny deníky nemám. Mnohé jsem spálila, čehož dodnes lituji. Měla jsem totiž strašný výsledek na StB... Netroufala jsem si o něm dlouhou dobu říci ani své vlastní sestře... Výsledek trval od deseti hodin dopoledne do čtyř hodin do rána druhého dne, nepřetržitě. Vystřídalo se na mně několik různých pacholků, kteří se nejvíc zajímali o doktora Jana Jínu, který se, jak jsem zmiňovala, po smrti otce stal naším poručníkem. Byl to člověk znamenitý, lituji, že jsme ho víc neužili. Německou okupaci strávil v nacistických kriminálech; po válce působil na výzvu prezidenta republiky Beneše v jeho kanceláři, což mu v padesátých letech vyneslo opět kriminál, tentokrát komunistický... A také u toho mého výsledku chtěli, abych podepsala spolupráci s StB. To jsem samozřejmě právě díky strýci Jínovi neudělala. Ten, jako kdyby byl předvídal, že se na mě vrhnou, mi říkal: „Nikdy nesmíš nic podepsat.“ Já si sice nedovedla představit, o čem mluvím, ale naštěstí jsem si to pamatovala.

Po tomhle výsledku jsem myslela, že mě vezou na Pankrác a že si tam konečně odpočinu, ale oni mě odvezli domů s tím, že si pro mě zase dojdou. A já v úplné panice, že musím něco udělat, jsem dole v kotelně spálila část rodinných dopisů včetně některých mých zápisníků.

A pak už tě nechali být?

Další zkušenost s StB jsem měla až v osmdesátých letech. To ale musím trochu odbočit. Když zemřel můj prastrýc, Viktor Stretti, tak veškerá jeho pozůstalost patřila jeho ženě, tetě Ídě. Ta pak všechny Viktorovy obrazy, uložené ve dvou místnostech ve Vyšehradské ulici, darovala Národní galerii. Načež si mě pozval Kotalík a říká: „Dostali jsme tento dar, o kterém budete něco vědět. Galerie si toho moc váží, jenomže to nemáme kam dát. Jediná možnost je rozdělení do různých institucí. Obrazy týkající se Slovenska poslat do Bratislavy a podobně. Jestli se tohoto chcete ujmout, budete mít k dispozici ty místnosti ve Vyšehradské.“ Tak jsem po řadu měsíců a za pomoci různých přátel tuto pozůstalost rozdělovala. A jednou – už nedlouho před rokem 1989 – jsem tam přišla a zjistila, že není zamčeno na zámek. A k mé hrůze v té místnosti bylo všechno na jedné velké hromadě: Viktorovy grafické listy, rodinná korespondence, všechno

poloroztrhané a na vysoké hromadě. Teď si představte, jak mi bylo – vše bylo zničeno... To byla pomsta StB, jinak si to nedovedu vysvětlit, neztratilo se nic...

Kdybychom se vrátili k tvému profesnímu působení v padesátých letech, jak ses dostala z Archeologického ústavu do Národní galerie?

To jednou takhle volalo Ministerstvo školství a kultury a dotyčný se mě ptal, jestli umím italsky, když jsem Strettiová. Tak jsem zacítila, že by to mohla být naděje na lepší práci, a říkám: „Samozřejmě.“ Slovo jsem však neuměla... Vždycky jsem se ale italštinu chtěla učit, měla jsem doma koupený slovník... ale zabývala jsem se jinými jazyky. A on mi řekl: To je dobře, za měsíc Vás tedy vyzveme ke zkoušce z italštiny, angličtiny, francouzštiny – a ruštiny, samozřejmě. Věděla jsem, že jsem ztracená, a šla jsem si pro radu k panu profesorovi Cibulkovi se slzami v očích. Nikdy nezapomenu, jak mi říkal: „První rozumnou věc ve svém životě jste udělala! Když ministerstvo řekne, že si Vás pozve za měsíc, tak to budou měsíce nejméně dva tři. A do té doby budete mluvit italsky lépe než oni.“ A druhý den už jsem našla doma od Cibulky dopis – mám ho dodnes schovaný – italsky psaný, s tím, že vyžaduje italskou odpověď. Takže jsme si začali italsky dopisovat, což vydatně přispělo k mému překotnému úsilí ve studiu italštiny. V jazykové zkoušce na ministerstvu jsem uspěla a byla jsem vybrána za hostesku na Trienále užitého umění v Miláně. Tam mě však nakonec nepustili vyjet, a to ani na přímluvu profesora Miroslava Míčka, tehdy předsedícího u oněch jazykových zkoušek. Ten pak za mne orodoval také u stranické vrchnosti. S překvapením jsem tak zjistila, že i v padesátých letech může mezi straníky existovat slušný člověk. Míčko totiž tenkrát – aniž bych to byla věděla – zašel za ředitelem Národní galerie, což byl čerstvě jmenovaný Jan Krofta, který mě tam pak zaměstnal na místo systemizované posluhovačky. Byla jsem přešťastná!

Ale to asi nebyla tvoje hlavní pracovní náplň v Národní galerii?

Já jsem tam měla provádět, což tenkrát vůbec neexistovalo. Já jsem byla vlastně úplně první průvodkyně v Národní galerii. Bylo to dost namáhavé, protože to nikdo jiný nedělal. Znamenalo to, že jsem měla výklady minimálně dva dopoledne a odpoledne, ale většinou byl ten příval ještě větší. Jestli teďka někdy chřaptím, tak je to způsobeno tehdejší průvodcovskou činností. Vždycky při sezóně jsem ztratila najednou úplně hlas, takže jsem vůbec nemohla mluvit.

Mohla bys vzpomenout nějaké výrazné osoby, z toho množství, se kterým ses v Národní galerii setkala?

Zajímavé bylo setkání se Sergejem Machoninem. Zpočátku jsem vůbec nevěděla, kdo to je. Na mém pracovním stole se totiž jednou ocitlo psaní: „Ze všech stolů ve Šternberském paláci se mi jedině Váš zdá útulný. Dovolte prosím, abych si tu mohl zpříjemňovat své noční choutky“, nebo takhle nějak to bylo. No a podepsán klikyhák. Já vůbec nevěděla, kdo to může být. Tak jsem letěla za sekretářkou ředitele a ona říká: „No jo, to je určitě Machonin“. Tak jsem mu samozřejmě kladně

odpověděla... A tak začala naše korespondence. Z té bylo zřejmé, že čte to, co já píšu, reagoval na to. Dokonce jsem si říkala, to je asi jediný, kdo má o mou práci zájem.

Jak dlouho byl ve Šternberském paláci zaměstnán?

No asi půl roku to bylo. Dlouho ne. Později jsem se s ním poznala i osobně, to bylo v Anežském klášteře. A na to nezapomenu nikdy. On byl noční hlídač. A protože se zřejmě zjistilo, že v noci toho – u toho mého stolu – asi moc nenahlídal, tak ho přeložili jinam, do Anežského klášteřa, kde byly hostinské pokoje. Já tam tenkrát vezla z letiště jednu Angličanku – Joan Drew z Londýna, francouzsky mluvící. Otvíral nám tehdy právě Machonin. On mluvil dobře francouzsky, tak byl šťastný, že má příležitost uplatnit své jazykové znalosti, a ji zase překvapilo, že zdejší hlídač ovládá tak bravurně cizí řeč.

Z tvých vzpomínek, publikovaných nedávno v Bulletinu Národní galerie,¹ je patrné, jakou ta instituce hrála roli takového kulturního velvyslanectví, samozřejmě i díky tvé osobě, že to bylo takové centrum, kam se posílaly všechny kulturní návštěvy...

To bylo ovšem díky Kotalíkovi. Pro mě to bylo zprvu těžké jakéhokoli soudruha vzít na milost, ale když porovnám všechny ty další ředitele Národní galerie, tak u mě Kotalík získává čím dál tím víc. On byl vlastně ohromnej. A dodnes jsem ve velkých rozpacích z toho, jak se k němu tehdejší zaměstnanci postavili v roce 1990, jak ho – podle mého názoru neprávem – odsoudili jako symbol nesvobody.

Byla to velká osobnost, málo platné – i když často k nepřežití. To si nedovedete představit, jaké on uměl udělat čóro móro... Vzpomínám si na jednu schůzi ve Šternberském paláci, kdy Kotalík měl řeč a mluvil dosti nerosrozumitelně. A trochu, protože měl asi chudák umělé zuby, jimi klapal. (Moc na něho vzpomínám teď, kdy jsem ve stejné situaci...) A tak on: „Tak mně k tomu něco řekněte!“ Hrobové ticho. A zase. „A tak k tomu něco...“ A zase hrobové ticho. Když už to trvalo dlouho, já, ač nerada, vystoupila: „Promiňte, pane řediteli, ale když my vám nikdo nerozumíme.“ „Jak to, že mi nikdo nerozumí?“ A teď jsem nevěděla, jak to říct, tak jsem prý řekla: „Protože žbrbláte.“ Hrobové ticho. Všichni tiše seděli, Kotalík kouká z jednoho na druhého... Najednou se začal smát a říká: „Tak já že si žbrblám...?“ A od té doby kdykoli jsem ho potkala, často říkal: „Já si dám pozor, abych nežbrblal.“

Až budeš dávat dohromady vzpomínky na osmdesátá léta, tak ten pohled na Kotalíka, který je na jedné straně vysoce postavený straník a na druhé straně si v NG vydrží celou plejádu nejen nestraníků, bude určitě velmi zajímavý...

K tomu ještě jedna vzpomínka: Po té schůzi v roce 1990, kdy byl Kotalík smeten, za mnou přišel šofér, jestli prý se mu nedalo nějak pomoci. A říká: „Vždyť já vím, jak se o vás všechny staral. Jednou jsem ho vezl na Ministerstvo vnitra. A zaparkoval jsem tam, co se to nesmí. On řekl, že tam jenom vletí, že to bude krátké. Ale

ono to bylo už čtvrt hodiny a nešel a já myslel, že už mě drapnou, tak jsem nechal auto a vběhl jsem tam dovnitř a tam je taková dlouhá chodba a po stranách místnosti. A z jedněch těch zavřených dveří bylo slyšet Kotalíka, jak hřímá: „No, co vám mám porád říkat. Straníky žádný nemám. Když mám, tak jsou to samý blbci. Tak já jsem rád, když mi tam někdo dobře pracuje, a to jsou prostě nestraníci.“ Pak tedy vyšel ven, ale mezitím nám to auto stejně odtáhli – a Kotalík na to: „Já to říkám už dávno, jsou to zmetci.“ Tak to byl Kotalík.

No a myslíš, že to bylo opravdu jenom proto, že potřeboval, aby mu v NG někdo dělal odbornou práci? Na to tam bylo lidí politicky nespolehlivých a s různě invalidními kádrovými profily vlastně docela dost, ne vždy na místech odborných...

Protože on byl prostě přesvědčen, že tak je to správné, to si myslím. A měl pocit, že se to dá směrem k vrchnosti ustát. Takhle, Cibulka mi říkal: Kotalík byl synem krejčího, který měl v Praze velmi dobrý pánský salón. A když se stal ředitelem, tak mu Cibulka (sám někdejší ředitel NG v době nelehké) napsal dopis – tu kopii mi četl –, aby se snažil Národní galerii vést tak dobře, jako vedl jeho otec dílnu, kde se Kotalík sám v mládí také učil a pracoval. Kotalík byl rovněž Cibulkův žák... To, že byl také vyučený krejčí, to jsem zjistila při jiné příležitosti. Jednou jsem ho viděla, jak letí po chodbě a na saku mu visí knoflík jen na niti; protože šel k nám do místnosti, tak povídám: „Pane řediteli, když tady tak sedíte, já tu mám jehlu a nit, půjčte mi to, já bych vám to tady přišila.“ Protože šel na nějakou schůzi... A on říká: „Dejte sem tu jehlu. Tak dobře, jako já si to přišiju, byste mi to neudělala...“ Vzal si jehlu a než jsem se vzpamatovala, měl knoflík krásně přišitý.

