



zprávy

VLASTIVĚDNĚHO
ÚSTAVU
V OLOMOUČI



TŘICET LET VÝTVARNÉ TEORIE A VÝCHOVY NA UNIVERZITĚ PALACKÉHO

V roce 1946 byla obnovena v Olomouci univerzita; a již od tohoto roku je její součástí katedra výtvarné teorie a výchovy. I když tehdejší ústav výtvarné výchovy naplňoval obecnější program pedagogické a později filozofické fakulty i celé univerzity, měl samostatnou a vyhraněnou koncepci. Spočívala ve vyváženém propojení praktických a teoretických disciplín z oblasti komplexně chápané výtvarné kultury a směřovala k všestranné výchově výtvarných pedagogů. Tato koncepce se ukázala jako natolik nosná a specifická, že byla realizována v uplynulých třiceti letech bez podstatnějších změn či přerušení. Katedra výtvarné teorie a výchovy má díky jí zcela ojedinělé a důležité místo ve struktuře výtvarného vzdělávání v naší republice. Základním studijním oborem na katedře je výtvarná výchova pro učitelství na školách II. cyklu. V průběhu pětiletého studia se studenti seznámí se základy všech výtvarných disciplín a uměleckých druhů a zvládnou podstatné poznatky z dějin, teorie a estetiky výtvarného umění, tvorby životního slohu a teorie vyučování výtvarné výchovy. Komplexnost studia ponechává přitom dostatečný prostor pro ty ze studentů, kteří chtějí dosáhnout užší specializace či doktorátu filosofie.

Předkládané studie jsou výběrem z prací katedry výtvarné teorie a výchovy a jsou příspěvkem k letošním oslavám 30. výročí obnovy olomoucké univerzity.

Prof. akad. arch. František Novák,
vedoucí katedry výtvarné teorie a výchovy

Toto číslo Zpráv VÚO představuje příspěvek Vlastivědného ústavu v Olomouci k 30. výročí obnovení Palackého univerzity a k 30. výročí vzniku katedry výtvarné výchovy.

Mezi oběma institucemi nutně dochází k odborné spolupráci, neboť ve fondech olomouckého muzea existuje nepřehledné bohatství sbírek uměleckého charakteru všeho druhu. Tyto fondy byly a nepochybně i nadále budou využívány jak studenty, tak i vědeckými pracovníky univerzity a budou sloužit k obohacování našich znalostí o dějinách výtvarného umění.

Tyto řádky jsou samozřejmě myšleny jen na okraj tohoto čísla Zpráv VÚO. Existují zde rozsáhlé možnosti badatelské práce pro posluchače jiných vědních oborů i pro jiné zájemce z řad badatelské veřejnosti. V prostorách muzea máme bohaté sbírky z oblasti archeologie, historie, etnografie, numismatiky, dějin lékařství a farmacie, na badatele čekají rozsáhlé dosud nezpracované fondy literárního archivu, značné pozornosti se těší i fondy, zabývající se dějinami dělnického hnutí, KSČ, a dokumentující i výstavbu socialismu v oblasti, kteréžto jsou systematicky rozšiřovány. Jak pro umělecké směry, tak i pro řadu dalších oborů slouží fotoarchív, v němž je dokumentována řada věcí dnes již neexistujících v původním umístění nebo i ve své podstatě.

Badatelské veřejnosti slouží i rozsáhlá ústavní knihovna se specializovanou regionální knižní sbírkou.

Jsme přesvědčeni, že dobrá spolupráce mezi Vlastivědným ústavem a Palackého univerzitou bude i nadále pokračovat a že se projeví i v budoucnosti na stránkách našeho časopisu.

Drahomír Ambros,
vedoucí odboru společenských věd
Vlastivědného ústavu v Olomouci

OLOMOUCKÉ OBDOBÍ NÁRODNÍHO UMĚLCE JANA ZRZAVÉHO

K výraznějším hodnotám prvních let obnoveného vysokého školství v Olomouci se také počítá, že k pedagogické práci na filozofické fakultě byl na čas získán Jan Zrzavý. Ve sborníku katedry výtvarné teorie a výchovy vydaném k 25. výročí jejího vzniku se uvádí, že Jan Zrzavý na Univerzitě Palackého v Olomouci působil v letech 1947 a 1949.¹ Mohlo by se snad zdát, že umělec, jehož dílo se pohybuje v ideálních představách, opírající se víc o sny než optické zkoumání reality, inspirující se převážně předklasickými kulturami a nezasahující do živých problémů současné tvorby, nebyl nejvhodnějším pedagogem odpovídajícím za nové pokolení, jemuž připadne úkol pracovat v osvětě a při umělecké výchově mládeže. A přece ta dvě léta působení Jana Zrzavého patří k nejúspěšnějším obdobím činnosti pedagogů katedry výtvarné teorie a výchovy filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a zajímá nás proto, jakými zásadami řídil tuto svoji činnost a za jakých okolností se dostal k pedagogické práci.

Lze říci, že k tomuto poslání se připravoval současně s rozvojem svého nadání. Zřejmě na tuto dráhu myslel hned po úspěchu své první souborné výstavy, která se uskutečnila v Topičově salonu v Praze roku 1918. Tehdy uveřejnil v časopise Červen řízeném S. K. Neumannem stať „O sobě“.² V ní čteme vlastně autorův teoretický rozbor vlastní práce a prohlášení, že i když se jeho dílo někomu jeví vzdálené životu, přece jen se vyznává ze zájmu o současný život, že se podivuje „*velkoleposti moderního života a techniky*“, ale to neznamena, že by život měl obkreslovat. Je mu toliko „*materiálem, z něhož se časem utkají umělcovy výtvary...*“, že se cítí být umělcem, jenž žije „*plně v přítomnosti*“. Na toto osobní apologeticky zaměřené vyznání navazuje hned stať určená mladým začínajícím umělcům.³

Její obsah je již jednoznačně pedagogický. Projevuje se hned v úvodních slovech, kterými se tehdy třicetiletý Jan Zrzavý pokusil charakterizovat přístup tvořivého umělce k práci: „*Mladý malíři, chceš být zajisté velkým umělcem? Chtěj! Neboť jinak nestoí za to, abys maloval, a bylo by lépe, abys věnoval síly jinému povolání*

užitečnému lidem... Musíš obrátit všechny své síly, svůj zájem a lásku jedině jen k svému umění a dosažení cíle. Vše ostatní musíš mu podřítit... Nedej se omámit hesly modernosti, jdi jedině za svojí představou a nelekej se, bude-li výsledek zdánlivě nemoderní. Tvoříš-li, jsi nutně moderní..." Touto devízou odpovídal pak na otázky aktuálnosti tvůrčí práce, kdykoliv se k tomu v dalších letech naskytla příležitost. Nejednou takto hovořil ke svým žákům, ale i později takto řešil svůj vztah k pokroku výtvarné práce a vyrovnával umění se současným životem. Jako doklad lze uvést výňatek z rozhovoru, který s Janem Zrzavým vedla redaktorka Daniela Léblová roku 1970.⁴ *„Dílo umělce vyrůstá ze samých hlubin jeho bytosti a ježto nutně je dítětem své doby, nemůže být nemoderní. Mnoho z těch, jímž nedostává se talentu a nemají co říci, jímž umění samo není důvodem a cílem jejich činnosti, ale cestou ke kariéře a uchvácení moci ve veřejném životě, nejhrouževnatěji lpí a usilují překvapit neobvyklostí a nápadností, »novostí« formy, neboť jinak nemohou učinit své dílo zajímavým. Až vyprchá senzace novosti — není-li malířských kvalit — zbude jen duchaprázdňá, mrtvá kostra. Skutečnému umělci modernost je dána, není mu třeba o ni se starat...“* Za tuto hlubinu umělecké bytosti pokládá nutnost tvořit z vlastního života, *„neboť nic jiného nemůžeš znát a nic jiného nemáš...“*, poněvadž podle něho velikost umělce je jen *„v jeho velikosti mravní... Jen budeš-li velikým člověkem, můžeš být i velikým umělcem...“*

Vlastní pedagogickou práci si Jan Zrzavý představoval jako činnost dílny. V žácích chtěl mít pomocníky, kteří by se s ním shodovali i v jeho vztazích ke světu a s nimi by spolupracoval na společném díle. Tak si myslel, že by mohl vyučovat na Akademii. Proto, když v prvních poválečných měsících po osvobození roku 1945 byl vypsán konkurz na uvolněná profesorská místa na obnovené Akademii výtvarných umění v Praze, přihlásil se podle podmínek obrazem *„Sedící dívka“*.⁵ Každý z účastníků konkurzu měl totiž předložit porotě své dílo a bylo přislíbeno, že pak z předložených prací bude uspořádána výstava. Negativní výsledek pro Zrzavého a Fillu byl odsuzován jako doklad stále víc konzervativního vedení tohoto ústavu. Na neúspěch Fillův reagoval roku 1947 v úvodním textu k jeho výstavě Viktor Nikodém a odmítnutí Jana Zrzavého kritizoval Stanislav Talaváňa (*„Je tedy jedinou tradicí Akademie, tradicí historicky podloženou, že s groteskní pravidelností zapírá umění ve jménu zkostnatělých regulí. Nilak nepředbíháme, uvedeme-li v této souvislosti Jana Zrzavého.“*)⁶

Stanovisko Akademie vůči pokrokovým změnám v kultuře proklamoval tehdy její rektor Vratislav Nechleba v rozhlasovém projevu 23. června 1945, který pak byl vydán tiskem a vyvolal prudkou o-

dezvu v uměleckých kruzích. Nechleba v něm zdůrazňoval na prvním místě význam akademické tradice, onoho těsného spojení s klasiky minulosti a za úkol pedagogů pokládal jen „*stupňovat pokud možno jejich blahodárný vliv.*“ Touto akademickou tradicí učitelů myslil vliv Václava Brožíka, Vojtěcha Hynaise a Hanuše Schwaigera. K Nechlebovu projevu se připojil jeho kolega profesor krajinářské školy Otakar Nejedlý manifestačním článkem v časopise Skutečnost.⁷ Ten veden odporem k modernosti a pokroku umění dokonce prohlásil: „*Autoři tvorby, jež byla Německem označena za zvrhlou, nemohou z toho vyvozovat, že nyní, když bylo Německo poraženo, stala se tato tvorba pravým národním protifašistickým uměním. Takové tvůrzení je nejen směšné a hloupé, ale vědomě lživé a neumělecké, domáhající se lacinou cestou svého uznání a prvenství.*“ Jak známo právě také umění Jana Zrzavého bylo ve válečných letech diskriminováno a Zrzavý se musel v posledních letech války skrývat na venkově.⁸

Proti vzniklému ovzduší nepřátelskému také Janu Zrzavému a jeho naději na pedagogické uplatnění na Akademii nejpřesvědčivěji tehdy reagovali Vincenc Kramář a Jindřich Chalupecký v samostatně vydaných, polemicky a kriticky vyhrocených projevech.⁹ Jindřich Chalupecký se obšírněji zabýval poválečným uměleckým školstvím u nás a k problému Akademie mezi jiným napsal: „*Jak ale vyvést naši Akademii z její beznadějně situace? Pokus přimět její profesory k rezignaci by samozřejmě vyzněl naprázdno, zvláště když posluchači jsou jimi dostatečně desorientováni, že za nimi stojí. Naději, že by profesorský sbor alespoň mohl být rozmnožen o nové učitele, kteří by byli schopni svůj úřad zastávat, je také marné, když je možné navrhnout zase jen profesorský sbor, a ten navrhuje přirozeně osoby ze svého prostředí, to znamená opět umělce nepatrného formátu a neschopné vážného usilování...*“

To vše rozhodlo, že Jan Zrzavý přijal pozvání profesora Josefa Vydry a přijel do Olomouce.¹⁰ Byl pověřen výukou kompozice a malby. Vyučovací dobu si rozvrhl tak, že z Prahy do Olomouce jezdil jednou za čtrnáct dní. V Olomouci pak vyučoval po dva dny do pozdního odpoledne. Posluchači měli tedy rozvrh upraven tak, že na práci v ateliéru byly stanoveny dvakrát dva dny v měsíci. Za ateliér byly tehdy vyhrazeny prostory zadního pravého křídla v přízemní části univerzitní budovy v Křížkovského ulici. Nebyly to místnosti vyhovující. Jednostranné světlo mnohdy zavinilo, že posluchači museli během dne měnit úkoly, poněvadž například při malbě zátiší se mezi dopoledním a odpoledním osvětlením zcela změnil směr stínů. Jan Zrzavý mnohdy před žáky sám kreslil a ukazoval jim svůj postup práce. Zadával jim také úkoly domů a korigoval pak již jen hotové práce přinášené v delších pracovních lhůtách. Jan Zrzavý

v Olomouci bydlel v ateliéru po malíři Hoplíčkovi, ale jinak zde nepracoval na žádném díle. V řadě novinových besed o své práci se rád ve vzpomínkách do Olomouce vracel a zdůrazňoval, že tam byl mezi žáky šťasten a zůstal by tam déle, kdyby mu byla nabídnuta řádná profesura, jejímž předpokladem bylo trvalé uzazení v Olomouci. Rozhodl se proto roku 1949 působení v Olomouci opustit.

