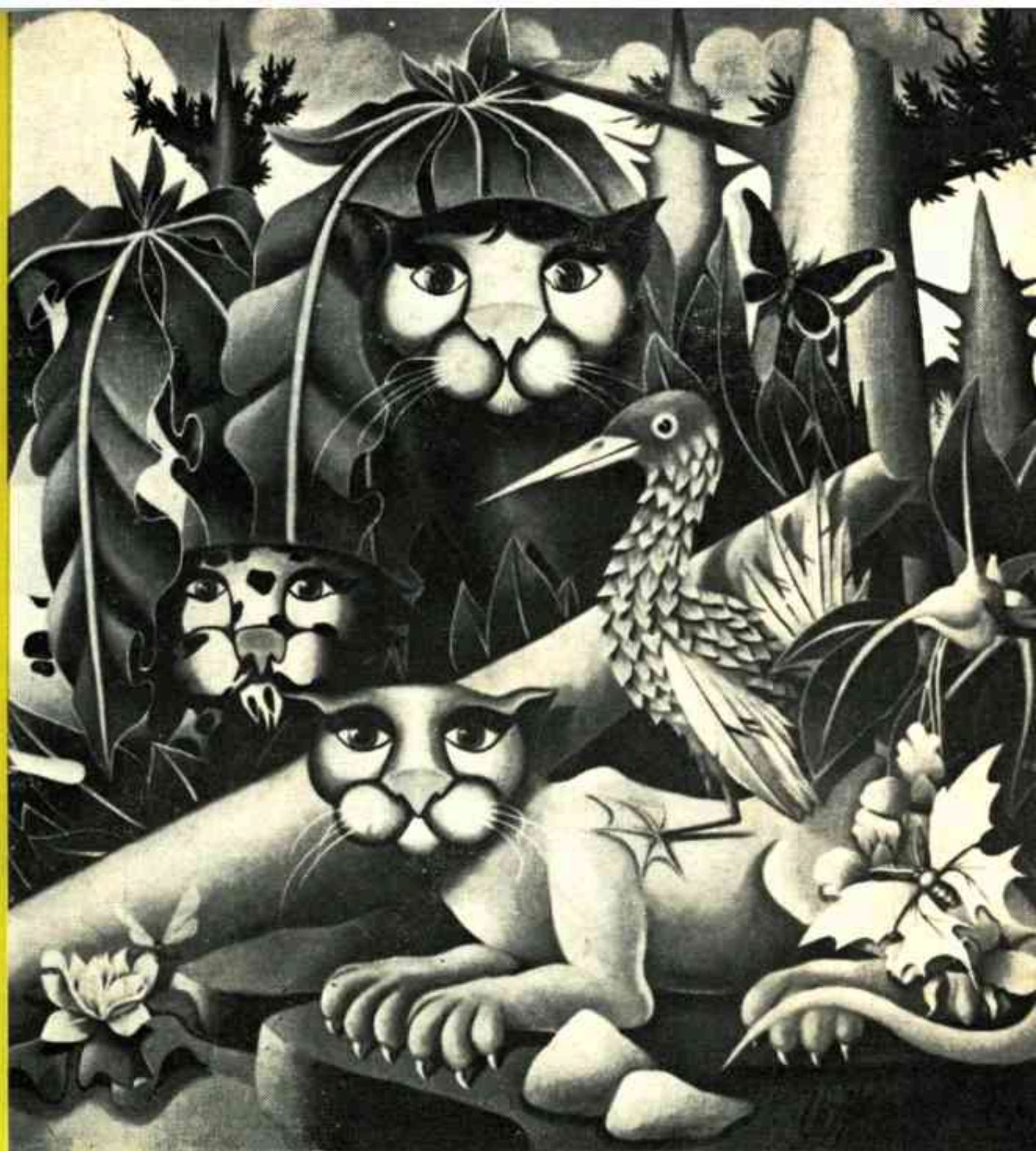


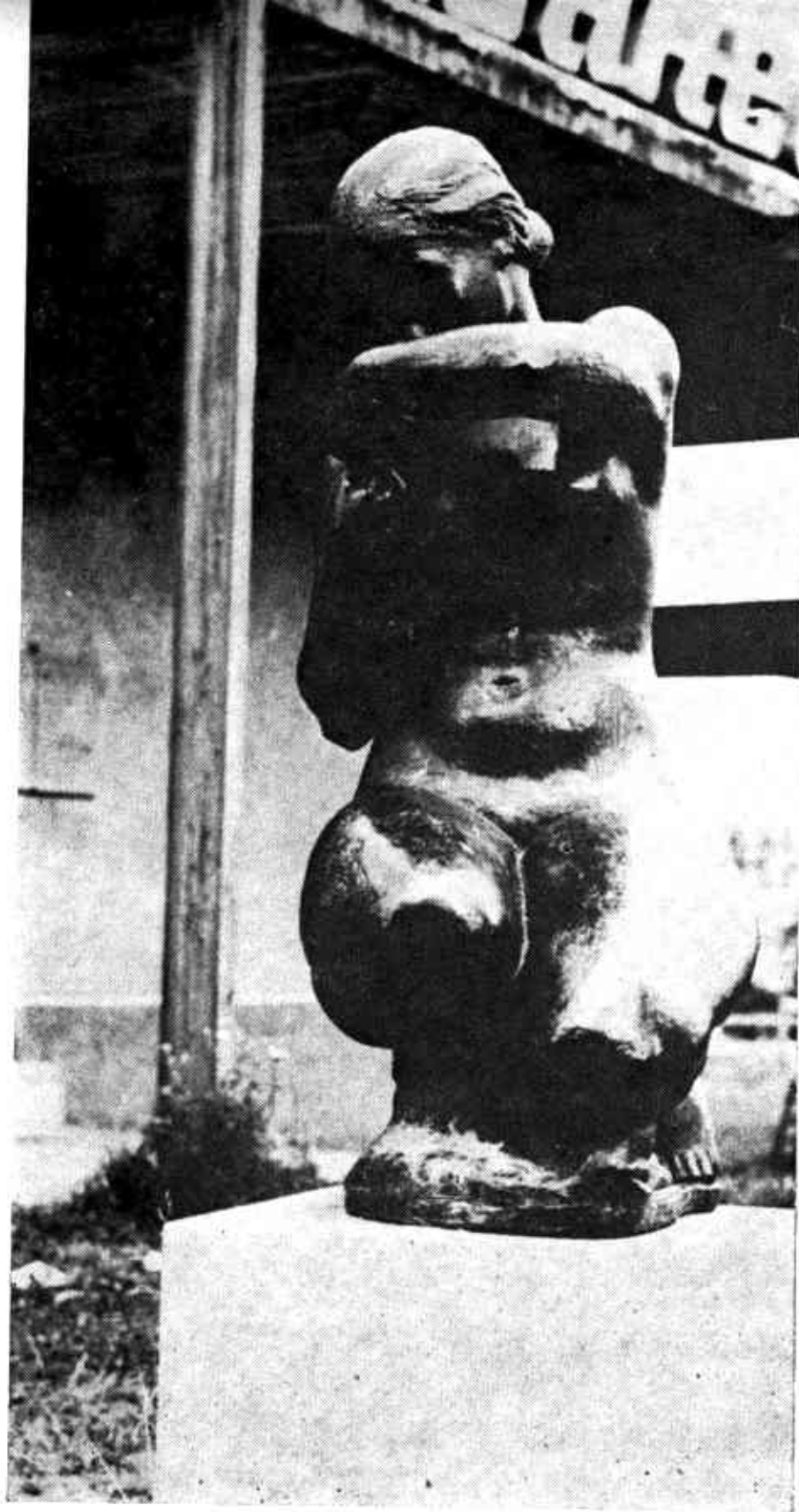
1982



Číslo 217

zprávy

KRAJSKEHO
VĚSTIVĚDNEHO
MUŽEA
V OLOMOUČI



Přední strana obálky: L. Vojkůvka, Království míru, detail, 1976, olej, snímek J. Navrátil

2. strana obálky: K. Lenhart, Toaleta

K ZAČLENĚNÍ SOCHAŘSKÉ TVORBY JAKO SLOŽKY SYSTÉMU ŽIVOTNÍHO PROSTŘEDÍ OLOMOUCKÉHO SÍDLIŠTĚ

Muzejnictví současné doby se již v žádném případě nedá chápat tak, jak tomu bylo před několika desítkami let, jako souhrn specifických prostředků zabývajících se sbírkotvornou činností předmětů charakterizujících především určitou sociální skupinu nebo i společnost **minulé** epochy.

Současná práce vlastivědných muzeí usiluje dokumentovat v širokém rozsahu i **problematiku současnosti**. Muzeologii chápeme jako relativně samostatný subsystém kultury, k němuž náleží mj. i systém architektury, umění, životní prostředí člověka a s ním úzce související životní způsob obyvatel charakterizující nejbližší okolí či region. Proč metodologicky užíváme systémového přístupu? Protože nám pomáhá odhalovat a chápat interakční, vzájemné dialektické vztahy a vazby mezi člověkem a jinými složkami a faktory životního prostředí. A architektura a výtvarné umění je jednou z jeho složek.

Pokusme se z aspektu dílčí systémové analýzy zdokumentovat začlenění sochařské tvorby na jedné části výstavby olomouckých sídlišť.

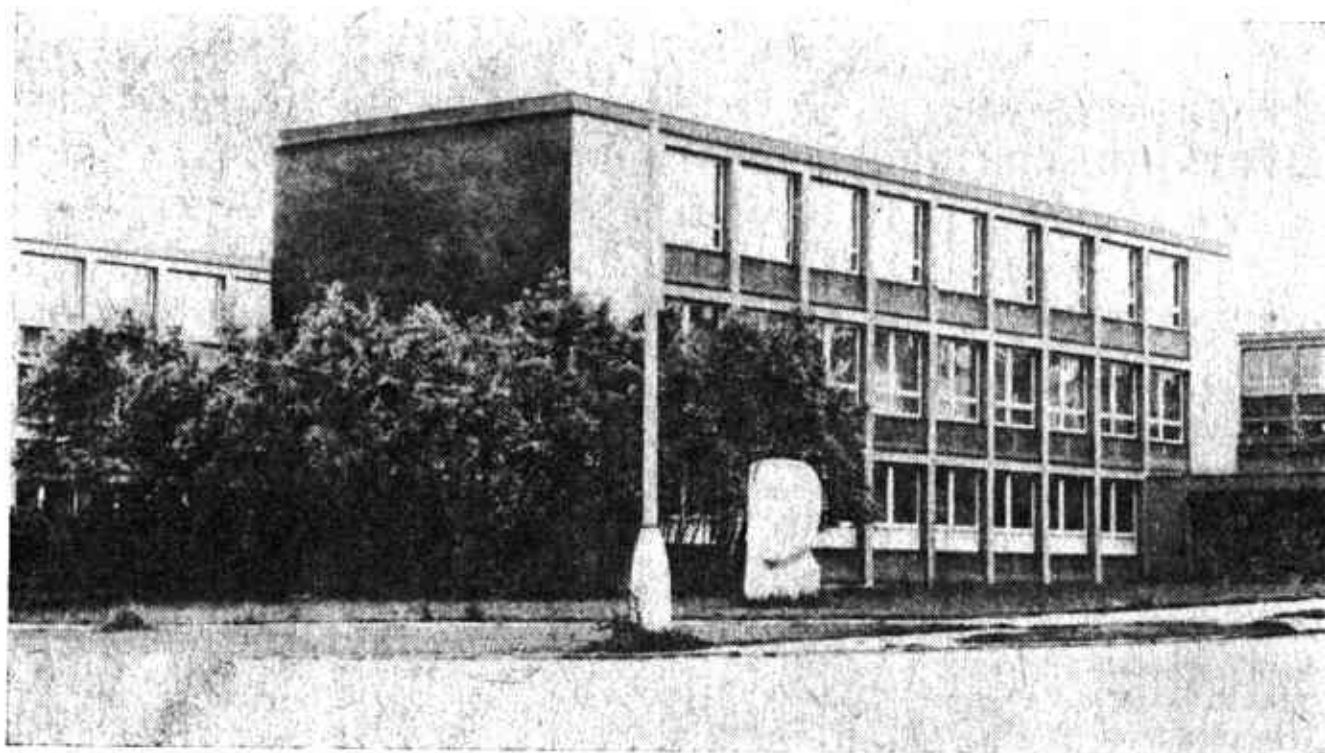
Olomoucké sídliště 3. pětiletky, které odpovídá našim současným stavebním možnostem a je jimi determinováno, je osazeno sochařskými díly vytvořenými v ateliérech olomouckých výtvarníků. Je žádoucí z hlediska metodologického systémového přístupu upozornit na vztah sochařských děl k okolnímu architektonickému a životnímu prostředí i na jejich vlastní výtvarnou a estetickou hodnotu. Výsledky této malé dílčí sondáže mohou sloužit jako doklad dobového názoru na funkci a začlenění sochařské tvorby v životním prostředí městského sídliště. Estetické zřetele totiž nejsou v socialistické společnosti luxusem či výsadou určitých společenských skupin, nejsou něčím, co může, ale nemusí být. To platí i o esteticky funkčním začlenění uměleckého díla do životního prostředí člověka, v našem konkrétním případě člověka žijícího — ne pouze bydlícího — na sídlišti.

U vodní nádrže sídliště 3. pětiletky je umístěna socha R. Chorého nazvaná Sloup života. Plastika symbolizuje abstraktní výtvarnou formou vodní živel. Je to profesionálně kvalitní umělecký výtvar s určitým náznakem tajemství, nutí vnímajícího člověka k vlastnímu estetickému aktivnímu přisvojení si díla, k estetickému prožitku.

Socha je osazena asymetricky na okraji nádrže, působí na své nejbližší prostředí vhodně, protože má ve své vertikalitě obsažen pohyb, tudíž v kontrastu s okolní architekturou ovládá daný prostor.

Životní prostředí celku okolní architektury a plastiky charakterizuje a dokumentuje svým způsobem soudobou tvorbu a úroveň estetického a architektonického cítění. Je však bohužel současně a věřme, že jen dočasně — i nežádoucím svědectvím nedostatečného smyslu obyvatel okolního sídliště pro péči a estetizaci nejbližšího životního prostředí. Vodní nádrž totiž neslouží svému účelu a zámeru projektanta a je používána jako odpadní prostor pro papíry a odpady.

Na třídě Svornosti v prostoru mezi panelovým obytným domem a budovou technické vybavenosti sídliště se nachází plastika R. Chorého nazvaná Rašení. Sochař zde prokazuje cit pro formu, kterou „barokně“ otevírá při respektování výrazných hmotných a kresebných vlastností materiálu. Jelikož jde o výtvarnou formu, která se při sochařském zásahu do nitra kamene uzavírá do sebe ve svých



J. Šolc, Tvář měsíce

objemových křivkách, bylo nutno sochu umístit před opticky odrazovou plochu, aby její účín nebyl oslaben nebo ochuzen konkurencí velkých hmot architektury v pozadí.

Tato odrazná plocha však není výtvarně ani v souladu, ani v kontrastu s plastikou. Reliéfní zpracování plochy s použitím hrubé pásové oceli narušuje estetické působení samotné sochy v daném prostoru.

Socha Karla Lenharta nazvaná „Toaleta“ byla umístěna v Karafiátově ulici před budovou Mototechny. Jde o realistickou plastiku, která sama o sobě je výrazově kvalitní a obsahově sdělná. Autor v ní neřeší novátorský výtvarný problém, jde o realizaci poetického námětu, který je vyjádřen jednoduchými objemovými křivkami ženského těla.