Mohli bychom se ještě zeptat na strýce Jínu? Zmiňovala jsi, že byl osobním sekretářem Benešovým – jak například hodnotil jeho roli v těch klíčových chvílích v roce 1948?

Teď jsem zrovna od něj četla moc krásný dopis... On se Beneše vždycky zastával, když proti němu někdo mluvil. Ale v tom dopise je jedna zajímavá věta, kde říká: „Byla léta, kdy jsem ho [Beneše] měl rád jako svého bratra.“ ... ale je to v tom minulém čase... a pak tam píše: „Co si měl ale počít, co mu kdo může vyčítat, když se z toho nakonec všichni vyzulí?“

Jínovi měli krásnou barokní chaloupku v Chýnově u Tábora, kde jsme trávili prázdniny. Pokud jsme tam nejeli vlakem, zastavili jsme se cestou „povinně“ v Hostišově mezi Voticemi a Tábořem u Herbenů, na což jsem se vždy těšila. Nicméně ještě vzácnější mi byly zájízdky přes Sezimovo Ústí, na které vzpomínám s dojetím.

To bylo už po smrti Edvarda Beneše?

Ty první návštěvy byly ještě za jeho života. Takže jsme znaly veškeré povídání o tom, jak se panu prezidentovi daří nebo nedaří. Často se mi vybavuje jedna návštěva těsně po převratu, když se strýc k nám do Chýnova vrátil právě ze Sezimova Ústí. Seděli jsme na lavičce a já

¹ Olga Pujmanová-Stretti, *Reminiscences of the “Golden Sixties” at the National Gallery in Prague / Vzpomínky na „zlatá“ šedesátá léta v Národní galerii v Praze*, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XXV, 2015, pp. 111–125/ s. 209–218. Olga Pujmanová-Stretti, *Reminiscences of the 1970s at the National Gallery in Prague / Vzpomínky na sedmdesátá léta dvacátého století v Národní galerii v Praze*, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XXVI, 2016, pp. 112–122 / s. 212–222.

říkám: „Prosím Tě, jak to ten blbec uhrál?“, myslela jsem Gottwalda. Chvilku bylo ticho a potom strýc povídá: „Víš, Olinko, protože to není žádný blbec, on je velmi chytrý.“ A dodal k tomu, že jednou před válkou narazil v Praze na hlouček lidí, kterému „kázal“ Klement Gottwald. Jeho hřímání ho prý upoutalo svou odvážností. Po projevu se mu šel strýc představit coby nezvaný politický protivník a pogratoval mu ke kuráži vystupovat tehdy proti všem. Kde a kdy se tato pouliční scénka odehrála, si bohužel

nepamatuju. Víím pouze, že si ji oba protagonisté připomněli na svém dalším setkání – tentokrát již úředním – po válce. Po následných zkušenostech s komunismem působí někdejší seznámení Jíny s Gottwaldem jako nesku-tečná příhoda, nicméně právě ta s největší pravděpodobností nakonec pomohla strýci poněkud zkrátit jeho pobyt v komunistickém kriminálu.

Mnohokrát děkujeme za rozhovor!

RECENZE

Lucie Skřivánková, Rostislav Švácha, Martina Koukalová, Eva Novotná (edd.), *Paneláci 2*

(Uměleckoprůmyslové museum, Praha 2017)

Jakub Potůček

Očekávám od typizace podřadných částí stavby stylotvorné vyhranění tvarů, leč zdá se mi, že bude obtížno včlenit do celkového souboru velkoměsta normální dům, budovaný seriově.

J. J. P. Oud'

Publikace *Paneláci 2*, zdá se mi, je hráčem na dvou hřištích. Na prvním z nich hájí coby kniha o *Historii sídlišť v českých zemích 1945–1989* barvy odborné obce umělecko-historické, na druhém pak Uměleckoprůmyslové museum. Právě v něm se mezi lednem a červencem 2018 konala tematická výstava *Bydliště: Panelové sídliště. Plány, realizace, bydlení 1945–1989*, jejímž kritickým katalogem *Paneláci* jsou. Výběr muzea, jehož čerstvě restaurovaným prostorům výstava o zprůmyslněném stavebnictví slušela, samozřejmě nebyl náhodný. Odborná instituce byla totiž nositelem vědecko-výzkumného grantu NAKI, na němž v letech 2013–2017 pracoval různorodý tým odborníků. Jeho hlavní řešitelkou byla historička umění Lucie Skřivánková.

Paneláci 2 navazují na stejnojmennou publikaci s pořadovým číslem jedna, avšak daným tématem a jeho problematikou se už nezabývají na příkladu konkrétních sídlišť, kterých v „jedničce“ bylo kolem padesáti, nýbrž prostřednictvím několika etap či vývojových fází. V chronologické posloupnosti jich autoři rozeznávají šest: Dřevní fázi; Fázi socialistického realismu; Pionýrskou fázi; Krásnou fázi; Technokratickou fázi a Fázi pozdních krásných a postmodernistických sídlišť. Podle každé z nich je zároveň pojmenován identický počet hlavních kapitol, respektive bloků, které tvoří pomyslnou osu „dvojky“. Jejich součástí jsou také dílčí subkapitoly, na kterých se vedle editorů publikace, Lucie Skřivánkové, Rostislava Šváchy, Martiny Koukalové a Evy Novotné, ještě podíleli Vendula Hnídková, Michaela Janečková, Jana Zajoncova, Jindřich Chatrný a Martin Veselý. Za tímto blokem následuje jakýsi apendix,

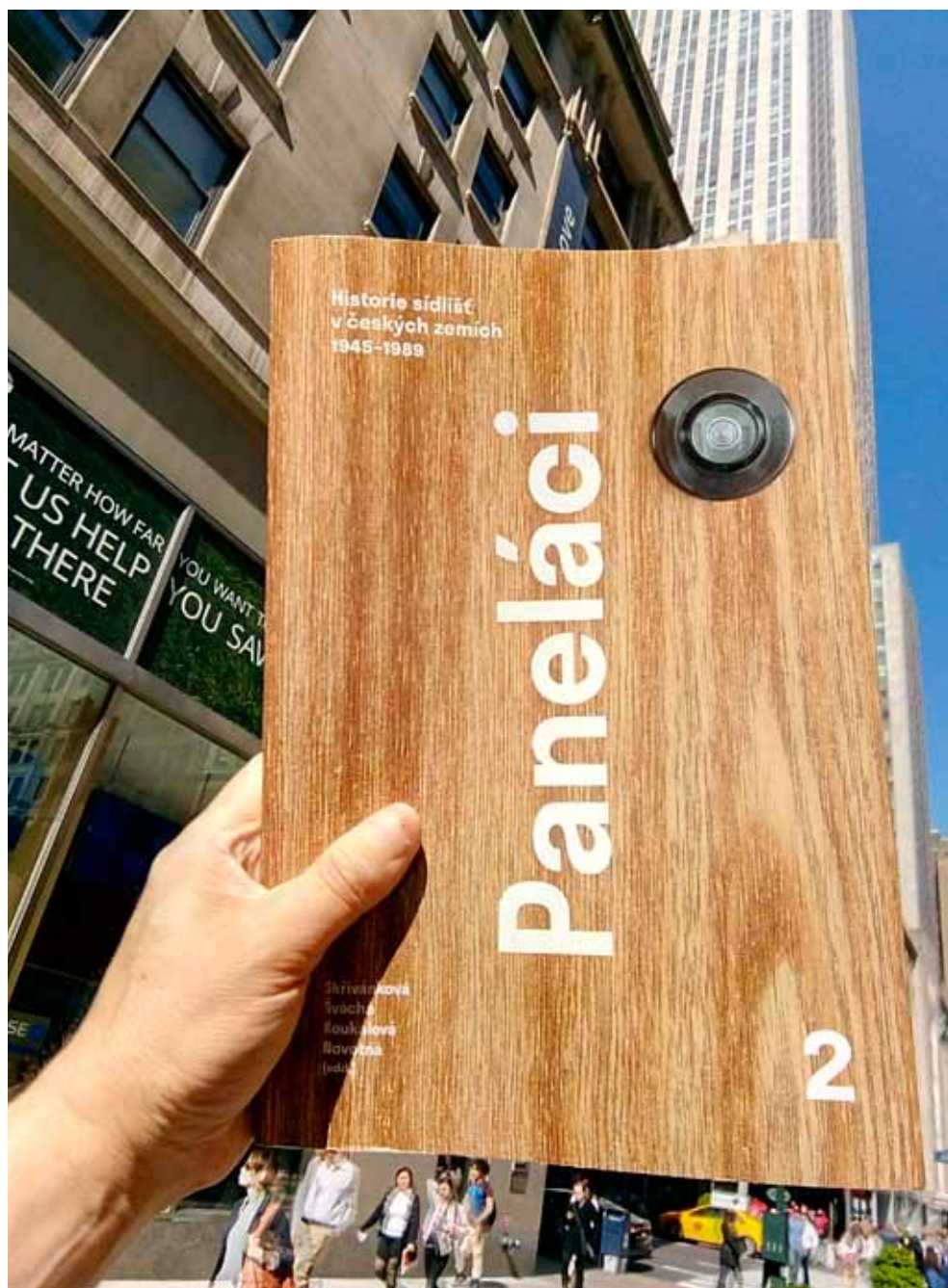
v němž se Petra Špačková s Lucií Pospíšilovou zamýšlejí nad demografickým a socioekonomickým vývojem sídlišť a Matyáš Kracík nad jejich památkovou ochranou.

Vrátíme-li se k názvům šestice bloků, můžeme říci, že jsou výstižné a srozumitelné, snad s výjimkou čtvrtého, nad jehož titulem *Krásná fáze* se jistě leckterý kritik sídlišť sarkasticky ušklíbne. Dodejme proto, že pojmenování vychází z periodizace, kterou v rámci interní diskuse autor-ského týmu vypracovala jeho členka Martina Koukalová. Bezpochyby tím hodlala zdůraznit, že také v kontextu naší panelové výstavby, která nepodléhala jen silným ideologickým tlakům, ale také lobby stavební mašinerie, vznikala urbanisticky i architektonicky hodnotná sídliště. Většina z nich, ať už to jsou pražské Petřiny, Sítná v Kladně nebo brněnská Lesná, byla realizována v období mezi pozdními padesátými a šedesátými lety. Jejich kvality se nejlépe vyjeví, porovnáme-li je se sídlišti z následující technokratické fáze, během níž kvantita negovala kvalitu a někdejší ušlechtilé ideje šly, spolu s režimem nepohodlnými tvůrci, zcela stranou.