V období 1947 až 1949 uspořádal Jan Zrzavý tři souborné výstavy svého nového díla. První z nich uspořádaná v galerii Vilímkově byla současně jeho prvou výstavou v poválečném období. Proto na ní asi polovina vystavených děl nesla letopočty 1941 až 1944. Výstavu uváděl Miroslav Míčko a zdůraznil, že výstava je tematicky omezena na krajiny a zátiší, že figurální práce budou vystaveny později a že vše je na výstavě logickým rozvíjením starších slohových hodnot. Zvláště však upozornil na nové téma: *„Studna v Karlachových sadech“*, která podle něho patří ke třem či čtyřem motivům, jež do té doby Jan Zrzavý našel v pražské tematice. Zvláště pak upozornil na neobvyklý obraz *„Pomník Rudé armády před odhalením“*. Obraz byl totiž pokusem o zvládnutí aktuálního úkolu vytvořit výtvarný dokument významné politické události. Je to zobrazení prvního sovětského tanku umístěného před kasárnami Julia Fučíka v Praze. Zvláštní pozornost tomuto obrazu věnoval kritik Zdeněk Zenger.¹¹ *„Zcela mimo dosavadní rámec tvorby ční námět Pomník Rudé armády před odhalením. Malířův výraz, dotud tlumený barevností a osobitým snovým přepisem tvarů a forem, se náhle dostává do prostředí ostré reality a sytých plných barev, zejména rumělkové červeně, která se snad v této ostrosti objevuje u Zrzavého poprvé. Obraz ztrácí veškeré prvky tvorby a přináší dojem úplného vykloubení z celého jeho rámce. Zdá se, že se sám necítí spokojen s tímto uchýlením ze své dráhy, neboť již v zápětí se vrací zpět k snovým přepisům svých zážitků a vizí.“* Kritik Zdeněk Hlaváček se v mládežnickém časopise *„My 47“* víc zaměřil na složky imaginativní v tvorbě Jana Zrzavého a konkrétně uvedl jen jeho návrhy na inscenaci *Prodané nevěsty* režisérem Pujmanem na jevišti Národního divadla.¹² Další výstavou pak byla do retrospektivní šíře zabírající přehlídka práce Jana Zrzavého uspořádaná v Domě umění v Brně. Byly to ukázky kreseb Jana Zrzavého od r. 1915 do čtyřicátých let. Text do katalogu napsal Jiří Karásek ze Lvovic, pro něhož to byla jedna z posledních příležitostí uplatnit své jméno na veřejnosti. Třetí expozicí této éry byla výstava kreseb od roku 1939 do 1948 uspořádaná v galerii Topičově v Praze. V úvodním projevu vyznal se kritik Otakar Mrkvička, příslušník Wolkrovy generace, že ve svém mládí měli v malířství dvě lásky: *„byl to Jan Zrzavý a potom hned Bohumil Kubišta, k němuž má ostatně Jan Zrzavý poměr takřka žákovský,“* a dodal, že *„tito umělci toužili tenkrát po umění poetickém a vyjádře-*

ném řeči zřetelnou, tvary čirými a jednoduchými, leč přísně stavěnými. Tvary, které nepopisují, avšak mluví o významu věcí.“ Současné dílo Jana Zrzavého obdivoval Otakar Mrkvička pro jistotu kreslířských záznamů, pro vytrvalost ve zkoumání světa a obdivuhodnou úctu k práci. Na této výstavě se také návštěvníci setkali s rozměrnou kresbou „Sedící dívka“ z roku 1945, která byla studií k obrazu, jímž soutěžil Jan Zrzavý v konkursu na profesorské místo na Akademii.

K těmto údajům je ještě nutno připojit záznam poslední cesty Jana Zrzavého do Francie. Vydal se na ni 27. června 1947. Po několika týdnech pobytu v Paříži odcestoval do Bretaně, na místa, která pro něho v třicátých letech znamenala mocné inspirační zdroje. Nyní byl zklamán v Camaret, v Le Fret, na Ile de Bréhat a na Ile de Sein, poněvadž všude nacházel stopy války. Zanikla kamenná lemování políček. Přístavy ztratily svoji idylickou čistotu, poněvadž v nich dosud čnely vraky a zbytky opevnění. Zde se rozloučil s Francií natrvalo.

Ještě po létech, kdy Jan Zrzavý si zavzpomínal na své olomoucké žáky, jichž si vesměs vážil, poněvadž věřili v jeho pedagogické schopnosti i jeho umění, prohlásil, že vždy usiloval, aby je naučil znát, že „umění je jednoduché, srozumitelné, žádná velká problematika, a aby v něm byl životní klad a krása, a ne nějaké zmotané, nejasné mudrování.“ Naposledy se mezi nimi objevil u příležitosti výstavy svých kreseb v Divadle hudby roku 1970 v Olomouci a vyznal se jim, že má pocit zvláštní užitečnosti, když jim mohl přispět k jejich tvůrčímu rozvoji. Litoval jen, že výuku v Olomouci musel omezovat na výklad pracovních postupů, že se cítí stále o něco ochuzen, když mu nebylo dopřáno, aby ze školy vytvořil dílnu a ze svých žáků spolupracovníky. V Olomouci však jeho pedagogický příklad žije dál, mnozí z jeho žáků jsou dnes sami pedagogicky činní a nesou si životem příklad umělce, jehož význam jej spojuje s klasiky.¹³

P o z n á m k y

¹ Sborník „Dvacet pět let katedry výtvarné teorie a výchovy filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci“. Vydala FFUP v Olomouci roku 1972. Životopisné údaje pedagogů shromáždili A. Nádvorníková a B. Teplý. „Kapitoly z dějin olomoucké University 1573—1973“; vydal Profil Ostrava 1973, str. 350.

² Časopis „Červen“, roč. I., (1918—1919), str. 60—61.

³ Jan Zrzavý „Vyznání umělcovo“, časopis *Musaion*, roč. I., 1920, str. 67—68. Na tuto stať navázala také didakticky pojatá studie „Barva“ kterou otiskl Václav Nebeský ve *Volných směrech*, roč. XXI., 1921—1922, a bezprostředně na ni měla navázat úvaha o kresbě. Změna vedení časopisu v dalším ročníku však její vznik neumožnila.

⁴ Časopis *Květy* č. 44, rok 1970, str. 36.

- 5 Obraz je dnes majetkem Moravské galerie v Brně. Katalog „České umění první poloviny 20. století ze sbírek Moravské galerie v Brně“, vyd. Národní galerie v Praze 1975, č. 135 (inv. č. A.1080).
- 6 Viktor Nikodém: „Fillova poválečná grafika, článek v katalogu výstavy „Emil Filla — práce z let 1946—1947“, vydal S. V. U. Mánes 1947, str. 29. Tam se o Fillově situaci v poválečných letech píše: „Ale když stát, na novém socialisticky demokratickém základě obnovený, vzdával zasloužilým umělcům pocty a jmenoval po sovětském příkladu národní umělce, nebyl mezi nimi třiašedesátiletý Filla po životním díle vynikající tvořivosti vypjaté mohutně k nejvyšším cílům, vůdce pokrokového směru, politický vezeň. Nebyl ani jmenován profesorem na Akademii umění, jak by to odpovídalo jeho významu a bylo na prospěch této školy a uměleckého dorostu...“ — Stanislav Talaváňa o této situaci psal v časopise „Život“, roč. XX, r. 1945—1947; „Odpověď“, str. 20.
- 7 „Proslov J. M. rektora Akademie výtvarných umění prof. Vratislava Nechleby do Československého rozhlasu dne 23. června 1945“ — Vyšlo nákladem Akademie výtvarných umění v Praze 1946.
- 8 Otakar Nejedlý: „Jak pohlížím na moderní malířství“; Skutečnost, časopis lidové výtvarné kultury, vyd. Dohoda českých výtvarných umělců realistů, roč. II, č. 1, str. 2—5. Proti tomuto článku O. Nejedlého je nutno citovat vlastní výrok Jana Zrzavého zaznamenaný Josefem Heydukem. „Hodinka s básníkem barev — Malíř Jan Zrzavý hovoří o svém životě a díle“; noviny Lidová demokracie ze dne 11. července 1965: „V roce 1940 byla má velká retrospektivní výstava v Obecním domě, ale pak jsem už vystavovat nesměl, moje malba byla nacisty označena jako »zvrhlé umění«. Ke konci války jsem dělal výpravu ke Smetanově Viole. Němci na to skočili a já měl jít do dolů...“ — Další údaje o osudu moderního umění ve válečných letech podává informace Otakara Mrkvíčky: „Umění za protektorátu“; Sborník S. V. U. Mánes Volné směry XXXIX. Praha 1947, vyd. S. V. U. Mánes — Svoboda.
- 9 Vincenc Kramář: „Kulturně politický program KSČ a výtvarné umění“, vyd. nakladatelství Svoboda, Praha 1946. Jindřich Chalupецký: „Velká příležitost“; vyd. Výtvarný odbor Umělecké besedy, Praha 1946. Z další literatury, která se týkala mezi jiným aktuálních problémů ve výtvarném umění a v uměleckém školství na samém začátku poválečné doby je ještě nutno připomenout tyto polemicky zaměřené projevy: „Dva projevy ze slavnostní schůze prezidia Bloku českých výtvarníků, konané u příležitosti státního svátku 28. října a zahájení zákonodárního shromáždění dne 27. října 1945“ — vyd. Blok českých výtvarníků, Praha 1945. — Otakar Mrkvíčka: „Umění a kýč“, vyd. Orbis, Praha 1946. Edice Přednášky a diskuse svazek 3. — František Kovárník: „Socialismus a národní kultura“, vydal Klub socialistické kultury, Praha 1946.
- 10 Další údaje jsou z přímého podání národního umělce Jana Zrzavého; i když v některých rozhovorech o jeho práci se také s ním setkáváme v novinových článcích, zůstáváme u tohoto sdělení.
- 11 Zdeněk Zenger: „Výstava Jana Zrzavého“, Lidové listy 26. března 1947.
- 12 Zdeněk Hlaváček: „Tři výstavy“, „MY 47“ 29. března 1947.
- 13 František Dvořák: „Toužit po nejvyšší dokonalosti na zemi“ — Záznam besedy s národním umělcem Janem Zrzavým v olomouckém Divadle hudby. „Lidová demokracie“; 30. ledna 1971. V Olomouci se také Jan Zrzavý se svými žáky zabýval krátce grafikou. Vytvořil v jejich přítomnosti tři drobné grafické listy technikou suché jehly. Uvádí je F. Dvořák v soupise grafického díla J. Z., který vydal roku 1976 Spolek českých bibliofilů v Praze (Č. kat. 24 až 26).