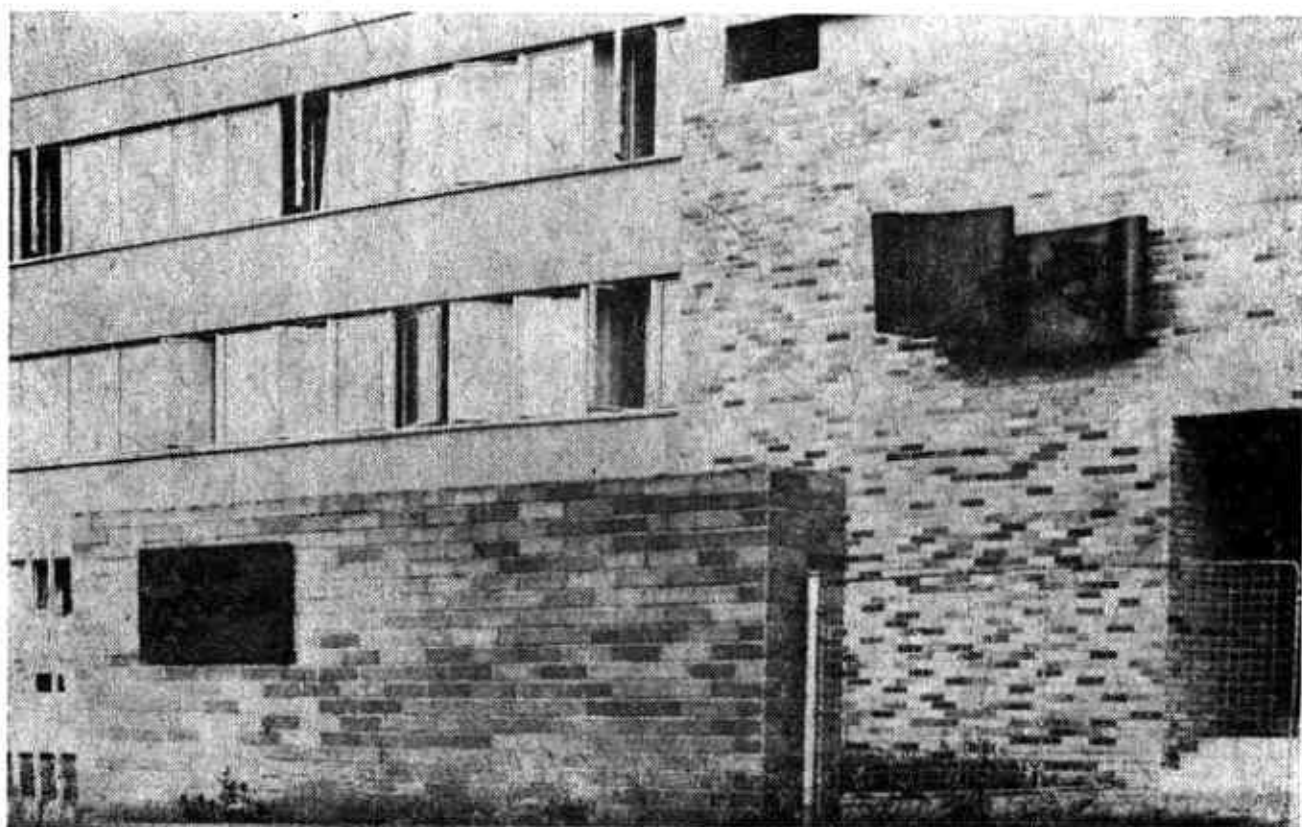
Umístění sochy v ploše trávníku je dobré, ale bez vztahu k okolnímu životnímu prostředí a architektuře, bez obsahové a estetickofunkční systémové vazby k věcnému prostředí. Tím socha ztrácí na intimitě, která je pro tento motiv a plastiku charakteristická a žádoucí. Daleko lepší uplatnění by našla např. v parku, ve volné přírodě, ve čtenářském nebo odpočinkovém zákoutí.

J. Šolc je autorem plastiky nazvané „Tvář měsíce“ umístěné v ulici Fr. Stupky před budovou školy. Socha aspiruje spíše na abstraktní dílo. Máme-li ji však posuzovat jako plastiku vyjadřující zhuťnou představu vesmírného tělesa umocněnou klasickým materiálem, dostaneme se do svízelné situace. Je pravděpodobné, že autor chtěl výtvarně vyjádřit první styk člověka s neprobádanou půdou měsíce a tuto ideu petrifikovat v trvanlivém přírodním materiálu. Plastika sama však postrádá jakoukoliv gradaci, která by naznačovala touhu člověka po poznání, cit pro prostor a napětí vznikající z interakce člověka a cizí, neznámé, neprobádané hmoty vesmíru.

Pokud jde o umístění sochy, o její začlenění do okolního prostoru, lze pouze konstatovat, že sice v prostoru je, ale není ani v souladu s prostorem a architekturou, ani v kontrastu, ani prostor neovládá. Navíc její estetickovýchovný účín a funkce a výtvarná sdělnost po mém soudu je problematická. Je to obzvláště citelně znásobeno faktem, že je umístěna poblíž školy.



R. Chorý, Sloup života



J. Žlebek, Živá řeka

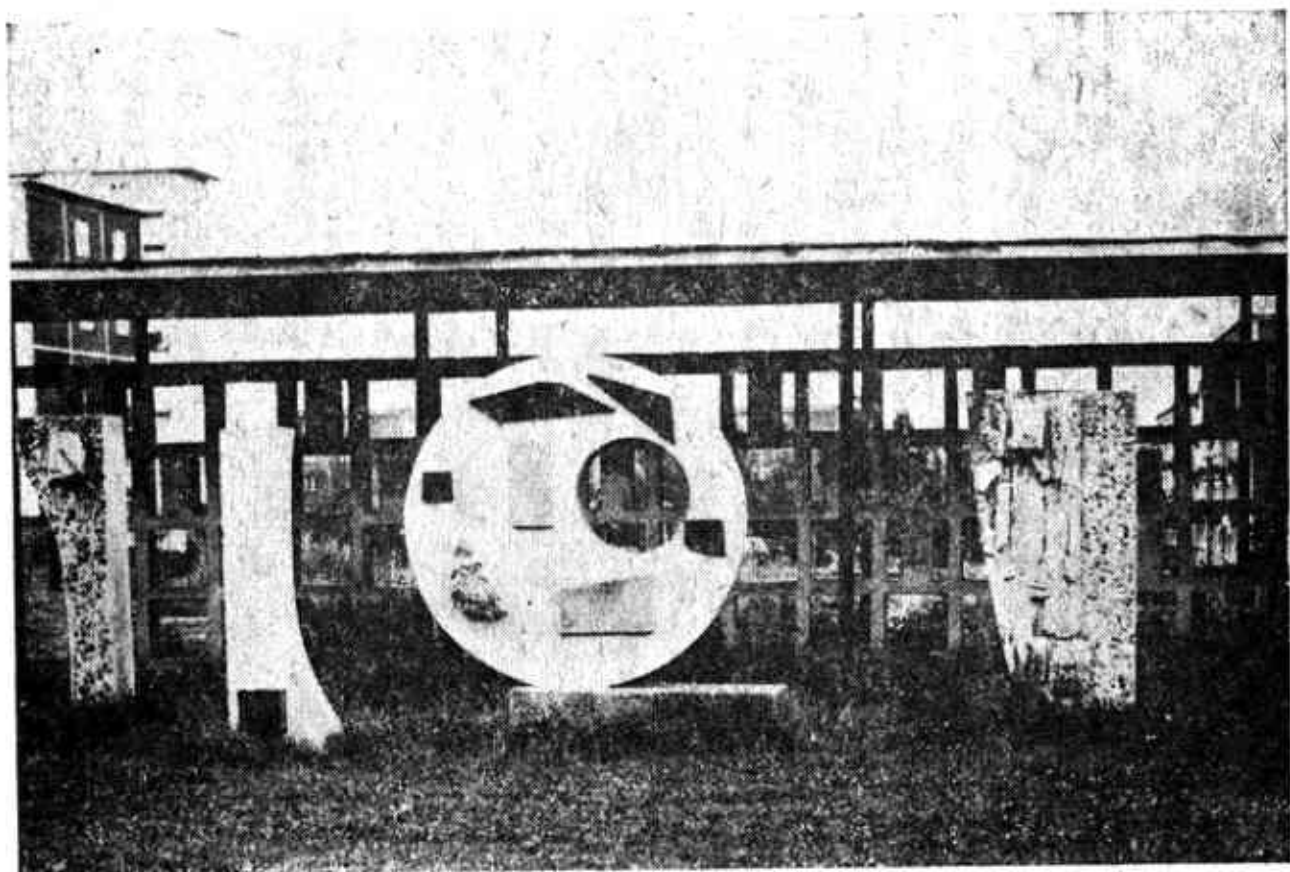
Soubor čtyř plastik v ulici U kovářny je dílem J. Přindiše. Tyto jsou ryze dekorativním dílem, které je vlastně skrumáží různých materiálů od pískovce po barevné mramory, travertin i žulu. Jednotlivé materiály jsou k sobě řazeny bez vnitřních souvislostí, bez srozumitelného kompozičního řádu. Za plastikami je situována dekorativní děrovaná betonová geometrická zeď, která je ve své jednoduchosti a účelu daleko působivější než uvedené plastiky.

Jiří Žlebek je autorem reliéfu „Živá řeka“ umístěného v Ústavu sér a očkovacích látek v ulici dr. S. Allenda.

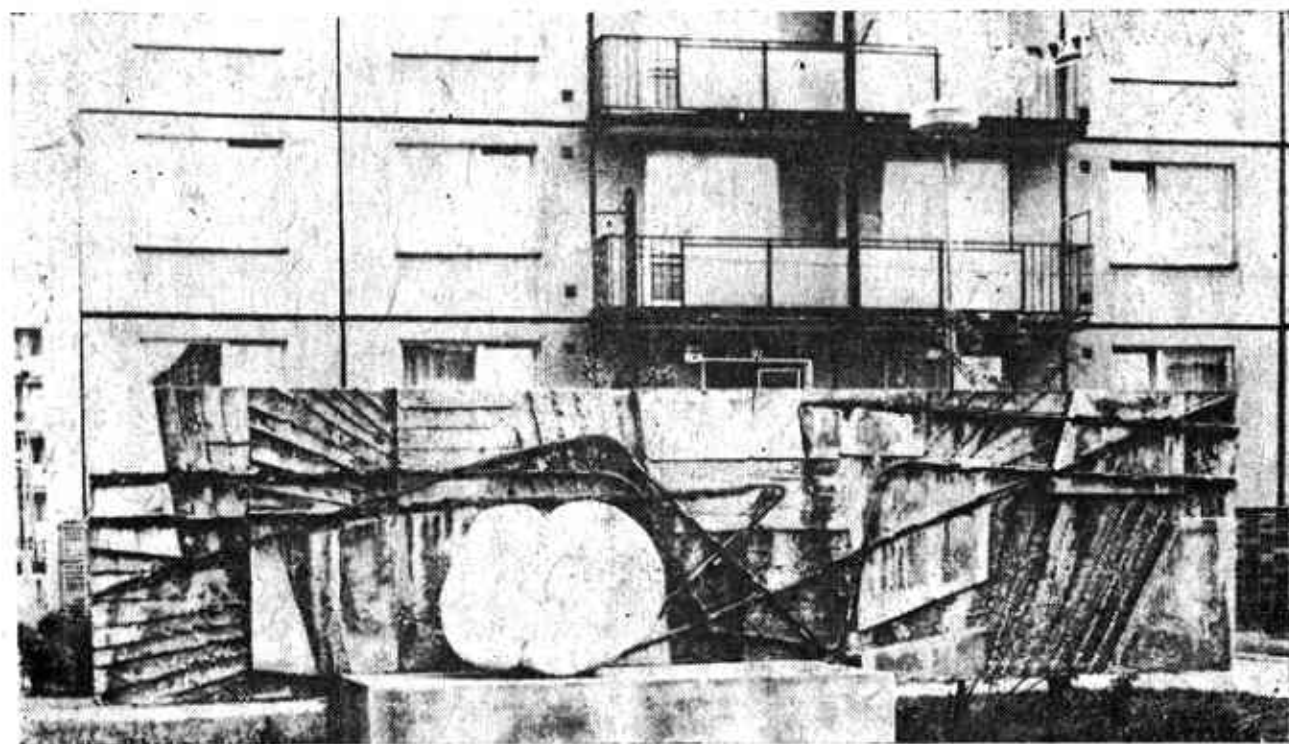
Autor se snažil výtvarně postihnout v jednoduché zkratce základní dění probíhající v krvi. Vybral si pro své umělecké vyjádření proces pohlcování červených krvinek bílými, což je v sochařském ztvárnění a umocnění sdělné.

Jde o dílo ve svém estetickém účinku zdařilé a jeho umístění ve vztahu k hmotnému prostředí na keramické fasádě, je koncepčně promyšlené.

Pokusili jsme se konkrétně aplikovat systémový přístup a posoudit na malém vzorku, jak jsou začleněna sochařská díla v životním hmotném prostředí jednoho z olomouckých nových sídlišť. Souběžně jsme se nevyhnuli nutnosti alespoň stručně charakterizovat rozmístěné sochařské výtvořky. Jak architektura sídliště, tak i její sochařská komponenta systému životního prostředí sídliště jsou a zůstanou svědectvím naší současnosti. Proto jsou i předmětem odborného zájmu pracovníků KVM a galerie. Respektujeme estetickou osobitost tvůrčího výtvarného uměleckého výrazu, pokud slouží progresivním společenským cílům. A je-li pravdivou a platnou skutečností, že všechno, s čím člověk přichází do styku a čím se i projevuje, má estetický přízvuk, tím výrazněji to platí i o hmotném životním prostředí současných sídlišť. Charakter, kvalitu a atmosféru životního prostředí vytváří a ovlivňuje především sám člověk.



J. Přindiš, dekorativní stěna



R. Chory a J. Grmela, Rašení



Bohumír Dvorský ve svém ateliéru v r. 1972, snímek J. Juryšek

K NEDOŽITÝM OSMDESÁTINÁM NÁRODNÍHO UMĚLCE BOHUMÍRA DVORSKÉHO

V říjnu letošního roku si naše kulturní veřejnost připomene nedožitě osmdesáté narozeniny jednoho z předních představitelů české soudobé krajinomalby národního umělce Bohumíra Dvorského.

Význam jeho díla, ať již z hlediska vývoje české krajinomalby druhé poloviny třicátých a čtyřicátých let, či z poválečného období, je zcela evidentní. Přínos Dvorského životního díla pro naše soudobé umění byl již náležitě zhodnocen na řadě výstav dílčích i monografických v Olomouci, Brně, Gottwaldově, Ostravě a naposled v Mánesu v Praze v roce 1972 u příležitosti umělcových sedmdesátin. Zasloučený výklad umělcova životního díla podal ve své monografické studii, vydané v roce 1976 v Odeonu, profesor Jiří Kotlík. K bližšímu poznání díla Bohumíra Dvorského přispěla i ta okolnost, že brzy po jeho smrti v říjnu 1976, podařilo se Oblastní galerii v Olomouci vybudovat, za podpory stranických a státních orgánů, Památník jeho díla. Tento důstojný kulturní stánek se nachází v historicky cenném barokním paláci bývalých olomouckých kanovníků ve Wurmově ulici.

Bohumír Dvorský pocházel ze slezského Paskova. Avšak podstatnou část svého plodného života, více než 4 desetiletí, žil a tvořil v centru hanácké krajiny na Kopečku u Olomouce. Patřil mezi první žáky proslulé krajinářské školy profesora Otakara Nejedlyho na pražské Akademii (1924—1930), kde jeho spolužáky byli neméně významní malíři jako Josef Hubáček, Bořivoj Žufan, Jan Slavíček, Alois Fišárek či Vladimír Hroch. Dvacátá léta, kdy Bohumír Dvorský vstoupil na pražskou Akademii a prožil svá učenická léta, znamenají v českém výtvarném umění významný mezník. Hospodářská i společenská situace, která nastala v Evropě po nedávno skončené světové válce, zasáhla pochopitelně i do výtvarného umění. Docházelo k formování nových tvůrčích skupin, které v žádném případě nezavrhovaly dosažené cíle předcházejících avantgardních skupin, vzniklých v prvním dvacetiletí tohoto století, nýbrž snažily se nalézt tvůrčí podněty k řešení nových problémů. Tehdy poznal Bohumír Dvorský, jenž se v uměleckém názoru rozešel se svým profesorem Otakarem Nejedlym, za svých školních studijních cest po jižní Francii, Korsice a několikerého pobytu v Paříži, poimpresionistické francouzské malířství, zvláště dílo André Deraina, Paula Cézanna, Othona Friesze a Pierra Bonnard. Získal tím pro svou počáteční tvorbu mnoho cenných inspirovaných poznatků, jež pak můžeme sledovat průběžně v jeho díle první poloviny třicátých let. Bylo to takzvané slezské období, jindy také nazývané zelenomodré období v díle Bohumíra Dvorského, to jest období, kdy se po skončení studií na Akademii (1930—1939) vrátil do svého rodného kraje, který se snažil zachytit a ztvárnit ve svých nesčetných pastelových kresbách, akvarelech a olejích. Byla to pro něj doba úporného hledání a nalézání vlastního výrazu, vztahu ke kraji, v němž prožil své dětství a k němuž se později ve své tvorbě vždy rád vracel. Obce Bravantice, Bítov, Lukavec, Kylešovice, Kujavy i blízké okolí Moravice a Moravské brány, mu nejčastěji poskytovaly bohatost inspirací ke kresbám a obrazům, určujícím rozvoj jeho díla. Jeho vyhraněný malířský názor, založený na důsledné optické interpretaci krajiny, umocněný transformací osobního vidění, měl tehdy (v druhé polovině třicátých let) nejbližší k vyzrálé tvorbě Vincence Beneše či svého generačního druha Miloslava Holého.