Ačkoli se obytné soubory realizované z průmyslově vyráběných dílců začaly ve velkém stavět až po druhé světové válce, metoda prefabrikace se zrodila dávno před tím, v hlubokém 19. století, v souvislosti s transformací zemědělské společnosti v technickou. Na rozdíl od průmyslových staveb, jejichž projektanti mohli s prefabrikovanými komponenty díky pokročilé metalurgii pracovat při nejmenším od sedmdesátých let předminulého století, ale civilní sektor dlouhou dobu zaostával a desetiletí čekal na příhodný materiál. Nestal se jím žádný z kovů ani jejich slitin, nýbrž

beton, z něhož podnikaví jednotlivci vyráběli prefabrickované stavební komponenty už na přelomu 19. a 20. věku. Patřil mezi ně třeba Američan Grosvenor Atterbury, který „si dal technologii montáže domků z předem vyrobených betonových dílců patentovat v roce 1904“.² Ovšem jeho Forest Hills Gardens, budované v New Yorku od roku 1918, pochopitelně nejsou sídlištěm v dnešním smyslu toho slova, nýbrž středostavovským zahradním městem s domky pojatými v duchu tradičního amerického stavitelství. S jeho architekturou si sídliště rozhodně nikdo neztotožňuje. – Tím se dostáváme k významové rovině pojmu: co vlastně sídliště je, se nejlépe ukáže, porovnáme-li ho s tradičním městem. Takové město, jak výstižně píše Rostislav Švácha, má „obvykle hustou zástavbu, kdežto sídliště je řídké, rozvolněné: chybí v něm koordinované ulice a uzavřená náměstí“.³ Za touto strukturou, jak se v *Panelácích* dovídáme, nestály původně jen hygienické důvody, ale také snaha jejich tvůrců (která později přerostla v morální imperativ), dát jeho obyvatelům kvality, které tradičně uspořádané město neposkytovalo: více vzduchu, slunce a zeleně. Ovšem u raných sídlišť, za jejichž předobraz jsou považovány firemní dělnické kolonie budované od poloviny 19. století, hrála tato kritéria jen jednu z mnoha rolí, ne-li roli vedlejší. Spíše než o parkovou úpravu tu šlo především o prostor k pěstování zeleniny a chovu drůbeže, tedy o produkci potravin. Jenomže se samozásobitelstvím, v němž se odrážel někdejší venkovský životní styl jejich obyvatel, už avantgarda ve svém pojetí moderních sídlišť nepočítala. Její příslušníci byli přesvědčeni, že tento zastaralý systém musí vytlačit centrálně organizovaná výroba i distribuce, a stejně tak měla neefektivní stavebnictví, které dosud fungovalo na zednické bázi, nahradit důsledná prefabrikace, velkovýroba a montáž. Na takový proces však tehdejší stavebnictví nebylo připraveno – mimo jiné proto, že dosud nebylo nuceno, jako jiná odvětví v čele se sofistikovaným leteckým průmyslem, vyvíjet nové materiály, technologie či postupy a experimentovat s nimi na funkčních prototypch. Další překážkou, která prefabrikaci komplikovala život, bylo setrvačné konzervativní myšlení. Samozřejmě, existovaly výjimky, avšak projektanti se s nimi mohli setkat nanejvýš na stavbách průmyslových komplexů,

například při rozšiřování Královodvorské cementárny v roce 1927, jež jako první u nás použila posuvné bednění a betonovací věže.⁴ Zlín se s jejich pomocí zakrátko transformoval v industriální velkoměsto. Ale ani ve Zlíně, k němuž stoupci stavební prefabrikace shlíželi s obdivem, se rodinné ani bytové domy průmyslovou cestou ve třicátých letech nevyráběly. Změna nastala až během válečných let, kdy místní architekti Hynek Adamec, Bohumír Kula nebo Jiří Voženílek začali s prefabrikovanými domky naplno experimentovat. Mimochodem, byl to právě posledně jmeno-



Paneláci 2 v New Yorku. Foto © Jakub Potůček, 2018

vaný autor, jenž se spolu s přáteli z Pokrokové architektonické skupiny (PAS), architektky Karlem Janů a Jiřím Štursou, stal jedním z nejzapálenějších protagonistů zprůmyslněné bytové výstavby v Československu.

Přestože už ve třicátých letech bylo zřejmé, že bytovou otázku lze efektivně vyřešit jen důslednou prefabrikací a velkovýrobou stavebních dílců, cesta k tomuto řešení se

otevřela až v obnovené, národnostně i politicky kompaktní třetí republice. Prostřednictvím uvedených metod mělo být v našem stavebnictví nejprve dosaženo cílů, které si v roce 1946 vytkl Zákon o dvouletém hospodářském plánu (č. 192/1946 Sb.). Podle něj se v období 1947–1948 mělo „obnoviti, po případě nově postaviti 125 000 bytových jednotek nákladem 14 miliard Kčs“.⁵ Záhy se však ukázalo, což nakonec potvrdila i statistická data, že kvóty nebude možné splnit. Suma sumárum, postavilo se jen 47 % bytů, za což se dvouletka stala jak terčem kritiky, tak všeobecného posměchu: „Roku 1948 přišly do nebe všechny stoprocentní a nadstoprocentní Dvouletky. I ty nezcela stoprocentní vstoupily nakonec do nebeské brány. Jen Dvouletka stavebnická zůstala stát nerozhodně před branou. Svatý Petr vyhlédl trochu a táže se: ‚A proč ty nevcházíš?‘ A povídá Stavitelská dvouletka: ‚Jo, já nemůžu, mně budou dva roky teprve tak za dvacet let‘.“⁶

Ať už její neúspěch zapříčinilo cokoli, za viníky byli označeni soukromí projektanti i majitelé stavebních firem. Mělo-li tedy stavebnictví pracovat stejně efektivně jako protežovaný těžký průmysl, nezbyvalo než obě jeho složky, projekční a realizační, sloučit ideálně do jediného podniku. Jeho genezi pak zásadním způsobem uspil únorový převrat, následovaný novou a totální vlnou zestátňování. Jako první přišly na řadu stavební firmy s více než padesáti zaměstnanci, kterých se stát zmocnil na základě vyhlášky ministra techniky ze dne 29. 7. 1948 (č. 121/1948 Sb.). Tyto společnosti (byla jich asi čtyřicítka) se nakonec staly základním kamenem kolosu nazvaného Československé stavební závody, v jejichž rámci byl ještě téhož roku ustanoven i obří ateliér Stavoprojekt. Jeho vedení se ujal Jiří Voženílek, zatímco Karel Janů se postavil do čela závodů. Důslednému zprůmyslnění československého stavebnictví již nestálo nic v cestě. Jenomže období, kdy se prefabrikace s úspěchem dokázala uplatnit – jako v případě excelentního pražského sídliště Solidarita od Karla Storcha a Františka Jecha – trvalo bohužel jen krátce. Brzy po únorovém převratu se nenápadně, ale o to s větší vehemencí začala o slovo hlásit doktrína socialistického realismu a spolu s ní i dravá generace ideologicky uvědomělých architektů, která věděla, jak velký politický kapitál sovětský import skýtá. Neváhala ze hry vyšachovat jak stoupence prefabrikace včetně osvědčených kádřů Krohova typu, tak samo zprůmyslněné stavebnictví, které jménem dělnické třídy nahradila sovětskou zedničinou. Nové „progresivní“ postupy – jako zdění v tzv. trojkách – měly sice své „mouchy“ (vysoké náklady, pomalé tempo), ale poněvadž si o nich nikdo netroufal mluvit, jako by neexistovaly. Přesto se stavebnictví, donucené oplácávat pětiletková sídliště přebujelým dekorem, s metodami prefabrikace a typizace ani tehdy zcela nerozloučilo. Jen s nimi pracovalo jinak a jinde, například v půdorysných dispozicích bytů, které svou obyčejností ostře kontrastovaly s teatrálně pojatým zevněškem. Jejich typizaci a pochopitelně nejen ji, měl od roku 1950 na starosti Státní ústav typizační (STÚ). Dalšími institucemi, které měly přispívat ke zlepšování architektury a stavebnictví, byly Výzkumný ústav výstavby a architektury (VÚVA) a Ústav architektury a územního plánování, ustanovený zkraje padesátých let. Později, během „návratu“ k prefabrikovanému stavebnictví, sehrály tyto organizace jednu z nejdůležitějších rolí.

Ačkoli tento proces odstartovala Chruščovova kritika stalinické architektury a její neekonomičnosti, tedy kritika z míst nejvyšších, trvalo naší stavební scéně ještě několik let, než se z tenat socialistického realismu vymanila. Kdy přesně k tomu došlo, nelze s určitostí říci, poněvadž se tak dělo pozvolným tempem. Nicméně definitivní tečku za tímto obdobím nakonec udělala v roce 1958 sama strana, když se na XI. sjezdu usnesla vyřešit do dvanácti let bytovou otázku v Československu. Jeden milion dvě stě tisíc příslibených bytů se rozhodla uskutečnit koordinovanou „státní nebo podnikovou výstavbou, výstavbou JZD, družstevní a soukromou bytovou výstavbou“.⁷ Zpátky do hry se tak musela vrátit důsledná prefabrikace, poněvadž bez ní nebylo myslitelné tento velkolepý úkol splnit. Od nynějška bylo jejím cílem stavět co možná největší počet domů z co největších dílců, což první systémy typu G 40 ještě neumožňovaly. Na řadu tak musely přijít nové nebo zdokonalené soustavy, jako G 57, s nimiž se masová výstavba panelových sídlišť naplno rozběhla. Deklarované penzum státních bytů (otázkou zůstává jejich přesný počet), tak mohlo být teoreticky smontováno právě z dílců této řady. S velkou pravděpodobností se tak ale nestalo, protože na přelomu šedesátých a sedmdesátých let už byla pochopitelně jiná situace. Vzrostla životní úroveň, s ní stoupl bytový standard a hlavně – přišla populační exploze. K uspokojení potřeb generace silných poválečných ročníků, které v sedmdesátých letech zakládaly rodiny, stávající panelové řady už prostě nestačily. Bylo zapotřebí nových a variabilnějších systémů, kterých se během třiceti let naší výstavby panelových sídlišť vystřídalo několik. Jaké soustavy to byly, co je charakterizovalo, jakými specifiky oplývaly či kdo je zkonstruoval a jak se vyráběly, ale nemá smysl uvádět, poněvadž právě o tom *Paneláci 2* zešířoka pojednávají.

V úvodu jsem uvedl, že *Paneláci 2* jsou hráčem na dvou hřištích, protože jinak si přítomnost dvou, graficky ještě odlišných podtitulů zkrátka neumím vysvětlit. Pokud tomu tak opravdu je a mé zdání mě neklame, je nutné podotknout, že koncept je to sice „lišácký“, avšak má svá úskalí. Hrát na dvou hřištích totiž znamená být na jednom z nich slabším hráčem. Obávám se, že právě jím jsou *Paneláci* v dresu knihy o *Historii sídlišť v českých zemích 1945–1989*, v níž leccos postrádám. Především to jsou široké, zejména politické souvislosti, díky nimž by čtenář třeba pochopil, proč se skoro každý po pětáctýřicátém roce tak ochotně stával stafáží na divadle režirovaném už Národní frontou. Dále bych v publikaci uvítal detailní informace o prefabrikaci z oblasti tzv. suchých procesů, jako oceli, s níž experimentovaly například Vítkovické železárny. Společnost už ve třicátých letech dodávala na klíč sériově vyráběné domky několika typů (VR-2 až 5, VD-2 a 3). Měly ocelový skelet, stěny ze solamitových panelů a navrhovali je architekti Lev Krča, Stanislav Tobek a Jaroslav Kincl, kteří jim propůjčili vysoké estetické kvality. Přesně to samé se dá říci o stavbách z prefabrikátů na bázi dřeva či jiných organických materiálů, které se hojně testovaly krátce po válce, kdy byla nouze o klasické stavební materiály největší. Ačkoliv se žádná z technologií užitých v roce 1947 v Pokusné kolonii rodinných domků v Nové Pace nakonec do výroby nedostala, bez dřevostaveb se československé stavebnictví na prahu první pětiletky nemohlo obejít. Vzhledem k neexistenci

domácích podniků, jež by takové stavby vyráběly, byli zájemci o ně nuceni obracet se do zahraničí. O tom se ale publikace nezmiňuje. Přitom stačilo uvést jediný příklad za všechny, finskou společnost Puutalo a Spolek pro chemickou a hutní výrobu, který je musel zakoupit, aby vůbec mohl ubytovat nové zaměstnance. Autoři jistě namítnou, že pardubická, přesně řečeno ohrazenická firemní kolonie nepatří do kategorie sídlišť, které a priori měly v hledáčku. Jenomže, věnují-li se už *Paneláci* jejich komplexní historii, kterou považují za všeobíhající zprávu o stavu dané věci, potom tyto informace rozhodně měly zaznít. Už také proto, že na příkladu jejich kontingentu se dala jak ilustrovat situace, v níž se centrálně řízená ekonomika po únoru ocitla, tak vykreslit komplikace, se kterými byla konfrontována – například měl-li se uskutečnit zahraniční obchod, byť s ním plánovači dopředu nepočítali. Dodejme proto, že taková transakce nebyla jednoduchá ani v případě strategicky významných podniků, mezi které chemička někdejšího Spolku patřila.

