Jiří Hlušička

JEŠTĚ ŽE MÁM VZPOMÍNKY



Jiří Hlušička

JEŠTĚ ŽE MÁM VZPOMÍNKY

na domov

na Moravskou galerii

na přátele

NADACE UNIVERSITAS
AKADEMICKÉ NAKLADATELSTVÍ CERM
2012

O vydání této knihy se zasloužily laskavou podporou:

AKADEMICKÉ NAKLADATELSTVÍ CERM

NADACE UNIVERSITAS

STAVEBNÍ FIRMA ČÁSLAVA-STAV

Text a výběr dokumentárních ilustrací © Jiří Hlušička, 2012
Editor © Jaroslav Malina, 2012
Obálka a grafická úprava © Jiří Hlušička, 2012
Sazba a technická redakce Tomáš Mořkovský
Dokumentární fotografie v textu © Jan Beran, Andrej Bielak, František Dlouhý, Marie Dohnalová, O. Dunka, Anna Hlušičková, Jiří Hlušička, Jaroslav Jeřábek, Vít Korčák, Michal Horák, Bohumil Marčák, Josef Skořepa, Alena Urbánková a archiv autora
Barevné diapozitivy k reprodukci malířských děl © Oldřich Staněk, Jiří a Michal Horákovi
Fotografie na obálce © Jiří Hlušička, 2001, 2003
Vydaly © Nadace Universitas v Brně, Akademické nakladatelství CERM v Brně, 2012; 1. vydání
Tisk: Tiskárna Didot, spol. s r. o., Brno

Tato kniha ani jakákoliv její část nesmí být přetiskována, kopírována či jiným způsobem rozšiřována bez výslovného povolení vydavatele.

ISBN 978-80-7204-780-2 (Akademické nakladatelství CERM v Brně)

ÚVOD

Mládí žije z nadějí, stáří ze vzpomínek
Francouzské přísloví

Chronologické uspořádání textu v této knize může svádět k domněnce, že v témž sledu jsem také svá vyprávění psal. Ale nebylo tomu tak. Deník jsem si nikdy nevedl, takže jsem byl většinou odkázán na svou paměť. Zachycoval jsem vzpomínky tak, jak se mi za poslední léta rojily v hlavě, to znamená neurovnaně, bez časové posloupnosti a bez ohledu na jejich logické vazby. Některé z těch obzvláště mámivých se mi dříve, než jsem je stačil převést do vět a zapojit je do širšího toku mých reminiscencí, rozplynuly v nenávratnu, jiné – včetně těch, které pro mne mají význam přímo osudový – se vzpříčily úmyslu prolomit hranici hájemství ryze soukromého. Záměr na souhrnné zpracování se zrodil teprve časem a až později vykrystalizovala osnova knižního textu. I ta ovšem při výsledné formulaci doznávala četných změn. Až jsem se posléze rozhodl ukončit své vyprávění rokem 2009, rokem mých osmdesátin.

Hned v zárodku jsem se musel vypořádat s některými otázkami, hlavně s těmi, s nimiž jsem se předtím jako autor pojednání výlučně umělecko- historických nesetkával. Stalo se tak právě proto, že jsem měl co činit se vzpomínkami, a ty si poroučet nedají. Vynořují se z přítmí zapomnění, kdykoliv se jim zachce. Ano, má na tom zajisté zásluhu proud asociací; odkud se však bere ten reflektor, jenž znenadání osvětlí zdánlivě dávno zapomenuté události nebo lidské tváře s takovou razancí? Říkal jsem si a žasl jsem, s jakou plastičností a v jakých detailech se mi zjevují před očima. Nechápu, jaký že mechanismus to způsobil a jaké podněty jej uvedly v chod. Často jsem dával za pravdu zkušenosti, k níž dospívala má matka, když ve stáří říkávala, že si sice nepamatuje, co se stalo včera, zato že se jí nečekaně zjevují před očima zcela konkrétní příběhy a pocity z raného dětství, jež byly zasuty v její paměti nejhlouběji.

Možná že ve hře je pud sebezáchovy. K jistotám dětství a mladosti se utíkáme v naději, že odtud získáme zázračný všelék na úzkosti a traumata pokročilého věku. Ale jak soudí básník Vladimír Holan: Nehodí se mísit vzpomínky do nadějí! *Dříve nebo později se neubráníme střízlivému zjištění, že nás naděje v zázračnou moc vzpomínek zavádějí, že se jejich vinou ocitáme v zajetí nikoliv dětství, ale spíše dětinskosti. Jsou to totiž návraty toliko iluzorní; i při*

veškerém úsilí o pravdivost jejich literární rekonstrukce se nevyvarujeme sebestylizace, popřípadě idealizace toho, co bylo. Nakonec si musíme přiznat, že ať už bezděčně nebo vědomě přizpůsobujeme minulé děje obrazu svému a vytváříme si jakýsi soukromý mýtus.

Už při výběru osob a událostí hodných zaznamenání podléháme jedné z vlastností lidské psychiky, která nutí oprošťovat paměť od nepříjemných zážitků ve prospěch těch, které v nás evokují utěšené chvíle časů dávno minulých. Jestliže však takovýto přístup nemá místo v historické studii, která by se měla držet objektivních fakt a dbát jejich neosobní interpretace, nevím, proč subjektivní aspekt potlačovat v memoárech. Nepovažuji za zavrženíhodný dokonce ani sklon preferovat spíše pozitivní stránky prožitého, a to už proto, že to přeje úsměvnému nadhledu, odlehčenému někdy sebeironií.

Naznačený úhel pohledu vyhovoval mé snaze zpřítomnit lidský zjev zejména těch osobností, jimž jsem se obdivoval a jichž jsem si vážil, a alespoň ve zkratce přiblížit události, o kterých se domnívám, že pro mne mnoho znamenaly, že rozhodujícím způsobem ovlivnily mou životní dráhu. Nejraději bych v knize zahnul růžek některých listů, abych upozornil na ty pasáže, jimž přikládám zvláštní důležitost; vzápětí jsem ovšem od tohoto nápadu upustil – ani ne tak proto, že ten zlozvyk nesnáším, nýbrž z toho důvodu, že bych tím podcenil čtenářův úsudek.

Přesto se nemohu ubránit, abych se nepozastavil u kapitol, v nichž se pokouším přiblížit lidský profil umělců, s nimiž jsem se seznámil a kteří mně jsou osobně blízcí. V eseji O umění z konce devatenáctého století prohlásil Rainer Maria Rilke, že „Dějiny jsou seznamem těch, kdo přišli záhy“.[1] *Měl tím na mysli tvůrce, skrze něž bezohledně promlouvala budoucnost a jejichž doba nevěděla, jak si je má cenit. Soudím však, že časový odstup nakonec vždy prokázal, že přišli přece jen včas a nemohli přijít ani dříve, ani později. Vtiskli svým dílem době umělecký tvar, a proto s ní jsou a budou spojováni. Vždyť právě na tom, že tvůrčí čin v sobě spojuje minulost s budoucností, je založena vývojová kontinuita umění. Umělecké dílo po svém vzniku žije samostatným, na svém původci nezávislým životem.*

Nicméně zahledím-li se na obraz či sochu, čtu-li básně, jejichž autora jsem znal, zdá se mi, že dílo vnímám intenzivněji; vzpomínky na umělce, které se mi přitom vybavují, jako by můj prožitek umocnily. Je to ovšem pocit čistě soukromý a navíc nepřenositelný. Vědomě jsem jej vždy potlačoval, kdykoliv jsem o umělci psal hodnotící studii nebo monografii. Nevím však, proč bych tak měl činit ve svých pamětech, nevím proč pominout někdy až anekdotické příhody, které jsem s nimi zažil.

Kvapící čas z nás dělá pamětníky a z některých našich vzpomínek svědectví. Ačkoliv se tedy pamětník od zřetelů subjektivních neoprostí, jeho svědectví mohou mít širší význam. Mohou jej mít ovšem jedině tehdy, respektují-li fakta a vztahují-li se k událostem, které by neměly být zapomenuty – k těm, které nepostrádají obecnější platnost. Právě v tomto ohledu se paměti – pokud zmíněné předpoklady splňují – blíží historickému pojednání: přispívají k osvětlení minulosti.

Uvědomoval jsem si to zejména, když jsem se vracel do let vzniku Moravské galerie v Brně, když jsem se pokoušel v širších souvislostech dobových proměn druhé poloviny minulého století nastínit její vývoj včetně vážných potíží, s nimiž se musela potýkat. S existencí naší přední kulturní instituce jakož i s aktivitami, jimiž se zapsala do obecného povědomí, jsem spojil tři desetiletí života a podstatnou část svého odborného zájmu, takže jsem se při psaní příslušných kapitol mohl jen stěží oprostit od osobního zaujetí.

Tím lze vysvětlit, že akcentuji spíše osudy obrazárny, a to na úkor podrobnějšího zájmu o činnost Ústavu užitého umění Moravské galerie, popřípadě její veřejné knihovny. Neznamená to ovšem, že snad význam naznačeného úseku galerijní historie nedoceňuji, nýbrž spíše předpokládám, že by si zasloužil pozornost některého z mých zasvěcenějších kolegů.[2]

Přesto se utěšuji, že snaha o objektivní pohled přece jen nabyla vrchu, a proto by snad svědectví zde zachycená neměla upadnout v zapomnění.

Ale to již nemohu posoudit já, nýbrž jedině čtenář.

Podzim 2009



Anna Hlušičková, *Pod jabloní ve Vážanech*, akvarel 1983.

I / DĚTSTVÍ

Vůně pokosené trávy

Slunce si hned začátkem léta umínilo splatit dluh studeného jara. Ve starém křesle pod rozložitými větvemi jabloně je však příjemný stín. Přemítám, kolik už jsem zde, doslova na koleně, napsal různých textů. Prstem bych mohl ukázat pasáže v mých článcích či v knižních monografiích, které vznikaly v zahradě naší chalupy ve Vážanech u Boskovic právě díky pohodě tohoto místa. Také nyní se tu cítím pěkně, ale rodince rehků, která hnízdí v koruně stromu, moje přítomnost vadí. Oba rodiče s nevrlým pokřikem několikrát přelétnou z větve na větev, aby se teprve po delším váhání přece jen odvážili předat kořist hladovým krkům. Loviště dnes mají ideální, od rána se vzduch hmyzím bzukotem přímo tetelí. Do této monotónní melodie se mísí zprvu sotva slyšitelný šelest. S každým okamžikem doléhá k mým uším stále zřetelněji: něco jako pohlazení a vzdech. To za mými zády soused seká naši zahradu a s jeho přibližujícími se kroky sílí nejen zvuk kosy, ale i vůně pokosené trávy – vůně, která v mých představách prostředkuje zážitky dávné, velmi dávné.

S vozíkem, do něhož tatínek zapřáhl našeho bernardýna Baryka, jsme jezdívali králíkům pro trávu. Z vyhřátých luk strměly k nebi sloupy horkého vzduchu a od splavu na Cidlině bylo slyšet jásot koupajících se naháčů, jejichž hlasy slábly, až v hrkotu kol zcela zanikly. To už jsme zastavili u pronajatého dílce louky u Humburk. Otec nabrousil kosu a pustil se do práce. Co chvíli si rukou utíral pot, který mu stékal z čela do očí. Já jsem si krátil čekání průzkumem nejbližšího okolí, zejména pozorováním brouků a všelijaké žoužele. Chvíli jsem pobíhal za běláskem, kterého ne a ne chytit. Jak jsem se za ním lučním porostem plahočil, mezi prsty bosých nohou se mi zadrhávaly klásky trav, paličky jetele, květy kakostu a kopretin.

Baryk se i s povozem uklidil do stínu keře a znuděně mému počínání přihlížel. Zmožen horkem jsem nakonec usedl k němu do chládku a položil hlavu do jeho chundelaté srsti. Mezitím táta shraboval posečenou trávu a v náručí ji nosil do korby vozíku. Náklad navršený vysoko nad postranice pak stáhl provazem a nakonec zasekl kosu do fůry na znamení, že je s prací hotov.