K orientaci na další cestě napomohla mu opětovná návštěva Paříže při příležitosti Světové výstavy dekorativního umění v roce 1937. Jeho setkání s dílem



B. Dvorský, Praha ze Strahovské zahrady, 1942, olej, snímek J. Navrátil

Pierra Bonnarda mělo zásadní, možno říci, osudový význam. Objevil v něm schopnost dramtizace přírody i všedních dějů, řád, jehož hlavním strůjcem je barva.

Rok 1939 znamenal pro Bohumíra Dvorského nedobrovolné přerušení každodenních kontaktů s rodným krajem. Přestěhoval se na Kopeček u Olomouce, kde našel nejen svůj nový domov, ale i bohatý pramen inspirací svého nového díla. Rozlehlá hanácká krajina (k níž se od čtyřicátých let připojil i zájem o krajinu jihomoravskou), měla zcela jiné dimenze, jinou barevnost a atmosféru, než krajina slezská. I zde Bohumír Dvorský neztrácel nic ze svých vydobytých jistot a osvojené výrazové prostředky uměl přizpůsobit charakteru této nové krajiny, kterou postupně důvěrně poznával a ztvárňoval v různých ročních proměnách, nejraději na jaře a v létě. Toto setkání s hanáckou a jihomoravskou krajinou znamenalo u něj další kvalitativní změnu, především ve výrazové jednotě, v transpozici optického vjemu k výtvarnému, smyslově i citově působivému vyjádření. Rovněž barevnost jeho obrazů doznala podstatné změny. Bylo to dáno jiným charakterem krajiny, jinou atmosférou. Zatímco ve slezské krajině dominovala modrá a zelená, zde je barevná škála určována harmonizací sytých červení a žlutí s modrou a fialovou, s akcenty zelené a bílé. V podstatě se změnil i jeho rukopis, dříve plošný a splývavý, měnil se v nervní tkáň doteků a skvrn. Posuzujeme-li dnes s odstupem Dvorského umělecké dílo z hlediska jeho vývoje, poznáváme, že kulminace zrání jeho talentu byla ve čtyřicátých letech. Obrazy z posledního dvacetiletí (s několikaletou césurou let padesátých), jeví se nám již jako zcela vyzrálé, vytvořené na podkladě velkých životních zkušeností, jichž umělec za třicet let soustředěné plodné práce dosáhl.

Bohumír Dvorský žije v obecném povědomí především jako malíř jara a léta. Dvou sice nejkrásnějších období roku, ale zato kladoucích na umělce a jeho výtvarný projev vysoké nároky. Barva byla vždy pro něj hlavním výrazovým pro-



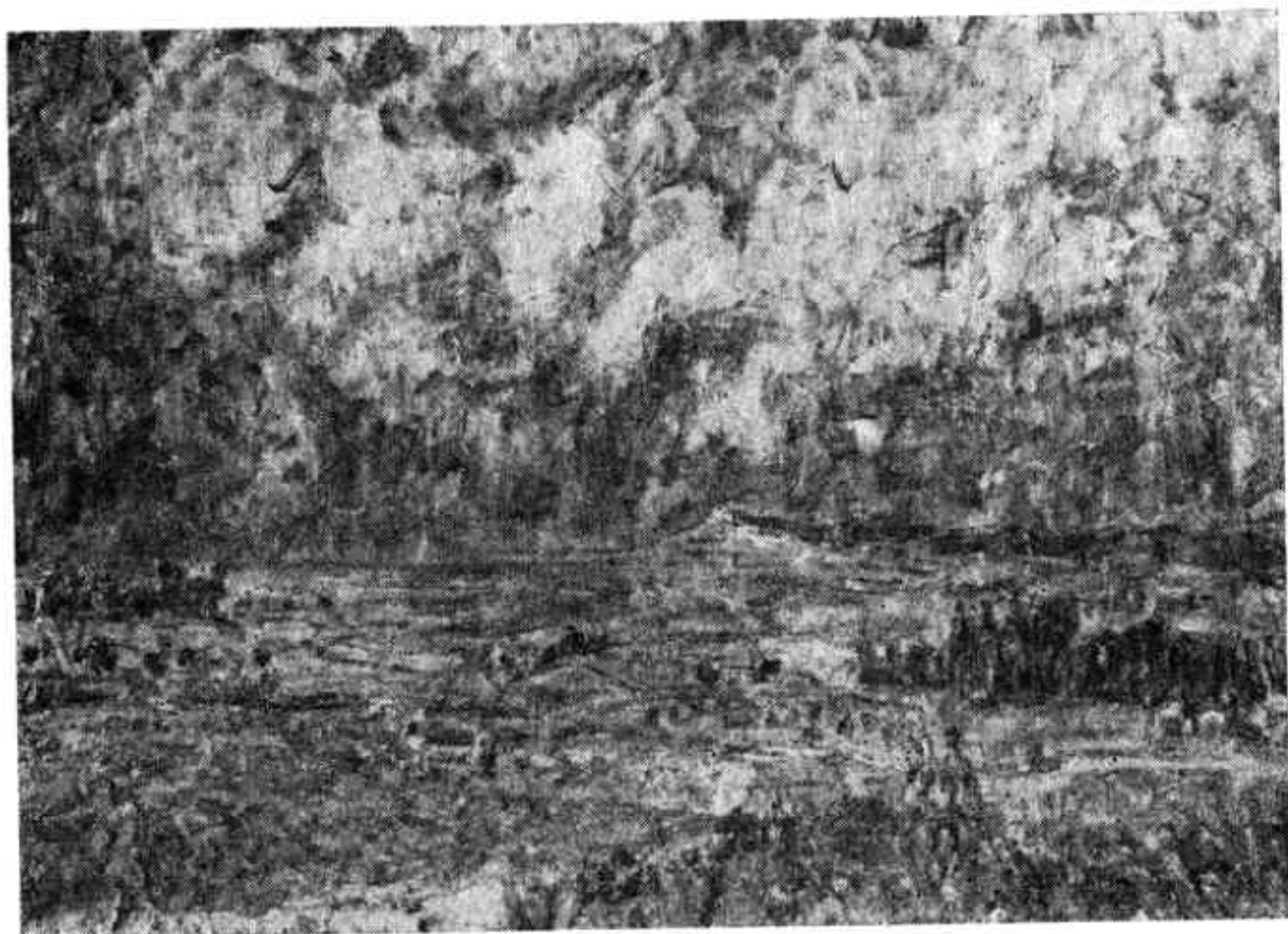
B. Dvorský, Svatba na Kopečku, 1944—46, olej, snímek J. Navrátil

středkem. Na ni přenášel veškerou stavebnou a významotvornou úlohu obrazu, ji dovedl zcela osobitým způsobem vykouzlit neobyčejně vzrušující barevné akordy dynamického účinku. Obrazy Bohumíra Dvorského mohou na nás působit dojmem lehkosti a spontánnosti, ale jsou vždy výsledkem soustavné a uvážené průpravy. Desítky kresebných postelových studií, provedených v plenéru, vždy předcházely jednotlivým obrazům v umělcově dílně. Kresba měla vždy u Bohumíra Dvorského zásadní význam, bez ní se nikdy neobešel. Byla vždy ukázkou autorova svěžího postřehu, jeho výrazové dokonalosti.

Přesto, že naše současné umění prochází stále novými generačními proudy, novými proměnami, tvůrčími podněty, je umění Bohumíra Dvorského živou devízou našeho současného umění. Může být příkladem ve své důslednosti a cílevědomosti i ve své opravdovosti názoru a hloubce prožitku.



B. Dvorský, Kytice, 1946, olej, snímek J. Navrátil



B. Dvorský, Vysoké nebe, 1948, olej, snímek J. Navrátil



B. Dvorský, Praha od Strahova, 1973, komb. technika, snímek J. Navrátil



M. Kodovská, Kresba, kresba perem tuší, nedat., snímek P. Konečný

TŘI MORAVŠTÍ NAIVNÍ MALÍŘI

[Příspěvek k některým teoretickým problémům naivního umění]

Romantický mýtus naivního umění.

Oblast výtvarného naivního projevu je značně rozsáhlá a různorodá. Snad právě proto neexistuje obecně platné pravidlo, podle kterého by se dalo jednoznačně rozhodnout, zda konkrétní výtvarník patří nebo nepatří do oblasti naivního umění. Všechna měřítka zde mohou totiž podléhat subjektivním soudům pozorovatele. Obraz může působit jako naivní z řady důvodů. Např. díky povaze námětu, způsobu výtvarného vyjádření určité myšlenky, omezenosti výtvarných prostředků, rozdílu mezi zamýšleným cílem a dosaženým výsledkem, užívání přímočarých symbolů a alegorií atd.

Výtvarný naivní projev bývá obvykle charakterizován prostřednictvím popisu povahy osobnosti naivního tvůrce. V pracích věnovaných těmto problémům převládá následující model osobnosti naivního tvůrce a jeho tvůrčího procesu:¹

Naivní umělci žijí izolováni od současné kultury, tvorba se stává cílem jejich existence. Je formou duševní hygieny umožňující překonat pocity osamění, stesku, které jsou často vyvolané těžkými životními osudy.

Tvůrčí proces se vyznačuje živelností a improvizací.

Umělci tvoří výlučně pro sebe, bez snahy o společenské či jiné uplatnění.

Obrazy vznikají mimo existující estetické normy tzv. „vysokého umění“, mimo výtvarné styly a směry; bez využití výtvarných poznatků nashromážděných v odkazu minulosti.

Vytvořený model před nás tedy staví tvůrce žijícího i tvořícího mimo kulturní souvislosti, který není ve styku s žádnými formami kulturního dědictví. Na podkladě těchto teorií se vytvořil kolem naivního umělce jakýsi romantizující mýtus, který je jedněmi nekriticky přijímán a druhými odmítán, kdy často s tímto odmítnutím je zavrhována i celá oblast naivního umění jako něco uměle vykonstruovaného.

Pokusme si ověřit správnost či nesprávnost shora uvedených názorů v porovnání s tvorbou tří naivních malířů našeho kraje.

Antonín Řehák, malíř reality²

Zálibu v malování měl od mládí. První obraz namaloval v roce 1929, příležitostně maloval do roku 1939. Výtvarnou činnost přerušenu druhou světovou válkou obnovil v padesátých letech, soustavně začal malovat v roce 1960 během svého pobytu a léčení v Karlových Varech.

Zvláštní místo zaujímá v jeho tvorbě kresba podle fotografických či reprodukováných předloh. Tyto kresby lze stěží zařadit do oblasti naivního malířského projevu. Jedná se spíše o výtvary talentovaného kreslíře samouka, které jsou projevem jeho snahy o vlastní zdokonalení a poznání zákonitostí výtvarného přepisu vizuální podoby reality.

Jiné kresby vznikaly přímo v plenéru podle skutečných předloh. Ve vztahu k obrazům plnily často funkce kresebných studií. Řehákovy obrazy nevznikaly totiž živelně, ale předcházela jim kresebná příprava. Kresbu pořízenou v plenéru přenesl tvůrce doma na plátno, lepenku či jiný materiál. Teprve potom začal obraz kolorovat. Tímto způsobem vznikl např. obraz „Vnitřek kostela na sv. Kopečku“. Zachycuje pohled do střední lodě kostela „Navštívení P. Marie“. Obraz vznikl po etapách, malíř nejprve nakreslil v kostele na papír určitý výsek

interiéru, který potom doma překreslil na plátno a koloroval. Tento proces se opakoval několikrát až do celkového dokončení obrazu. Obraz je charakteristický pro Řehákovu tvorbu ještě z jiného hlediska. Malíř se zde snažil do nejmenších podrobností vystihnout zobrazovaný objekt. Ve výstavbě prostoru obrazu se snaží respektovat zákonitosti perspektivního zobrazení. Toto se nejvíce odráží ve způsobu zakreslení dlaždic. Jsou zakresleny ze značného nadhledu, jejich geometrický tvar je silně deformován do podoby nadměrně zkoseného kosodélníka. Zorný úhel pohledu na dlaždice není již potom aplikován při vyobrazení jiných částí interiéru. Dochází tak sice k deformaci zásad klasického perspektivního zobrazení, ale Řehákovi se zde přesto podařilo vytvořit určitou iluzi prostoru.

Tematicky se rozpadá celá malířova tvorba do tří základních skupin. První z nich je tvořena obrazy městské a vesnické architektury. Hlavním cílem, o který tvůrce v těchto obrazech usiluje je snaha o téměř dokumentačně přesné reprodukování podoby malovaných objektů. Za dobře namalovaný obraz považuje takový, který se svou podobou blíží co nejvíce vizuálnímu vjemu malované reality. Z řady těchto obrazů uveďme ještě dále např. „Pohled na Karlovy Vary“ nebo „Pozdrav z Kopečka“.

Druhá tematická skupina obsahuje obrazy zvířat. Vedle snahy o jejich přesné vyobrazení se v nich také odráží malířova náklonost k přírodě a malovaným objektům. Nejznámějším obrazem z této skupiny je „Lovící kočka“. I zde můžeme vidět, jakým způsobem postupoval Řehák při vytváření obrazového prostoru. Opět pozorujeme již zmíněné deformace zásad perspektivního zobrazení (např. zkosení tvaru dlaždic, boční stěny atd.). Namalovaná běžící kočka vzbuzuje pocit určité malířovy neobratnosti jako její zasazení do obrazového prostoru. K vyvolání iluze pohybu zvířete užil Řehák umístění lovící kočky i prchající myši na diagonální ose obrazu, i když za cenu toho, že uvedené umístění působí v celkovém prostorovém kontextu poněkud násilně.

Do poslední tematické skupiny patří obrazy, které jsou retrospektivním pohledem na události, osoby a děje, které nějakým způsobem souvisejí s minulým životem malíře. Vedle opětného úsilí o přesné zachycení reality se v nich také odráží i snaha o návrat do minulosti. Tato se prostřednictvím malby obrazů stává pro Antonína Řeháka znovu současností. Malíř v tomto případě zintenzivňuje tvůrčí činnost svůj vlastní život, žije současně v několika časových úsecích. Obrazy tohoto tematického okruhu jsou reprezentovány např. malbami hasičů, maškarních bálů i vlastními autoportréty v různých situacích. Typickým zástupcem těchto děl je např. obraz nazvaný „Můj rozhovor s arcibiskupem“.

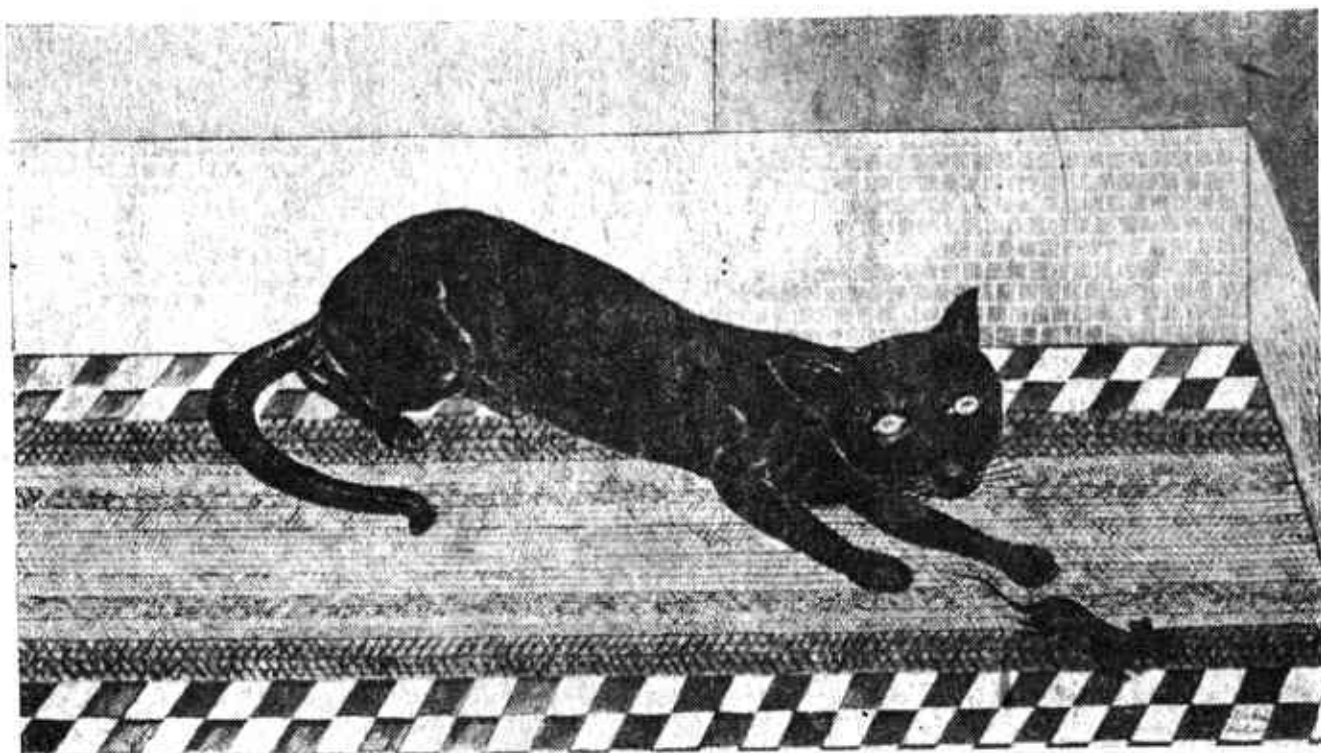
Antonín Řehák pocítoval existenci předmětů okolního světa jako výzvu svým výtvarným schopnostem. Jeho vášeň výtvarně se zmocňovat světa se projevovala mimo jiné i v tom, že často kreslil po různých útržcích papírů, okrajích novin atd. Snaha po věrném zobrazení vizuální podoby okolního světa je obsažena ve všech jeho obrazech, je určujícím faktorem jeho výtvarného cítění.