V souvislosti s plánovaným hospodářstvím mi v knize chybí zpracování problematiky výrobní základny zprůměrněného stavebnictví, která je zde prakticky opomíjena, byť publikace obsahuje výbornou kapitolu o tom, „Jak se staví panelák“. Abych to upřesnil, vedle všech typů jeřábů, těžkých tahačů i speciálních podvalníků mám na mysli především vybavení paneláren. Pomocí nových „mechanizovaných a plnoautomatizovaných výrobních linek“,⁸ totiž měla být cena jedné bytové jednotky, která v roce 1956 stála 100 000 korun, snížena v horizontu tří let o 20 %. Z tohoto důvodu jistě stálo za to kapitolu na toto téma do publikace zařadit, stejně jako další informace. Třeba kdy a v jaké souvislosti se začalo užívat pojmu

sídliště, s nímž dosud pracovala snad jen klasická archeologie. Objevil se už ve třicátých letech v souvislosti s hojně publikovanými německými sídlišti – Neubausiedlung, anebo až během dvouletky, jak tvrdil architekt Václav Jetel? („Se slovem sídliště se začalo obecně operovat počátkem 2letého plánu a představa o sídlišti se omezila většinou na představu většího počtu obytných domů.“⁹) Je ale možné, že jsem zmínku o tom, prostě jen přehlédl, na rozdíl od termínu „sorela“, jehož původ ve své kapitole objasňuje Vendula Hnídková.

Ostatně nebylo by divu, vždyť penzum informací, které kniha obsahuje, je více než úctyhodné. Připočtu-li k tomu bohatý obrazový materiál, čtivě psané texty vysoké stylistické úrovně i výbornou grafiku Štěpána Malovce, který navzdory pravidelnému rastru panelových domů nevyšázel texty do bloku, pak musím konstatovat, že roli kritického katalogu stejnojmenné výstavy publikace plní více než důstojně. Škoda jen, že autoři (zase) opomenuli Sociálně normativní typ domu, tzv. SOCRODOM z Krohova Humanistického fragmentu, jehož výjimečný obytný prostor, rozvinutý kolem volného kulturního pokoje, představuje náš jediný původní příspěvek na téma univerzálního bytu pro široké vrstvy pracujících. Ty ostatní, a panelákové nevyjímaje, jsou de facto jen okleštěnou variantou měšťanského bytu.

Přes uvedené výtky považuji *Paneláky „dvojku“* za dobře zpracovanou i vypravenou publikaci, která má díky svému tématu i uživatelsky vstřícnému zpracování potenciál stát se čteným dílem. Je vytištěna na lehkém matném papíru optimálního formátu, což ocení každý, kdo alespoň jednou musel stěhovat knihovnu plnou přetěžkých titulů typu akademických *Dějiny českého výtvarného umění*.

¹ J. J. P. Oud, Ano a ne. Vyznání architekta, *Host IV*, 1924–1925, č. 6, s. 180–182.

² Rostislav Švácha, Prolog, in: Lucie Skřivánková – Rostislav Švácha – Martina Koukalová – Eva Novotná (edd.), *Paneláci 2. Historie sídlišť v českých zemích 1945–1989. Kritický katalog k výstavě Bydliště: panelové sídliště. Plány, realizace, bydlení 1945–1898*, Praha 2017, s. 28.

³ Ibidem, s. 37.

⁴ Vladimír Ježek, Nové stavební metody v ČSR, *Stavba VI*, 1927–1928, s. 44–46.

⁵ Zákon č. 192/1946 Sb. Zákon o dvouletém hospodářském plánu, *Zákony pro lidi.cz*, <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1946-192>, vyhledáno 22. 5. 2018.

⁶ Legenda nová, *Dikobraz III*, 1947, č. 23, 3. 6., s. 6.

⁷ Z informační brožury České státní spořitelny, nedatováno (počátek šedesátých let).

⁸ Zásady generální linie mechanizace výroby prefabrikace pro stálé a ambulantní výroby, 1956, Národní technické muzeum, fond Brázdil – Ješ, inv. č. 188.

⁹ Václav Jetel (1875–?) byl jedním z expertů, vedle Aloise Mikuškovice a Miloše Vaněčka, kteří pro Spolek pro chemickou a hutní výrobu vypracovali v souvislosti s výstavbou firemního sídliště urbanistickou expertizu. Viz František R. Václavík, *Historie a urbanistický vývoj. Pardubice – sídliště Ohrazenice – finské domky*, Pardubice 2012, s. 8 (stavebně historický průzkum).

KONFERENCE, KOLOKVIA, ODBORNÁ SETKÁNÍ

Pochopit vteřinu. Plzeňské sympozium o prožívání času v kultuře 19. století a dvě doprovodné výstavy

Plzeň, 22.–24. 2. 2018

Jako každoročně se i letos v Plzni uskutečnilo mezioborové sympozium věnované kultuře 19. století, tentokrát zaměřené na vnímání času, na existenciální a sociální význam časových struktur v rámci modernizačních procesů „dlouhého“ a převratného století. Ve dnech 22.–24. února 2018 zazněly v přednáškovém sále Západočeského muzea více než dvě desítky příspěvků, které se z různých oborových i tematických

perspektiv zabývaly otázkou, jak lidé v 19. století prožívali časové dimenze svého života, jak je chápali a vyjadřovali.

Teoretickou diskusi o vztahu cyklického a lineárního času v moderním věku uvedl **Václav Smyčka** z Ústavu pro českou literaturu AV ČR, který poukázal na proměnu horizontů očekávání v době revolučních zvratů a nové pojetí přítomnosti, chápání jako zlom, dějinný hiát otevírající cestu ke zcela nové skutečnosti.

V této souvislosti byl připomenut přínos německého historika Reinhardta Kosellecka k sémantické analýze historického času v přelomovém období 1750–1850, které Koselleck označil termínem „Sattelzeit“, s metaforickým odkazem na „horské sedlo“ přecházející k vrcholu, tedy k nástupu modernity a s ní spjaté proměně časového vnímání. Zrychlení času a reakce na ně se stalo tématem prostupujícím celým jednáním sympozia až do závěrečného dne, kdy zazněl např. příspěvek **Filipa Vostala** z Filosofického ústavu AV ČR, nazvaný *Zrychlená vteřina*.

Diferencovaný obraz časových prožitků v období nastupující industrializace a zrychlující se dynamiky společenského života detailně podali další referenti, kteří postihli šíři časového vědomí včetně momentů obrácených do minula či budoucnosti, tedy horizontů vzpomínek nebo očekávání, jako v případě příspěvků opírajících se o vzpomínky předbřeznových písmáků (**Jiří Štaif**), cestovní deníky (**Jan Pezda**) nebo analýzu dobových proroctví (**Ladislav Futtera**). K tomuto okruhu se řadilo i téma volného času, flámů jako narušení každodenního režimu (**Lucie Kořínková**) nebo úniku do jiné přítomnosti či paralelních světů na příkladu Jiřího Karáska ze Lvovic (**Karel Kolařík**). Obecnější aspekty vztahu osobního žitého času a románového vyprávění naznačily **Kateřina Piorecká** a **Alice Jedličková** ve svém rozboru narativních struktur díla Terézy Novákové. Samostatný blok byl věnován muzikologické problematice hudebního tempa (**Jan Kachlík**), operního času (**Jan Kachlík**, **Milan Pospíšil**), Wagnerovu pojmu „znějící mlčení“ (**Marta Ottlová** – **Martin Šochman**) či divadelnímu provozu determinovanému „solárním rokem“ (**Berenika Zemanová Urbanová**).

Uvědomění si hodnoty zrychlujícího se času vedlo v 19. století k návodům, jak jej efektivně využít ve výkonové společnosti, o čemž hovořila **Lenka Řezníková** v referátu věnovaném modernímu „timing“ v duchu známého výroku Benjamina Franklina, že „čas jsou peníze“. Na hospodaření s časem a jeho společenskou kontrolu se zaměřila i další podnětná vystoupení, která ukázala unifikaci a zpřesnění sociálního času, například formou pracovní doby (**Marie Macková**) či stanovením veřejných úředních hodin (**Hana Svatošová**), a také disciplinaci úřednictva a dělnictva zavedením píchacích hodin, jak ukázal velmi zajímavě **Milan Hlavačka**.

Z uměleckohistorického pohledu se nejprve tři přednášející věnovaly výtvarnému zobrazení prožívaného volného času. **Katarína Beňová** ze Slovenské národní galerie v Bratislavě představila aristokratické zábavy zaznamenané v kreslených památkách rodu Odescalchi. **Markéta Dlábková** se zaměřila na motivy „nicnedělání“ v salonní malbě reprodukováné dobovými časopisy, v nichž se tyto výjevy idylického bezčasí těšily velké oblibě. Fenoménem „Zimmerreise“ jako alternativou reálného cestování v čase a prostoru se zabývala **Marie Fiřtová**, a to hlavně na příkladu pokojových maleb Josefa Navrátila. Závěrečný den

sympozia pak zazněla vystoupení věnovaná roli nových technických a výtvarných médií umožňujících zachycení časových prožitků. **Petr Šámal** pohovořil o možnostech pohotovějšího grafického záznamu událostí, usnadněného i díky litografické technice, a **Petra Trnková** se věnovala zachycení okamžiku v pionýrských dobách fotografie. K interpretaci výtvarné montáže jako alegorického zachycení či zastavení času podnětně přispěl ve svém příspěvku **Tomáš Winter**. Na něj pak mohl navázat v závěrečném shrnutí **Radim Vondráček**, který v souvislosti s prožitkem zrychleného času upozornil i na protichůdné obranné reakce – symbolické zpomalování času napří-



„Zaměřený pohled“ do expozice výstavy *Čas, čas, čas... v umění 19. století* v Západočeské galerii v Plzni. Jaroslav Špillar, *Vodník v zimě*, 1899, olej, plátno, 111 x 77 cm, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. O 303. Foto © Karel Kocourek 2018

klad v prózách Adalberta Stiftera či obecně v kultuře středoevropského biedermeieru.

