

Sborník

pro exlibris
a drobnou grafiku





JAROSLAV VODRÁŽKA: studie mraků, kresba tužkou, 200:140 mm, konec 70. let 20. století

Spolek sběratelů a přátel exlibris



S B O R N Í K

pro exlibris a drobnou grafiku

2008

P R A H A



Jaroslav Vodrážka

ZDENKA ČEPELÁKOVÁ

JAROSLAV VODRÁŽKA patří k oněm vzácným uměleckým osobnostem, jejichž tvorba splývá v souladu a s naprostou samozřejmostí a důsledností s jejich životem – v názorech i činech. Tvrdím to s dobrým svědomím a jistotou, protože jsem se mohla s panem profesorem Vodrážkou v polovině 70. let osobně seznámit. Během šesti roků, které mu tehdy zbývaly, jsem několikrát navštívila jeho ateliér v Letohradské ulici a poznala i jeho nesmírně laskavou a obětavou paní ELU. Kromě toho putovaly mezi Prahou a Ostrovem a naopak četné dopisy. Byly jich desítky, dvou- i vícelistých, psaných většinou silnými fixami, protože pan profesor už špatně viděl. K posledku se daly číst jen velmi obtížně, ale byly vždycky plné zajímavých a užitečných sdělení, zkušeností, vzpomínek i zamyšlení a také jemného humoru, často na vrub vlastních slabostí a neduhů. Ty poslední diktoval pan profesor už paní Ele. Občas došel z Letohradské ulice do pobočky karlovarské Galerie umění – Letohrádku v Ostrově (možná se tu symbolicky sblížil Letohrádek

s Letohradskou ulicí...) od pana profesora velký a těžký balík „makulatury“ či „stariny“, jak říkal. Byla to směs časopisů, katalogů, korespondence, také skic a grafických listů a řada pokreslených náčrtníků. Především ovšem četná exlibris. Vlastní i cizí, tak jak si je exlibristé mezi sebou vyměňovali. Třídění těchto zásilek – vyprázdňených zásuvek, bylo vždycky dobrodružstvím a radostí. Jedním z jeho výsledků je kolekce exlibris v grafických sbírkách galerie včetně publikací z našich i zahraničních výstav knižních značek, dlouhá řada náčrtníků a také více než dvě desítky kratších i delších statí, vzpomínek a poznámek – přepsaných autorových dopisů. Týkají se nejrůznějších témat: tvorby exlibris, ilustrací, novoročenek, náboženských motivů, návrhů na bankovky i pomníky, návštěv v galeriích a dojmů z nich – především z Picassovy Guernicy. Také řada vzpomínek ze studií, na profesory a spolužáky, doplněná citáty. Například komentář MAXE ŠVABINSKÉHO k oficiálnímu portrétu, tehdy podobizny T. G. MASARYKA: „Pánové, portrét musí být podobnější než si je model ve skutečnosti, musíte ho natolik znát, aby vše, co je pro něho charakteristické, ať ve formě, ať povahově, bylo poněkud



nadsazeno...“ K tomu dodal mistr několik historek o našem prvním panu prezidentovi – i ty bral při portretování v potaz. Chválu lidového umění dokončil Čecho-Slovák Vodrážka slovy: „*Tu je možno dokázat pravdu pravdivou, verojatnú, že umění, jeho milost, přitažlivost a krásu nedělá vždy školenost a technická dovednost, ale radost z tvoření a čistá, upřímná mysl...*“

Výstavy ze své tvorby v karlovarské galerii roku 1977 se pan profesor vzhledem ke svému zdravotnímu stavu již nemohl zúčastnit, ale celý veliký fond zapůjčených grafických listů a kreseb velkoryse věnoval karlovarským sbírkám. Karlovy Vary mají dnes největší a nejkvalitnější celek Vodrážkovy tvorby ze všech našich galerií: volné grafické listy, exlibris i drobnou a užitou grafiku, spoustu kreseb a skic. Výběr z tohoto fondu byl znovu prezentován v ostrovském Letohrádku v autorově jubilejním roce 2004 a zčásti použit v expozici SČUG HOLLAR „Tři jubilanti ze školy Švabinského – PETR DILLINGER, JAN RAMBOUSEK, JAROSLAV VODRÁŽKA“ v červenci a srpnu roku 2005.

JAROSLAV VODRÁŽKA se narodil 29. listopadu 1894, nikoliv v Praze, jak zdůrazňoval, ale v Karlíně, který byl tehdy samostatnou obcí. Otec JOSEF pocházel z Hubenova na Jihlavsku, z rodu pekařů a mlynářů. Zřídil si na okraji Karlína pekárnu s obchodem, místo, kde se chlapec denně setkával s lidmi z okolí a s jejich osudy. Na dvorku pekárny nechyběla nikdy zvířata, pro užitek i pro radost. A také jako přetrvávající zvyklost otceva venkovského původu. Ani Jaroslav Vodrážka se nikdy nestal člověkem v pravém smyslu slova městským. Z Karlína byl jen skok do volné přírody. Nejvíce ho tehdy přitahoval potok s čolky, žábami a různým hmyzem. Městské atrakce – vánoční trhy, vojenské přehlídky v blízké Invalidovně či průvody spolků s hudbou a prapory byly pro něho svátkem. Školou zprostředkované návštěvy muzeí, galerií a knihoven stejně jako stu-

dium na karlínské reálce se mu později staly skutečným dobrodružstvím poznávání. V primě byl jeho profesorem češtiny literární historik ARNE NOVÁK a již tehdy se zřejmě začal formovat Vodrážkův vztah k literatuře i k samotné knize. Právě tak jako obrazárna v Rudolfinu, moderní galerie na výstavišti a především ALŠOVY, WENIGOVY a SCHWAIGROVY knižní ilustrace a kresby JOSEFA MĀNESA položily základy výtvarného směřování jeho životní dráhy. Onen prvotní údiv, obdiv a úcta k přírodě i k práci lidského ducha i lidských rukou, od schopností potulných drotářů a řemeslníků v okolí až po umělecká díla a výsledky vědeckého bádání, zůstaly Jaroslavu Vodrážkovi zachovány v nedotčené podobě po celý život a zrcadlí se v každém, i tom nejmenším z jeho výtvarných projevů.

K dychtivému nasávání profesionálních znalostí a k počátečnímu formování vlastního výtvarného projevu došlo studiem na pražské Uměleckoprůmyslové škole (1913–1916). Profesor EMANUEL DÍTĚ vedl své žáky k co nejdokonalejšímu zobrazení postavy, v klidu i v pohybu, oděvu a jeho řasení i interpretace materiálových vlastností. Jeho asistent ARNOŠT HOFBAUER doporučoval mírné nadsazování charakteristických rysů modelu a seznamoval studenty s plakátovou tvorbou i technikou litografie. Ve třetím ročníku pak na Jaroslava Vodrážku výrazně uplatnil svůj vliv hlavně profesor FRANTIŠEK KYSELA a jeho cvičení v ornamentice, stylizování rostlinných prvků a především v písmu a knižní grafice. Tento zdárný vývoj přerušil v roce 1916 válečný povolávací rozkaz. Po výcviku byl Jaroslav Vodrážka odvelen k 22. praporu polních myslivců na italskou frontu, do Alp. Vzhledem ke své srdeční vadě a asi také jako levák skončil však již o rok později ve válečně důležitém provozu – v pražské holešovické plynárně. Odtud již mohl alespoň částečně pokračovat ve studiu na uměleckoprůmyslové škole, opět u profesora KYSELY. Protože však zájemců o tuto třídu bylo mnoho, byl pro F. Kyselu



otevřen nový ateliér knižní tvorby a ateliér ornamentiky převzal tehdy mladý malíř a grafik VRATISLAV H. BRUNNER, jeden z tvůrců naší „krásné knihy“. K ilustrační tvorbě tíhnul Jaroslav Vodrážka již dříve, ještě za svých válečných pobytů ve vojenských nemocnicích kreslil návrhy na obálky, titulní listy a ilustrace k lidovým písním. Profesor Kysela mu umožnil praxi v tiskárně Unie a tam také vznikla první Vodrážkova velká čtyřbarevná litografie – plakát pro jarní staropražské slavnosti. Počátky samostatné republiky přinesly i řadu veřejných výtvarných zakázek a soutěží na ně (známky, bankovky, podtisky pro různá vysvědčení, losy apod.). Se vším bylo možno poměřovat své schopnosti a získávat přitom nové zkušenosti.

Po státnici v roce 1919 se Jaroslavu Vodrážkovi splnilo toužebné přání: Na základě předložených prací ho bez další zkoušky přijal na grafickou speciálku Akademie výtvarných umění profesor MAX ŠVABINSKÝ. To byl poslední významný článek, jímž vyvrcholilo Vodrážkovo výtvarné vzdělání. Základy jeho umělecké osobnosti byly položeny. Zapůsobily ovšem i milované, veliké grafické vzory – REMBRANDT VAN RIJN, VÁCLAV HOLLAR, JACQUES CALLOT, jejich mistrovství v uplatnění grafických technik i živý zájem o všechny projevy života kolem sebe.

U profesora Maxe Švabinského se tehdy sešlo hned několik budoucích významných autorů z okruhu SČUG HOLLAR, u nichž se grafická tvorba stala trvalým protějškem tvorby malířské, někdy i převážila: KAREL HOJDEN, VOJTĚCH SEDLÁČEK, JAN RAMBOUSEK, MILOSLAV HOLÝ, ALOIS MORAVEC, PETR DILLINGER, KAREL ŠTIKA. Toto období označil Jaroslav Vodrážka jako šťastné – „nejraději bych byl ve škole i nocoval!“ Bylo však třeba zajistit si konečně existenci. Nějaký čas spojoval své studium s pedagogickou činností na gymnáziích v Benešově a v Táboře, ale již na podzim roku 1923 byl ustanoven profesorem kreslení na Reformním reálném gymnáziu v Turčianském Sv. Martině.

Šestnáct let (1923–1939), po které Jaroslav Vodrážka působil na Slovensku, představuje v jeho životě sice relativně nepřilíh dlouhou, ale významem podstatnou etapu a doživotní hluboký vztah, jenž měl své kořeny už v dětství, v setkáních se slovenskými droťáry. Jedna z prvních kreseb třináctiletého autora představuje droťárského chlapce na večerním zápraží Vodrážkova domu. Obdivoval jejich práci i svérázné oblečení, ve vánočním čase také betlémy a koledy. Miloval slovenské pohádky s ilustracemi Mikoláše Alše, i obrázky z Mánesovy „Slovenské pouti“. Teprve jako student se v roce 1919 také sám na Slovensko vypravil. S JOSEFEM KAPLICKÝM, pozdějším profesorem Uměleckoprůmyslové školy, podnikli cestu do Čičman. Nocovali v okolních kolibách a stacích, kreslili a malovali, nadšení krajinou, lidmi, jejich kroji i domy. O rok později, s PETREM DILLINGEREM, putovali po stopách Jiráskova Bratrstva, další cesta vedla do Tater. Tehdy vznikly první kresby slovenského pralesa, starých smrčín a bučin se stromy bizarních tvarů, motivy, které pak v mnoha variantách doznávaly ve Vodrážkově tvorbě po celá desetiletí.

Teprve definitivním přesídlením do Turčianského Sv. Martina nabyl původně romantický vztah ke slovenskému prostředí konkrétní a účinné podoby. Jaroslav Vodrážka tady naplno rozvinul své pedagogické i organizační schopnosti, v šíři a intenzitě odpovídající jeho ideálním představám i mladistvému elánu. Nejen že se jeho hodiny kreslení měnily v neustávající výtvarné dobrodružství, podílel se i na vzniku tehdy téměř ještě neexistující slovenské dětské knihy a časopisu, jako úpravce, ilustrátor a často i jako autor. Spolupracoval s Maticí slovenskou, s redakcemi, vydavateli i tiskárnami, pořádal odborné kurzy pro typografy – všestranně zúročil svá studia u profesorů Kysely a Brunnera. Šzil se s lidmi i jejich řečí, objevoval jejich tvůrčí projevy – písně, kroje, pohádky. Tady dostal svou náplň i jeho osobní život. Oženil se s GABRIELOU VANOVIČOVOU z rodiny martin-



ských národních buditelů, tady se v jeho novém domě narodil syn JAROSLAV (1930), pozdější profesor varhanní hry a mistr varhanní improvizace. Vznikla zde sice jen malá část Vodrážkovy grafické tvorby, ale zato bezpočet kresebných záznamů v náčrtnících a množství dojmů a zážitků, takřka nevyčerpatelná zásoba v jeho výtvarné paměti, z níž pak těžil po celý život. Mluvil i psal střídavě česky i slovensky stejně jako jeho paní, autorka mnoha lyrických veršů. Jaroslav Vodrážka je opatroval ilustracemi, syn Jaroslav melodií. Ti tři představovali symbiózu česko-slovenského umění v tom nejkrásnějším a nejhlubším smyslu slova. Na Slovensku se ovšem Jaroslavu Vodrážkovi dostalo také patričního ocenění: za slovenskou knihu (1954, 1955, 1956, 1958), za ilustrátorskou a literární tvorbu (1967) a další pak v letech 1967, 1975, 1979. V roce 1977 vyšla v Bratislavě jeho kniha vzpomínek „Bolo-nebolo“ a v roce 1984 vydala Matica slovenská velkou výpravnou monografii KATARINY ZÁVADOVÉ „Jaroslav Vodrážka – Výber z diela“. Paní Ela Vodrážková nám publikaci krátce po vydání poslala a připojila k ní lístek, v němž mimo jiné napsala: „Muž se ještě dožil monografie a v poslední večer jsme ji dočetli...“ Jaroslav Vodrážka zemřel 9. května 1984.

V srpnu 1939 opustili Vodrážkovi Slovensko a přesídlili do Prahy. Tady – vedle pedagogického působení na gymnáziu v Holešovicích, na Střední umělecko-průmyslové škole grafické na Smíchově (1940–1958) a na grafické přípravce Akademie výtvarných umění (1955–1958) – vznikla převážná část jeho tvorby: oleje, kresby, volná grafika, ilustrace, drobná grafika a exlibris, také návrhy (bankovky, chrámová okna, tapiserie). V češtině vyšly i některé z jeho dětských knížek. Často

pocítoval tento příliš široký záběr své tvorby jako nevýhodu, nedostatek kázně a soustředění, netrpělivost. „Vídám, že velké úkoly, o kterých nám hovořil Švabinský, jsem si nedal a ani v těch malých jsem se nezabýval řešením nových směrů a různých -ismů“. Když v lednu 1977 daroval karlovarské galerii veliký soubor grafických listů a kreseb, napsal k tomu: „Ukáže se snad příležitostně a v porovnání kreseb a grafických prací naší generace se současnou, jak jsme byli bojácní a úzkostliví, popisní a málo graficky noví i že je snad dobře pouštět se na příbojovější vodu, což nám často scházelo. Zvláště my, žijící dlouhá léta daleko od hlavního města, jsme brzy zůstali stát a přizpůsobovali se drobným potřebám...“ Snad i tato, tak sebekriticky pocítovaná skutečnost způsobila – vedle autorovy vrozené skromnosti – že se po svém návratu do Prahy a po dalších pětáctyřiceti letech práce jeho tvorba v českém prostředí neprosadila a nebyla doceněna tak, jak by si byla zasloužila. Ve své stati k Vodrážkově ilustrátorské tvorbě napsal FRANTIŠEK DVORÁK v roce 1954 mimo jiné „...jeho práce... nejsou s dostatek u nás propagovány a jeho talentu není náležitě využito“.

Vystavoval, jako člen, s grafiky SČUG HOLLAR i s Uměleckou besedou, samostatnou výstavu měl však jen několikrát, a to mimo Prahu (v prostějovské a přešovské osvětové besedě 1962, v prostějovském muzeu 1973, v závodním klubu ROH v Bojkovicích 1966, v Kroměříži 1972), s výjimkou expozice drobné a knižní grafiky v Kabinetu knižní tvorby v Památníku písemnictví v roce 1974. Výstava Vodrážkových exlibris se uskutečnila péčí S. G. IVENSKÉHO v roce 1965 ve Vologdě (SSSR), provázena malou, ale bibliofilsky upravenou publikací. Vodrážkovo jméno uvádí stručně jen Tomanův Slovník čsl. výtvarných umělců, a to hlavně



s odkazem na jeho ilustrátorskou tvorbu, zmiňuje také několik statí.

Výrazného ohodnocení se Jaroslavu Vodrážkovi dostalo, a to i v mezinárodním měřítku, v oblasti exlibris. Je uváděn v mnoha našich i zahraničních katalozích, v roce 1972 a 1981 vyšly v nakladatelství Exlibristen v Dánsku i dvě publikace. Svě knižní značky vystavoval ve Švédsku, Norsku, Nizozemsku, SSSR, Portugalsku.

Na počátky své tvorby knižních značek a drobné grafiky vzpomíná Jaroslav Vodrážka velmi prozaicky. „*Prvá dvě exlibris vznikla někdy ve dvacátých letech, docela náhodně, a to proto, že mi kdosi daroval dva malé bruskové špalíčky... Na jednom z nich to byl „pardál z Jamrtálu“, jak jsme jmenovali mladého, průbojného nakladatele v Nuslích Františka Svobodu, na druhém lovec s velkým hadem pro exotické knihy z velké knihovny prokuristy Živnobanky Antonína Lhoty (1924). To dřevorytí bylo tehdy hodně primitivní, nikdo mi neporadil.*“ Autor zapomněl ještě uvést třetí časné exlibris z roku 1922, určené pro knihovnu Uměleckoprůmyslové školy. Úplně prvním drobným dřevorytem však byl ručně kolorovaný sv. Václav na koni, který, vlepý do víka vojenského kufříku, odjžděl s autorem roku 1916 do války. Co se další tvorby knižních značek týče, zůstaly jím samým nevidovány. Odvolává se v té věci na Ing. Otu Hradečného, který údajně jeho exlibris od začátku registroval a jemuž – a jeho rodině – patřily ty z nejranějších (1939). Seznam exlibris a drobné příležitostné grafiky sestavený Pavlem Vodehnalem (1948), uvádí 440 položek knižních značek převážně z let 1940–1948 a v dodatku ještě 21 exlibris z let 1973–78 – z toho některá pro zahraniční sběratele (GIANNI MANTERA, KLAUSE RÖDELA, HELMERA FOGEDGAARDA a další), některá bez udání jména. Z roku 1930 pochází exlibris pro JANA ŽIŽKU, z roku 1939 soubory deseti lesáckých (1939) a deseti veselých lékařských exlibris z části bez uvedení jména a dalších deset univerzálních (obojí z roku 1940). V této tvorbě šlo hlavně o lepty, lino- a dřevoryty, litografie a zinko-

grafii reprodukované perokresby, někdy v barevném provedení. U lino- a dřevorytů Jaroslav Vodrážka často využíval vzájemné překrývání dvou lazurních barev nebo tisk světlou barvou přes tmavou – výsledkem pak byl třetí barevný tón. V pozdějších letech, kdy se mu zhoršoval zrak, vyrýval písmo obvykle v negativní podobě.

Po dobu Vodrážkova všestranného a intenzivního slovenského působení ustala tato tvorba téměř úplně. Uvedl jen jedině exlibris, a to pro místní vojenskou posádku v Martine. V Praze, za války, uplatňoval hlavně vlastenecké motivy: husité, Jan Žižka, Jánošík, písmáci, lípa, české hrady. Musel ovšem také někdy respektovat přání objednavatele, uplatňovat motivy povolání a zálib. Vznikaly i námětové série – kostlivec, Eva s hadem, Don Quijote, květinová zátiší i jednotlivé květy a ratolesti, horské a lesní motivy, a to hlavně v technice leptu. Po návratu do Prahy se na doporučení ING. OTY HRADEČNÉHO Jaroslav Vodrážka stal členem Spolku sběratelů a přátel exlibris, zúčastňoval se výstav, komunikoval s ostatními exlibristy. Co se skutečného počtu jeho knižních značek týče, podotkl ve svých vzpomínkách: „*Vážené sběratelské občanstvo tvrdí, že mých značek je okolo tisíce a drobných volných grafik asi polovic. O těch vlasteneckých z doby druhé vojny vydala Eva Jahnová malou brožurku, v níž uvádí více autorů, i moje značky, o nichž už ale dávno nic nevím.*“ Zálibu v této tvorbě podporovala autorova „neklidná a těkavá натура“ – práce netrvala dlouho a byla mnohotvárná – také možnost využívat i malé odřezky zvláště za války špatně dostupných materiálů. Odrazovala ho naopak nutnost vyrývat písmo.

Mimořádně častým a působivým námětem mezi exlibris Jaroslava Vodrážky je Don Quijote. Objevuje se v mnoha situacích, obvykle komických a s dávkou sebeironie, ale vždycky pojatý s hlubokým lidským pochopením pro jeho tak bezmezný odhodlání a důslednost, s nímž uskutečňoval své romantické ideály, i pro ono vý-





sledné prolínání směšnosti a tragiky. Se stejným zalíbením se v mnoha variantách věnoval prapůvodnímu tématu pokušení a hříchu – motivu Evy a hada. V četných, většinou úsměvných situacích uplatnil tak svoji kreslířskou zběhlost v zachycení ženského těla i jeho výmluvných pohybů a gest. O citovém vztahu, podloženém neformálním poznáním, svědčí četné slovenské horské krajiny či jejich fragmenty, les, stromy. Za hravými, často pohádkovými motivy vodníků, čertů a kostlivců i polidštěnými postavkami zvířat jako by se skrýval autorův stálý, laskavý a šibalský úsměv. Je ostatně pro autora typické, že věnoval všechnu péči kreslíře a grafika stejně jako plné osobní zaujetí pro vzácnost a neopakovatelnost i tomu nejmenšímu z motivů.

Drobná grafika Jaroslava Vodrážky je stejného rodu jako jeho knižní značky. Jen oprostěná od závaznosti – vztahu k určité osobě a tedy i od písma. Autorovo živelné zaujetí pro všechno, co ho obklopovalo, na procházkách v přírodě i ve městě, v důvěrném dialogu s květinami, stromy a ptáky i při setkávání s lidmi, ale také vytěžené ze zásobárny jeho vzpomínek a nápadů, to všechno zde našlo neomezené tvůrčí pole. Drobný, často jen několikacentimetrový formát nesčetných grafických lístků vyhovoval zcela autorově „neklidné a těkavé nátuře“ i potřebě zastavit a zachovat co nejrychleji všechny prchavé projevy života kolem sebe. Čiší z nich bezprostřední přichylnost k člověku, jeho činění i ke světu jeho fantazie, ke každodennímu zázraku růstu a zániku v přírodě. Objevují se hlavně pohledy do krajiny, jednotlivé stromy, květiny i květinová zátiší, ale i trsy bylin a plevelů a trav a drobné ratolesti. Také lidské postavy, jako stafáž v krajině i ty určité, z historie, biblických příběhů, světci. Například kázání sv. Františka ptákům, sv. Martin dělící se o svůj plášť, pašijové výjevy, také Eva s hadem. Často ovšem i Don Quijote, Chodové i veselá polidštěná zvířátka a ptáci i strašidýlka všeho druhu. Všechno, většinou v technice leptu, provedeno s maximální péčí a zaujetím. Tyto lístky jsou, podobně jako četné „kapesní“ náčrtníky,

jakýmsi autorovým deníkem, způsobem jeho vnímání světa a komunikace s ním, tvorbou pro radost. Svou i svých přátel, kterým tato malá dílka rozdával.

Charakter volné grafické tvorby Jaroslava Vodrážky, která spolu s kresbami představuje těžiště jeho díla, napovídá již jeden z raných listů, lept „Starý kůň“ z roku 1926. V pojetí i rukopise přesahuje tento realistický výjev hranice popisu, stává se reflexí tohoto námětu. Energetický, chvatný, ale přesto s jistotou vedený a dramaticky působící rukopis, stejně jako nízký horizont a velká bílá plocha pozadí, která navozuje pocit osamění, vyjadřují a zdůrazňují hlubší význam výjevu. Tyto znaky nese velká část autorovy volné grafické tvorby, a to především portréty, ať už v technice leptu nebo dřevorytu či zřídka i litografie. A ovšem také Vodrážkovy krajiny. Jistá nedořečenost rychlého záznamu, která postihuje mjéní zachycovaného okamžiku, zdůraznění ústředního významu námětu na neutrálním pozadí, účinné zvládnutí všech výrazových možností grafické techniky – to vše



Lavírovaná kresba tuší, 110:100, 1957



Lavírovaná kresba fixem, 105:70, 70. léta

dává pomyslet na grafický projev jednoho z nejmilovanějších vzorů Jaroslava Vodrážky – REMBRANDTA VAN RIJN. Podstatný pro tyto vrcholné práce je nepochybně přímý, hluboký a nanejvýše soustředěný kontakt s modelem či jevem. Tam, kde jde o náměty literární (husité, slovanský cyklus, historické postavy, partyzáni), ilustrativního charakteru, tam se ona přesvědčivost a hloubka obsahu poněkud vytrácí.

Nejpůsobivější grafickou technikou Vodrážkových volných grafických listů, kterou suverénně ovládal, je nepochybně lept a také dřevoryt. Teprve v pozdějším věku používal snadnější, ale i méně výrazné litografie, zřejmě pro menší nároky na slábnoucí zrak a pro větší možnost barevného vyjádření. Mimořádné služby mu pro-

kazovali tiskaři ALOIS a MILOŠ CHVÁLOVÉ, kteří pro něho na svém ručním lisu pořizovali dokonalé otisky. Ve spolupráci s nimi vznikaly také ony rodinné dvoulísty s verši Ely Vodrážkové, s obrázky a případně i s notovým partem. Často také navštěvoval dílnu tiskaře MIRRO PEGRASSIHO. Tematický okruh Vodrážkovy volné grafické tvorby odpovídal šíři jeho zájmu. Pohledy na krajinu, hory, stromy, také hrady a města – především pražská panorámata a nábřeží, portréty a postavy, skutečné i fiktivní, velkým pochopením a zalíbením podložené „portréty“ rostlin, drobných živočichů, také zátiší a žánrové náměty.

Malířskou tvorbu Jaroslava Vodrážky jsem mohla poznat jen ve zlomku, z několika olejů v jeho ateliéru. Jeden malý obrázek, volně a svěže pojatou postavičku školáka s brašnou, jsem dokonce dostala darem. K práci štětcem tíhnul autor již od svých studií na karlínské reálce. Profesor kreslení FRANTIŠEK SYCHRA ho brzy zasvětil do techniky akvarelu a časné práce patnáctiletého

byly blízké sociálně motivované tvorbě jeho současníků a spolužáků MILOSLAVA HOLÉHO a JANA RAMBOUSKA. Byly však spíše plenérovými studii (člověk v krajině) než sociálně-kritickými kompozicemi.

Řada olejů vznikla za Vodrážkova slovenského působení – typické motivy slovenské krajiny, zátiší, také bučiny s pokřivenými kmeny. Podnětem byla zřejmě zřejmější neobyčejně malebná krajina a také setkání se slovenskou malířskou tvorbou, především se zkratkovitým, lyrickým projevem MILOŠE BAZOVSKÉHO. Ještě po návratu do Prahy, ve 40. a 50. letech, namaloval několik olejomalb, portrétů – i vlastních – a zátiší, zůstaly však již bez pokračování. Předpoklady pro čistě malířský projev Jaroslava Vodrážkovi rozhodně nechyběly a zůstala-li oblast olejomalby na okraji jeho tvorby, pak patrně pro její příliš pomalý, dlouhotrvající proces vzniku. Nebylo tak možné zachytit dost rychle množství zážitků, které autor toužil zaznamenat. Jeho potřebě vyjádřit se



studenta – portrétní studie, zákoutí domu, zvířecí motivy – prozrazují ve faktuře i barevnosti nesporné malířské nadání. V pozdějších akvarelech, ovlivněných častými návštěvami výstav a galerií i sledováním současné ilustrační tvorby, je patrný vliv HANUŠE SCHWAIGERA – jak v pohádkové tematice, tak ve stylizaci postav a v důrazu na pevnou obrysovou linii. Úhrnem více kresbné než malířské podání. Jaroslav Vodrážka se ostatně na ilustrační tvorbu zaměřoval od svých výtvarných začátků, tím více, když se v ateliéru profesora Františka Kysela seznámil i se základy knižní úpravy. Také během své vojenské epizody v Itálii a ve vojenských nemocnicích pokračoval – vedle studií z fronty – v ilustračních kresbách a akvarelech. Jeho první poválečné akvarely

barvou vyhovoval proto mnohem více bezprostřední, uvolněný projev malby akvarelové.

Prvotním, bytostným výtvarným projevem Jaroslava Vodrážky, který suverénně ovládal, zůstala kresba, z níž vycházely i všechny ostatní okruhy jeho tvorby. Do letmých skic a studií se promítaly všechny jeho zážitky, byl to souvislý proud vjemů, ale i vybavovaných vzpomínek. Svědčí o tom množství náčrtů, které si pan profesor půlil či čtvrtil, aby odpovídaly formátu jeho kapes. Kreslil všude – v tramvaji, na lavičce v parku, kdekoli se naskytla sebemenší možnost. Chvatné záznamy lidí, zvířat i věcí, naprosto přesné v pohybu, v gestu, ve fyziognomii. Náčrty tužkou, tuší – dřívkem či štětcem, fixami, často dále zpracovávané do definitivní podoby

uhlem nebo rudkou, kolorované akvarelem. Baladické cykly stromů v horské krajině, monumentální cykly skal, živé záznamy slovenských lidových krojů, či spíš skutečných, přesně charakterizovaných osobností v krojích, akty. A nekonečné množství větších i docela drobných odřezků papíru a na nich, v posledních letech tvorby hlavně štětcem a tuší nebo černou fixou, několika málo rychlými tahy načrtnuté postavy. V náznaku pohybu, vyjadřujícím však dokonale autorův záměr: tápání slepců, pokoru klečících, bujaré gesto tance, okouzlený pohled za letem ptáka či motýla. Všechny drobné okamžiky radosti, které si už takřka nevidomý autor znovu přivoloval, i to, čím komentoval stálé ubývání svých sil. Stále znovu také motiv Dona Quijota.

Jaroslav Vodrážka se většinu svého tvůrčího času věnoval ilustraci, především dětské knize, její úpravě, často i s vlastním textem – takových byly dvě desítky. Další, které jen ilustroval a upravoval, bylo desítek nejméně pět či šest. Komentáře k jeho ilustracím ho označovaly jako autora „Alšova rodu“, pro českost i vypravěčské umění. Nakreslil také řadu návrhů – na okna chrámu sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně (1939) a sv. Ludmily na Vinohradech (1949), na tapiserie (1951–52) i na výzdobu foyeru Národního divadla (1952), cykly kartonů „Chodsko“, „Staroslovanský cyklus“, „Partyzáni“. To všechno byly práce na daná témata a ačkoliv kresebně zvládnuté, nedosahovaly hloubky a obsažnosti volných kreseb, které jakoby s přibývajícím roky dozrávaly, oprostovaly se od podrobností, vyzvedávaly jádro a důvod díla. Autorovi bránila často v soustředění přílišná zaměstnanost, tříštění sil mezi nejrůznější akce, spolkovou a pedagogickou činnost.

V 60. a 70. letech se však přestal zabývat tematickými úkoly i vedlejšími aktivitami. Svou kresbou vyjadřoval spontánně především vlastní vztah ke světu, k lidem, ke svému údělu. Byl si vřdycky vědom i slabých stránek své tvorby. Když jeho přítel a spolubojovník od 22. praporu polních myslivců grafik KAREL ŠTIKA označil jeho kartony „Staroslovanského cyklu“ za „mnohomluvné“, komentoval to v jednom ze svých zamyšlení: „*Dávno jsem o sobě věděl, že je v každé mé práci tolik detailů, až je nakonec nepřehledná i že pro samý obsah úplně zapomínám na kompoziční řešení ... že se zkrátka motám v omylech...*“ Bylo asi třeba odstupu let a snad i pomalého slábnutí zraku, aby vznikla řada tužkových kreseb, v nichž téměř osmdesátiletý autor překonal i tento svůj nedostatek. Jeho závěrečné krajinářské studie zredukovaly bohatou zásobu zážitků z jeho milovaných krajin na to podstatné a nejdůležitější. Jak v obsahu, tak ve zkratkovité kompozici a nanejvýš

úspěšně črtané kresbě. Pozemské jistoty – stromek, trs trávy, obrys kopce, štít chalupy, náznak sehnuté lidské postavy. To vše na nizoučkém horizontu, s pohledem vzhůru, k dramatickému seskupení oblaků, do nekonečné výše oblohy.



Ela Vodrážková: Chvilky

Sypú sa chvíľky sprškou prečudesnou z budúca trusiac ustavičnú zmenu – či voľnosť nesú z výšok s vtačou piesňou, či šedú, trudmi pokalenú penu?

Nech každá vstrebe kvapku smútku z rany i keď len na mžik pri nás spočinula a zajať sa jak v rose lúč ranný, než zapadne zas kamsi do minula.

Literatura:

- Vodehnal, P.: *Jaroslav Vodrážka, seznam exlibris a příležitostné grafiky*, SSPE 1948, dodatky in: Knižní značka 1973, 1974, 1977, 1978
 Vodrážka, J.: *Moje exlibris*, in: Knižní značka, ročník VIII. 1948, č.1–2.
 Štika, K.: *Jaroslav Vodrážka šedesátiletý*, in: Hollar, Sborník grafického umění, roč. XXVI, 1954, str. 179
 Dvořák, F.: *Poslední ilustrátorské práce Jaroslava Vodrážky*, in: Hollar, Sborník grafického umění, ročník XXVI, 1954, str.94.
 Katalog výstavy: *Grafika Jaroslava Vodrážky*, Městská osvětová beseda, Prostějov 1962
 Katalog výstavy: *Jaroslav Vodrážka – Exlibris*, Vologda 1965 – SSSR
 Katalog výstavy: *Grafika Jaroslava Vodrážky*, Závodní klub ROH ŽRR Bojkovice, 1966
 Ivenskij, S.: *Grafika Jaroslava Vodrážky*, in: Iskusstvo 5./1966
 Vodrážka, J.: *Roky na Slovensku*, in: Zlatý máj / 10 str. 652–653, 1969
 Šulc, D.: *Tvorca modernej slovenskej knihy pre deti a mládež – J. Vodrážka*, in: Zlatý máj / 5., str. 310–317, 1969
 Larson, L. O.: *Uměleckohistorické poznámky k některým z pozdějších exlibris J. Vodrážky*, Arsbok, 1971–1974
 Katalog výstavy: *J. Vodrážka – drobná grafika – knižní značky*. Z cyklu výstav Švabinského žáci, Kroměříž 1972
 Rödel, K.: *J. Vodrážka, en czeckisk grafiker og exlibriskunstler*, Exlibristen, Frederikshavn 1972, Dánsko
 Katalog výstavy: *Jaroslav Vodrážka – knižní značky*, Okresní vlastivědné muzeum Prostějov, 1973
 Katalog výstavy: *J. Vodrážka – Tsjechisch Kunstenaar 80 Jaar – Exlibris en vrije grafiek nit de versameling van Herber Blokland*, Apeldoorn 1974, Nizozemsko
 Páleníček, L.: *Jaroslav Vodrážka osmdesátníkem*, 1974, (dvoulíst)
 R.k.h.: *Jaroslav Vodrážka in v. Reekum Galerij*, in: Deventer Dajblad 7. 2. 1974, Apeldoorn, Nizozemsko
 Vodrážka, J.: *Bolo – nebolo*, Mladé letá, Bratislava, 1977
 Katalog výstavy: *J. Vodrážka – kresby a grafika*, Galerie umění Karlovy Vary, 1977
 Vodrážka J.: *Don Quixote de la Mancha. Don Quixote i exlibriskunsten*. Exlibristen, Frederikshavn 1981, Dánsko
 Zavadová, K.: *Jaroslav Vodrážka – Výber z diela*, Matica slovenská, Bratislava 1984
 Katalog výstavy: *Jaroslav Vodrážka – kresby a grafika*, Galerie umění Karlovy Vary – Letohrádek Ostrov, 2004

Moje konfese

JAROSLAV HOŘÁNEK

Ani den bez čárky, to jsou slova nejčastěji používaná ve výtvarné výchově i ve vlastních konfesích umělců snad všech dob. Také se k tomu obvykle připojuje příkaz, že umění se musí svým adeptům stát řeholí. Jistě tomu tak je, ale přiznejme si, že ve většině případů se to jen hezky poslouchá, snadno se to řekne, ale v životě to zpravidla zůstává krásným snem a ti, kteří opravdu dovedou svůj život ukázněně od rána do noci zaplnit horlivou prací, málokdy o tom hovoří a tím méně takovou vytrvalost budou chtít někoho učit. Ale i tak, když přihlédnou ke všem možným lidským slabostem a společenským závazkům i kulturním zájmům a dění kolem nás, vidím, že jediné takovou soustavností se může získat profesionální jistota, i když zároveň neustále pozorují, jak podle záhady lidského údělu se s radostí také rodí bolest, s rodící se krásou přichází na svět ošklivost, s láskou k matce přírodě a s lidským pocitem tepla, světla a slunce probouzí se i hořkost a pocit marnosti. Vůdčí silou je tu však tvorba pro svoji vlastní potřebu, protože podstatou geniality je práce. Tvůrčí proces přichází podle vrozených dispozic různě; musíme se dopracovat sami k získání schopnosti vnitřní polemiky se sebou samým. Umělec jako velká živná hmota, která ze sebe stále vydává energii, musí však také přijímat podněty z vnějšku, musí využívat všeho, co jí přijde do cesty a může mít pro ni význam, protože duch malby jako duch lásky hoří podzemním ohněm a nevybuchuje jako ohňostroj, ale vše soustavně stravuje. Je tedy nutné vytvořit si vztah k umění, cítit k němu odpovědnost, tvořit obrazy jako jistá zjevení, frenetický tanec, z výzvy zrozené vzpomínky a z podnětu současné potřeby, a to v zápase se zvládnutím tématu. Proto odsuzuji práci spokojující se s pouhým napodobováním toho, co vidí malíř před očima, jelikož tvorba je pro mě výsledkem úsilí o docílení výtvarné formy v zápase se smyslovým vnímáním světa. Vždyť, když každý den dochází k novým změnám, nemohu se spokojit s jednou docílenou formou, musím před každým svým dílem začínat jakoby znovu. Navíc, co se mi líbí dnes, nemusí se mi líbit zítra, i když existují i dlouho trvající dojmy.