Marie Kodovská, malířka fantazie a meditace³

Soustavnému malování předcházela jiná tvůrčí činnost, malířka skládala a dodnes skládá básně. V řadě případů je její básnická tvorba zakomponována přímo do jednotlivých obrazů.

Při své malířské tvorbě užívá různé výtvarné techniky a postupy. Většina obrazů je malována na sololitu olejovými nebo syntetickými barvami. Dalšími často užívanými technikami jsou tempera a akvarel. Malířku neuspokojuje jediný způsob tvorby obrazů, snaží se o rozšíření svých vyjadřovacích prostředků.⁴ Málokterý obraz vzniká samostatně, většinou je malován v rámci větších monotematických cyklů.

Proces vzniku obrazu se vyznačuje značnou živelností. Malbě obrazu nepředchází žádné studie. Svou představu toho, co chce malovat, upřesňuje malířka



A. Řehák, Lovící kočka, olej, nedat., repr. J. Schubert

během vytváření obrazu. Tvůrčí proces začíná namalováním určitého detailu, který slouží jako výchozí bod. Tímto bodem může být např. obličej. Kolem tohoto bodu jsou postupně malovány další a na konci celé „stavebnice“ stojí obraz jako dokončený celek. Většina obrazů je malována à la prima, malířka od obrazu odchází teprve tehdy, když je hotov.

Z tematického hlediska lze tvorbu rozdělit do tří široce pojatých celků. Na obrazech prvního z nich vidíme skutečné objekty okolní reality. Některé obrazy jsou dokonce namalovány přímo podle skutečných předloh, např. květiny, vlastní podobizna atd. I Kodovská se snaží v těchto obrazech pravdivě postihnout skutečnost. Ale na rozdíl od Řeháka nepovažuje za pravdivé vyobrazení skutečnosti vystižení její vizuální podoby. Vybírá ze zobrazované reality pouze ty znaky, které považuje za typické a méně typické opomíjí. Např. komíník je charakterizován černou barvou ve tváři, krása mladé ženy jejím úsměvem a bohatostí vlasů atd. Vnímáním reality a formou jejího ideografického zobrazení se blíží výrazové prostředky této naivní malířky výtvarnému projevu dětí. Za základ jejích výrazových prostředků lze označit ty, které si dochovala z dětství. Tyto prostředky byly postupně kultivovány v důsledku nových zkušeností získávaných soustavnou výtvarnou činností. Uvedená charakteristika výtvarného jazyka malířky platí i ve vztahu k dalším tematickým okruhům její tvorby.

Obrazy druhého okruhu jsou vytvářeny malířčinou fantazií. Kodovskou vzrušuje vše, co má pro ni nádech neskutečnosti a tajemství. Malbou obrazů poznává a prožívá to, co je pro ni v reálném světě nedostupné nebo to, co zde neexistuje. Maluje např. obrazy pohádkových bytostí, personifikovaných přírodních sil, kosmických světů, ožvlých předmětů atd.

Do posledního tematického okruhu lze zahrnout obrazy obsahující malířčiny úvahy o životě a údělu člověka. Poselství, která jsou v nich zahrnuta, mají promlouvat i po smrti tvůrkyně. Vypovídají o překážkách v lidském životě a o tom, že žít má smysl jedině v sepětí s vlastní tvořivou činností.⁵ Právě tato část výtvarného projevu souvisí s básnickou činností malířky. Básně jsou zde často pří-

mo zakomponovány do obrazu. Obraz se potom kompozičně rozpadá na výtvarnou a slovní část. Slovní sdělení určuje význam obrazu, výtvarné prvky mají význam symbolů.

Pro Kodovskou znamená tvorba nejen prostředek poznávání světa, ale především protest proti omezení lidského bytí smrtí. Proti smrti staví vědomě svou vlastní tvůrčí aktivitu. Výsledky této aktivity, to znamená obrazy a básně, smrt negují, znamenají překročení omezené existence jedince.

Libor Vojkůvka, malíř poetických rájů⁶

Malovat začal v roce 1971, kdy se ještě nejednalo o samostatnou tvorbu, ale o kopie obrazů starých mistrů. Až po třech letech, tj. v roce 1974, začíná malovat vlastní, samostatná díla.

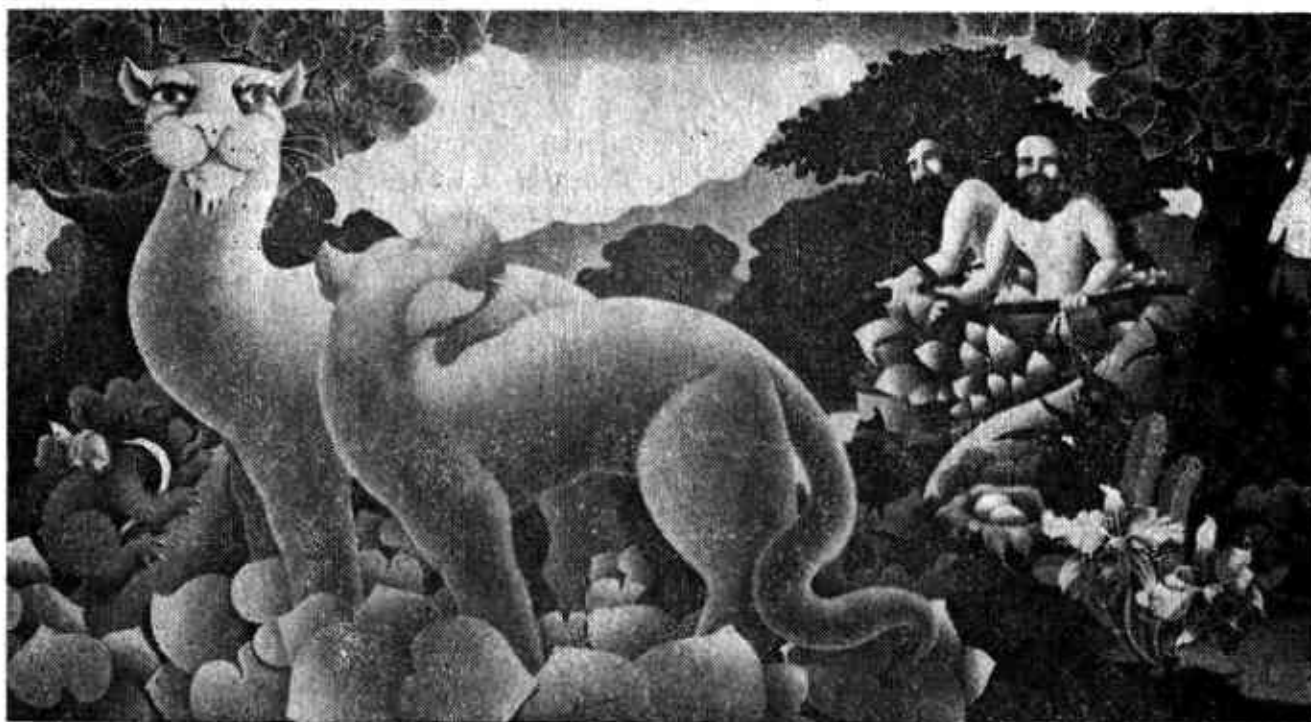
V jeho obrazech lze vysledovat možná podvědomé využívání některých kompozičních principů a principů výstavby výtvarného prostoru poznaných při vytváření zmíněných kopií (jedná se např. o aplikaci trojúhelníkové kompozice, principů renesanční perspektivy atd.). V některých případech lze dokonce hovořit o výtvarné citaci. Např. na obraze nazvaném „Sen“ tvoří pozadí spící dvojice krajina, se kterou se setkáváme na obrazech renesančních mistrů.

Vznik obrazu je u Vojkůvky dlouhodobější záležitostí. Výtvarnému námětu předchází pečlivé studium těch předmětů nebo živočichů, kteří mají být na obraze malováni. Vojkůvka usiluje o to, aby jejich podoba byla věrohodná. I samotná malba obrazu je dlouhodobější záležitostí. Obrazy jsou malovány olejovými barvami převážně na plátně. Tvůrce věnuje značnou pozornost technickým problémům malby, poučení o nich hledá i v odborných publikacích. Barvy nanáší na plátno po vrstvách, teprve po zaschnutí nanesené vrstvy pokračuje v další práci.

Namalované obrazy lze v podstatě rozdělit do několika základních okruhů. Prvním z nich jsou obrazy ze světa zvířat. Jsou zabydleny skutečně žijícími zvířaty a i přes určitou stylizaci se malíř snaží zachovat jejich základní fyziognomické znaky. Ale vedle reálných zvířat se zde můžeme setkat i se zvířaty vzniklými díky malířově fantazii. Takovým zvířetem je např. pták „šiškovce“, jehož tělo je složeno ze samých šišek. Zvířata žijí obvykle na těchto obrazech ve vzájemné shodě, v některých případech jsou tyto obrazy výtvarnými bajkami odrážejícími vztahy a poznatky související s lidským světem.⁷

Výtvary další tematické skupiny obsahují obrazy s náměty ze světa lidí. Vyprávějí o vztazích mezi lidmi, o hledání štěstí a poezie v životě člověka, nechybí zde ani usměvavý pohled na některé lidské slabosti a „nehody“. Např. na obraze nazvaném „Za pět minut dvanáct“ vidíme mladé snoubence donucené okolnostmi uzavřít sňatek. A aby nebyl nikdo na pochybách, že nevěsta je v naději, a že je proto nutné uzavřít sňatek co nejrychleji, namaloval také malíř na obraz hodiny, jejichž ručičky ukazují čas jedenáct hodin padesát pět minut. Užívání výtvarných metafor a alegorií není ve Vojkůvkově tvorbě ničím neobvyklým. Např. housle v rukou mladé ženy na jiném obraze vyjadřují harmonické vztahy mezi manžely, růže v tlumoku dívky na dalším obraze symbolizuje radost ze života a lásku k přírodě a kráse.

V obrazech poslední tematické skupiny se prolíná svět zvířat se světem lidí. Oba světy nejsou od sebe příkře odděleny. Lidé navštěvují svět zvířat z různých důvodů. Přicházejí sem vykouřit dýmku míru, předat zvířatům mírové poselství ze světa lidí, jindy zde milenci obklopeni krásou přírody a přátelstvím zvířat prožívají svůj milostný vztah. Lidé navštěvují tento svět buď pěšky nebo v balónech, protože to je podle malířova mínění jediný možný způsob, jak nenarušit hlukem a zplodinami harmonii přírodního prostředí. Z těchto idylicky laděných obrazů se poněkud vymyká obraz nazvaný S. O. S. Jsou zde namalována zvířata a kouřící komíny továren. Tento obraz je malířovým varováním a současně výčitkou neschopností lidí vyřešit závažné civilizační problémy.



L. Vojkůvka, doktor Wágner na lovu, 1977—78, olej, snímek J. Navrátil

Téměř žádný Vojkůvkův obraz není pouhým výtvarným vyobrazením objektů reality, ale téměř každý má určitý epický náboj. Obsahuje smyšlený příběh, jehož prostřednictvím je sdělována obecnější myšlenka. Myšlenky jsou vyjadřovány přímočaře, pomocí různých alegorií a symbolů. Obrazy vyjadřují malířovu představu o tom, jak by měl vypadat život člověka a jeho vztah k přírodě.

Z á v ě r

Malířské dílo Řeháka, Kodovské a Vojkůvky se od sebe liší v celé řadě rysů. Řehák je typem malíře, jehož hlavním cílem je co nejpřesněji převést do malířské podoby vizuální vjem reality. O naplnění tohoto svého malířského kréda je nucen urputně bojovat s nedostatkem svého výtvarného vzdělání.

Naproti tomu Kodovská neusiluje vůbec o přesný přepis reality. Ji objektivně existující realita nestačí, ale dotváří si ji prostřednictvím tvorby svých obrazů. Nepocituje potřebu podrobovat se jakýmkoliv výtvarným konvencím s výjimkou svých vlastních. Tvorba pro ni znamená především heurický boj s omezeností lidského bytí. Pravdy o lidském životě, které do svých obrazů vkládá, adresuje jako poselství celému lidstvu.

Tvorba Vojkůvky se obdobně jako u Řeháka podřizuje při zobrazení reality určitým výtvarným konvencím transformovaným ve zjednodušené podobě z oblasti tzv. „vysokého umění“. I Vojkůvka usiluje o poměrně přesné zachycení malovaných objektů. Ale dosažení této věrnosti není pro něj cílem, ale pouze prostředkem. Chce, aby to, co svými obrazy sděluje, působilo na diváka věrohodně.

Přijímání jejich obrazů jako naivních je u každého z nich způsobeno jinými faktory. U Řeháka to bude patrně pocit evidentního rozporu mezi snahou o precizní zobrazení reality a dosaženým výsledkem determinovaným nedostatkem výtvarného školení; u Kodovské snad dojem ze vztahu obsahové stránky jejich obrazů pokoušejících se řešit závažné filozofické problémy a stránky formální vycházející z povahy dětských výtvarných prostředků a často i charakter zpraco-

vávaných fantaskních námětů; u Vojkúvky patrně přímočarost a bezelstnost užívání symbolů a alegorií, které jsou hlavními nositeli významu jeho obrazů i stylizace malovaných zvířat a lidí i způsob budování obrazového prostoru.

Žádný z těchto malířů netvořil nebo netvoří v kulturní a společenské izolaci. Řehák a Vojkúvka při vytváření svých obrazů čerpají ať vědomě či nevědomě z malířského odkazu minulosti, Vojkúvka reaguje v některých obrazech na civilizační problémy společnosti, Kodovská svou tvorbu vědomě adresuje ostatním lidem.

Jejich příklady, ale i příklady řady ostatních naivních malířů opravňují podle mého soudu odmítnout obecnou platnost některých zkoumaných teoretických závěrů. Platí to především o názorech hlásajících kulturní a společenskou izolovanost naivního tvůrce a proklamujících živelní charakter jejich tvorby.

Vždyť vedle malířů, kteří opravdu tvořili v relativní společenské a kulturní izolaci (vzhledem k různým životním okolnostem, jako např. chudoba, negramotnost, přesídlení do jiného kulturního prostředí atd.) jako např. Nikifor nebo Schmidtová, najdeme v minulosti i v současnosti nemenší počet naivních tvůrců uvědomujících si svou sounáležitost ke společnosti a kultuře, ve které žijí a čerpajících ať vědomě či nevědomě z různých tradic výtvarné kultury. Tvorba některých uznávaných naivních malířů byla dokonce v určité části jejich života realizována v kontaktu s představiteli tzv. „vysokého umění“. Uveďme jen namátkou příklad naivní malířky Séraphine, která byla po svém „objevení“ v přímém styku s německým teoretikem Udem nebo příklad samotného „otce“ naivních malířů velkého Celníka, který řadu svých obrazů namaloval nikoliv v kulturní a společenské izolaci, ale v čilém kontaktu s Picassem, Apollinaiem, Seuratem aj.