A teď nastal vytoužený okamžik: otcovy paže mne uchopily a vynesly

na příjemně chladivé lůžko, z něhož jsem viděl daleko do kraje. Pes na pánovu pobídku zabral, já se překulil na záda, povoz pod tíhou nákladu zasténal a vydal se na zpáteční cestu. S rozhozenými pažemi jsem zíral na modrojas nade mnou. Vše ostatní pro mne rázem přestalo existovat. Zdálo se mi, že se vznáším vysoko, až kdesi u nebes, a postupně se mne zmocňovala jedna píseň za druhou. Osmělen vědomím, že mě v lomozu jedoucího vozíku nikdo slyšet nemůže, zpíval jsem si stále hlasitěji. Drkotání kol po nerovné cestě měnilo můj zpěv v tremolo.

Připouštím, že v lecčems se mé oblíbené vyjížďky za hranice každodennosti lišily, končívaly však stejně. Pokaždé mě museli doma na dvorku budit.

Z časů útlého dětství se mi vracívá též další vzpomínka. Jako čtyřletý chlapec jsem se jednoho dne odpoledne nemohl dočkat maminky, která pracovala v továrně. Vypravil jsem se jí proto sám od sebe naproti. Cestou městem jsme se minuli a já pak na ni před tovární vrátnicí čekal marně. Až do setmění jsem seděl na obrubním kameni chodníku, bosé nohy v prachu vozovky. Zaměstnanci už žádní nevycházeli, tovární okna pohasla a zvedl se vítr. Zmocnilo se mne zoufalství, že už ji nikdy nespatřím.

Podobné výpravy sice k mým nejstarším zážitkům nepatří, doluji-li však v nejspodnějších vrstvách paměti, nacházím už jen takové, jejichž souvislosti mně unikají. Například: starší děvčata mě před našimi vraty zdvihají na vůz tak neobratně, že si o hranu korby rozrážím ret a cítím, jak mně krev prýští do úst. Nebo: sestra Máňa v letních oranžových šatech s bílým límečkem mě vede za ruku na procházku a z její dlaně do mé se přelévá zvláštní teplo. Přihlédnu-li též k jiným nejranějším prožitkům, které se mi občas samovolně vybavují, zjišťuji, že všechny – bez ohledu na to, zda působí rozmarně, či vážně – mají týž střípkovitý charakter, jsou pouhými záblesky, jsou takové, jaké bývají pocity štěstí.

Moji rodiče a mé rodiště

Hlušičkův rod nejspíš pochází z okolí Nového Bydžova ve východních Čechách. Mluví pro to názvy hned dvou nedalekých obcí: Hlušice a Hlušičky. Můj otec Václav se však 10. března 1879 narodil v Novém Bydžově. O svých rodičích a o rodině mně kupodivu nic zajímavého nikdy nepověděl. Slýchal jsem od něho jen, že jeho otec byl truhlářem a jeho dědeček venkovským učitelem. Otcova mladšího bratra Josefa, který žil v bezdětném manželství s Němkou Bertou a měl v Litvínově u Mostu trafiku, jsem znal jen ze dvou setkání. Tatínek byl původním povoláním švec, ale ani o svých časech učednických, popřípadě tovaryšských se nijak nešířil.

Ostatně mě daleko více zajímala jiná období jeho života. Jako každý kluk, posedlý touhou po udatných činech, jsem na otci mámil zážitky z jeho válečné anabáze. Ta se připomínala kožešinovou papachou a částmi vojenské uniformy, kterou na půdě našeho domku žrali moli, a také vyřezávanou dřevěnou kazetou s nápisem *Omsk*, kterou jsme používali jako schránku na mýdlo. V kuchyni na stěně viselo fotografické tablo bydžovských legionářů z první světové války, na němž jsem mohl obdivovat tatínkovu podobiznu z dob, kdy ještě nosíval fešácký knír.

Táta však na válečné trmácení vzpomínal nerad, a pokud mně vyhověl, jeho vyprávění mě neuspokojovalo. Já jej chtěl vidět jako hrdinu, zatímco on mluvil o rozblácených a páchnoucích zákopech, o zavšivených vojácích a o nářku raněných. Jeden z jeho frontových příběhů mi však přece jen v paměti uvízl. Vyprávěl, jak po dělostřelecké přípravě na povel vyrazili ze zákopů k útoku. V hlubokém předklonu, s puškou a taseným bodákem, běžel po nekonečné pláni mezi nepřátelskými střelami a vybuchujícími granáty, které kosily jeho kamarády. Srdce mu tlouklo až kdesi v hrdle. Cítil v něm slané sucho a myslel jen na to, jak uhasit žízeň, když tu clonou řinoucího se potu spatřil na zemi plnou láhev. Zalehl, bez zaváhání ji odzátkoval a jediným pohybem její obsah obrátil do sebe. Vzápětí však tekutinu z úst s odporem vyprskl: v lahvi byl ocet. Až v hodinách náboženství jsem se dozvěděl o Kristu trpícím na kříži, jemuž k utišení žízně žoldák nabídl houbu namočenou v octě.

Jak jsem se dopídil mnohem později, náš veterán toho moc na frontě nenabojoval. Rusové jeho pluk zajali a odtransportovali na Sibiř. Pokud jsem z jeho skoupého vyprávění mohl pochopit, s jistým zklamáním jsem si musel přiznat, že nejstrašnějších útrap války byl ušetřen díky verpánku. Tím nejhorším se prostě proševcoval. Zásluhu na tom údajně měly *ševrové* holínky, které zhotovoval důstojníkům na míru. Na Sibiři pak pracovali zajatí *Austrijáci* u sedláků. Tehdy se tátovým životem mihla jakási Varja – Váreňka, na niž vzpomínal s nádechem blaženosti v hlase.

Ani o otcově pozdější legionářské epizodě jsem se toho mnoho nedozvěděl. Zato jsem z jeho úst poprvé slyšel ruská slova, jakož i jména revolučních vůdců: Lenin a Trockij. Z toho, co mně z jeho útržkovitých informací utkvělo v paměti, usuzuji, že sibiřskému zajetí mohl dát vale až rok po skončení války. Z literatury jsem si později upřesnil, že se tak stalo trofejním portugalským parníkem, jímž se s transportem 1.800 československých legionářů vydal z Vladivostoku dne 19. prosince 1919 domů. Pluli kolem korejských břehů, na vánoce zakotvili v Šanghaji, odkud pokračovali dále po trase Singapur, Cejlon a Indickým oceánem do Rudého moře. Zvláště mě zaujalo tatínkovo líčení, jak početná výprava legionářských bratří budila v Suezském průplavu pozornost tamějších domorodců, kteří se pro nepatrný peníz hozený z paluby lodi neváhali vrhnout pod mořskou hladinu.

Konečným cílem plavby byl Terst. Odtud již nebylo daleko do vlasti, kde odysea demobilizovaných legionářů začátkem února roku 1920 skončila. Vyzáblého a zarostlého navrátilce doma uvítala jeho žena Anna s dětmi Marií a Bedřichem. Synek, narozený dva roky před vypuknutím války, se táty prý bál. Považoval jej za neznámého cizince.

Pokouším-li se oživit děje a charaktery lidí, hlavně těch, kteří v mém životě patřili ke směrodatným, shledávám, že v mém vyprávění ustupuje do pozadí osobnost mé matky více, než by si to zasloužila. Asi tomu tak bude proto, že mě s ní spojovaly pocity natolik niterné, že to znesnadňuje odstup nezbytný k evokaci konkrétních událostí. Epika selhává, má-li postihnout smysl pouhého posunku nebo dotyku, má-li vyjádřit skrytý význam bezděčného slova nebo jen jeho intonační odstín.

Moje matka byla drobná bělovlasá bytost s modrošedýma pozornýma očima poněkud utopenýma pod klenbou čela. Přerostl jsem ji už někdy v letech puberty, nic to však nezměnilo na citově podbarveném respektu, který jsem k ní choval. Nepamatuji si, že bych ji kdy spatřil byť jen na chvíli zahálet. Zatímco otec si vzhledem k jeho časnému rannímu vstávání dopřával odpolední siesty, maminku jako by po celý den cosi pohánělo. Pokud se posadila, pak jen proto, že se věnovala ručním pracím. Příslovečnou preciznost osvědčovala zejména při háčkování a pletení. Zjistila-li i nepatrnou chybičku, jíž se dopustila několik řad předtím, bez otálení rozpárala třebas polovinu svetru, aby závadu odstranila. Jakkoliv jí na zdařilém výsledku velmi záleželo, nemohl jsem se zbavit pocitu, že ještě více uspokojení nacházela ve vlastní činnosti. Když na mně rozpracované nebo dokončené dílo zkoušela, vyznala se mi, že do něj vpletla veškeré myšlenky a starosti o mne, které jí táhly hlavou. Jak potom neměl takový svetr hřát?

Životní osudy mé matky Marie, rozené Černé, by vydaly na román. Narodila se 27. února 1894 v rodině chalupníka ve Vinarech poblíž Nového Bydžova. Její matka zemřela, když dceři bylo sedm let. Sotva začala chodit do školy, musela se už starat o osiřelé mladší sourozence, mezi nimi o něměho bratra Cyrila, a to i poté, co si otec přivedl druhou ženu. K maceše netíhla, raději se utíkala k babičce, která měla pro její dívčí problémy větší pochopení. Ve dvaceti letech se vdala do nedalekých Hrobičan, ale manžela ani manželství si neužila. Pár týdnů po svatbě vypukla válka, její muž narukoval mezi prvními a mezi prvními také padl neznámo kde. Mladé vdově nastal krušný život. Život o to těžší, že se jí zjara roku 1915 narodila dcera, s níž se pak protloukala, jak jen to šlo. Pracovala u mlynáře ve Stupné u Nové Paky a dosloužila mu k smrti. Později v Novém Bydžově prala, uklízela a vařila v domácnostech zámožných lidí. Uživit sebe i dcerku Marii nebylo snadné.

Její druhý sňatek lze tedy chápat jako sňatek z rozumu. Provdala se roku



Marie a Václav Hlušičkovi, svatební fotografie mých rodičů, 1928.

1928 za vdovce Václava Hlušičku, jemuž jeho předčasně zesnulá žena zanechala dvě odrostlé děti. A tak když jsem se dne 24. dubna 1929 na svátek svatého Jiří narodil, měl jsem sice hned tři sourozence, sestru Marii z matčiny strany a také Marii a bratra Bedřicha ze strany otcovy, ale v novém manželství jsem byl jedináčkem. Tatínkovi bylo padesát, mamince o patnáct let méně. Věkový odstup a ještě daleko více povahové rozdíly bránily harmonickému partnerskému vztahu, jenž trpěl i tím, že táta občas vysedával v hospodě a jeho návraty domů pak bývaly dramatické. To všechno však mé dětství a můj vztah k oběma rodičům poznamenalo právě tak málo, jako okolnost, že v onen jarní den, kdy jsem přišel na svět, ležel prý po mimořádně tuhé zimě ještě místy sníh.

Dětství a jinošská léta jsem prožil s rodiči v Novém Bydžově v domku v Hradčanské (dnes Jiráskově) ulici č. p. 585, která se před našimi okny rozšiřovala v park. Prostranství s pomníkem Aloise Jiráska uzavírala divadelní budova, patřící tehdy k chloubám městského kulturního života. Ulice se v jižní části náměstí, zřejmě v místě někdejšího pevnostního valu, svažovala a vyúsťovala do okružní komunikace. Nyní je výškový rozdíl vyrovnán schodištěm, ale za mého dětství tu býval kopeček, z něhož jsme v zimě sáňkovali.