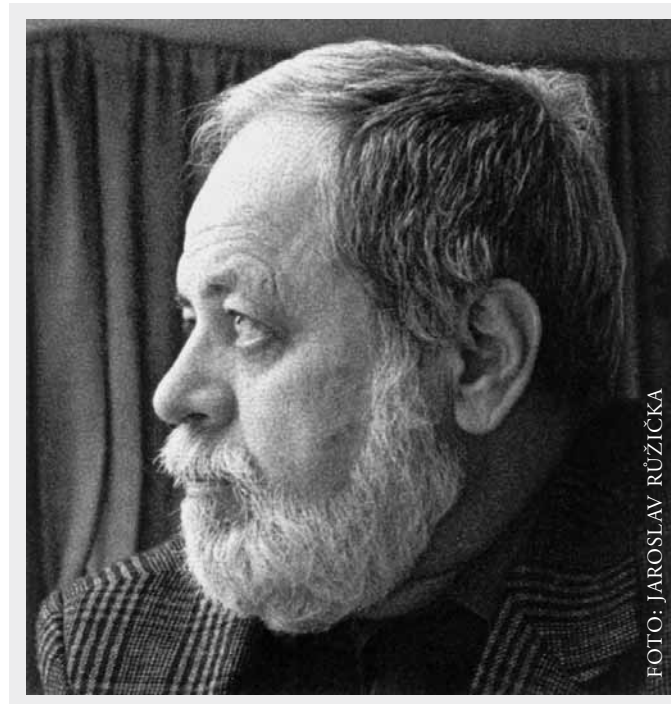


FOTO: JAROSLAV RŮŽICKA

Představa z náznaků narůstá až mnohdy z odstupu ve skutečné dílo. K tvůrčí činnosti je nutná především fantazie, bez ní je umění na scestí. Snění, subjektivní protiváha objektivní nutnosti hraje tu nejpodstatnější roli. Řekl bych, že je třeba vidět před sebou zavřené dveře a zároveň vidět, co je za nimi. Od umělce se proto právem vyžaduje přesné a zároveň neobvyklé vidění, předvídavost rozumu a fantazie vyvolávající neskutečné sny, zrcadlení současnosti jako zjevení horečnatého snu. Fantazie je důležitější než vědomosti, říká Einstein. Něco člověka uspokojuje, něco však nečekaně pobuřuje. Je tedy fantazie únikem od skutečnosti do světa snů? Utváří harmonickou osobnost blouznivce, snílka, fantasy? Procházej se směle labyrintem myšlenek a ber, co se hodí pro tvou práci.

Výtvarný umělec musí jít jednosměrně za svým přesvědčením, za voláním svého nitra. Musí umět přefiltrovat v sobě vše, co přichází z vnějšku, co se změnilo v osobní zážitky, a pak to dostat do obrazu. Konečný cíl je umět včas přestat, nechat diváka domýšlet tvorbu, napovědět, nikoliv nudit vyprávěním. Malba musí být svěží, ne utahaná stálými opravami a pilováním. Musí se stát básní, ne prózou. Tvorba musí být spojena výhradně s vnitřním světem autora a právě tak dojde k výrazu

individuálního stylu. Musí se do ní promítnout i objektivní náhody, záhadné nutnosti, jakási magie v procesu poznávání bytí a lidského osudu. Jedině s prací narůstají nápady. Duch souladu původního reálného myšlení se musí stále pojít s vášní, s vírou v malbu, stejně jako organický život musí přecházet v ušlechtilou kresbu, která pak dovede spojit harmonické celky v nové tvary. Musí se tu zrcadlit i spiritualistická orientace lidského ducha a také podobně sugestivní transcendentálnost výjevů a hlubokých citových vytržení. Umělec při tom všem musí stát nad svým dílem a být režisérem vlastní tvorby. Musí ukázat, že dovede čerpat poučení a sílu ze všeho velikého a obecně platného a proniknout za hranici všednosti. Nepracovat pro slávu, ale pro budoucnost! Obraz proto nesmí podléhat módnosti ani falešné atraktivnosti. Musí přinášet nový pohled na svět, a to nutně subjektivní

Bílá plocha plátna láká jako láká plamen nočního motýla. Je tu jen otázka, jak začít a dát se vést inspirací, nápadem, cestou s překvapením ovládané náhody, tokem inspiračních nápovědí. Obraz musím před sebou vidět dřív, než jsem začal s jeho realizací, a pak volně opisuji nebo sleduji, kam mne vede ruka, která se sama dala do kresby. Mnohdy jsem udiven nápady, které se zrodily samy, jako v transu sleduji zrod linií, které mě vzápětí inspirují k další přeměně. Přitom vidím, že to, co mne přitahuje, bývá plné patetických a vášnivých chyb. Teprve pak si duchovně podrobím tvary, jež před mým zrakem vznikly, a zhodnotím si je jako klenotnici, relikvii, drahocenný šperk a příslib dalších vytoužených věcí. Také si myslím, že je tu třeba spolupracovat s naším národním dědictvím, navázat na bohaté poznatky umělců před námi, ale nenapodobovat je a také se nestát výmluvným rutinérem, zůstat čistý tak jak mne zrodila příroda a pouze se osmělit koketovat se vším, co může povznést a spojit s umělcem, kterým se obdivuji. Žít z vlastní podstaty a vytrvale opakovat námět, poskytuje-li možnost dalších variací, a tím oslnivěji rozvíjet bohatou stupnici výrazových prostředků, snažit se okouzlit ducha uchvácením zraku.

Inspirace hodnotím jako dar zázraku v malbě, jako kouzlo i něžný cit, něco jako jemný dotek nějaké síly upoutávající sítnici a transponující přes srdce do špičky štětce celé úsilí. Síly, která nabízí a otevírá taje malby, ale žádné neprozradí. Zrakové vjemy převádět do malby jako v horečce, usilovat o bohatost forem a při tom zároveň o barevnou prostotu, studovat lokální kolorit a neustále počítat s výslednou upoutávající myšlenkou. Aktivizovat citovost vlastních orgánů a stejně tak i budoucího vnímatele. Zanechávat stopy svého úsilí od prvních tahů kresby až do konečného stavu díla. Teprve pak se dá očekávat, že lze dostat do obrazu tu podivuhodnou magii, ono posvěcení, které vyvolá ten zázrak,

že obraz zaujme něčím nevyhovitelně přitažlivým. Obraz osobnosti je něčím vyšším než rytí do desky, či práce se štětcem. Nepřestávám se obdivovat tomu, že do duše umělce se může vrýt celý okolní svět, aniž by si to uvědomoval, aniž by si to přál, aby se pak znovu zrodil v uměleckém díle. Je to ten okamžik, kdy vidíme vzniknout obraz a jsem sami překvapeni, odkud se to bere, kde vznikla ta spojitost s organickými jevy, odkud pramení ten zázrak vzniklé inspirace. Umělec se tedy nesmí bránit vstřebávání okolního světa, aby jím byl plný, aby z jeho plnosti mohl tvořit a tak získat základ, živnou biologickou podstatu své tvorby. Pokládám za šťastné ty umělce, kteří mají dar vlastní osobité řeči a nejsou schopni všestrannosti. Vidím stále, jak je třeba se chránit před nadměrnou šikovností a říkám si – když je pravá ruka příliš obratná, je třeba to zkusit levou. Jít kupředu za trvalou hodnotou, kterou je příroda. Je to pomocnice autora a svými zákony upřesňuje jeho vůli. Jde o to, aby obraz vznikl jako roste strom, aby se právě tak utvářel a autor se pouze dal vést tímto přirozeným procesem, inspiroval se tímto přírodním děním. Od obrazu tedy žádám, aby byl dosud neviděným novotvarem a zároveň něčím objevným, posvěceným tím, čím se obraz stává uměním, dotekem magické oživující síly. Přál bych si jen, aby se kolem nás rozprostírala tvůrčí pohoda, aby se umění opravdu stalo nezbytnou složkou současného života a mohlo působit na tvorbu životního slohu naší doby.

Text byl převzat z autorovy pozůstalosti a je uveřejněn se souhlasem akademické sochařky Evy Hořánkové, která je vlastníkem autorských práv.



JAROSLAV HOŘÁNEK,
lept, 104x80, 1985

ALENA ANTONOVÁ

...nejen o sobě

SLAVOMIL VENCĽ

Naše společenství vnímá akademickou malířku ALENU ANTONOVOU, členku SČUG Hollar a čestnou členku SSPE, prostřednictvím její příležitostné tvorby především jako grafičku. Jde o osvědčenou autorku více než 250 knižních značek a téměř stejného počtu novoročenek, nehledě k rozsáhlému souboru komorní i rozměrné volné grafiky, k výzdobě bibliofilů apod. Na veřejnosti se však ALENA ANTONOVÁ prezentuje i jako malířka (několika obrazy byla ostatně zastoupena i na letošní výstavě prací žáků prof. FILLY v zámecké galerii v Kladně, o jejíž uspořádání se jako jedna z nejmladších žaček zasloužila) a důkladnější seznámení s oblastí její tvorby, ležící mimo náš specializovaný zájem, by bezpochyby i mnohým z nás přineslo užitek i potěšení.

Zatímco jsme obstojně obeznámeni s jejím grafickým dílem, pozoruhodně málo víme o podnětech a okolnostech, které způsobily, že se nejen stala tím, čím je, ale za jakou cenu v profesi vytrvala tak, že se jí věnuje se stejnou oddaností jako na počátku. Z jejích životopisných údajů lze vyčíst, že mnohé z umělců, učitelů i spolužáků, s nimiž se ALENA ANTONOVÁ od studií stýkala, nemůže většina současníků pohříchu poznat už jinak než z publikací a z galerijních sbírek. Její osobní kontakty s řadou tvůrců proto přitahují naši zvědavost. Vypytávání započneme nevynalézavou, leč nezbytnou otázkou po prvotních příčinách jejího rozhodnutí, proč svůj život věnuje výtvarnému umění.

AA: Prvé impulzy jsem určitě získala v rodině, a to už v dětství. Vášnivý zájem o umění pramenil u mého otce EMANUELA ANTONA, úředníka Občanské záložny na Smíchově, zřejmě z výtvarného nadání; otcův bratr ostatně studoval ve Vídni architekturu, bohužel však padl v první světové válce. Otec se těšil výjimečné schopnosti rozlišovat barevné odstíny – snad protějšek toho, čemu hudebníci říkají absolutní sluch –, takže prof.



ALENA ANTONOVÁ v ateliéru po roce 2000

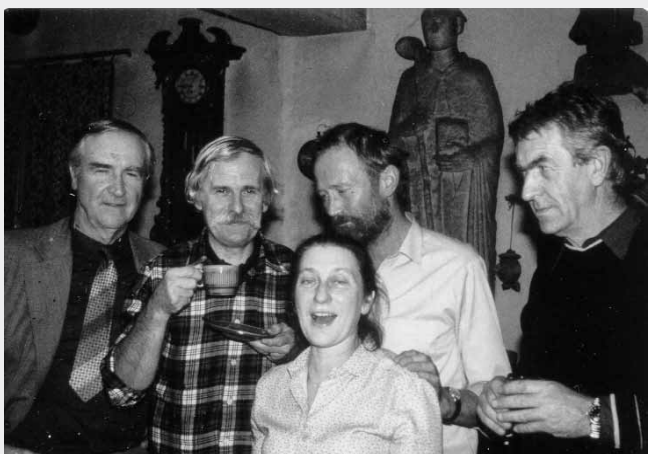


MILAN KNOBLOCH:
Portrét Aleny Antonové.
Jednostranná bronzová medaile,
průměr 120 mm.

FILLA s uznáním říkával, že je na barvy fajnšmekr. Doma jsme měli knihovnu přebohatou na výtvarné publikace, v nichž si otec často a rád četl, reprodukce nadšeně ukazoval i vysvětloval také mně; rovněž na výstavy a návštěvy k přátelům sběratelům mne brávil sebou. Okouzlení výtvarným uměním jej vedlo k písemnému i osobnímu styku s umělci, jako byl kupř. VÁCLAV ŠPÁLA, EMIL FILLA, BEDŘICH VANÍČEK nebo FRANTIŠEK KUPKA. Ze všech nejvíc otec obdivoval tvorbu B. VANÍČKA a E. FILLY. Ač byl prof. FILLA od počátku okupace vězněn jako rukojmí v Buchenwaldu, pomáhal mu otec prostřednictvím své sestry, vykrmuující na svém hospodářství husy, které paní FILLOVÁ posílala manželovi. Když se prof. FILLA po válce z koncentračního tábora fyzicky i psychicky nemocný vrátil a pomalu se postupně zotavoval, byli jsme s tatínkem zváni do jejich vily na Ořechovce. U Fillů jsem poznala řadu jejich hostů, mezi nimi fotografa JOSEFA SUDKA, DR. LIBUŠI HALASOVOU, DR. ČESTMÍRA BERKU, hudebního skladatele IŠU KREJČÍHO i jeho syny. (Iša Krejčí byl bratrem paní FILLOVÉ a bydlel v druhé polovině dvojdomu; přicházel proto jen v bačkorách



PETR ŠTURMA A ALENA ANTONOVÁ. Mělník 1973.



Zleva: MILAN KNOBLOCH, ADOLF BORN, ALENA ANTONOVÁ, MALTE KAPPELMANN, IVAN MINAŘÍK v ateliéru PETRA ŠTURMY 1973.

a občas umouněný od šňupání.) U Fillů jsme se s otcem ovšem nejraději uchylovali do ateliéru v podkroví, kde jsme si mohli prohlížet obrazy zblízka, a případně i dotykem.

Často jsme navštěvovali také malíře BEDŘICHA VANÍČKA (1885–1955), člena Umělecké besedy, jenž bydlel – a to velmi skromně – v posledním poschodí novogotického domu v zatáčce Chotkovy silnice. Alergie na terpentýn mu bránila malovat olejem; tvořil však pozoruhodné nevelké kvaše a tempery složené z barevných skvrn, které poutal vervní kresbou do pevného tvaru. Svou lehkostí připomínaly Navrátilovo dílo. Dominantními tématy jeho tvorby se stala manželka Anděla, krajina rodného Třebíčska a několik málo figurálních motivů jako kavárny, zajatci, běženci. Pan Vaníček ovšem nebyl jen malířem, ale i erudovaným literátem: Studoval v Praze a na Sorbonně moderní filologii a až v roce 1910 malbu u E. VUILLARDA na Ransonově akademii v Paříži. Překládal díla A. DUMASE ST., S. MALLARMÉA, A. DE

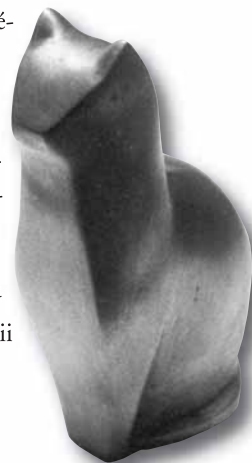
SAINT-EXUPÉRYHO, A. BRETONA, P. ELUARDA aj., publikoval také knihu esejů, vyučoval francouzštinu. S VÍTĚZSLAVEM NEZVALEM si byli tak blízcí, že básník napsal jeho nekrolog a zahrnul svého přítele i do vzpomínek „Z mého života“. Vaníčkoví tvořili skvělý manželský pár, ráda vzpomínám, jak velmi se měli rádi. A zažili jsme s nimi všelijaké příhody: Jednou před námi pan VANÍČEK prohodil, že svůj byt hodlají vymalovat. Můj manžel se pohotově nabídl, že tedy jejich hodně vysoké pokoje zkrášlí. Nabídka byla akceptována, pan VANÍČEK opatřil vápno, které mu však připadalo příliš bílé („tvrdé“), a proto do něj přispával svoje práškové barvy; ty se ovšem s vápnem nespojily a výsledek byl dost katastrofální. Pan VANÍČEK však byl nicméně spokojen a navíc jeho přítel OTAKAR KUBÍN-COUBINE malbu ocenil výrokem: „*Máš to jak ve starém hradu!*“



PETR ŠTURMA (vlevo) a PAVEL SUKDOLÁK při instalaci výstavy v Bielefeldu v srpnu 1980.

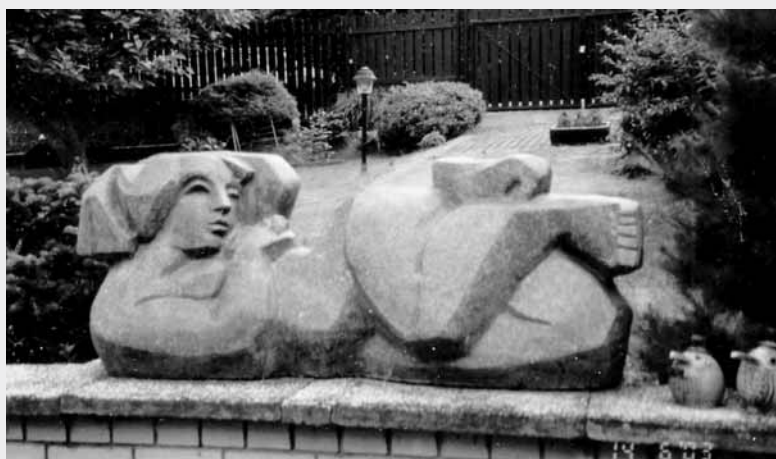
Během studia na VŠUP jsem u Fillů poznala i DR. ČESTMÍRA BERKU, který byl nápadný uniformou plukovníka (vyučoval marxismus-leninismus na Vysoké vojenské škole a své zaměstnání obhajoval tvrzením, že mu umožňuje zabývat se jeho dílem v době Fillovi nepřející, a to bez finančních starostí a ideologických komplikací; po srpnu 1968 byl ovšem od vojáků vyhozen a nějakou dobu vyučoval antickou filozofii na AVU). Během 60. až 90. let publikoval nicméně o Fillovi několik knih, jednu i na Slovensku. DR. BERKA se stal nadšeným Fillovým obdivovatelem a propagátorem poté, co se přičlenil do rodiny DR. JURENA, velkého sběratele z Loun, po němž zdědil tak pěknou kolekci Fillových obrazů, že byl ochoten ji bránit i se zbraní v ruce. Čestmír Berka psal rovněž o dalších výtvarnících a připravoval výstavy (např. BIDLOVU, ŠPÁLOVU, FILLOVU aj. v galerii

PETR ŠTURMA.
Kočka, komorní plastika, cín z 60. let.



V. Kramáře). Občas přicházel i do mého ateliéru, aby mi četl své texty. Těšilo mne, že mi po léta psával předmluvy k výstavám a uveřejňoval v tisku zprávy, jimiž na moji práci upozorňoval.

Mezi významnými mimoškolními vlivy nesmím zapomenout na RÍŠU FREMUNDA, kamaráda z dětských let. Poznali jsme se tak brzy proto, že naši otcové pocházeli z téže vsi, z Petrovic u Klatov. Ríša byl o několik let starší a za tatínkem se chodíval chlubit svými úspěchy za studií na AVU. Tehdy jsem navštěvovala teprve grafickou školu (1947–48), takže jsem k němu vzhlížela jako k mistrovi. Ríša býval rezatý, vousatý a stále se usmívající mladík. Měl ateliér nedaleko našeho bydliště u Vltavy ve Starých Holešovicích: kdykoli jsem za ním zašla, brával do ruky tužku nebo štětec a portrétoval mne (některé z těch kreseb vystavil prof. F. DVOŘÁK



PETR ŠTURMA. Ležící žena,
kámen 1980 (u zdravotnického střediska v Úvalech).

v Hollaru). FREMUND byl skvělým kreslířem i grafikem a dokonce sebevědomě tvrdil, že je lepší než jeho přítel OTA JANEČEK. K naší lítosti a škodě Ríša předčasně zemřel v roce 1969 při autonehodě; ačkoli jej tou dobou značně tížila násilná změna politických poměrů, nevěřím, že by si takový milovník života sáhl na život úmyslně.

Ale zpět k mým školním začátkům: Po skončení povinné docházky jsem se souhlasem rodičů vstoupila na Státní keramickou školu v Praze (1945–48). Tam jsem jako patnáctiletá kromě řady dobrých pedagogů a přátel poznala mezi svými spolužáky PETRA ŠTURMU, svého budoucího manžela, s nímž jsme – až do roku 1995, kdy zemřel – při společných zájmech prožili padesát svorných a šťastných let. Petr byl ohromně nadaný nejen na sochařinu, ale na všechnu praktickou činnost. Velká představitost mu usnadňovala jakoukoli práci, na naší chalupě dovedl zhotovit dokonalá dřevěná vrata, opravit staré hodiny nebo postavit komín se stejnou samozřejmostí, s jakou jindy s chutí udělal formu na velkou plastiku, kterou pak opět sám odlil. Byl obdařen

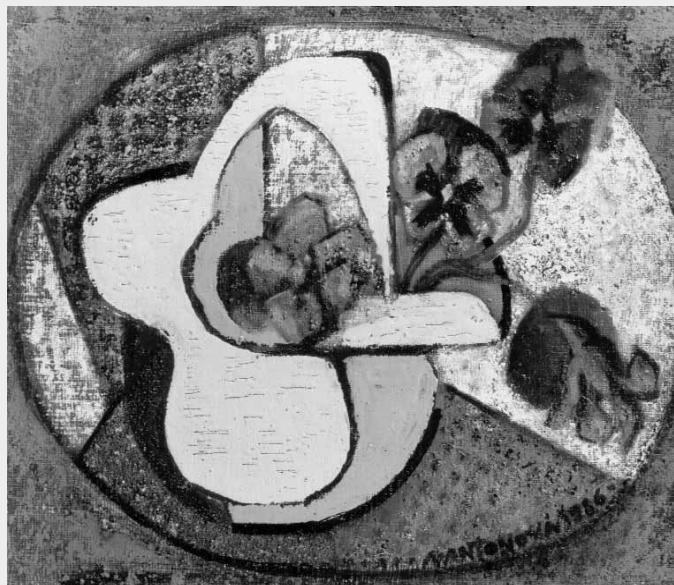
smyslem pro monumentalitu i citem pro materiál a proporční vztahy plastik vzhledem k určenému prostoru. Se zdarem realizoval své sochy a reliéfy v interiérech i exteriérech v Čechách (v Praze např. pamětní deska A. EINSTEINA 1965, kovanou mříž, vrata a orientační systém pro Národní kulturní památku Vyšehrad 1983, v Karlových Varech měděnou plastiku pro zimní zahradu hotelu Sanssouci, v lázních Meziboří cínový reliéf do vstupní haly, v Úvalech kamennou sochu před zdravotním střediskem 1980), na Slovensku (betonovou plastiku před zdravotní středisko v Trhovišti 1978) nebo v Německu (několik betonových zahradních plastik v Bünde v letech 1981–94). Od dob studií u profesorů J. LAUDY a O. ŠPANIELA na AVU v Praze rozvíjel odkaz syntetického kubismu, dědictví po velkých vzorech, jimiž mu byli GUTFREUND a FILLA. Manžel nebyl ambiciózní, sochařina pro něj představovala smysl života, nutnost i radost, třebaže nevedla ke zbohatnutí. Petr měl rád lidi, a proto dělal dobré portréty a figury, i proto byl tak oblíben.

V: Na pozdější období vašeho studia a poměrů na VŠUP na přelomu 40. a 50. let (1949–1955) včetně úspěšné, stejně ostudné jako osudné štvance na prof. EMILA FILLU, vzpomínali nedávno vaši blízcí přátelé DANIELA a KAREL BENEŠOVI v předchozím svazku tohoto sborníku. Nedostatek informací však trvá o osudech absolventů po skončení studií, kdy se do té doby více méně identické osudy spolužáků výrazně rozrůznily. V seznamu více než sta Fillových žáků, publikovaném v katalogu letošní kladenské výstavy, kupodivu scházejí u některých z nich jakékoli další údaje. Z toho lze soudit, že přechod ze studií do praktického života patrně všichni nezvládli. Hledání uplatnění ostatně přináší mladým lidem stresující problémy v každé době, jenže daleko složitější to muselo být pro individuálně tvořící absolventy v dobách totální kolektivizace na počátku 50. let: Jak a čím jste se vlastně po studiích živili?

AA: Na tak širokou otázku není snadné vyčerpávajícím způsobem odpovědět: Někteří spolužáci skutečně zmizeli z oboru, a tím i z obzoru tak, že jsme o nich ani později neslyšeli. Individuální každodenní a osobní starosti i strasti nám často sotva dovolovaly sledovat bezprostřední okolí. Všechny absolventy akademie i Umprum tehdy určitě trápila základní potřeba, a to získání pracovních prostor. Skutečných ateliérů byl nedostatek a navíc byly obsazeny renomovanými nebo socialisticko-realistickými tvůrci. Většina z nás nalezla víceméně nouzová řešení v pronájmu opuštěných krámků a dílniček po nedávno zlikvidované vrstvě živnostníků. Několik mých spolužáků a známých získalo až bizarní prostory v okolí Mánesa: Tak např. v Dittrichově ulici



ALENA ANTONOVÁ.
Pekla vdolky z bílé mouky, lept 1971.



ALENA ANTONOVÁ.
Zátiší, olej na plátně 1986.

maloval JIRKA HANUŠ v bývalé stáji, DUŠAN KOUBA brousil sklo v řeznickém krámě obloženém standardními bílými dlaždičkami, PETR ŠTURMA sochařil ve druhém suterénu a vedle něj si zařídil litografickou dílnu TOMÁŠ SVOBODA. Bauchův a Fillův žák KAREL KROUPA maloval ve sklepním krámu v Gorazdově ulici, kousek dál měli společný ateliér manželé VÁCLAV KIML a ALENA HONCOVÁ. Na konci Gorazdovy ulice u Palackého náměstí, kde nyní stojí nový dům se stanicí metra, měl v podstřeší ateliér LADISLAV ČEPELÁK. Ve Vojtěšské sídlili VLADIMÍR JARCOVJÁK, MARIE JANČOVÁ a IVAN MINAŘÍK. Mně přenechal medailér a sochař VLASTISLAV HOUSA klempířskou dílničku v Dienzenhoferových sádech na Smíchově: Byl to sice vlhký a chladný suterén, ale dost světlý, protože okno na úrovni chodníku sahalo přes celou šíř zdi. Měla jsem prostor k práci, zútlula jsem si tu díru reprodukcemi milovaných mistrů, okno zaplnily kytky a společnost mi dělal černý kocour Lojzík. (Petr zase choval ve svém ateliéru hrdličky a andulky.) Ale vlastně jsem si tam zvykla tak, že jsem odtud odešla až po dlouhých desetiletích a vlastně až pod tlakem majetkových změn nemovitostí po roce 1989.

Jak a čím jsme se živili? Různě: Vlastně záleželo na náhodě, kde se komu podařilo uchytit, navázat kontakt. Manžel měl štěstí, že jeden můj kamarád ze skautingu vystudoval architekturu a našel zaměstnání u Zdravoprojektu, kde se navrhovalo a realizovalo množství projektů na zdravotní střediska, polikliniky apod. Několik procent z nákladů na každou veřejně prospěšnou novostavbu bývalo standardně určeno pro její výtvarnou výzdobu. Sochařské návrhy bylo nutno nejdřív provést modelem v měřítku 1:10, a to ve třech variantách; po-

kud prošly sítím první komise, musely se realizovat pro druhou komisi v měřítku 1:3. Konečně vybraní účastníci směli své návrhy, provedené již ve skutečné velikosti, předložit třetí a rozhodující komisi, která mohla návrhy odmítnout (někdy navrhla zaplatit nevelkou úhradu nákladů na vytvoření skic), některé z nich podrobit připomínkovému řízení (navrhovat úpravy a změny) nebo konečně vybrat jeden návrh k realizaci. Cesta od návrhů k realizaci bývala nejen pracná, ale často neschůdná, protože takřka v žádné komisi nescházeli porotci tvrdě prosazující principy socialistického realismu, kteří každou výrazovou odchylku byli ochotni vykládat jako projev nepřátelství sochaře k režimu apod. Teprve od 80. let se komise začaly chovat odborněji. A tak mnohý ze sochařů – a to i tak kvalitních jako např. MILAN KNOBLOCH – byli na počátku své kariéry nuceni žít se pomocnými nebo řemeslnými pracemi (jako štukatéri, jako pomocníci při realizaci oficiálních zakázek).

Já sama jsem byla členkou Svazu výtvarných umělců jako výtvarník z povolání. Příležitostně jsem ilustrovala různé časopisy, rýsovala grafy; pokud jsem své práce nabídl do komise ve Fondu výtvarných umění, většinou je odmítli. Abych si mohla svobodně dělat to, co chci, zvolila jsem večerní zaměstnání a plných 30 let jsem uklízela v knihařské dílně sousedící s mým ateliérem. Obrat k lepšímu nastal začátkem 70. let, kdy jsem se seznámila s německou galeristkou specializující se na české umění. Prostřednictvím Art Centra jsme s ní pak v Německu vystavovali a postupně navazovali další kontakty. Těch výstav se účastnili PAVEL SUKDOLÁK, ADOLF BORN, manželé BENEŠOVI, IVAN MINAŘÍK, JIŘÍ HANUŠ a já, přičemž keramik JAROSLAV PODMOL a sochař PETR



ALENA ANTONOVÁ.
PF 1987 Familie EICKEN, lept a suchá jehla 1986.



ALENA ANTONOVÁ, PF 1988 keramik
JAROSLAV PODMOL, dvoubarevný linoryt 1987.



ALENA ANTONOVÁ.
PF 1979 DR. JIŘÍ VLADAR, suchá jehla 1978.

ŠTURMA ještě kolekce doplňovali plastikami. Zahraniční výstavy byly přitažlivé i proto, že jsme se směli účastňovat vernisáží; jinak jsme od 60. let mohli do zahraničí občas vyjždět leda na pozvání (někdy i fingované), v němž se zvoucí strana musela zaručit, že pobyt pozvaných uhradí. Cestami po evropských galeriích jsme uspokojovali své výtvarné zájmy, z autopsie poznávali mistrovská díla minulosti (zastoupená v domácích sbírkách a v galeriích východního bloku jen v omezeném výběru) a informovali se o soudobých vývojových tendencích. Od poloviny 70. let vzrostly moje aktivity o zájem sběratelů exlibris, kteří organizovali nejen domácí, ale i zahraniční soutěže a výstavy, později také mojí účastí na společných výstavách a (poznávacích zájezdech) SČUG Hollar. S domácími sběrateli (a řadou svých přátel kolem výstavní síně v Šolcově statku v Sobotce, např. i s PROF. MELNIKOVOU-PAPOUŠKOVOU) mne seznámil DR. KAREL SAMŠIŇÁK, prvý a dodnes hlavní propagátor mých novoročenek i knižních značek. Vlídne a přátelské prostředí v obou spolcích mi trvale poskytuje podněty a zázemí, za něž nemohu být dost vděčná.

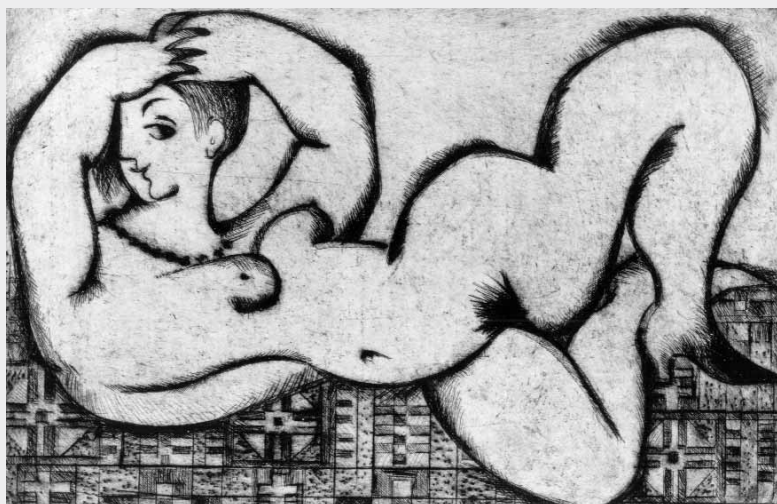
V: Nejen prací však živ jest člověk. Umělci pracující v ateliérech od pradávna vedli a vedou polopoustevnícký život: Jak jste se bavili v dobách, kdy např. možnosti poznávání světa limitovaly nejen ekonomické možnosti, ale hlavně politická situace? Pouze z náhodně vyslechnutých poznámek vyplývá, že jisté příležitosti ke spontánním společenským stykům poskytovaly tiskařské dílny, nemnohé nezrušené spolky, kolektivní výstavy a jejich vernisáže apod.

AA: Nadbytkem peněz jsme netrpěli ani tehdy, takže

neformálními a nepřístupnějšími centry zábavy se stávaly některé ateliéry. Myslím, že v letech 1960 až 1995 patřil mezi nejoblíbenější a nejnavštěvovanější ten Petrův. Manžel měl veselou, optimistickou povahu, dovedl bavit celou společnost. Přátelé odtud odcházeli v dobré míře, a proto přicházeli znovu. Scházeli se tam sochaři, architekti, malíři, historici i obdivovatelé umění. Občas se tam večer sešlo i třicet lidí, kteří si povídali, někdy i zpívali. Petr hrával na kytaru a někdy přišel se svou kytarou i paní MIREK HRDINA, žák SYCHRŮV. Oba krásně zpívali, a pokud se dal do zpěvu i KAREL BENEŠ z Vlčnova, všichni rádi naslouchali.

Někdy se do manželova ateliéru trousili návštěvníci i přes den. Takřka každodenně se objevoval malíř JIŘÍ HANUŠ z Fillovy školy, jehož příchod oznamovalo zpravidla zvonění pivních láhví. Někdy přicházel na korekci vynikající LAUDŮV a ŠPANIELŮV žák, medailér a sochař MILAN KNOBLOCH, tvůrce znamenitých portrétů světových i českých velikánů. Ateliérem čas od času jako blesk prolétl medailér a obdivovatel všech sukní VLASTÍK HOUSA a zase spěchal shánět práci, objevoval se i Laudův žák JARDA VACEK, autor monumentálních soch, jindy zase Fillův žák IVAN MINAŘÍK, jenž – ač zjevem zálesák s chlapsky ostře řezanými rysy – maloval překvapivě jemné, pohádkově zasněžené krajiny; s Petrem dokázali diskutovat o filozofii celé noci (ale to jsem včas odcházela). Ivan miloval zvířata a nejvíc svého kocoura Plška: V mládí se – snad nerozvázně – oženil, ale už po pár měsících se právě kvůli svému kocourovi rozvedl.