Alena N á d v o r n í k o v á

SOCHAŘSKÁ TVORBA VLADIMÍRA NAVRÁTILA V LETECH 1972—1975

[K nedožitým sedmdesátinám umělce]

Dílo zasloužilého umělce, akademického sochaře Vladimíra Navrátila, je uzavřeno. Jeho autor je opustil zcela neočekávaně, jaksi v pracovní přestávce, při chůzi mezi dvěma ateliéry. V jednom, u něj doma ve Velkém Újezdě, vznikaly v té době skici, studie a velká plastika *Mládí*, v druhém, olomouckém, nakládal a modeloval definitivní podobu rozměrné kompozice určené pro stanici Kačarov pražského metra; *Mládí* je dokončeno, *Rodina* už nikoliv. I když jeho tvorba nepatřila k tomu typu, jež se více či méně radikálně přehodnocuje s každým novým dílem — zejména v posledních letech měla naopak velmi kontinuální vývoj — přece jen výsledky těchto let celek Navrátilova díla nejenom uzavírají, ale také završují, a do jisté míry i nově a hlavně s konečnou platností strukturují. Toto konstatování se pokusíme konkrétně doložit a vysledovat, do jaké míry Navrátilovy poslední práce jeho předchozí tvůrčí etapy rekapitulují a do jaké míry je překračují, jaká je jejich výtvarná podoba a v čem spočívá jejich umělecká hodnota.¹

Jako časový mezník poslední životní a tvůrčí etapy Navrátilova díla se nabízí rok 1972. Především proto, že sochař začíná pracovat na nových dílech a připravuje svou výstavu, která se pak uskutečnila ve druhé polovině následujícího roku a znamenala vlastně první ucelené shrnutí a prezentaci jeho dosavadního díla.² Výstava byla zařazena mezi význačné události jubilejního čtyřstého roku olomoucké univerzity, jejímž řádným profesorem byl Vladimír Navrátil od roku 1965,³ a měla široký a intenzivní ohlas i nemalou publicitu. Nejvyšší vnošení, 1972, zde nesly tři plastiky: *Hlava rudoarmějce*, studie k pomníku *Rudoarmějce*⁴ a studie k *Rodině*. Znamenají vstup do posledního období, pokud jde o proud tvorby monumentální, realizované na základě společenské objednávky; druhý, relativně samostatný okruh, tvoří v letech 1972—1975 komorní studie dívčích postav a hlav. Za určitý spojovací článek mezi oběma okruhy je možno pokládat reliéfy pro hotel Přerov v Přerově, na nichž začal sochař pracovat rovněž v roce 1972 a které dokončil v roce 1974;

z původně proponovaného souboru devíti reliéfů existují v konečné podobě pouze čtyři.

Polosedící dívčí postavy jsou zde komponovány do obdélníkového formátu na výšku, natočeny od pohledu en face až k profilu. Impresivní, náznaková modelace je v působivém kontrastu k pevnému kompozičnímu sevření figur; výtvarně účinné, zejména pokud jde o světelné hodnoty, je výškové rozčlenění reliéfů. Ikonografický i formální typ těchto dívčích postav lze v Navrátilově tvorbě sledovat už od čtyřicátých let, kdy se poprvé konkretizuje v *Písni* z roku 1942. Křehké akty či postavy částečně zahalené volnou, neurčitou drapérií, mají u Navrátila ryze lyrickou a většinou blíže nespecifikovanou, symbolizující významovost, která se někdy modifikuje a zpřesňuje ve smyslu sociálního zabarvení. Tak je tomu v plastice *Březen* z roku 1934, kde je významový posun dán sociálně zařazujícím oděvem postavy. Navazují-li na *Březen* plastiky *Hořec I* a *Hořec II* i některé další, například *Píseň lidová*, *Děvucha ze Šumbarku*, pak *Léčivé prameny*, řada studií k nim i konečná realizace, sleduje typ první, typ poetického, oduševnělého aktu, který Navrátil znovu a znovu konkretizuje v mnoha různě odstíněných studiích a skicách, jež vznikaly jako vedlejší, nikoliv však méně důležitý proud jeho výtvarné aktivity také v šedesátých a sedmdesátých letech. Zhruba dvacet těchto rozdílně velikých plastik, většinou bohužel nedatovaných, má výtvarnou přitažlivost a přesvědčivost vycházející z živé, senzitivní a vybraně kultivované modelace, a tvoří soubor, jehož hodnoty jej přiřazují k tomu nepleššímu, co Vladimír Navrátil vytvořil. Kromě své výtvarné soběstačnosti plnily tyto drobné plastiky i nezanedbatelnou funkci bohatého podhoubí, z něhož pak vyrůstaly konečné návrhy pro realizace posledních let. Šlo především o plastiku *Jaro* pro Přerov a už zmíněnou plastiku *Mládí* pro Ostravu; obě měly být umístěny v areálu škol. Pro ostravské Fifejdy modeloval Navrátil původně sedící postavu děvčátka s copánky. Tato drobná skica (v maj. E. Navrátilové) je jedním z dokladů mimořádného sochařova smyslu pro ztvárnění dětského motivu, který se naposled uplatnil v *Rodině* (viz dále) a který má v celku jeho díla důležité místo. Navrátilová láskyplná a až dětsky bezbranná lidská osobnost měla důvěrně blízko k dětskému světu a Navrátil sochař dovedl zhmotnit jeho hravost, křehkost i ztajenou melancholii velmi přesvědčivě; o tom svědčí už sousoší *Kdyby všechny děti světa*, *Píseň smuteční* i řada drobných, půvabných terakot z padesátých let. Je však příznačné, že návrh prodělal ve svém základním emotivním vyznění posun od veselé dětské bezstarostnosti směrem k udiveně něžné a posmutnělé dívčí vážnosti, která představuje základní výrazovou polohu Navrátilova lyrismu. V konečném návrhu i definitivním modelu se také Navrátil vrací i k jiným výrazově formálním

konstatám svého díla: dívka sedí křehce a téměř nehmotně, dolní část těla zahalena ne už současným oděvem, ale lehkou závojevou drapérií, v ruce drží drobnou kytičku květin. Už tento věcný motiv je pro Navrátila charakteristický a má v jeho díle téměř funkci astitutu: symbolizuje tu dívčí mládí, jehož ikonografický předobraz je třeba hledat ve výtvarné tvorbě přelomu století. Navrátilovy dívky jsou vždy více či méně alegoriemi jara; typ zralé, rozvinuté ženy, *Léta*, je v Navrátilově ikonografii ojedinělý (plastika *Haná*).⁵ I Navrátilovy matky (*Valašská rodina*, *Mateřství*) jsou vždy — až na *Zákřovský Žalov* — spíše dívky než ženy. Komorní studie i konečné návrhy pro oba pomníky jara a mládí se liší jen velmi málo.⁶ Z bočního pohledu má postava *Jara* téměř pravoúhlé zakřivení — na rozdíl od téměř plynulé vertikality *Mládí* — dívčiny ruce jsou složeny v klíně. Obě plastiky, stejně jako mnohé, které vznikly dříve či paralelně, mají shodnou drapérii, jejíž vzdáleně antikizující charakter je pro Navrátila signifikantní. Vladimír Navrátil obdivoval klasickou vyváženost a uměřenost antiky a ještě více její citové přehodnocení v italském quattrocentu, zejména u Donatella. Náznakovost modelace pak poukazuje k druhému zdroji jeho výtvarné inspirace, symbolistnímu a impresionistickému sochařství; Navrátil měl rád *Rodinu* a fascinující rané dílo svého učitele B. Kafky. Propojení těchto zdánlivě neslučitelných tíhnutí je jeho specifikem, i když je v jinak modifikovaných polohách nacházíme i u dalších představitelů lyrické větve českého sochařství (Wagner); oné větve, jejíž domácí kořeny je třeba hledat v idealizující myslbekovské plastice. Navrátilova interpretace takto ozvláštněného myslbekovského dědictví se projevuje až v jeho zralém a pozdním díle, zatímco počáteční příklon k sochařské věcnosti sociálního ladění a expresivnímu naturalismu některých děl (*Ravensbrück*) se už v další tvorbě neobjevuje (i když sociální nota tu občas zaznívá i nadále). Prvek lyrické idealizace je však všude převládající a organicky se doplňuje s humanisticky vyznívajícím významovým zacílením jednotlivých konkretizací této základní Navrátilovy sochařské myšlenky: od heroizace (*Rebel*) a monumentalizace (*Palacký*) až k jemně odstíněnému ryzímu lyrismu dívčích postav. V obecnějším smyslu se tak Navrátilovo dílo stává nejenom součástí českého moderního sochařství, ale koresponduje se základním múzickým laděním, které je typické už pro sochařství krásného slohu stejně jako pro prachnerovské sochařství doznívajícího baroku, i století devatenácté.

Navrátilova lyrická idealizace má však základ v realisticky cítěném tvaru a projevuje se spíše v kompozici a některých rysech sochařské konkretizace. Častým kompozičním prostředkem je mu zdůrazňovaná vertikálnost, která dává výtvarný výraz jeho preferenci duchovních a mravních hodnot nad tělesnými. Navrátilovy plastiky

nespočívají ve své hmotnosti, tíhnou vzhůru, což souvisí i se sochařovou lhostejností k ryze smyslovým a pouze haptickým hodnotám plastického tvaru. Důležitější než hmotná stavba sochy je mu její niterný výraz; vrcholnou ukázkou tohoto Navrátilova usilování je jeho pomník Boženy Němcové, který dokonale splňuje autorův záměr a je sumou jeho výtvarných názorů. Navrátil se ovšem pohybuje v okruhu tradiční linie moderního sochařství, takže jeho odhmotňování a vertikalizace nedochází až do vypjaté polohy, která je vzdálená giacomettiovská existenciální úzkost a z jejích pozic kladená otázka člověka 20. století. Jeho pozitivní humanismus v podstatě harmonického vyznění je v tomto smyslu organickým naplňováním základní myšlenkové linie evropské tradice a svět sochařství světem lidských hodnot trvajících přes převratné změny našeho věku. Proto mu byl také tak důvěrně blízký svět tvůrců evropské humanistické kultury (portrét Leonardův), proto se tak často obrací k těm, kteří jeho myšlenku prodlužují v českém prostředí (Smetana, Mánes). Jako konstitutivní složku evropské kultury, tak chápal Navrátil i citovost, jejíž kořeny nacházel v původní křesťanské myšlence; donatellovský *Jan Křtitel* je tu dokladem jeho syntézy základních složek evropské kultury: řecké a renesanční koncepce krásy a křesťanské senzibility a morálky, zbavené ovšem veškeré religiozity. V tomto smyslu je známá donatellovská intence, totiž dát výraz etice prostřednictvím estetiky, intence, otevírající novodobou koncepci evropské skulptury (konkrétně ztělesněná například v Donatellově postavě Habakuka), i základní složkou Navrátilova sochařského myšlení, pramenem jeho lyrické idealizace. Ostatně Navrátilův Archimedes z děkanského žezla pro přírodovědeckou fakultu UP upomíná Donatella nejenom zřasením tógy, klasickým kontrapostem a sklonem hlavy. Je přitom příznačné, že právě v pracích pro univerzitu mohl Navrátil naplno projevit své myšlenkové zázemí: univerzita je mu nositelkou kultury.⁷ Osobnost Františka Palackého se mu tak stala symbolem olomoucké univerzity a prostředníkem mezi tradicí a současností. Ostatně obě bysty i pomník Palackého jsou jen dalším dokladem všech podstatných konstat jeho díla, o nichž už byla zmínka.