Pohled z oken do našeho dvora skýtal podívanou daleko prozaičtější: z kuchyně jsme měli na očích oprýskanou zeď sousedního baráku, před níž se tísnil chlév a vedle něho kotce s králíky. Z pokoje bylo vidět kůlnu, ve které

pan Ešner garážoval motorku se sajdkárou značky *Indian.* Nad skromným hospodářstvím bděl, lépe řečeno dřímal bernardýn Baryk, uvázaný u boudy, odkud mohl přes celý dvorek sledovat každého příchozího. Ze světničky vzadu, kdysi přistavěné asi jako výměnek, mohli nájemníci vídat pana domácího při práci na nevelké, do posledního místečka obdělané zelinářské zahradě. V létě tu kolem altánku kvetly žluté a oranžové řeřichy, jejichž vůně se mísila s vůní kopru a rajčat v nezapomenutelné aroma.

Z jedné strany s námi sousedil dům manželů Pečených, ob dvě čísla vedle provozoval zámečnictví pan Hladík. Z druhé strany bydlela v našem sousedství rodina pošťáka Raicha, který ve volných chvílích se zaujetím, nicméně falešně hrával na housle. Já si zase rád hrával s jejich dvěma dcerami Jarčou a Věrou na tatínka a na maminku. Přes ulici šikmo naproti našemu stavení se nacházela restaurace *U čtyř lip* a hned vedle Portykovo uhlířství. Jejich dcera Eva se chovala jako dáma – měla pěvecké ambice, které dávala najevo neustálým procvičováním stupnic. Podkrovní světnici rohového domu Portykových obývali Koflákovi se synem Pepkem. Jeho táta pracoval na stavbách jako zedník a o sobotách hrával v kapele na buben, jeho hezká, hnědooká maminka docházela do služby. To obvykle synka, stejně starého jako já, svěřovala ráno do péče mé matky, takže jsem měl na celý den o kamaráda i o zábavu postaráno.

Zdálo se mi, že čas plyne pomalu, a proto jsem vítal každé zpestření. Zvláštní kouzlo, umocněné vůní zdejší marmeládovny, jsem na svých cestách do mateřské školky nacházel v uličce nesoucí exotický název *Na Šarlejích*. Často jsem zde lelkoval před tajemnou budovou bez oken, před níž jsem mohl pozorovat bednáře, kteří pro místní pivovar stloukali malé i obří sudy, zpevňovali je kovovými obručemi a nakonec vypalovali smolou. V zimě, když uhodily mrazy, sem zase sváželi z Kněžovky kusy ledu a zpracovávali jej do zásoby na chlazení piva. Právě k tomu totiž sloužila ona záhadná budova, která – jak jsem pochopil později – byla vlastně velkou lednicí.

Do šedi dnů zasahovali podomní sklenáři či dráteníci, kteří s hlasitým voláním nabízeli své služby. Když jsem sledoval, jak zasklívali rozbitá okna a zahlazovali tak stopy po našich zatoulaných míčích, nebo jak dovedně zpevňovali drátem prasklé hliněné hrnce, slýchal jsem od nich poprvé slovenštinu. Jindy do našeho města zavítala družina kočovných cikánů (tenkrát se jim ještě neříkalo Romové). Zatímco sršatí mužští snědých tváří a jiskrných zraků objížděli s pojízdným brusem domácnosti a věnovali se nožířskému řemeslu, cikánky hádaly zájemcům z ruky budoucnost, přičemž stačily stihnout i jiné, často nekalé aktivity. To pak mívali městští strážníci pohotovost.

Širší souvislosti a historie mého bydliště mně pochopitelně dlouho unikaly; dobíral jsem se jich teprve s léty. Ještě na měšťance, když jsme psali slohovou práci na téma *Mé rodné město,* jsme sice všichni svorně neopomenuli

zdůraznit, že Nový Bydžov se vedle několika pamětihodností honosí čtvercovým náměstím, nikdo z nás však neměl ani potuchy o tom, že jde o velkorysý urbanistický rozvrh, jenž pochází ze začátku čtrnáctého století, kdy byla výstavba města započata *na zeleném drnu.* Tehdy se zrodil plán uzavřeného pravoúhlého půdorysu určeného dvěma křížícími se osami, orientovanými k hlavním světovým stranám. Toto pojetí městského jádra včetně obvodové komunikace, dodnes připomínající někdejší pevnostní val, se ukázalo natolik závazné, že je nemohly zcela potlačit nepříliš šťastné zásahy pozdějších věků, ani století devatenáctého, kdy vzala zasvé dřevěná zástavba, nebo století dvacátého, které se do tváře města zapsalo bezohlednou modernizací. [3]

Úměrně tomu, jak se časem okruh mých zájmů rozšiřoval, prodlužoval se akční rádius mých cest, které mne nakonec od rodného místa vzdálily definitivně. Nic to však nemohlo změnit na skutečnosti, že malý pozemek se starým stavením, nacházejícím se v jihovýchodní části historického jádra města, jemuž se říká *Na kopečku*, považuji za pomyslný opěrný bod, jenž se mně ztotožnil s představou domova.

Když jsem později vyplňoval kádrové dotazníky, uváděl jsem v rubrice otcovo povolání *drobný živnostník.* Tím přívlastkem jsem neměl v úmyslu vylepšit svůj třídní původ, nýbrž jsem popravdě vystihl skutečnost, jaká byla. Ačkoliv se tatínek vyučil obuvnickému řemeslu, věnoval se obchodování s mlékem. Živnost jsme provozovali v předsíni našeho domku, do níž zákazníci přicházeli dvorkem po zápraží vydlážděném cihlami. Na pult jsme se sice časem zmohli, ale na úředně předepsaný obklad zdí kachličkami peněz nazbyt nebylo, takže je při každém malování musel malíř na stěny narýsovat podle laťky štětcem.

Obchodování zřejmě příliš nevynášelo. Usuzuji tak z toho, že maminka nějaký čas přivydělávala do rodinné pokladny v místní Ascherově pletací továrně. Valná část starostí o domácnost i o chod krámku tak spočívala na sestře Máni, jíž i já vděčím za péči, kterou mně v dětství věnovala. Ačkoliv o čtrnáct let starší sestra byla inteligentní a bystrá, na vyučení ve vhodném oboru, tím méně na studium nemohla ani pomyslet. Musela se obětovat. Nikdy jsem ale neslyšel, že by si jen slůvkem postěžovala nebo jinak dala najevo, že na ní byla vlastně spáchána křivda.

S výjimkou nedělí vstával táta každé ráno před čtvrtou hodinou. Ještě než u sousedů zakokrhal kohout, zapřahal Baryka do nevelkého povozu naloženého prázdnými bandaskami. Nedočkavé psisko se mu s kňučením pletlo pod nohama a on je tlumeným okřikováním a žďuchanci usměrňoval do postroje. Konečně byli hotovi a hajdy do blízkých vesnic k sedlákům pro mléko! Den co den, za letního úsvitu, v dešti, za podzimních plískanic nebo v zimě, kdy vozík vystřídaly saně, vyjížděl z našeho dvora týž potah: statný bernardýn

s vyplazeným jazykem a s očima upřenýma vpřed, po jeho boku pán v záklo-nu, jímž se snažil ubrzdit nevybitou psí energii. Vypadalo to, jako by mezi sebou soupeřili kdo s koho. Síly se vyrovnaly až po dvou či třech hodinách, když se navraceli z Humburk, Měníka, Vysočan nebo až z Barchova. Oba byli utrmáceni, ale vjížděli vraty s nákladem čerstvě nadojeného mléka.

Také maminka vstávala ještě za tmy. Potichu, aby mne nevzbudila, zatopila v kamnech. Předstíral jsem, že spím, ale špehýrkou víček ještě ztěžklých spánkem jsem ji potají pozoroval. Postavila na plotnu konvici s vodou, umyla se v umyvadle, učesala vlasy, stočila je na temeni hlavy v malý drdůlek, a sledovala přitom rozhořívající se oheň, který se na protější stěně promítal mihotavými oranžovými světýlky. Prodlužoval jsem ty slastné chvíle, jak jen to bylo možné. Když však už na stole stál hrnek s kávou z melty a krajíc chleba s povidly, musel jsem vstát i já. V tu dobu již obvykle zarachotila na dvorku pod okny kola, která oznamovala otcův příjezd. Den začínal, obchodování už nic nebránilo. Však také táta v jednom zápřahu se s bandaskou mléka hned vypravil za zákazníky *Na bacandu* u jatek. Obvykle pak od pekaře Flejšara přivážel domů bochník chleba a pár ještě teplých slaných rohlíků, na které jsem se pokaždé těšil.

Nevím, jak mě rodiče vychovávali. Rozhodně se mně ale nedostalo výcho-



Mateřská škola v Novém Bydžově roku 1933 a zívající chlapec vpravo dole.

vy náboženské. Naše rodina se sice hlásila k církvi československé, táta však byl neznaboh a maminka se tehdy ještě chovala k věcem víry dosti vlažně. Pochybuji dokonce, zda se vůbec rodiče o mou výchovu cílevědomě pokoušeli. Pár otcovských výprasků, které jsem v dětství utržil, nebo příležitostné pohlavky, jež mně uštědřovala trestající ruka matčina, jsem si bezpochyby zasloužil; zdá se mi však, že dospělí jimi dávali průchod spíše své špatné náladě nebo netrpělivosti než nějaké pedagogické metodě. Bylo to vlastně prosté: můj dětský rozum a cit si z každodenního jednání rodičů bezděčně odvozoval poznatky o tom, co je dobré a co nikoliv. Dalo se to považovat za rodinnou výchovu?

Ostatně výchovně lze působit nejen pozitivním příkladem, ale i negací. Můj táta byl náruživým kuřákem. Co chvíli jsem mu musel běžet pro dvacet tvrdých *zorek* nebo *vlast.* Paní Vítková, ukrytá za okýnkem své trafiky, zabalila cigarety do odřezku novinového papíru v úhlednou ruličku, na niž otec před domem vždy už čekal. Za války to měl s kuřivem zlé. Sotva zkonzumoval měsíční příděl nikotinu, jejž mu odměřovala *tabačenka,* docházelo na úrodu tabáku, který si tajně pěstoval na zahradním záhonku. Zralé listy fermentoval a sušil na šňůrách pod střechou na půdě, kde to vypadalo, jako by se tu k zimnímu spánku usadila kolonie netopýrů. Ani tato zásoba však otcově kuřácké vášni nestačila; v nouzi nejvyšší se spokojil s usušeným listím, které si natrhal ze stromů naproti v parku. Dusivý čoud, jenž se pak z jeho fajfky valil, vzbuzoval mamінčino podezření, že to snad *pálí čertova kopyta.*

Vrtalo mně hlavou, jaký požitek táta může z kouření mít. Neodolal jsem, a jednou jsem z jeho nevyklepané, ještě teplé dýmky, odložené na okenním parapetu, zkusil potáhnout. Troubelí jsem do úst nasál dávku palčivé močky, kterou – i když jsem ji hned s odporem vyplivl – cítím na patře, kdykoliv si na to vzpomenu. Tato zkušenost mě navždy uchránila kuřáckého pokušení – vděčím jí za to, že jsem nepocítil potřebu si zapálit ani v pubertě, ani nikdy později. A pak věřte latinské moudrosti tvrdící, že příklady táhnou!

Krajinou dětství

Vracím-li se ve vzpomínkách do dětských let, shledávám, že právě smyslové vjemy, a to nejen ty odpudivé, ale hlavně ty příjemné, si podržují zvláštní naléhavost. Má na tom zásluhu i to, že větší část jarních a letních měsíců jsem – jako většina kluků – proběhal bos. Za tu dobu se na chodidlech vytvořila ochranná vrstva ztvrdlé kůže, ale ani tato přirozená podrážka nemohla oslabit pocity, které jsem zakoušel každé ráno, když jsem vybíhal z vrátek našeho stavení vstříc novému dni. Vychutnával jsem chlad dlážděného chodníku,

sluncem vyhřátou prašnou silnici i příjemné vlhko orosené trávy. Bosýma nohama jsem ohmatával zemi, bláto, štěrk cest a šoupavými kroky zmáhal též pichlavá strniště. Těch naražených palců, které po několika poskocích na nezraněné noze a po výmluvné posunčině obvykle za malou chvíli přebolely! Musely, vždyť toho bylo tolik, co přinášel den!