Občas se přišoural jen v bačkorách, s podolkem košile z kalhot (což tenkrát ovšem nebylo módou jako dnes!) a s novými housličkami v podpaždí LAĎA ČEPELÁK, aby



ALENA ANTONOVÁ. Ležící akt, suchá jehla 1985.

se pochlubil předvedením nástroje, který právě postavil. Jednou přinesl i pouzdro s houslemi a sliboval, že budeme koukat: Když pouzdro otevřel, na houslích seděl nádherně modrozelený tropický motýl. A Láďa na ty housle hrál a motýl se třpytil jako drahokam – a neuletěl. Jindy se prof. Čepelák zastavoval večer cestou z koncertu; tehdy přicházel ve slušivém obleku, ve vestičce se stříbrnými hvězdičkami. Byl dokonale elegantní, měl krásné ruce a jemný aristokratický profil. Moc nemluvil, vypil kávu, vykouřil odporně páchnoucí doutník a odcházel. Po návratu z Egypta, kde vyzdobil naše vyslanectví, nás poctil pozváním na kávu, kterou připravil jako tamní specialitu s ambrou – byl to nezapomenutelně příšerný zážitek. LÁĎU ČEPELÁKA jsem si nesmírně vážila – a docela jistě nejen já – pro jeho výtvarnou poctivost, s níž se od rembrandtovsky realistických kreseb dopracoval k osobitě jednoduchému, a přitom monumentálnímu výrazu. ČEPELÁK nepatřil k těm, kteří v souladu s naléhavými požadavky doby plynule přecházeli od surrealismu k socialistickému realismu a pak stejně pohotově k abstrakci a k dalším krátkodechým módám, ovšem přesně podle prastarého přísloví: Kam vítr, tam pláště.

Jindy zaskočil ze Svobodovy litografické dílny ÁDA BORN: S Petrem si dobře rozuměli, měli rádi legraci a již na všech svazáckých brigádách během studia na VŠUP sloužili vždy jako terč socialistické kritiky. Neustále se s obdivem raduji z humorných situací Ádových grafik v duchu starých bajkařů i z jeho předlohy ctících, ale zároveň originálních, zcela bornovských ilustračních kreseb: S laskavou ironií antropomorfizovaný zvířecí svět a zvláště jeho lidsky vychytrale se chovající kočky, pejskové a ptáčky mi spolehlivě zlepšují náladu; až druhotně si uvědomuji, že ta zvířátka vlastně zobrazují touhu po lepším světě, ale zároveň jsou poslíčky a nositeli laskavé kritičnosti a všech ostatních dobrých vlastností je-

jich autora, jak je známe z osobního styku již od minulého tisíciletí.

K našim nejvzácnějším návštěvníkům patřival také PAVEL SUKDOLÁK, mistr rafinovaných jemností v barevném leptu. Prožili jsme s ním mnoho krásných chvil i na naší chalupě na Klatovsku, kam za námi přijížděl, nebo v jeho rodném domě v Humpolci. Jako hluboce věřící člověk mi promíjel mé neznabožství, třebaže nejspíš pod vlivem své mylné představy, že bych se prý hodila i za farní kuchařku.

Přicházel i Bauchův a Fillův žák VAŠEK KIML, Petruv soused z Gorazdovy ulice; byl to velkole-

pý malíř, ale zároveň i plachý a velmi citlivý člověk, někdy jako sluníčko, jindy člověka málem nepoznal. Jeho nevelké krajinné fantazie i velké piety v technice enkaustiky barevně oslňovaly a vynikaly i krásným využitím malířské hmoty. Vašek vděčil Petrovi za seznámení s výbornou sochařkou ALENOU HONCOVOU, Petrovou spolužačkou ze Španielova ateliéru, která se stala Vaškovou ženou.

Mezi naše blízké patřil také JAROSLAV PODMOL, keramik s výjimečným citem pro hlínu, takže se jeho práce – třeba džbány nebo talíře s biblickými náměty – vyznačovaly dokonalým využitím charakteru materiálů. Po třicet let jsem pro něj tvořila grafické novoročenky, za něž vždy děkoval svou nádhernou keramikou. Zprvu pracoval v ševcovské dílně v Holešovicích, později pedagogicky působil na keramické škole v Bechyni a nakonec se odstěhoval do Mnichovic. Při cestách do Prahy se zpravidla neopomenul zastavit u mne nebo u Petra, zpravidla s láhví moravského vína nebo keramickou drobností. Několik jeho výstav mu zahajoval výborný člověk a znamenitý herec JOSEF KEMR, s nímž se spřátelil poté, co se poznali při nedělních mších v katedrále sv. Víta na Hradě.

Pravidelnými hosty bývali naši blízcí přátelé ze studentských let, manželé BENEŠOVI: Daniela, známější od studií u prof. FILLY jako blondatá krasavice přezdívkou Pampeliška, vytvořila rozsáhlé a obdivuhodné poetické dílo v malbě, grafice i ilustraci, protože pilně pracovala přesto, že nikdy ani v nejmenším nezanedbávala své rodinné povinnosti. Oblíbený Strnadelův žák KAREL BENEŠ, jenž zůstal věrný prožitkům svého mládí na rodném Slovácku, vytrvale uchovává svým vlastním jazykem poetickou tradici a národní charakter svého umění, a to navzdory neustávajícím náporům módních vln figurálních -ismů.



Vlastní novoročenka, suchá jehla, 120x98, 1979.



Vlastní novoročenka, suchá jehla, 140x108, 1979.

V: Abychom se ze vzpomínek nezapomněli vrátit zpět k dnešku: S jakým pocitem se díváte na všechno, co jste v mládí volky nevolky museli prožít?

AA: Po letech člověk hledí na všechno smířlivěji a pečlivěji uchovává v paměti to lepší, co zažil. Nicméně začínali jsme v době nepochybně příznivější než bylo období druhé světové války, ovšem v poměrech jinak tíživých a svízelných. Přesto jsme dovedli být šťastní, na čemž se ovšem značnou měrou podílelo naše mládí a jemu vlastní naděje. Docela jistě jsme však hlavní zdroj pocitu štěstí nacházeli ve své práci. Přicházející a odcházející vládcové té doby jsme vnímali jen rozostřeně jako vzdálené (a nevábné) pozadí našeho světa. Výjimkou se stal – bohužel jen na krátkou dobu – Dubček. Změnu režimu v roce 1989 doprovázel nádherný pocit svobody, ale vlastně také jen nedlouhý – ostatně podobně jako v roce 1945.

Ale před vzpomínkami dávám nadále přednost práci, na kterou ostatně myslím, i když se musím zabývat čímkoli jiným. Nejraději maluji olejem, protože mi umožňuje stále hledat a měnit. V grafice mi vyhovuje střídání technik: Jsem-li unavena suchou jehlou nebo leptem, začnu s jednoduchými barevnými linoryty. Tisknu si sama jednak proto, že mne manuální práce uspokojuje, jednak proto, že grafiku považuji za tak osobní záležitost, že špatně snáším zásah cizí ruky do své práce. Jsem přesvědčena, že pro vznik díla je znalost řemesla určující, neboť brání jednání proti charakteru materiálu.

Výběr z literatury

- Berka, Č. 1968: *Petr Šturma a Alena Antonová*. Katalog výstavy, Vídeň.
 – 1990: *Alena Antonová, grafika*. Katalog výstavy, Praha a Bratislava.
 Samšišník, K. 1996: *Nebe Aleny Antonové*. XXVI. mezinárodní kongres FISAE, str. 9–11. Chrudim (SSPE).
 Spurný, J. 1982: *Alena Antonová*. Katalog výstavy, Bünde.
 Vencl, S. 2004: *Alena Antonová*. Knižní značky a novoročenky 1949–2003. Praha (SSPE).
 – 2006: *Alena Antonová*. In: A. Horová, red., *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky*, str. 72. Praha (Academia).



ALENA ANTONOVÁ.
 PF 2003
 KAREL V. SAMŠIŠNÁK,
 kolorovaný linoryt 2002.

Sedm let s Marinou nebylo zdaleka jen o exlibris

BOHUMIL CHALUPNÍČEK

Tvorba a její proměny, věčná hledání, úspěchy, ovace i nepochopitelná zklamání s pocitem vzdoru proti křivdě, emoce rozhodů a návratů, překvapení a změny všeho druhu, opozice a absolutní vzájemná oddanost – tak vnímám posledních sedm let prožitých Marinou Richterovou.

Autorka, grafička, ilustrátorka, absolventka pražské Umprum. Z mého pohledu zaujímá jednoznačně naprosto vysokou, však těžko definovatelnou příčku na scéně české grafiky. Z této své výhodné pozice ji však ovlivňuje doslova adrenalinovým způsobem. Jako větší, klidnější a stále se vyvíjející stálice je však vnímána v zahraničí evropském i zaoceánském.

Naprostou náhodou se těchto jejích sedm let promítlo i do mého stejného, zatím posledního a dosud nejzajímavějšího životního období, v němž společně snídáme.

Znal jsem ji mnohem dříve. Ale ve zcela jiném vztahu. Docházela na moje přednášky na již zmiňované Umprum a to v hodinách perspektivy a dalších zobrazovacích metod. Rád jsem ji vyvolával k tabuli plné perspektivních konstrukcí a rád jsem se na ni bezelstně díval. Promoval jsem ji, byla tenkrát v jiném stavu, netušil jsem, že problémy, které vždy nastávají v dospívání, budou s námi společně cloumat. Jako prvního „polistopadového“ studijního prorektora mne má podepsaného ve svém vysokoškolském diplomu. Dnes už asi neví, kde by jej našla.

Dlouhých šestnáct let jsme o sobě nevěděli, i když přece...

Ke zkoušce ve druhém ročníku studia mi tak, jako každý jiný student, přinesla „výkres“, který její ruskou duši naprosto reflektoval – průčelí antického chrámu, kterým chtěla udělat dobře architektovi. Jeden z kanelovaných sloupů povalený, přes něj přehozená drapérie. I když jsem jí tenkrát nic neřekl, tak mne tato její práce silně rozrušila. Nevěděl jsem, co si o ní mám myslet. Zcela se odlišovala od ostatních. Samozřejmě, že od těch, které nestály za pozor-

nost vůbec, a pak v doslovné smršti barevných a lineárních expresí působila velmi plaše a důstojně zároveň. Tuto její svobodně zvolenou úlohu jsem stále prohlížel a dokonce nikdy nechyběla na mých výstavách, kde jsem prezentoval i výsledky své pedagogické působnosti. Dnes, právě po těch prožitých sedmi letech, to považuji za určitou symboliku. Mohu si položit velmi jednoduchou otázku, kolik z těch všech autorů je tam, kde je dnes Marina...



Já, litografie, 2008

Vytvoření následujících rádek v sobě nese velmi náhodné, snad až fatální prvky. Svým prvním osudovým dotykem se vše začalo odvíjet před více než čtyřiceti lety. Tehdy můj otec – architekt působící na Umprum, zpracovával řadu speciálních dokumentací pro přípravu významných staveb. Jedním ze zástupců tehdejších investorů byl pan inženýr Milan Humplík, který díky této své roli zaujímal v naší rodině velmi vážené postavení. Zenit spolupráce mezi ním a mým otcem se datoval právě od první poloviny 60. do poloviny let 70. Velmi dobře si na toto období vzpomínám, na plnění zakázek rodičů jsem se „musel“ podílet. Termíny se většinou nestihaly

a já se svojí pubertální naivitou tlumočil právě nejčastěji tomuto investorovi nejaburdnější důvody, které takový stav způsobily.

V novém tisíciletí jsem pana Humplíka potkal znovu. Potkal jsem ho jako erudovaného znalce a sběratele grafiky. Ani mne to nijak nepřekvapilo. Troufám si tvrdit, že Marina je v jeho exkluzivním salonu absolutních špiček grafické tvorby naprostou první ligou, a to již dlouho. Sbíral její rané grafiky mnoho let a sbírá všechny její další proměny až po současnou tvorbu. V tomto roce tomu však bude patnáct let, kdy u ní objednal EX LIBRIS. Grafika s názvem „Poslední píseň krysaře“ byla první Marininou zakázkou v této tak vybraně oblasti tvorby a při bohatém zastoupení EX LIBRIS v jejím tvůrčím repertoáru to lze právem považovat za významný mezník. I přes všechny tyto skutečnosti se tyto dva výjimeční lidé během svých setkání mnohokrát na řadě věcí „neshodnou“. Pan inženýr je

však velmi vyrovnaný, taktní a společenský muž a tak hroty jakékoliv diskrepance čím dál tím úspěšněji otupuje.

S mojí účastí setkání tří lidí tak zvláště propojených známostí, sahající do skutečné historie – dokonce do doby Marinina narození – nemohlo zřejmě zůstat bez výstupu.

Jím byla zdvořilá žádost o tento článek. Nalézt řešení pro jeho koncept a celkové pojetí je pro mne velmi složitým profesním i osobním úkolem. Navíc i proto, že jej otevíráte v elegantním periodiku redigovaném panem Milanem Humplíkem.



Král Lear, výběr z diplomní práce na VŠUP, měkký kryt, 1990

Z recenze diplomní práce posluchačky M. TESAŘÍKOVÉ na VŠ UMPRUM

...po léta jsem měl možnost sledovat umělecký vývoj paní Mariny Tesaříkové. Již na počátku studia na této škole byl patrný její výrazný talent. Cílevědomost, velká píle a snaha v proniknutí do světa grafiky překonávaly všechna úskalí a překážky, které kladla indolence umělecká a myšlenková, vládnoucí v době studia. O to přesvědčivější je výsledek jejího snažení...

...Mohu prohlásit, že jsem byl svědkem celého průběhu její práce na diplomním úkolu – ilustrace k Shakespearovu Králi Learovi. Jsem přesvědčen, že se onoho úkolu zhostila způsobem svrchovaným a zcela profesionálním. Prokázala jednoznačně své kvality kompoziční a kreslířské, smysl pro dramatickou gradaci, který koresponduje s daným textem. Ve svých ilustracích, raději bych mluvil o výtvarném doprovodu, mě přesvědčila o virtuózním zvládnutí techniky leptu – zvláště měkkého krytu...

Ak. mal. Oldřich Kulhánek, 6. 6. 1990

O tématu MARINA jsem pročítal doposud vydané články v nejrůznějších tiskovinách. Mnohé z nich se nedokázaly ubránit melodramatu, zcela logicky inspirovanému nevšedním životním příběhem. Ten nelze u Mariny od proměn její tvorby oddělit. V těch člancích, které ovlivnila formou rozhovoru nebo i jinak, se dočítám o křivdě, vzdor, boji a ostatních konfliktních aktivitách. Je nutno přiznat, že ne vždy, ale v řadě případů je skutečně každý její posun nebo i pouhá proměna důsledkem těchto emocí

Jako prvý vůbec byl vzdor proti zařazení se do davu. Do předem připraveného scénáře ruské ženy nesoucí s láskou, hrdostí a publicitou kříž své životní bolesti. Zvláště v době jejího dospívání to byl skutečně národní symbol s bohatou historickou tradicí. Úskalími světa naprosto nedotčená vzala všechnu svoji odvahu a se sko-

ro osobně neznámým člověkem odjela do neznáma. Právě ono neznámo bylo pro ni naprostou devizou kvality oproti tomu, co znala velmi dobře. Po dobu dlouho trvajícího začátku to však vůbec dobře nevypadalo. Přesto však již v prvních krocích v nové zemi nastal snad opravdu neuvěřitelný moment naplnění jejího dalšího osudu.

Marina byla absolventkou střední uměleckoprůmyslové školy v Moskvě, měla za sebou první ročník Stroganovského institutu a v tehdejší ČSSR mohla přestoupit na podobnou vysokou školu. Se svým manželem společně zjistili, že by se mohlo jednat buď o Akademii výtvarných umění, sídlící na Letné, nebo Vysokou školu uměleckoprůmyslovou. Zvítězila Umprumka, protože sídlí na metru A, tedy je dopravně mnohem lépe dostupnější, a celý proces přestupu ze sovětské školy na



MARINA s legendou české sinologie DOC. PHDR. VĚNOU HRDLIČKOVOU
a autorem článku před *Démonem*, Zbraslav, 2008

Milovaná zahrada

československou se značně urychlil. Úplně jednoduchý však nebyl. Tehdejší koncilium, o přestupu rozhodující, vidělo především Marinino absolutorium střední školy. V něm, zcela neuvěřitelně na tehdejší sovětské podmínky, figuroval pojem IKONA. V obsahu výuky této jistě zajímavé školy byly i řemeslné techniky, které dnes u nás povýšily do kategorie nejvyšší třídy autorizované restaurátorské práce. U ní se však zvažovalo „vyrovnání studií“ s nějakou naší střední školou. Nakonec se přestup na VŠUP do tehdy Speciálního ateliéru ilustrace a grafiky podařil. Myslím, že tato tvrdě cílená náhoda patřila právě mezi ty šťastné. V té době mohla dát pražská Umprum Marině mnohem větší plochu pro hřiště její tvorby, samozřejmě však s velmi tvrdými mantinely, které byly všude kolem nás.

Šest let studia byla na tehdejší škole v řadě oborů za normálních podmínek skutečná procházka růžovou zahradou. Zdaleka však ne pro Marinu. Bojovala s hmotným nedostatkem, doslova až s holou existencí, s až zásadním odmítnutím svých nových příbuzných. Jako Ruska v tehdy okupovaném Československu to neměla zrovna lehké ani ve své generační komunitě. To vůbec nechápala a k pojmu nějaké kolektivní viny dosud nezná úplně jasné stanovisko. Je to problém, který po jednom těžkém konfliktu spolu nikdy více neotevíráme.

Tehdy Marina naprosto neodhadla, do jakého pro-

středí přijíždí. Její pravoslavný kříž na krku jako symbol pobytu v „demokratické západní ČSSR“ a svobodomyšlné projevy k tomu jako doprovod byly mnohdy bouřlivě diskutovaným tématem porad tehdejšího vedení školy. Její počáteční jazyková neznalost češtiny a příbuznost ruštiny zároveň umocnily společně skoro skandální situace. Odposlouchané české vulgarismy, v naprosté navitě aplikované jako spisovný jazyk z Jungmannova slovníku, budily v tom lepším případě úžas. Naopak rusismy, přetrvávající sporadicky dodnes, oznamují, že se žehlička nebo autobus zlomily – tedy původně *slamális*.

Poměrně vysoká hmotná úroveň rodiny, do které se Marina vdala, a její osobní chudoba zároveň vzbuzovaly nejrůznější dohady. Absolutně to nezapadalo do připraveného mýtu a prototypu vzorného studenta ze SSSR. Takový model se stal pro některé členy pedagogického sboru noční můrou, pro některé důvodem k přemýšlení a pro zbývající důvodem k radosti nad tím, že i bývalé občany této moci nelze přece jenom hodnotit jednobarevně.

Marina vzorným studentem však byla, ale v úplně jiné poloze. Problémy svého osobního života kompenzovala posedlostí po vědě a především posedlostí po tvůrčí práci. Byla v silném ročníkovém tandemu s JANEM HÍSKEM, ostatní však museli vyvíjet velkou snahu, aby s ní udrželi krok. Řada kantorů si ji začala pozitivně vsí-



Realizovaný návrh na poštovní známku „Ručně psaný dopis“, kresba, emise 2008

mat a dokonce jí i neoficiálně konzultovali její práci. Marinina tvorba se začala velmi rychle osvobozovat od byzantského nádechu a začala ztrácet i silný počáteční vliv svého otce, významného malíře OLEGA FILATČEVA. Všechny tyto jinak velmi působivé a kvalitní inspirace zůstaly ve formátech jejích středoškolských olejů a někdy – jen zcela jako dotek – cíleně proniknou jako tvůrčí myšlení a homage zároveň i do její současné grafiky.

V posledních ročnících studia se pomalu stávala samostatnou tvůrčí osobností. Její profesor – akademický malíř JIŘÍ MIKULA – byl z Mariny a především z nového vedení KSSS navíc zřejmě natolik zděšen, že na místo dřevorytových cyklů „Leningrad“ a jim podobných začal malovat obrovská plátna s tematikou „Konec komunismu“, „Evropo, chraň své katedrály“ a další, v této době docela zajímavá témata. Nejen témata, ale i jejich výtvarná realizace přinášela v tomto oficiálním prostředí naprostou nevšednost. Budiž třeba i malá Marinina zásluha na tomto tvůrčím obratu tehdejšího rektora, který byl docela zajímavým člověkem, ke cti její takto inspirativní osobě.

Diplomní práce MARINY RICHTEROVÉ časově zapadla do listopadové revoluce. Všichni studenti – pilní, i ti méně – se okamžitě stali nositeli myšlenek společenské proměny a tudíž na práci – není myšleno pejorativně – jim nezbývalo času. Vše se tehdy vyřizovalo velmi jednoduše. Původní profesori uznali všechny studijní „výsledky“ a v tom viděli naději na svou záchranu. Nově přijatí se zatím pouze začali orientovat ve škole vůbec. Marina této situace „revolučních prázdnin“ cíleně nedokázala využít a na své diplomce tvrdě pracovala. Vznikl cyklus měkkých krytů na motivy *Krále Leara*. Tužkové originály visí u nás ve vestibulu a při mém příchodu či odchodu mají dvojitý účinek – útočí na mne svou depresí a kresebnou i kompoziční brilancí zároveň. Střídají se v nich za nejrůznějšími maskami skryté, asi děsivé



Melancholie se zlomeným kosatcem – homage a P. BREUGEL, litografie, 1995
Grafika byla zařazena do monografie "The best of printmaking" nakl. Rockport publisher 1997

obličej, anatomicky přehodnoceně posazená něžná řadra s oddanou dívčí tváří. Celkový dojem nese pocit děsu a jakéhosi vyrovnání s osudem zároveň. Literární předloha nemohla dostat silnějšího a osobitějšího vizuálního výrazu. Dovedu si představit, jak nový Marinin profesor JIŘÍ ŠALAMOUN, se svojí vyhraněnou tvorbou, hledal k tomuto zcela odlišnému projevu porozumění. Byl však natolik formátem, že do ničeho nezasáhl, diplomní práci plně doporučil k obhajobě a Marina absolvovala s ovacemi svého státnicového oponenta – OLDŘICHA KULHÁNKA. Jeho hodnocení bylo nádherným startem do Marininy profesní dráhy a alespoň v resumé si zaslouží zviditelnění při příležitosti otisknutí tohoto článku.

Seznamování se s českou grafickou scénou bylo pro Marinu kontinuálním, emotivním a především zcela cíleným procesem. Naprosto suverénně pochopila všechny možnosti i všechna úskalí třeba i vymírajících repro-



Moji démoni – triptych, měkký kryt, lept a suchá jehla, 2002



Věrnost, 2007

Bashó, 2006
barevné litografie
z japonského cyklu

grafických technik. Byla horlivou návštěvnicí školních dílen, a to během celého semestru. Uplatňovala své právo vědět a umět. Skutečně vnesla do dílenských provozů rozruch, obvyklý většinou jen v klauzurním období. Nejen to. Již během studií si zcela suverénně osvojovala výrazové prostředky, které charakterizovaly tvorbu naprostých špiček mezi zdejšími tvůrci. Nebylo to nic náhodného – oni jí totiž s velkým tvůrčím a pedagogickým entusiasmem věnovali hodiny svých konzultací. Podle mé úvahy se však tato její tehdejší virtuózní schopnost učit se stala příčinou jakéhosi „mlčení“ kritiky. Její grafiky ale začínaly být srovnatelné v daném charakteru, však úplně nové, a to ve všem. Marina k tomuto původnímu českému „image“ dala své myšlení, obsah, kompozici, dokonalost a tajemno, které je rozkrytelné pouze po opravdu obsáhlé informaci autora nebo zasvěceného. Když jsem před lety zahajoval jednu z jejích výstav, charakterizoval jsem je jako libreta Ver-

diovských oper. Děj byl rozehrán dávno před tím, než se zvedne opona, a každá partie formátu má svoji symboliku, mozaikovitě skládající celek. Sofistikované tvoření však neubralo těmto počínům na dynamice, kompoziční dominantnosti, absolutní přesvědčivosti. Vždy kolem základního nosného motivu – stejně jako v hudbě – se rozhrávají další tóny vytvářející symfonii. Věřím, že v tomto tvůrčím, skoro scénografickém období se projevil vliv jejího druhého manžela, herce, navíc z herecké rodiny a Marinina vysoká senzitivnost na své okolí – natož nejbližší – nemohla nezanechat své podvědomé tvůrčí stopy.

S ohledem na Marinino pro mne zcela osvobozující výrok „ty grafice nerozumíš“ si mohu dovolit tvrdit, že jsem konec tohoto žánru uvítal. Konec této tvorby však s rozpaky až rozhořčením přijímala část zainteresované veřejnosti. Velice si na Marině považuji, že tuto tak dobře zajetou kolej dokázala opustit. Mohla vzniknout řada dalších, jistě vynikajících grafik. Vždyť kvalitní tvůrce nalezne svůj styl, který diváky oslovuje, který má úspěch, a k tomu může i dobře vyde-

lávat. Začne jej proto pilovat a dotahovat do dokonalosti. S takovým zenitem, někdy až trochu unaveným, pak slavně zemře. Marina je však někdo jiný. Přesvědčila mne o tom tím, že dokonce přežila dvojí reakci na své dvě výstavy v Jihoafrické republice. První, složená ze zmiňované „české klasiky“, byla předmětem ovací a neuvěřitelného komerčního úspěchu, druhá, komponovaná z nových věcí, byla skoro neúspěchem se sloganem „*paní Richterová, my vás chceme takovou, jaká jste byla!*“. Nevím, jestli toto Marinu přece jen trochu osobně ve svém novém názoru nezpochybnilo. Ale s mým příchodem na její životní scénu se asi i z mnoha jiných důvodů nechtěla k tomuto svému výrazu vrátit.

Mezi tím vším využila všech schopností k tomu, aby si pohrála s rukopisem tvorby autorských špiček světové scény. Začaly vznikat grafiky většinou malých formátů, které mne začaly trochu zneklidňovat. Byly to nejrůznější „homage“ – Lautrecovy a mnohé další, bez uvozek dokonalá a komerčně velmi úspěšná díla. V té době uváděl OLDŘICH KULHÁNEK jednu z jejích výstav a ve své inaugurační řeči hovořil o tom, jak MARINA RICHTEROVÁ bravurně ovládá tvorbu jiných autorů a dokáže se jí zmocnit. Marina to samozřejmě chápala jako ohromnou poklonu a já, který to také na místě slyšel, jako vážné varování před takovou hrou s vlastním talentem. Umělec má však plné právo zkusit vše. I tohle je zajímavé období, samozřejmě, že neprobíhalo samostatně v izolaci od jiné tvorby. Spadá do něj i řada grafik motivovaných ruskými divadelními sezónami v Paříži – skutečně vynikající tituly *Bojovníků*, *Už neodmlouvám* a další díla včetně knižních ilustrací. Toto Marinino období je již dnes nejen umělecky, ale i sběratelsky neuvěřitelně zajímavé.

Nelze vytvářet přesné hranice, vše se vždy prolíná.



Portrét s copánky, 2006



Tajemný tanec, 2007

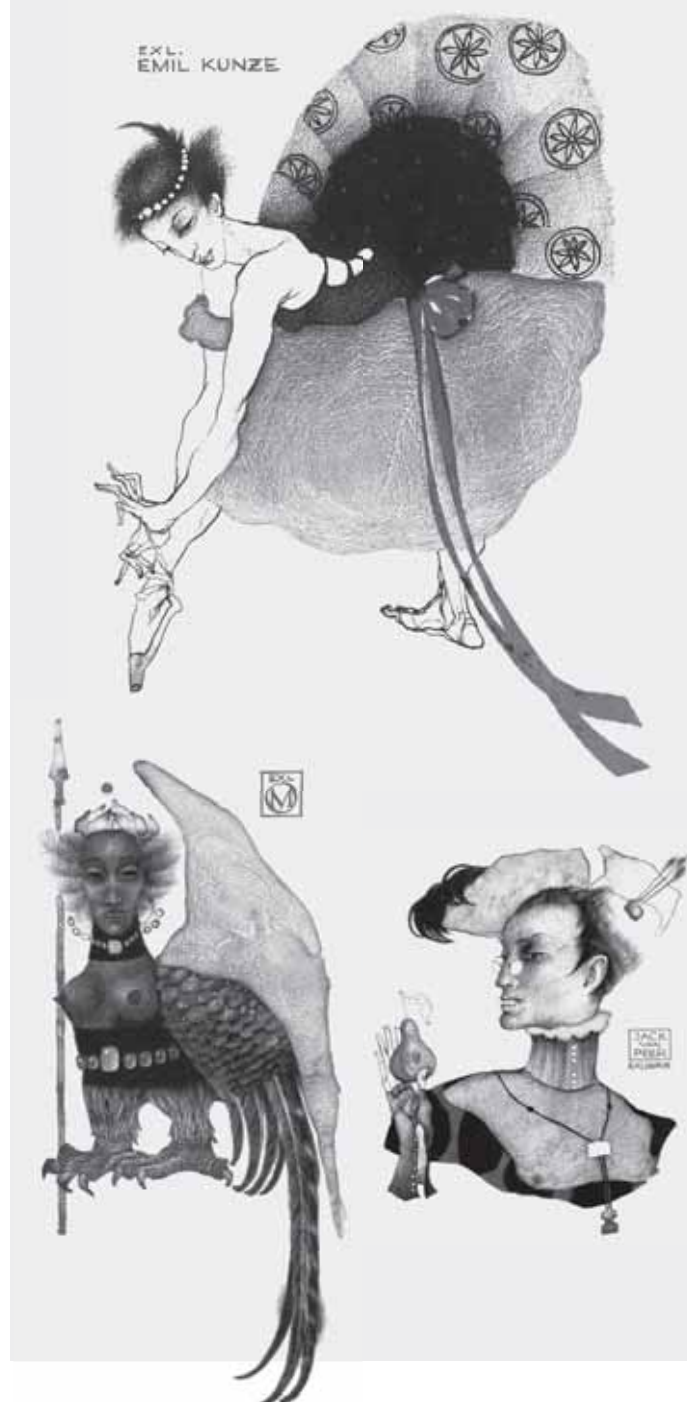
barevné litografie z cyklu Indočína

Však náhle přichází velká exprese, jejímž původem byl zřejmě náš první rozhodnutí a opětný návrat. Přípravený Marinin únik z reality v podobě výjezdu do Antverp však již nešlo odvolat. Marina se u své přítelkyně Chris zavřela v ateliéru a začala tvořit na plechy. Výsledkem byl autoportrét – což je u její figurativní tvorby naprosté pravidlo – s názvem *Dopis z Antverp* a hlavně dva poměrně malé formáty – *Démoni*. Trochu mi lichotilo, že tento triptych vznikl vlastně kvůli mně. Proto mne asi tolik zajímal a s Marininým souhlasem jsem zkusil experiment – formát grafiky cca 20x25 cm jsem na obyčejném velkoplošném xeroxu nechal zvětšit na velikost 2x2,5 metru. Ze stroje, určeného především pro velkoplošné půdorysy nebo urbanistické situace, se pomalu začala zjevovat postava démona v životní velikosti. Postava anatomicky nerespektující realitu. Tento formát odhalil, jak je vše podřízeno výrazu, jak záměrné deformace vytvářejí absolutní napětí, smyslnost a další neuvěřitelně silnou stránku Marininy tvorby – naprostý fenomén okamžiku. Oba démoni jsou zastiženi v daném momentě, v akci pohybu i výrazu. Stál jsem v reprografické provozovně zcela fascinován tím, jak každá linka, modelující celkový objem, má své místo, svoji jistotu a při desetinásobném zvětšení neuvěřitelnou ostrost. Byl to doposud asi můj nejsilnější zážitek motivovaný její tvorbou. Vždy jsem s nadsázkou tvrdil, že mne „grafika v této poloze začíná i zajímat“. Démon ženského pohlaví ukončuje osu vstupního vestibulu a všechny naše návštěvy touží po společné fotografii s tímto pozadím.

Marina vedle velkých formátů vytvořila širokou řadu děl zcela komorní tvorby, v níž právě exlibris zaujímá výsostné postavení. I kdyby byla jen ona – jednalo by se o velké tvůrčí bohatství. Exlibris, stejně jako její knižní ilustrace, se dají těžko tvořit jinak než na zakázku. Při tom ona tuto obchodní polohu práce těžce nesnáší. Naprosto ji deprimuje fenomén termínu odevzdání. Ráda by tvořila jen když chce, přitom se však nejedná o absenci inspirace. Sama říká, že má všechno v hlavě, že ví, jak by to mělo vypadat, pouze se nedokáže přinutit myšlenku kresebně zrealizovat. Naprosto tomu rozumím. Znáám to. Co však plně respektuje – to jsou sběratelské kongresy. K těmto příležitostem, kde se její sběratelé všichni scházejí, horečně dokončuje exlibris na jednom kameni. Je obdivuhodné, jak s tiskařem PETREM KORBELÁŘEM dokáží udělat mezi jednotlivými malými formáty neuvěřitelné výrazové rozdíly, a to právě i v oblasti tisku. Tomuto nerozumím doopravdy, a tak mi nezbyvá než takovému umění vzdát skutečnou úctu. Hledám příběhy ve figurativních kompozicích, které se ve své opětovné složitosti a dramatickosti odvíjejí i v tak malých formátech, při tom však v dominantní symbolice namísto rozdrobené ilustrativní upovídání. Mnohé napoví název, jehož kaligrafie je naprosto kompoziční i grafickou součástí díla. Snáze



Exlibris, barevné litografie z let 2005 až 2007



NULLA DIES SINE LINEA - ANI DEN BEZ ČÁRY..

Tento výrok, připisovaný nejslavnějšímu řeckému malíři
APELLOVI - mám napsaný přes celou zed' ve svém atelieru.

Svědomitě jsem naplňovala tento odkaz každodenní
prací několik let. Zavřela jsem se před světem a
moje chvilovitost mě poháněla kupředu.

... Až jednoho dne jsem vstoupila do staré zahrady...
Vášně, se kterou jsem kdysi kreslila, jsem
nyní tvořila miniaturní krajiny.

Neprošila jsem „ ANI DEN BEZ KOMPOSTU!“

... Až jednou mě osud přivedl k Einsteině.
Adeltes osířel, zahrada čekala, ale já jsem
vášnivě a svědomitě psala znaky.

NULLA DIES SINE LINEA ...

A znovu stříh - ze dne na den se mi splnilo
dávné přání naučit se tancit - přišlo
argentinské tango. 2 měsíce vášnivě, cílevědomě
práce - ANI DEN BEZ KROKU.

... A byl znovu stříh - zorevanost, vášně a slzy...

Dnes, sedmého srpna roku 08 píši:
Tento text, kreslím svůj portrét, spírám se
o zahrady, plním domácí úkol pro Einsteiného
mistra, zatančím snad i tango.

A jsem přewědoma o svém kředu:

„ NULLA DIES SINE ... “

Zbroslav 07. 08. 08

Manina

rozpoznávám obsah ze symboliky posledních nefigurativních komorních grafik motivovaných hodnotami myšlení Dálného východu. Cyklus s jednotlívým kompozičním rozvrhem působí oproti figurám neuvěřitelným klidem a vyrovnaností, avšak bez jakéhokoli podezření z nekonečné možnosti pokračování. Tyto čtyři poslední listy jsou opět něčím novým a Marina v euforii přišla do litografické dílny se sdělením, že se dokonce i CHALUPNÍČKOVÍ líbí. Tiskař jí tuto moji sdělenou emoci vysvětlil: „*Bude to asi tím, že tam nejsi ty...*“

Při své práci de facto pro okolí neexistuje. Předem si připraví nebo si nechá připravit elegantní drink a ještě hudbu, která i při několikahodinové práci hraje stále dokola. Vůbec nejí a všichni ostatní se o tento požitek starají sami. Pokud je mezi námi stav shody či na začátku zmíněné oddanosti, chce znát můj názor a připomínky. Někdy jim i dokonce dá sluchu v prvním plánu, většinou si však – jak předpokládám – ověřuje správnou cestu názoru svého a vše vzájemně koriguje. Její tvůrčí drama však prací nad kamenem nebo plechem zdaleka nekončí. Se stejnou intenzitou probíhá dál v grafických dílnách při samotném tisku. Nedivím se tomu vůbec z jednoho prostého důvodu – tvůrčí proces začíná na malém círu papíru, zadní straně obálky nebo mých projektů. Vznikají miniatury, vlastně scénáře a motivy pro to, aby se vše rozkrylo až na skutečném materiálu. Tímto svým přístupem Marina skutečně cítí jak litografii či techniky hlubotiskové a zapojuje je do své práce. Nikdy se u ní nejednalo o pouhý přenos z papíru na „technický materiál“. Jako lvice bojuje především za uznání litografie jako respektované techniky a svými články doslova „masíruje“ třeba i japonskou sběratelskou veřejnost, aby už konečně vzala ten tisk z kamene vážně a nezůstávala ve svém trapném obdivu výhradně jen k tisku z hloubky. Přátelství se ZDENĚM MÉZLEM jí přivedlo i k technice dřevorytu a pokračovalo nejen listem *Homage Mézl*, ale i zajímavým rozhovorem publikovaným v tomto periodiku.