Novou podobu nabyly tyto konstanty v plastice *Rodina*, v níž se jeví nejvýrazněji už naznačená možná afinita k Giacomettimu. Navrátilovy protažené figury však nejsou osamocenými jedinci; drží se za ruce a v původní koncepci měly být tak součástí lidského proudu vycházejícího na konečné stanici z metra — ostatně podobně jako některé Giacomettiho figury a ještě předtím Rodinovi Občané z Calais, k nimž měl Navrátil hluboký vnitřní vztah. Pohyb figur je vzájemně sepjatý a koordinovaný tak, že dynamizuje nejen vnitřní prostor mezi jednotlivými figurami, ale i prostor mimo ně. Překvapivá

je monumentalita všech tří postav (i v drobném měřítku první skici); prostorové rozvinutí a dynamismus se tu doplňuje s tendencí k uzavřenosti formální i obsahové. Postava otce je v Navrátilově tvorbě ojedinělá, typ matky se objevil už v *Mateřství* z roku 1964, a Navrátil si nově ověřoval její hlavu z jedné z nemnohých quasiportrétních studií, které v posledních letech vytvořil. Zatímco tady, stejně jako v *Mateřství*, je hlava líbezně a křehce nakloněna, žena z *Rodiny* hledí zpříma dopředu, stejně jako muž; její energické nakročení, byť žensky měkké, ukazuje novou polohu v Navrátilově pojetí ženské postavy, pojetí, které je pouze naznačeno. Postava děvčátka patří k nejpůsobivějším v Navrátilově díle a je dokladem toho, že sochařské kvality umělcovy modelace se nejvýrazněji uplatňovaly možná právě v dětských a dívčích postavách a tvářích.⁸

Několik posledních studií ženských a dívčích hlav také tvoří vedle *Rodiny* a *Mládí* závěr Navrátilova celoživotního díla. Krásná hlava Boženy Němcové, jejíž složitá bytost a ojedinělý mravní a myšlenkový svět, přitahoval Navrátila snad nejvíce, mu byl podnětem k zasněnému ideálnímu portrétu z roku 1973. Lehce zakloněná hlava s hladkým účesem a náznakem úsměvu vznikla zhruba v téže době jako už zmíněná studie matky k Rodině a pak jediný portrét podle modelu. Jde o portrét autorky této studie, který se svými kvalitami přiřazuje k několika vynikajícím sochařovým portrétům z prvního tvůrčího období. Navrátil se i tehdy, a zejména v další tvorbě, věnoval mnohem více portéту ideálnímu, často imaginárnímu (*Herostrates*, *Li-Po*), protože dokonale splňoval jeho představu o vlastním poslání tohoto specifického výtvarného žánru, totiž fixovat určité trvalé znaky lidské osobnosti v individualizovaných rysech vnější podoby. Jeho schopnost citlivé a přesné modelace a způsob, jak jejím prostřednictvím zachytit esenci osobnosti, však byla vypěstována na portrétech podle živého modelu. A je příznačné, že právě v poslední fázi své tvorby pociťoval sochař potřebu práce „podle přírody“ stále naléhavěji. Mistrovské kresby aktů a uvedený portrét, vytvořený naopak bez přípravných kreseb (akty předcházely sochařským studiím pro *Mládí* a *Jaro*), jsou však i dokladem sochařovy potřeby vracet se k východiskům a začátkům nejenom ve smyslu geneze jediného díla, ale díla jako celku. Podobizna A. N. v sobě soustřeďuje nejenom konkrétní výraz umělcovy schopnosti vytvořit plastické analogon psychofyzické osobnosti modelu; je vzácnou ukázkou jeho ojedinělé schopnosti oduševnění hmoty a harmonického propojení realistických, lyrizujících a idealizujících složek jeho výtvarného názoru, nesusobního ve své jednotě i nezaměnitelně osobního sochařského étosu svého tvůrce.

P o z n á m k y

- ¹ Poslední díla Vladimíra Navrátila nebyla prozatím popsána, pouze sporadicky zmíněna. Pomníkovou tvorbou desíletí 1960—1970 se zabývá studie Františka Dvořáka, Dílo univ. prof. Vladimíra Navrátila z posledního desíletí. In: Sborník vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci, ročník 62 (3), Olomouc 1973, str. 254—261. Pokusem o dílčí pohled je nepublikovaná práce Jany Garkischové Dílo akademického sochaře Vladimíra Navrátila ve Slezsku.
- ² Srv. katalog výstavy Vladimír Navrátil — sochařské dílo. Galerie výtvarného umění, Olomouc. Olomouc 1973, autor textu neuveden.
- ³ Na Univerzitě Palackého působil V. Navrátil od roku 1946 a byl tedy spjat s celou její existencí po obnovení.
- ⁴ Pro anonymní soutěž vypsanou v Litoměřicích vytvořil V. Navrátil první verzi *Rudoarmějce*, tvarově bohatší a doplněnou drapérií praporu. Skica druhá, jež byla vystavena (v majetku E. Navrátilové), byla určena pro soutěž v Novém Jičíně.
- ⁵ Srv. i Václav Procházka v monografii Vladimír Navrátil, Ostrava 1962, str. 16.
- ⁶ Z obou plánovaných pomníků dokončil V. Navrátil pouze *Mládí*, jehož definitivní umístění bude v Olomouci, ve vnitřním, atriovém prostoru ZDŠ na sídlišti obvodu F. Architektonická spolupráce ing. Vít Adamec.
- ⁷ Insignie pro přírodovědeckou fakultu UP se staly kolektivní prací V. Navrátila (plastika Archimeda a medaile F. Palackého pro děkanský řetěz a řetězy pro děkanů), A. Berana (kresebný návrh) a B. Teplého, který provedl definitivní návrhy a vytvořil modely. Se S. Vymětalem spolupracoval V. Navrátil při koncepci medaile k 400. výročí olomoucké univerzity; V. Navrátil je autorem figurální kompozice aversu, S. Vymětal vytvořil písmové řešení reversu.
- ⁸ Návrh získal 1. cenu v soutěži, k níž byl sochař vyzván vedle řady dalších umělců. Přirčené prvenství se zřejmě opíralo jednak o výrazné hodnoty umělecké, ale i hodnotu společenskou. Autorem architektonické a urbanistické koncepce je ing. Zdeněk Hynek. Definitivní model však už V. Navrátil nedokončil; figury jsou sice naloženy, detailnější modelace a relativní ukončenost je však patrná pouze v postavě dítěte, mužově bystě a šatu ženy. K dokončení byl přizván Bohumil Teplý, žák. prof. Navrátila, znající definitivně jeho způsob práce i záměry. Ještě před započatím práce byla z nedokončeného díla snata forma, definitivní model dokončil B. Teplý. Děkuji mu na tomto místě za informace i za možnost nahlédnutí do fotodokumentace srovnávající obě verze díla. Současně děkuji za další cenné informace E. Navrátilové, ženě umělcově, ing. Z. Hynkovi, možnost nahlédnout do fotodokumentace srovnávající obě verze díla.



NOVĚ OBJEVENÁ PROMOČNÍ DEDIKACE JANA LYSOVSKÉHO Z LY- SOVIC — NEJSTARŠÍ EMBLÉM OLOMOUCKÉ UNIVERZITY Z ROKU 1640

Počátkem letošního roku informovalo Britské muzeum v Londýně veřejnost o nových akvizicích.¹ Získáno bylo mimo jiné i pozoruhodné olomucianum: „*alegorické znázornění Olomouce na Moravě* (rok 1640) — *velmi vzácný tisk v manýristickém stylu*“ od Johanna Wilhelma Baura. Po přečtení tohoto sdělení nebylo třeba dlouhého zjišťování, aby bylo možné bez váhání konstatovat, že došlo k objevu v ČSSR až dosud zcela neznámého originálu. Výsledek ikonografické a významové analýzy² pak předčil všechno očekávání: Baurův tisk je nejen pozoruhodným alegorickým znázorněním Olomouce, ale také nejstarším známým (ne-li vůbec prvním) promočním emblémem (v grafickém provedení) zhotoveným pro absolventa olomoucké univerzity.

Nově získaná mědirytina Britského muzea má rozměry 19,6 × 51,5 cm. Signaturu autor umístil vpravo dole: „*Joh. Wilhelm Baur fec. Wienna*“. Olomouc je znázorněna uprostřed dolní, rozsáhlejší části celkové kompozice, rozdělené ve dvě relativně samostatné sféry nad sebou. Město má oválný tvar, vymezený dvojími hradbami, kolem nichž obtéká Morava. Vpředu hradby prolamuje velká, fantasticky utvářená brána s kopulí, pod níž je nápis *IVLIOMONTVM*. Vrata brány, na nichž je uplatněn olomoucký a zemský znak — korunovaná šachovaná orlice, symbolicky rozevírá dvojice Tritónů. Město je hustě zastavěno. Určit nelze žádnou konkrétní olomouckou budovu — s výjimkou radnice, u níž rozvržení traktů, utváření věže i centrální umístění odpovídají i dnes ověřitelné skutečnosti. Kolem Olomouce se rozprostírá mírně zvlněná krajina, ukončená v pozadí na horizontě vysokým strmým pohořím. V jeskyni nejvyšší hory pramení Morava. — O něco níže obtéká pak dvěma rameny Olomouc. Zrod řeky symbolizuje říčku bůh s amfórou, z níž vytéká pramen. Na výtoku je nápis *Marc(h)*. Před jeskyní dva velké pyramidální hranečníky hlásají: *HIC TER/MINVS ESTO*, respektive *HIC TERM/INS ES/TO* (Zde budiž hranice).

Olomouc je nejen kompozičním středem, ale i významovým těžištěm dolní části celkového výjevu. Váží se k ní znázornění dalších

moravských královských měst, přičemž spojnice vytváří příslušné řeky, které se do Moravy, jak zde symbolicky ukázáno, před Olomoucí vlévají. Vlevo nahoře je naznačena ideální silueta Uherského Hradiště a teče odtud řeka Haná: na městské bráně lze přečíst nápis *Hradisch* a rozpoznat městský znak, řeku při prameni označuje jméno *HANA*.³ Na protější straně je symetricky a téměř shodně naznačeno Znojmo a řeka Dyje — *Znaim, TEYA*. Vpravo dole rozpoznáváme podle erbu město a řeku Jihlavu — *IGLAVA* na amfóře říčního božstva, obdobně vlevo Brno a Svatku — na amfóře *Schwa (...)*. Po řekách přivážejí Tritóni a nymfy, ozdobení moravskou heraldickou symbolikou, k rozvírané bráně Olomouce dary jednotlivých měst a oblastí. Od Uherského Hradiště plody Hané — nápis *HANA FRVCT* (páska mořského koníka), od Brna mramor — *MARMORA Nigris* (páska prvního Tritóna), z Jihlavy obilí — *IGLA FRVGEM* (slova nymfy v čele), ze Znojma hrozny vína — *TEYA DAT VVAM* (sděluje dvojice nymf dovážející vinnou révu).

Na území vymezeném soutokem levých a pravých řek jsou symetricky situovány dvě zajímavé figurální scény. Vlevo rozpoznáváme symboliku pahorku Helikónu, mytologického sídla múz s pramenem Hippúkrené, který vytryskl pod kopytem bájného Pégasa. Apollón s lyrou zpívá ve směru k Olomouci: *VRBS HABET A MANGO DEDVCTV NOMEN IVL ...* [Jméno města pochází od velkého Julia]. Znak na štítě, který by mohl být klíčem k dobové interpretaci výjevu, se nepodařilo určit. Na protější straně pochoduje římská legie se vztyčeným orlem. Setník říká: *HAEC TVNC CALCAVIT IVGA MILITE Caesar* (Tímto pohořím prošel tehdy Caesar s vojskem).

Horní část kompozice je obdobně aditivně pojatá jako dolní. Celý výjev se zde odehrává v oblačné sféře. Střed zaujímá skupina univerzitních mistrů s barety a dlouhými plášti (*epomides*). Jeden z nich, patrně děkan fakulty nebo její kancléř, předává kolegovi, soudě podle shodného oblečení, listinu se čtyřmi pečetěmi. Smysl děje osvětlují slova pásy, kterou nesou dvě šachované orlice, a text na roušce vyzvedávané k nebesům letícím géniem: *HI IVRA MAGISTRATVMQ. LEGVNT SANTVMQ. SENATVM* (Tito tvoří právo, — akademický — magistrát a ctihodný senát); — *AEMPLIS: REIPB./OLOMVCENSI. SENATVI CIVICO./PATRIAE SVAE/ SVEM IN ALMA. ACAD/ OLOMVCENSI S. I. / LAVREAM D. D./ IOANNES LYSSOWLKY (sic!)/ IVLIOMONTANVS/ Anno M.D.C. XL. Ai/ gūsto* (Slovutné radě města Olomouce, své vlasti, — věnuje — svůj laureát na olomoucké akademii S. I. pan Johannes Lyssowský, Iuliomontanus, v měsíci srpnu roku 1640). Odtud lze pochopit smysl děje. Muž, jemuž je předáváno ovědčení (diplom), by neměl být nikdo jiný než nový magistr Johannes Lyssowský. Jemu také patří erb pod rouškou v oblacích; ve znaku má ruku držící hrozen vína, v klenotu nad helmem dvě šachované

orlí křídla a ratolest uprostřed. Vážnost okamžiku a samostatnou iurisdikci univerzity dokládá přítomnost dvou okřídlených efébů s fasces, mečem a váhami spravedlnosti (na levé misce je položen řetěz s přívěškem, na druhé ?). Protilehlá strana oblačné sféry zřejmě znázorňuje dění předcházející promoci magistra.⁴ Čtyři mistři a dva prostovlasí muži jsou zde shromážděni kolem kulatého stolu. Jeden píše, dva jsou zabráněni do čtení listiny s pečeti, krajní gestikuluje směrem k hlavnímu výjevu, jeho soused sahá pro něco do velké nádoby. Na levé straně oblačné sféry je připomenuta opětovně římská minulost. Před nastoupenou legií stojí císař. Má slavnostní zbroj, na hlavě vavřínový věnec. V levé ruce drží tři klíče, pravou s velitelským gestem ukazuje dolů na Olomouc a říká: *VRBEM QVAM STATVO VESTRA EST* (Město, které zakládám, vaše jest). Výroku přihlíží pln pokory rektor (?) univerzity — a vlastně i celá ústřední skupina mistrů vyjma krajní dvojice.