Dvě nejvýznamnější umělecké plzeňské sbírkové instituce – Západočeská galerie v Plzni a Západočeské muzeum v Plzni – přispěly již tradičně k programu sympozia výstavami

speciálně připravenými k aktuálnímu tématu. Výstavy si nekonkurují a koncepčně se nepřekrývají. Zatímco Západočeská galerie v Plzni spolupracuje s externími odbornými kurátory, kteří téma aplikují na výtvarnou problematiku českého umění dlouhého 19. století a na široce voleném materiálu zahrnujícím četné zápůjčky konstruují určitý teoretický model, výstavy v muzeu se soustředí na rozsáhlý sbírkový fond svých oddělení, zejména umělecko-průmyslového a národopisného, jímž téma symposia nápaditě ilustrují, ale také je svébytně kulturně-historicky modelují. Autory konceptu výstavy jsou odborní pracovníci sbírek.

Galerijní výstavu pod názvem *Čas, čas, čas... v umění 19. století*, (23. 2 – 9. 5. 2018, výstavní síň „13“) evokující svým hlavním titulem rytmicky pulzující *tempus*, připravili Eva Bendová a Vít Vlnas. Téma symposia *Pochopit vteřinu* uchopili jako vizuální meditaci, v níž demonstrovali proměny existenciálního a společenského prožívání času v kultuře 19. století: od původního cyklického vnímání času v koloběhu přírodních dějů, práce a liturgického roku, jež převládalo na počátku tohoto věku (vystaveny byly např. Mánesovy kresebné návrhy k pražskému orloji), k linearizaci času, kterou s sebou nesla idea pokroku v nastupující moderní civilizaci. Proměny vnímání času sledovali autoři na vývoji jeho alegorických a symbolických forem, v měnícím se sebepojetí

člověka jako časové bytosti (série portrétů od dětského po stařecký věk nápaditě kombinovaná se stylotvorným vývojem) a reflexi světa jako zdroje časových manifestací v introspektivním prožitku (Alšův *Žalov*, Preislerovo *Jaro*) či působivé manifestaci okamžiků a nezachytitelnosti času v atmosférických jevech.

Grafem trojtečky v titulu výstavy, vyjadřující nedokončenou řeč, sugeruje graficky výstižným způsobem otevřený rytmus časového toku v jeho podstatné neukončenosti. Tomu se nebylo možné vyhnout... Výstava v muzeu (24. 2. – 9. 9. 2018) nese víceznačný titul *Všeho do času... (1788–1918)*. Z povahy shromážděného sbírkového fondu především národopisného oddělení muzea vyplynulo její zaměření na hmotné historické doklady vztahu k času, jeho funkci a vnímání v Plzni a na Plzeňsku, ve městě a na venkově. Tyto předměty tematizují zejména měnící se vztah individuálního a obecného času, jehož úloha se během 19. století posilovala v důsledku nových faktorů, jakým bylo např. zavedení železniční sítě. Koncept výstavy současně využívá osmičkový rok a připomíná jubilejní funkce historického času v souvislostech konstitutivních momentů vzniku české státnosti. Výstava je tak příspěvkem k letošnímu stoletému jubileu vzniku republiky a je termínována daleko za horizont symposiálního času, až do počátku září. Proto o ní lze psát v aktuálním smyslu.

Radim Vondráček – Petr Jindra

Dispossessions of Cultural Objects between 1914 and 1989/1991 – Alpe Adria Region in Comparative Perspective

Ljubljana, 19.–21. 3. 2018

Ve slovinské Lublani proběhla v březnu mezinárodní vědecká konference, uspořádaná France Stele Institute of Art History ZRC SAZU. Akce, na níž hned v úvodním dni vystoupila i trojice zástupců s příspěvky týkajícími se výzkumné problematiky převodů uměleckého majetku v průběhu 20. století v českém prostředí, se těšila výraznému zájmu badatelů nejen z pořadatelských zemí bývalé Jugoslávie (Slovinska, Chorvatska) a spolupřátel Itálie, Rakouska, Německa, ale i Velké Británie, Francie, Srbska a Spojených států.

Mezinárodní interdisciplinární projekt *Transfer of Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th Century* (TransCultAA), financovaný z programu Evropské unie HERA (Humanities in the European Research Area), je spravován z mnichovského Zentralinstituts für Kunstgeschichte, jeho vedoucím je **Christian Fuhrmeister**. Hlavními spoluřešiteli pak **Barbara Murovec** ze slovinského France Stele Institute of Art History ZRC SAZU, pořadatel konference, a dále **Donata Levi** z University of Udine a **Ljerka Dulibić** ze záhřebské Strossmayer Gallery of Old Masters HAZU. Zatímco početný internacionální tým projektu, spoluorganizovaného rovněž mezinárodní asociací umělecko-historických institutů RIHA (Research Institutes in the History of Art), se soustředí na výzkum historických i zcela soudobých nesrovnalostí ve vlastnictví, správě a ochraně kulturního dědictví, na něž je multietnický a multikulturní Alpsko-jaderský region velmi bohatý, samotná konference pak položila otázku v souvislostech širší komparace s historickou zkušeností a výsledky výzkumu ve střední a východní Evropě. V tomto směru tak pro nás přinesla řadu zcela konkrétních podnětů pro internacionalizaci našeho provenienčního výzkumu týkajícího se pohybu uměleckého majetku ve 20. století. Již zmíněná trojice příspěvků s českou

tématikou zazněla hned v prvním dni. Zahájila ji **Cathleen Giustino** z Auburn University v americké Alabamě, dlouhodobě se zabývající otázkami kulturních dějin i našeho prostředí, disponující skvělou znalostí českojazyčných pramenů (*Unpacking the Case of Dr. Václav Wagner. Struggles over Confiscated Cultural Property and Heritage in Postwar Bohemia*). Navázal příspěvek **Marcely Rusinko [Chmelařové]** ze Semináře dějin umění FF MU v Brně, shrnující problematiku konfiskací uměleckých sbírek v poválečném Československu: *Dispossessing Art Collectors in Communist Czechoslovakia*, a příspěvek **Jana Uhlíka** *Confiscated Monuments of the German Minority in Czechoslovakia*, představující dosavadní badatelské výsledky NAKI II grantu **Hledání provenience movitých kulturních statků zestátněných v roce 1945 občanům německé národnosti v severočeském regionu** Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i.

Projekt TransCultAA vycházející ze zásad Washingtonské konference roku 1998 poprvé v takto nadnárodním měřítku na poli dějin umění otevírá citlivé otázky sledující individuální materiální toky kulturních statků, historii jejich převodů, přemístění, konfiskací i válečného rabování a problematiku následné restituční politiky v Alpsko-jaderském regionu. Klade si konkrétní otázky, kdo přenesl či přemístil které kulturní objekty, kdy a proč. Východiska slovinské konference i další možnosti dialogu pregnantně naznačila již úvodní přednáška německého historika **Michaela Wedekinda** *Translocations in Contested Space*, která shrnuje historicko-politický rámc dějin lokálních konfliktů od závěru 19. století do současnosti, související bezprostředně s opakovanými proměnami hranic a politické správy jednotlivých území. Na jejím základě tak bylo možno lépe porozumět v následujících třech dnech ve velké většině případů poprvé otevřeným

citlivým kauzám týkajícím se osudů konkrétních uměleckých děl. Takto kupř. **Karin Leitner-Ruhe**, šéfkurátorka muzea Joanneum v Grazu, položila otázku po osudech sedmi desítek obrazů starých mistrů zapůjčených muzeem na počátku 20. století na výzdobu lázeňských domů ve střediscích Rogaška Slatina a Dobrna, ležících dnes na slovinském území (*A Missing Collection? Graz – Rogaška Slatina and Dobrna – Ljubljana*). Část maleb totiž díky současnému výzkumu autorka objevila v kolekci slovinské Národní galerie, pro niž ovšem jde o poměrně cenný konvolut. Obdobný zájem a diskusi ale vzbudila i řada dalších aktuálních příspěvků. Oboustranné emoce italské a slovinské strany vyvolalo vystoupení **Eleny Franchi** k problematice dlouholetých neúspěšných restitučních jednání bývalé Jugoslávie a Itálie týkajících se statků přemístěných z území Istrie v průběhu druhé světové války. Kontroverzní diskuse v kulórech vyvolal rovněž příspěvek dvojice rakouských badatelek z vídeňského Dorothea zabývajících se provenienčním výzkumem v souvislosti s dějinami instituce. Poukázal mimo jiné na skutečnost, jak fragmentární je dnes její archiv, v němž zcela chybí dokumentace k prodejům nejproblematictějších historických období (**Katja Zirnsack** – **Felicitas Thurn-Valsassina**, *Dorotheum and Masse Adria. What we know and what we don't know*). Otázky historie uměleckého trhu v souvislosti s toky problematizovaného majetku a postupem digitalizace těchto dat však položily i další příspěvky. Současný rozvoj a možnosti Getty Provenance Indexu přiblížila osobně **Gail Feigenbaum** z Getty Research Intitutu Los Angeles. Obdobně stav výzkumu a digitalizace dokumentace k německému uměleckému obchodu týkající se nyní především fotoarchivu obchodníka Julia Boehlera a aukčních katalogů předního německého meziválečného obchodníka Hugo Helbinga představila **Meike Hopp** z mnichovského Zentralinstitutu für Kunstgeschichte. Bezprostřední badatelskou návaznost na naše prostředí prokázal rovněž výzkum Rakušanky **Gabriele Anderl** (*The Vienna Art Market between 1938 and 1945*). Dále práce **Ivy Passini Tržec**, jejíž studie situace soukromých sběratelů v poválečném Záhřebu dobře zrcadlí stav v prvních dvou desetiletích komunistického Československa (*Private Collections of Public Interest in Zagreb and Their Destiny under Socialism*), ale také výzkum **Darii Brasca** analyzující archivní dokumentaci svobodného přístavu v Terstu, jehož



Česká sekce, zleva Jan Uhlík, Cathleen Giustino, Marcela Rusinko.
Foto © Andrej Furlan, 2018

prostřednictvím při útěku před nacismem opouštěla Evropu společně s cenným uměleckým majetkem i řada židovských rodin původem z českého území.

Význam takto prestižně obsazené nadnárodní konference, vyzývající k nezbytnému badatelskému dialogu v rámci evropského kulturního prostoru, pro nás spočívá především v důrazu na internacionalizaci provenienčního výzkumu pohybu uměleckého majetku ve 20. století, který až do současnosti, byl-li vůbec veden, probíhal ve většině participujících zemí pouze na národní úrovni a dotýkal se pouze dílčích témat (u nás kupř. především problematiky židovského majetku). Obecně se na tomto fóru totiž české příspěvky – jako komparativní perspektiva k podstatně živější problematice Alpsko-jaderského regionu – těšily o poznání většímu zájmu a odborné pozornosti, než jak jsme tomu u stále ještě nedostatečně protežovaného tématu navykli v našem prostředí. Současně také naznačil více bezprostředních funkčních badatelských propojení a podnětů než související české konference posledních několika let.

Marcela Rusinko

Mezinárodní konference Archduke Ferdinand II of Austria (1529–1595) and his Cultural Patronage between Prague and Innsbruck

Praha, 21.–23. 2. 2018

Ústav dějin umění Akademie věd ČR, v. v. i., ve spolupráci s Národní galerií v Praze uspořádal v únoru mezinárodní konferenci věnovanou kulturnímu mecenátu arcivévody Ferdinanda Tyrolského. Třídenní odborné setkání se konalo v Akademickém konferenčním středisku v Husově ulici. Organizace akce byla podpořena grantem GA ČR. Připravit tak velkou konferenci s kvalitním obsazením bylo možné díky kontaktům navázaným

při přípravě výstavy *Arcivévoda Ferdinand II. Habsburský. Renesanční vladař a mecenáš mezi Prahou a Innsbruckem* (Valdštejnská jízdárna, 3. 11. 2017 – 25. 2. 2018), na jejíž koncepci a vědeckém katalogu obě instituce spolupracovaly s kolegy z Kunsthistorisches Museum Wien a Schloss Ambras Innsbruck.