Avšak právě litografie sehrála a ještě jistě sehrává v jejím životě další, podle mne též skoro osudovou roli. Začalo to zájmem o vše, pocházející z Dálného východu. Japonské, čínské a korejské artefakty v oblasti umění, předmětového světa i architektury se staly pro Marinu oblastí obrovského zájmu a horečného studia. To se v podobě projektu TAO – cesta, dokonce rozšířilo i na studium v jazykové oblasti čínštiny s dotekem ke korejštině, k východní etiketě společenského chování, zvyklostí a dalších fines historie a kultury.

Především počátečně Japonsko, včetně ostatních kultur regionu, začala vidět ve všem evropském, v architektuře především. V Loosově vile vyjmenovala tolik těchto prvků, že by tato věhlasná funkcionalistická stavba a chloubka evropské architektury šla prohlásit za japonský pavilon. Brzdit toto její nadšené objevitelství jsem se

pokoušel jen zpočátku. Jednak pro klid, jednak proto, že měla většinou pravdu, kterou jsem si musel časově náročně ověřovat vlastním studiem problému, jenž hned v počátku kulminoval i mým studiem čínštiny.

S japonskými a dalšími východními motivy začala pomalu experimentovat i v grafické tvorbě. Měl jsem strach, aby příliš mnoho faktografických informací neomezilo její rozlet. Zároveň mne opravdu dojíkala její cílená snaha vědět co nejvíce v souvislosti „co s tím?“. Napsat knihu – již o tolikrát napsaném – nebo přednášky? Vystala mnohem zajímavější alternativa, která mohla skloubit Marinin vložený vědomostní a vrozený emotivní tvůrčí potenciál. Byla to myšlenka projektu v rámci doktorandského studia na Vysoké škole uměleckopřemyslové v Praze, kde působím a podmínky tohoto nejvyššího stupně studia tudíž dobře znám.

I když tento můj nápad způsobil Marině ve svém výsledku nepředstavitelnou bolest, se kterou se doposud plně nevyrovnala, nevyčítám si jej. Je v tom opět něco z toho vzdoru, akce a reakce, co ji posunulo do úplně nové, nečekané a vrcholné polohy. Tento vzdor vznikl z faktu, že ke studiu nebyla rozhodnutím komise přijata. Ani v nejtemnějších komnatách své destruktivní fantazie bych něco podobného nepředpokládal. Strach jsme měli oba pouze z potíží s verbálním projevem – mnou naprosto milovaným Marininým koktáním.

Po více jak dvou letech tomu začínám trochu rozumět, té trochu nešťastné souhře nedorozumění a negativ. Po všech odvoláních, která byla podána, přistoupila moje ALMA MATER i ve svém tehdy nejsložitějším období absolutního rozkolu k rozhodnutí přijímací řízení opakovat s tím, že v projektu dojde k určitým změnám. Marina v tomto smyslu svoji hlavu nesklonila a vrátila se ke své ruské podstatě a hrdě nese svůj kříž v tomto svém životním příběhu dodnes, kříž však již ověněný prvními velkými úspěchy. Přes všechna výrazná pozitiva, která negativním rozhodnutím školy vznikla, je mi celé takto vzniklé situace stále velmi líto. Líto je mi obou stran, které tím ztratily velikou šanci na společnou realizaci jedinečného projektu, který by oběma doslova rozevřel pomyslnou bránu – MEN – do těchto zemí. Líto je mi toho, že se tato brána neotevře pro „moji“ školu, která by Marinin soubor grafik i vědomostí mohla nést skutečně na štítě, je to i její škola, která jí kdy si přijala a po šesti letech studia uvedla na grafickou scénu. Na druhé straně gratuluji Marině, že ve svém vzdoru vytvořila zcela nezávisle soubor, který svým nábojem asi mnohokrát předčí to, co by bylo vytvořeno v klidu a pohodě opečovávaného projektu PhD. Cyklus s pracovním názvem *Indočína* je poslední aktuální „bombou“ v její tvorbě. Působí jak v jednotlivostech, tak i v celku. Je experimentálním, naprosto emotivním polem pro aplikaci zcela svébytných fines nejen čistě vý-



Exlibris, bar. litografie, 1998

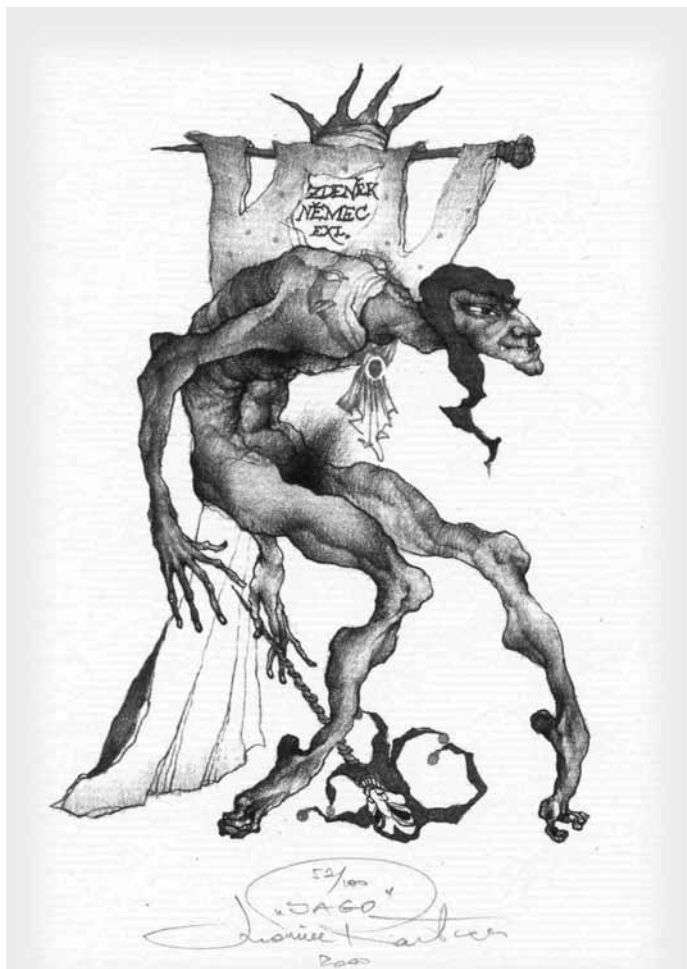
tvárných, ale i litografických, s nimiž takto společně a naprosto neoddělitelně přichází. Celý cyklus ovládá již zmiňovaný fenomén okamžiku. Jeho vůdčí postava, kterou je samozřejmě Marina, tančí, zamýšlí se, píše znaky – ale to vše se skrytou myšlenkou, emocí, v doslova až zcizeném momentu jejího zachycení. Novou roli hraje barva, kultivovaná, kompatibilní, výlučná i šokující. Marině záměrně nestačí formát. Její hlavy jsou doslova doráženy do horního okraje, formát tvoří pomyslný rám lidského vidění. Figura, přestupující viditelné pole pozorovatele a odcházející do neznáma za formátem, přitahuje diváka do naprosté blízkosti děje. Sám je mu tím účasten, sám tak násobí svou emoci.

Jednotlivé tisky zatím první série *Indočtiny* nemohou být z mého pohledu řazeny kvalitativně. Pouze mi některé připadají ještě mnohem zajímavější než ty ostatní. Sám jsem si tento moment ověřil při premiéře dosud vytvořených solitérů, a to jak v internetové, tak i v jedné kamenné galerii. Za čest premiéry se galeristé – manželé JELÍNKOVÍ – odměnili skvostnou instalací souboru v samostatné místnosti, pro účel této výstavy exkluzivně vymalované na temně fialovou barvu včetně stěn i klenutého stropu. Instalace tak v duchu vídeňské Albertiny nechala vynít forte jednotlivých grafik i celému souboru zároveň.

Marina již dlouho není „pouze“ grafikem. Začínala s malbou, nyní se k ní třeba i vrátí. Ilustrovala řadu knih pro děti i pro dospělé. Její ilustrace není vždy vymezeným indexem stránky a samostatně působícím výtvar-

ným formátem. Mnohdy prochází kontinuálně celým knižním dílem, dává předpoklad ke spojení s textem. Dokáže v kompozici jednotlivých technik použít i tužkovou kresbu, jejíž výraz je společně vedle akvarelu velmi silným rytmickým momentem. Samotný akvarel je Marinou uctíván i fenoménem kaňky, která je však v té dokonale inscenované náhodě rozlita na tom pravém místě a v té pravé barevnosti. V ilustračních cyklech dokáže vytvořit snadno zapamatovatelný typ protagonisty nejrůznějšího charakteru, avšak s jeho proměnami způsobenými měnící se úlohou v dramatu děje. Vytvořila řadu zajímavých objektů v keramice. Pokud by se touto tématu začala věnovat nyní znova, věřím, že by se již tehdy svébytná forma dnes oprostila od kultivovaného dekorativního detailu a jistě by vzniklo opět něco nového, nesoucího novou monumentalitu i v malých měřítcích. Snaží se proniknout do slovesné tvorby v řeči východních národů, směrem na západ je zcela pohlcena tancem, euforicky i tragicky prožitým. Obdivuji její krásný, až divadelně dynamický rukopis, který uplatnila i na své první vydané poštovní známce – *Ručně psaný dopis*. Tato grafika nejmenšího formátu, mezi které poštovní známka jistě patří, dostala tímto artefaktem tu nejlogičtější, přitom však i nejemotivnější symboliku zadaného tématu. Význam dvou prvních slov v českém jazyce, kterými text na známce začíná – „Má lásko...“ bude zřejmě srozumitelný pro většinu adresátů v Evropě i mnohde ve světě.

Její osobním relaxem a dobrodružstvím zároveň je tvůrčí péče o zahradu, která vznikla na původně zcela neutěšeném pozemku. S jejím konceptem jsme začínali společně. Bylo to krásné, dramatické a samozřejmě naprosto konfliktní tvoření. Tvrdě diskutovaná řešení jsme ani nekreslili, modelovali jsme je přímo v reálu. Místo několika čar na papíře bylo nutno přenést metrické centy kamení. Pro architekta je takováto demonstrace myšlenky výrazem utrpení i láskyplného pochopení zároveň. Jinak to asi skutečně nešlo, nad papírem bychom se neshodli. Tvary jednotlivých celků se staly konfliktem mezi empirickou a geometrickou křivkou a velmi byla zvažována i třetí dimenze – růstu jednotlivých solitérů, která již dnes začíná být aktuální. Odměna současným úžasným výrazem celé zahrady i jejího detailu je výsledkem Mariiny nesmírně nadšené tvůrčí práce s živým materiálem. Prostor a jeho samostatné „salony“ dokáže souvisle koncipovat objemově, materiálově i barevně. Do toho navíc vkládá svůj silný časový fenomén a po zkušenosti několika let rozmísťuje temporálně kvetoucí rostliny do jednotlivých posloupných kompozic zahrady tak, aby se celek nikdy nestal hluchým místem. Zahradu, do které Marina před lety s tvůrčím nadšením vstoupila, je předmětem obdivu všech překvapených návštěvníků. Naprosto navazuje na celkový koncept interiéru domu, je jeho pokračováním za otevíratelnou skle-



Exlibris, bar. litografie, 2000

MARINA RICHTEROVÁ

Narozena 21. června 1962 v Moskvě, otec akademik prof. ak. mal. Oleg Pavlovič Filatčev byl vedoucím ateliéru monumentální malby Vysoké školy uměleckoprůmyslové (Stroganovské) v Moskvě, zemřel v roce 1998,

matka prof. MUDr. Ljubov Fjodorovna Kurilo DrSc., člen korespondent Akademie věd Ruské federace je genetička.

1970–1978 navštěvovala Francouzské lyceum v Moskvě

1978–1982 studovala obor miniatura a ikona na Střední uměleckoprůmyslové škole v Moskvě

1982–1983 studovala obor knižní kultura a ilustrace na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Moskvě

1983 po sňatku s MUDr. Janem Tesaříkem se přestěhovala do Jihlavy, manželství bylo rozvedeno v roce 1992

1983–1990 absolvovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, obor ilustrace a grafika

má dceru Danu (1984) a syna Filipa (1990) manžel, herec Ivan Richter zemřel v roce 2000 od roku 1990 samostatně tvoří v oboru grafika a ilustrace

něnou stěnou. S interiérem je propojena shodnými materiály dlažeb, kovových konstrukcí, osvětlením a barevností. Je obytným prostorem, přírodou, relaxem, prostorem těžké dřiny i ateliérem nás obou zároveň. Každé ráno krmíme naše ryby plovoucí pod lekníny a pod ostatními vodními rostlinami. Díváme se na jejich snad až lidské obličejce. Máme s nimi nedefinovatelnou komunikaci. Je to asi ta nejhlubší meditace z celého dne. Plně chápeme svatého Antonína, který rybám kázal, chápeme i renesančního myslitele i překladatele Ovidia – Petara Hektoroviče, který své myšlenky nechal vytesat do kamenných desek okolo bazénu s rybami ve svém sídle ve Starigradu na ostrově Hvar. Návštěvu tohoto domu jsme proto nikdy nevynechali. Vnímání důstojnosti ryb a respektu k nim si uvědomujeme jak vůči sobě, tak i v mnoha historických symbolikách.

Rozumím Marininu myšlení, které má k „jejímu“ Dálnému východu blízkou vazbu. Rozumím našemu souznění i našim rozchodům, které jsou pravdivé. Její osobnost je tajemná, ale i dobře čitelná, avšak jen pro někoho. Jeden ze svých rozhovorů ukončila větou, že chce zemřít v náručí milujícího člověka. Já si pochopitelně přeji totéž. Tento náš krutý otazník dokáže zodpovědět pouze osud.

Zažila lásku i absolutní prokletí. Za svým měnicím se cílem jde přímo trnitou cestou.



Exlibris, lept, 2000

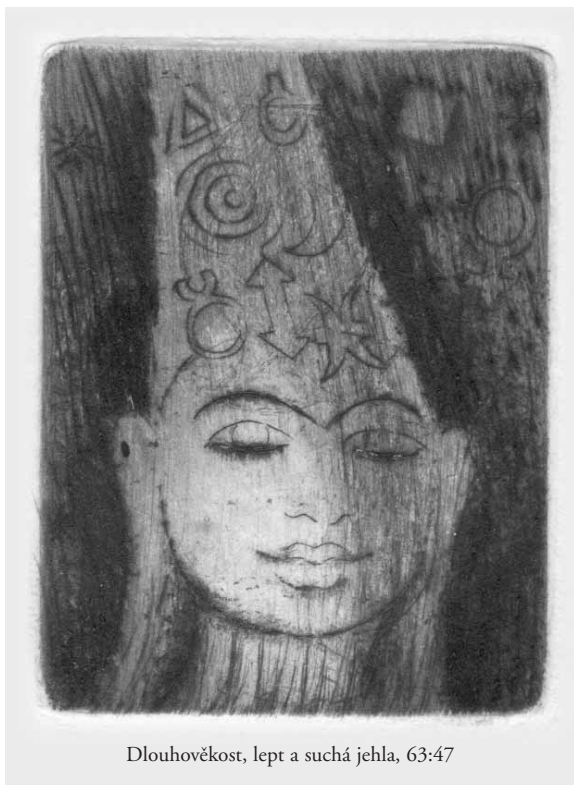
Karel Šafář

jubilující

KAREL KROPÍK

Koncem května letošního roku malíř, grafik, ilustrátor a výtvarný filosof KAREL ŠAFÁŘ oslavil sedmdesátku.

Jak vzniká cesta člověka, který tak dlouho, zarputile a důsledně studuje „špičkou svého štětce“ pojmy spravedlnosti, pokory, zla, odpuštění, naděje, lásky i nevyzpytatelné budoucnosti? Svět jeho života a tvorby se setkal s naším světem v Rychnově nad Kněžnou. Prvních šest let na venkově v nedaleké Lupenici u babičky jej nechalo vyrůst. Jakési zpomalení, zjednodušení pro zapomenutého vnímavého chlapce přineslo čisté hluboké vjemy bílé ve všech odstínech duhy, hudební klenoty ticha a zvuku. Je tedy charakteristické, že si téměř ani neuvědomoval, že prošel základním školstvím, protože pod přísným dohledem otce denně navštěvoval své první hodiny kresby u místního učitele.



Dlouhověkost, lept a suchá jehla, 63:47

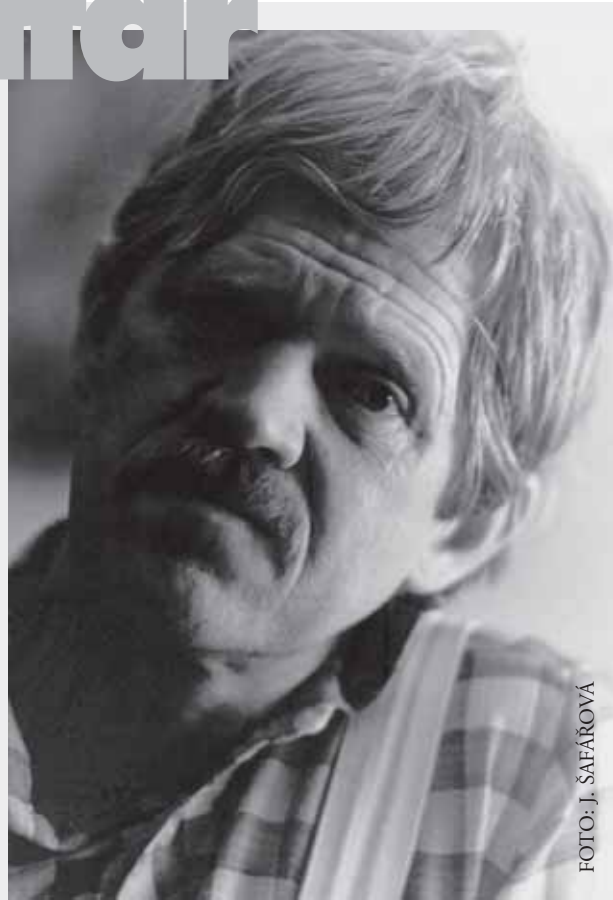


FOTO: J. ŠAFÁŘOVA

Vstup ke skutečnému směřování nastal, když KAREL ŠAFÁŘ přišel do Prahy na střední Školu uměleckého průmyslu, kterou absolvoval v roce 1957. Po existenční přípravě v roli reklamního výtvarníka a bytového architekta v Karlových Varech (zaujat Filmovým festivalem, tenisem a golfem) se roku 1965 vrací do Prahy na Vysokou školu uměleckého průmyslu do ateliéru knižní ilustrace u profesora KARLA SVOLINSKÉHO, kterou v posledním šestém ročníku roku 1971 ukončil pod vedením profesora ZDENKA SKLENÁŘE. Karel Svolský, který vždy ve své tvorbě vycházel z regionu narození a dědictví – Olomoucka – s jeho mimořádnou duchovní tradicí, velice dobře chápal a oceňoval rozjitřenou výtvarnost svého studenta Karla Šafáře, kterou se vyjadřoval od prvních kreseb a grafických listů. V té době se Karel Šafář s vědomou pokorou vracel ve svých pracích k brilantnímu zvládnutí jednotlivých disciplín, aby oprostil démona detailu, myšlenky, podstaty obrazu. Je to soukromý neviditelný výstup na samý vrchol. Jednotlivé práce jsou tichým svědectvím tohoto zápasu. Nejde o výraz, ten už nikdy neztratí, ale o transformaci do oprostěné reality v moderní výraz, nikoli ve snadných úletech z reálného světa, ve kterém současně se studiem buduje z bývalé hasičské zbrojnice svůj budoucí atelier. Jeho závěrečná práce – bibliofilie na téma Karla Hynka

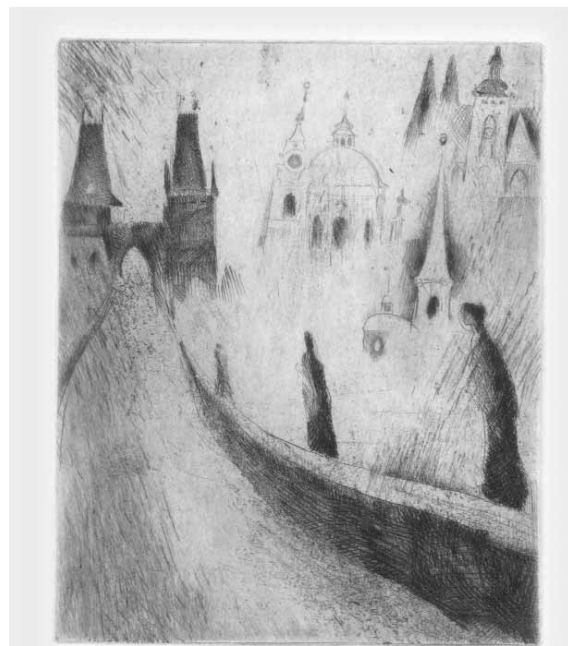
Máchy Pouť Krkonošská – byla oceněna Státní cenou Ministerstva kultury pro začínající ilustrátory za rok 1971. Do této doby podniká krátké cesty prakticky po celé Evropě.

Využívá mimořádné příležitosti a odjíždí na roční studijní pobyt do Indie a Nepálu. Tento pobyt je osudový. Kromě hlubokého vztahu k Praze už jeho tvorbu neopustí zážitky a dotyky originální kultury se silným duchovním vlivem a realizací tvorby v prostředí maharádžů. Vede atelier kresby na Univerzitě v Benaresu, vystavuje, ilustruje a publikuje úspěšnou knihu pro děti a s neuvěřitelnou pílí vytváří kolekci originálních rozměrných kreseb a akvarelů, které jsou po jeho předčasném návratu za pozornosti indické vlády a médií vystaveny na první samostatné výstavě v galerii Československý spisovatel. Cesta si však vybírá krutou daň v podobě další vážné nemoci. Tolikrát zkoušené tělo s duchovně již pevně nabytou filosofií a naprosto pohádkovými zážitky, zanechává otisk v duši Karla Šafáře. Přijímá tak zvláštní tvůrčí fenomén jednoty bolu a bolesti na straně jedné, rozumu, skutečné krásy a vysněné naděje na straně druhé. Je příliš výstřední a moderní na profesi ilustrátora, málo konsenzuální pro směry doby.

Nachází způsob, jak odjet na tříměsíční studijní pobyt do Mongolska. V roce 1976 to je vůbec první tak dlouhý pobyt českého výtvarníka v této krajině. Není čím předčit a doplnit indický čas, ale překvapivě prozáří a definitivně ujasní vesmírný obsah světla, barev a ticha malého chlapce. Završí rozměr dokonalé harmonie ducha, křišťálového světa vod, vátych kopců a divokých rostlin. Tato cesta je završením jeho studií. Vytváří nový vlastní umělecký styl, kterým vyjadřuje vnitřní bohatství své duše.

Všechny tyto okolnosti ovlivnily nejen jeho tvorbu, ale i různorodost grafických technik, včetně jeho unikátní mnohobarevnosti, či jednobarevnosti. Milovaná grafika je v jeho případě skutečným otiskem duše. Stává se v jeho dlaních živým jevem. Vyjadřuje ji v koncentrovaných knižních značkách, volných listech, bibliofilských tiscích nebo monotypech. Maluje kyselinou. Vytváří psychologické portréty lidí, které „potkal“. M. GHÁNDÍ, S. FREUD, F. KAFKA, A. DVOŘÁK. Jsou to Dürrerovsky dokončené Rembrandtovy myšlenky světla v živě obsažené zkratce, kde nepřebývá jediná čárka, vryp do desky, navíc popřené anebo zdůrazněné množstvím barvy, předané mokrému papíru v autorských tiscích. Nevykazují ostentativní torza potrhaných tváří našich denních zážitků z rozmačkaných aut a vlaků, jsou zvnitřnělé a zcela normální. V tomto smyslu nejsou moderní, jsou nadčasové.

Běží si odpočinout k tiskům z plochy. Lino, dřevo řez i ryt. A když zavře oči, promýšlí hudbu, kterou pak rozehrává ve tvářích a portrétech. Maluje na dřevěné výplně dveří, plátna, monotypy. Dokončuje malbou dřevěné misky, medailonky, dózy pro motivy zátiší



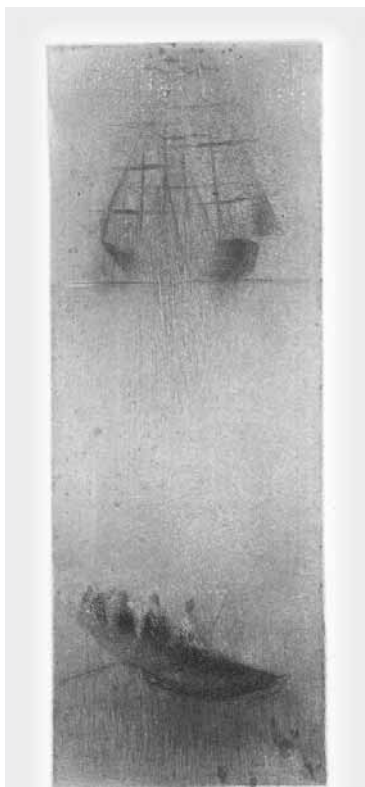
Barevná suchá jehla, 111:89



Barevná suchá jehla, 106:75, 2007

a meditační chvíle. Navrhuje šperky, vytváří sgrafita a fresky.

Exotické náměty střídá filosofie a hudebnost Evropy. Rozehrané partie šachové hry vybízejí k tahům, které nemusí končit snadným vítězstvím. Starý Zákon v jeho grafikách, často na pozadí zlatého města, ukazuje biblické zlaté tele včetně jeho nositelů tak sugestivně, že je člověk důrazně vyzván otevřít knihu knih. Prvotřídní kreslířský, grafický i malířský projev s pevnými kořeny tvoří překvapující kombinaci snových obrazů Prahy, lodí, zahrad, zátiší, kytic, aktů, her, klaunů. Charakteris-



Barevná suchá jehla, 150:55



Dřevoryt, 70:57



Linoryt, 34:54, 1978

tické pro jeho projev je pevně zdůvodněná promyšlenost každého detailu, kompozičního záměru, kde nahodilost nemá místo i když vědomí souvislostí přináší lehounce nabídnutá témata lásek, aktů, radostných her. Téma souvislostí zdůrazňuje, aby diváci hledali a viděli a bývá pozoruhodným obsahem intimních debat nad jeho díly.

Pestré oleje ukazují klauny s manuální šikovností, leč neschopné vedle míčku uhlídat objekt svého zájmu: ženu jako věčnou inspiraci svých výstupů. Jinotaj výrazu klauna ukazuje rovnováhu života, balanc, osud, rozhovor, sny, hry. Vztahy muže a ženy, lásky, zrady a ráje. Tajemství motivů zahrady tkví v kořenech jeho indického stromu a vzpomínek na babiččinu zahradu, které se prolínají celým jeho dílem. Zahrady barevnosti, vyabstrahovaným detailem, abstraktní skutečností a... světlem! To vše zvýrazněné putováním po mongolské krajině, synteticky propojené do evropských rozměrů. Promyšlenost těchto kompozic je naprosto jedinečná. Kulisa jeho tvorby se často mění, ale Praha a historická osudovost jeho obyvatel se cyklicky vrací vždy obohacena časem. Pro myšlenku, lehkost, světlo, které bývá tak silné, že rozmývá tušené detaily skutečného města.

Individualistický umělec Karel Šafář každoročně vystavuje a veřejnosti předvádí svoji tvorbu. Je to nelehké, odpovědné a pro něj zavazující.

Návštěvníci galerií si činí nárok na šafářovskou tradici, ale současně si stále vynucují novost a neopakovatelnost časově ověřených námětů. Ať už návštěvník zavítá do galerií, nebo do mistrova tvůrčího světa jeho Atelie-ru, vždy nachází nezastupitelnou originalitu.

Přejme Karlu Šafářovi hodně tvůrčích sil, aby jeho duchovní náboj mohl ideově doplňovat náš současný, tolik názorově nejednotný svět. Je příjemné mít mezi sebou vliv tak moudrého člověka s nesmírně čistou duší.



POZNÁMKA REDAKTORA K TVORBĚ EXLIBRIS K. Š.

S tvorbou exlibris začíná Karel Šafář krátce poté, co se usadil v Praze. Prvním listem je exlibris s názvem „čín-
ský strážce“ pro lingvistku a sinoložku PHDR. JARMILU
KALOUSKOVOU – dnes vzácná sběratelská relikvie. Nej-
prve se i v této tvorbě intenzivně odrážely čerstvé zkuše-
nosti a dojmy z cest do orientu, náměty budhistické,
hinduistická božstva provedená nejčastěji technikou su-
ché jehly a charakteristickou barevností temné hnědi;
barevné tisky se objevují teprve později a postupně pře-
vládají. Tematická škála na exlibris sleduje tvorbu malíř-
skou – Praha, poetické a střídme ženské akty, klauni,
portréty a lodě tajemně mizející v barevném oparu.
Vlastnoruční tisk barevně vytírané kovové destičky dává
autorovi možnost ještě v této fázi vzniku díla drobnými
změnami barevnosti grafiku dotvářet a divákovi navrho-
vat nové interpretace. Za mezníky tvorby exlibris lze po-
važovat soubor deseti dřevorytů s názvem „Chraň mou
knihu“ z let 1978–9 a pozoruhodnou výstavu v dnes již
dávno zrušené komorní síni nakladatelství Českosloven-
ský spisovatel, kde byla exlibris vystavena společně
s řadou bibliofilských tisků. Kolem roku 1995 tvorba
exlibris KARLA ŠAFÁŘE téměř ustává aby se mohl plně
soustředit na malbu – dominuje obraz. Počet svých
knižních značek KAREL ŠAFÁŘ odhaduje na úctyhodné
tři stovky listů – sběratelům však absencí záznamů a au-
torského archivu zanechal obtížný úkol je jednou zdo-
kumentovat a popsat.
M. Humplík

Toyen

příležitostná grafika

SLAVOMIL VENCL, PETR LADMAN

Dílo MARIE ČERMÍNOVÉ (1902 Praha–1980 Paříž), známé pod uměleckým jménem TOYEN, zahrnující vývoj od kubismu přes poetismus, artificialismus, surrealismus až k magickému realismu, budilo zájem i naději od počátků. Záhy si získalo respekt a neustále se těší mimořádné, neboť evropské pozornosti. Monograficky o něm psali např. VÍTĚZSLAV NEZVAL, ANDRÉ BRETON, RADOVAN IVŠIČ, RAGNAR VON HOLTEN, RITA BISCHOF a další (u nás naposled KAREL SRP 2000, LENKA BYDŽOVSKÁ – KAREL SRP 2003 s literaturou). Jak je obecně známo, Toyen se záhy po absolvování Uměleckopřemyslové školy v Praze stala členkou Devětsilu, po návratu z několikaletého pobytu v Paříži ve druhé polovině 20. let se podílela na vzniku Skupiny surrealistů v ČSR; v roce 1947 natrvalo emigrovala do Paříže.

Předmětem této stati je její dosud přehlížená příležitostná grafika, zahrnující především knižní značky a novoročenky, neboť další formy této grafiky – jako např. oznámení, pozvánky apod. – zjevně nedosahovaly výraznější četnosti. Prvou stopu aktivního zájmu Toyen o příležitostnou grafiku nalézáme – soudě podle dosud shromážděných dat – mezi novoročenkami: V roce 1932 vytvořila prvé dvě zjištěné novoročenky. Zatím jich známe nepochybně jen zlomek, a to především z let 1933–36 (některé evidoval STOCKÝ 1933, 1934). Ze složení jejich majitelů není pochyby, že Toyen v této oblasti vyhověla nakladatelům, bibliofilům a přátelům; pokud lze z tak nepočetného vzorku soudit, status majitelů novoročenek byl zřejmě vyšší nežli vlastníků osobních exlibris. Z osmi zjištěných novoročenek jde technicky převážně o zinkografie (občas kolorované), ojediněle o litografii (na pohlednici ovšem) a fotografii. Oproti exlibris vykazují novoročenky překvapivou obsahovou různorodost.

Nejrozsáhlejší aktivitu v oblasti příležitostné grafiky zanechala Toyen v podobě několika desítek knižních značek, z nichž evidujeme 47 s vědomím, že řadu z nich – možná i desítky – ještě neznáme. Fakt, že si umělkyně nevytvořila žádné vlastní exlibris, svědčí sám o sobě pro

vnější pohnutky k jejich tvorbě. Shodou okolností v této věci netápeme v dohadách, protože se o počátcích její tvorby knižních značek dochovály přesné informace. Je třeba předeslat, že počátkem 20. století představovala kniha dominantní informační médium, že kniha tehdy zhmotňovala víru a úctu k rozumu, k budoucnosti poznání,

takže velké a okázalé knihovny sloužily jako zhmotnění šlechtictví ducha a symboly společenské prestiže, zhruba na úrovni vyhřívaných bazénů nebo ferrari dnes. A k reprezentativní demonstraci vlastnictví knižního majetku sloužily v té době knižní značky. Tvorba exlibris se pro Toyen stala vedlejším produktem její angažovanosti v knižní kultuře, neboť prakticky po celý život jí knižní úpravy a ilustrace zajišťovaly vedle volné tvorby hlavní příjmy. P. LADMAN (1992, 2003) publikoval asi 570 záznamů o knižních titulech (včetně všech pozdějších vydání; soupis se ovšem stále obohacuje o další nálezy), které Toyen v období od roku 1925 do 1977 vyzdobila a vyzdobila. Její knižní tvorba kulminovala ve 30. letech, během 40. let došlo pod vlivem politických událostí k útlumu. Z průběhu více než třicetileté poválečné emigrace pochází sice jen kolem třiceti převážně francouzských titulů, ovšem vynikající kvality. Jakožto členka surrealistické skupiny kolem ANDRÉ BRETONA, BENJAMINA PÉRETA, později RADOVANA IVŠIČE nebo ANNIE LE BRUN spolupracovala Toyen takřka výlučně s nimi. Svoji knižní tvorbu Toyen korunovala výzdobou textů svých přátel nejen v původních grafických technikách, ale i přednostními vydáními bibliofilů par excellence, tedy v původních vazbách, pouzdrech a kazetách, v artefaktech typu Gesamtkunstwerk.

Asi desetina knižní tvorby Toyen byla (v desetiletí 1929–1938) spjata s edicí Symposion, vydávanou zubním lékařem a nakladatelem RUDOLFEM ŠKERÍKEM. (Na vztah nakladatele k umělkyni informovaně vzpomínala



číslo 3 soupisu



11



14

ELIŠKA ŠKEŘÍKOVÁ 1982, s. 285: značnou část 30. let představovala Toyen pro Symposion jednoho z hlavních spolupracovníků; protože byla závislá na příležitostných objednávkách, ŠKEŘÍK se jí svými zakázkami snažil taktním způsobem zajistit pravidelný příjem a navíc jí velkoryse nabídl měsíční příspěvek, který Toyen – na rozdíl od V. NEZVALA, který přijal, a později svého přítele-nakladatele zradil – z hrdosti odmítla, aby zachovala vlastní nezávislost. Toyen vytvořila pro Symposion asi dvě desítky tzv. univerzálních exlibris, tedy lístků, na něž nabyvatel knihy vepsal svoje jméno. Univerzální knižní značky pro edici Symposion se poprvé objevily v roč. XIII 1933–34 a první z nich vytvořila dvoubarevnými litografiemi právě Toyen (cf. MACKOVÁ, ed., 1977,

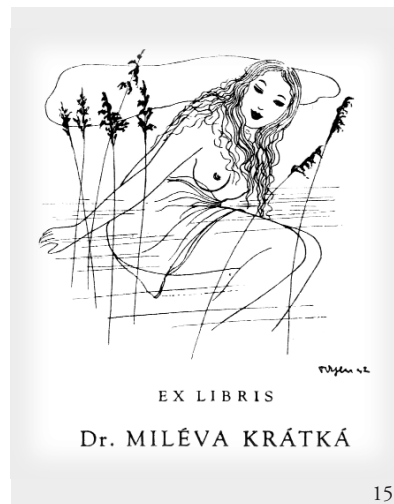
19 sq., GLIVICKÝ 1979). Informační tiskovina nakladatele Rudolfa Škeříka (1896–1968), Oznamovatel Symposia č. 35 z června 1933, oznámil na 3. straně odběratelům knižnice, že na návrh ing. M. K. (podle soudu GLIVICKÉHO 1979, 4, zřejmě MILOŠE F. KLICMANA, 1890–1957, profesí ředitele cukrovaru, ale i zdatného knižního grafika autodidakta a příležitostného autora exlibris) budou pravidelným odběratelům do vázaných knih vlepuována exlibris beze jmen majitelů, takže si na nich vlastníci označí svůj majetek vlastnoručním podpisem.