Údaje o studiu a překvapivě i promoční dedikaci Johanna Lyssowského jsou zaznamenány v Albu olomoucké univerzity, tzv. *Matricule*.⁵ Podle jednotlivých zápisů získal „*Johannes Ernestus Lysowsky, Olomucensis, Moravus*“ 5. května 1638 grád bakaláře („*prima philosophiae Laurea*“),⁶ 3. srpna 1640 obdržel „*D. Joannes Ernestus Lysowsky de Lyssowicz, Olomucensis, Moravus*“ licenciát⁷ a 6. srpna téhož roku i titul magistra svobodných umění a filozofie.⁸ Promoční dedikace byla zhotovena ke dni převzetí licenciátu: „*lidem superscripti Domini Magistri* (jmenován je výše i Johannes Lyssowský) *licentiam acceperunt ā R. P. Ludovico Crasio ... Universitatis Cancellario die 3a. Augusti praesente Magistratu Academico ... , nec non duobus D. D. Senatoribus ē Senatu delegatis ad excipiendam dedicationem solemnen duorum Emblematum, quae hoc anno Amplissimo Senatui dedicarunt duo Metaphysici Olomucenses D. Ambrosius Hertel et D. Joannes Lysowsky, cum ante hos nullus ex nostra Academia suae Civitati Emblemata fieri curasset; hisce, inquam ac multis aliis Academicis praesentibus, post defensam de more Universam Peripateticam Philosophiam*“⁹ (... výše jmenování páni magistři přijali licenciáty 3. srpna od R. P. Ludvíka Crassia ... univerzitního kancléře, za přítomnosti akademického magistrátu ... , jakož i dvou senátorů delegovaných radou města k převzetí slavnostní dedikace dvou emblémů, které tohoto roku slovutné městské radě věnovali dva olomoučtí filozofové, páni A. Hertel a Joh. Lyssowský, když před nimi se [ještě] žádný z naší akademie nepostaral, aby se dostalo emblému jeho obci. Připomínám to mnohým současným akademikům po obhájení zkoušky z metafyziky).¹⁰

O osobě Johanna Lyssowského se nepodařilo získat žádné další informace, ač se zdálo, že přídomek „*de Lyssowicz*“ a znalost erbu, který k němu patřil, usnadní pátrání. (Německé označení „Lys-

sowitz“ patří moravské obci Lysovice nedaleko Vyškova.¹¹ Jako početního znamení užívala obec od roku 1617 radlice s krojidlím.^{11a} Moravský rod Lisovských z Lisova zmiňuje Josef P i l n á č e k¹² k roku 1585 s tím, že jako znak měl patrně středověký koráb. Hrozen neměl ve znaku žádný moravský nebo český rod příbuzného jména.)¹³

Lyssowského emblém je v dochované kolekci grafických prací zhotovených pro olomouckou univerzitu daleko nejstarší památkou. Následující obrazové teze pochází až z konce 70. let 17. století.¹⁴ Tento stav patrně odpovídá skutečné situaci; lze tak usuzovat mimo jiné¹⁵ podle obdobně datovaných oznámení a tezí pražské jezuitské akademie¹⁶. Dedikace Johanna W. Baura je vskutku unikátní. Přitom jejím autorem je prvotřídní grafik, znalý německého, italského a rakouského prostředí a zřejmě i tamějších univerzitních zvyklostí.

Johann Wilhem Baur (Bauer)¹⁷ se narodil počátkem 17. století ve Štrasburku. Byl žákem zdejšího malíře a rytce Friedricha Brentela. Svému umění se naučil především během dlouhého pobytu v Itálii. Poprvé sem zavítal již v roce 1626. Později, v letech 1631–1637, působil v Neapoli a Římě. V Neapoli studoval moře, v Římě krajinu. Nakonec, po předpokládaném krátkém pobytu v Benátkách, odešel do Vídně, kde se stal dvorním malířem Ferdinanda III. Ve Vídni také roku 1640 zemřel. Významný je Baur především jako grafik. Jeho kompozice ovlivnili J. F. Callot a snad i St. della Bell. Nejrozsáhlejší své dílo vytvořil na vídeňského pobytu — 151 rytin k Ovidiovým Metaforfózám.

O vztahu objednavatele k Johannu W. Baurovi nevíme nic konkrétního. Jedno je však přesto nesporné: nejen text dedikace, ale i ikonografie rytiny byly Baurovi předepsány. Jen tak lze totiž zdůvodnit volbu specificky olomouckého námětu a symboliky. Emblém oslavuje Olomouc jako hlavní a nejstarší město Moravy, jako sídlo moravské univerzity. Zároveň připomíná mýtus o založení města Juliem Caesarem.

Oslava Olomouce — prvního města Moravy určila charakter dolní části kompozice, tj. pozemské sféry emblému. Olomouc je zde nadřazena ostatním moravským městům, které kolem ní vytváří kruh satelitů. To jistě v rozporu s historickou skutečností a hlavně v neshodě s geografickým uspořádáním Moravy, jež bylo Lyssowskému jistě dobře známé a o němž se Baur mohl snadno poučit ze starší mapy Fabriciovy, případně mapy J. A. Komenského.¹⁸ Stejně jako při zpodobnění Olomouce šlo i zde více než o vystižení reálné skutečnosti o symboliku sledované ideje oslavení. Obdobné lze konstatovat při pohledu na presentaci moravských řek. Výběr je reálný, ale spojení s městy, k nimž jsou připojeny, opět prokazuje záměrnou svévolnost: tok Hané je ve skutečnosti od Uherského Hradiště značně vzdálen, Dyje, Svratka, Jihlava nepramení ve Znojmě, Brně, Jihlavě,

nevlévají se do Moravy u Olomouce atp. I znázornění řek bylo využito k symbolické oslavě Olomouce, jak to nakonec jednoznačně vyplývá z následujících upozornění. — V roce 1648—1649 vznikl konečný návrh na provedení slavné Fontány čtyř řek pro Piazza Navona v Římě od Giovanni Lorenza Bernniniho. Středem fontány je antický obelisk. Na kamenech pod ním jsou umístěny čtyři alegorické postavy říčních božstev, symbolizující hlavní řeky tehdy známých světadílů — Gang, Nil, Dunaj, Rio della Plata. Celek měl symbolizovat světovládnou moc katolické církve, jmenovitě jejího papeže Innocence X. z rodu Pamphili. Alegorii Bernniniho fontány podměnily starší symbolické představy,¹⁹ které musely být známy i Johannu W. Baurovi; odtud vyplynula jistá příbuznost obou zdánlivě nesrovnatelných děl. Moravské řeky na Baurově rytině, obdobně jako světové řeky Bernniniho fontány, naznačují uzemní dosah moci oslavovaného ideálu, v našem případě města Olomouce. Hledání symbolického výkladu a zdůrazňování významu místa, v němž řád našel prostor pro své působení, patřily v 17. století zřejmě v obvyklém cílům jezuitské představivosti. Svědčí o tom také pražská teze Johanna Friedricha Waldštejna z roku 1661, na níž byl s pomocí výtvarné invence Karla Škréty interpretován mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze jako duchovní střed Evropy.²⁰

Giovanni L. Bernnini a Karel Škréta přináleží již celou svou tvorbou baroknímu umění. Ne tak sledovaný emblém, který se ještě zcela hlásí k předchozí epoše pozdního manýrismu, reprezentovanému u nás výrazně uměním dvora Rudolfa II. Rozdíl mezi oběma pojetími na příkladě shodného žánru a přibližně totožného námětu ukazuje porovnání Lyssowského dedikace s pražskou univerzitní tezí Jana Felixe z Brandensteinu (r. 1676),²¹ na níž jsou znázorněny jednotlivé české kraje, jak přinášejí své dary a plody Čechii. Tezi nakreslil olomoucký malíř Antonín Lublinský, následovník Karla Škréty. V Lublinského pojetí není námět pojat jako mytologická alegorie v přírodě, vyzařující idylickou pohodu, což je typické pro Baurův manýrismus, nýbrž jako divadelní scéna, jíž nehybí gradace akcí, vzruch a napětí. Krajinu nahradila architektonická stafáž s Hradčany v pozadí, přírodní antická božstva zastupují „herci“, předvádějící jinotajnou alegorii pomocí gest a přenesených atributů.

Emblém Johanna W. Baura, jedna z posledních prací autora a vůbec reprezentativní podoba pozdního manýrismu, tedy na Moravě neotvívá novou epochu barokního umění, jak by se mohlo zdát při pohledu na datování či prokazatelných styčích Karla Škréty s autorem za jeho italského pobytu,²² ale spíše jen uzavírá epochu předchozí. Klíčem k interpretaci je proto pohled do minulosti. Jedním z možných předstupňů zmíněného Bernniniho díla byla Fontana dell'Oceano, vytvořená v letech 1567—1575 nejvýznamnějším představi-

telem florentského pozdně- manýristického sochařství — Giovannem da Bologna.²³ Již na ní byly dole umístěny mužské postavy přírodních božstev u pramenů jednotlivých řek. Tato kašna není ozdobou frekventovaného náměstí. Situována je v podstatě klidnějším prostředím manýristického Giardina di Boboli za Palazzo Pitti ve Florencii. Manýristické zahrady „jsou výtvořem samostatným a svězá- zákonným, který je bez přímých historických předstupňů, třebaže patrně i při jejich vzniku a utváření tanulo jejich tvůrcům na mysli originální navázání na antické myšleky“.²⁴ Přínosem bylo oživení velkých zahradních dispozic drobnou architekturou (groty, letohrádky atd.), rozmanitými vodními systémy a zejména dobovou symbolikou prochnutými plastikami — „giardino con statue“. Tyto zahrady usilovaly o intelektuální symbiózu přírody a umělých výtvorů. Antická mytologie, zpřítomnělá sochami bohů, božstev, bájných zvířat a netvorů, přitom byla častým prostředkem vyjádření soudobých myšlenek. Velký význam byl přikládán vodě, ozvučující fontány, pohybující mechanismy, nebo jen zaplňující umělé nádrže. Smyslem do detailů prokomponovaných celků byla povětšinou snaha vytvořit ideální prostředí míru, klidu a kontemplace, vzdálené veškerých běd a individuálních strastí okolního světa. Johannu W. Baurovi byl zřejmě tento umělý ráj blízký. Vždyť po sobě zanechal sérii pohledů na manýristické zahrady, jak je studoval za svého římského pobytu ve Villa Madama, Frascati a v Tivoli.

Podíváme-li se nyní zpět na Lyssowského emblém, můžeme říci, že na něm Johann W. Baur proměnil celou krajinu Moravy v jakési idylické „giardino con statue“, motivované oslavou Olomouce. Umě- lou, až k souměrnostem upravenou přírodu oživuje množství antic- kých postav, jež byly běžnou součástí plastické výzdoby manýristic- kých zahrad: Tritóni, nymfy, mořský koník, říční božstva. Nechybí ani Apollón s múzami, legie, jeskyně, plovoucí ostrovy ve tvaru las- tur,²⁵ upravené vodní toky. Jen skuteční lidé, těžce poznamenání ži- votem, jak je zpodobnil soudobý barokní realismus, zde nejsou pří- přítomni. Rozpor tragického historického okamžiku a žádoucího ide- álního stavu fiktivně na okamžik odstranila umělecká vize.

V roce 1640 byla Olomouc oproti sousedním zemím, již velmi po- stiženým třicetiletou válkou, do jisté míry skutečně Tusculum míru. Tento stav drasticky ukončil rok 1642, kdy město obsadili po krát- kém obléhání Švédové a opustili je v katastrofálním stavu až po osmi letech. Během této doby Olomouc definitivně přestala být hlav- ním městem Moravy. Samotná obnova města a jeho života se stala dlouhodobým problémem. Umělá idyla manýristického spiritualismu ztratila své oprávnění.

Obraťme nyní pozornost k druhé podobě slávy Olomouce. Od stře- dověku Olomouc zdobí mýtus o založení města Juliem Caesarem.