Pro hlubší postihu celé oblasti naivního umění je nezbytné vytvoření řady typologií sestavovaných z různých hledisek (např. z hlediska povahy tvůrčích typů, povahy užívaných výtvarných prostředků, zobrazovaných námětů, charakteru naivity obrazů atd.), které by umožnilo diferenciovanější pohled na oblast naivního výtvarného projevu. Tento pohled by zajisté také přispěl k lepšímu porozumění výtvarům naivních umělců.

Poznámky:

¹ Srovnej např. Galéria 2. Zborník referátov a diskusných príspevkov z 1. a 2. medzinárodného sympózia o insitnom umení 88–89. Bratislava, Obzor 1972.

Tkáč, Š.: Slovenské insitné umenie. Bratislava, SNG v Bratislave 1966.

² Narodil se v roce 1902, zemřel v roce 1970. Žil na Kopečku u Olomouce. Povoláním zahradník. Je zahrnut do přehledu československého naivního umění z roku 1967. Mimo jiné vystavoval na I. trienále insitního umění v Bratislavě v roce 1966. Údaje zveřejněné v této práci jsou čerpány jednak z knihy Pohribný, A., Tkáč, Š.: Naivní umění v Československu. Praha, NČSVU 1967. Ale především z vyprávění malířových příbuzných při mé návštěvě v lednu roku 1974.

³ Narodila se v roce 1910. Žije v Rýmařově. Pracovala jako zemědělská a textilní dělnice. Nyní je v důchodu. Soustavně maluje od roku 1961. Mimo jiné vystavovala na výstavě naivního umění nazvané „Láska, práce, život“ v roce 1973 v Brně, samostatná výstava v olomouckém divadle hudby v roce 1976. Údaje zveřejněné v této práci jsem čerpal z osobního styku s malířkou.

⁴ Např. její obraz „Most“ vznikl jen s minimálním použitím štětce. Na sololit byla nanášena barva v tekutém stavu a různými pohyby podložkou se uvažely jednotlivé části obrazu. Pohyb barvy na sololitu byl autorkou záměrně regulován, aby vytvářel žádoucí tvary. Sama autorka nazývá tyto obrazy termínem „lité“.

⁵ Nechme promluvit ve verších samotnou M. Kodovskou:

Náš život plyne jako řeka	vznášet se k slunci ve svém snění
touha nám zamlžuje zrak,	ku hvězdě, kterou není zřít
Vždyť krása patří pro člověka	Vzdychnout si v denním lopotění
chce volná vznést se jako pták	Žít silou ducha! Neumřít!

(Báseň je vypsána z mé korespondence s M. Kodovskou, byla napsána dne 23. 12. 1973.)

⁶ Narodil se v roce 1947. Bydlí ve Sternberku. Pracuje jako zahradník. Mimo jiné vystavoval na AMO Šumperk 1976 a 1979 (v roce 1979 získal 1. cenu), v KVM Olomouc v roce 1979, v Památníku písemnictví Praha 1981. Údaje obsažené v této práci jsem čerpal z osobního kontaktu s malířem.

⁷ Takový charakter má např. obraz nazvaný „Když se dva perou“. Jsou na něm namalováni dva zápasící lvi a mezi nimi si v klidu valí chrobák svou kuličku nestaraje se o spory mocných.

ŽIVOT A DÍLO JAROSLAVA KOVÁŘE MLADŠÍHO

*Život lidský, poslušně hlásím, pane obrlajtnant,
je tak složitý, že samotnej život člověka je proti
tomu hadr.*

Jaroslav Hašek

V Olomouci na odpočinku žije jedna z legendárních postav moravské bohémy dvacátých a třicátých let, Jaroslav Kovář mladší. Jeho uměleckou tvorbu často překrýval neklidný a improvizovaný život, jehož dějištěm bývaly lokály a publikem hlučné společnosti. Jedno od druhého však nelze odtrhnout, aniž bychom neporušili kauzalitu vztahů. Věnujme proto v této studii více než jindy stejnou pozornost jak autorovu uměleckému dílu, tak i jeho neméně zajímavému běhu života.

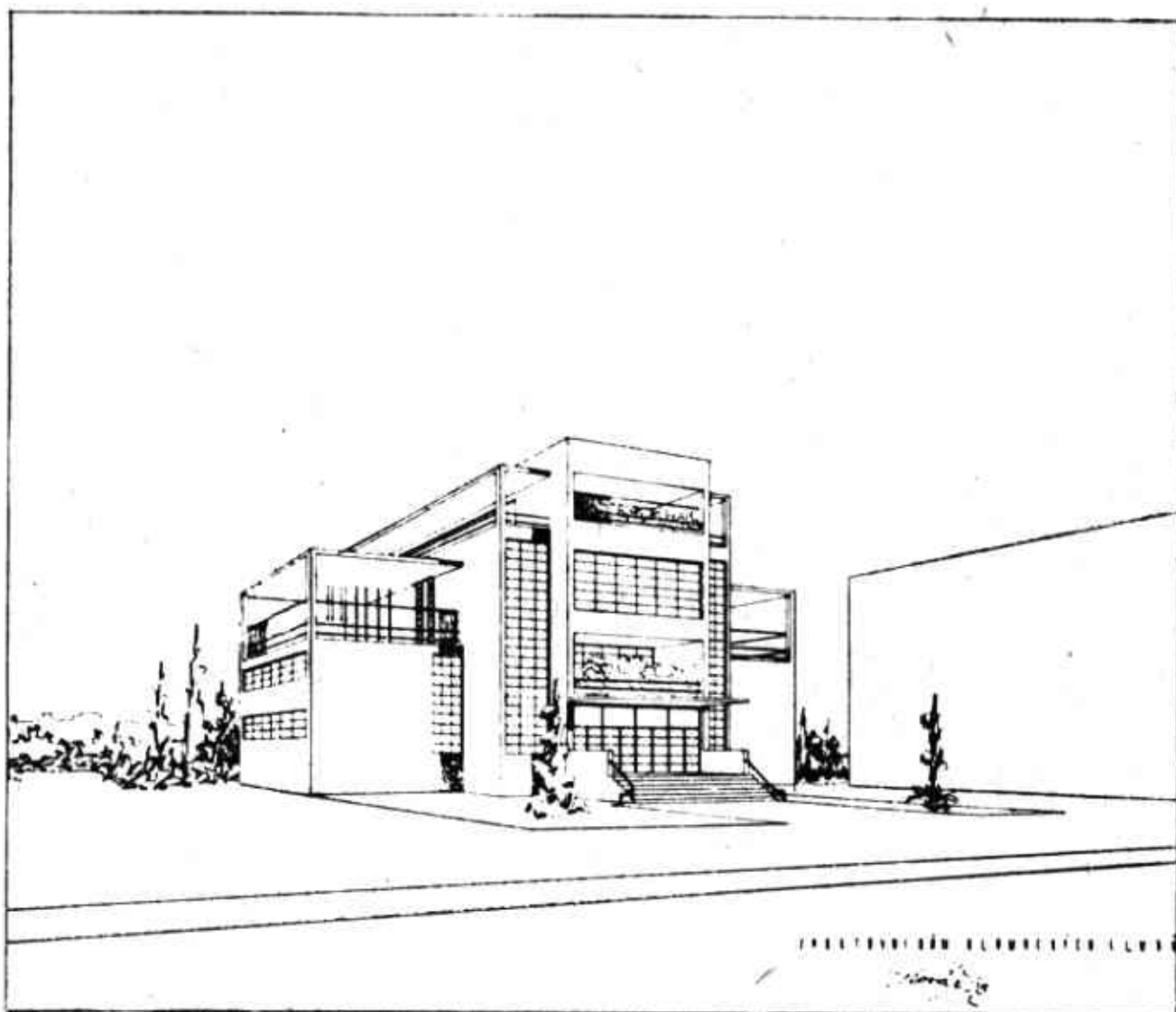
Jaroslav Kovář se narodil 21. září 1905 v Brně-Černovicích.¹ Pochází ze staré stavitelské rodiny, v níž vynikl zejména jeho otec Jaroslav, nejvýznamnější a nejosobitější olomoucký secesní stavitel.² V Olomouci se Kovářova rodina definitivně usadila v roce 1908, kdy se Jaroslav Kovář st. vrátil ze studijního pobytu a praxe ve Spojených státech.

Mladý Jaroslav vyrůstal v ovzduší čilého společenského života a bohatého kulturního i odborného zázemí. Českou obecnou školu v Purkrabské ulici navštěvoval s výborným prospěchem. V jeho vzpomínkách na dětství však vystupuje do popředí především specifická atmosféra tehdejší Olomouce. Ožívají v nich chlapecké hry na opuštěných, postupně bouraných šancích, příběhy „šancengrázlů“ a jejich dobrodružných výprav podzemními chodbami k Slavonínu, na Kopeček, na Tabulový vrch a ke Klášteru Hradisku. Znovu se objevují „untry“, „rajbrhély“, zahrada „Lajprtačka“ a 18. srpny s klukovským maširováním před vojenskými kapelami. Vynořují se slavnosti na měšťanské střelnici, romantickými pověstmi opředený kamenný rytíř v jednom z dvorů Ostružnické ulice, Rohmhof s tvarůžkáři a domky pochybné pověsti, „Fiškórt“, „Štakórt“ i někdejší kamarádi z „Mittergosi“.³

První světová válka se zprvu mladého Kováře nijak výrazněji nedotýká. Studuje na reálce a jedním z jeho profesorů je Karel Wellner.⁴ Ten brzy rozpoznal chlapcovo kreslířské nadání, a sám vášnivý kreslíř, brával jej často s sebou do pléneru. Počátkem války se osamostatňuje studentův otec a projektuje své nejvzrálější dílo, budovu Donathova Radiobaru. Z jeho oken přihlíží se synem poslední olomoucké slavnosti staré monarchie, návštěvě císaře Karla při vysvěcování restaurovaného garnizónního kostela Panny Marie Sněžné.

V roce 1923 — věrný rodinné tradici — se Jaroslav Kovář rozhoduje pro studium architektury. Je přijat na Vysokou školu technickou v Brně, kde se brzy výrazně uplatňuje jeho talent a v nemenší míře i mnohé další zájmy a neklidná bohémská povaha. Na technice se setkává s řadou výrazných osobností. Jeho profesory jsou především architekti Emil Králík, Jiří Kroha, Karel Hugo Kepka, Jaroslav Syříš, Vladimír Fischer, Adolf Liebscher a Bohumil Babánek, malíř Jaroslav Král a sochař Václav Mach. Kovář brzy srůstá nejen s mladou školou, ale především s Brnem dvacátých let.

Začíná intenzivně malovat. Ještě před vysokou školou odjíždí na měsíční cestu do Itálie a tento výlet, především s kreslířským cílem, ještě několikrát opakuje. Nad záznamy z cest však zcela převládá volná tvorba. Vznikají první cykly „Potvor“, expresivně fantaskních alegorií s psychologizující a ironizující rovinou.

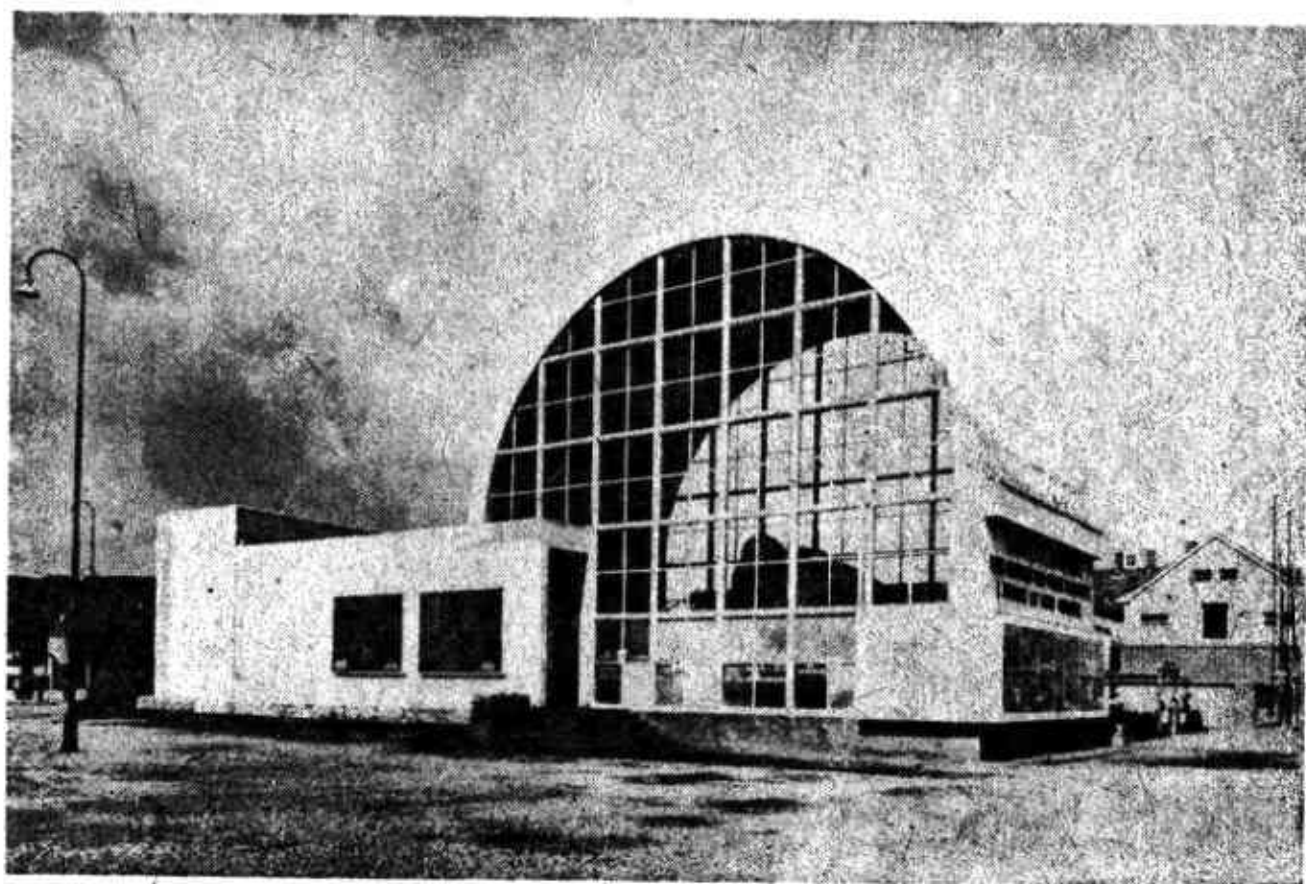


J. Kovář ml., návrh na Sportovní dům olomouckých klubů, 1928, repr. J. Schubert

Evidentní je jejich dobová souvislost se sociálním uměním dvacátých let, zvláště s německou expresivní grafikou. Jaroslav Kovář tématicky čerpá ze svého zjištěného smyslu pro periférii v přímém i přeneseném smyslu, z nočního městského života a jeho dohry v nahotě kalného rána... Jeho kresby a obrazy mají i jistý insitní přídech.⁵ A jako téměř všichni moderní malíři prochází i on obdobím experimentů s kubistickou analýzou formy.

Neméně intenzívně se však věnuje i zcela jinému oboru, letectví. Již v roce 1924 pracoval Jaroslav Kovář jako volontér v brněnských leteckých dílnách. O rok později dokonce vystoupil jako konstruktér, když sestrojil nový typ závodního letadla „Havran“. V letech 1925–28 pak o něm publikoval řadu popularizujících článků.⁶ Kovářovou snahou bylo maximálně zjednodušit a odlehčit konstrukci a přiblížit letadlo principu ptačího letu. Na základě pozorování letu havranů ve větru vzniká lidové sportovní letadlo o 24 HP s kosterou z bambusových žeber potaženou hedvábným papírem.