Toyen i ostatní autoři Symposia (např. Svolinský, Krajc, Mašek, Procházka, Štyrský, Konůpek) volili pro většinu exlibris motivy, které užili pro výzdobu knih, tedy motivy vazby, frontispisů, titulů a ilustrací. V případě Toyen ovšem poměrně úzký, a proto z hlediska ilustrace málo specifický tematický rejstřík s dominantními variantami ženských tváří a aktů sváděl k výpůjčkám motivů exlibris z výzdoby jiných knih téže edice (podrobnosti viz v připojeném soupisu univerzálních exlibris, která jsou pro odlišení označena písmenem U). Vzhledem k tomu, že redakce vlepovala příslušná exlibris jen do svazků pro subskribenty, vyskytují se i knihy s vlepenými knižními značkami vzniklými pro jiné svazky edice. Značná část neabonovaných váza-

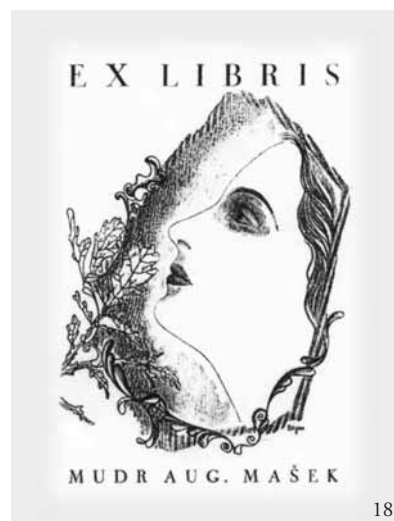
ných knih tak zůstala bez exlibris. Třebaže se exlibris vlepovala do svazků nezdídky i nahodile, a to jak v expedici nakladatelství, tak i pozdějšími nabyvateli knih, P. LADMAN dlouhodobým sledováním výskytu vlepených univerzálních exlibris Toyen v antikvárních knihách Symposia zjistil v řadě případů opakovaný výlep téhož typu knižních značek. Proto se lze domnívat, že patrně šlo o abonentské exempláře. Vzhledem k rozsahu ilustračního díla Toyen (cf. MACKOVÁ, red., 1977, LADMAN 1992, 2003) není identifikace původních dvojic knih a exlibris snadná, a to i proto, že občas posloužily ilustrace jedné knihy (např. sv. 81 edice Symposion) jako předlohy pro vznik exlibris k několika knihám. Některé univerzální knižní značky Toyen jsou zá-

znamy nakladatele nebo vročenými signaturami autorky doloženy pro léta 1933, 1934 a 1936 až 1938. (Vznik některých dokládá ediční zpravodaj, Oznamovatel Symposia: kupř. v č. 36, str. 3, z prosince 1933 oznamuje rozeslání dvou exlibris Toyen a dvou knižních značek R. KRAJCE. Oznamovatel č. 39, str. 2, z prosince 1934 sdělil, že 7 svazků Symposia vyzdobila knižními značkami Toyen, a to č. 78–82 a 84–85, kdežto pro svazek č. 83 od J. LAFORGUE vytvořil knižní značku J. ŠTYRSKÝ, třebaže i tuto knihu upravila Toyen. V letech 1933–34 Toyen prokazatelně vytvořila maximum, a to nejméně devět univerzálních exlibris; u několika značek ovšem nelze v rámci 30. let roku vzniku upřesnit, a to jak pro průběžnost motivů, tak i nedostatek zpráv.) Autorské označení nesou jen čtyři univerzální značky (č. U13,15,19 a 20), takže 80 % z nich zůstalo nesignováno.

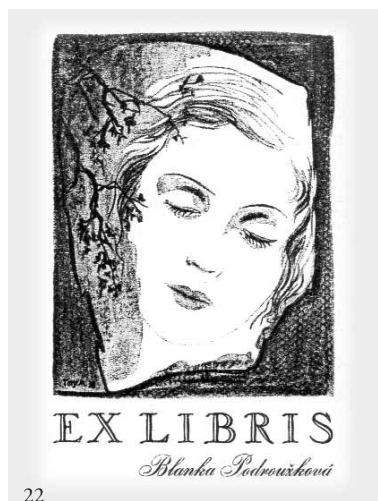
Zavedení univerzálních exlibris vzbudilo tak velký zájem i mimo okruh odběratelů edice, že dr. R. Škeřík reagoval na zájem odběratelů edice a zřejmě i sběratelů o zaslání nenalepených exlibris sdělením (cf. Oznamovatel č. 39 z prosince 1939, str. 2), že pro soukromou potřebu exlibris neprodává a nedistribuuje. Zároveň však zájemcům z řad čtenářů edice Symposion přislíbil sdělení adresy graficky, od níž si knižní značky pro vlastní



15



18



22



24

knihovny mohou objednat. Tak patrně vznikla většina exlibris Toyen pro jednotlivce, neboť mezi nimi převažují nesběratelé. Exlibris pro soukromníky se od univerzálních exlibris liší nejen formátem, ale poněkud i tematicky a vyznačením autorství: s výjimkou lístku pro DR. REZKOVOU (který je podezřelý z neautorizované překresby) a dvou neověřených značek (č. 5 a 16 soupisu), nesou všechny jméno autorky nebo iniciálu T. Pro tehdejší značnou popularitu označování knižního majetku vlepováním knižních značek, ale také pro výjimečnou přitažlivost umění Toyen svědčí, že exlibris vznikala rovněž i neautorizovanými amatérskými překresbami (určitě lístek M. JURNÉHO, téměř jistě MUDR. H. REZKOVÉ-MOURALOVÉ a možná i DR. F. B. STEINERA), tedy vlastně jako plagiáty, které však nejspíš vyjadřovaly obdiv

nebo snad také nedostupnost originálního návrhu Toyen, takže bezpochyby nejde o komerčně motivovaná falza.

Datovaná exlibris soukromníků pocházejí z období dvanácti let 1935 až 1946, z toho ve 30. letech vzniklo nejméně devět, ve 40. letech patrně rovněž devět (vroučení u zbývající třetiny schází). Emigrací v roce 1947 se kapitola příležitostné grafiky v díle Toyen patrně uzavřela, resp. z období pobytu ve Francii doklady těchto aktivit postrádáme. Souvislosti motivů na jednotlivých značkách čtenář nalezne v soupisu, chudoba rejstříku převážně málo specifických motivů – dívčí tváře, akty, oko, květy, ojedinele lev nebo sova – i nedostatek informací o majitelích činí většinu chronologických úvah nejistými. O sociálním postavení majitelů lze z omezených informací (architekt KOZÁK, lékaři JANDA, MAŠEK a REZKOVÁ, právník SKÁLA, DR. HRDLIČKA, DR. STEINER, redaktor a spisovatel BENEŠ, PODROUŽKOVÁ z rodiny nakladatele a spisovatele, KOVAŘÍKOVÁ z rodiny prostějovského podnikatele) soudit na příslušnost nejméně poloviny osob ke středním nebo vyšším vrstvám.

V dosavadní absenci soupisu příležitostného díla Toyen se obráží v podstatě přetrvávající ambivalentní vztah naší sběratelské obce k jejím pracem. Prvý důvod

chladného vztahu tvoří skutečnost, že sběratelé vesměs dávali a dávají přednost artefaktům provedeným v původních grafických technikách. Druhým důvodem je i nevelká sběratelská prestiž relativně dostupnějších univerzálních knižních značek; třetí důvod spočívá ve faktu, že mnozí vlastníci exlibris Toyen nebyli sběrateli, ale vlastníky knihoven, kteří většinu svých listů spotřebovali k označení svého knižního majetku, takže se tyto značky dostávají do rukou sběratelů jen zřídka a náhodně. Osobní občanské knihovny zpravidla své tvůrce nadlouho nepřezívají, takže dnes, po 50 až 75 letech od jejich vzniku, jich již drtivá většina neexistuje. Navzdory dnešní konjunkturu díla Toyen uchovávají státní muzea a galerie z její příležitostné grafiky jen náhodně získané artefakty. (Nezájem ilustruje i skutečnost, že např. ve sbírce UPM Praha jsou univerzální exlibris Krajce, Maška, Svolinského, Štyrského aj. mylně zařazeny mezi práce Toyen.)

Ani mezi sběrateli se navzdory všemu úsilí v duchu prof. JOSEFA GLIVICKÉHO, orientovaného na soustavný sběr a dokumentaci hodnot a vzácných dat v oblasti české moderní příležitostné grafiky, poměry příliš nezměnily. Proto předkládané soupisy představují sice prvý, ale stále jen částečný pokus o soustavnou dokumentaci tohoto segmentu díla Toyen. Je třeba litovat, že jsme již nestačili dokumentačně využít sbírku RNDR. KARLA SAMŠIŇÁKA, jejíž část byla nedávno vystavena v jičínském muzeu. Kromě autorů, citovaných v literatuře, se na shromažďování dat a dokumentace podíleli v průběhu několika desetiletí ING. E. BURDOVÁ, ING. OTA HRADČNÝ, ING. MILAN HUMPLÍK, ING. JIŘÍ KROUPA, VILÉM ŠMIDT a další. Zvláštní poděkování si zaslouží RADOVAN IVŠÍC z Paříže, přítel Toyen a znalec jejího díla, jenž pro naši publikaci poskytl řadu předloh pro ilustrace a zpřístupnil příslušnou část obsahu své sbírky, která zahrnuje i část práce z pozůstalosti umělkyně.

EXLIBRIS JEDNOTLIVCŮ

1. 194? ARNE-OVÁ, M. Dívčí tvář v nepravidelném mnohoúhelníku a orchidej. Sign. Toyen. P1+T 98:71. Zelený tisk. Barevná reprodukce *Vencl 2000*, str. 119. (Motiv exlibris je blízký výzdobě knihy J. Stehlíkové, *Skleněná zahrada*, 1943 – orchideje na vazbě, tvář na přebalu: *Ladman 2003*, str. 113, č. soupisu 410.)

2. 194? BENÁK, JIŘÍ. Vlevo hledící ženský profil, snítka s trsy drobných květů v nepravidelném záramování. P2 s podtiskem+T 114:70. Sign. Toyen. Fialový tisk. (Motiv blízký exlibris MUDr. A. Mašek, vzdálenější paralelu lze vidět např. na přebalu knihy S. Buonaccini z r. 1942: *Ladman 2003*, č. 394.)

3. 1946? BENEŠE, K. J. Z knih. Dívčí tvář, nahoře listnatá větvička, nakreslená na papíru s trhlinami na okrajích. P1+T 84:65. Hnědý tisk. Značeno Toyen.

EX LIBRIS



MARCELA ARNE-OVÁ

1

Ex libris



JIRÍ BENÁK

2



4

Ex libris



6



EX LIBRIS DR. J. HRDLIČKA

7



EX LIBRIS DR. J. HRDLIČKA

8



9

EX LIBRIS
Dr. JOSEF JANDA

10

(Motiv blízký kresbě na přebalu knihy K. J. Beneše, Pohádka o zakleté písni, 1946: *Ladman 2003*, č. 440; na méně přesvědčivou souvislost soudil *Glivický 1977*.)

3a. Návrh Z knih K. J. Beneše. Tvář ženy en face, nakreslená na potrhaném svitku, dubová větvička s listy shora vpravo, dole legenda. Jemná kresba perem a tuší 163:125. Signováno Toyen. UPM, GS-7557.

4. 1935? BERGER, O. E. Větvička kvetoucího kaktusu, obrys torza polopostavy. Sign. T. P1+P2/2+T 98:68. Oranžový a černý tisk. (Změnou nápisu adaptováno z obálky G. Apollinaira, *Básně*, 1935: *Venc 1984*; barevná reprodukce *Venc 2000*, str. 119; *Ladman 2003*, č. 224).

5. 19?? BERINGERA, ANTONÍNA. Dívčí tvář, větvička a faksimile podpisu majitele. P1 81:45. (*Anonym 1949*, 64.)

6. 1944 ČERNÁ, PAVLA. Dívčí akt, klaviatura, houslový klíč, rostliny, faksimile podpisu majitelky(?). P1+T 75:50. Značeno T 44. (Reprodukce *Prokop 2003*.)

7. 1937 HRDLIČKA, J., dr. Sova na pahýlu stromu u skály. Modrozelený tisk P2+T 90:65. Značeno Toyen 37.

7a. Hnědočervený tisk s jemným podtiskem těže barvy (*Glivický 1979*). Kabinet exlibris PNP Chrudim.

8. 1937? HRDLIČKA, J., dr. Úhlopříč-

ně ležící spící dívčí poloakt (utonulá?), závěsy, větve palmy. P2 s jemným podtiskem+T 90:65. Zelenavě modrý tisk. Značeno Toyen. *Glivický 1979*. Kabinet exlibris PNP Chrudim, inv. č. 10 092.

9. 1943 HRŠEL, R. Oko hledící otvorem v protrženém listu papíru, upevněným v rozích připínáčky. P2 95:66. Modravý tisk s jemným podtiskem. Značeno Toyen. (Vročení podle ing. E. Burdové-Hršelové; *Glivický 1975*, 18, tedy mylně soudil na původ ve 30. letech.) Vlastník patřil mezi královéhradecké sběratele.

9a. Hnědý tisk s jemným podtiskem.

10. 19?? JANDA, JOSEF dr. Oko hledící z nepravidelného otvoru, shora větvička, vše rámováno do obdélníku z nerovných linií. Značeno T. P2+T 105:64. Zelený tisk. (Varianta motivu jako na exlibris R. Hršela nebo na univerzálním exlibris pro Symposium sv. 87 z r. 1936: obr. U10; *Ladman 2003*, č. 298.) Vlastník byl lékařem a sběratelem moderny.

10a. Hnědý tisk.

11. 19?? KITTNAR, ERIK. Dívčí polopostava v nepravidelném otvoru, vlevo svislá řada (spíš kaktusovitých než leknínovitých) květů, vše rámováno kostřbatým obdélníkem. Sign. Toyen. P2+T 96:76. Hnědý tisk. (Vodorovné rastry pod kresbou připomínají svislé rastry exlibris dr. J. Hrdličky s dívčím motivem.)



26



Z KNIH VĚRY A JIRKY KOKEŠOVÝCH

12

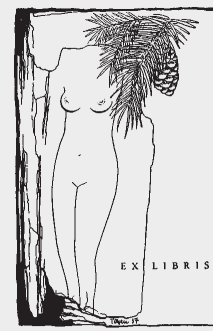
EX LIBRIS
LÍDY KOVÁŘIKOVÉ

13

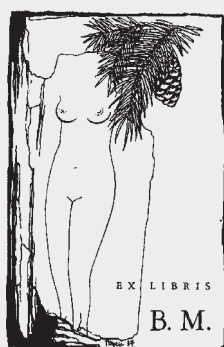


Z KNIH M. LEGNEROVÉ

17

EX LIBRIS
BLANKY MLÁDKOVÉ

19



20

ex libris
Luisa Pevná

21

EX LIBRIS
MUDr. HANA REZKOVÁ-MOURALOVÁ

23



25

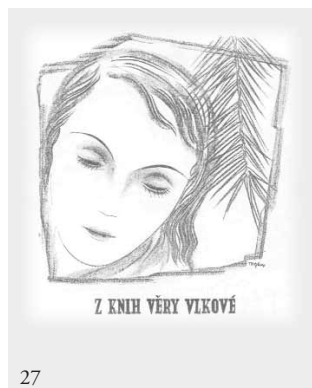
11a. Modrý tisk.

12. 194? KOKEŠOVÝCH, VĚRY A JIRKY. Z knih. Spící ženská tvář a kvetoucí kaktus v nepravidelném rámečku. P2+T 89:73. Modrý tisk. Značeno Toyen. (Motiv shodný jako na exlibris Luisa Pevná a pravděpodobně i její datování.)

12a. Barevná varianta.

13. 1936 KOVÁŘIKOVÉ, LÍDY. Fragment nepravidelné desky se spícím ženským obličejem en face s prameny vlasů a větvíčkami na čele a na levé tváři. P1+T 77:54. Hnědý tisk. Svisle vpravo značeno Toyen 36. UPM, GS-7571. (Blízké motivy mají i exlibris pro M. Legnerovou a V. Vlkovou, event. i plagiát MUDr. H. Rezková-Mouralová, odvozený od kresby v titulu M. Baring, Symposion sv. 91 z r. 1936: cf. *Ladman 2003*, č. 279.) List náležel manželce kultivovaného prostějovského podnikatele.

14. 1937 KOZÁK, FRANTIŠEK. Na zádech spící torzo ženského aktu (uhlopříčně hlavou vlevo dolů) v obdélníkovém rámečku, shluk zlomků černobílých trasírek a měřítek. Sign. T 37. Heliogravura 128 až 130:89 (dle J. Glivického výtiskl M. Pegrassi 1938 v nákladu 15–20 kusů). Vlastník byl architektem, bibliofilem a exlibristou. Knihovna NM, inv. č. 7737; Kabinet exlibris PNP Chrudim, fond 52/70 (podpis tužkou).



27

14a. P1+T 80:54. Tisk černě asi po r. 1950. Reprodukce *Prokop 2003*.

15. 1942 KRÁTKÁ, MILÉVA. V trávě sedící dívčí akt, oblak. P1+T 76:62. Značeno Toyen 42 zřejmě do datečně, neboť předlohou se stala kresba k ilustraci (nikoli až reprodukcí zhoršená ilustrace), publikované již v r. 1932: viz M. d'Angoulême, *Heptameron novel*, Družstevní práce Praha, str. 513, záhlaví 61. novely: *Ladman 2003*, č. 54.

16. 19?? LAMAČ, ZDENĚK. Korálový strůmek a výhled na moře. P1+T 105:70. *Anonym 1949*, 64. (Výskyt mořských motivů v díle Toyen – včetně univerzálních exlibris pro Symposion – připouští vznik této značky v letech 1934–36.)

17. 193? LEGNEROVÉ, M. Z knih. Dívčí tvář v zrcadle, vlevo palmovitá větev, vpravo část hlavy shlížející se dívky. Sign. Toyen. P1 79:66. Hnědý tisk. (Relativně blízké motivy: exlibris L. Kovářikové a V. Vlkové, event. dr. H. Rezkové-Mouralové.)

18. 19?? MAŠEK, AUG. MUDr. Doleva vzhlížející ženská tvář, větvíčka dubu a ornament rámuji nepravidelný obrazec. P2 hnědět+T černě 110:75. Sign. Toyen. (Blízký motiv a analogie: viz exlibris J. Benák. Rozvilinové zarámování spodní části obrazu zdobí ženskou tvář přebalu knihy J. Pod-

roužka, Neuvěřitelný příběh, 1939: *Ladman 2003*, č. 357.)

19. 1937 MLÁDKOVÉ, BLANKY. Bezhlavé a bezruké ženské torzo na olámané desce, větvička jehličnanu se šiškou. P1+T 115:71 modře. Značeno Toyen 37.

19a-b. Červený a černý tisk.

20. 1937 M., B. Zmenšená varianta předchozí knižní značky, na níž jméno nahradily iniciály majitelky. P1+T 79:51. Černý tisk.

20a. Hnědý tisk.

21. 194? PEVNÁ, LUISA. Spící dívčí tvář a kvetoucí kaktus v nepravidelném kosočtverečném zarámování. P1+T 100:69. Hnědý tisk na žlutavém papíru. Značeno Toyen. (Týž motiv autorka použila pro exlibris Kokešových a jako ilustraci knihy D. Outratové, *Pastely*, 1944, str. 40: *Ladman 2003*, č. 417.)

22. 1938 PODROUŽKOVÁ, BLANKA. Spící dívčí tvář en face a větvička v nepravidelném obrazci. Signováno Toyen 1938. P2/2+T 126:81. (Rastr pod kresbou připomíná podobné na exlibris s dívčím motivem dr. J. Hrdličky a E. Kittnara. – Zvlášt pečlivě provedený lístek patřil patrně ženě nebo dceři nakladatele a spisovatele J. Podroužka, pro nějž Toyen ve 30. a 40. letech pracovala.)

23. (1936?) REZKOVÁ-MOURALOVÁ, HANA MUDr. Spící ženská tvář en face s pramenem vlasů na čele, uzavřená do nepravidelného čtyřúhelníku. P1+T modře 93:60. Nekultivovaným překreslením zhoršený motiv z obálky i titulu knihy M. Baring, *Cesta do neznáma*, Symposion, sv. 91, Praha 1936; *Ladman 2003*, č. 279. Absence signatury a hlavně zhrublá kresba svědčí pro amatérskou kopii, spíše napodobeninu z obdivu než plagiát.

24. 1944 SKÁLA, KAREL dr. Hlava dívky a tři listy v nepravidelném zarámování. Sign. Toyen. P2 s podtiskem 118:80. Tisk hnědý. UPM, GS-6044. (*Anonym 1949*, 64). Takřka identický motiv se objevil na obálce knihy J. Urbánkové, *Rozbité zrcadlo*, 1944: *Ladman 2003*, č. 421. Motiv Skálova exlibris se shoduje i s podobou obálky knihy M. Hnykové, *Nachový plamen*, 1944 – *Ladman 2003*, č. 414 –, na nichž se navíc objevuje lokálně užitá plástvovitá struktura jako na exlibris s dívkou pro dr. J. Hrdličku atd. Konečně listy listnatých stromů kolem ženské tváře zdobí přebal románu B. Nováka, *Velké děti*, 1943: *Ladman 2003*, č. 407. (Vlastníkem značky byl právník policejního ředitelství Praha, který, jako představitel českého skautingu, byl ve 40. až 60. letech dlouhodobě – stejně jako jeho žena – z politických důvodů vězněn; funkcionář spolků bibliofilů i exlibristů.)

24a. Modrý tisk.

25. 1939? /STEINER, F. B. dr./ Rozpraskaná figura černohlavého lva ležícího v poušti a faksimile podpisu majitele. P1+T 87:58. Sign. Toyen. (Předlohou je v detailech pozmeněná překresba jedné ze 12 kreseb Toyen

z cyklu *Přízraky pouště*, jenž vznikl v letech 1936–37, ale vyšel až 1939 s básněmi J. Heislera, *Les spectres du désert*, 1939, str. 28: cf. *Bydžovská – Srp 2003*, 58, obr. 102; *Ladman 2003*, č. 359.) Obě kresby jsou sice signovány, ale kresba pro exlibris je pozmeněná, zhrublá, ochuzená o detaily (viz povrch pouště, pukliny na těle lva, tvar jeho hlavy atd.); spolu s málo vhodným písmem na exlibris vedou tyto skutečnosti k pochybnostem, zda jde o autentickou práci Toyen nebo spíše o amatérskou kopii.

26. 19?? SVOBODOVÁ, SONKA. Stojící akt v nepravidelném šestiúhelníku, shora zprava větvička. Značeno Toyen. P1 104:65. Tisk modrý.

26a. Hnědý tisk.

27. 19?? VLKOVÉ, VĚRY. Z knih. Dívčí tvář en face a větvička jehličnanu v nepravidelném zarámování. Značeno Toyen. P2+T 83:74. Tisk modrý. UPM, GS-5653.

27a. Hnědý tisk.

Nesporný plagiát:

JURNÝ, M. Ženské torzo, nepravidelný mnohoúhelník, pět obilných klasů. P1 92:61. Primitivní a zmenšená perokresebná kopie litografie frontispisu J. Giono, *Hlasy země*, Symposion sv. 60, Praha 1933: *Ladman 2003*, č. 122.

UNIVERZÁLNÍ EXLIBRIS

Univerzální exlibris byla seřazena podle let vzniku, přičemž nedatované lístky jsou na konci.

U1. 1933 Odvrácený sedící dívčí akt pod větví stromu hledí na vzdálené hory. L/2 64:47. Černý a růžový tisk. Autorsky neoznačeno, ale reprodukováno v *Oznamovateli* č. 36 z prosince 1933. UPM, GS-7576. P. Ladman zjistil opakované vlepování lístku do knihy A. Moravia, *Lhostejní*, Symposion, sv. 70, 1933.

U2. 1933 Část dívčí tváře s výraznými očima, vpravo strom. L/2 64:48. Černý a růžový tisk. Nesignováno, ale motiv exlibris převzat z kresby pro vazbu sv. 70: A. Moravia, *Lhostejní*, 1933. Vlepováno do různých svazků *Symposia*, např. sv. 67 z r. 1933 (C. Houghton) nebo 72–74 z r. 1934 (A. Suarés).

U3. 1934 Na levém okraji obrazu část odvrácené dívčí tváře hledí na oblaka, vpravo lilie. P2+T 75:55. Modrý tisk. Nesignováno. Motiv převzat z ilustrace D. H. Lawrence, *Panna a cikán*, Symposion sv. 81, str. 143, Praha 1934. (Reprodukce v *Oznamovateli* č. 39 z prosince 1934, str. 17.) Vlepáno do M. O'Sullivan, *Symposion*, sv. 82, 1934.

U4. 1934? Polovina dívčího obličje čelně s výrazným otevřeným okem a vlasy splývajícími až na rameno, nakreslená na nepravidelnou mnohoúhelníkovitou

U 1



U 2



U 3



U 4



U 5



U 6



U 7



U 8



U 9



U 10



U 11



U 12



U 13



U 14



U 15



U 16



U 17



U 18



U 19



U 20



plochu, za níž při levém okraji obrazu splývá větroví s listy; vše včetně legendy Ex libris zarámováno do obdélníku. P2 92:64. Modrý tisk. Autorsky neoznačeno. UPM, GS-7572. (Reprodukce *Prokop 2003*.) Vlepeno do D. H. Lawrence, Panna a cikán, Symposium, sv. 81, 1934.

U5. 1934 Dívčí hlava téměř z profilu a pravé rameno, vlevo trávy, vše v lineárním rámečku. P2+T 99:64. Modrý tisk. Nesignováno. Motiv převzat z titulu D. H. Lawrence, Panna a cikán, Symposium, sv. 81, Praha 1934. Vlepováno do J. Giono, Člověk z hor, Symposium, sv. 79, Praha 1934.

U6. 1934 Dívčí tvář en face zčásti překrytá téměř bezlistými větvičkami, vše v rámečku. P2 93:64. Modrý tisk. Nesignováno. UPM, GS-7573. Opakovaně vlepeno do J. Giono, Země zpívá, Symposium, sv. 84, Praha 1934.

U7. 1934 Při pravém okraji střední část spící dívčí tváře, z levého horního rohu sahá diagonálně větve borovice, vlevo dole krajina; vše v obdélníkovém rámečku. P2+T 75:54. Modrý tisk. UPM, GS-7575. Nesignováno. Motiv převzat z vazby a str. 97 D. H. Lawrence, Panna a cikán, Symposium, sv. 81, Praha 1934. Opakovaně vlepeno do J. Giradoux, Dobrodružství touhy, Symposium, sv. 80, Praha 1984.

U8. 1934 Tvář vousatého Asiata, vlevo splývající větvičky. P2 91:64. Modrý tisk. Autorsky neoznačeno. UPM, GS-7574. Vznik značky vzhledem k tematické příbuznosti souvisel se svazkem Y. Kang, Drnová střecha, Symposium, sv. 78, Praha 1934.

U9. 1934 Větve palmy vpravo, nahoře řídké trásné listoví, v dále na mořském horizontu malá plachetnice, vše v pravidelném obdélníkovém rámečku. P2 91:64, modrý tisk. Nesignováno. UPM, GS-6034. Vlepeno ve sv. 85 edice Symposium (J. F. O'Connell, V tichomořském ráji, 1934), jehož levá horní část kresby v titulu se shoduje s větvemi na exlibris.

U10. 1936 Lidské oko vyhlížející nepravidelným otvorem. P2+T 83:49. Hnědý tisk. Autorsky neoznačeno. Opakovaně vlepeno do knihy J. Ortegy a Gasset, Rozhovory o ženách a lásce, Symposium, sv. 88, Praha 1936. Motiv má analogii v D. H. Lawrence, Ten, který zemřel, Symposium, sv. 87, 1936: cf. *Ladman 2003*, č. 298.

U11. 1936? Půl dívčí tváře na nepravidelném kosoúhelníkovém bloku napravo, vlevo několik trav. P2+T 75:46. Hnědý tisk. Autorsky neoznačeno, ale námět pochází z vazby a titulu J. Giono, Kéž tonu v radosti, Symposium, sv. 89, Praha 1936; vlepeno do M. Baring, Cesta do neznáma, Symposium, sv. 91, 1936.

U12. 1937? Plačící oko. P2 s okrovým podtiskem +T 78:55. Autorsky neoznačeno. Vlepeno v G. Bernanos, Zločin, Symposium, sv. 95, Praha 1937. (Reprodukce *Prokop 2003*.)

U13. 1937 Pahýl stromu vlevo v popředí, obrys hory

v pozadí, obdélníkový rámeček. P2 s okrovým podtiskem + T 81:58. Značeno T 37. UPM, GS-6030. Opakovaně vlepeno do W. Ehmer, O vrcholek světa, 1938, Symposium sv. 112; motiv hory na exlibris se vztahuje k fotografii Mount Everestu u str. 192.

U14. 1938? Dívka v dlouhých šatech stojí v jeskynním vchodu s pravým předloktím opřeným o skalku. P2 se zelenavě okrovým podtiskem + T 81:58. Nesignováno. UPM, GS-6039. Typově příbuzné skalky i dívka se vyskytují na frontispisu O. Duun, Bůh se usmívá, Symposium, sv. 105, Praha 1938; opakovaně vlepeno do zmíněného svazku.

U15. 193? Horní část hlavy spící ženy v nepravidelném lineárním obrazi. P2+T 81:61. Hnědý tisk. Značeno T. UPM, GS-6033.

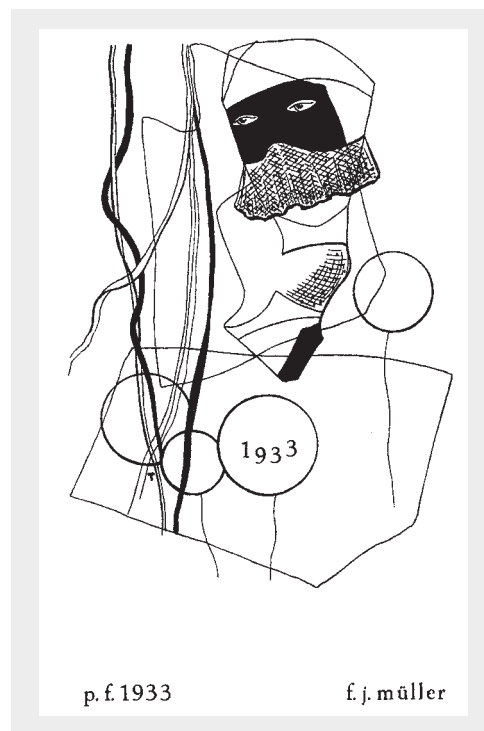
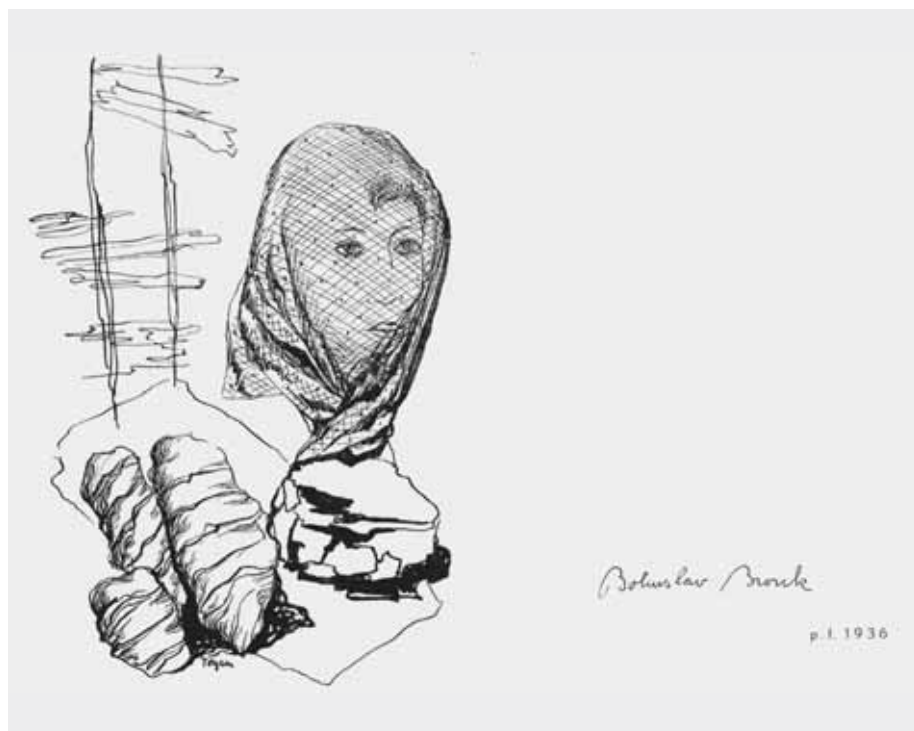
U16. 193? Nepravidelný (fragmentu podobný) rám, vlevo kmen palmy s hroznem plodů a pár větví, moře. P2 77:54, hnědý tisk. Opakovaně vlepeno do R. Güiraldés, Symposium sv. 86, 1936; ojedinele do Gauguin, Noa, Symposium, sv. 121.

U17. 193? Stojící akt s pravou rukou zvednutou k tváři, vpravo větve stromu, vše v pravidelném, vlevo neuzavřeném obdélníkovém rámečku. P1+T 75:55. Hnědý tisk. Nesignováno. Souvislost s některou z knih edice Symposium zatím není prokázána (ojedinele se vyskytl vlepený list ve svazku č. 88 J. Ortegy a Gasset, Rozhovory o ženách a lásce, 1936).

U18. 193? Svisle splývající větvičky v obdélníkovitém rámečku s oranžovým irisovým podtiskem: jen úprava výřezu z neurčené východoasijské kresby nebo grafiky, označené japonskou nebo čínskou pečeti v oválu. P2 s podtiskem+T 82:55. UPM, GS-6040. Jde tedy jen o úpravu cizího díla; atribuce listu Toyen (její signatura schází) se opírá o popisky listů v předválečných sbírkách. A kromě toho bývala značka vlepena do knih s její úpravou, např. F. Timmermans, Prostáček boží, Symposium, sv. 69, 1933, jindy L. Frank, Milenci ve snách, Symposium, sv. 97, 1937.

U19. 1938 Profil doprava obrácené ženské hlavy v masivním nepravidelném obdélníkovitém rámečku. P2+T 78:56. Hnědý tisk. Značeno T v levém dolním rohu. UPM Praha, GS-6036; Kabinet exlibris PNP Chrudim, inv. č. 10 090. Vlepováno do I. Stone, Žízeň po životě, Symposium, sv. 107, 1938.

U20. 193? Dvě mřížkované plochy s hvězdičkami sahající zčásti přes dívčí tvář en face, z pravého horního rohu holé větvičky a pod nimi několik nevelkých oblakovitých útvarů, vše v nepravidelném obdélníkovitém rámu. P1+T 80:65. Hnědý tisk na lesklém bílém papíru. Určité indicie připouštějí vznik lístku kolem poloviny 30. let: PF 1933 K. J. Obrátila obsahuje hvězdy podobného tvaru, PF 1936 B. Brouka nese shodnou šrafuru a oblakovité útvary. (Exlibris zřejmě nebylo určeno pro Symposium; zjištěný exemplář si přivlastnila přípisem perem Hana Wedellová.)