Cílem konference bylo prohloubit poznání mecenátu českého místopředsedy a pozdějšího tyrolského vladaře arcivévody

Ferdinanda v mezioborovém kontextu a rozšířit síť Praha – Innsbruck, prezentovanou na výstavě, také o kulturní vliv ostatních dvorů (Německo, Španělsko, Nizozemí).

Konferenci zahájili přivítáním účastníků ředitel ÚDU Tomáš Winter a jménem Národní galerie v Praze Blanka Kubíková. Následně pronesla úvodní řeč hlavní organizátorka konference Sylva Dobalová z Ústavu dějin umění. První keynote přednášku přednesla **Jaroslava Hausenblasová** z katedry českých dějin Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Badatelka shrnula nové poznatky svého výzkumu ohledně složení, organizace a financování dvora arcivévody Ferdinanda během jeho českého působení (1547–1567). Poté se ujala slova **Veronika Sandbichler**, ředitelka Schloss Ambras Innsbruck, která představila výsledky nového průzkumu a rekonstrukce kunstkomoř arcivévody Ferdinanda na jeho zámku Ambras u Innsbrucku.

První den konference byl věnován sběratelství arcivévody Ferdinanda a především jeho kunstkomoře, která patřila ve své době k nejvýznamnějším sbírkám svého druhu. Výjimečná je i tím, že do dnešních dnů se dochovalo relativně velké množství původních předmětů v porovnání s obdobnými dobovými kolekcemi. K tématu zaznělo celkem devět příspěvků. První řečník **Thomas Kuster**, kurátor ze Schloss Ambras Innsbruck, informoval o výsledcích svého studia pozůstalostního inventáře arcivévody Ferdinanda z roku 1596, uloženého v Kunstkammer v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Oproti druhému exempláři pozůstalostního inventáře ze sbírek Österreichisches Nationalbibliothek ve Vídni, který byl přepsán a publikován již koncem 19. století, zpracování a zveřejnění rukopisu z KHM právě probíhá. **Beket Bukovinská** z ÚDU se ve svém příspěvku zaměřila na porovnání kunstkomoř arcivévody Ferdinanda a proslulé sbírky jeho synovce císaře Rudolfa II. **Stanislav Hrbatý** z Muzea východních Čech v Hradci Králové seznámil posluchače s výsledky bádání o arcivévodově zbrojnici na Pražském hradě v období jeho působení v Čechách.

Annemarie Jordan Gschend, badatelka působící v Centro de Humanidades v Lisabonu, se věnovala kulturní výměně mezi arcivévodou Ferdinandem a Iberským poloostrovem. Sledovala zejména činnost císařského vyslance ve Španělsku, Hanse Khevenhüllera a obchodníka Antonia Meytinga, kteří působili jako významní zprostředkovatelé akvizic exotických předmětů a zvířat ze Zámorí do středoevropských panovnických sbírek.

Michaela Pejčochová, kurátorka Sbírký umění Asie a Afriky Národní galerie v Praze promluvila o čínských tušových malbách v arcivévodových sbírkách. Obrazy, jež se dodnes nacházejí na Ambrasu, jsou nejstaršími malířskými importy z Číny a představují tak mimořádně důležité příklady renesančního sběratelství exotik.

Markéta Ježková z ÚDU se ve svém příspěvku zamýšlela nad úlohou, jakou ve sběratelských zájmech arcivévody Ferdinanda sehrály jeho zkušenosti a zážitky z pobytu v Nizozemí, především jeho znalost bohatých sbírek Markéty Rakouské a Marie Uherské. Rozsáhlou sekci kunstkomoř završily tři příspěvky:

Susanne König-Lein z Karl-Franzens-Universität ve Štýrském Hradci přednesla porovnání složení ambraské kunstkomoř arcivévody Ferdinanda a kunstkomoř budované jeho mladším bratrem Karlem ve Štýrském Hradci. Následující příspěvek **Evya Putzgruber** z Universität für angewandte Kunst ve Vídni souvisel s arcivévodovým zájmem o sklářství a jeho podporou výroby skla v Tyrolsku. Badatelka hovořila o uvedení nové benátské technologie tavení nad lampou do skláren v okolí Innsbrucku. Přednášky prvního dne zakončil **Hugo Miguel Crespo** z lisabonské univerzity referátem o nově objevené kovové váze naplněné květy, odlitými podle skutečných rostlin, kterou připsal proslulému norimberskému zlatníkovi Wenzelu Jamnitzerovi. Večer zakončila prohlídka výstavy ve Valdštejnské jízdárně v doprovodu autorů expozice.

Také druhý den konference měl bohatý program. Dopolední plenární sekce se věnovala tématu výtvarného umění a dvorských umělců ve službách arcivévody. **Madelon Simons**, působící na amsterdamské univerzitě, přednesla příspěvek na téma záalpských uměleckých inspirací pro utváření mecenášské osobnosti arcivévody Ferdinanda. Soustředila se zejména na vizuální zkušenosti mladého Ferdinanda z pobytů v Nizozemí a v říši, a to hlavně během jeho opakovaných cest do bohatého Augsburgu. **Sylva Dobalová** představila dvě alba z arcivévodovy kunstkomoř. Uvažovala o tom, zda kresby fontán vpleené v prvním svazku a grafiky návrhů centrálních staveb z druhého analyzovaného svazku mohly mít nějaký vliv na reálné stavby a jaká byla účast arcivévody v dílenském procesu. **Blanka Kubíková** se ve svém referátu zamýšlela nad otázkou, zda portrétní strategie arcivévody měly dopad na portrétní reprezentaci a portrétní mecenáš české šlechty a naopak, jakou stopu zanechal český pobyt v této oblasti zájmu arcivévody Ferdinanda. Rakouská badatelka **Elisabeth Reitter** z univerzity v Innsbrucku seznámila posluchače s poznatky ze svého archivního průzkumu, v němž studuje působení umělců a architektů ve službách arcivévody Ferdinanda v době jeho tyrolského období. Na závěr sekce pohovořila **Eliška Fučíková** o dosud málo známých aspektech působení stavitele Hanse Tirola ve službách Habsburků.

Odpoledne bylo zasedání rozděleno na dvě paralelní sekce. První věnovanou architektuře zahájil **Herbert Karner** z ÖAW ve Vídni. Věnoval se otázce, jakým způsobem může panovnická rezidence a pobyt vládce formovat prostředí města, a srovnával z tohoto úhlu pohledu Innsbruck a Vídeň v době arcivévody Ferdinanda. **Petr Uličný** z ÚDU představil problematiku architektonicky nevýrazných rekonstrukcí habsburských obytných prostor v kontrastu s originalitou letohrádků a kvalitami renesančních staveb paláců šlechty. Americká badatelka **Sarah Lynch** působící na Friedrich-Alexander-Universität v Erlangenu se věnovala vztahu arcivévody s hlavním staviteltem Hradu Bonifácem Wohlmudem. Příspěvek **Luca Duerloo** z univerzity v Antverpách se soustředil na studium habsburských letních rezidencí a dobové představě o životě na venkově. Porovnal principy zakládání parků a zahrad mezi jednotlivými habsburskými sídly ve Španělsku, Nizozemí a ve střední Evropě, konkrétně Aranjuez, Mariemont a Hvězdu. Posledním mluvčím byl **Jan Bažant** z Filozofického ústavu AV ČR, který porovnával Královský letohrádek a Hvězdu s ohledem na jejich topografickou situaci a srovnával ikonografii jejich výzdoby v prvcích prezentujících Habsburky (Ferdinanda I.) jako krále a císaře.

Paralelní sekce byla věnována problematice arcivévodova mecenátu humanismu a vědy. **Marta Vaculínová** z Filozofického ústavu AV ČR rozebrala dedikační strategie a v nich se odrážející životní pouť básníka a lékaře Vavřínce Špana, autora zajímavé básně popisující Hvězdu, který nicméně nenalezl na arcivévodově dvoře očekávané uznání. **Lucie Storchová** ze stejné instituce se věnovala opominutým rukopisným zápisníkům lékaře Georga Handsche, kterého lze naopak považovat za jednoho z hlavních arcivévodových oblíbenců a tvůrců. Tento učenec a překladatel Mattioliho archivoval svou příležitostnou poezii a díky dedikacím je možno dokumentovat síť kontaktů, které navázal, stejně jako způsob, jakým při jejím budování uvažoval. Mladý muzikolog **Frederik Pacala** z FF UK představil vztahy Georga Handsche a arcivévody k hudbě. V druhé části této sekce představila **Katharina Seidl**, kurátorka ze Schloss Ambras Innsbruck, importované botanické novinky pěstované u arcivévodova dvora. Zdeněk Žalud z Husitského muzea v Táboře se věnoval problematice astrologie na dvorech s arcivévodou spojených. **Eliška Baťová**

z Nadace pro dějiny kultury ve střední Evropě se zamýšlela nad knihovnou Ferdinanda II. a otázkou, zda by mohla obsahovat i protestanskou literaturu.

Sekce posledního dne konference byla nazvána *Dynasty and Festivities* a zahrnovala příspěvky z oboru historie i referáty zkoumající různé aspekty dvorského života. Jednání zahájil **Joseph F. Patrouch** vyučující na University of Alberta. V příspěvku upozornil na význam rodinných vazeb a sňatkových aliancí v politických zájmech habsburského rodu. Pozornost soustředil na rok 1567, kdy arcivévoda Ferdinand přesídlil do Innsbrucku a stal se tyrolským vládařem. **Jana Hubková** z Městského muzea v Ústí nad Labem zhodnotila reflexi mimořádné události, která se v roce 1558 uskutečnila v Praze: slavnostního vjezdu Ferdinanda I. po jeho císařské korunovaci v dobových letácích. Závěrečný blok otevřel **Jan Baťa** z Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy příspěvkem o zastoupení hudby na festivalech pořádaných v Praze arcivévodou

Ferdinandem a svůj referát doprovodil hudební ukázkou, kterou si účastníci konference s potěšením vyslechli. Závěr konference patřil **Václavu Bůžkovi** z Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, který odborné setkání zakončil poutavou přednáškou na téma lovu jako prostředku a součásti arcivévodovy sebe prezentace. Odpoledne mohli ještě účastníci využít nabídky Prokopa Muchky a Sylvy Dobalové k návštěvě letohrádku Hvězda.

Konference se těšila hojně návštěvnosti a živému zájmu. V konferenčním sále i během pauz mezi přednáškami probíhaly čilé diskuse na téma arcivévodovy Ferdinanda i jiná blízká témata, která se mohou stát podnětem pro budoucí výzkum a spolupráci mezi zúčastněnými badateli z různých oborů. Ústav dějin umění připravuje vydání vybraných referátů v souhrnné publikaci, která se tak stane dalším příspěvkem k poznávání renesanční střední Evropy a osobnosti arcivévodovy Ferdinanda II.

Sylva Dobalová – Blanka Kubíková

OBITUARIA



Karel Stretti. Foto © Adam Pokorný, 2018

Za profesorem Karlem Strettim

(29. června 1943 – 24. března 2018)

Dne 24. března 2018 zemřel přední český restaurátor prof. Karel Stretti. V úvodu této vzpomínky se lze odkázat na slova kolegy prof. Jana Royta, která použil v nekrologu jiného významného restaurátora, Mojžíra Hamsíka, v němž řekl: „Požehnáním životní pouti je to, když člověk může naplnit své poslání.“ Myslím, že tato slova můžeme také plně vztáhnout k zesnulému Karlu Strettimu, který naplnil své životní poslání nejen řadou restaurátorských prací významných uměleckých děl, ale i tím, že zásadním způsobem přispěl k rozvoji samotného restaurátorského oboru.