Zájem o letectví neopouští Jaroslava Kováře ani později. V roce 1931 přednáší o létání i s praktickým předvedením na brněnské technice v rámci debatních večerů Spolku posluchačů architektury. A ještě v roce 1934 — již ve zcela jiných

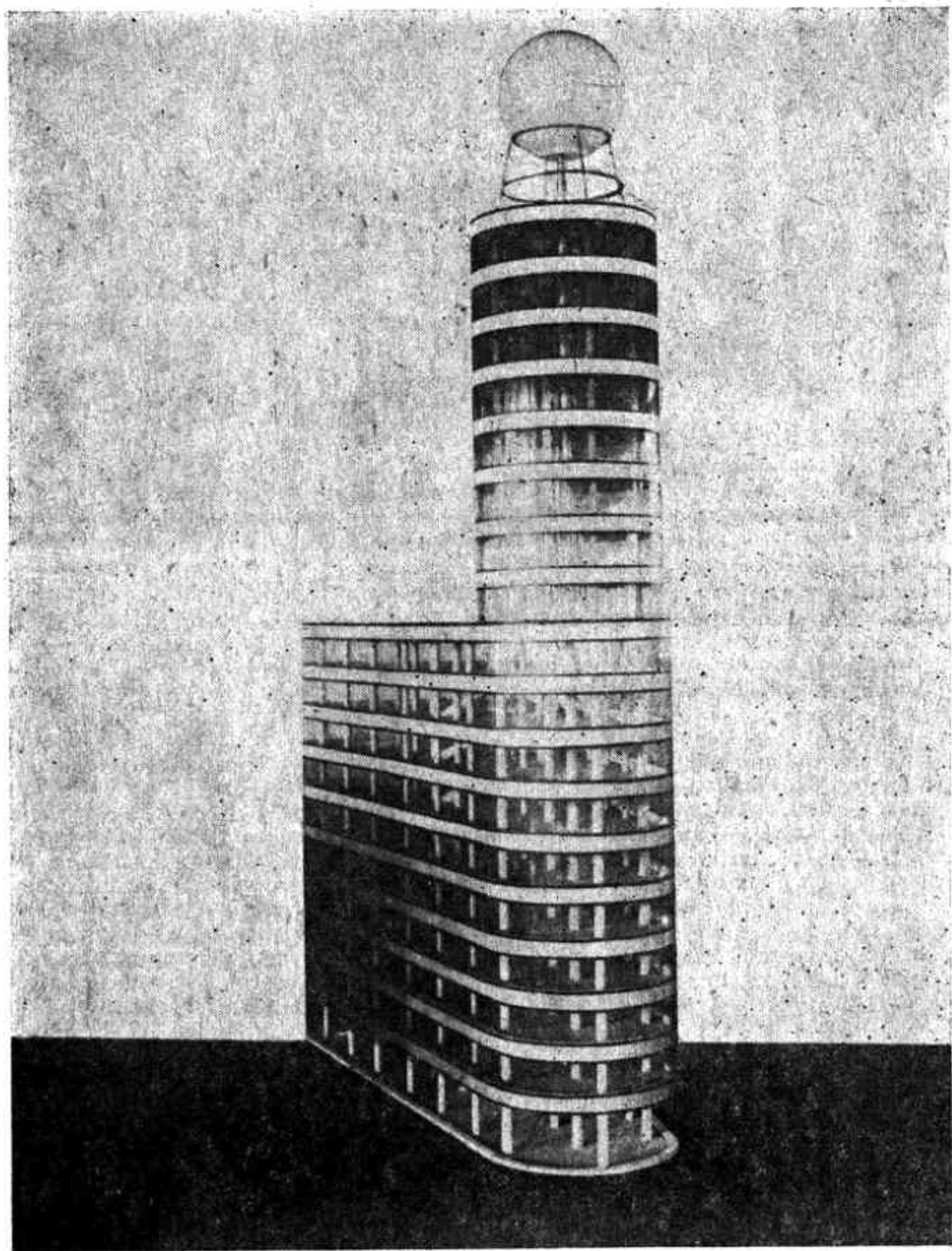


J. Kroha, spolupráce J. Kovář ml., pavilón Člověk a jeho rod na Výstavě soudobé kultury ČSR v Brně, 1927—28, repr. J. Schubert

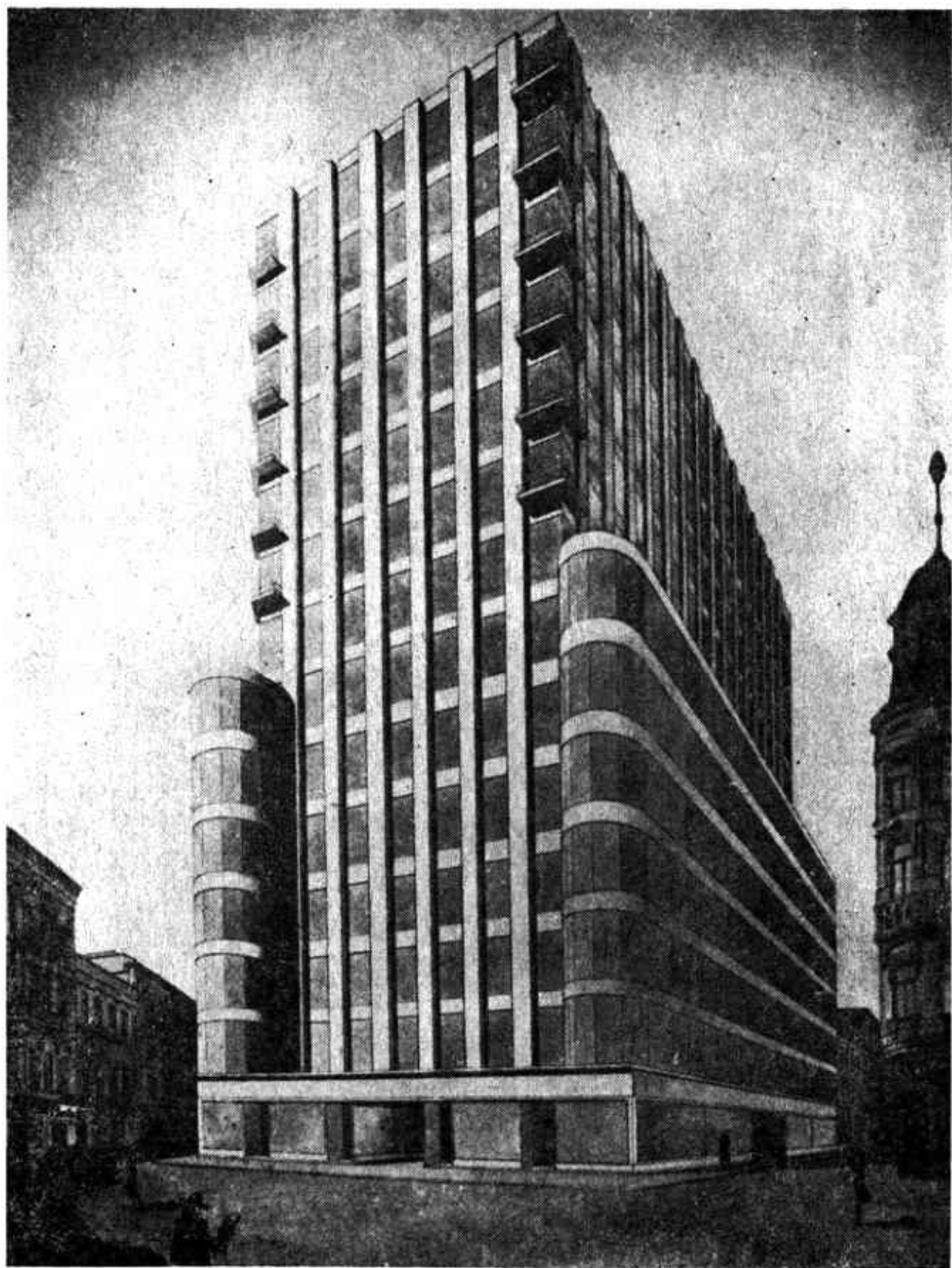
sociálních podmínkách — absolvuje školu bezmotorového létání plachtového oddělení Masarykovy letecké ligy v Olomouci.

Dvacátá léta znamenají pro Jaroslava Kováře intenzivní společenský život. Jeho bohémské sklony jej přivádějí do okruhu stolních společností proslulých brněnských kaváren Slavia, Bellevue a Avion. Setkává se tady s Leošem Janáčkem, Jiřím Mahenem, Arno Šáňkou, hudebním skladatelem a sbormistrem Ferdinandem Vachem a mnoha dalšími představiteli moravské kultury. S Otakarem Nováčkem např. spolupracuje na výzkumu brněnského plotňáckého argotu.⁷ V jeho vzpomínkách ožívá stůl Velkého Grálu s legendárními postavami, pábitelské historky naplněné perziflážemi, anarchistické boření konvencí a provokativní demaskování praktik vládnoucí morálky a společenských poměrů. Do této oblasti spadá i Kovářova hudební aktivita. Hrává na vibrafon v brněnském divadle. Přitahuje ho zákulisí slavností a jejich inscenování. Na jedné z nich, při malování dekorací pro železničářský bál ve Veselí na Moravě, se seznamuje i s Jožou Úprkou a Antošem Frolkou. Za touto činností zajíždí i do Olomouce. Jeho inscenace vzbuzují pozornost. Podle dobového tisku dekorace 11. karnevalu Sportovního klubu v Olomouci „... arch. Kováře způsobila hotovou senzaci ...“

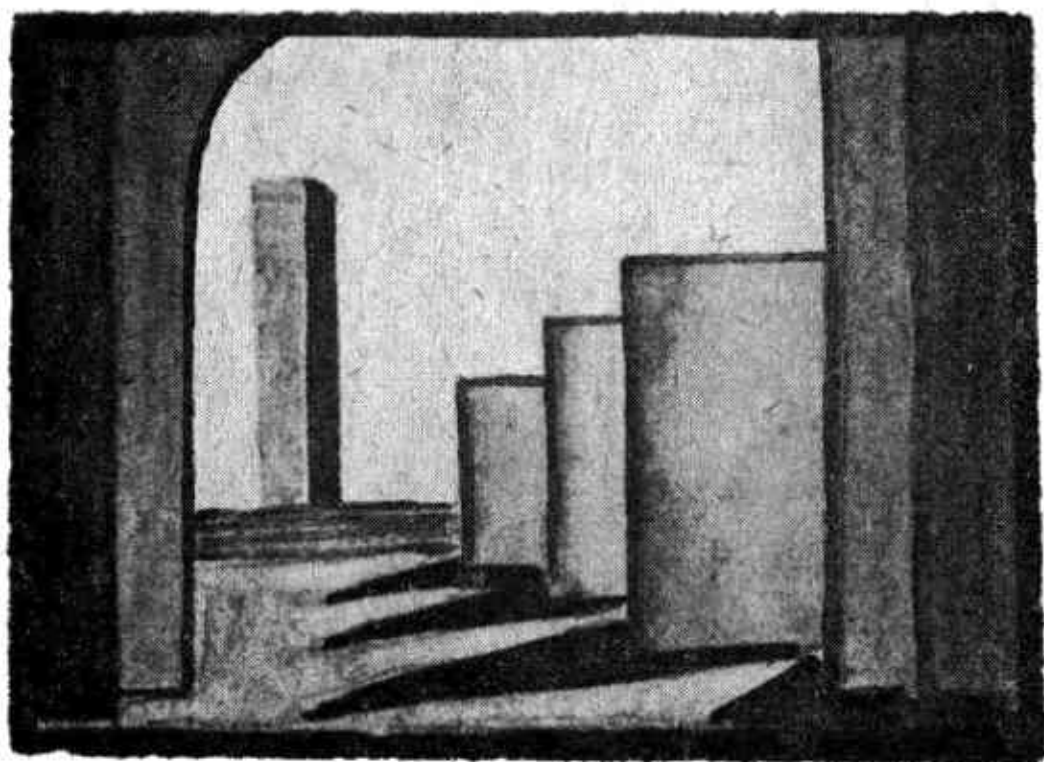
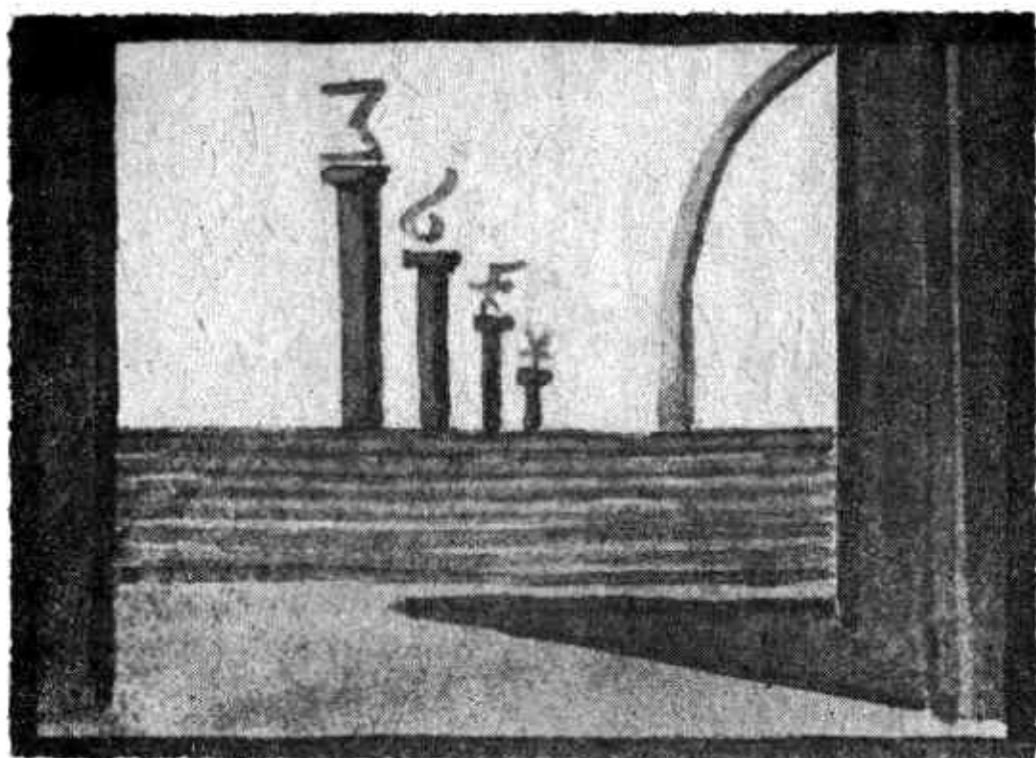
V roce 1926 skládá první státní zkoušku na brněnské technice, školu končí v roce 1930 a teprve 1932 absolvuje druhou státnici. Mezi jeho spolužáky je řada talentovaných architektů, Václav Roštlapil, Josef Kranz, Milan Harmínc, Otakar Oplatek, Sergej Medvědév, Mojmír Kyselka st., Ferdinand Lederer, Miroslav Putna, Evžen Škarda, Miloš Skácelík, Bedřich Rozehnal, Bohumil Tureček a další. Jaroslava Kováře zásadním způsobem ovlivňuje příklad profesora Jiřího Krohy. Brzy po jeho příchodu na brněnskou techniku se stal jeho asistentem a oba archi-



J. Kovář ml., návrh na obchodní dům Baťa v Brně, 1929, repr. J. Schubert



J. Kovář ml., návrh na obchodní dům Baťa v Olomouci, 1929, repr. J. Schubert



J. Kovář ml., scénické návrhy k Aristofanovu Ženskému sněmu pro olomoucké divadlo, 2. pol. 20. let, akvarely, snímek J. Schubert

tekty spojila na několik let spolupráce a přátelství. Jaroslav Kovář vyhovoval svému učiteli nejen expresivním naturelem, ale i obdobnými zájmy a sklony, především vztahem k divadlu a konečně i anarchistickou povahou. Kováře trvale ovlivnila Krohova specifická modifikace poetického konstruktivismu i expresivní malířské vyjadřování.