Obtížně řešitelný problém představují autorsky atypické univerzální značky, které vznikaly pouhou úpravou cizích předloh. Jen jedna z nich (č. 19) byla z tradice zařazena mezi univerzální exlibris Toyen. V řadě případů neplatí, že autorství knižní úpravy nutně implikuje autorství knižní značky (např. J. LAFORGUE, sv. 83 Symposia, upravila Toyen, ale exlibris provedl J. Štyrský). Dalším příkladem poslouží např.: 1939? Rembrandt, reprodukce grafického autopořetru

z r. 1639. „Z knihovny.“ P1+T 82:62. Hnědý tisk s modravým podtiskem. Autorství Toyen se z úpravy přejeté grafiky nejeví, ale nepřímě se zdá být naznačováno autorstvím úpravy 2. vydání 52. svazku Symposia H. van Loon, Rembrandt, Praha 1939. Prvé vydání této knihy v roce 1931 upravené rovněž Toyen (viz *Ladman 2003*, č. 41 a 354) nepřipadá v úvahu, protože předcházelo vzniku univerzálních exlibris edice Symposion. Vzhledem k tomu, že podle tiráže navrhla Toyen

jen úpravu a vazbu, nelze vyloučit, že autorem úpravy této knižní značky byl Karel Svoboda, jenž v letech 1936–1943 univerzální exlibris pro Symposium prokazatelně tvořil (Škeříková 1982, str. 288, chválí jeho spolehlivost, jíž možná nepřímo vytěšňoval Toyen), a to i pro knihy s úpravou Toyen (např. pro svazek 313 z r. 1936 nebo sv. 339 z r. 1938: Vencl 1988), přičemž navíc jen on občas užíval legendu „Z knihovny“. Pro Svobodino autorství svědčí i to, že pro rok 1939 už doklady o aktivní spolupráci Toyen s dr. R. Škeříkem scházejí.

NOVOROČENKY

PF 1933 F. J. MÜLLER. Maškarní maska, závoj, čtyři balóčky, visící konfety, dole nepravidelný pětiúhelník. P1/3col.+T 174:100 na 3. straně dvoulistu. Značeno Toyen v obraze dole. UPM, GS-160.

a) Část nákladu P1.

PF 1933 K. J. OBRÁTIL. Stojící akt, mléčná dráha, souhvězdí, větvička smrku. P1/col 138:91, dvoulist 151:110. Značeno T.

b) Část nákladu P1.

PF 1934 B. M. KLIKA. Dívčí hlava, oblaka, padáky, letadlo. P1 modře + T černě 123:76 na pohlednici 150:95. Značeno T. Na rubu text „Zátiší knihy, srdce i ducha. Toyen: taneční pozdrav.“ UPM, GS-3482.

PF 1934 Kocourkovských učitelů. Karikatura. (Neoprotvrzeno; ústní sdělení ing. O. Hradečného.)

PF 1935 UNIVERZÁLNÍ. Lampion a papírové girlandy s legendou: „Veselý Nový rok!“. L/2 147:104. Hnědý a šedý tisk. Vydala Družstevní práce 1934 jako pohlednici: „Zima – vánoční a novoroční pozdrav.“

PF 1936 Bohuslav BROUK. Kompozice se ženskou hlavou v závoji, pod ní balvan a několik balíčků na obdélníkové ploše, v pozadí oblaka a dvě tyče. Značeno Toyen dole v obraze. P1 164:108 na 2. straně dvoulistu 170:130; na 3. straně faksimile podpisu majitele a přítisk „pf 1936“. Červenavě hnědý tisk na žlutavém papíru. UPM, GS-84.

PF 1936 MUDr. Josef JANDA. Kompozice s dívčí tváří čelně vystupující z desky děravé plástvovité struktury, pod níž a vpravo se rozpadají další hmoty. Značeno Toyen. P1 142:101 na 2. straně dvoulistu 149:107; T na 3. straně. Zelený tisk, žlutý papír. UPM, GS-82.

PF 1945 TOYEN – JINDŘICH HEISLER. Závazek k divákovi stojící školačka hledí do snové krajiny. Kolorovaná fotografie s autografem „P.f. 1945 Toyen“. UPM, GS-3989.

LITERATURA

- Anonym (Vodehnal, P.?) 1949: *Toyen – Marie Čermínová – exlibris*. Knižní značka IX, č. 4, str. 64.
- Bydžovská, L. – Srp, K. 2003: *Knihy s Toyen*. Praha (Akropolis).
- Glivický, J. 1971: *Knižní značky malířky Toyen*. Panorama č. 5, str. 7.
- 1975: *Knižní značka malířky Toyen*. Zprávy SSPE, č. 4, str. 18.
- 1977: *Další knižní značka od Toyen*. Zprávy SSPE, č. 1–2, 20–21.
- 1979: *Dvě neznámé knižní značky od Toyen*. Zprávy SSPE, č. 2–3, str. 4.
- Ladman, P. 1992: *Soupis knižního díla Toyen*. Marginálie 1988–1990, str. 255–282. Praha. Památník národního písemnictví.
- 2003: *Soupis knižního díla Toyen*. In: Bydžovská – Srp 2003, 97–118.
- Macková, R., ed., 1977: *Nakladatel Rudolf Škeřík a jeho dílo*. Praha. Strahovská knihovna.
- Prokop, I. 2003: *Toyen. List slovníku tvůrců exlibris*. Praha, SSPE.
- Srp, K. 2000: *Toyen*. Praha, Argo – Galerie hl. města Prahy.
- Stocký, J. 1933: *Novoročenky 1933*. Praha (A. Chvála).
- 1934: *Novoročenky 1934*. Praha (A. Chvála).
- Škeříková, E. 1982: *Vzpomínky na Symposium*. Strahovská knihovna 16–17, 273–292.
- Vencl, S. 1984: *Další knižní značky od Toyen*. Zprávy SSPE, č. 1, str. 7–8.
- 1988: *Knižní značky Karla Svobody z let 1922–1986*. Praha (SSPE).
- 2000: *České exlibris*. Praha (Hollar).

Seznam zkratk a vysvětlivky

Popisy artefaktů v soupisech jsou provedeny standardním způsobem: Míry se udávají v mm, a to výška před šířkou.

Pro grafické techniky se užívají mezinárodní symboly:

L litografie, P1 pérówka, P2 autotypie, T typografický přítisk textu;

GS grafická sbírka,

SSPE Spolek sběratelů a přátel exlibris,

UPM Uměleckoprůmyslové muzeum Praha.

Jan Bauch

příležitostná grafika

SLAVOMIL VENCL

JAN BAUCH (1898–1995) patří nesporně mezi nepočtené významné reprezentanty české výtvarné kultury 20. století, pro něž oblast příležitostné grafiky zůstávala jen na okraji jejich uměleckých záměrů. Jedním z hlavních důvodů, proč naši sběratelské obci soupis Bauchovy příležitostné grafiky stále ještě schází, ač jde o údaje poznání jeho závažného uměleckého odkazu žádoucím způsobem doplňující, spočívá ve skutečnosti, že jeho nečetné listy vlastnili vesměs nesběratelé, takže tato grafika obíhala mimo obzor našeho společenství. Vedlejší důvod omezené sběratelské obliby Bauchovy grafiky představovala jistě absence úsilí umělce o líbivost a snadnou srozumitelnost. Ve prospěch budoucí rekonstrukce soupisu prozatím shrnujeme údaje, které jsme získali z literatury (*Beran 1979, Vencl 1987, 1991, 2000, 33 s lit.*), ze sbírek některých institucí (Kabinet exlibris PNP Chrudim, muzeum Teplice, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha) a hlavně dotazy mezi vstřícnými sběrateli (MILAN FRIEDL, MILAN HUMPLÍK, RASTISLAV MIČHAL, VLADIMÍR MIKULE, MARIE SEDMÍKOVÁ). Všichni, kdož pomáhali, zasluhují poděkování stejně tak jako ti čtenáři našeho sborníku, kteří teprve zprávou do Knižní značky doplní níže uvedené soupisy dalšími údaji o listech ze svých sbírek.

Nízký počet záznamů naznačuje, že příležitostná grafika JANA BAUCHA spontánně nevábila. Podle toho, co dosud víme, začal s novoročenkami v roce 1947 (resp. 1940) a o exlibris se pokusil teprve až ve stáří. Pro sebe si ostatně provedl pouze jednu jedinou knižní značku, a to ještě unikátní. Jeho vlastní novoročenku jsme dokonce ještě žádnou neobjevili; jen občas vyhověl přání svých přátel – částečně z řad nakladatelů a bibliofilů, kterým dovolil k tomu účelu použít (a to nejspíš druhotně) některou ze svých volných grafik drobného formátu; dosud jich známe jen šest. Celkem nesourodý soubor knižních značek – realizovaných litografií, dřevorytem, linorytem nebo suchou jehlou – se sice patrně podstatně nerozrostlo, ale doufáme, že jich časem budeme znát více než dosud zjištěnou desítku. (Údaj



o větším počtu Bauchových exlibris v olomoucké Benýškově sbírce byl zjevně mylný – cf. *Vencl 2000, 33; Bauch* patrně vytvořil tiskařský šotek z Barucha). Do soupisu grafických novoročenek nebyly zahrnuty drobné bibliofilské tisky podobného účelu (např. JOSEF JAROSLAV KALINA, Kšaft, Praha v prosinci 1940, edice Prátelství v nákladu 300 kusů, z nichž některé kolorovány, tzv. výroční tisk nakladatele JANA POHOŘELÉHO, 16 stran s dřevorytem 157:108 jako frontispisem na str. 4; ilustrační motiv s umrlcem, rakví a svící). Mimo soupis zůstaly i drobné volné grafické lístky pro návštěvníky večerů Lyry Pragensis (nejméně 8 suchých jehel z let 1983, 1985, 1987, 1988), vesměs výrazně označených slepotiskem znaku LP.

Jakkoli Bauchově tvorbě vlastní směřování k monumentalitě zásadně tarasilo cestu k uplatnění v oblasti převážně komorně laděné až drobnotvaré příležitostné grafiky (v případě knižních značek pro M. PUCHALSKÉHO působí monumentalizující proporce z hlediska účelu přímo rozporně), považujeme předložené seznamy za užitečné. Přinejmenším jde o příspěvek k budou-

címu soupisu Bauchovy grafiky, přičemž doufáme, že naši sběratelské obci poslouží jako přímý podnět pro kontinuální vyhledávání dosud unikajících informací a dat.

EXLIBRIS

1960? BAUCH, J. Unikátní vlastní exlibris: litografie z r. 1960 změněná tuší a kvaší v exlibris. Muzeum Teplice (Beran 1979).

ČEŘOVSKÝ, F. Dr. Větvička a klávesy klavíru. L/p 105:72. (Lístek vznikl na podnět M. FRIEDLA pro výstavu exlibris s hudebními motivy v Divadle hudby.)

1972 POTUČEK, B. (nebo R.?) Hvězda, ruka aj. X3 69:64.

1973 SKALICKÝ, Alexandr. Ptačí spár. X3/col. 125:88.

1981 (nebo 1982?) M., Rea. Polopostava ženy s rozepjatými pažemi. L/2 74:94.

1981 (nebo 1982?) MIČHAL, Rastislav. Fantastická figura? L/2 74:102.

1986 PUCHALSKÝ, M. Iničiály WAM /Mozart/ a Stavovské divadlo/Bertramka?. L/2 243:97. Signováno v kameni i podepisováno.

1986 PUCHALSKÝ, M. Kytice a Mozartův profil, iničiály WAM. L/2 243:104. Signováno v kameni i podepisováno. Oba listy pocházejí nejspíš z téhož kamene.

1987 LYRA PRAGENSIS. Legenda Ex libris bez jména majitele a stylizovaná lyra. C4 68:50. 100 čísl. tisků se slepotiskem LP ve 3. souboru exlibris Lyry Pragensis.

1987 LYRA PRAGENSIS. Legenda Ex libris a profil žen-

ské hlavy. C4 68:48. 100 tisků se slepotiskem LP; druhá varianta pro 3. soubor exlibris Lyry Pragensis.

NOVOROČENKY

PF 1947 I. PETR. Zvířecí motivy. L/b nebo col. UPM Praha, GS 195.

PF 1972 Vilém ŠMIDT. Hlava Paganiniho z profilu (z roku 1971). X3 139:98 na 3. straně dvoulistu, T na straně 2. 100 tisků. Kabinet exlibris PNP Chrudim, 3252/97/E.

PF 1973 Vilém ŠMIDT. Polopostava ženy s holubicí (z roku 1972). X3/col 158:87 na 2. straně dvoulistu, T na straně 2. Část nákladu nekolorována. 100 tisků. (X3 znovu použit v katalogu výstavy J. Baucha v Sobotce v r. 1981.)

a) Hnědý tisk X3. Kabinet exlibris PNP Chrudim, 3251/97/E.

PF 1976 Matouš JURÁK./ Pták, nad ním květ a listy. X3 140:102, hnědý tisk. Volný list signovaný JB nese přepis červenou a modrou fixou „pf 1976 MATOUŠ JURÁK“.

PF 1979 Matuš JURÁK. Kytice. X3 v karmínové barvě 126:88 na 2. straně dvoulistu ručního papíru 207:147; na 3. straně báseň J. Seiferta, Vánoce.

/PF 1980 K. MAJER./ Bez legendy. Socha sv. Jiří na koni. C3 103:60. Kabinet exlibris PNP Chrudim.

POZVÁNKA

Pozvánka na valnou hromadu SČB 1982. Akt s písmeny SČB. L štětcem s růžovým podtiskem 160:97. Signováno J. B. na kameni i podepsáno. Kabinet exlibris PNP Chrudim, 3253/97/E.

Literatura

- Beran, A. 1979: *Exlibris pod Ještědem*. Zprávy SSPE, č. 2/3, s. 16.
Vendl, S. 1987: *Z mapy sběratele*. Zprávy SSPE, č. 4, s. 22.
– 1991: *Z mapy sběratele II*. Zprávy SSPE, č. 1, s.10.
– 2000: *České exlibris*, Praha (Hollar), s. 33.



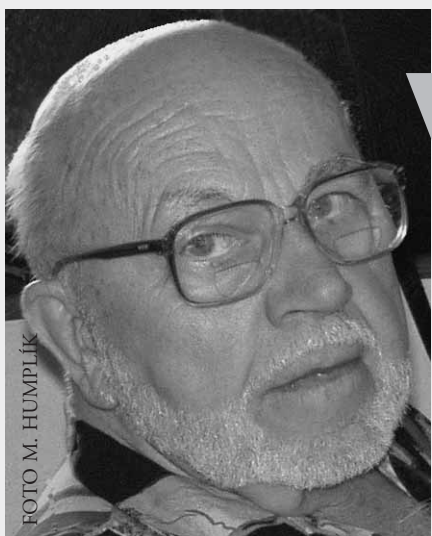


FOTO M. HUMPLÍK

Václav Rusek

letošní osmdesátník

JIŘÍ SOUKUP

Při letmém pohledu na činnost čestného člena Spolku sběratelů a přátel exlibris VÁCLAVA RUSKA se může zdát, že se jeho osobnost rozvíjí dvěma směry. Jeden jeho zájem je profesní, směřující k farmacii a ten druhý, patřící do kulturní oblasti, směřuje k exlibris. Skutečnost je však taková, že oba zájmy s hlubokými kořeny a širokou základnou se vzájemně prolínají. Komu by se takové krásné spojení v běžném životě podařilo realizovat? Přispěl k tomu jistě Ruskův zájem o historii farmacie, sledování osudů jednotlivých lékárníků a vůbec lidí, kteří mají nebo měli s farmacií něco společného. Poznátky z historie oboru je třeba nějak a někde prezentovat a VÁCLAVU RUSKOVI nestačí publikace, které pilně píše, chce léky, jejich výrobu, nástroje a obaly představit „in natura“ – tedy ve vitrinách, v muzeu – v Českém farmaceutickém muzeu. Odtud byl jen krůček k tomu, aby ve výstavní síni (v Galerii na mostě) své královéhradecké fakulty představil i druhý předmět svého zájmu – knižní značky. I když se vše u osobnosti jubilanta jaksi přirozeně vzájemně prolíná, je třeba začít od začátku.

VÁCLAV RUSEK je narozen 25. února 1928 v Komárově u Opavy. Na dobu jeho mládí dopadaly válečné události, které působily časté změny v jeho středoškolských studiích. Nastoupil je na reálném gymnáziu ve Frenštátě pod Radhoštěm, pokračoval ve Valašském Meziříčí a maturitu skládal v roce 1947 na reálném gymnáziu v Opavě. Do roku 1949 vykonával lékárenskou praxi v Kateřinkách u Opavy a ta jej nasměrovala k celoživotní dráze, která se dále velice úspěšně rozvíjela. Odborné vzdělávání zahájil v oboru farmacie na Přírodovědecké fakultě Masarykovy univerzity v Brně, resp. Farmaceutické fakultě MU (v letech



J. Bouda, barevná litografie, 1999

1951 až 1953), získal tam titul promovány farmaceut, změněný později na RNDr.; v roce 1964 na Univerzitě Jana Amose Komenského v Bratislavě se stal kandidátem věd (CSc). V roce 1987 po obhajobě vědecké práce na Univerzitě Karlově získal docenturu pro obor organizace a řízení farmacie a později ještě osvědčení pro specializaci v oboru lékárenství a ústavní lékárenství. Již od let studentských jej lákala praxe pedagogická, a tak jako asistent, odborný asistent a posléze docent působil nepřetržitě od roku 1951 až do roku 1995 na farmaceutických fakultách, všech tří českých a slovenské. Vedl a zadával více než 160 diplomových prací, 66 prací rigorózních a od roku 2000 vedl a vede tři práce doktorské. Neminula jej ani řada vedoucích funkcí v oblasti dějin farmacie, členství v akademických senátech, poradních sborech, odborných a etických komisích. Od roku 1972 se věnuje zakládání, koncepci a výstavbě Českého farmaceutického muzea a jeho expozici v areálu historického Hospitálu v Kuksu. Vydal 64 původních prací, mnoho desítek odborných článků a organizoval

na padesátku symposií, konferencí a kongresů, jeho aktivita a záslužná činnost v oboru historie farmacie byla oceněna 13 medailemi a cenami. Také valná hromada SSPE udělila 12. dubna 1998 doc. VÁCLAVU RUSKOVI čestné členství.

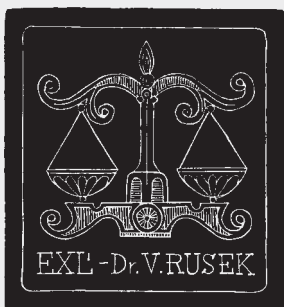
Dějiny farmacie a pátrání po osudech lidí z tohoto oboru přivedlo Václava Ruska ke knižní značce. Zjistil, že svazky v mnoha lékárnických knihovnách mají na vnitřní straně desek vlepena exlibris a že tyto vlastnické lístky jsou užitečným klíčem k osudům jejich vlastníků.

Na podnět kolegy prof. MUDr. IVO HAISE a společně s několika členy výtvarného kroužku na fakultě uspořádal v lednu 1978 ve výstavních prostorách hradecké farmaceutické fakulty UK výstavu knižních značek farmaceutů. K výstavě byl vydán katalog se zasvěceným úvodem z pera Václava Ruska a se seznamem autorů. Pro expozici použil sbírky exlibris z doby 1805 až 1945 z depozitáře Ústavu dějin farmacie, doplněné značkami pro lékárníky a lístky jimi samými vytvořenými a darovanými. Byla zařazena exlibris i pro farmaceutické instituce a několik exlibris pro lékaře a osoby příbuzných profesí. Nato následovala v říjnu 1979 výstava Exlibris farmaceutů v Brně konaná současně s III. sjezdem farmaceutické společnosti. Tam VÁCLAV RUSEK připravil a realizoval výstavu společně s nevšedně erudovaným RNDr. PhMr. IVANEM BERKOU, sběratelem a bibliofilem, který byl členem SČB a SSPE již od roku 1942 a dobře se znal s mnoha brněnskými sběrateli a umělci. Akci zaštitila Česká farmaceutická společnost a Státní vědecká knihovna v Brně, Státní vědecká knihovna a Vlastivědný ústav v Olomouci, Ústav dějin farmacie Farmaceutické fakulty UK Hradec Králové. Výstavu doplnili ze svých sbírek oba organizátoři a vydali poučný katalog s rozsáhlým úvodem vysvětlujícím úlohu knižní značky pro vyznačení vlastnictví knihy a výkladem vztahu exlibris k osobnostem farmaceutů a odvětví farmacie. Na sjezdu pak připomněli význam exlibris jako zdroje knihovědných a biografických informací spolu s hledisky ikonografickými a kulturně-historickými. To se stalo impulzem pro

rozšíření zájmu o sběratelství exlibris mezi farmaceuty a je zajímavé, že mezi lékárníky se našli i kvalitní tvůrci, kteří se zabývali drobnou grafikou jako koníčkem (z nichž jmenujme alespoň JANA HALLU z Českých Budějovic nebo ZDENKA BUGÁŇA ze Slovenska).

VÁCLAV RUSEK se spolu s řadou spolupracovníků podílel na mnoha výstavách s námětem exlibris, popřípadě novoročenek. Za připomínku stojí prezentace knižních značek farmaceutů v Chotěbuzi v roce 1980, v Galerii výtvarného umění v Prešově v roce 1984, ve Východoslovenském muzeu v Košicích na přelomu let 1984–85 a v Šarišském muzeu v Bardějově 1985, spojená s knižním a plakátovým katalogem knižních značek československých farmaceutů vydaným v roce 1984. Historii knižních značek farmaceutů a doplnění jejich soupisů pro léta 1984 až 1993 zpracovala v letech 1993–94 pod jeho vedením IVANA HORÁŘKOVÁ v diplomové práci na Farmaceutické fakultě Univerzity Karlovy (84 stran textu s 39 ilustracemi). Lékařnická tematika stála však pouze na počátku Ruskova sběratelského zájmu o exlibris, který šel dvěma cestami. Jeho historické znalosti a badatelské zkušenosti jej vedly k zájmu o počátky českého exlibris. Jedním z výsledků byla rozsáhlá výstava „Exlibris v českých zemích 1890 až 1920, kterou na podnět obdobně orientovaného MILANA HUMPLÍKA společně připravili v roce 1993 pro sběratelský sjezd v Jičíně. Intenzivně pátral také po knižních značkách německých umělců první poloviny 20. století, kteří žili a tvořili v českých zemích. Svoji sbírku knižních značek tvůrců, majitelů i sběratelů exlibris chrudimského původu vystavil v roce 2001 v Okresním muzeu v Chrudimi a po skončení ji celou muzeu věnoval (viz článek V. Ruska „Z dějin chrudimského exlibris“ v tomto sborníku z roku 2002).

Druhá cesta Ruskova sběratelství vedla od roku 1977 ateliéry současných umělců, aby od nich získával novoročenky nebo knižní značky, které většinou ilustrují jeho profesi (případně zobrazují jeho oblíbeného jednožorce, sv. Václava nebo mořskou pannu). Nezůstalo však pouze u vlastních exlibris. Úspěšně spolupracoval s KARLEM ZEMANEM na medailích pro Veterinární a farmaceutickou fakultu univerzity Brno, farmaceutickou fakultu v Hradci Králové a pro Českou lékařskou komoru, cílevědomě vyhledával výtvarné umělce pro své knihy i další autory lékárnických a historických publikací (např. „Kouzlo barokní lékárny v Kuksu“), spolupracoval s VLADO RŮŽIČKOU, který se věnoval ve svém výtvarném díle lékařským námětům nebo s profesorem STANISLAVEM NOVOTNÝM, jenž vytvořil jedinečnou, dosud užívanou značku Galerie na mostě. Ve spolupráci s prof. MUDr. IVO HAISEM, CSc. se VÁCLAVU RUSKOVI podařilo v této nevelké výstavní síni –



Z. BUGÁŇ, linoryt, 1978



V. CINYBULK, litografie, 1982



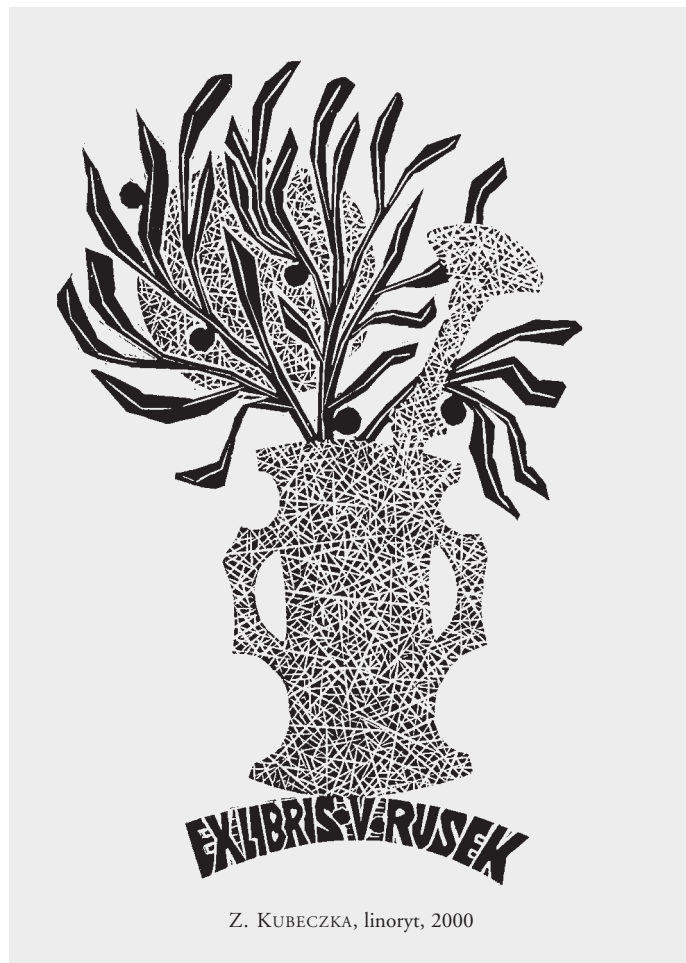
vlastně spojovací chodbě – založit výstavní tradici ročních přehlídek exlibris. Počátek se datuje do roku 1981 a doprovázel jej pouze cyklostylovaný katalog. Původní přehlídku československých exlibris nahradily tzv. Žně českého a slovenského exlibris střídající se s Žatvou slovenského a českého exlibris se stále kvalitnějším tištěným katalogem (dnes již na křídovém papíře, s bohatou dokumentací a letos s přiloženým elektronickým záznamem všech vystavených prací). VÁCLAV RUSEK ve své spolupracovníci, nyní vedoucí Českého farmaceutického muzea Farmaceutické fakulty UK Mgr. LADISLAVĚ VALÁŠKOVÉ, PhD. našel pro tuto činnost pokračovatele.



než apatykářský) se zachoval v archivní složce prof. MUDr. IVO HAISE v této podobě:

VÁCLAV RUSEK
(ke grafice JANA HALLY)

*Osud nám do dlaně znamená léku vepsal
Na drahách sedmi planet pro sedmero ran
sedmero barevných kvintesencí hledáme
na křídlech sedmera vran
Benzoardicum Saturninum
rozdávej po špetkách pro cizí bolesti
Kdo však dá srdci tvému
Olea Saturni pár kapek pro štěstí?*



...Mluvili jsme o zálibě ve sbírání. Sbírat znamená hledat, znamená srovnávat, milovat a konečně znamená to i věřit. Sběratel je duchovním středem své sbírky. Právě sběratelství nehledí na materiální cenu věcí ono hodnotí umělecká díla pouze podle jejich hlubších souvislostí. Tím sběratelství stupňuje ušlechtilost uměleckých děl. Sběrka není jen souhrnem svých částí, ona přesahuje tento souhrn, je kvalitou a vnitřní jejich syntesou.

Pravá sbírka je živá, není pouhým chladným museem. Roste, mění se, formuje se a tvoří organický celek, který má svůj výrazný osud. Je to pohyblivé hvězdné nebe, krouží kolem určitého a určujícího pólu má svá slunce a planety různé velikosti a jasnosti, své proměnlivé satelity i své komety, které neočekávaně vycházejí, jasně zazáří a zase zapadají.

Sběrka není jen dílem pouhého rozumu, je také projevem temperamentu a vykazuje proto i jeho určité oscilace. Temperament určuje první, poznání pak poslední rozhodnutí v umění, jako vůbec v životě a mezi oběma těmito úsudky naplňuje se skutečnost osudu. Sběrka, právě tak jako my, žije v času a prostoru, a mění se proto, tak jako my, ve své podobě a významu.

Ale svět každé jednotlivé sbírky buduje se kolem určité osy, která musí vyplynouti ze specifického charakteru sběratelova. Tím má sběratel v umění produktivní význam.

Johannes URZIDIL

V předmluvě ke své knize Václav Hollar. Umělec, vlastenec a světoobčan.
Překlad Z. Helfert. Vyd. Orbis, Praha, 1937

Josef Bergler

Několik poznámek k Berglerovým novoročenkám



F. Waldherr sculp.

J. Bergler.

Podobizna JOSEFA BERGLERA s čapkou
podle kresby FRANTIŠKA WALDHERRA, 1813,
lept, 156x119 mm. Č. kat. I.228 ©Sbírka Patrika Šimona

PATRIK ŠIMON

Angažovanost v grafice patřila v Berglerově době – tedy v epoše doznávajícího osmnáctého století a přelomového nástupu klasicismu počátkem století devatenáctého – za něco tak samozřejmého a přirozeného, jako dnešní schopnost ovládat internet a zacházet s novými elektronickými médii. Vynalézavé skládání témat s rozmanitými citacemi, variace a jejich takřka demokratické šíření – to všechno byly vlastnosti, které kunsthistorie u nás v čele s VOJTĚCHEM VOLAVKOU pokládala za nedůstojné umění dlouhého devatenáctého století, které mělo jeden velký handicap, že nebylo stylotvorné v jednotném a jednoznačném smyslu.

I v tomto ohledu proměna vkusu, kdy se z eklektičnosti stává přednost, patří mezi nadčasové hodnoty Berglerova díla.

Na sklonku loňského roku vydalo Muzeum umění Olomouc a Nakladatelství Patrik Šimon – Eminent kni-

hu s názvem *Grafika v Praze 1800–1830 a JOSEF BERGLER*¹⁾. Editorem a hlavním autorem knihy je ROMAN PRAHL. Jedná se o samostatnou publikaci, která provází i výstavy v Galerii výtvarného umění v Chebu a v Muzeu umění Olomouc a která vykládá stylové i obsahové souvislosti tvorby Berglerova okruhu. Zahrnuje první ucelený soupis těchto grafik. Jenom samotný opus Berglerova díla čítá na 339 prací a děl vzniklých podle jeho předloh registrujeme více jak dvě stě. Soupis se opírá o Berglerovu pozůstalost v Grafické sbírce Národní galerie v Praze a dále o fondy pražského Uměleckoprůmyslového muzea, Oberhausmuseum v Pasově, Moravské galerie v Brně a soukromé sbírky PATRIKA ŠIMONA, z jejíhož fondu je sestavena reprezentativní výstavní sonda do umění JOSEFA BERGLERA a grafiky jeho doby. Publikace kromě soupisu a úvodních teoretických analýz reprodukuje obrazově všechna díla barevně a svou česko-anglickou mutací představuje významný příspěvek k dějinám počátků české a evropské grafiky devatenáctého století.

Grafika raného 19. století je přitažlivá pro badatele, sběratele i širší veřejnost. Publikum může překvapit bohatstvím témat, sahajících od ilustrace Bible i antické mytologie přes novoročenky až po karikaturu. Tyto grafické listy, formátem většinou drobné, jsou stále přístupné sběratelům. A historici umění zde chtějí zacelit mezeru v dosavadním poznání umění této epochy.

1) Prah, Roman (ed.) s příspěvky Karolíny Fabelové, Ondřeje Chrobáka, Pavla Kappela, Pavly Machalíkové, Pavly Matouškové a Jany Tischerové a ve spolupráci Patrika Šimona: *Grafika v Praze 1800–1830 a Josef Bergler*, vydaly Muzeum umění Olomouc a nakladatelství Patrik Šimon – Eminent, Praha – Olomouc 2007, 432 stran, 619 barevných reprodukcí, ISBN 978-80-902568-0-4. Součástí publikace je kompletní anglický překlad všech textů pořízený Kateřinou Hilskou.

Pozornost bývala tradičně věnována městské a krajinné vedutě²⁾ (k jejím velkým představitelům patřili mj. ANTONÍN PUCHERNA, KAREL POSTL, LUDVÍK KOHL, VÁCLAV ALOIS BERGER, JAN JIŘÍ BALZER a jiní), v níž se definovaly jasné kóty představující topos města, zatímco figurální tvorba pražských grafiků zůstávala stranou. V této sféře grafické tvorby určoval tón JOSEF BERGLER ML. (1753–1829), od roku 1800 první ředitel pražské Akademie umění.³⁾ Narodil se v Salcburku, působil v Pasově a Itálii a nakonec se stal uznávanou autoritou umění v Praze. BERGLER byl zejména nadaným kreslířem i všestranným návrhářem. Výstava ukazuje rozmanité polohy jeho kreslířského umění v přímých či nepřímých zpětných vazbách na grafiku. Vytvořil mj. obsáhlý soubor grafických listů a navrhl množství grafik prováděných dalšími autory včetně několika rakouských

jako přednost předstupující jako prvek předmoderní identity avantgard 20. století.

Málokdy máme v našich krajích příležitost setkat se s tak rozsáhlou prací, která mapuje zdánlivě málo plodné období českého umění kolem roku 1800. Tato doba byla charakterizována dopady josefinských reforem, které ve sféře umění zapůsobily mnohdy jako neřízená střela. Na sklonku 18. století se u nás rozpadla většina tradičních uměleckých struktur – výrazně se ztenčuje míra církevní objednávky uměleckých děl, císař Josef II. se zbavuje zbytků pražské umělecké sbírky jako přebytečného harampádí, řada umělců si musí hledat vedlejší zaměstnání. Poptávka po umělecké produkci se ztenčuje a výjimku tvoří pouze takové obory, jako funerální plastika⁴⁾ či grafika. Moderní český dějepis umění nevěnoval době kolem roku 1800 mnoho pozornosti, hodnotil ji



JOSEF BERGLER: Vizitka umělce IV. (1803-1805), lept, 60x90 mm. Č. kat. I.237 © Sběrka Patrika Šimona



KRISTIÁN KRYŠTOF HRABĚ CLAM-GALLAS: Saturn s laternou magikou. Novoroční přání na r. 1808, lept, 98x140 mm. Č. kat. II.85 © Sběrka P. Šimona

i saských. Podle nich pracovali na jedné straně také kultivovaní amatéři jako například KRISTIÁN KRYŠTOF HRABĚ CLAM-GALLAS, vysoký úředník i mecenáš umění v Praze, a na druhé většina zdejších nejznámějších grafiků té doby (JOSEF KAREL BURDE, JIŘÍ DÖBLER, JOSEF DRDA, ANTONÍN HERZINGER, VILÉM KANDLER, ANTONÍN MACHEK, VÁCLAV SCHULDES aj.).

JOSEF BERGLER vycházel z modelu římského klasicismu založeného na obdivu k Raffaelovi, ovšem v jeho tvorbě se začínají konstituovat historická témata spojená s dobovým vnímáním dějin, jakož i alegorické náměty prolínající se s antickou mytologií a každodenním žánrem. Umělecká grafika se stala součástí komunikace v měnící se společnosti nebo také uměleckým komentářem této komunikace. Díky své finanční dostupnosti byla významným demokratickým šířitelem dobových idejí. V dnešním měřítku dějin umění nabývá grafika Berglerovy doby zcela nové světlo – ještě nedávno odsuzovaná pro rozmanitost a jistou eklektičnost obsahu, se nakonec jeví z dnešního úhlu postmoderního diskursu

vesměš jako období krize či úpadku. Nelze zastírat, že umělecká praxe narážela v uvedené době na řadu nových omezení, nicméně se pro ni začal otevírat i zcela

- 2) Např. Wirth, Zdeněk: Praha v obraze pěti století, Praha 1932 (resp. 2. vydání Praha 1934), dále pak např.: Mráz, Bohumír: Karel Postl a základy české krajinomalby, Praha 1957; Hlasa, Václav: Obrazy barokní Prahy. Soupis grafických listů 2. poloviny 18. století. Staletá Praha 1967–1968, s. 167–206; Kropáček, Jiří: Pražské veduty, Praha 1999; Prah, Roman (ed.): Prag 1780–1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern, Praha 2000; Hnojil, Adam: V zajetí vášně. Sběrka Patrika Šimona, Olomouc – Praha 2004, s. 102–179; Bibliografie zde uváděná se zabývá jen nejdůležitějšími tituly s přihlédnutím na některé, které vznikly také po roce 1999 a sledují tuto problematiku poněkud podrobněji na základě nových poznatků (ve všech posledně jmenovaných publikacích je uváděna také podrobná literatura a prameny odvolávající se na dosavadní výzkum)
- 3) Počátkům pražské Akademie umění za vedení Josefa Berglera a krátce po jeho smrti se podrobně věnuje publikace Roman, Prah (ed.): Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800–1835 s příspěvkem Vladana Antonoviče, Václava Hájka, Ondřeje Chrobáka, Ludka Jiráka, Lenky Kovaříkové a Patrika Šimona, Praha 1998
- 4) Tématem se podrobně zabývá zejména publikace – Prah, Roman (ed.): Umění náhrobku v českých zemích 1780–1830, Praha 2004

nový prostor a začínala plnit společenské funkce, které byly dříve velmi omezené. Umělecká produkce už není primárně určená elitnímu objednateli a divákovi, ale estetické poselství začíná být dostupnou cestou prezentováno i širokému laickému publiku, tedy tzv. moderní veřejnosti.