Často jsem mířil na koupaliště – *na koupadla,* jak jsme říkali – zbudované na Cidlině, kde jsem strávil bezpočet nádherných prázdninových odpolední. Vděčím jim za to, že jsem se propracoval od dětského brouzdaliště až k oddělení pro plavce, jakož i za to, že voda se stala mým oblíbeným živlem. Řeka prý původně obtékala zahrady na východním okraji města, ale pozdější regulace její koryto odsunula do luk, které se po senách koncem června a potom v zimě díky síti kanálů zavodňovaly. S nadcházejícím létem se tak posečené nivy proměňovaly ve velké koupaliště s vyhřátou vodou, s vodou *jako kafe,* jak jsme si pochvalovali. Radost veškeré lidské drobotiny pak bývala bezbřehá. Do jejího jásotu se mísil chechtot racků, kteří se sem slétali v hejnech ze širokého okolí.

Také v zimě, ještě než všechno pokryl sníh, zaplavila voda ojíněné louky se zmrzlými kopečky krtin. Sotva se vytvořil ledový příkrov, už kolem obcházeli nedočkavci, kteří se po něm odvažovali na průzkum a opatrným pohupováním zkoušeli jeho sílu. Toto počínání jsme – dodnes nevím proč – nazývali *koženkování.* Leckdos se přitom probořil a ocitl po kolena nebo po pás ve vodě. Pokud studená koupel skončila jen rýmou, dalo se to vydržet; horší však bylo vážnější nachlazení. To mě pak stařičký pan doktor Lhota se cvikrem na nose vyšetřil, naordinoval aspirin a přikázal: ležet a ležet. V takovém případě jsem měl smůlu, zmeškal jsem dlouho očekávané atrakce. Po prvních mrazech totiž zavodněné louky sloužily jako rozlehlé kluziště, umožňující vydat se na bruslích všemi možnými směry. Mladé páry se zde pokoušely o taneční figury a my kluci jsme tu hrávali hokej.

V létě nás přitahoval nevelký splav na Cidlině, jemuž jsme důvěrně říkali *splávek*. Na vyvýšeném břehu mu vévodil zděný domek se železnými dveřmi. Zamřížované okénko nechávalo jen úkradkem nahlédnout dovnitř na přístroje sloužící k měření stavu vody, jimž ale naše fantazie, podnícená četbou knih Julesa Verna, přisuzovala magickou moc. Na primitivní udici jsme tu v říční tišině chytávali bělice nebo rukama pod kameny mníky. Rybí úlovek, většinou žalostný, mně maminka doma připravovala na margarínu a kmínu jako vybranou pochoutku.

Tropili jsme zde rošťačiny, které bývaly odměňovány holčičím jekotem a někdy i okřikováním dospělých. Travnatý břeh zavánějící bahnem a puškvorcem totiž za parných nedělí nabízel příhodná místa pro rodinné pikniky. Ve stínu bříz se tátové uvelebili na dekách k odpolednímu spánku a mámy



S rodiči v parku před novobydžovským divadlem roku 1935.

svlečené do kombiné barvy lila napájely z termosky žíznivé ratolesti slazenou citronovou vodou. Ty utěšené výjevy mi pokaždé připomene civilistní sousoší Otty Gutfreunda *Rodina* z roku 1925. Ano, takové to bývalo. Jenže dnes už se do této končiny mého dětství vrátit netoužím. Kal z nedaleké koželužny postupem desetiletí okolní zeleň zlikvidoval a někdejší kvetoucí louky proměnil ve smrdutou pustinu.

Ještě že mám vzpomínky.

A tak se jejich sítem pokouším zachytit alespoň některé příhody či podoby lidí, které by jinak upadly v zapomenutí. Co na tom, že zážitky z mého dětství mají pro historii význam nicotný; nezaznamenávám je přece pro dějiny, nýbrž jen pro své potěšení a též v naději, že nemusí být bez zajímavosti ani pro mé bližní.

Už jako malého chlapce mě táta brával s sebou do lesa. Časně, ještě před rozbřeskem mnou v posteli zatřásl, a sotva jsem si opláchl oči, už jsme vyrazili na houby. Trvalo však ještě hodnou chvíli, než jsem se zcela probral ze spánku. Probudil mě obvykle až hlasitý koncert luk, jemuž udávaly takt hrdličky neustále opakovaným signálem, znamenajícím v morseovce písme-

no „r“. Hrdličky vítaly rrráno. To se hlásilo v mlhách na obzoru, nad nímž se objevil brunátný sluneční kotouč, jenž se za chvíli rozpálil do běla. To jsme už překročili most přes Cidlinu a po pravé straně nechali rybník zvaný *Koláč.* Za kapličkou u silnice nás jabloňový sad dovedl mírným návrším k dřevěnému kříži s plechovým Kristem, kterého zde nechali na pospas času a rzi. Z výšky svého utrpení dohlédal daleko na sever; představoval jsem si, že jistě až k horám krkonošským.

Po kratičkém vydechnutí jsme pokračovali travnatou mezí uprostřed brambořišť a obilních lánů. Sluneční paprsky se zrcadlily v krůpějích rosy na trávě i na klasech pšenice a vysokého žita, které mne přesahovalo, takže nad mou hlavou vytvářelo klenbu. Za chvíli jsem byl promočený skrz naskrz. Nedbal jsem toho a snažil jsem se udržet s otcem krok. Snadné to nebylo, dětské nohy dospělým nestačily. Mlčky, s umíněnou soustředěností, jsem kladl chodidla do jeho stop, až pojednou se úzká chodba mezi vzrostlým obilím rozestoupila, a já jsem se zarousaný a poněkud zadýchaný ocitl na pokraji Chlumu. Pokud nás zde houbařský úlovek neuspokojil, nebylo odtud daleko do Boru nebo do Měnického lesa.

Když jsem povyrostl, chodíval jsem na houby s kamarády, nejčastěji s nerozlučnými bratry Standou, Frantou a Jardou Wasserbauerovými, ale nejraději sám do míst, kde jsem se cítil dobře. V Lednově hájku jsem pil ze studánky a uchyloval jsem se tam též do jiných oblíbených zákoutí. Nemusel jsem za nimi chodit tak daleko, nacházel jsem je co by od našeho domu kamenem dohodil. Rád jsem lezl na stromy naproti v parku, dokonce jsem si troufal na jeden vysoký rozložitý jasan u zdi koželužny; zprvu z klukovské ctižádosti, abych se ujistil, že svedu to co ti zdatnější, později proto, že se mi nabízel dosud nevídaný pohled na svět. Zvláště jsem vychutnával kouzlo, jímž na mou představivost působil interiér koruny stromu: jeho listy podlouhlého tvaru vrhaly na sousední zeď mihotavé stíny a zelené přítmí uspokojovalo mou touhu po exotice.

Zatímco sestru, mou chůvu Máňu, jsem měl na očích stále a mohl ji sledovat i v období její zamilovanosti a posléze být jako mládenec jedním ze svatebčanů při jejím sňatku s Františkem Skořepou, bratra Bedřicha jsem si doma moc neužil. Oženil se v Turnově roku 1934 s Marií (už pátou Marií v naší rodině) a s novorozeným synkem Bedikem se usadili v Bílé Třemešné. Bratr zde byl zaměstnán jako řidič v hotelu a později u stavební firmy, švagrová dojížděla na kole do nedalekého Dvora Králové nad Labem pracovat do továrny. Béda se u nás zastavoval jen když měl cestu přes Nový Bydžov. O to radostnější překvapení mně svou nenadálou návštěvou pokaždé způsobil.

V třicátých letech minulého století bývalo ještě událostí, jestliže v naší ulici nějaké neznámé auto zastavilo. A co teprve když to byla *pragovka,* z níž před



Za mládence na svatbě sestry Marie a Františka Skořepových v Novém Bydžově roku 1937.

našimi okny vystoupil bratr, a když mě vzápětí vyzval, ať se posadím, že mě sveze po městě! Sice jsem k němu do auta nasedal, jako by to pro mne byla všední záležitost, a předstíral jsem, že pohledy malých závistivců nevnímám, cítil jsem se však na vrcholu blaha. Ospalé odpůldne se rázem proměnilo v jedinečný zážitek.

Sestra Marie z otcovy strany se ještě dříve, než jsem se narodil, provdala za bydžovského řezníka Františka Ondráčka, s nímž měla tři děti: Danu, Františka a Mařenku. Při jejich návštěvách u nás, nebo když jsem zašel k nim, bývalo veselo. Naše vzájemná dětská setkávání se vyznačovala láskou, hašteřením a také neustálým smiřováním. Věkem prostřední syn František, s nímž jsem si hrával nejčastěji, zemřel v jedenácti letech na perforaci slepého střeva. Bylo to mé první setkání se smrtí. Jeho sestra Dana byla jen o tři čtvrtě roku mladší než já, což se v letech našeho dospívání stávalo zdrojem náramné švandy. Alespoň pro mou neteř. Zatímco já ještě zcela nevyrostl z klukovských kalhot, ona – tehdy už slečna – mne při setkáních ve městě, za řehotu jejích společnic, zdravila s okázalou uctivostí: „*Dobrý den strýčku!“*

Jedna z mých vzpomínek se váže k okamžikům někdy před polovinou třicátých let, když v parku před námi vztyčovali dělníci pomocí kladkostroje pískovcovou sochu Aloise Jiráska, patrona zdejšího divadla.[4] Spisovatelova světlá postava s vycházkovou holí v levici od té doby přihlížela z vysokého soklu našim hrám a stávala se mlčenlivým arbitrem sporů, bez nichž se fot-

balová utkání na prostranství u paty pomníku neobešla. Naše do krve odřená a neustále rozdíraná kolena, která se od jara do podzimu nezahojila, ba dokonce ani drama, ke kterému se schylovalo ve velkém světě, však už kronikáře české národní historie z jeho kamenného klidu vyvést nemohla.

Do našich dětských her a zájmů doléhalo echo znepokojivých politických událostí zprvu sice jen vzdáleně, stále však neodbytněji. Povědomí o tom, že můj soukromý svět je pouhou kapkou v moři, jehož hladina se začíná povážlivě dmout, mně docházelo poměrně brzo. Vidím, stále vidím, obálku časopisu *Mladý hlasatel* někdy z podzimu 1937 a na ní zobrazenou postavu T. G. Masaryka v rozevlátém plášti, s rukou zaclánějící si zrak. Zesnulý pan prezident tu vzkazoval: *„Budu se na vás dívat z dálky věčnosti!“* To poselství v mé dětské dušičce vyvolávalo otázku, co bude dál.

Ohlasem tehdejšího společenského dění byly vojenské manévry, které se nevyhnuly ani Novému Bydžovu. V několika záběrech, v nichž se někteří i z nás malých čumilů poznali, je zaznamenal tehdejší filmový týdeník. Následovala mobilizace, oba mí švagrové Františkové, Ondráček a Skořepa, stejně jako bratr Bedřich byli mezi těmi, kdož s odhodláním narukovali a kdož se také zakrátko bez boje zklamáni vrátili. Mnichovský diktát otevřel cestu do pekel. Harmonikář Sixta obcházel domy a mečivým hlasem notoval píseň: *Chaloupky pod horama, co se to stalo s váma?...* Kýčům se daří za jakéhokoliv počasí.