Počátek profesní dráhy Karla Strettiho se vztahuje ke studiu v ateliéru prof. Bohuslava Slánského, zakladatele české restaurátorské školy, jehož názorové postoje celý život hájil a dále rozvíjel. Již během studia na Akademii mu byl svěřen k restaurování významný středověký bohemikální obraz *Asumpty emauzské*. Společně s dalšími spolužáky měl pak výjimečnou možnost se zúčastnit záchranných prací na uměleckých památkách poničených povodní ve Florencii v roce 1966. Setkání

s tehdejšími aktuálními technologiemi a italskou teorií restaurování, určující světové trendy, byl nepochybně dalším z vlivů, který zanechal zřetelný odkaz ve Strettiho názorech a postojích.

Po studiu na Akademii nastoupil do restaurátorského ateliéru Národní galerie v Praze – instituce, se kterou byl do jisté míry svázán po celý život, a to nejen na počátku v pozici zaměstnance restaurátorského ateliéru, ale i později jako externí restaurátor nebo často oslovovaný konzultant.

Dlouhá řada významných děl, která Karel Stretti restauroval, zahrnuje díla předních starých mistrů, jako byli Petr Brandl, Václav Vavřinec Rainer nebo Leopold Willmann. Jako jeden z velkých úspěchů jmenujme například objevení Tintorettovy malby *Klanění pastýřů*, která se nacházela pod kompletní přemalbou neznámého malíře z 18. století. Z devadesátých let lze pak zmínit spolupráci na restaurování deskových obrazů z kape sv. Kříže na Karlštejně, kde restauroval *Triptych* Tommasa da Modena, nebo později restaurování dvou oltářních křídel od Michaela Coxieho ze sbírek Národní galerie v Praze. Karel Stretti se ovšem nezabýval pouze starým uměním, ale jeho zájem patřil i problematice restaurování moderních obrazů. Jeho portfolium tak obsahuje přední díla českého umění 20. století, včetně například obrazů *Amorfa*. *Dvoubarevná fuga* od Františka Kupky či *Torzo* od Toyen. Významný podíl v bohaté profesní činnosti Karla Strettiho patřil též restaurování nástěnných maleb. V době komunistického režimu pomáhal transfery gotických maleb zachraňovat alespoň fragmenty hmotné památkové podstaty k likvidaci určených kostelů v Židovicích a Kopistech. Z období, kdy již jako profesor vedl restaurátorský ateliér na pražské Akademii výtvarných umění (viz níže), jmenujme restaurování středověkých maleb v Hněvkovicích nebo unikátní malířské výzdoby ze 14. století v kostele sv. Anny na Starém Městě pražském. Pod Strettiho vedením také došlo k největšímu objevu na poli nástěnného malířství v posledních desetiletích – k odhalení svrchně kvalitní pozdně středověké nástěnné výzdoby v presbytáři a lodi kostela Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani, kde restaurátorská škola AVU pracuje dosud.

Vedle bohaté restaurátorské praxe, která řadí Karla Strettiho po bok nej přednějších českých představitelů oboru, se věnoval také velmi obětavě pedagogické činnosti. V rámci porevolučních změn na Akademii se uvolil k přijetí místa vedoucího pedagoga

restaurátorského ateliéru, které pak zastával více než čtvrt století. Z jeho ateliéru tak vyšly dvě generace dnes aktivně působících restaurátorů. Profesní postoje a názory Karla Strettiho vycházely z teorie restaurování formulované Bohuslavem Slánským, kterou dále rozvíjel a aktualizoval. Tato teorie vychází z premisy schopnosti restaurátora reflektovat umělecké dílo v jeho plné mnohovrstevné jedinečnosti, se všemi specifickými kvalitami a přesahy. V koncepci restaurátorského zásahu tak nelze zohledňovat pouze hmotnou podstatu uměleckého díla, nýbrž je nezbytné vnímat je komplexně, včetně jeho hodnot „nemateriálních“. Předpokladem této profese je tak vedle studia exaktních přírodních věd a znalosti relevantních humanitních oborů právě kvalita výtvarných schopností a výtvarné citlivosti studenta.

Souběžně s pedagogickou činností se Karel Stretti aktivně veřejně angažoval v diskuzi týkající se restaurátorského oboru v návaznosti na památkovou péči. Z této iniciativy vzešla řada jeho článků a veřejných vystoupení s jasným, nekompromisním pojmenováním aktuálních problémů a navrženými cestami řešení. Připomeňme například příspěvky Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí¹ nebo Průzkum a restaurování malířských uměleckých děl na Akademii výtvarných umění v Praze² ve specializované ročence *Technologia artis*, která byla důležitou platformou oboru a jeho aktivit v devadesátých letech.

¹ Karel Stretti, Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí, *Technologia artis* 1993, č. 3, viz <http://www.technologiaartis.org/3vse-studie-restaur.html>.

² Karel Stretti, Průzkum a restaurování malířských uměleckých děl na Akademii výtvarných umění v Praze, *Technologia Artis* 2006, viz http://www.techartis.cz/TA_2006/0_Stretti.htm.

Nutno podotknout, že právě dlouhodobá marnost snah o změnu struktur neblaze nastaveného systému, byla pro Karla Strettiho bohužel zejména v posledních letech značně vyčerpávající.

Budu-li mluvit za sebe, ale jistě i za ostatní studenty, kteří prošli jeho ateliérem, byl pro nás pan profesor vždy plně respektovanou morální a odbornou autoritou. Vedle hlubokých teoretických vědomostí to byly jeho mimořádné zkušenosti, s nimiž nás učil způsobům práce, spočívajícím především v pokorném respektu k uměleckému dílu. Svým přístupem s jasnými, konstantními postoji nám byl vždy vzorem a příkladem. Jako jeho žáci jsme navíc oceňovali profesorův jedinečný smysl pro humor a konečně i jeho výjimečné charisma, podněcující zájem o restaurátorskou problematiku.

Osobně si vzpomínám na dobu, kdy jsem se před přijímacími zkouškami na Akademii výtvarných umění rozhodoval, zda se budu hlásit na volný obor, nebo na restaurování. Byla to právě podnětná konzultace u profesora Strettiho, odehrávající se mezi Brandlovými portréty a obrazy od Toyen a Bedřicha Dlouhého, která měla na mé tehdejší rozhodnutí zásadní vliv.

Jak jsem již zmínil, Karel Stretti po sobě zanechal celou řadu výborných restaurátorů. Jsem si jist, že profesorův odborný odkaz najde v jeho žácích své důstojné pokračovatele.

Adam Pokorný

In memoriam Jany Kybalové

Dne 28. března 2018 se uzavřela pozemská pouť historičky umění doc. PhDr. Jany Kybalové, CSc. Narodila se v rodině důstojníka Československé armády 1. ledna 1928 na východním Slovensku v Košicích, kde tehdy její otec, mjr. Jan Karl, několik let před druhou světovou válkou sloužil. Jana Kybalová se poté, co v Praze v roce 1947 odmaturovala na dívčím reálném gymnáziu, rozhodla pro studium dějin umění na FF UK, kam byla v témže roce přijata. Jejími učiteli byly takové osobnosti jako prof. Antonín Matějček, prof. Jan Květ či prof. Jaroslav Pešina. Promovala o pět let později (1952) a vzápětí obhájila rigorózní práci *Holíčská majolika a kamenina*. Po studiích J. Kybalová nastoupila do archeologicko-historického oddělení Národního muzea v Praze. Zde působila až do roku 1960 jako vědecká asistentka. Věnovala se zejména práci v lapidáriu, o jehož sbírkách napsala několik přínosných statí. Za všechny připomeňme alespoň katalog této sbírky, který vyšel v roce 1954 (*Lapidárium Národního muzea. Katalog sbírky*). Za zlomový okamžik ve vědecké kariéře doc. Kybalové lze považovat rok 1960, kdy si pod přímým vlivem svého tchána, prof. Antonína Kybala, jako téma kandidátské disertační práce zvolila holíčskou fajáns (*Holíčská fajans. K činnosti první keramické*



Jana Kybalová s Václavem Havlem, v pozadí ředitelka Uměleckoprůmyslového musea v Praze Helena Koenigsmarková. Foto © Miloslav Šebek, 1995

manufaktury na území Československa). Ve stejném roce Jana Kybalová nastoupila do Uměleckoprůmyslového musea v Praze na místo kurátorky, respektive vědecké pracovnice. Zde setrvala až do svého odchodu do důchodu v roce 1998, přičemž po roce 1989 zastávala místo vedoucí sbírky skla, keramiky a porcelánu. V této instituci vznikly její, dodnes v mnoha ohledech klíčové práce o kamenině a fajánsi, tedy látce, které se po celý svůj profesní život věnovala především. Za všechny jmenujme alespoň několik nejvýznamnějších:

Delftská fajáns ve sbírkách Uměleckoprůmyslového musea v Praze, kat. výst., 1973, *Habánská fajáns 1590–1730* (kat. výst., Praha 1981, spoluautor J. Novotná), *Evropská kamenina* (Praha 1986) či *Keramická sbírka Hugo Vavrečky* (Praha 1995). Mimo to se Jana Kybalová věnovala slonovině, textilu a dalším materiálům. Široký záběr, podložený bohatými zkušenostmi a zevrubnými znalostmi se promítnul do jejich syntetických prací o dekorativním umění (např.: *Kunstgewerbe und Wohnkultur*, in: Seibt, F. (ed.), *Böhmen im 19. Jahrhundert. Vom Klassizismus zur Moderne*, Frankfurt am Main 1995). Podobně jako na poli vědeckém, byla Jana Kybalová činná i na poli pedagogickém. Externě spolupracovala s Ústavem pro dějiny umění FF UK v Praze. Nejprve v letech 1967–1973 a následně po sametové revoluci v letech 1990–2005, kdy se zde roku 1995 habilitovala. Mimo přednášek vedla i seminář uměleckého řemesla, který byl mezi studenty oblíben, přestože doc. Kybalová reprezentovala náročnou pedagožku. Nutno

podotknout, že taková byla i sama k sobě, což jí v očích frekventantů dodávalo značné vážnosti. Ve výčtu aktivit Jany Kybalové nelze opomenout ani její zaujetí pro spolkovou činnost, neboť v roce 1995 stála u založení Společnosti přátel Uměleckoprůmyslového musea v Praze, kterou následně více než deset let jako její předsedkyně úspěšně vedla.

Paní doc. PhDr. Jana Kybalová, CSc., patřila k posledním představitelům generace historiků dějin umění, kteří byli v mládí formováni první Československou republikou, takže jí byly přirozeně imanentní vlastnosti jako smysl pro zodpovědnost, pracovitost, stálost v názorech, čestnost, ale i sebereflexe a s ní spojený respekt k druhým. V případě doc. Kybalové to platilo zcela, což osvědčuje autor tohoto textu, který ji dva dny před její smrtí odeslal pozdrav ze Svatého města – Jeruzaléma. Na tomto světě si ho již nepřečetla. Věřme, že ho dostala v přítomnosti Všemohoucího, tedy tam, kam celým svým životem směřovala...

Jan Schöttner

Vzpomínka na Annu Rollovou

(23. srpna 1945 – 13. srpna 2017)

Dne 13. srpna roku 2017 zemřela po vážné nemoci ve věku nedožitých dvaasedmdesáti let Anna Rollová, dlouholetá kurátorka a ředitelka Sbírky grafiky a kresby Národní galerie v Praze, autorka mnoha významných studií v oboru středoevropské a nizozemské kresby, barokní freskové malby a stěžejní monografie ke strahovskému malíři Siardu Noseckému.