V tomto ohledu tvoří zvláštní a svěbytnou kapitolu u JOSEFA BERGLERA tvorba novoročenek a novoročních přání. Funkce této grafiky je vesměs užítková, nicméně v období první třetiny devatenáctého století ještě nena-

a nový letopočet nebo kde existuje připojená práci formule, existují i jiná kritéria, jak novoročenku rozpoznat a těmito kritérii obvykle bývá drobný formát, zdůraznění letopočtu, například jeho umístění mimo souvislost autorské signatury, nebo motivy spjaté s plynutím času a konečně i motivy prosby, žádosti o milodar nebo jiné charitativně vyznívající náměty. Opus Berglerova díla čítá 34 novoročních přání. Většinou je tvoří mužská postava, která je jednou z nejcharakterističtějších motivů Berglerových novoročenek. Dějištěm jsou interiéry i exteriéry. V interiérech převažuje ateliér umělce a do-



*Dem Jén die recht's Pütz, zu geben
Pütz bielt. Nihs in meimem Leben.*

JOSEF BERGLER: Novoroční přání pro rok 1810,
lept, 115x97 mm. Č. kat. I.276
© Sběrka Patrika Šimona



JOSEF BERGLER: Novoroční přání pro rok 1808,
lept, 134x140 mm. Č. kat. I.271
© Sběrka Patrika Šimona



*Ein Hüpf gewickelt herum getragen
Brennstückchen Pflanzend manche Stagen.*

JOSEF BERGLER: Student přenášející
bustu Merkura, 1815,
lept, 155x110 mm. Č. kat. I.283
© Sběrka Patrika Šimona

bývá onu technicky rutinní notu merkantelirijní produkce jak ji známe z řady pozdějších univerzálně pojatých ocelorytin. Většinu svého grafického díla v technice leptu (výjimku tvoří jedna práce v měkkém krytu a právě novoročenka)⁵⁾ vytvořil Bergler v období 1804–7. Byla to produkce takřka gigantická, později prováděl lepty ojedinele. Jak uvádí ONDŘEJ CHROBÁK, spoluautor uvedené knihy ve své kapitole Novoroční přání: „Od 20. let zahrnuje soupis Berglerových pouze jedno číslo ročně. Impulzem pro vytvoření grafiky po roce 1807 mohla být zpravidla příležitostná grafika a z ní v první řadě novoroční přání.“⁶⁾ Z tematického hlediska je určování grafik u Berglera velmi problematické. Bergler sám vydával jakýsi katalog vlastního díla formou edice „Erfindungen und Skizzen,“ což byly sešity alba obsahující na velkém formátu soutisk několika jeho grafických ploten bez ohledu na jejich časové a dramatické rozdíly. Vyšlo jich celkem pět s mimořádně provedenými titulními listy, které samy o sobě představují výrazné alegorické dílo. V těchto albech tvořila novoroční přání jakousi imaginární osnovu. Identifikace novoročních přání stěžuje fakt, že kromě listů, kde je uveden starý

mácnost. Fyzická práce a dokonce ani činnost v ateliéru nejsou zvláště zdůrazněny, postavy vyjadřují spíš duševní stavy svou mimikou nebo svým gestem naznačují určitou ideu. Zajímavá je také souvztažnost Berglerových novoročních přání jako by vytvářely určité dvojice nebo protějšky, většinou pro dva po sobě jdoucí roky. Žádost o materiální pomoc se objevuje často v textech připojených ke grafikám. Všeobecně mnohá novoroční přání obsahují narážky na nesnadnou ekonomickou situaci nebo na vysílení z práce. Tyto motivy lze považovat za dobově podmíněné s křesťanskou a filantropickou tradicí novoročního přání vůbec.

5) Viz Josef Bergler: Novoroční přání pro rok 1808, měkký kryt, 231x192 mm. Č. kat. I.271 (In: Prah, Roman (ed.): Grafika v Praze 1800–1830 a Josef Bergler, Olomouc 2007)

6) Viz Prah, Roman (ed.): Grafika v Praze 1800–1830 a Josef Bergler, Olomouc 2007, s. 46

7) K Langweilovi blíže viz Bečková, Kateřina – Fokt, Miroslav: Svědectví Langweilova modelu, Praha 1996 a dále pak k Langweilovi jako grafikovi viz Wittlichová, Jana (ed.): Litografie-Kamenopis aneb počátky české litografie 1819–1850, výstavní katalog Národní galerie v Praze, Praha 1996

V grafice se u JOSEFA BERGLERA objevují drobné formáty jezule a mužských aktů, které sice nejsou v soupisu přisouzeny do kategorie novoročenek, ale jejich funkce mohla s novoročním přáním úzce korespondovat. Navíc novoroční přání se žehnajícím Božím dítětem byly dobově běžné.

V rané fázi Berglerova díla existují listy s mytologickými postavami, které představují buď okřídleného génia, nebo postavu Chronose. Nedávno se dokonce podařilo získat do sbírky PATRIKA ŠIMONA kresbu s alegorickou postavou okřídleného mladíka s rohem hojnosti s věnovacím přípisem mecenáši hraběti KRISTIÁNU CLAM-GALLASOVI, která je nepochybně důkazem, že Bergler ve svých alegorických pracích pokračoval i po časné fázi (kresba je datována rokem 1814), nicméně ke kresbě se nezachovala žádná grafická definitiva a zřejmě zůstalo jen u ideového námětu.

Další z autorů Berglerova okruhu je již uvedený KRISTIÁN KRYŠTOF CLAM-GALLAS (1770–1838), který vytvořil novoroční přání v roce 1807 pro následující rok – Saturn s laternou magikou. Tutéž kompozici v zrcadlovém převrácení realizoval později (1819) ANTONÍN LANGWEIL (1791–1837) litograficky. Jedná se o onoho slavného autora papírového modelu Prahy, malíře miniatur a zaměstnance knihovny pražské univerzity, který od roku 1819 krátce provozoval v Praze zdejší vůbec první litografickou dílnu.⁷⁾

Tvorba Berglerova má v sobě zdánlivě nesouměřitelné polohy dobového sentimentalismu, určité dávky humoru a humorné nadsázky, ale také smysl pro realismus a cítění rozmanitých poloh žánrových přechodů, což je v dnešním slova smyslu takřka průkopnická přednost onoho z dnešního pohledu poněkud zavrhaného devatenáctého století, kde se jakoby v předpokojí velkých událostí následujícího století odehrálo vlastně všechno, z čeho dnes sklízíme dobré i trpké plody.

JOSEF BERGLER (1. 5. 1753–25. 6. 1829), se narodil v Salcburku a prvního uměleckého vzdělání nabyl za vedení svého otce JOSEFA. Záhy odešel studovat do Itálie, kde pobýval v Miláně (1776–1781) u MARTINA KNOLLERA a v Římě (1781–1786) u ANTONA MARONA. Po svém návratu se stal dvorním malířem pasovských arcibiskupů. S úmyslem založit v Čechách uměleckou akademii byla hledána osoba schopná tuto instituci vést. Vhodnost volby Josefa Berglera se ukázala jako oprávněná pro jeho všestrannost a teoretickou erudici. V roce 1797 jej *Společnost vlasteneckých přátel umění* pověřila organizací umělecké školy v Praze a od roku 1800 se stal Bergler jejím prvním ředitelem. Tato akademie však byla kreslířská a teprve později se začala vyučovat také malba. Bergler byl jedním z prvních představitelů české historické malby (viz jeho díla *Heřman po bitvě v Teutoburském lese, 1809* – sbírka Národní galerie, *Spytihněvův soud, 1818*, *Zachránění Karla IV. v Pise, 1824*

– obě díla ve sbírce Kolovratů-Krakovských na zámku Rychnov nad Kněžnou) a také autorem alegorické opony pro Stavovské divadlo (1803); z jeho působení je zachována také řada oltářních obrazů (nejvýznamnější v Terezíně a v Josefově). Všestrannost Berglerova uměleckého nadání spočívala i ve schopnosti zvládat sochařské návrhy – např. podle Berglerových kreseb vznikla bronzová Malínského kašna před kostelem v Josefově, doloženy jsou rovněž funerální plastiky realizované VÁCLAVEM PRACHNEREM. Grafické dílo Josefa Berglera, které tvoří výjimečnou součást jeho tvorby, čítá 339 prací převážně v technice leptu a 208 grafických listů vzniklých podle jeho vzorů žáky a následníky. Významnými Berglerovými žáky na pražské akademii byla celá plejáda zakladatelů českého umění 19. století jako např. JOSEF FÜHRICH, FRANTIŠEK HORČIČKA, FRANTIŠEK TKADLÍK, VÁCLAV PRACHNER a JOSEF NAVRÁTIL.



JOSEF BERGLER: Novoroční přání pro rok 1807, lept, 235x180 mm. Č. kat. I.270 © Sběrka Patrika Šimona

Publikaci JOSEF BERGLER A GRAFIKA V PRAZE 1800–1830 vydanou nakladatelstvím PATRIK ŠIMON-EMINENT mohou členové Spolku sběratelů a přátel exlibris objednat z limitované série u vydavatele za zvýhodněnou cenu 1 190 Kč (cena v knihkupectví je 1 800 Kč) včetně balení a poštovného v rámci České republiky. Publikace je v pevné vazbě V8, má 432 stran a více než 600 barevných reprodukcí. PATRIK ŠIMON-EMINENT, K Louži 4, Praha 10, 101 00, e-mail: centrum.umeni@centrum.cz

Tři muži s černou klikou

KAREL ŽIŽKOVSKÝ

Umělecký tiskař je člověk, který dovede nejen kvalitně tisknout, ale má i dobrý vkus, rozumí grafice, kterou tiskne, dovede se vžít do umělcovy duše, je citlivý na barvy, respektuje „manýry“ jednotlivých grafiků, trpělivě poslouchá jejich připomínky, opatrně usměrňuje jejich „divoké“ nápady. Je mužem na svém místě, těší nás sběratele grafiky, plní naše přání a nebýt té smutné chvíle, kdy musíme vyrovnat účet, s radostí bychom je vřele objímali.

V loňském Sborníku 2007 jsme se seznámili s tradicí jednoho tiskařského rodu a zrodila se myšlenka postupně zmapovat známé tiskaře všech grafických technik, kteří pro nás sběratele exlibris tisknou. Vybral jsem další tři muže, tři tiskaře, kteří neúnavně točí tou krásnou černou klikou a dovedou uspokojit naše požadavky. VLADIMÍR BUJÁREK MLADŠÍ (o jeho otci a strýci se určitě rozepíši v dalším pokračování, kdy se zmíním o tisku dřevorytů, linorytů atd.), JAN MAULER a ZDENĚK ŠÍMA. Nesourodá trojice, rozdílné povahy, rozdílný přístup k tisku a přeci ta černá klika je nějak dává dohromady, sjednocuje a pomyslně spojuje.

Seřadíme-li tiskaře podle abecedy, pak na prvním místě musíme uvést VLADIMÍRA BUJÁRKA, JR. Narodil se 18. 5. 1943 v Praze v tiskařské rodině a prakticky už od dětství se pohyboval mezi tiskářskými stroji, dýchal tu neopakovatelnou vůni barev (pozor, nezaměňovat s fetováním toluenu a podobných sajrajtů!) a poslouchal vzrušující hudbu tiskařských strojů, a tak nás nepřekvapí, že složil 31. 7. 1960 učňovskou zkoušku obor chemigrafie. Do povědomí sběratelů vstoupil ovšem až v době, kdy začal pravidelně otáčet tou černou klikou, od roku 1980 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, na katedře grafiky. Pokud jste za ním na školu přišli, prošli jste potemnělou chodbou vpravo, na rohu uhnuli doleva a po desíti krocích zaklepalí na prosklené dveře. Ozvalo se laskavé a melodické (Vladimír má opravdu příjemný hlas) zvolání „dále“. Za dveřmi kraluje Vladimír, toho jména druhý, usmívá se tak trochu rozpustile (alespoň já mám ten dojem), podává vám předloktí – tak to většina tiskařů dělá, protože má ruce černé od hlazení desek – a naslouchá vašemu přání. „*Chtěl bych vytisknout, potřebuji poradit jak vyleptat desku (stu-*

denti i někteří méně znalí grafici), mohl byste mi nakrýt tiskařskou plotnu, co říkáte tomuto listu, jaký papír doporučujete, můžeme nátiskovat, jakou barvu doporučujete pro tento detail...“ A Vladimír radí, pomáhá, leptá, doporučuje... U stolů seděli a sedí i dnes studenti, budoucí adepti grafického umění, (často velice půvabné krasavice, dnes už více módně



VLADIMÍR BUJÁREK, JR.

zohyžděné nedokončené umělkyně) a pokud jsou moudří, tahají z Mistra umělecké řemeslné práce (osvědčení obdržel 30. 4. 1981) rozumy, aby jednou dovedli zpracovat grafickou desku tak, jako jejich předchůdci. A VLADIMÍR BUJÁREK pomáhá, radí a nikdy nezahálí, protože zájemců o kvalitní tisk neustále přibývá. V průběhu let pravidelně spolupracoval s JANEM SOUČKEM, JINDŘICHEM PILEČKEM, OLDŘICHEM KULHÁNKEM, JIŘÍM ANDERLE, OLGOU VYCHODILOVOU. K nim postupně přibyli i další umělci: K. KODET, J. SOZANSKÝ, J. SLÍVA, H. ČÁPOVÁ, J. HÍSEK a mnoho dalších.

V roce 1998 se stal členem Hollaru a 1. 6. 2006 byl jmenován lektorem na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze – katedra grafiky. V současné době je stejně neúnavný, usměvavý a jeho vztah k umělcům je vždy laskavý, i když už si také někdy zabručí. To tenkrát, když umělec přijde s deskou nedokončenou, jen tak ledabyly připravenou a čeká, že Vladimír udělá zázrak. A Vladimír přemýšlí, pomáhá, sáhne i rydlem do desky a ejhle, zázrak! Opravdu se díky jeho zkušenostem a dovednosti deska promění z ničeho v něco, aby oslovila diváka a sběratele.

Takový je VLADIMÍR BUJÁREK: Neúnavný, klidný (nikdy mě nevyhodil ani mi nevynadal), a právě naopak pokaždé vyhověl, i panáčka nabídl. Obdivuhodná je jeho píle, uvědomíme-li si, že v květnu letošního roku oslavil půlkalatiny (65 let), jenže co mu zbývá, když sedět na zápraží své šumavské chalupy by dovedl tak dva tři týdny a začaly by ho svrbět ruce jako pantatinka Vladimíra staršího. A to je moc dobře, alespoň bude ještě

dlouho sloužit umělcům i nám sběratelům. Potichu zavřeme dveře, projdeme chodbou, na ulici nás pohladí sluneční paprsky a ohluší rámus divoké dopravy, kterou jsme v té oáze klidu v tiskařské dílně vůbec nevnímali.

P.S. Stejně by tisknul i nadále v domácí dílně.



JAN MAULER

Druhým klikáčkem, tedy mužem s černou klikou, je podle abecedy JAN MAULER. Narodil se 22. 12. 1933 v Kostelci na Hané, je tedy Moravákem jak se patří a jeho lahodná řeč tuto skutečnost jednoznačně potvrzuje. Pokaždé si vzpomenu na písničku „na té naší

Hané, pečó bochty slané...“ a mám chuť se do jedné zakousnout!

Ale vraťme se k tiskařině a podívejme se do jeho dílny, ateliéru a pracovny v Moravské Třebové, kde s uměleckým tiskem začal a kde realizoval desítky bibliofilských tisků, vytiskl stovky grafických listů tiskem z hloubky a zasloužil se o propagaci a reprezentaci českého umění u nás i v zahraničí. Dílna – ateliér je ve srovnání s vysokoškolskou pracovnou Vladimíra Bujárka jen malým prostorem, ve kterém se musíte usadit mimo dosah Janovy satinýrky, tiše se dívat a poslouchat jeho životní osudy: Vyučil se lakýrníkem a malířem písma v roce 1952 a od roku 1956 pracoval v reklamní a propagační dílně místního průmyslu. Postupně se věnoval řezání sítotiskových šablon i fototisku, absolvoval kurzy zaměřené na sítotisk v Domě techniky v Pardubicích a profesionálně využíval tyto zkušenosti v reklamní dílně. Zlom nastává v okamžiku, kdy začal v roce 1973 sbírat grafiku i exlibris a uvažoval o tom, že si drobné listy (později pochopitelně i velké listy) bude tisknout sám. Stalo se, a tak od roku 1976 máme nového tiskaře začátečníka. Soukromně se vzdělává u ak. malíře LADISLAVA RUSKA v Olomouci, který mu laskavě předával zkušenosti a odborně jej vedl. Později, od roku 1981, pokračuje v soukromém studiu u prof. JOSEFA LIESLERA, který jej naučil tisknout barevné lepty z jedné desky a v roce 1986 Český fond výtvarných umění vyhověl jeho žádosti a povolil mu vykonávat umělecké řemeslo tiskaře formou svobodného povolání.

Kdybychom chtěli vyjmenovat všechny autory,

s nimiž tiskl, a přiložit seznam krásných tisků, které vydal se svými přáteli, nakladatelstvími a umělci, rozrostl by se článek o několik dalších stran. Zůstaňme tedy jen u podstatného: J. LIESLER, O. JANEČEK, J. PILEČEK, VL. KOMÁREK a J. ISTLER. Těch pět autorů svědčí o MAULEROVU uměleckém růstu, jsou důkazem, že člověk, který má zájem o umění a chce se vyvíjet, zraje a je posedlý tvůrčím elánem, dovede vyhmátnout to podstatné a nikdy nezakrní. JOSEF LIESLER – umělec, jenž vedle litografie, kterou v posledních letech upřednostňoval, se stává pro Jana učitelem a z jejich spolupráce se rodí tisky, o jejichž kvalitě nelze pochybovat (Škleb 1987, edice Biblos, sv. 37). Následuje OTA JANEČEK, v jehož oficíně se zrodil tisk „Co vypadlo z deníku“. Spolupráce autora s tiskařem dokazuje, že jen harmonické spojení umělce a tiskaře přináší kvalitní bibliofilský tisk. A je tu PILEČEK, náš kamarád, báječný grafik Jindra! Pochvaloval sametovou čerň, kterou Honza dokázal vytisknout. Opět se vytvořil vztah umělce a tiskaře, který byl vždy korunován kvalitní, dokonalou prací. JOSEFU ISTLEROVI pomáhal s výběrem barev, zpětně dotiskl některé listy, které byly v minulosti tištěny autorem jen v nízkém nákladu, a přičinil se o propagaci jeho díla. KOMÁRKA, toho našeho zlatého Vladimíra, si nechávám úmyslně na konec. MAULER byl nejen jeho dvorním tiskařem (syn a jiní se musí řadit až na druhé místo), ale i přítelem. Jedině proto se oběma umělcům (a teď nepřeháním, z toho začátečníka se stal opravdu umělecký tiskař!) podařilo vytisknout takové listy, které dodnes musíme obdivovat a s radostí ukládáme do svých sbírek.

Co musím vytknout Honzovi na závěr? Lituji, a nejsem sám, že propadl té moderní bedně – počítači, umyl si ruce a nás, obyčejné sběratele, nechal doslova na holičkách. Možná za to může i vysoký tlak a neposlušné srdce, u počítače se přece jen tolik nenadře, ale barva, ta její vůně a černá klika – určitě se mu stýská!

Do třetice všeho dobrého: ZDENĚK ŠÍMA, ing. Zdeněk Šíma z Kladna, rozený Pražák (12. 10. 1940) v mládí ani v nejdřívejším snu netušil, že jednou bude tisknout, hladit holou dlaní měděné i zinkové desky, vytírat organýtne přebytnou barvu a zabírat Alence, své věrné a trpělivé ženě, kus bytu. Nevěda co jej čeká, vystudoval Vysokou školu ekonomickou v Praze a nastoupil do Poldinky v Kladně. Byl věrný přátelům i zaměstnavateli, a tak až do roku 1992 zůstal na svém pracovišti, přes veškeré dramatické okamžiky, které slavnou ocelárnu postihly. Své zkušenosti ekonomika předával studentům ekonomické střední školy v Kladně do roku 1999, kdy odešel na volnou nohu. Proč začal tisknout?

Historie či realita se opakuje jako u Jana Maulera. Získal destičku od FRANTIŠKA PETERKY a čekání na tisk se mu zdálo příliš dlouhé, za rok... Proto si postěžoval



ZDENĚK ŠÍMA

akademickému malíři PAVLU ČAMPULKOVI, který měl ateliér v Kladně nedaleko Zdeňkova bydlíště. „*Co blbneš, tak si to natiskni sám, já si taky tisknu grafiku sám, namočíš papíry, připravím barvu a na satinyrce vytisknu. Poradím ti.*“ Poradil, Zdeněk vytiskl a PETERKA, jehož linkové grafičky nejsou tolik náročné na tisk, souhlasil. Ani KOMÁREK, ten „laskavej“ Komár se nebránil, když předložil Zdeněk první tisky svého exlibris. „*Čče, já bych to líp nevytisknul.*“ Také podepsal a očísloval celý náklad. A tak od roku 1982 Zdeněk tiskne nejprve drobné listy, přidává větší formáty a ve své ještě mrňavější dílně než Mauler začíná kariéru tiskaře hlubotisku.

Přicházejí významní umělci, sběratelé, všichni si odnášejí hotové tisky a jsou spokojeni s úrovní tisků i přátelským posezením v obýváku, kam Zdeněk donese lahvičku něčeho ostrého (proto je chyba jezdit na návštěvu vlastním autem), Alenka přidá nějaký mls a člověku se nechce domů. Kromě toho, že tiskl pro sběratele, je nutno upozornit, že v té malé oficíně byly vytištěny i mimořádné tisky pro V. STRÁNSKÉHO, pro nakladatelství KGB, tisky do edice „DUO“, kterou Zdeněk vydává pro své přátele spolu s G. SLANICAYEM (dvaadvacet souborů předních umělců!) a mnoho dalších lahůdek. Nebudu vše jmenovat, prosím nahlédněte do Slovníku českých a slovenských výtvarných umělců, kde se dočtete nejen o ZDENĚKU ŠÍMOVI, ale i o Janu Maulerovi. Díky Zdeňkově iniciativě se realizovaly i kalendáře pro významnou kladenskou firmu s úžasnými grafickými listy J. PILEČKA, H. ČÁPOVÉ, J. KAVANA, H. KISZY, K. ŠAFÁŘE, které samozřejmě také tiskl.

Nemoc. Těžká nemoc. Konec kladenské tiskařské officíny? Ani zdání! S vůlí, kterou obdivuji, bojuje s chorobou, začíná plně žít a pomaloučku si zase hraje s destičkami, navaluje barvu, vytírá organýtmem, hladí něžně plotnu jako ženu, tiskne... Gratuluji a držím palce, milý příteli. Jsi hrdina, alespoň pro mne!

Tři tiskaři, tři muži s černou klikou, tři mimořádně zajímavé osudy. A co je spojuje, co mají společného? No přece tu černou kliku a věčně zamazané ruce. Nezbyvá než popřát hodně úspěchů, zástupy trpělivých zákazníků, spokojených výtvarníků a kousek toho „pokakaného štěstíčka“, bez kterého se přece jen nikdo z nás neobejde!



JINDŘICH PILEČEK, lept, 80x70, 1998

Sběratelství je dar

MILAN FRIEDL

Sběratelství drobné grafiky je životní dar. Je to tvůrčí činnost vytvářet sbírku exlibris jako žánru, nebo několika nejmilejších autorů; první přírůstky během let tříbit a dávat své kolekci tvar – adjustaci a nenechat tyto vzácné umělecké lístky jen tak bez ladu a skladu v krabici. Od prvních exlibrisových krůčků přiberete novoročenky a jiné příležitostné tisky, potom volné grafiky, bibliofilie a už je jenom krok k zájmu o obrazy. Taková cesta – to je životní radost! Vždyť nejmilejší grafické listy jsou stále milé, nepodléhají náladám a vždycky znovu se vám zatají dech nad mistrovskou rytinou, leptem, dřevorytem nebo litografií.

Na takovou sběratelskou cestu se vydal i JIŘÍ LATA (narozen 23. dubna 1932 v Praze a zemřel ve svých pětasedmdesáti letech 23. října 2007). Jeho otec byl lakýrníkem a maminka pracovala v telefonní centrále. Už od mládí ho přitahovaly knihy; myslel si, že by mohl být knihkupcem, ale v patnácti letech, od září 1947, se začal učit mechanikem psacích strojů u firmy Jaroslav Vondráček pod národní správou Čsl. závodů přesného strojírenství. Po vyučení v roce 1950 pracoval v podniku Kancelářské stroje. Od září 1962, tedy ve třiceti letech, přešel na čtyři roky do národního podniku Kaučuk v Kralupech nad Vltavou. Vykonával tady – kromě své profesionální činnosti – především kulturní službu mladým: Organizoval výstavy (grafiku F. TICHÉHO, JIŘÍHO CORVINA a dalších), zájezdy do divadel, přednášky i literární a literárně-hudební pořady. To byl už od svých čtyřiaadvaceti let (od roku 1956) členem Spolku sběratelů a přátel exlibris. Protože byl všeobecně manuálně zručný, mohl od roku 1967 přestoupit do národního podniku Armabeton, rovněž v Kralupech. Po dalších pěti letech – v roce 1972 – nastoupil jako mechanik polygrafických strojů do grafických závodů Svoboda v Praze v Ostrovní ulici 30, snad aby byl blíž své milé obětavé ženě Jaroslavě, se kterou vybudovali v Říčanech u Prahy nádherný dům, který ona s láskou udržuje a z je-



JIŘÍ LATA

ho zahrady vytvořila svou fantazií cosi velmi blízké rajské zahrádce. Zatímco ona vytvářela úroveň prostředí v domě a na zahradě, on zase naplnil dům – každé místo v tomto domě – obrazy i zarámovanými grafickým listy našich nejlepších výtvarných umělců: MAXE ŠVABINSKÉHO, CYRILA BOUDY, OTY JANEČKA, LUDMILY JIŘINCOVÉ, JOSEFA LIESLERA, KARLA MÜLLERA, JIŘÍHO TRNKY, ADOLFA HOFFMEISTRERA, JIŘÍHO ŠVENGSBÍRA, JIŘÍHO ANDERLEHO, ALBÍNA BRUNOVSKÉHO a celé řady dalších.

V areálu tiskárny v Ostrovní ulici měla svůj ateliér LUDMILA JIŘINCOVÁ; velmi rychle zjistila, že má v domě jednoho z velkých sběratelů grafiky a bylo tedy logické, že Jiří se záhy ocitl mezi několika nejmilejšími, kteří paní Jiřincové usnadňovali život, aby se mohla věnovat své tvorbě. Zařizoval jí, co potřebovala: Připravit a ofazetovat měděné destičky, zanést je do tisku k DŘÍMALŮM, opatřit grafický papír – prostě všechno, co mohl. A ona se mu odvděčila typickou lyrickou dívčí hlavičkou – barevnou litografií s iniciálami J.L. – dále Arkánem, leptem s nejvýše symbolicky postaveným srdcem, rovněž s iniciálou J.L. – ještě jedním leptem s brouky a kapkami rosy v ozdobném rámečku a v něm prolínající se J.L. – a konečně ještě litografií s růžovým podtiskem šaška sedícího na hracích kostkách, zase bez další legendy je J.L. Mezi exlibris JIŘÍHO LATY najdeme tři listy VOJTĚCHA CINYBULKA: snad jeden z jeho nejlepších – mědirytinu s námětem Shakespeara Snu noci svatojánské (postava Klubka s oslí hlavou a text –



LUDMILA JIŘINCOVÁ
lept, 53x38 mm



VOJTĚCH CINYBULK, rytina, 89x42 mm

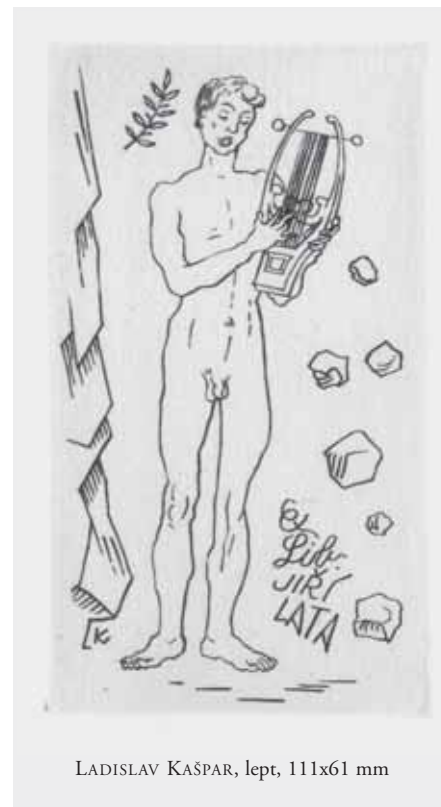
Z knihovny Jiřího Lata). Protože Jiří navázal úzký kontakt s rodinou vytříbeného sběratele JANA FUČÍKA a pomáhal s dotisky některých bibliofilských knih (např. J. Seifert Vltava se suchými jehlami FRANTIŠKA TICHÉHO) bylo logické, že mu VOJTĚCH CINYBULK udělal dřevorytové Exlibris Jiří Lata s portrétem Františka Tichého. Tím třetím listem je opět dřevoryt tentokrát s antickým motivem. Od RASTISLAVA MICHALA má dva listy: dřevoryt s poloklečícím aktem a mědirytinu

s dvojaktem objímajícího se páru. Velmi úzké přátelství pojilo Jirkovu rodinu s LADISLAVEM KAŠPAREM, jak dokazuje jejich pamětní kniha, ve které je mnoho originálních Kašparových kreseb vzniklých při návštěvách v jejich útulném domě. Má od něho několik novoročenek a dvě exlibris provedená v barevné litografii – džbán s vignetou zkřížených zbraní a mužský akt s lyrou – snad Orfeem. Mezi jeho listy najdeme i dřevoryt ANNY GRMELOVÉ – dívčí akt jedoucí na býku, který se brodí vodní spoustou, litografii JAROSLAVA KAISERA – akt se starožitnými hodinami z nichž se dívá boží oko. Jiří se ale nepohyboval jen mezi osvědčenými grafiky. Obracel se také například na HANKU KRAWCEC, lužickosrbskou umělkyni ze severních Čech, jejíž umění si velice vážil a ona pro něho vryla jednak v roce 1956 dřevoryt – okno s knihou a šeffkem ve váze – a v roce 1968 pak linoryt svatého Jiří zápasícího s drakem s legendou pro XII. kongres F.I.S.A.E. v italském Como. Velmi přátelský vztah projevoval také k umění MILENY DVOŘÁKOVÉ. Má od ní lept ohraničené zahrádky s lavičkou a třemi korunami stromů s iniciálami J.L. Kromě toho velmi pěkné novoročenky, třeba litografii pro rok 1988 se Zpívající fontánou u letohrádku královny Anny s pěti plody stromu Poznání. Řadu novoročenek a litografovaných navštívenek má od MILANA ENTLERA. Mezi sběratelskou výměnou se neobjevuje často jméno JIŘÍHO VLACHA, exlibris s půvabnou dívkou v klobouku a perfektním písmem však mezi listy Jiřího Lata nechybí.

Při výkonu své práce v tiskárně utrpěl těžký úraz, tak vážný, že se v roce 1986, tedy ve svých čtyřiapadesáti letech stal invalidním důchodcem a od té doby se věno-

val své sběratelské zálibě ještě intenzivněji. A když se mu potom naskytla příležitost vstoupit do svazku Divadla hudby – Lyry Pragensis, byl šťastný. Těšila ho blízkost kulturnímu dění; zasvěceně sledoval dění ve výstavní síni, setkával se s účinkujícími herci, hudebníky i grafiky, kteří připravovali miniaturní grafické listy pro návštěvníky Salonů. Mohl sledovat, jak se připravuje nový ročník subskripce grafických listů, bibliofilů, kolibřích knížek i komorních plastik.

Jaký byl JIŘÍ LATA? Kdo jste jej znali, jistě potvrdíte, že to byl člověk mírný, laskavý, který měl mnoho dobré vůle každému pomoci. Měl vytříbený vkus, dovedl vidět za každým uměleckým dílem osobnost tvůrce, měl rozsáhlý archiv výstřížků z nejrůznějších oborů. Znal se pochopitelně s tiskaři VLADIMÍREM BUJÁRKEM, BRATRY DŘÍMALOVÝMI, velmi si vážil všestranných aktivit přítele KARLA ŽÍŽKOVSKÉHO, pěstoval přátelské kontakty s paní LUDMILOU BOČKOVOU, s VÁCLAVEM GRÉGREM a dalšími. Svátkem pro něho bylo setkání s JAROSLAVEM SEIFERTEM. V Městském muzeu v Říčanech připravil, společně se svým příbuzným JANEM ČÁHOU, z vlastních sbírek několik zajímavých a hodnotných výstav: prací L. JIŘINCOVÉ, H. KRAWCEC, 100 let českého exlibris, novoročenky i výstavu grafické tvorby ALOISE MORAVCE. Závěrem můžeme říci, že JIŘÍ LATA patřil v české sběratelské historii k velkým sběratelům grafického umění s vytříbeným vkusem.



LADISLAV KAŠPAR, lept, 111x61 mm



HANKA KRAWCEC, linoryt, 148x97 mm

Sbírka exlibris

v Muzeu na zámku Schloss Burgk

SABINE SCHEMMRICH

Zámek Schloss Burgk, malebně položený na kopci nad řekou Sálou, neposkytuje útulek pouze historickým obytným místnostem, ale svými sbírkami, výstavami, koncerty a slavnostmi patří k významným kulturním střediskům Duryňska a je považován za jeden z nejkrásnějších zámků celého středního Německa. Leží nedaleko městečka Schleiz asi deset kilometrů od dálnice A9 vedoucí z Mnichova do Berlína. Působivé pozdně středověké hradby ohraničují budovu, která – utvářená po staletí od gotiky až po rokoko – za svojí jednoduchou fasádou skrývá četné a vzácné skvosty. Vedle pečlivě restaurovaných a bohatě zdobených interiérů jsou to tři zvláštní sbírky, které všechny souvisí s knihou. Důležitým pilířem zdejší muzejní práce jsou také krátkodobé výstavy především soudobého umění. V roce 1999 obdrželo muzeum za své výstavní aktivity kulturní cenu spolkové země Duryňsko.

Muzeum na zámku Schloss Burgk pečuje o pozoruhodnou sbírku uměleckých knih, která sleduje a dokumentuje tendence současného knižního umění a prezentuje je na pravidelných výstavách. Sbírkou tvoří poměrně malý soubor ze sedmdesátých a osmdesátých let 20. století, který je od roku 1990 je průběžně doplňován a rozšiřován nákupy a dary. Pozoruhodná je kolekce původních grafických časopisů z období DDR, které vznikaly od roku 1982 nezávisle na státně řízených kulturních institucích v malých nakladatelstvích využívající mezer v zákonech. K dispozici jsou úplné ročníky časopisů jako *A DREI*, *UND*, *USW*, *Schaden*, *ariadnefabrik*, *ENTWERTER/ODER* apod. Přízemí dnešní muzejní knihovny zaujímá cenná regionální historická knihovna archiváře ROBERTA HÄNSELA z nedalekého městečka Schleiz. Ta byla budována nákupy a dary od roku 1962 a vedle historicko-topografické literatury, knih o umění, dějinách umění, knižním umění a historii obsahuje také sbírku historických tisků od 16. do 19. století, archiv k německému pravopisnému slovníku Duden a sbírku prvních vydání z 20. století.