Literární tradici o tom shrnul v jedné ze svých posledních prací Oldřich Králík.²⁶ V bule papeže Eugena II. z roku 826 — ve skutečnosti jde o falsum ze 70. let 10. století — je jmenováno biskupské sídlo Methodovo — Speculiuliensis, ztotožněné pozdější humanistickou literaturou s Olomoucí. Tato identifikace zřejmě inspirovala autora známé listiny Jiřího z Poděbrad, datované 16. února 1459, v níž byla Olomouc poprvé označena jako Juliomontium. Pochybnosti o založení Olomouce Juliem Caesarem vyslovil v roce 1593 Bartoloměj Paprocký. To však nevedlo, aby ve věhlasné topografii Merianově — svazek popisující Moravu vyšel v roce 1650 — nebylo opět s odvoláním na české a německé historiky připomenuto vedle označení města „Olmütz, Olomutium“ i pojmenování „Julii-Mons“, respektive „Speculum Julii“. (Navíc i obdobně tradované a vysněné ztotožnění Olomouce z Ptolemajovým Eberem).

Mýtus o založení Olomouce Juliem Caesarem podstatně ovlivnil ikonografii barokních památek města z 18. století, zejména pozoruhodnou výzdobu městských kašen. Obsáhlou studii této problematice již dříve věnoval Rudolf Chádraba.²⁷ Až dosud nebyl ale znám žádný důkaz o výtvarném zpodobnění mýtu ve starším olomouckém umění; existenci takovýchto památek lze vzhledem k dlouhé literární tradici předpokládat. Tento nedostatek nyní částečně koriguje objev Lyssowského emblému, na němž je caesarovská legenda třikrát výslovně připomenuta.

Ikonografie a symbolika dedikačního oznámení o promoci Johana Lyssowského oslavující Olomouc nenalezly na pozdějších grafických tezích olomoucké univerzity žádného následování. Tématika byla zřejmě pro následnou dobu příliš profánní; i když prototypem idylické krajiny s řekou, rozdělující se ve čtyři další, které protínají hlavní oblasti země, snad byla biblická představa ráje s řekami Pison, Chus, Hiddekel a Eufrat. Jak vůbec mohla pro olomoucké jezuitu vzniknout takto ryze světsky pojatá rytina? — Navíc ještě v jubilejním roce stého výročí oficiálního trvání řádu, kdy byly při závěrečných zkouškách na akademii obhajovány téze výlučně zaměřené na osobu a činnost zakladatele Tovaryšstva Ježíšova — Ignáce z Loyoly.²⁸ Svou roli zde mohl hrát původ Lyssowského a také praktická nezbytnost jezuitské akademie vycházet zadobře s městskou radou. Rozhodující při volbě námětu ale patrně byla snaha jezuitů vztáhnout caesarovský mýtus přímo na vlastní akademii, jejíž budovy právě v této době začínají ovládat michalský vršek,²⁹ tj. onen legendární „Mons-Julii“,³⁰ jehož název byl fiktivním východiskem pro humanistické označení města. Během druhé poloviny 17. a hlavně počátkem 18. století se severní strana michalského vršku stane doménou jezuitského stavebního úsilí, které se nezastavilo ani před tradičním předělem mezi Předhradím a přemyslovským městem. Na

jezuity přitom tvůrce ikonografie a symboliky emblému pamatoval i jinak. Město je situováno ve sféře pozemské, zatímco akademický senát, magistrát i nový mistr se nacházejí v zóně oblačné — nebeské. A pak je zde ještě jeden nenápadný, zdánlivě zanedbatelný, ale při bližším pohledu víc výmluvný a pro jezuitskou panovačnost charakteristický „detail“: Julius Caesar klíče od města nepředává nikomu jinému než právě jezuitům, a to dokonce se slovy, „že jejich jest“. Jak na tuto zjevnou provokaci reagovala městská rada, se dnes můžeme jen domýšlet.

P o z n á m k y

- ¹ K. R o b e r t s, New Acquisitions for the National Gallery and the Print Room of the British Museum, *The Burlington Magazine*, CXVIII, 1976 s. 175.
- ² Za poskytnutí fotokopie a laskavý souhlas s jejím publikováním děkuji J. K. Rowlandsovi (Deputy Keeper of Prints and Drawings, British Museum).
- ³ Nápis na fotokopii lze povětšinou přečíst pouze s pomocí zvětšovacího skla.
- ⁴ Způsob provedení promoce na olomoucké akademii v 17. století nebyl až dosud vysledován. O staré olomoucké univerzitě: V. N e š p o r, Dějiny university olomoucké, Olomouc 1947; Z d. K r i s t e n, K počátkům vysokého učení v Olomouci, Střední Morava, I, 1969, s. 19 ad.; J. H o l í n k o v á, K počátkům vysokého učení v Olomouci v 16. století, Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci, LXII, 1973, s. 150 ad.; — Přehled dějin staré univerzity, in: J. N a v r á t i l a k o l., Kapitoly z dějin olomoucké univerzity 1573—1973, Ostrava 1973, s. 11 ad.
- ⁵ Matrika olomoucké univerzity. Úřední kniha číslo 5. StA Olomouc. — O ní: V. N e š p o r, Ke vzniku mladší matriky Olomoucké university, ČVSMO, XLV, 1932, s. 51 ad. Edici zápisů do roku 1631, s. 1—154 pořídil Fr. C i n e k, *Matricula Academiae Olomucensis*, Ročenka Cyrilometodějské fakulty bohoslovecké v Olomouci, 1918—1928, Olomouc 1929, s. 152 ad.
- ⁶ *Matricula*, s. 610.
- ⁷ *Ibid.*, s. s. 986. Patrně jde v obou případech o jednu osobu. Proč v prvním zápise se nevyskytuje přídomek „de Lyssowicz“, ovšem nelze vysvětlit. Záznam o imatrikulaci Johanna Ernesta Lyssowského se nepodařilo nalézt. V roce 1629, na s. 142, je jmenován „Johannes Wenceslaus Lissowski, Olomucensis, Moravus“. Za pomoc při pátrání děkuji Dr. M. Kouřilovi.
- ⁸ *Ibid.*, s. 985.
- ⁹ *Ibid.*, s. 986—987.
- ¹⁰ Za pomoc při překladu latinských citací děkuji Dr. J. Sedláčkovi.
- ¹¹ L. H o s á k, Historický místopis Moravy a Slezska v letech 1848—1960. Úvodní svazek, Ostrava 1967, s. 70.
- ^{11a} V. B u r i a n, Staré zemědělské výrobní nástroje na jižním okraji Hané, ČL, 47 1960, s. 152, obr. 10.
- ¹² J. P i l n á č e k, Neznámé staromoravské rody a znaky, ČVSMO, LVIII, 1949, s. 27. Ludwig I g á l f f y - I g á l y, Die Matrikel der Marianischen Sodalität des Ferdinandischen Konvikts an der Universität Olmütz 1625—1778, *Jahrbuch der Heraldisch-genealogischen Gesellschaft „Adler“*, III, F., VI, 1964—1966 zmiňuje k roku 1688 P. Ludwiga Lissowského, S. J. jako předsedu konviktu (s. 40) a podotýká: „Es gibt eine geadelte Familie dieses Namens“ (pozn. 2, s. 58).

- ¹³ Viz rody „z Lisnice“, „Špánovské z Lisova“, „Lisovské z Libnic“.
- ¹⁴ Aug. Neuman, Ze sbírky doktorských thesí olomoucké university, I, bez udání místa a data vydání; I. Šperlíng, Olomoucké univerzitné tézy, Zborník Slovenskej národnej galérie BIB 1967—1967, Bratislava 1972, s. 32 ad. Soupis zachovaných tezí ve státním archivu v Olomouci v: M. Kouřil, Universita Olomouc (1576) 1640—1950, inventář, Olomouc 1962 (strojopis), s. 167—200.
- ¹⁵ V roce 1657 se olomoucká konsistoř dotázala rektora jezuitské koleje (udivena novinkou?), jakým právem jsou v Olomouci tištěny scholastické teze a opuscula. — Aug. Neuman, Ze sbírky doktorských thesí ...
- ¹⁶ Na pražské jezuitské akademii se zvyk tisknout disputační návěští ujal zřejmě až v roce 1661. Před tímto datem je znám jediný list tohoto druhu z roku 1637. — O. J. Blažíček, Theses in Universitate Carolina Pragensi Disputatae (saec. XVII. et XVIII.), Cimelia Bohemica, Praha — bez data vydání, úvodní text.
- ¹⁷ W. von Seidlitz, heslo „Baur (oder Bauer), Johann Wilhelm“, in: U. Thieme — F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, III, Leipzig 1909, s. 89—90; P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1911, s. 450.
- ¹⁸ O nich: K. Kuchař, Mapy českých zemí do poloviny 18. století. Vývoj mapového zobrazování území československé republiky, I, Praha 1959.
- ¹⁹ N. Huse, Gianlorenzo Berninins Vierströmebrunnen, München 1967 — disertace, s. 18 a na jiných místech.
- ²⁰ O. J. Blažíček, Theses in Universitate Carolina Pragensi Disputatae ..., vol. II., pars. I., fol. II.; týž, Škrétova mapa Evropy, ČSPS, LX, 1952, s. 134 ad.
- ²¹ O. J. Blažíček, Theses in Universitate Carolina Pragensi Disputatae ..., vol. II., pars. II., fol. I.
- ²² Jar. Neumann, katalog výstavy „Karel Škréta, 1610—1674, NG Praha 1974“, s. 17.
- ²³ Jako předstupeň Bernniniho fontány zmiňuje N. Huse, Gianlorenzo Berninins Vierströmebrunnen ..., s. 18.
- ²⁴ P. Preiss, Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století, Praha 1974, s. 182. Viz zde rozsáhlou kapitolu o manýristických zahradách — s. 178 ad.
- ²⁵ O těchto umělých ostrovech v manýrismu a jeho antických předstupních se u nás nedávno zmínil R. Chadraha, K programu olomouckých barokních kašen, Sborník památkové péče v Severomoravském kraji, I, Ostrava 1971, s. 21 až 22.
- ²⁶ O. Králík, Olomouc na humanistické mapě, Studia comeniana et historica, IV. 1974, s. 101 ad.
- ²⁷ R. Chadraha, K programu olomouckých barokních kašen ...
- ²⁸ Matricula, s. 985—986.
- ²⁹ Jos. Kšíř, Universitní budovy, in: J. Navrátil a kol. Kapitoly z dějin olomoucké univerzity ..., s. 248.
- ³⁰ O toponymice michalského návrší viz O. Králík, Olomouc na humanistické mapě ..., s. 107—108.

SKRIPTURÁLNÍ PRVKY VE SCÉNOGRAFII JOSEFA ČAPKA

Scénografie Josefa Čapka je organickou částí autorova díla, a to nikoliv nevýznamnou. Přestože Josef Čapek jako scénograf patří nesporně mezi zakladatele moderní české scénografie, jeho scénický projev zůstal dosud téměř nepovšimnut. Pokud se totiž některé oblasti tvorby tohoto všestranného umělce věnovalo poněkud méně pozornosti, byla to právě jeho scénografie, která je již tradičně prezentována jako okrajová záležitost v Čapkově výtvarném díle. Význam výtvarného působení Josefa Čapka na českých jevištích bývá mnohdy trpně zdůrazňován, aniž by v předešlé době vznikla studie, která by tento názor přesvědčivě prokázala. O východisko z této situace, objektivní zhodnocení Čapkovy scénické tvorby a její zařazení do širších souvislostí, se pokusila autorka tohoto článku ve své diplomové práci *Scénická tvorba Josefa Čapka a její místo v pokrokovém umění mezi dvěma válkami*.¹ Zde uveřejněná studie vychází z uvedené práce a zaměřuje se pouze na jeden speciální aspekt Čapkovy scénického výtvarnictví.

Josef Čapek pracoval pro česká divadla v rozmezí let 1921—1932. I když nikdy nebyl povoláním scénograf, scénické a kostýmní tvorbě se v uvedeném období věnoval soustavně a poměrně intenzívně. O tom hovoří čísla sama: je autorem výprav k 54 divadelním inscenacím, ke kterým je v současnosti známo okolo 200 scénických návrhů a přes 600 kostýmních skic.²

Čapkovo scénografické dílo se do značné míry vymyká craigovsko-appiovske linii, která se ve scénografii dvacátých let značně prosazovala. Josef Čapek se na jevišti projevuje zejména jako malíř a jeho výpravy jsou převážně obrazového typu. Je tedy představitelem spíše tradičního projevu ve své době, a proto jeho scénické dílo zůstalo poněkud ve stínu tvorby některých současníků. Můžeme říci, že neoprávněně, protože jeho jevištní realizace měly v mezích své obrazové kategorie tu nejprogresivnější formu, jakou ve své době mohly mít.