Anna Rollová vystudovala dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v letech 1964–1969. V průběhu studia její zájem směřoval zejména k baroknímu umění a vyústil v diplomovou práci na téma *Život a freskové dílo Siarda Noseckého (1693–1753)*. Téma prohloubila ve stejnojmenné rigorózní práci, s dodatkem k tvorbě Josefa Hagera, obhájené v roce 1977. Pro kandidátskou práci si zvolila téma stále výsostně barokní: *Geneze boltcového ornamentu, Příspěvek k severské ornamentice 17. století*. Práci vydala tiskem v roce 1988. První pracovní zkušenosti získala v Památníku národního písemnictví sídlícím v budovách Strahovského kláštera, kde působila po absolvování studií do roku 1986. Zde mohla zúročit své obsáhlé znalosti o výzdobě objektu. Společně s Pavlem Preissem a Pravoslavem Kneidlem vydali v roce 1988 publikaci *Strahovská knihovna Památníku národního písemnictví – historické sály, dějiny a růst fondů*. Pavel Preiss během spolupráce rozpoznal v Anně odborníci s kritickým myšlením, důkladnými vědomostmi a znaleckým okem a nabídl jí místo kurátorky nizozemské kresby v nově vzniklém oddělení staré kresby Národní galerie v Praze, kde se stal vedoucím. Sídliili tehdy ve Šternberském paláci, Anna sdílela kancelář s Pavlem Preissem. Jejich oddělení doplňoval Martin Zlatohlávek a soudě dle Anniných vzpomínek, bylo to její nejmilejší pracovní období. Anna se stala uznávanou odbornicí na staré kresby manýrismu a baroka, především holandských autorů. Souboru nizozemské kresby ve fondu Národní galerie v Praze se věnovala soustavně a významně přispěla k jeho zpracování a revizi atribucí. Výsledky své práce prezentovala ve výstavě *Nizozemské kresby 16. a 17. století* uspořádané v Jiřském klášteře v roce 1993, k níž vyšel česko-anglický katalog. Ten je dosud platným soupisovým katalogem, byť pouze dílčím, protože na výstavě byla prezentována pouze vybraná významnější díla této důležité kolekce. Katalog je však patrně více znám a využíván hlavně zahraničními kolegy, kteří se na něj často odkazují.



Anna Rollová při zahájení výstavy *Nizozemské kresby 16. a 17. století* v Jiřském klášteře v roce 1993.
Foto © Národní galerie v Praze, 1993

V témže roce 1993 nahradila Anna Rollová Pavla Preisse ve funkci vedoucí sbírky staré kresby po jeho odchodu do důchodu a o čtyři roky později byla pověřena vedením znovu sjednocené Grafické sbírky NG (dnes Sbírky grafiky a kresby). V roce 1998 byla do této funkce jmenována.

Zájmy grafické sbírky hájila houževnatě v dobách, kdy hrozilo, že vedení Národní galerie rozhodne o jejím rozdělení do Sbírk moderního umění a Sbírk starého umění. Tento krok pokládala za chybný, neprospívající specifičnosti grafické sbírky z pohledu uložení fondu, přístupu badatelů a také kurátorské práce s papírovými exponáty. Uvědomovala si, že by zájmy kolekcí obrazů a soch navždy převládly nad sbírkou děl na papíře, pokládanou často jen za pomocný materiál pro jiné výstavní projekty. Annu Rollovou v argumentaci o potřebnosti autonomie sbírky s papírovými výtvarnými díly v Národní galerii ochotně podpořili svými dopisy ředitelé významných evropských grafických sbírek. Díky její vytrvalosti máme stále ještě samostatnou sbírku kresby a grafiky, stejně jako jiná velká světová muzea umění.

V roce 2007 Anna Rollová dosáhla důchodového věku a rezignovala na post ředitelky sbírky, na který doporučila Ondřeje Chrobáka, v té době kurátora kresby 19. století. V Galerii však i nadále působila ještě deset let jako kurátorka nizozemské kresby. Mezi její poslední odborné zájmy patřil Pieter Stevens, nizozemský krajinář Rudolfov pražského dvora. Tomuto umělci uspořádala Anna komorní výstavu (grafický kabinet) ve Schwarzenberském paláci a připravila malý katalog. Při odchodu do důchodu v loňském roce se těšila, že bude více cestovat a že

se přestěhuje někam blíž k centru Prahy, třeba zpátky do oblíbených Nuslí, jak bývala zvyklá v mládí. Bohužel většinu z těchto plánů již nestihla zrealizovat. O jejím úmrtí jsme se dozvěděli v naší sbírce až později. Anna, jak bylo jejím zvykem, jen málo hovořila o osobních záležitostech, asi i proto se nikomu z bývalých spolupracovníků, třebaže se s nimi stýkala, nesvěřila se svou nemocí. Koncem jara přestala odpovídat na e-maily a telefonáty, během prázdnin se všichni rozprchlí na dovolenou a nikoho ani ve snu nenapadlo, že se v srpnu dozvíme tu smutnou zprávu. Přišla z farnosti, kam Anna začala docházet a která jí nahradila rodinu, jež jí nebyla osudem dopřána.

Dovolte mi na závěr osobní vzpomínku. S Annou jsem se seznámila v roce 2007, kdy jsem do sbírky nastoupila jako kurátorka staré grafiky. V té době již s radostí předala ředitelské povinnosti Ondřeji Chrobákovi a těšila se z kurátorské práce. Spolu s Janou Wittlichovou patřila k mým vzácným starším kolegyním s velkou zkušeností a s ochotou pomoci. Nejradši si ji budu pamatovat ve chvílích – a nebylo jich málo – kdy z ní opadla zdánlivá přísnost a radovala se z nějaké drobnosti jako malé dítě, např. při dobrém vtipu nebo když si dovolila nějaký ten „hřích“, třeba mlsání kvalitní čokolády.

Blanka Kubíková

VÝZNAMNÁ ŽIVOTNÍ VÝROČÍ

V první polovině roku 2018 oslavili významná životní výročí mj.:

100 let

Anna **Fechtnerová** (28. 4. 1918, Praha)

90 let

PhDr. Olga **Pujmanová**, CSc. (18. 2. 1928, Praha)

Mgr. Dagmar **Stará** (27. 2. 1928, Praha)

PhDr. Ladislav **Kesner st.** (8. 3. 1928, Praha)

PhDr. Jiří **Řapek** (2. 5. 1928, Plzeň)

prof. PhDr. Zdeněk **Kirschner** (30. 6. 1928, Praha)

85 let

PhDr. Josef **Kopeček** (14. 1. 1933, Praha)

Mgr. Ludvík **Losos** (29. 6. 1933, Praha)

80 let

Mgr. Jaroslav **Mráz** (16. 3. 1938, Praha)

PhDr. Věra **Linhartová** (22. 3. 1938, Brno)

Mgr. Zdeněk **Felix** (30. 4. 1938, Český Brod)

PhDr. Libuše **Dědková** (19. 5. 1938, Nová Paka)

Dr. phil. Karel **Otavský** (11. 6. 1938, Praha)

75 let

PhDr. Bekeť **Bukovinská** (18. 1. 1943, Praha)

Mgr. Olaf **Hanel** (21. 1. 1943, Praha)

PhDr. Jan **Rous** (16. 2. 1943, Praha)

Mgr. Oldřich **Palata** (16. 4. 1943, Čáslav)

PhDr. Ivana **Bortlová** (26. 4. 1943, Olomouc)

PhDr. Hynek **Rulíšek st.** (4. 6. 1943, Opava)

doc. Dr. Otakar **Máčel ml.** (16. 6. 1943, Praha)

70 let

doc. PhDr. Petr **Rezek** (9. 1. 1948, Praha)

PhDr. Arno **Pařík** (10. 1. 1948, Praha)

PhDr. Olga **Uhrová** (28. 1. 1948, Náchod)

Mgr. Evžen **Šnajdrová** (11. 3. 1948, Kladno)

PhDr. Jana **Vránová** (6. 4. 1948, Brno)

PhDr. Ivan **Plánka** (14. 4. 1948, Děčín)

PhDr. Luděk **Jirásko**, CSc. (21. 5. 1948, Trutnov)

prof. PhDr. Pavel **Viček** (18. 6. 1948, Praha)

65 let

PhDr. Michal **Gregor** (15. 1. 1953, Znojmo)

PhDr. Petr **Kroupa** (27. 1. 1953, Brno)

PhDr. Jiřina **Pavlíková** (15. 2. 1953, Ostrava)

Jan **Mlčoch** (26. 2. 1953, Praha)

PhDr. Tomáš **Hladík** (12. 3. 1953, Liberec)

PhDr. Alena **Potůčková** (19. 3. 1953, Roudnice nad Labem)

Mgr. Božena **Vachudová** (24. 3. 1953, Mariánské Lázně)

Mgr. Vladimíra **Drahozalová** (2. 4. 1953, Roudnice nad Labem)

JUDr. et PhDr. Pavel **Kroupa** (23. 5. 1953, Praha)

60 let

Mgr. Ladislav **Daněk** (9. 1. 1958, Přerov)

prof. PhDr. Milena **Bartlová**, CSc. (19. 1. 1958, Praha)

Mgr. Jan **Kapusta ml.** (6. 2. 1958, Frýdek-Místek)

PhDr. Karel **Srp**, Ph.D. (20. 2. 1958, Ústí nad Labem)

PhDr. Bohuslava **Chleborádová** (10. 3. 1958, Moravský Krumlov)

PhDr. Lenka **Kudělková** (2. 5. 1958, Kuřim u Brna)

PhDr. Jana **Moravcová** (23. 6. 1958, Praha)

55 let

Ing. arch. Naděžda **Goryczková** (5. 1. 1963, Rýmařov)

PhDr. Radim **Vondráček** (21. 1. 1963, Praha)

Mgr. Alexander **Matoušek**, Ph.D. (24. 2. 1963, Příbram)

Mgr. Ladislava **Horňáková** (9. 3. 1963, Gottwaldov – Zlín)

50 let

Mgr. Marcela **Suchomelová** (23. 1. 1968, Praha)

PhDr. Jana **Tischerová** (30. 5. 1968, Dačice)

(za spolupráci děkujeme Lubomíru Slavíčkovi)

BULLETIN UMĚLECKOHISTORICKÉ SPOLEČNOSTI

Ročník 30 / Volume 30

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

Vychází 2x ročně | Published twice a year

Redakce | Editor: Petr Jindra

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, reproductions from digital copiers or scanned images.

ISSN 0862-612X (Print)

ISSN 1805-3955 (Online)

© Uměleckohistorická společnost

Uzávěrka následujícího čísla bude 31. 10. 2018.

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):

Lucie Svátková, Sekretariát ÚDU AV ČR, Husova 4, 110 00 Praha 1, e-mail: svatkova@udu.cas.cz

Úřední hodiny: středa 9.00–11.30, 12.30–16.00

(také po předchozí domluvě na tel. č. 222 222 144 nebo svatkova@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, na valné hromadě nebo též korespondenčně viz <http://www.dejinyumeni.cz/clenstvi/>.

Členské příspěvky je v tom případě možno zasílat bezhotovostním převodem na účet 1946994389/0800, Česká spořitelna, 110 00 Praha 1, Rytířská 29 nebo v této pobočce zaplatit hotově na týž účet.

Korespondenčně lze zjednat jen prodloužení již vydané legitimace; 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

www.dejinyumeni.cz

UHS