V době, kdy spolupracoval s Jiřím Krohou, vytvořil Jaroslav Kovář své nejvzrůlejší architektonické projekty, z nichž bylo ovšem realizováno jen minimum. V roce 1927 se zúčastnil soutěže na Umělecký dům v Olomouci, v níž se jeho konstruktivistický návrh ocitl v sousedství historizujícího pojetí otcova.⁸ Významný je jeho podíl na realizaci některých pavilónů Výstavy soudobé kultury ČSR 1928 v Brně, která se stala největší kulturní událostí Československa ve dvacátých letech a představuje i zásadní mezník ve vývoji české moderní architektury. Jiří Kroha zde v letech 1927–28 se svým ateliérem projektoval pavilóny pro oddělení „Věda, duchová a technická kultura a školství vysoké“, v nichž rozvinul svůj vyhraněný výstavní talent, uplatněný předtím v mladoboleslavské expozici. Jaroslav Kovář s ním především spolupracoval na pavilónu Člověk a jeho rod pro speciální archeologickou expozici⁹ a s Václavem Roštlapilem a Milošem Skácelíkem na Žurnalistickém pavilónu. Archeologický pavilón nese charakteristické rysy Krohovy tvorby, je konstruktivně jasný a přitom poetickofuturisticky směle koncipovaný. Jako Krohův asistent pracoval Jaroslav Kovář ještě v letech 1928–29 na neuskutečněném projektu obchodního domu U Šenfloků v Praze.¹⁰

Samostatná Kovářova architektonická činnost vyvrcholila koncem dvacátých let. V roce 1928 předložil jako školní práci návrh na Sportovní dům olomouckých klubů.¹¹ Představuje vyhraněné konstruktivistické pojetí, respektující zároveň klasické architektonické zásady poměrové vyváženosti a symetrie. V roce 1929 pracoval Jaroslav Kovář jako praktikant a tovární architekt ve stavebním oddělení Bařovy firmy ve Zlíně. Tady vznikly jeho nejlepší architektonické návrhy. Převzal rozpracovaný úkol Bařova obchodního domu v Brně, k němuž však přistoupil zcela osobitým způsobem.¹² Na brněnské výstavě moderního obchodu překvapil a přímo šokoval veřejnost modelem věžového obchodního domu v centru města. Osmdesátimetrový mrakodrap o dvaceti podlažích (z nichž dvě byla podzemní) byl navržen jako železobetonový skelet s ocelovou konstrukcí věže, plně prosklenými průčelími a dvanáctimetrovou koulí z mléčného skla na vrcholu, na níž se měla zevnitř otáčet se zeměkoule.¹³ Přestože nebyl návrh realizován, patří k nejvýspělejším projevům české architektury meziválečného konstruktivismu a funkcionalismu. Téže provenience je i další provokativní návrh na obchodní dům Bařa situovaný na olomoucké náměstí.¹⁴ Patnáctipodlažní výškový dům je koncipován na základě protikladu horizontality s vertikálitou, se zajímavým řešením zdvojnásobení velkého měřítka. Toto období Kovářovy tvorby ukončuje státnicový projekt na obchodní dům kombinovaný s divadlem a kinem a situovaný na nároží České a Veselé ulice v Brně.

Příznačným rysem předválečné bohémy byl úzký vztah k divadlu. Vedle Jiřího Krohy zde vzpomeňme například vazby Vlastislava Hofmana nebo Bedřicha Feuersteina k scénickému výtvarnictví. Jaroslav Kovář pracoval již ve škole ve speciálním Krohově divadelním semináři a koncem dvacátých let spolupracoval v brněnském Národním divadle s Františkem Kožíkem. Konečně vztah k scénografii dokládají i již zmíněné dekorační práce pro maškarní plesy. Za ředitele A. Drašara a ve spolupráci s režisérem Josefem Kühnem realizoval jako externí výtvarník několik výrazných scénických návrhů i v olomouckém divadle. V sezónách 1928 až 1929 a 1929 až 1930 se tady jeho výpravy střídaly s návrhy malíře A. Černouška. Z dochovaných Kovářových skic vynikají zvláště scénické návrhy pro Ženský sněm, Dalibora, Čarostřelce a Carmen.¹⁵ Vedle Krohova vlivu je v některých z nich zřetelně přítomen fantaskní, romanticky laděný a surrealismu blízký akcent. Olomoucké prostředí většinou přijímalo Kovářův „modernismus“ pole-



J. Kovář ml., Československo 1934, akvarel, 1934, snímek J. Schubert

micky.¹⁶ Přesto, že měl o práci pro divadlo předpoklady i zájem, nepodařilo se mu zde zakotvit. Nový ředitel František Langer přivedl na místo stálého vedoucího výpravy v roce 1931 Josefa Gabriela. Jaroslav Kovář se pokouší vzniklý spor řešit soudně, avšak odchází bez úspěchu.¹⁷

Tato první zjevná životní prohra téměř symbolicky uzavírá Kovářova šťastná dvacátá léta a otvírá léta třicátá, dobu hospodářské krize, která těžce postihuje i mladého architekta.

Jaroslav Kovář zůstal až do konce první republiky bez stálého zaměstnání. Živil se příležitostným malováním a kreslením, dělal kamelota a mnohokrát se marně pokoušel získat adekvátní uplatnění.¹⁸ Příležitostně pracoval u stavitelských firem a bezúspěšně se pokoušel osamostatnit se.¹⁹ V roce 1933 se ve Varíně oženil s Pavlou Jeřábkovou a trvale se usadil v Olomouci.

Jaroslav Kovář nemá v třicátých letech možnost výrazněji uplatnit svůj architektonický talent. O to intenzivněji však kreslí. Jeho malířské dílo se pohybuje v několika tematických okruzích. K alegorizujícím dílům patří akvarel Československo 1934, autorův protest proti potlačování demokracie, zkorumpované justici a vševládnoucí cenzuře. Z roku 1936 se zachovalo několik expresivně romantických až téměř imaginativních krajin, protipólu Kovářovy oficiální tvorby pro obživu — akvarelů z olomouckého okolí. Na kreslířských potulkách hejčínskými lukami se často potkává s jiným olomouckým krajinářem, Fráňou Šenem. Jaroslav Kovář se podílí i na výstavní činnosti Klubu přátel umění a Skupiny olomouckých výtvarníků.²⁰ Z několika menších realizovaných architektonických návrhů zaslouží pozornost alespoň přestavba a přístavba restaurace a vinárny T. Kraničové v Denisově ulici 45. Dnes již zmizelou stavbu Kovář i vymaloval a opět se při této příležitosti nabízí analogie s někdejší proslaveným uměleckým podnikem Montmartre v Praze od Jiřího Krohy.²¹

Ani v dobách sociální nejistoty neopustila Jaroslava Kováře příznačná šíře jeho zájmů. Kromě letectví v ní zaujímá zvláštní místo experimentování s barevným filmem. Nechal si patentovat i vynález z tohoto oboru, umožňující promítání čtyřdílného pozitivního obrazu s výsledným snímkem v přirozených barvách.²²

Z třicátých let je i bohatá publicistická činnost, především v recenzích a výtvarných kritikách a Jaroslav Kovář vystupuje i veřejně. V letech 1934–37 přednášel a vedl kursy o architektuře na Dobrovského vyšší lidové škole a jako externí odborný učitel působil na dřevařské škole a živnostenských školách v Olomouci. Jeho bohémsství nebylo apolitické. Například v roce 1935 přednášel na téma bydlení v levicovém Klubu mladých v Olomouci.²³

Teprve koncem třicátých let se Kovářův život na čas stabilizoval, když získal stálé místo učitele na živnostenských školách. V roce 1938 se zúčastnil soutěže na výstaviště projektované zemské výstavy v Olomouci, která se měla uskutečnit v roce 1940. Na jasné osnově rozvinul ještě jednou škálu konstruktivistických pavilónů s expresivně obohacenými detaily, z nichž upoutá zvláště pavilón elektrických podniků města Olomouce a pavilón obchodní a živnostenské komory.

Stýká se s významnými olomouckými osobnostmi, Karlem Steinbachem, Alfonsem Novickým, Richardem Fischerem, Rudolfem Niegratschkou a je přirozeně i členem stolních společností olomouckého večerního života. Počátkem protektorátu vzniká série sugestivních kolorovaných perokreseb noční Olomouce s atmosférou přicházející temné doby. Jaroslav Kovář sedává v noci v parčíku před vypálenou synagogou — přezdíval jí Tádž Mahal — a s úzkostí naslouchá svištění větru a příšerným zvukům v skřípějící kovové konstrukci kopule. Teror postihuje i jej. Již v roce 1939 je na základě udání uvězněn pro urážku německé branné moci.

Proslulý bohém Jaroslav Kovář překvapuje v létě roku 1945 olomouckou veřejnost, když za dramatických okolností vítězí v květnové soutěži na Památník osvobození Olomouce Sovětskou armádou.²⁴ Ještě více překvapuje realizací, kterou můžeme z historického odstupu hodnotit jako první příklad aplikace historizuj-



J. Kovář ml., Dobro a Zlo, 1979, kresby tužkou, snímek J. Schubert

cího architektonického pojetí socialistického realismu v naší zemi. Inspirován olomouckým barokním monumentem Nejsvětější Trojice, vytváří jeho parafrázi symetrického stupňovitého obelisku, jako klasického memoriálního námětu. Podobným návrhem se účastní i soutěže na památník v Jihlavě. V roce 1947 projektuje se stavitelem Václavem Kubcem přestavbu a přístavbu kulturního domu a opravu zámku v Dolní Dlouhé Loučce, navrhuje kulturní dům v Hněvotíně a účastní se tak úsilí o poválečnou obnovu země.

V roce 1949 odešel Jaroslav Kovář ze školství a střídá pak mnohá zaměstnání. Pracuje jako pomocný dělník, zedník, technik v Okresním stavebním podniku ve Šternberku, v Milozávoděch, v Zoře. Dostává se i k svému původnímu oboru v olomouckém Stavoprojektu, kde spolupracuje na přípravě prvního asanačního plánu historického jádra, dokončeného v roce 1959.²⁵ Pro jeho rozborovou část kreslí rozvinuté pohledy ulic a náměstí tak důvěrně mu známého města, kde některá průčelí nesou stopy otcovy práce. Stále — byť v menším rozsahu — i projektuje.²⁶

Především však kreslí a maluje a neúnavně prožívá své nové a nové pábítecké imaginární i skutečné příhody, v nichž minulost se podle zcela snové logiky prolíná s přítomností. Pro vážný úraz je již několik let nucen pobývat jen doma. Návštěvník jej s největší pravděpodobností zastihne při práci. V kuchyni, u starého stolu, intenzívně, s nevídanou vitalitou a pílí kreslí a koloruje cykly „Potvor“, z nichž sestavuje abecedy, kalendáře i astronomické soustavy. Z jejich fantaskních kreací, jichž vytvořil na čtyři tisíce, vyzařuje zrovna tak životní moudrost

a ironický nadhled, jako alegorizační břitkost bohéma a anarchisty. Nemenším zážitkem je však i Kovářův vypravěčský dar a kouzlo osobnosti.

Život a dílo Jaroslava Kováře se nerozlučně propojily. Sledovány izolovaně, mohou se jevit jako neorganická směs protikladů. Teprve vymezením souvislosti se jejich hodnoty ocitají v jasnějším světle. Pro dílo Jaroslava Kováře jsou určujícími tři základní momenty. Expresivní prvek a tlhnutí k problematice periférie, jako součást širších středoevropských dobových uměleckých proudů, a konstruktivistický poetismus krohovské školy. Byly podmíněny především jeho výraznou schopností metafory a nadsázky ústící v živelný leč kultivovaný projev, schopností alegoričnosti opírající se o bytostný vztah k minulosti bez příměsí staromilství, sklonem k výjimečnosti a spontaneitou. Rozvinutí těchto vlastností umožnila mimořádně senzitivní a zvýšeně vnímavá psychika, od dětství obohacovaná hlubokými a citově mimořádně podbarvenými prožitky. Kovářovo dílo je od počátku spojováno jak smyslem pro charakterizační detail, tak i schopností zobecňujícího nadhledu. Dnes ústí v hluboce dojímavé denní překonávání vlastních fyzických determinant.

Poznámky:

- ¹ P. Toman, Nový slovník československých výtvarných umělců, I, Praha 1947, str. 546.
- ² P. Zatloukal, Architektonické dílo Jaroslava Kováře staršího, Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci, 1980, č. 208, str. 5–11.
- ³ Rohmhof = dnešní Uhelná ul., „Fiškovrt“ (Fischgarten) = ravelin v Sokolské zahradě, „Statkovrt“ (Stadtgarten) = zahrada na hradbách v místech dnešní 1. polikliniky, „Mittergosi“ (Mitteregasse) = dnešní Pavelčákova ulice.
- ⁴ Reálku absolvoval v letech 1915–23.
- ⁵ Např. olej „Průmysl a příroda“ z r. 1923 s alegorickosociální tematikou, obracející se v intencích dobové zvýšeného zájmu k periférii.
- ⁶ Lidové noviny 3. 4., 10. 9. a 24. 12. 1925, 5. 12. 1926, 1. 1. a 18. 1. 1927, Československý deník 3. 3. 1925, 9. 2. a 27. 6. 1926, 22. 5. 1927, 15. 1. a 20. 12. 1928.
- ⁷ O. Nováček, Brněnská plotna, Brno, vlast. nákl., 1929.
- ⁸ T. Černoušek–V. Šlapeta–P. Zatloukal, Olomoucká architektura 1900–1950. Průvodce, Olomouc 1981, str. 9.
- ⁹ Stavba, roč. 7 (1928–29), str. 43. Horizont, Revue současné kultury v Československu, roč. II (1928–29), č. 14–16, str. 57.
- ¹⁰ J. B. Svrček, Národní umělec Jiří Kroha, Praha 1960, str. 121, č. k. 39.
- ¹¹ Horizont, c. d., č. 17, str. 45. T. Černoušek, c. d., str. 10.
- ¹² V letech 1927–28 proj. Bařův dům služeb v Brně F. L. Gahura, pak Jindřich Kumpošt, nakonec byla v r. 1930 realizována stavba dnešního obchodního domu Centrum podle projektu Vladimíra Karfíka.
- ¹³ Moravské noviny, roč. 50 (11. 8. 1929), č. 183, str. 40. Salon, září 1929, str. 24.
- ¹⁴ T. Černoušek, c. d., str. 15, obr. XVI.
- ¹⁵ Dále Mrtvé oči, Netopýr, Falstaf, Marta, Samson a Dalila, Faust a Markéta, Tisíc a jedna noc, Čert a Káča, Rigoletto, Rusalka a Orfeus v podsvětí.
- ¹⁶ Např. Pozor, 31. 10. 1930, Kovářovy repliky v Československém deníku, 4. 10. 1930. Dále recenze v Moravském večerníku, Hlasu lidu a Selských listech.
- ¹⁷ Moravský večerník, 12. 10. 1933.
- ¹⁸ Žádal např. ministerstvo školství a osvěty, zemský úřad v Brně, ministerstvo veřejných prací, město Olomouc, akciovou společnost Barrandov ad.
- ¹⁹ V letech 1932–34 působil jako projektant u otce, v letech 1934–35 u stavitele Jana Komrsky.
- ²⁰ Zvl. v letech 1934–36. J. Pacák, Mladé umění na Hané. Pět let Skupiny olomouckých výtvarníků, Olomouc 1942, str. 11 a 78. P. Toman, c. d. Vystavuje např. model přijímací budovy letiště pro Olomouc.
- ²¹ Nástěnnými malbami mj. později vyzdobil i restauraci U Huberta v Olomouci.
- ²² Kinorevue, roč. I (1935), č. 48, str. 429–432.
- ²³ J. Bieberle–J. Bartoš, Pokroková mládež a Klub mladých v Olomouci, Olomouc 1968, str. 32.
- ²⁴ Slavnostní odhalení památníku Rudé armády 15. července 1945, propagační kancelář hlav. města Olomouce, 1945, nestr. J. Kšir, Olomoucké sady a parky, Olomouc 1973, str. 18. Památníky a hroby sovětských hrdinů z II. světové války v okrese Olomouc, Olomouc 1975, str. 8, obr. 1. T. Černoušek, c. d., str. 25, obr. XXX.
- ²⁵ Z. Gardavský, Historické jádro města Olomouce a jeho problematika, Olomouc 1969, str. 79.
- ²⁶ Zvl. v r. 1957 náhrobek dr. J. Kováře v Ostravě-Mariánských Horách a návrh úpravy náměstí na Bouzově, 1969 rodinný dům V. Mrázka v Kožušanech, 1978 obřadní síň v Litvli.

ROZBOROVÁ ČÁST NOVÉHO ASANAČNÍHO PLÁNU HISTORICKÉHO JÁDRA MĚSTA OLOMOUCE

V současné době zpracovává Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst a objektů Praha, ateliér Olomouc, nový asanační plán jádra (podle platných vyhlášek o územně plánovacích podkladech a územně plánovací dokumentaci jde o územní plán zóny, kterou právě tvoří historické jádro města). Význam tohoto důležitého dokumentu je nesporný, neboť vytváří výchozí podklad veškeré projekční i realizační činnosti na území historického jádra, které bylo pro své mimořádné hodnoty prohlášeno městskou památkovou rezervací, a to poprvé 11. 7. 1950, následně 13. 4. 1971.