Základní soubor vyjadřovacích prostředků lze u Josefa Čapka hledat v jeho malbě (obdobně jako u J. Lady, V. Špály aj.). Čapkovi se tak dařilo uplatňovat na scéně vysoce moderní prvky malířské provenience, které nacházely široké uplatnění ve scénografii následují-

cích let. Jeho scénická tvorba držela krok s vývojem, i když se Čapek na rozdíl od V. Hofmana a jiných nesoustředil právě na hledání nových scénických prostorů, ale prohluboval spíše výrazovou exaltaci výprav. Scénická tvorba Josefa Čapka je plna objevných nápadů, které se na jevišti uplatnily a vzápětí mizely pod novou invencí. Proto zůstaly mnohdy pouhými nápověďmi, kterých si nikdo v Čapkově scénickém díle nepovšiml. A to je situace paradoxní, protože právě v nich je třeba vidět jedinečnost jeho scénického odkazu. V tomto směru je třeba vyzvednout Čapkovo použití filmu na scéně v nových funkcích (*Země mnoha jmen*, 1923) uplatnění městského folklóru (*Stará historie*, 1921) a grotesknost některých návrhů kostýmů a scén, která hraničila s dada žertem; v neposlední řadě zasluhují pozornost skripturní prvky v jeho scénografii, kterými se zabývá tato studie.

Ve scénických návrzích Josefa Čapka se setkáváme s jevem známým hlavně z oblasti malby a literatury, pro který se v 50. a 60. letech ujal název lettrismus.

Lettrismus, jako jedna z přechodových oblastí mezi malířstvím a literaturou (typografií a poezií), obecně mezi sférou znaků obrazových a verbálních, je jedním z mnoha příkladů hybridních forem, které se objevovaly v umění odjakživa, ale jež jsou symptomatické právě pro moderní umění. Prezentace obrazového a literárního poselství jako komplementárního jevu je charakteristická zejména pro umění 20. a 30. let, kterými lze také vymezit Čapkovu scénografickou aktivitu. Josef Čapek pracuje při koncipování scénického obrazu s jednoduchými písmovými útvary hned od počátku své scénografické tvorby, ve scénických návrzích k *Tournée* (1921), *Staré historii* (1921), *Země mnoha jmen* (1923), *Příhodám lišky Bystroušky* (1925) atd. Výčet výprav, ve kterých se písmo objevuje, by byl skutečně obsáhlý. Literatura o scénografii Josefa Čapka (jde většinou jen o roztroušené zmínky), však tuto skutečnost zcela ignoruje, ač užití písma v jeho návrzích je dosti relevantní.

Josef Čapek využívá formálních a symbolických hodnot písma také ve svých obrazových kompozicích. Vždy podřizuje vzhled, charakter písma, jeho vřazení jednoznačně kompozici obrazu a ne naopak. Písmo zde také není jediným výrazovým prostředkem, a proto by bylo vhodnější pro tento případ užívat užšího pojmu skripturní malba, jak jej v obecné rovině používá J. Padrta,³ anebo ještě lépe, hovořit o malbě se skripturními prvky. Analogicky s terminologií vytyčenou pro vztah závěsného obrazu a písma navrhuje použití liter ve scénickém návrhu označit termínem skripturní prvky.

Tištěné a psané litery jako součásti obrazové formy objevujeme v malbách Josefa Čapka již kolem roku 1915 (*Muž s plnovousem*, 1915–1917, *Zátiší s nůžkami*, 1916). Po tomto krátkém období se

zdá, že uplatnění písma v obrazech zesláblo a s novou intenzitou se vrací po roce 1920 se slavným obrazem *Mr. Myself* a stává se již trvalou součástí Čapkovy malby.

Samotná signatura obrazu je velmi často součástí kompozice a ke své funkci dokumentační přibírá i funkci dekorativní. Její původně apriorně sémantický obsah dešifrujeme prostřednictvím její dominující estetické funkce v obrazové ploše (*Muž v modré blůze*, 1924, *Výrostek*, 1926). Iniciály jména Josefa Čapka a datování obrazu nacházíme v jeho dílech umístěné s nenucenou bezprostředností na různých místech na patníku u silnice, místo popisného čísla domku apod. Nejde o to iniciálu skrýt, spíše naopak. Toto svérázné zacházení se signaturou je výslednicí Čapkova smyslu pro hravou malbu, jeho vyhraněné citlivosti pro kvality psaného a tištěného písma, schopnosti zužitkovat formální zprávu signatury. Dokladem zmíněné Čapkovy senzibility jsou jeho proslulé knižní obálky. Tyto přebaly, řešené někdy pouze typograficky, dokládají, jak mistrovsky dovedl využít grafické podoby a výrazové sdělnosti slov.⁴

Původ vnášení písma do obrazového celku a scénických návrhů u Josefa Čapka tkví mimo jiné ve dvou z mnoha kořenů jeho malby. Předně v kubismu. Kubisté, zvláště ve fázi syntetického kubismu, nalepovali a malovali písmena do svých obrazových kompozic. Futurismus, který ve své zprostředkované podobě našel odezvu v malbě Josefa Čapka a prostřednictvím ní i v jeho scénografii, znamenal převrat v tradičním užívání typografie. Marinettiho *Osvobozená slova*, která se na tomto převratu podílela, ovlivnila také Josefa Čapka. Čapek dobře toto dílo znal, dokonce k českému vydání *Osvobozených slov* v roce 1922 navrhl obálku. Poprvé výrazněji uplatňuje písmo na scéně v závěru roku 1921 (*Stará historie*, režie K. Čapek), což je shodou okolností tentýž rok, ve kterém se uskutečnila návštěva hlavy italského futurismu v Praze, spojená s přednáškovou činností a divadelními experimenty ve Švandově divadle. Uvedené souvislosti s uplatňováním písma ve scénografii Josefa Čapka nebudou jistě jen náhodné, třebaže vliv futurismu na Čapkovo dílo nebyl přímý, ani intenzivní.⁵

Skripturální prvky se také objevují ve scénickém díle jiných autorů, i když ne vždy v takové míře, jako u Josefa Čapka. U V. Hofmana se písmo stalo součástí konstruktivizující scény pro Šaldovo *Tažení proti smrti* (1926), ale případy, kdy na jeho scéně našel uplatnění nápis, popř. písmo, by se při obrovské Hofmanově produkci mohly spočítat na prstech jedné ruky. S výjimkou jmenované hry a *Adama Stvořitele* šlo vždy spíše o zvýšení přesvědčivosti scény než o kompoziční záměry. Se svébytným užitím grafémů se setkáváme u A. Heythuma, B. Stejskala, později M. Kouřila a dalších scénografů. Objev skriptuálních prvků jako součástí jevištní kompozice českými

scénografy 20. let korespondovalo s týmiž objevy světové scénogra-
— např. pokusy Bauhausu.

Skutečnost, že se ve scénických návrzích Josefa Čapka uplatnily také formy vizuálního ztvárnění řeči, nemá rozhodně příčinu ve formální spekulaci, ani v kopírování návrhů jiných autorů. U tohoto scénografa je užití písma jevem přirozeným, je přímo spontánním projevem člověka, který se na jevišti realizoval také slovem — jako dramatik. Při Čapkově příznačném totálním projevu, jehož důsledkem byl podivuhodný umělecký univerzalismus, byl takový projev přímo nezbytný. Uplatnění písma v návrzích Josefa Čapka mohlo být stimulováno celou řadou dalších okolností. Mezi nimi to byl vztah Josefa Čapka jako výtvarníka k dramatu. Z každého návrhu z ruky tohoto autora je patrné, že si úkoly své jevištní tvorby vymezil beze zbytku dramatem. Stejný, do jisté míry služebný vztah k dramatu mají umístované nápisy, jejichž jednou z funkcí bylo také popisovat, ozřejmovat a ujasňovat prostředí děje. Vždy (jak jinak u Josefa Čapka) se pomocí tohoto verbálního útvaru dostáváme pod povrch věci, nápis je luminiscenčním prvkem, aktivizujícím prostřednictvím estetického působení kognitivní struktury naší psychiky a umožňující adekvátní vhled do jevové divadelní reality. Nápis často osvětluje nejen prostředí děje, ale přesvědčivě je charakterizuje, komentuje samotný děj a jednání herců.

Příkladem z nejreprezentativnějších je návrh ke *Staré historii* J. Zeyera. Budovu vězení ze III. jednání řešil Čapek jako tvarově indiferentní domek, jehož poetičnost narušuje pouze neutrální šedá a hustě zamřížovaná okénka a jehož pravý účel odhaluje až komisiční nápis „Městské vězení“. Tento příklad nejlépe dokládá, jak autor druhem písma a jeho vkomponováním precizuje výtvarnou formu scény. Zatímco naturalisticky pojatá scéna diváka mate a snaží se v něm vzbudit dojem vězení se všemi atributy, které k němu patří, Čapek usiluje o přesně opačné účinky; jeho v podstatě neveristicky umístěný nápis, se kterým se v životní praxi nesetkáme, zdůrazňuje svébytnost divadelní reality. Je zde použit ve funkci divadelní hyperboly. Scénograf tak nutí konzumenty přistoupit na to, že sledují inscenovaná a ne skutečná životní dramata. I když je budova vězení namalována, díky způsobu malby a nápisu může mít divák jistotu, že viděné věci na jevišti jsou skutečně tím, čím jsou.

Návrhy Josefa Čapka prokazují stejně jako celé jeho dílo, smysl jejich autora pro hravou tvorbu. Prvek hry je divadlu vlastní, ale v případě návrhu ke *Staré historii* (Městské vězení) mají tyto hravé prvky význam vzhledem k dramatu samému. Tato italizující komedie, těžící z klasické *comédie dell'arte* a z Molièrova *Misanropa*, jejíž obsah by se dal shrnout do podtitulu, kterak oklamati starého manžela a provdati se za milence, má zmíněné III. jednání koncipováno

váno jako „hru ve hře“. Smluvení milenci a jejich sluhové ve vězení v přítomnosti starého manžela inscenují falešný soudní proces, který vede ke kýženému rozvodu. Proto ztvárnění exteriéru vězení svou hravostí vhodně podtrhuje fraškovitost děje.

Ve scénických návrzích Josefa Čapka jsou však nápisy užívány také jako kompoziční elementy, jejichž význam je v celém scénickém uspořádání druhotný. Tak je tomu např. v návrhu prospektu 3. jednání I. dějství hry *Země mnoha jmen* (1923). Grafémy, užívané ve výpravách, mají na scéně ostatně vždy primárně estetickou funkci. V okamžiku, kdy je přestáváme vnímat jako formální prvek, vystupuje do popředí jejich symbolická hodnota — nabývající funkce sdělovací. Při jejich začleňování do scénické kompozice však autor kalkuloval s tím, že v procesu vnímání divadelního artefaktu bude převládat ta či ona funkce.

Obdobná situace je i v oblasti Čapkovy kostýmní tvorby. Antropocentrismus, jeho ideová orientace v životě i v umění (člověk je mu „mírou všech věcí“), a inspirace lidovým divadlem, ho vedly k preferenci kostýmu herce. Důraz na kostým, který povýšil na základní jevištní článek, vyplynul také z Čapkova malířského založení — byl bytostným figuralistou. Hercova postava se u něj stala vstupní branou komunikace mezi scénickým dějem a divákem. Proto Josef Čapek v tvorbě kostýmu kromě formálních problémů řešil i otázky psychologické — usiloval o jasné a srozumitelné vyjádření charakteru divadelní postavy. K tomu přispívala nejen výtvarná koncepce kostýmu, založená na dominujícím typickém znaku postavy, ale také použité písmo v masce.

Užití písma zde nebylo tak časté jako v případě scén, protože kostým Čapkovi v tomto směru neposkytoval tolik tvůrčí volnosti. Aplikace liter zde byla možná jen potud, pokud nedeformovala figuru herce, a naopak, pokud figura nebránila v čitelnosti slov a písmen. Navíc bylo možné skripturální prvky uplatnit pouze ve fantastním nebo komediálním žánru.