Sbírka exlibris tvoří s téměř 75 000 listy největší specializovanou sbírkou muzea a je jednou z velkých veřejných sbírek v Německu. Není to přirozeně rostlá sbírka. Ačkoli v muzejní knihovně lze ještě nalézt některé knihy s exlibris bývalých majitelů zámku, základ dnešní sbírky, budované od roku 1981 na zámku Burgk jako „Národní sbírka exlibris NDR“, tvoří soukromá sbírka PAULA HEINICKEHO.



PAUL HEINICKE (1874 Frankenberg v Sasku – 1965 Berlín) působil od roku 1898 jako učitel v Lipsku. Povolání a velkoměstské prostředí prohloubily a živily jeho zájem o literaturu a umění.

Již v roce 1904, krátce po jeho založení, vstoupil PAUL HEINICKE do spolku „Večer lipských bibliofilů“ (*Lepzi-gere Bibliophilen-Abend*) a zůstal jeho aktivním členem až do zrušení spolku v roce 1933. Heinicke sbíral převážně exlibris a příležitostnou grafiku a svoji sběratelskou vášeň financoval vedlejšími příjmy z práce korektora pro různá nakladatelství, psaním článků a recenzí. Po jeho smrti přešla sbírka do rukou dětí, ERICHA a DR. ELFRIDY HEINICKE, které životní dílo svého otce uchovaly a chtěly je nějakým způsobem zpřístupnit veřejnosti. V roce 1980 byla tedy sbírka, sestávající ze „40 kartonů exlibris, 11 alb a balíčků exlibris, 8 alb užité grafiky, jedné kartotéky a různých jednotlivostí“, předána jako dar burgkskému muzeu. To, co ve strohém výčtu vypadá tak střízlivě a nenápadně, je dnes srdcem a duší sbírky na zámku Schloss Burgk.

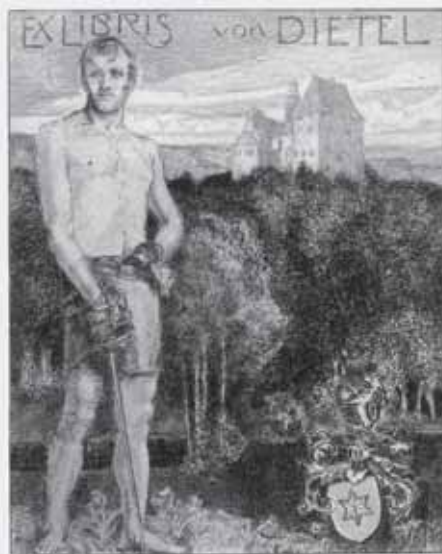
PAUL HEINICKE byl sběratel, který kladl nejvyšší požadavky na kvalitu. Ve sbírce nejsou zastoupena pouze „velká jména“ jako CHODOWIECKI, L. CORINTH, K. KOLLWITZ, M. KLINGER, O. KOKOSCHKA, A. KUBIN,

H. VOGELER, které tvoří bohatství sbírky, ale sbírka má svůj vlastní profil. Ačkoli se ve sbírce najdou práce z Francie, Španělska, Velké Británie, Nizozemska, Heinicke se soustředil (vedle německých autorů) především na knižní značky z východní a jižní Evropy. Ústřední místo ve sbírce zaujímají lipští umělci (M. KLINER, B. HEROUX, C. HASENOHR), ale také dnes téměř neznámí jako HERBERT GRANESS, WALTER FREIBERGER, GERTRUD ZIERFUSS, dále grafici z Drážďan, Berlína,

a ERWINA THEERMANN. Tyto listy ukazují, podobně jako ve sbírce Heinickeho, vysoké umělecké nároky na uměleckou kvalitu, která byla pro oba sběratele základním principem jejich pečlivě pěstovaného koníčka. Sedm tisíc exlibris ze sbírky MAXE GEITELA (1907–1987) bylo zakoupeno v roce 1988, v roce 1994 pak 8000 listů ze sbírky grafika EDUARDA ZIEROLDA (1920–2005) a sbírka SERGEJE BRECHOVA s 3250 listy převážně současné drobné grafiky z Ruska a Pobaltí.



JOSEF HODEK, dřevoryt, 109:67, 1923



MAX KLINGER (1857–1920)
pro zemského radu von DIETELA, majitele zámku,
rytina, 137:116, 1906



OSWIN VOLKAMER, lept, 103:60, 1989

Mnichova, z Čech, Rakouska, Maďarska, Itálie a Polska. S umělci, jako byli ROBERT BUDZINSKI, JOSEF HODEK a JOSEF VÁCHAL, spojovala Heinickeho celoživotní korespondence příp. přátelství a ve sbírce je zastoupena většina jejich exlibris. Pro sebe a svoji rodinu objednával Heinicke exlibris právě u těchto umělců, ale také u WILLI GEIGERA, BRUNA HEROUXE, LUDWIGA VON HOFMANNA nebo TONI HOFERA. Největší část sbírky, která obsahuje téměř 14 000 listů, pochází z první čtvrtiny 20. století.

Za posledních 25 let byla sbírka ve Schloss Burgku rozšířena o mnohá díla, především ze sbírek významných sběratelů jako K. M. ANDRES, M. GEITEL, E. ZIEROLD, L. LANG nebo S. BRECHOV. KARL MARTIN ANDRES (1894–1986) z Weissenfelsu se dostal ke sbírání exlibris prostřednictvím HANNSE HEERENA. Musel však svoji sbírku v roce 1936 prodat vídeňskému sběrateli RUDOLFOVI VON HOSCHEK-MÜHLHEIMB. V majetku muzea je z ní již dvacet let jediné album se 130 listy, které obsahuje mnohá vzácná exlibris vytvořená pro tohoto sběratele, mj. práce MARCUSE BEHNERA, WILLI GEIGERA, MICHELA FINGESTENA, JOSEFA HEGENBARTHA

V roce 1988 daroval ruský uměnovědec SEMJON G. IVENSKIJ muzeu 800 exlibris předních ruských dřevorytců, která nejdříve v muzeu vystavil. Malá ale vybraná byla sbírka, kterou přenechal muzeu někdejší ředitel a zakladatel sbírky exlibris na zámku Schloss Burgk LOTHAR LANG (obsahuje mj. exlibris od umělců jako HAP GRIESHABER, HORST ANTES, FRANS MASEREEL, HANS PURRMANN, KARL-GEORG HIRSCH, EGBERT HERFURTH). Dalšími dary do sbírky bylo 130 listů a dvě knihy od potomků berlínského grafika ERICHA BÜTTNERA (1889–1936), práce židovského grafika EPHRAIMA MOSESE LILIENA (1874–1925), získané prostřednictvím jeho syna, a souborné dílo WILLI RICHTERA (1905–1996), darované umělcem samotným. V roce 1998 mohlo být zakoupeno 256 erotických listů, které byly kdysi součástí Heinickeho sbírky. V 90. letech 20. století se uskutečnily další menší nákupy, mezi jiným úplně dílo A. PAULA WEBERA (1893–1980) včetně mnoha návrhů a malá kolekce listů ze 17.–19. století. Po všechna ta léta je to ale také řada umělců a sběratelů, kteří do Burgku pravidelně věnují své práce, a tím pomáhají vytvořit reprezentativní sbírku současného exlibris. Skutečnost,

že státní rozpočet na nákupy je v posledních letech nulový, dodává tomuto kruhu přátel stále větší význam.

Od poloviny 80. let je sbírka, která se zatím značně rozrostla, inventarizována. Nejprve jsme se pokoušeli uchovat charakter každé jednotlivé sbírky, to znamená, že každá kolekce byla uložena v samostatných krabicích. Tento systém však nebylo možné dlouho udržet, protože náklady na zpracování a využití byly příliš vysoké. Od roku 1991 jsou všechna exlibris ukládána společně podle jednotlivých zemí a dále tříděna abecedně podle umělců. Desetitisíce listů byly konzervovány, zbaveny starých nálepek a uloženy na nekyselé kartony – při tom se osvědčila montáž pomocí fotografických růžků, protože mnohé listy musejí být stále znovu vyjímány k výstavním, výukovým nebo dokumentačním účelům. Na přední stranu kartonu byla razítkem označena provenience sbírky a současně se započalo s její katalogizací. Dosud byly založeny katalogizační karty pro 33 000 exlibris, které vedle běžných údajů (autor, původ, technika, datace, velikost, barva, popis motivu) obsahují také záznamy o stavu, literatuře a výstavách. Od roku 1995 tato základní data postupně přenášíme do počítačového programu, který jsme sami vytvořili, a současně jsme založili obsáhlou kartotéku umělců a majitelů exlibris. Před dvěma lety získal Burgk katalogizační program, v němž budou vedle exlibris podchyceny také ostatní sbírkové a muzejní předměty. Naštěstí se ukazuje, že všechna dosud shromážděná data mohou být snadno přenesena i do nového programu, ale přesto si katalogizování celé sbírky vyžadá ještě léta mravenčí práce.

Personální náklady jsou bohužel od poloviny 90. let stále omezenější. V zámku Burgk není ani jedno plně systematizované místo pro sbírku exlibris, odpovědné kolegyně pečují také o jiné úkoly, ale krácení osobních nákladů stejně jako hodin omezuje práci se sbírkou především v letních měsících téměř na minimum. Přes tato omezení se každý rok na zámku Burgk pořádají čtyři výstavy exlibris a stejný počet je připraven pro výstavy v jiných muzeích a kulturních zařízeních.

Exlibris se v Burgku vystavují od roku 1982. Zpočátku pouze v galerii exlibris (fundus tvoří 20 rámců a dvě vitríny), od roku 1989 také v grafickém kabinetu (21 rámců s místem pro více vitrín). Podle potřeby lze využít také další prostory zámku. Na jedné výstavě bývá obvykle zastoupeno 100 až 200 listů, ale při využití všech prostor někdy také přes tisíc prací. Za 25 let výstavní činnosti muzea se tak podařilo prezentovat desetitisíce exlibris a grafických listů. Zatímco původně se pořádaly převážně autorské výstavy, v posledních letech jsou koncipovány hlavně výstavy tematické, které často ko-

respondují s uměleckými výstavami pořádanými v Nové galerii. Tyto tematické výstavy jsou, přes nedostatek času, pečlivě připraveny, občas doprovázeny komentovanými prohlídkami a také dokumentovány. Nedostatek peněz a času v minulých letech nedovolil vydání žádné větší publikace. Rozsah a kvalita vlastní sbírky umožňuje pořádat poměrně velké výstavy, ale již léta pěstované kontakty se sběrateli naše výstavy doplňují a obohacují.

Čas a finanční prostředky jsou velkým přáním. Čas pro pěstování vztahů se sběrateli, vyměňování dublet s institucemi, pro urychlení katalogizace, pro výzkum. Finanční prostředky jsou potřeba, aby bylo možné zaplnit mezery ve sbírce (např. jen několik málo listů chybí od umělců jako Klinger, Kubin nebo Vogeler), nakupovat současná exlibris a čas od času objednat pro Schloss Burgk i vlastní exlibris (dosud máme listy mj. od K. G. HIRSCHÉ, HERFURTHA, BARBARY

HERBERT OTT, dřevoryt, 60:57, 1989



LECHNER, OSWINA VOLKAMERA, HERBETA OTTA). Pro publikace chybí obojí: čas i peníze.

Již po léta se kulturní poslání muzea na zámku Burgk nevyčerpává pouze otázkami odborné konzervace, spíše se snaží vypořádat s úkolem utváření současné identity; tradice může žít dále jen ve stopách našeho času a ve zdech památníku musí být neustále pěstována a oživována. V letech 2007 a 2008 zorganizovalo muzeum na zámku Burgk výroční sjezdy Německé exlibristické společnosti DEG, které jistě zvýšily jeho prestiž u sběratelské obce z celé Evropy. P ř e k l a d A. Pařík

XAGO
(*1942, vl. jménem
ROLF XAGO SCHRÖDER),
algrafie, 66:51, 1997



Tento článek s názvem *Sammeln, bewahren, mehren, forschen, ausstellen* vyšel v poněkud širší podobě v rakouském časopise UM:DRUCK (ISSN 1991-5365) v březnu 2007 ve Vídni.

Informace o zámku, muzeu a výstavách
Museum Schloss-Burgk, D-07907 Burgk/Saale
URL: www.schloss-burgk.de

Restaurování papíru a drobné grafiky

JARMILA A DAVID FRANKOVI

Jako restaurátoři jsme byli požádáni napsat několik poznámek, které do jisté míry mapují typy poškození papíru vztahované k typu drobných exlibris a možnosti jejich restaurování ať už jde o opravy specializované anebo úpravy, které může sběratel provádět sám.

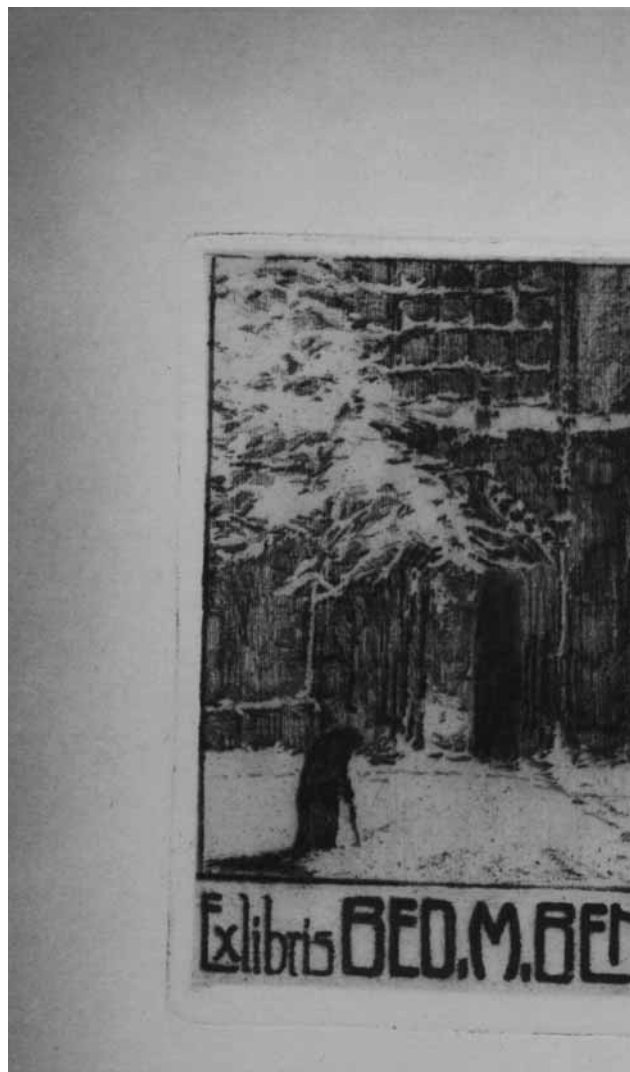
Je nutno předeslat, že papír je ze své podstaty velmi problematický materiál, a to zejména ve své novodobé podobě, kdy se vyrábí především z dřevní buničiny, na rozdíl od papíru, s nímž se můžeme setkat v evropských podmínkách zhruba od 15. do konce 18. století a který byl velmi kvalitně zpracován z hadroviny. Novodobé papíry si nesou již z výroby množství problémů a ty samy o sobě vedou k pozvolné destrukci tohoto materiálu. V tomto ohledu je téměř nemožné tyto výrobní nedostatky v běžných, řekněme domácích nebo improvizovaných podmínkách napravit a doufat, že zlepšíme samotnou kvalitu papíru, na němž je vytištěna grafika nebo nakreslena kresba či akvarel.

Pokud papírová podložka drobného výtvarného díla začne celkově chátrat, křehnout a objeví se žluté degradační zbarvení jeho celé plochy, většinou to není známka nevhodného uložení, ale právě následek nedokonalých výrobních procesů. Snaha vedoucí k nápravě takových nedostatků papírové podložky různých výtvarných prací může vést a často v nedávné minulosti vedla spíše ke zhoršení stavu papíru, zejména jeho mechanických vlastností. Pokud dosáhneme zlepšení vzhledu a optického stavu, bývá to často pouze krátce trvající efekt. To je známá zkušenost zejména u různých pokusů o bělení papíru, které ve svém důsledku vedou ke křehnutí a rozpadání jinak i velmi kvalitních a pouze opticky nevyhovujících papírových podložek. Zároveň je nutno poznamenat, že současná tendence v restaurování, a to ve všech disciplínách tohoto širokého oboru, se ubírá k zásadní minimalizaci restaurátorského zásahu, který nesměřuje k radikálnímu zásahům do podstaty výtvarného díla nebo řemeslné práce. Soudobí restaurátoři jsou vedeni snahou k maximálnímu respektu k dílu do jejich péče svěřenému a k zachování jeho autentické materiálové podstaty.

Související pohled kurátorů sbírek rovněž doznává posunu vedoucího k akceptování některých optických vad, které sebou přináší historický život předmětu či díla a nevede k tlaku na restaurátora, jenž má za úkol často komplikovanými a riskantními postupy eliminovat rysy stáří objektu a poškození, které se pouze dotýká jeho vizuálního působení.

Exlibris není svou podstatou a grafickými postupy odlišné od běžné grafické tvorby, určitá specifika vycházejí spíše z následného použití této drobné grafiky, která, poté co opustila dílnu tiskaře nebo přideštit knihy, se postupně stává sběratelským objektem kurzuujícím ze sbírky do sbírky. Typy poškození exlibris proto kopírují poškození drobných grafik, které rovněž procházejí rukou sběratelů a vedle stárnutí podložky a tiskových barev vlivem vystavování – tedy působením světla, vlhkosti apod., jsou dotčeny drobnými haváriemi rozlitých nápojů, potřhanými okraji po četné manipulaci, povrchovým znečištěním, napadením plísněmi při letitém skladování v nevhodných podmínkách. Každý sběratel si jistě často klade otázku, zdali si některá poškození může sám opravit a jak, a případně kde najít dostupné informace. K tomu lze říci, že jistě si dovolit může, zejména pokud je stíhán karmou českých zlatých ručiček a všeobjímajícího kutilství. Proto úkolem této sdělné poznámky nemá být návod na vypořádání se s poškozením papíru v domácích podmínkách, ale spíše rozšíření obzoru pro sběratele, který by měl žádat po restaurátorovi odborné ošetření s určitou představou, co lze očekávat, co je vůbec možné a proveditelné. Zároveň je nutno dodat, že i mezi restaurátory je třeba si vybírat, protože kvalita poskytovaných služeb je v současné době stejně jako v minulosti velmi rozkolísaná.

Princip restaurování pracuje se základní myšlenkou, že všechny materiály a postupy, které jsou využívány musí splňovat kritérium reversibility, tzn. odstranitelnosti z předmětu, na něž jsou aplikovány. To je výhodné z řady důvodů – stárnutí lepidel, doplňků a podobně – a je také přirozeně potřeba počítat s tím, že bude nutné je jednou opravené vyměnit, předělat. Některé retuše, opravy a doplňky sebou nesou až nepříznivé rysy doby, kdy byly provedeny, zanedlouho jsou již těžko akceptovatelné a znovu pak bývá žádoucí jejich odstranění a nahrazení.



Fotodegradace papíru při okraji, který byl vystaven přímému světlu



Plísňové skvrny

MECHANICKÉ OČIŠTĚNÍ POVRCHU

Základním krokem před jakýmkoliv dalším zásahem je mechanické očištění papírové podložky od prachových a jiných nečistot pomocí měkkých gum, latexových hub, štětců apod. Jedná se o poměrně banální zásah, který si může provádět i sám sběratel, ale přesto vyžaduje určitou citlivost k materiálu. Některé papíry jsou málo klížené a mají proto poměrně otevřenou strukturu, kterou lze celkem snadno narušit pokud například použijete příliš tvrdou gumu. Výsledkem je rozedřený „chlupatý“ povrch papíru, vytrhaná papírová vlákna, která ulpí na gumě a nevratně poškozený grafický list.

MOKRÉ ČIŠTĚNÍ

V případech, kdy jsou v papírové hmotě nebo na jeho povrchu patrné skvrny po zateklé vodě, nápojích anebo došlo ke žloutnutí papíru a jeho dřevitých součástí, je možné je do určité míry odstranit vymytím či vypláchnutím ve vodní lázni. Tento zásah je pro papírovou podložku poměrně bezpečný, ovšem nelze očekávat, že dojde k naprostému odstranění barevných změn. Zde je nutno zdůraznit, že jakékoliv mokré čištění je odborný zásah, provádí se jen u těch zobrazovacích technik, které snesou ponoření do vody, tj. u nerozpustných tiskových nebo kresebných postupů, a navíc je vždy třeba provést zkoušku citlivosti na vodu.

BĚLENÍ

Bělení papíru se používá v takových případech, kdy skvrny či plošné zbarvení papíru zcela esteticky znehodnocuje výtvarné dílo anebo činí text či obraz nečitelným. V zásadě je ale bělení nejradikálnějším restaurátorským zásahem, který lze na papír použít, a vždy má negativní účinky na fyzikální a mechanické vlastnosti papíru. V současné době je nejpoužívanější bělení peroxidové. Nutnost bělení skvrn je vždycky zapotřebí zvážit a zcela jistě svěřit restaurátorovi, který ovládá k tomu potřebné specifické chemické postupy.

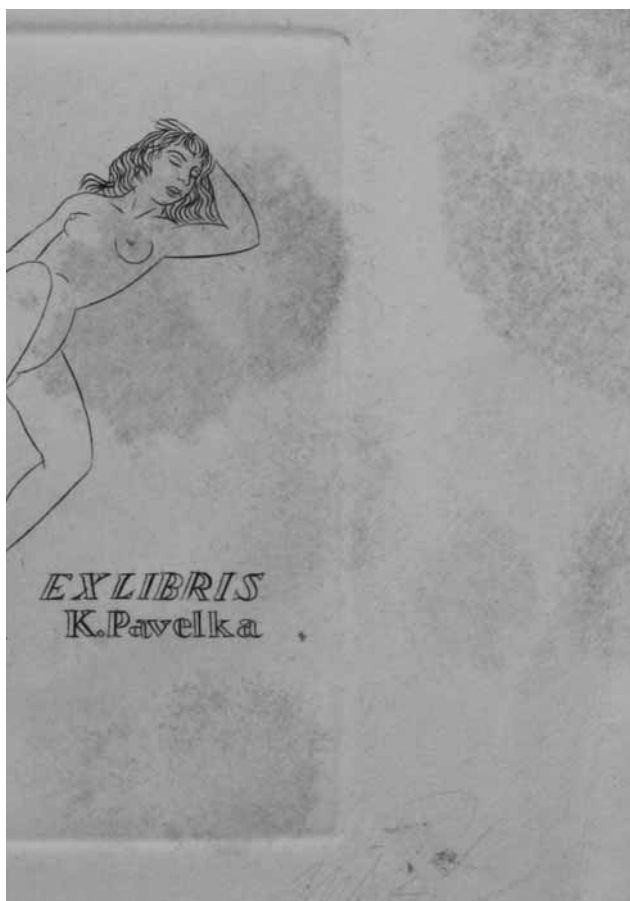
Častým problémem je tzv. foxing, tj. nahnědlá skvrnitost papíru, jejíž příčiny nejsou zcela jednoznačné, ačkoliv se jako primární původce uvádí plísňové či bakteriální napadení papíru. Někdy tyto skvrny sledují drobná kovová zrnka v papírovině. Pro odstranění foxingu se používá právě některý z bělicích postupů.

ODKYSLENÍ PAPIRU

Problém kyselosti papírové podložky nastává z různých příčin. S jistým zjednodušením lze říci, že novodobé dřevité papíry podléhají kyselé degradaci dříve než staré vyrobené z hadroviny a často spolupůsobí fotooxidace při dlouhodobém vystavení papíru účinkům denního světla. Zvýšená kyselost papíru vede k hydrolýze celulósových vláken v papíru, což se projevuje navenek křehnutím, lámavostí a v konečném důsledku pak vede k úplnému rozpadání papíru. Takový papír nebo tisk již vyžaduje celoplošné podlepení novou podložkou. Odkyselení je krokem, který odstraňuje degradační kyselé produkty z papíru a nahrazuje je zásaditou rezervou, která má za úkol



Okraj zateklý olejem



Napadení plísní ve hmotě papíru

zpomalit následné přirozené stárnutí celulózy papíru. Odkyselení může probíhat ve vodním či alkoholovém prostředí a jedná se o vysoce specializovanou činnost, kterou může provádět pouze odborný restaurátor.

DOKLÍŽENÍ PAPIŘU

Po veškerých „mokrých“ procesech (tj. čištění, bělení a odkyselení ve vodní lázni) se z papíru vyplaví klíždla, která je nutno v dalším kroku takzvaného „doklížení“ zpětně do papíru vrátit. Jako klíždla se používají deriváty celulózy, které podložku prolepi, zpevní papírová vlákna a nemají negativní vliv na charakter a trvanlivost papíru.

OPRAVA MECHANICKÉHO POŠKOZENÍ

Trhliny a ztráty se opravují obvykle podlepením různými druhy japonského papíru (jedná se o velmi tenký, někdy téměř průhledný papír, jež má poměrně dlouhé pevné vlákno které zajistí pružný ale pevný spoj). Tradičním lepidlem je pšeničný škrob (uvařený ve vodě ve formu řídkého mazu), který utváří pevný spoj s načasovanou životností mnoha desítek let, poté křehne a degraduje bez toho, že by poškozoval papír. Modernější alternativou jsou celulózová lepidla, z nich oblíbená Tylosa tvoří průhledný film snadno odstranitelný vodou. Výhodou oproti škrobu je větší pružnost zaschlého filmu, menší pnutí, které by mohlo způsobit zvlnění papíru. Nelze doporučit klišy, které silně pnou a křehnou a vůbec již ne moderní disperze, které jsou v zásadě neodstranitelné vodou, ale pouze některými silnými organickými rozpouštědly.

VYROVNÁVÁNÍ

Vyrovnávání papírové podložky je z hlediska rizika postupem schůdným i pro laika, který si může drobnou grafiku poměrně jednoduše ošetřit sám. Před vyrovnáním se papírová podložka mírně zvlhčí a po relaxaci se zatíží mezi proklady buď v lisu, nebo pod zátěží. Proklady jsou důležité jako separační vrstva mezi originálem a dejme tomu lepenkou používanou jako lisovací rovina. Jako mezivrstva prokladu se velmi hodí tenká netkaná textilie, která nemá tendenci přilnout k běžným povrchům a lepidlům. V případě lisování je třeba upozornit na riziko spojené s přilepením papírové podložky lepem či vodou aktivovaných barev k separační vrstvě. V důsledku lisování nebo při nadměrném tlaku může také dojít k zalisování zapuštěného reliéfu tiskové desky (u tisků z hloubky), který je chápán jako autentická součást díla.

ADJUSTACE

Adjustace – tedy způsob uložení ve sbírce, na výstavě a způsob připojení grafického listu nebo kresby k paspartě – byla tradičně u papíru vždy kamenem úrazu a rovněž v současnosti často dochází k nepochopení běžných principů a k užívání nevhodných materiálů. Zásadně je dobré zůstat u starých dobrých paspart a obálek z papírů označených jako neutrální či nekyselé. Pokud je žádoucí používat pro dlouhodobé uložení obálky z transparentní fólie, pak je dobré použít restaurátorský materiál označený obchodním názvem Melinex, popř. Mylar, a to pro-

to, že neobsahuje nežádoucí měkčidla a těkavé komponenty. V katalogích tuzemských i zahraničních firem, které obchodují s materiály pro restaurování a ochranu sbírek, si lze objednat řadu obálek, fólií či alb v archivní kvalitě. Často se setkáváme s grafikami adjustovanými na pomocné kartony nebo do paspart řadou velmi nevhodných lepicích pásek, které jsou komerčně dostupné. Jako nejméně vhodné lze označit všechny takové, které obsahují samolepicí vrstvu, jenž zpravidla velmi záhy díky plastifikátorům začne prorůstat celou vrstvou papíru a potom je velmi problematické, často nemožné, tato lepidla z papírové hmoty odstranit. Jsou to lepy, které časem silně žloutnou až hnědnou. Daleko výhodnější je např. běžná papírová klišová lepicí páska, která ačkoliv vyrobena z nekvalitního papíru nese snadno odstranitelnou lepicí vrstvu želatiny. Lepší variantou této klišové lepenky je lepicí páska z japonského papíru a lepivé vrstvy aktivované rovněž vodou, která se hodí prakticky ke všem běžným způsobům adjustace drobné grafiky. Přímému nalepení papíru na pomocný karton je třeba se zásadně vyhnout, za vhodné lze doporučit uchycení grafiky ve dvou bodech lepicí páskou.

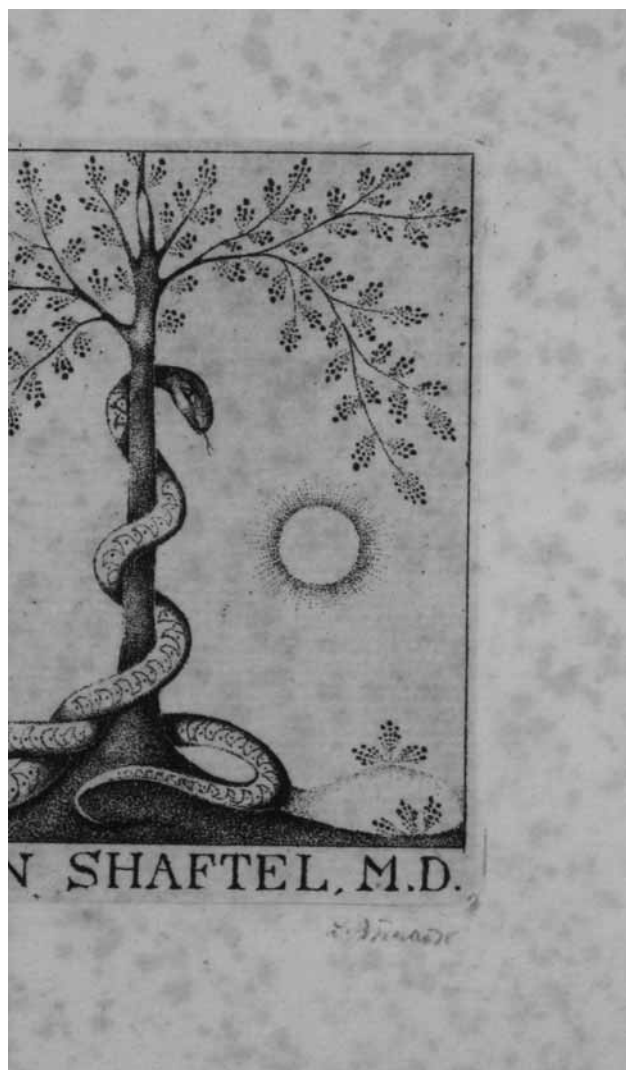
ULOŽENÍ

Pro uložení děl provedených na papíru v depozitářích a při krátkodobých výstavách jsou stanoveny mezinárodně platné hodnoty vlhkosti a teploty. Vlhkost by se měla pohybovat v rozmezí 50–55 % RH (relativní vlhkosti), teploty mezi 18 a 20 °C. Osvětlení nemá přesahovat hodnoty 50–80 lx, a to při vyloučení UV záření. V domácích podmínkách jsou tyto hodnoty jen těžko dosažitelné, důležité je ale chránit papír zejména před nadměrnou vlhkostí, jelikož při dlouhodobé vysoké relativní vlhkosti a při minimálním proudění vzduchu může dojít k bujení plísní. V podmínkách muzeí a galerií se díla na papíře vystavují jen na omezenou dobu a vyměňují se v cyklech trvající zhruba tři měsíce. Důvodem je právě citlivost papíru na osvětlení, kvůli němuž se může radikálně urychlit degradace papíru, dojít k blednutí a chemickým změnám pigmentů a barviv.

Tento hrubý nástin základních postupů při restaurování drobné grafiky může posloužit jen pro základní orientaci v dané tematice. Detailní exkurz do restaurování papíru a ochrany sbírek a archiválií může velmi dobře zprostředkovat kniha M. Ďuroviče a kol.: *Restaurování a konzervování archiválií a knih* (nakladatelství Paseka, Litomyšl, 2002). Z firem, které dodávají pomůcky pro restaurování papíru a uchování, možno jmenovat firmu CEIBA z Prahy, britské *Preservation Equipment Limited* a *Conservation by design* a německé společnosti *GMW Gabi Kleindorfer* nebo *Klug conservation*.



Skvrny po nápojích



Hnědá skvrnitost papíru – foxing

AUTOŘI ČLÁNKŮ

Mgr. Zdenka ČEPELÁKOVÁ

(1929), historička umění, emeritní kurátorka Galerie umění Karlovy Vary, předsedkyně Spolku přátel města Ostrova, žije v Ostrově n. Ohří

Mgr. David FRANK

(1968), akad. malíř restaurátor, absolvent AVU v Praze, atelier restaurování malířských děl. Pracuje jako soukromý restaurátor v oboru malby

Jarmila FRANKOVÁ

(1969), absolventka Střední průmyslové školy grafické, od roku 1991 pracuje jako soukromá restaurátorka v Praze

PhDr. Milan FRIEDL

(1931), dramaturg a herec, zakladatel a umělecký vedoucí Lyry pragensis. Žije v Praze.

Jaroslav HOŘÁNEK

(1925–1995), akademický malíř a grafik, žil v Praze

Doc. ak. arch. Bohumil CHALUPNÍČEK

(1952), architekt, pedagog Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze

JUDr. Karel KROPÍK

(1950), právník. Člen výboru Spolku českých bibliofilů a předseda Klubu přátel Hollaru

JUDr. Petr LADMAN

(1954), právník, místopředseda Spolku českých bibliofilů a redaktor Zpráv SČB. Autor soupisu knižního díla Toyen. Žije v Praze

Sabine SCHEMMRICH

Kurátorka a správce sbírek exlibris Muzea Schloss Burgk v Německu.

Ing. Jiří SOUKUP

(1927), inženýr ekonom, bývalý pracovník ministerstva zemědělství. Čestný člen SSPE. Žije v Hradci Králové.

PhDr. Patrik ŠIMON

(1973), historik umění, sběratel a nakladatel. Žije v Praze.

Doc. PhDr. Slavomil VENCL

(1936), archeolog a publicista, čestný člen SSPE, autor knihy České exlibris (Hollar, 2000). Žije v Praze

RNDr. Karel ŽIŽKOVSKÝ

(1938), geolog, publicista, sběratel a vydavatel bibliofilských tisků. Žije v Praze.

Obsah

OBSAH

ZDENKA ČEPELÁKOVÁ	
Jaroslav Vodrážka	3
JAROSLAV HOŘÁNEK	
Moje konfese	11
SLAVOMIL VENCL	
Alena Antonová nejen o sobě	13
BOHUMIL CHALUPNÍČEK	
Sedm let s Marinou nebylo zdaleka jen o exlibris	20
KAREL KROPÍK	
Karel Šafář jubilující	30
SLAVOMIL VENCL	
Toyen, příležitostná grafika	33
SLAVOMIL VENCL	
Jan Bauch, příležitostná grafika	43
JIŘÍ SOUKUP	
Václav Rusek, letošní osmdesátník	45
PATRIK ŠIMON	
Josef Bergler, několik poznámek k Berglerovým novoročenkám	48
KAREL ŽIŽKOVSKÝ	
Tři muži s černou klikou	52
MILAN FRIEDL	
Sběratelství je dar	55
SABINE SCHEMMRICH	
Sbírka exlibris na zámku Schloss Burgk	57
JARMILA A DAVID FRANKOVI	
Restaurování papíru a drobné grafiky	60

SBORNÍK PRO EXLIBRIS A DROBNOU GRAFIKU

Vydal v říjnu 2008 Spolek sběratelů a přátel exlibris v nákladu 650 výtisků.

Redakce Ing. MILAN HUMPLÍK.

Obálka, grafické řešení a příprava tisku Elena Saltuariová, studio ELAS, Revoluce 1575/2, Praha 4-Modřany

Tisk: Fastr typo-tisk, Nad Budánkami II/13, 150 00 Praha 5

Za obsah článků odpovídají jejich autoři.

Pro účastníky sjezdu sběratelů exlibris 10. až 12. října v Chrudimi je přílohou grafický list akad. malířky Mariny Richterové.

ISBN 978-80-254-2789-7