Netrvalo dlouho, a také v našem městě se ocitly rodiny vypuzené z pohraničních území. Mezi nimi v ulici u pošty nalezla nový domov rodina pekaře Železného. Obohatila hned počet zákazníků, jimž jsem donášel mléko. Tuto povinnost jsem zdědil po sestře Máni, které se 27. února 1940 narodil první syn František a musela se proto věnovat mateřským starostem. Když jsem odpoledne přišel ze školy, doma mě už čekaly dvě kabely a v nich láhve nebo konvice s odměřenými dávkami mléka pro naše stálé zákazníky. Samozřejmě že jsem záviděl kamarádům, kteří svého volna užívali k činnostem daleko zábavnějším.

Náplastí na bolístku mně bývalo spropitné, jehož jsem se čas od času dočkal: většinou pamlsek, někdy i drobný obolos. Jedna stará panna si vzala do hlavy, že mě penězi kazit nebude a obdarovávala mě knížkami. Protože však byla chudá, zmohla se jen na literaturu nejlacinější, na nejpokleslejší literární škvár, který jistě sama nečetla. Jinak si nedovedu vysvětlit, že mně servírovala brožurky, při jejichž četbě mně červenaly uši. Hrdinkou jedné z nich byla žena-vamp, která systematicky umilovávala k smrti jednoho muže za druhým. Tehdy jsem si lámal hlavu zejména nad technickou stránkou jejího zrůdného počínání.

Ohlasy neklidné doby

Čím jsem starší, tím bezvýsledněji se bráním pocitu, že čas letí rychlostí stále překotnější. Ani se nenaději a týden, měsíc, ba i rok jsou minulostí. Zdá se mi, že v dětství býval čas milosrdnější. Dopřával možnost náležitě vychutnat vše, co přinášel. Co se jen dalo stihnout za prázdniny, natož pak za celý rok! Dokonce ani škola na tom nemohla příliš změnit. Litoval jsem každé promarněné volné chvíle, a proto jsem domácí úkoly obvykle psával o přestávkách nebo během vyučování tajně pod lavicí. Má klukovská mysl byla zaujatá spíše tím, co mne čekalo za zdmi školní budovy. Nejvíce jsem se těšil na tu část prázdninových měsíců, kterou jsem od svých deseti let pravidelně trávil v Bílé Třemešné u bratra a švagrové s jejich synem Bedikem. V okolních lesích rostly v mechu a jehličí trsy žlutých lišek a v trávě parádní křemenáče s oranžovými hlavami. A těch borůvek! Když jsme je trhali, z ozdravovny na nedalekém vrcholu Zvičiny, která se nacházela už v Sudetech, se k našim uším nesly halasné zpěvy příslušníků *hitlerjugend.*

Po roce 1939, záhy po nacistické okupaci země, se i v životním chodu naší rodiny leccos změnilo. Sedláci už nesměli prodávat mléko přímo soukromníkovi a museli je v předepsaných dávkách odvádět do mlékárny. Teprve odtud se po egalizaci rozváželo do obchodní sítě, a to v přídělech postupně stále se tenčících. Tátovi i Barykovi tak odpadly každodenní ranní výpravy do okolních vesnic. Za přídělového potravinového systému uživit nenasytného psa však bylo vyloučeno. Proto se rodiče rozhodli vrátit jej do Prasku původnímu majiteli v naději, že u sedláka se bude mít lépe.

Tak se také jednoho dne stalo. Těžko jsem se s huňatým kamarádem loučil. Z jeho neklidného chování bylo zjevné, že tuší zradu. A podvolit se jí nehodlal. Když příštího rána šla maminka otevřít vrátka, mohutný bernardýn, který v noci sedlákovi utekl, už za nimi čekal. Málem ji porazil, jak vtrhl do dvorku a odtud otevřenými dveřmi lenošícímu tátovi rovnou do postele. Ačkoliv se s ním jeho pán nikdy nemazlil, ba leckdy mu ve vzteku uštědřil i kopanec, měl jej ze všech nejraději. Ještě po letech, kdykoliv jsme se na našich toulkách přibližovali k Prasku, Baryk nás už z dálky ucítil, cloumal u boudy řetězem a hlasitě vyl.

To ovšem nebyly jediné ozvěny protektorátního času, které dorážely na mou dětskou vnímavost. Nezůstalo ani jen u dvoujazyčných německo-českých nápisů nad vchody do úřadů a na firemních štítech. Také v českých filmech nesměly německé titulky chybět. Netrvalo dlouho a okupantská armáda uzurpovala naši chlapeckou školu, aby ji doslova ze dne na den předělala na kasárna. Pro nás kluky to znamenalo, že jsme se nadále museli v dvousměnném učebním provozu dělit s děvčaty o jejich školní budovu.

Při pohledu přes plot na dvůr naší školy jsme se nepřestali divit, jak se místo našich her a volejbalových utkání změnilo ve vojenský *execírák.*

Někteří občané, třebas otec mého spolužáka Karla Weinera, začali nosit na kabátě velké žluté hvězdy. (Můj kamarád jí byl ušetřen jen proto, že jeho matka byla *árijka.*) Nosil ji ovšem nejen jeho tatínek – jediný z manuálně pracujících židovských spoluobčanů, které jsem ve městě znal – ale i ostatní, vesměs daleko lépe situovaní. A jak náhle se ta znamení v ulicích objevila, tak se také vytratila – i se všemi jejich nositeli. Vytratila se neznámo kam. Alespoň já to tehdy nemohl tušit.

Na zápraží našeho dvorku jsem naslouchal zákazníkům, kteří si řečmi o aktuálních politických událostech krátili čekání na příjezd mlékárenského nákladáku. Do jejich úvah o pohnutkách německé expanze i o perspektivách Říše můj táta občas zasáhl tvrzením, že Hitler to všechno dělá z *alterace.* Sice jsem tomu cizímu slovu nerozuměl a vlastně ani nyní nevím, odkud je otec vzal a co jím myslel, imponovalo mně však, že debatéři obvykle zmlkli a hovor se stočil jiným, schůdnějším směrem.

Hodně se tehdy přetřásala situace ohroženého Polska. A jak jinak tomu mohlo být, než že se ze sympatií k slovanskému národu a záhy též ze solidarity s jeho statečným, leč předem prohraným bojem, vyrojily různé vtipy, ba dokonce se šířil fingovaný polsko-český slovník s hesly na způsob: *kaktus pochodowy = ježek, cirkus oplechowany = wehrmacht* apod.

Za daného rozložení branných sil v tehdejší Evropě nemohlo německou rozpínavost nic zastavit. O nacistickém tažení zpravovala na náměstí za výlohou informační kanceláře mapa Evropy, v níž praporky s hákovým křížem den za dnem vyznačovaly nezadržitelnost německého postupu. Po Polsku následovaly Dánsko, Belgie, Holandsko, Norsko, Francie a 22. června 1941 Sovětský svaz. Když jsem ten den šel tátovi do restaurace *U Mrázů* se džbánkem pro pivo, němečtí důstojníci, kteří se zde stravovali, obléhali rádio a dychtivi zpráv o přepadení východní velmoci napjatě naslouchali. Tušili, že teď jde o vše.

Neuniklo mi, že politické anekdoty a vůbec řeči o politice byly nyní pronášeny hlasem stále více ztišeným. V každé domácnosti se na rozhlasových přijímačích povinně objevily nápisy důtklivě varující před poslechem zahraničních, tzv. nepřátelských stanic a všechna okna musela být s nadcházejícím večerem opatřena zatemněním. Po západu slunce se v ulicích města rozhostila tma a navzdory předpovědím o brzkém konci války, diktovaným spíše zbožným přáním než smyslem pro realitu, neměl nikdo ani potuchy, jak dlouho ta noc potrvá.

Oč více tma houstla, o to více nabývala v mých očích na ceně světýlka drobných, většinou nenáročných příhod nebo dlouho očekávaných radovánek. Zejména nás přitahoval cirkus, jenž poskytoval podívanou už od chvil, kdy *tenťáci* začali stavět na plácku u Kněžovky stan. A co teprve vlastní představení! Ta přinášela vzrušení, která se hned tak z našich klukovských hlav nevykouřila. Nejvíce jsme se těšili na řecko-římský zápas. Palce jsme drželi mladému, do hněda opálenému borci, jenž se střídavými úspěchy čelil zákeřnosti tlustého soupeře. Náš favorit byl naštěstí mrštný a dovedně ovládal různé chvaty, ať už to byla *kravata* nebo *dvojitý nelson,* takže nakonec přece jen vždycky zvítězil. Rozhořčovala nás pak tlusťochova drzost, s níž se chtivě vrhal po květinách, které si nezasloužil, které místní paní a dívky házely mladému pohlednému vítězi jako projev obdivu.

Mezi další toužebně očekávané události patřily pouti na svatého Vavřince, jemuž je zasvěcen bydžovský kostel. Konaly se obvykle druhou srpnovou neděli, v čas, kdy – jak se říkávalo – *začíná foukat ze strnišť.* Ani kolotoč, houpačky a střelnice, zázraky mých dávných let, které k poutím nerozlučně patřily, nemohly zatlačit do pozadí mého zájmu neméně očekávané jarmarky. Dlouho jsem na náměstí obcházel stánky s různým zbožím, dlouho jsem váhal, jak naložit s několika drobnými, které mně cinkaly v kapse. Nakonec to vždy dopadlo stejně: v ústech mně sládlo po cukrové vatě nebo po tureckém medu.

Zvláštní přitažlivost měly trhy předvánoční. Navozovaly náladu Štědrého večera, k němuž se upínala má očekávání. Ten večer za válečných let sice moc štědrý nebýval, dovedl však proměnit i skromné dárky v něco nevšedního. Nejkrásnější, jaký jsem kdy pod stromečkem nalezl, byla krabička s vodovými barvami. Dokonce ani tolik vytoužené a jistě mnohem dražší brusle na kličku, které jsem dostal na Vánoce o rok později, mu konkurovat nemohly. Když jsem bílou plechovou schránku poprvé otevřel a spatřil dvanáct různobarevných knoflíků zdobených reliéfním znakem hlavy indiánského náčelníka s čelenkou z orlích per, zatajil se mi dech. Sestra Máňa a švagr Fanouš netušili, jakou radost mně svým dárkem způsobí. Trvalo dlouho, než jsem se odhodlal zbavit mokrým štětcem akvarelové barvičky jejich nedotčenosti.

Vzpomínám rovněž na zážitek, který jsem si, tuším, že v roce 1940, přivezl z červnového školního výletu do Pojizeří. Pod vedením třídního učitele Bohumila Zámečníka jsme navzdory chladu a vytrvalému mrholení úspěšně absolvovali pěší túru Riegrovou stezkou kolem Jizery ze Semil do Železného Brodu. Když jsme splnili plánovaný program a vyprázdnili obsah našich chlebníků, využili jsme času do odjezdu vlaku ještě k návštěvě železnobrodské sklářské školy. Tam mě na výstavě prací učitelů a žáků okouzlilo velké osvětlené akvárium s množstvím figurek z foukaného skla, které vytvářely iluzi mořské fauny a flóry. Zkřehlý nevlídným počasím jsem pookřál a pocítil předtím nepoznaný jas. Ačkoliv dnes by mě už podobné artefakty stěží oslni-

ly, vracívám se k tomuto setkání jako k jednomu z okamžiků, které předznamenaly můj vztah k výtvarnému umění.

Za směrodatná považuji také potěšení, která mně přinášela filatelistická vášeň. Už na obecné škole a hlavně později jsem nelitoval našetřených peněz k nákupům známek – ať už v papírnictví pana Němce nebo v knihkupectví Holeček & Lovák. K novým akvizicím jsem přicházel též výměnou se spolužáky, takže časem jsem se vzmohl na docela obstojnou sbírku československých známek. Tehdy jsem si to ještě neuvědomoval, dnes ale vím, že vlastní pohnutkou mé mnohaleté záliby nebyla ani tak ctižádost sběratelská jako spíše vytržení, které se mne zmocňovalo pokaždé, kdykoliv jsem listoval albem, do něhož jsem svůj poklad shromáždil. Obdivoval jsem jemnost ryteckého provedení jednotlivých známek i bohaté barevné odstínění celých sérií těchto miniaturních grafických děl. Vychutnával jsem také metaforická označení jejich barevnosti uváděná ve filatelistických katalozích, jako například: olivová zeleň, ocelová modř nebo malinová červeň.