Obdivuhodně jednoduchý kostým Lidu z Aristofanovy komedie *Jezdci* je rafinovaně ozdoben dětským slintáčkem s komickým nápisem „Náš miláček“. Tak Čapek zdánlivě prostě, maximálně úsporně a s humorem sobě vlastním charakterizuje lid podle současných představ i požadavků starověké komedie. Obdobné veselí vzbuzuje nápis na tašce jedné z klepen ze hry *Země mnoha jmen*, vykroužený školáckým písmem a hlásající „Dobrý den“.

Dokladem užití písma na kostýmu v prvotní funkci estetické je návrh postavy In Vina z komedie *Mluvící opice*. Tento klaun nás nechává na pochybách, že je důstojným dědicem „clownů“, které evropské divadlo zdědilo z divadla Masek. Jeho provenienci, vzhledem ke konstitučnímu tyku pyknika i vzhledem k vozíčku, který táh-

ne, můžeme odvozovat od postavy, která byla specifikem jižní italské *commedie dell' arte* — Pulcinelly, v národních transkripcích Punche, Hanswursta atd. Grotesknost Čapkova *In Vina*, této oboustranné (je stejný zepředu i zezadu i v plastice těla), dojemně milé lidské „hroudy“, graduje jedinečným způsobem písmo na jejích dolních končetinách. Jde o merkantilní písmo, které se používá k potiskování pytlů k přepravě zboží. Skutečnost, že součástí nápisu jsou zkratky slov a cifry: „BROWN, Comp., 300“, a že materiálem takto potištěných kalhot je právě juta, svědčí o tom, že naše volná asociace s pytli nebude daleko od představ autora.

Zatímco z hlediska obsahového atraktivní nápisy svou rozporností s charakterem postavy zvyšují její pitoresknost, z hlediska kompozičního z figury herce vytvářejí dokonalou výtvarnou totalitu. Láhev vína, namalovaná plošně na břicho *In Vina*, křivky záhybů oděvů a v nich dokonale zakomponované písmo spolu s živou barevností vytvářejí celek, jenž by mohl být z hlediska žánru nazván zátiším. Připomíná silně právě vzpomínaná kubistická zátiší syntetického období (1921—1914). Nejmarkantnější souvislost v samotné malbě Josefa Čapka a kostýmu *In Vina* je patrná s obrazem *Zátiší s lahví vína* (1913), pastózní energickou malbou, řešenou víceméně plošně, s nápisem „Oporto“, jenž je totožný s typem písma na kalhotách *In Vina*. Jistou reminiscencí je ve dvacátých letech, v období Čapkova druhého kubismu, obraz téhož názvu, *Zátiší s lahví vína* (1921), který má jinou kompozici; společný je spíše námět. Nicméně i zde se autor mohl inspirovat v pojetí svého divadelního kostýmu. Kubistická mnohopohledovost nám umožňuje spatřit dno láhve (označené nápisem Víno) v průčelné rovině a tento kulatý kroužek se až nápadně podobá řešení kulaté hlavy divadelní postavy. Ta je totiž jakýmsi kontrapunktem popisované malby kostýmu. Maska je pojata důsledně plošně, vcelku ignoruje zvyklosti klasického líčení klaunů — velká ústa, černě ohraničené bílé skvrny kolem očí atd. — a je dělena geometricky horizontálou a vertikálou. Protilehlé výseče kruhu jsou barevně plné, stejně jako u kruhu v obraze. Nebýt očí a úst, jejichž identifikace je mimochodem dosti namáhavá, jsme při percepci na pochybách, není-li hlava nasazena opačně. Tento efekt podporuje rovnoměrné rozdělení vlasů a vousů kolem celé hlavy. Opět jeden z groteskních prvků, kterými tvorba Josefa Čapka oplývá.

Jak již naznačila úvodní část, Josef Čapek byl jedním z prvních průkopníků skripturní malby na jevišti, ale ne otcem této myšlenky. Před jeho vlastním vystoupením s písmem na jevišti to byl např. Bedřich Feurstein, jenž do své scény *R.U.R.* (1921), pojaté jako kompozice abstraktních plošných a prostorových útvarů, zabudoval písmo. Scénu pak uzavřel portálovým rámem s nápisem ROSSUM'S UNIVERSAL ROBOTS. Vklady scénické tvorby Josefa Čapka v souvislosti

se skripturálními prvky je třeba hledat v dokonalém využití optických a významových hodnot písma. Poprvé zde byla odhalena možnost emocionálního působení skripturálního prvku na scéně, což výpravě dodávalo kvality nezbytné pro působení a příjem uměleckého díla. Použití písma v kostýmu však bylo v této době zcela objevné. Čapek poprvé pojímá tělo herce jako stejně hodnotnou plochu pro malování jako je horizont a dekorace vůbec. Uvědomíme-li si, že tak progresívně ke kostýmu přistupoval v době, kdy se myšlenka výtvarně pojatého a antihistorizujícího kostýmu teprve probojovala, oceníme skutečnou avantgardnost jeho návrhů.

I když tato studie nastínila problematiku jen jednoho z mnoha rysů scénické tvorby Josefa Čapka, domníváme se, že sama o sobě vyvrací pochybnosti o hodnotě Čapkova scénického odkazu⁶ a přesvědčuje o nezbytnosti jeho docenění.

Studie Sylvie Petrové, vypracovaná pod vedením PhDr. Aleny Nádvorníkové a PhDr. Jiřího Stýskala byla oceněna ve studentské vědecké soutěži roku 1976 čestným uznáním.

P o z n á m k y

- ¹ Petrová, S.: Scénická tvorba Josefa Čapka a její místo v pokrokovém umění mezi dvěma válkami. Diplomová práce, Olomouc FF UP 1976.
- ² Soupis scénických a kostýmních návrhů Josefa Čapka uveden ibid.: 127—134.
- ³ Padrta, J.: Svět obrazu a písma. In: Obraz a písmo. Kolín 1966, nestr.
- ⁴ Srov. Thiele, V.: Josef Čapek a kniha. Soupis knižní grafiky. Praha 1959.
- ⁵ Je však zajímavé, že se Čapkovo jméno objevuje v seznamu světových futuristů, který uvedl Marinettiho manifest Světového futurismu z roku 1924 (převzato Tiege, K.: F. T. Marinetti. Red. 2, 1928—1929, č. 6, s. 204).
- ⁶ Jak se s nimi setkáváme v monografii J. Pečířky [Josef Čapek, Praha 1961, s. 97—98].

SDĚLENÍ

● Neznámý renesanční portál v Olomouci

Olomouckými renesančními portály se v poslední době zabývaly dvě stejnojmenné práce,¹ které přinesly souborný přehled o hodnocení tohoto poměrně bohatého památkového fondu. V obou publikacích, stejně i v literatuře o parku v okolí bývalé městské střelnice,² marně hledáme zmínky o částech renesančního portálu, které jsou uloženy v uvedené sadové ploše a zůstaly dosud nepovšimnuty. Souběžně s ulicí Na střelnici, na vnějším obvodu dnešních tenisových dvorců, se táhne starý příkop a souběžně s ním násyp, jehož hřbet kdysi tvořil pro-

menádní chodník. Pro spojení této komunikace s příkopem bylo přibližně ve vzdálenosti sta metrů severozápadně od vyústění dnešní ulice Lazecké zřízeno třístupňové pískovcové schodiště po stranách opatřené obrubami. Funkci těchto obrub převzaly cvikly renesančního portálu, umístěné na zhlavích stupňů, takže v novém uplatnění nabyly vzhledu, který na první pohled potlačoval představu o jejich původní funkci. Tato drobná komunikace mizela stále víc pod nánosem parkového humusu, odpadků a vegetace. Při prvním zjištění v jarním období 1975 bylo boční obložení stále dobře rozeznatelné. Po oproštění od nežádoucího nánosu dne 21. dubna 1976³ se ukázalo, že originální nápad stavebníka schodiště zachoval cennou památku v neporušeném stavu.

Naskytá se otázka, za jakých okolností sem byly oba artefakty umístěny. Je známo, že areál městské střelnice býval jedním z hlavních středisek společenského života v Olomouci až do první světové války, kdy začal jeho význam upadat. Od výstavby nové budovy střelnice r. 1838 byla zde jednou z vrcholných akcí průmyslová a živnostenská výstava v roce 1892.⁴ V tomto časovém okruhu docházelo k úpravám fasád měšťanských domů a současně k odstraňování starých portálů, jak známe z řady jiných případů.⁵ Lze tedy připustit toto určité obohacení proměny na valu a v příkopu o spojovací schodiště právě v souvislosti s uvedenou výstavou. Další okolnost se již nenaskytla, příští průmyslová výstava byla umístěna v roce 1902 již na novém výstavišti za Poettingem.



Olomouc, sadión Míru: Části renesančního portálu druhotně použité jako obruba schodiště. Stav 22. dubna 1976.

Jako doplněk k připojené reprodukci uvádíme stručný popis. Oba cvikly mají venkovní rozměry $96 \times 126,5$ cm, rozpětí vnitřního oblouku činilo přibližně 217 centimetrů. Do lícních ploch obou dílců umístil kameník strboul, složený z vysokého nerozvinutého květního úboru lemovaného okvětními listy. Ve směrech os položil stylizované lyrovité peřenosečné listy, rostlé podle řádu daného obrysem cviklu. Z obou prvků je patrné, že kameník zde sloučil dvě tvarové části téže rostliny, nejspíše chrastavce, méně pravděpodobně hlaváče.

Zapadlou památku je nutno dále sledovat, aby při široce plánovaných terénních zásazích v oblasti stadiónu Míru zcela nezanikla. V případě likvidace tohoto drobného komunikačního útvaru lze ji i při značné torzovitosti uplatnit např. na fasádě některého z domů městského historického jádra.

Poznámky:

- ¹ Josef Kšíř, Olomoucké renesanční portály, Práce odboru společenských věd Vlastivědného ústavu v Olomouci č. 24, Olomouc 1989. — Josef Malina, Olomoucké renesanční portály (několik poznámek k publikaci Jos. Kšířa), Sborník památkové péče v Severomoravském kraji 2, Ostrava 1973, str. 71–97, obr. 36–43.
- ² Josef Kšíř, Olomoucké sady a parky, Olomouc 1973, str. 28.
- ³ Výkop provedl pionýrský oddíl ZDS na Zeyerově ulici, vedený prom. psych. L. Šafářem. Předběžnou zprávu přinesla Stráž lidu, roč. 56, 1976, č. 92, str. 4, 7. srpna 1976.
- ⁴ Václav Nešpor, Dějiny města Olomouce, Vlastivěda moravská, Brno 1938, str. 284. — Katalog der Industrie- und Gewerbe-Ausstellung des Olmützer Gewerbe-Vereines Olmütz 1892, Olmütz 1892.
- ⁵ Viz např. Kšíř, str. 16–18, 26.

V. Burian

Vyobrazení na obálce

1. Bohumil Teplý, Emblém Palackého univerzity
2. Vladimír Navrátil, Portrét Aleny Nádvorníkové — Snímek J. Šimáčka.
3. Johann Wilhelm Baur, Promoční emblém Jana Lysovského z Lysovic — Snímek British Museum.
(I. Hlobil, Nově objevená promoční dedikace Jana Lysovského z Lysovic — nejstarší emblém olomoucké univerzity z roku 1640)
4. Bohumil Teplý, Bohumil Markalous — Jaromír John

Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci č. 184. Vydal Vlastivědný ústav v Olomouci, nám. Republiky 5/6. Odpovědný redaktor Bohumil Šula. Vytiskly Moravské tiskařské závody, n. p., závod 11, třída Lidových milicí 5, Olomouc. Rukopis odevzdán do tisku 10. srpna 1976.

© Vlastivědný ústav Olomouc

Reg. zn. RM 134





OBSAH

CLÁNKY: F. Novák—D. Ambros, Třicet let výtvarné teorie a výchovy na Univerzitě Palackého, 1. — F. Dvořák, Olomoucké období národního umělce Jana Zrzavého, 3. — A. Nádvořníková, Sochařská tvorba Vladimíra Navrátila v letech 1972—1975, 9. — I. Hlobil, Nově objevená promoční dedikace Jana Lysového z Lysovic — nejstarší emblém olomoucké univerzity z roku 1640, 15. — S. Petrová, Skripturní prvky ve scénografi Josefa Čapka, 24. — **SDĚLENÍ:** V. Burian, Neznámý renesanční portál v Olomouci, 30.