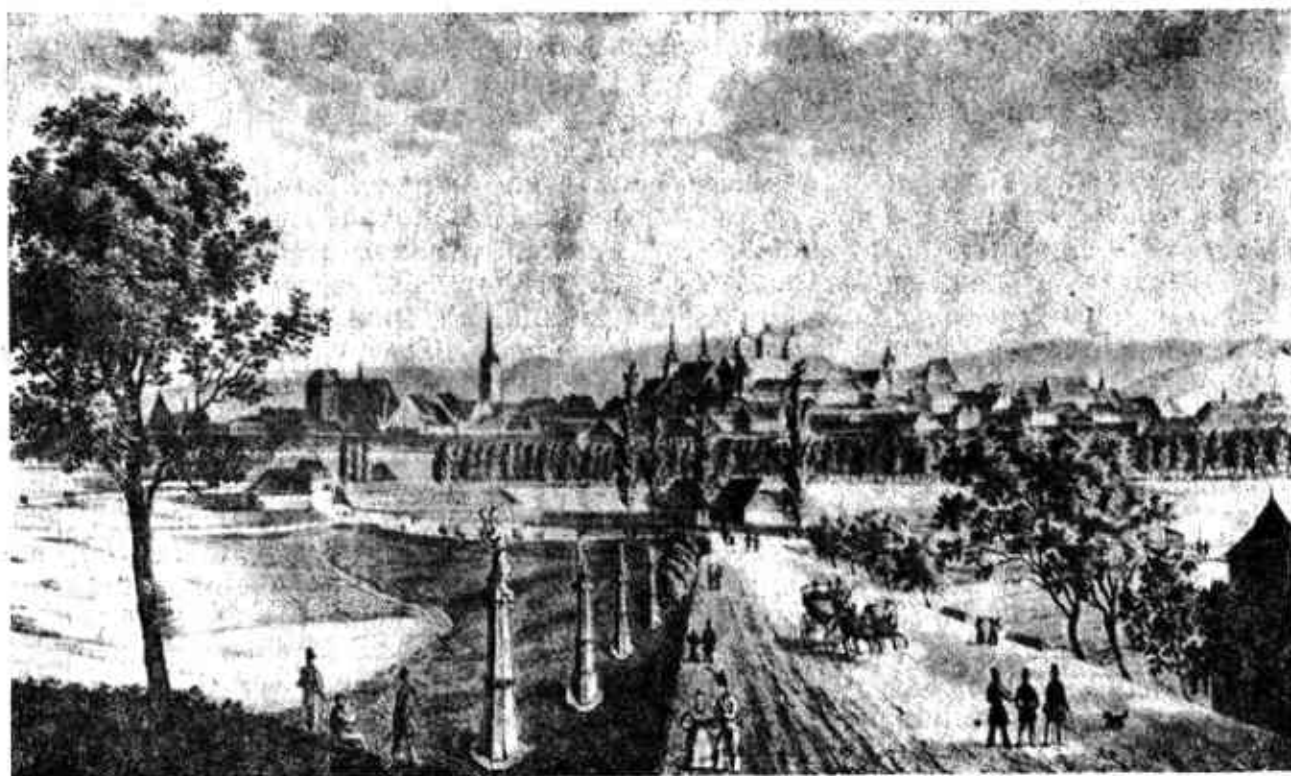
Pro základní informaci lze uvést, že území historického jádra je vymezeno historickými hradbami a obnáší 76 ha. Jádro obsahuje objekty s nejrůznějšími funkcemi, od obytných přes obchodní, administrativní, kulturní, společenské, vojenské i církevní atd., věkově od románských po současné. V seznamu památkových objektů je vlastní jádro zastoupeno 272 objekty. Vedle památek nemovitých zahrnuje řadu památkových předmětů movitého charakteru, umělecké sbírky, umělecko-řemeslné kusy. Jádro jako urbanistický celek nemá charakter muzeálně umrtveného exponátu, ale je integrální součástí života celého městského organismu, pro většinu městských i nadměstských funkcí je dokonce jejich nositelem.

Asanační plán nezabírá pouze území, vymezené hradbami, ale i určité areály před nimi. Jde o místa, jejichž následné řešení nelze dělit hradbami, ale jež vyžadují širší pohled, vzájemné prostoupení a vazbu. Z historického hlediska náleží i předpolí hradeb k hradbám, a tím i k jádru. Odpovídá to i moderním zásadám památkové ochrany, sledující objekt či areál nikoliv izolovaně, ale v kontextu s okolím, prostředím, a požadující zahrnutí tohoto individuálně vymezeného území pod vytčený areál či objekt, s nutností nazírat a řešit je v takto vymezeném komplexu. V souladu s touto asanací pak území, podrobené průzkumům a rozborům v souvislosti s historickým jádrem Olomouce, činí 102 ha.

Historické jádro Olomouce má svůj platný asanační plán, pocházející z let 1958 až 1960. Důvodů pro vypracování plánu nového je několik. Předně došlo a plyne dochází ke korekcím a vývojovému upřesňování některých dílčích koncepcí, zakotvených v územních plánech, tj. i v plánu asanačním; a i když územní plán není neměnný a dogmatický, připouští a počítá s vývojem, adaptací, neboť jednou z jeho konceptních kvalit je právě schopnost adaptability, pak průběh 20 let je optimálním pro revizi.

Dalším významným důvodem pro pořízení nového územního plánu historického jádra je skutečnost, že současně se zpracovává územní plán sídelního útvaru Olomouc (dříve nazvaný směrný územní plán), tj. plán celého města. Souběžná práce na obou elaborátech, vyjasnění vzájemných pozic, hranic a hloubky řešení, ozřejmění konceptního pojetí jednotlivých složek městského organismu (funkční zóny, doprava, vybavenost, technická infrastruktura, životní prostředí atd.) dává dobré předpoklady pro optimální zpracování obou elaborátů. Navíc v případě Olomouce došlo kooperovaně i k řešení tzv. centrální zóny, tj. oblasti soustřeďující maximum celoměstských eventuálně nadměstských funkcí.

Další důvody pořízení nového územního plánu jádra nebudeme detailně rozepisovat, vyplývají z přirozeného stárnutí organismu města v celku i drobnostech, z vyvíjejících se teorií památkářsko-ochranářských, z měnících se potřeb městského jádra a jeho uživatelů, z organizačně-provozních změn (dotýkajících se



Pohled na Olomouc od Nové Ulice kolem r. 1840, litogr. Skarnitzl a Domek v Olomouci, repr. J. Navrátil

určité části nebo i celku jádra — od jeslí až po obchodní dům), z postupujícího vývoje technických zařízení (významného zejména u dopravy a inženýrských sítí), ze současných i výhledových možností rekonstrukčně-technologických, stavebních (statické zajišťování, nové hmoty a materiály, nové technologie), ze skutečností a vlivu realizovaných rekonstrukcí či novostaveb v jádru, v neposlední řadě pak z důsledků nových zákonů a nařízení (např. o ochranných pásmech i kvalitativních ukazatelích atd.).

Jak bylo uvedeno již výše, všechny tyto jmenované a další nejmenované důvody a důsledky znesnadňují po čase aplikaci územního plánu, ovlivňují jej postupnými zásahy tak, že naruší jeho konceptní jednotnost a vyvolají potřebu plánu nového, který by nové skutečnosti nově skloubil a vytvořil spolehlivý podklad pro územně-plánovací, projekční a realizační činnost v dané oblasti.

Oblast, pro niž se nový územní plán zpracovává, je z mnoha známých hledisek a důvodů významná pro organismus celého města i pro území, přesahující hranice okresu. Je dokonce oblastí těžištní, mozkiem i srdcem, pro své kvality a souvislosti historické, státně-ideové, umělecké, pro svůj potenciál kulturní. Je těžištěm nejvyšší vybavenosti, ekonomickou hodnotou, nesmírně složitým organismem v trvalém pohybu, procesem, ne statickým prvkem. Postihnutí všech těchto skutečností ne izolovaně, ale v souvislosti prostorové, časové, funkční, ekonomické atd. atd., tak, aby vzniklo optimální prostředí pro plný život organismu i života v něm, je smyslem zpracováváného územního plánu.

Ten má obvykle dvě fáze, a to fázi rozborovou (dohotovitou v prosinci 1980) a fázi návrhovou, jejíž dokončení se zatím předpokládá v závěru r. 1982. Veškeré nové průzkumy a rozborů zajišťoval olomoucký ateliér SÚRPMO v letech 1979-80, včetně fotografické dokumentace. Mimo SÚRPMO byly zpracovány pouze 2 rozborové části, a to evidence zeleně v řešeném území (zajišťoval techn.-projekční úsek zahradnického podniku města Olomouce LOTOS) a evidence a vyhodnocení

archeologických sond event. odkryvů na území historického jádra. Tuto část zpracovalo Okresní středisko státní památkové péče a ochrany přírody v Olomouci. Zavedení tohoto průzkumu je v Olomouci prvotní, nové, jinde zatím nepoužívané či nežádané. Pro Olomouc má však zásadní význam a důležitost, neboť jde o území s dlouhou historií, stopami a svědky této historie v kulturních vrstvách. Zkušenosti z několika nedávných realizací novostaveb a přestaveb v jádře prokázaly plnou oprávněnost jeho požadování a i když opožděně, přece však urychleně provedené sondy zachránily cenné archeologické hodnoty. Ověřovací archeologické sondy a jejich vyhodnocení, zpracované právě pro rozborovou část asanačního plánu historického jádra Olomouce, mají dát objektivnější podklad prakticky pro každou stavební činnost v jádře, dotýkající se podloží (novostavby i přestavby, inženýrské sítě v zemi, staticko-zabezpečovací zásahy, úpravy vozovek, izolace a drenážování, kotvení stožárů, zemnění atd.), v čemž je i jejich konkrétní praktický význam.

Navíc však dávají či dají upřesněný obraz o jednotlivých kulturních vrstvách, tím i upřesněný obraz v širších souvislostech vývoje a zástavby města v jeho dlouhém historickém průběhu. Získané poznatky nejsou pouze teoretické, ale pro rekonstrukci městského jádra urbanisticky určující, konkrétní a tedy veskrze praktické. Přínos vědecký zvyšuje jejich ekonomickou oprávněnost či lépe nutnost.

Je vhodné připomenout, že všechny rozborové a průzkumové elaboráty nejsou pouze podkladními materiály pro následné zpracování částí návrhové, ale samy o sobě cenným dokumentem sociologickohistorickým, historickým, ekonomickým atd., že však jsou nebo by měly být nezbytným materiálem pro práci, plánování, rozhodování atd. např. odvětvových odborů národních výborů (ONV a MěstNV Olomouc), organizací a institucí. Mnohé z nich nemají komplexní evidenci jimi spravovaného majetku např., nebo ji nemají aktualizovanou. S uvážením této skutečnosti projektanti SÚRPMO detailně a proti běžným usancím šířejí a podstatně hlouběji a kompletněji provedli rozborové a rozborové dokumentační práce v úsecích, u nichž to považovali za prospěšné, tj. například v průzkumech a dokumentaci domovního majetku, v části evidence zeleně, v komplexnosti inženýrských sítí. Objednavatel územního plánu (ONV Olomouc) projevil profesní pochopení pro zmíněné prohloubení částí rozborových elaborátů, nyní je na příslušných organizacích, aby materiálů, mnohdy namáhavě a pracně získaných, operativně využívaly.

Kromě shora uvedeného však jsou rozborové materiály a jimi zjištěné skutečnosti podkladem pro vyhodnocení jednotlivých úseků a kvalit, a tím současně i ukazatelem pro následné základní konceptní zaměření prvků návrhu. Fáze vyhodnocení není uzavřena, předběžně a globálně lze konstatovat, že vykazuje jak pozitivní, tak i negativní momenty v porovnání se stavem, zachyceným v asanačním plánu z let 1958—1960, přičemž samozřejmě ony negativní (zhoršení dříve existujících či vznik nových) budou řešení komplikovat.

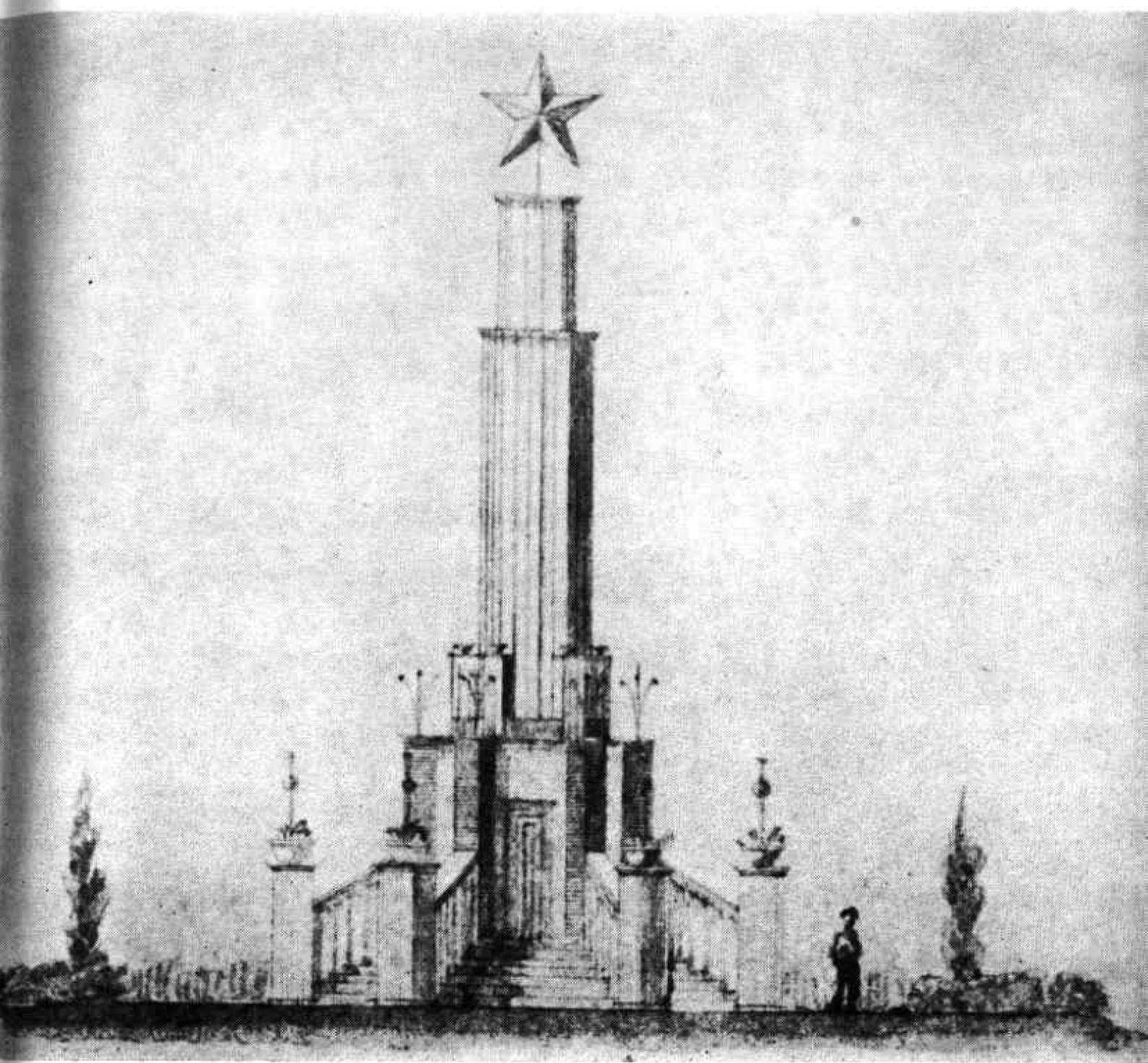
Vyhodnocení samo je první etapou částí návrhové, která — jak již uvedeno — má předpokládaný termín dokončení v roce 1982.

Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci č. 217. Vydalo Krajské vlastivědné muzeum v Olomouci, náměstí Republiky 5/6. Odpovědný redaktor dr. Vlastimil Tlusták. Vytiskly Moravské tiskařské závody, n. p., závod 11, třída Lidových milců 5, Olomouc.

Rukopis odevzdán do tisku 15. 2. 1982.

© Krajské vlastivědné muzeum Olomouc

Reg. zn. RM 134



3. strana obálky: J. Kovář ml., návrh na Památník osvobození Olomouce sovětskou armádou, 1945, kresba tužkou, snímek J. Schubert

Zadní strana obálky: E. Pendl, Pohled ke Školní ulici v Olomouci, kolem 1895, akvarel, snímek J. Navrátil



OBSAH:

J. Váňa, K začlenění sochařské tvorby jako složky systému životního prostředí olomouckého sídliště, 1. — J. Lakosil, K nedožitým osmdesátinám národního umělce Bohumíra Dvorského, 7. — J. Garčic, Tři moravští naivní malíři, 13. — P. Zatloukal, Život a dílo Jaroslava Kováře mladšího, 19. — Z. Hýnek, Rozborová část nového asanačního plánu historického jádra města Olomouce, 30.