Od obdivu, jejž podněcovaly rovněž ilustrace v čítánkách a pohádkových knížkách, nebylo daleko k prvním výtvarným pokusům. Už za školních let jsem rád kreslil, ale povinné výkresy mě moc nebavily. Koncem pololetí mně jich zpravidla několik chybělo, a tak jsem je díky učitelově toleranci nahrazoval kresbami volnými.

Od dětství mě také lákalo fotografování. Asi mě inspirovala skříňka místních fotografů-amatérů, kteří tu zveřejňovali svou tvůrčí žeň. Na fotoaparát, dokonce i na ten nejlacinější, bakelitový, jsem však tehdy nemohl ani pomyslet. Přesto jsem své touze dával průchod. Postačily mně oba ukazováčky a oba palce, jimiž jsem si vytvářel hledáček, který mně posloužil k záběrům všeho, co poutalo mou pozornost. Jednou to byla matčina či otcova tvář nebo podoba některého z mých kamarádů, jindy náš pes, uvázaný na dvorku u boudy. Svou zálibu jsem tajil, takže když jsem tímto improvizovaným hledáčkem snímal zpovzdálí postavu mé první lásky, ta o tom neměla tušení (ostatně stejně jako o tom, že ji miluji). Troufal jsem si rovněž na motivy krajinářské. Nejčastějším objektem mého „fotografického“ zájmu býval metličanský kostelík. Tehdy jsem ovšem nevěděl, že mě už před třiceti lety předešel malíř Bohumil Kubišta, který tímto krajinným motivem završil figurální výjev proslulého plátna *Koupání žen.*

Listuji-li dnes v duchu imaginárním fotoalbem dětských časů, mnohé z oněch potají ulovených záběrů se mi opětovně vybavují. Zvlášť se mi do paměti vtiskl svět divadla. Asi proto, že jsem měl městský stánek Thálie na očích, kdykoliv jsem vyhlédl z okna pokoje nebo vykročil z domu. Budova divadla Aloise Jiráska v Novém Bydžově umožňovala vyvíjet čilou aktivitu nejen místním ochotníkům, ale hostila také různé kočovné herecké soubory, které na její scéně uváděly činoherní, popřípadě operetní kusy. Mezi ně patřily divadelní společnosti Burdova a Jičínského, známé kvalitním repertoárem i úrovní hereckého ansámblu. Za války, kdy kamenná divadla živořila, až nakonec byla zavřena docela, s nimi pohostinsky vystupovali též herci pražští, které jsem znal z filmu. Pamatuji si například Gustava Nezvala, Olgu Scheinpflugovou, Eduarda Dubského a Bedřicha Veverku.

Moji rodiče brávali rodiny potulných komediantů do podnájmu a ty se k nám při každé z příštích bydžovských štací vracely už najisto jako domů. To pak se z jejich pokoje linula našim domkem vůně líčidel a parfémů, které jitřily mé smysly a vzbuzovaly nadějná očekávání. Zvláště jsem přilnul k herci Josefu Šidlichovskému, jemuž jeho všestranný talent umožňoval zhostit se jak komediálních, tak i charakterních rolí, stejně jako si získávat milovníky operety výkony pěveckými či tanečními. Mohl být tedy oporou souboru – mohl, kdyby ovšem často nepropadal pokušení nahlížet na dno skleničky. Musím se přiznat, že jsem jej v té neřesti podporoval. Na jeho spiklenecké mrknutí jsem mu potají nosíval z hospody *U čtyř lip* dvě deci rumu. Jednou jsem před divadelním vchodem pro herce narazil na ředitele pana Burdu. Nic jsem ani prozrazovat nemusel, principál už znal své *pappenheimské.* Bez řečí mně sklenku odebral, obrátil ji dnem vzhůru, a já už jen sledoval, jak se zlatavý mok vpíjí do písku parkové cesty.

S životní družkou Josefa Šidlichovského, s paní Kleinerovou, jsem dokonce párkrát vystoupil v drobné dětské úloze na scéně. Při premiéře jsem nechápal, proč se zkušená herečka před představením za kulisami třásla trémou, zatímco se mnou nadcházející okamžik ani nehnul. Jakmile jsem však s ní vstoupil na scénu, její neklid byl ten tam, v souladu s rolí se v mžiku převtělila v mou starostlivou matku – a mně, jejímu synkovi – se podlomila kolena. Stál jsem na jevišti oddělen od diváků jen světelnou clonou a ochromen vyčkávavým tichem hlediště. Nakonec jsem se přece jen zmohl na několik předepsaných slov a učinil to, co se ode mne žádalo. Můj herecký debut tedy sice slavný nebyl, další hostování jsem však neodmítal. Neodmítal jsem je nejen pro tu vzrušenou chvíli ve světle reflektorů, ale – proč to nepřiznat – také proto, že za každé vystoupení mne ředitel společnosti obdaroval stříbrnou pětikorunou.

Později, už jako učeň, jsem od našich občasných podnájemníků dostával volňásky na představení, v nichž účinkovali. Nepamatuji se, že bych jeden jediný nechal propadnout. Bez ohledu na to, že mě ráno čekalo nepříjemné vstávání do práce, večer co večer jsem vysedával v hledišti a když se po posledním zvonění rozhrnula opona, hltal jsem každé slovo a prožíval všechny dramatické peripetie. Koncem představení se mi klížily oči spánkem a stávalo se, že se mi děj divadelního kusu zkřížil se snem.

Můj otec jako správný živnostník blízkosti divadelní budovy pohotově využíval. Když se navečer schylovalo k představení, zaujal výhodné místo před domem a návštěvníkům, kteří se z okolí města sjížděli za kulturou a bezradně se rozhlíželi kde zaparkovat velociped, nabízel pohostinství našeho dvorku. Každý nabídku uvítal, opřel bicykl o kůlnu či králíkárnu, sejmul z pravé nohavice sponu, která bránila, aby se ozubené kolo zakouslo do kalhot jeho svátečního obleku, oklepal ze sebe prach, pohledem do okenní tabulky zběžně zkontroloval uzel kravaty či účes a bezstarostně odcházel za zábavou. Stávalo se, že náš dvorek býval zaplněn koly různého stáří i všech možných značek, ba mohl jsem si tu posedět i na motocyklu a na chvilku se v duchu vidět, jak jedu velký závod.

Po skončení představení, ještě než se první hlouček diváků vyhrnul z divadla, jsem se musel postavit k vrátkům tak, aby mě nikdo nepřehlédl. Od toho okamžiku jsem zosobňoval jakousi kasičku. Odcházející mně za prokázanou službu podle svého uvážení vhazovali do kapsy nebo kladli do ruky tu dvacetník, tu padesátník, výjimečně jsem hmatem zaznamenal korunu. Jakmile táta spatřil, že některý lakotný venkovan se za nastálé tmy hodlá se svým kolem vytratit bez placení, zarazil jej výzvou:

„Pane, dejte tomu chlapci od cesty!“

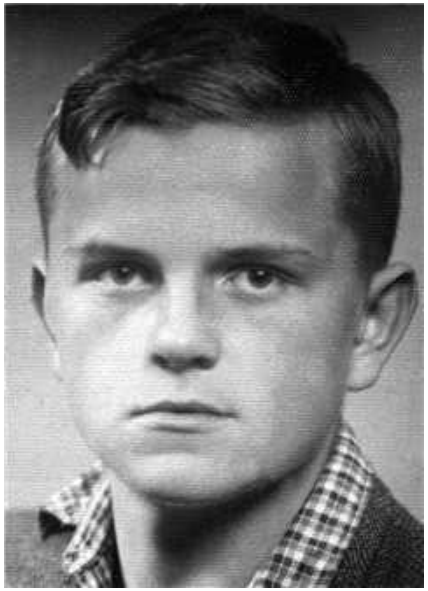
Nevěděl jsem proč od cesty, vždyť jsem na vykázaném místě jen nehnutě stál s očima upřenýma k zemi. Upozornění obvykle zabralo; skoro každý sáhl do peněženky, a v dlani mě hřála další mince – co hřála, přímo pálila, i tvář jsem míval v jednom ohni. Popravdě přiznávám, že otec mně zaslouženě vydělaný obnos vždy ponechal, ale já bych věru těch pár korunek raději oželel. Pokaždé, když se navečer uvnitř divadla rozsvítila světla, stěží jsem odolával nutkání někam zmizet. Dlouho trvalo, než jsem se vzbouřil a odmítl tuto roli hrát. Obchodního ducha jsem prostě postrádal, takže pro živnostenskou dráhu jsem byl ztracen. A přitom před rodiči stále neodkladněji vyvstávala otázka:

„Co z toho kluka bude?“

Jen já si tím hlavu nelámal. Mé zájmy byly zcela jiného druhu. Každý týden jsem očekával nové číslo časopisu *Mladý hlasatel,* a to zejména potom, co zde začal vycházet kreslený seriál *Rychlé šípy* podle scénáře Jaroslava Foglara. Rád jsem ležel v knihách, jimiž mě zásobovala sestra Máňa, která přece jen nakonec nalezla v městské knihovně zaměstnanecký úvazek, i když jen částečný. Tehdy jsem ještě dával přednost literatuře dobrodružné, zvláště románům Karla Maye, nejraději s ilustracemi Zdeňka Buriana; postupně jsem přečetl snad všechny, které u nás vyšly. Jejich příběhy jsem v duchu většinou situoval do přírody blízkého či vzdálenějšího okolí a hlavní hrdina, ať už se jmenoval Old Shatterhand nebo Kara ben Nemsi, nesl v mých představách mužnou podobu mého tatínka.

Před dobovým děním však úniku nebylo; na jeho ohlasy jsem narážel na každém kroku. Po vyčtených romantických dobrodružstvích se hlásila o slovo životní realita. Zvlášť nelítostně s příchodem léta roku 1942, kdy se na nárožích objevily plakáty, které zprvu hrozily a vzápětí přinášely seznamy jmen popravených. Nekonečné seznamy. Ticho, které po tragédiích v Lidicích a v Ležákách zavládlo, bylo skličující. Veškerý ten zmar, který se zapsal do historie pod pojmem *heydrichiáda,* se příčil mému chápání. Soudím, že tehdy definitivně skončilo mé dětství.

II / LÉTA UČŇOVSKÁ



Co z toho kluka bude?

Ve čtvrtém ročníku měšťanské školy jsem se ale už rozhodování o budoucnosti vyhnout nemohl. Měl jsem dobrý studijní prospěch a učitelé rodičům radili, abych pokračoval na zdejším gymnáziu. Protože však naši v nejisté době na několikaleté studium dostatek peněz neměli, uvítali radu, abych se tedy vyučil typografem – řemeslu, v němž mohu uplatnit zálibu v češtině a které podle obecného mínění umožňovalo solidní existenci.

Nástup do učebního poměru byl podmíněn souhlasem pracovního úřadu; musel jsem tedy v matčině doprovodu navštívit příslušného referenta. Ten na mne hned zkraje vybafl německy otázku, jaké knihy čtu. Nenechal jsem se vyvést z míry a k jeho spokojenosti jsem mu odpověděl rovněž v němčině. Pýchu, kterou jsem postřehl v maminčiných očích, jsem tehdy nechtěl oslabit přiznáním, že náhodou to byla látka, kterou jsme právě ve škole v hodinách německého jazyka probírali.

V soutěži s dalšími uchazeči o atraktivní učební obor jsem uspěl, takže nic nebránilo, aby mně třídní učitel Václav Malý upravil cestu k majiteli bydžovské tiskárny V. & A. Janata. Ostatní záleželo už jen na mně. S pololetním vysvědčením v kapse a hrdý, že se hemžilo samými jedničkami, jsem se vydal za panem Aloisem Janatou se představit. Ten však, sotva do vysvědčení nahlédl, mou domýšlivost zchladil:

„Máš to jaksi moc fádní,“ pokáral mě.

Zato když jsem o půl roku později předložil nastávajícímu šéfovi vysvědčení závěrečné, zpozoroval jsem za silnými skly jeho brýlí veselou jiskřičku:

„No vidíš, už je to lepší,“ netajil se spokojeností nad zhoršenou známkou z náboženství, kterou jsem si od pana katechety Svatoše vysloužil za čerstvé projevy klukovského ateismu.

Léta učebního poměru v Janatově tiskárně měla pro můj život zásadní vý-

znam. Z typografického povolání jsem sice záhy po vyučení zběhl na studia, neustále jsem se však do tohoto jasně vymezeného okrsku mé mladosti v duchu vracel. Ačkoliv jsem se tu po svém odchodu koncem roku 1946 už nikdy neobjevil z obavy, že vše bude jiné než dříve, často jsem se sem utíkal ve vzpomínkách, ba i ve snách.

Janatovy grafické závody v Novém Bydžově se u nás řadily sice k podnikům nepříliš velkým, nicméně stejně jako například tiskárny Müllerova v Turnově, Obzinova ve Vyškově nebo firma Kryl a Scotti v Kroměříži se těšily dobré pověsti. Co pamatuji, za války Janata zaměstnával kolem pětašedesáti lidí, a to v ruční a strojové sazárně, v knihtisku a litografii i v dílně knihvazačské. Agendu podniku vedl ředitel pan Novotný, bývalý tiskař, který ve svém původním povolání přišel o část levé ruky. V kanceláři toho nikdy moc nenaseděl. Vidím jej v neustálém pohybu s cigaretou nebo jen s prázdnou cigaretovou špičkou v ústech. Jezdil do Prahy za zakázkami, které po návratu ze služebních cest zadával do výroby a neztrácel je z očí až do jejich dohotovení. Ředitel ve mně vzbuzoval úctu nejen odbornou kvalifikací a taktem v jednání s lidmi, ale měl jsem ho rád hlavně pro jeho neokázale projevovanou dobrotu.

Dodnes mám před očima velkou místnost ruční sazárny a v ní u vchodu pracoviště pana Kotka, který se mne jako učně ujal, aby mě zasvěcoval do tajů sazečského řemesla. Po jeho úvodním výkladu před kasou s písmem garmond *Moravia* jsem zkusil vysadit verzálkami do háčku první slovo. Bylo jím křestní jméno mé tehdejší favoritky. Od toho okamžiku se také datuje jiná má životní láska. Láska k písmu. Ta časem uzrála zálibou v kaligrafii, jíž jsem se věnoval pozdějších v letech.

To jsem ovšem jako čtrnáctiletý adept „černého umění“ tušit ještě nemohl. Na tři léta jsem měl být pohlcen novým prostředím. Nemohu tu opomenout ani další sazeče: energického, někdy prchlivého pana Dvořáka, vtipného a moudrého pana Nováka z nedalekých Skřivan, kterého jsem měl nejraději, vybavuji si laskavou tvář pana Podlipného a zamlklého pana Pšeničku. Dílnu též sdílela pečlivá korektorka paní Ježková a kreslič Prokop Dunka, skloněný nad litografickým kamenem. Mám před očima i mé kolegy učně, nejstaršího Frantu Hůlku, stejně jako ty, kteří dojížděli z okolních obcí: Frantu Nejedlého z Králík, Pepka Soukupa z Chotělic a Jirku Jandíka ze Smidar. Občas, zpravidla odpoledne, se v sazárně objevovala též učnice, šéfova starší dcera Vanda, usměvavá blondýnka zelených očí mandlovitého tvaru.

To vše v mé paměti příliš nezatemnil ani odstup více než šesti desítek let. Ještě dnes mohu nakreslit půdorys dílny včetně umístění kas ať už s písmem „chlebovým“, akcidenčním či plakátovým, nebo regálů s hotovou sazbou. Při pomyslné rekonstrukci pracovního prostoru nezapomínám ani na své tehdejší království, k němuž vedle pracovního stolu patřil litinový ruční lis, jenž snad pamatoval doby Gutenbergovy. Provedl jsem na něm bezpočet obtahů určených ke korekturám knižních stránek a různých tiskovin. Starší učni mě na něm zaučili tisknout i texty na stuhy ke smutečním kyticím a věncům.

S ruční sazárnou sousedila sazárna strojová, v níž se na směny střídalo šest sazečů. Rád jsem zde pozoroval, kterak se pod údery jejich prstů do kláves sázecích strojů uvolňovaly mosazné matričky a jako drobný potěr vplouvaly do souvislého proudu slov a vět. Jejich platnost stvrzovalo roztavené olovo, které sázeným textům dávalo podobu pravidelných řádek. Když vychladly, v ruční sazárně je metéři „lámali“ do stránek, na něž ve strojovně již čekaly rychlolisy. Lichotilo mně, že i já, mezi učni nejmladší, jsem v tom každodenním koloběhu zaujímal místo.

Měl jsem například uloženo čas od času tavit ve speciálním kotli rozmetanou strojovou sazbu. Tekuté olovo jsem rozléval do forem, z nichž jsem po jeho ztuhnutí vyklápěl stříbrné rakvičky pro nenasytné stroje značky *linotype, intertype* a *typograf*. Poslední ze jmenovaných byl staříčkým vysloužilcem vytápěným ještě petrolejem, který jsem podle potřeby doplňoval do zásobníku umístěného vysoko u stropu. Býval to výkon krkolomný: vratký žebřík-dvoják se pode mnou na vydrolené xylolitové podlaze kymácel, levicí jsem se jej přidržoval a pravou rukou, vztyčenou nad hlavu, jsem z kanystru naléval trychtýřem petrolej do zásobníku – a někdy také do rukávu pracovního pláště. Dlouho potom se mně zdávalo, že balancuji ve výšce a paží po těle mně stéká páchnoucí mastná tekutina.

Co bych v imaginárním půdorysu sazárny a přilehlých dílen ovšem vyznačit nedovedl, je atmosféra oněch let.

Do učení jsem nastoupil 9. srpna 1943, tedy v době, kdy nacistická vojska ještě ovládala bezmála celou Evropu a nadále pustošila vše, co stálo v cestě jejich rozpínavosti. Válka však již svůj zenit překročila. Bylo to znát i v našem městě. Stále méně bylo vídat vojenskou kapelu místní německé posádky v šedých kopřivových uniformách, pochodující ulicemi za rytmického zvuku bubínků a rolniček, doprovázených pronikavým hlasem píšťal. Tento triumfální rituál, při němž jsem nikdy nedovedl potlačit úzkostné mrazení, už pomalu pozbýval smyslu.

Monumentální „V“, namalovaná vápnem na všech možných i nemožných místech jako symbol vítězného tažení říšských vojsk na všech frontách, teď smývaly ze zdí deště a na dlažbě v ulicích je způsobem zvláště neuctivým likvidovaly kravské či koňské potahy. V duších lidí zkrušených dosavadním průběhem válečných událostí se po průlomu u Stalingradu rodila naděje. Nic na tom nemohly změnit novinové a rozhlasové zprávy, které bojové nezdary a ústup německé armády zastíraly eufemistickými formulacemi o *„nutnosti*

zarovnání frontové linie“. Filmové týdeníky, které se nadále holedbaly neporazitelností ochránců Evropy, nebral už nikdo vážně. Každý den se v naší dílně komentovaly spíše zprávy zakázaných, o to více však teď poslouchaných rozhlasových stanic z Londýna a zvláště pak z Moskvy, odkud přicházely čerstvé informace o válečné situaci na východní frontě, která nesla hlavní tíhu zápasu. (Krycím označením se tomuto počínání říkalo poslouchat vysílání *Kroměříže.*)

V dílenských debatách jsem vyslechl mnoho zajímavého i o předválečných letech tiskárny, kde se mimo jiných časopisů tiskly například revue *Aventinum* a *Musaion,* jakož i knižní tituly známého pražského nakladatele Štorcha-Mariena. Dozvídal jsem se rovněž o těžkých letech hospodářské krize, o nezaměstnanosti, naslouchal jsem diskusím a tápavě, s prostoduchostí odpovídající mému věku, jsem hledal, kde je pravda. Při návratech do minulosti zjišťuji, že oněm lekcím ze společenských nauk bezpochyby v mnohém vděčím za svou pozdější hodnotovou orientaci.

Snad si se značným časovým odstupem někdejší dílenské prostředí maluji



Ani bezmála po sedmi desetiletích neztratilo průčelí budovy novobydžovské tiskárny V. & A. Janata nic ze své původní stylové podoby, jak jsem ji jako učeň znal.

na růžovo, ale asi ne příliš. Všechny nesrovnalosti a názorové, popřípadě charakterové rozdíly se před hrozícími nebezpečími válečných let zdály malicherné. Obecně pociťovaná potřeba lidské solidarity se promítala i do kolegiálních vztahů. Přetřásaly se tu nejen aktuální události, které hýbaly světem, ale řešily se i záležitosti veskrze osobní.

Zpozorněl jsem zejména tehdy, když se hovor stočil k zážitkům z četby, z filmu či divadla. Mohl jsem si porovnávat své poznatky se vkusem a zkušenostmi dospělých. V kině jsem býval málem jako doma – stejně jako kreslič Prokop Dunka, pro něhož jsem v předprodeji pravidelně zakupoval vstupenky vždy téhož pořadového čísla. Starý mládenec měl už totiž vysezené místo na balkóně u stěny, do níž si kdysi v nestřeženém okamžiku zatloukl skobku pro svrchník, aby ušetřil za šatnu. Podobně jako on jsem si v programech zdejšího kina moc nevybíral, i když musím přiznat, že mě nejvíce lákaly filmy mládeži nepřístupné, na něž jsem se s mými vrstevníky snažil pomocí různých úskoků dostat. Příchuť zakázaného ovoce pro nás měly německé filmy s Harrym Pielem, barevný film *Baron Prášil*, ale i některé české, jako například *Panenství* nebo *Noční motýl.*

Do té doby spadá i má aktivní účast v klubu založeném z podnětu časopisu *Mladý hlasatel,* jenž vznikl a vyvíjel činnost hlavně díky obětavosti vedoucího Vlasty Havla. Klub sdružoval postupně se rozrůstající okruh kamarádů; jeho jádro tvořili tři bratři Wasserbauerovi a Josef Ludvík, v jejichž dřevěném zahradním altánku jsme si zřídili klubovnu. Vyžíval jsem se tam při výzdobě stěn a ilustrováním kroniky a časopisu. Opravdověji jsem se ale o výtvarnou práci začal zajímat až v tiskárně.

Mou zvídavost lákaly knižní ilustrace různých autorů, které se tiskly ze štočků zalomených do sazby. Nahlížel jsem panu Dunkovi přes rameno, když přenášel na litografický kámen návrhy na obálky hudebnin, na plakáty a jiné tiskoviny. Malíř Stanislav Hudeček realizoval v litografické dílně cyklus vedut Nového Bydžova a mladý kreslíř jménem Malec (podepisoval se vtipně minuskulí *„c“*) zase mírně karikaturní zkratkou zvěčnil typické osobnosti a figurky, s nimiž jsem se setkával v ulicích města. Půvabná absolventka pražské Uměleckoprůmyslové školy Hermína Melicharová zde překreslovala na kámen své neméně půvabné barevné obrázky pro dětské leporelo. Nejvíce mě fascinovaly malířské parafráze Erbenovy *Kytice* vzešlé z ruky Zdeňka Sklenáře, jež se jako barevné hlubokotiskové přílohy vkládaly do textových archů tištěných v naší tiskárně. Jak jsem byl rád, když se mi před nedávnem podařilo toto vydání knihy se Sklenářovými ilustracemi získat do knihovny!

Dnes už totiž vím, co jsem tehdy sotva mohl tušit, že to byl můj první, zatím nesmělý krůček do světa moderní imaginace.

Jako patnáctiletý jsem se přihlásil do dálkového studia malby a kresby

na soukromé škole Jaroslava Masáka v Praze. Podle pokynů uvedených ve skriptech jsem se snažil vyhovět zadaným úkolům co nejlépe. Výuka začínala elementárními prvky výtvarné abecedy a jejich rozmanitými kombinacemi, jimiž jsem štětcem pokreslil stohy papíru formátu A4. Když jsem předepsané penzum zvládl a zaslal je do Prahy, cítil jsem se jako na trní do doby, než jsem držel v ruce písemné posouzení mých etud. Toto výtvarné školení předpokládalo překonat mimo jiné obtíže dané válečnými poměry. Například nedostupnost temper v tubách jsem vyřešil tím, že jsem si v drogerii zakoupil anilinové pigmenty v prášku a jako pojítko jsem používal dextrin. Když jsem jednou po práci vymýval na dvoře u pumpy kalíšky, do studny se vinou mé nepozornosti dostalo trochu rumělky červené. Mlčel jsem pak jako hrob na maminčiny dohady, jak je to možné, že nám už několikátý den teče z pumpy růžová voda.

Jednou týdně jsem se dvěma kolegy z bydžovských tiskáren dojížděl ranním vlakem do učňovské školy v Hradci Králové. Ta se nacházela dosti daleko od nádraží, až na druhém konci města. V budově na Slezském předměstí se v týdnu střídali učni různých uměleckořemeslných oborů, tedy nejen typografové, ale i řezbáři, rytci a fotografové (hlavně půvabné fotografky). Až mnohem později jsem se od sochaře Vladimíra Preclíka dozvěděl, že i on sem docházel, když se ještě učil řezbářskému řemeslu. Do školy se nám většinou moc nechtělo, takže za hezkých dní jsme místo ve školní lavici končívali na lavičce v Jiráskových sadech u alegorického sousoší Josefa Škody *Soutok Labe a Orlice.* Tam jsme spořádali svačinu a pak jsme bloumali ulicemi východočeské metropole a nejbližším vlakem hurá domů!

Prohřešky mých učednických let, k nimž se tu bez ostychu znám, ani stíny válečné doby nemohou nic změnit na tom, že jsem si od té doby Hradec Králové zamiloval a že město na soutoku dvou řek považuji za jedno z nejkrásnějších v Čechách. Obdivuji je nejen pro vyvážený vztah historického jádra a moderní zástavby, pro neméně vyvážený, mně osobně blízký životní rytmus, ale asi též proto, že při každé návštěvě v mé paměti oživí rozháranou dobu mé mladosti.

Záškoláckápro vinění nám kupodivu prošla bez následků. Na sklonku války se dostávaly do popředí starosti daleko vážnější. Měli je především Němci. Na nástupišti královéhradeckého nádraží jsem vídal loučit se důstojníky zdejší posádky s manželkami (nebo to byly milenky?). Z relativně poklidného zázemí jistě neradi odjížděli na východní frontu, která se s postupujícími válečnými měsíci stále častěji připomínala projíždějícími lazaretními vlaky plnými raněných.

Na mne působily zvláštním kouzlem vlaky dělnické, jimiž jsem se v noci navracel z Hradce domů. Lokomotiva těžce supěla tmou, z komína se jí vinou nekvalitního paliva valil štiplavý dým a sršely roje jisker, které během jízdy

vytvářely za okny na tmavém pozadí pohyblivé ohnivé čáry. Ta podívaná mně utkvěla v paměti natolik nesmazatelně, že – kdykoliv se mi zachce – za víčky zavřených očí se mi stále vrací. Znovu také slyším tesknit do noci harmoniku a smích či výskot mladých dělnic, když se pod rouškou tmy zájem jejich obdivovatelů stával příliš dotěrným.

Ačkoliv vlak býval do posledního místečka přeplněn cestujícími a já se obvykle tísnil v uličce, cítil jsem se sám, pohroužen do svých myšlenek a představ, které ponejvíce mířily do budoucna. Živily se vzrušujícími dohady o tom, jaké to asi bude, až válka skončí. Ta ostatně měla už v tu dobu namále. Navzdory opakovanému ujišťování říšského rozhlasu „*Über dem Reichsgebiet befindet sich kein feindlicher Flugverband"* bylo za jasných dní na nebi stále častěji vídat eskadry stříbrných bombardovacích letadel, která si spokojeně vrněla – jak také ne? Letěla vysoko, tak vysoko, že na ně nacistická branná moc dosáhnout nemohla. Na modré obloze za sebou nechávala jen bílé jizvy ze stlačeného vzduchu a v německých městech zkázu a spoušť. Když už se i v blízkých lesích objevili partyzáni, nebylo pochyb, že Němci kontrolu nad okupovanou zemí definitivně ztratili.

Na podzim roku 1944 se provoz tiskárny rozjel na plné obrátky. Zvláště knihy pro vojenskou edici *Feldpost* bylo třeba z průhledných důvodů vyexpedovat přednostně. Když též čeští nakladatelé naléhali na včasné dodání objednaných knižních titulů pro předvánoční trh, musel šéf zmobilizovat veškeré pracovní síly, které měl ve svém závodě k dispozici. Přeškolila se i část zaměstnanců sazárny, zvláště my nejmladší, abychom vypomohli v knihvazačské dílně, která nyní pracovala na směny. Místo ticha u písmové kasy mě pohltil hukot knihařských strojů, do něhož se mísil zpěv, jímž si zaměstnankyně krátily čas. Ruku v ruce s nimi jsem snášel potištěné, zfalcované archy a osvojoval si i další knihařské úkony. Docela se mně líbilo brát pak novotou vonící knížky do rukou a myslet na ty, kdož je budou číst.

V rámci nastíněné obchodní taktiky se mi dostalo zvláštního poslání (tak jsem to alespoň v mladické naivitě chápal). Pan ředitel mě pověřil, abych nakladateli Antonínu Dědourkovi v Třebechovicích pod Orebem předal část roční dodávky knih. Ve skutečnosti šlo jen o to, abych zaskočil namísto závozníka zdejšímu autodopravci. Ten nazítří zasedl za volant pomalého traktoru na karbidový pohon a já se pak za jeho zády na nekrytém vleku, vrchovatě naloženém balíky knih, celou cestu v prosincovém větru třásl zimou. V Třebechovicích se mi zato dostalo hřejivého přijetí. Pan nakladatel mně uznale poklepal na rameno a požádal mě, abych pracovnímu kolektivu tiskárny tlumočil jeho osobní poděkování a přimluvil se za včasné vyřízení i dalších zakázek. Důvěra pana Dědourka mně udělala dobře; mé sebevědomí, necelými dvěma roky učebního poměru dosti otřesené, tím rázem stouplo. Jen už



Se členy klubu Mladého hlasatele roku 1944. (Nahoře zleva: Josef Ludvík, Standa Wsserbauer, J. H., sedící Vlasta Havel, dole zleva Franta Wasserbauer a benjamínek Žák).

nevím, zda jsem jeho vzkaz vyřídil a zda by jej tehdy ode mne vůbec kdo vyslechl. Jedno však dnes vím zcela jistě: běh společenských událostí měl napříště přání soukromých podnikatelských subjektů dbát pramálo.

S jarem roku pětačtyřicátého bývala za podvečerního klidu z dálky slyšet bubnová palba postupující fronty. My mladí jsme byli ještě 30. dubna nahnáni, abychom proti tomuto nezadržitelnému náporu vybudovali ve východní příjezdové komunikaci do středu města zátaras z mohutných klád. Připadlo nám to směšné a zcela nesmyslné, zvláště když se téhož dne roznesla zpráva, že *führer* ve svém berlínském bunkru spáchal sebevraždu. Rychlý spád událostí se už zadržet nedal. Rozhodujícím signálem – a zdaleka ovšem nejen pro dění v našem městě – se v sobotu 5. května stalo pražské povstání.

Z místního rozhlasu se ozvala výzva k mužské části obyvatelstva Nového Bydžova, aby zdejší německou posádku odzbrojila. Zprvu se nás sešel jen nevelký hlouček dobrovolníků a navíc v něm převládli chlapci přibližně mého věku. Tátové rodin, kteří za sebou měli vojenskou zkušenost, si až příliš dobře uvědomovali nebezpečí, která stále ještě hrozila. Proto také většinou raději zůstali doma. Naštěstí němečtí vojáci, vesměs staří vysloužilci, kteří v budově obecné a měšťanské školy zbyli, měli už války plné zuby a žádný odpor nekladli.

Do šatny, v níž jsme se za žákovských let převlékali do tělocviku a v níž byla teď uskladněna válečná výzbroj a výstroj, jsme tak mohli vniknout bez

zábran. Okupanti si stěny tělocvičny „vyzdobili“ malbami, které zobrazovaly bojové činy potomků dávných Teutonů. Nyní jsme se ale cítili hrdiny my, a proto se každý z nás chopil nějaké kořisti: pušky či samopalu, jiný pancéřové pěsti, na někoho zbyla přílba nebo jen baterka. Já jsem pochodil celkem dobře: odnášel jsem si ruční granát s dřevěnou rukojetí. Ani v nejmenším mně nevadilo, že s ním nedovedu zacházet. Zastrčil jsem jej za opasek (rovněž ukořistěný) a zařadil jsem se do sevřeného útvaru, v němž jsme se vydali do ulic. Neodradily nás ani jízlivé poznámky okolostojících, které naše bojové odhodlání spíše pobavilo, než nadchlo.

Hlídkovou službu jsme nastoupili na severním okraji města u cihelny s úkolem kontrolovat vozidla, která přijížděla po silnici od Sloupna. Moc jich nebylo, jen povozy s německými rodinami, které fronta vyhnala z domovů. V očích těch ubožáků se usídlila beznaděj – jeli a nestarali se kam. Rozpršelo se. Měl jsem na hlavě baret odbarvený na tmavomodro; barva byla válečná a tudíž nestálá, v dešti se rozpouštěla a v pramíncích mně stékala po obličeji. Nevěděl jsem o tom, ale musel jsem vypadat nebezpečně.

Noční služba proběhla bez problémů. Jen kdosi přiběhl s poplašnou zvěstí, že se uvnitř cihelny skrývá esesák, a hrstka odvážlivců se vydala jej vypátrat. Za chvíli nato se strhla přestřelka. Bleskově jsme zalehli do příkopu. Poprvé jsem slyšel nad hlavou hvízdat kulky. Ukázalo se však, že poplach byl bezdůvodný. Naštěstí se snaživí pátrači mezi sebou nepostříleli. Vážnější situace nastala na témž místě druhého dne při službě další směny. K městu se přiblížila kolona zdecimovaných německých vojáků, kteří se přes bezvýchodnost situace odmítli hlídkujícím civilistům vzdát. Na chvíli se rozpoutal skutečný boj, který jeden dělník a dva osmnáctiletí chlapci zaplatili životem.

Z rádia se ozvaly zprávy o příjezdu sovětských tanků na pomoc bojující Praze. O definitivním konci války už nemohlo být pochyb. Když jsme se my mladí objevili v ulicích, postupně nás zkušení mazáci odzbrojili s opovržlivou poznámkou:

„Dej to sem, cucáku, neumíš s tím zacházet!“

Měli pravdu.

Bydžovští občané dovedli rychle nalézt způsob, jak alespoň zčásti zhojit rány a zmírnit újmu způsobenou válkou. Když už nikdo nestřežil budovu sokolovny, v níž měli Němci skladiště různého materiálu, dostali se první přičinlivci dovnitř a za nimi přispěchali s dvojkolkami a vozíky další a další. Bezplatně a beztrestně bylo možno posloužit si zde z německých zásob. Netrvalo dlouho, a téměř celé město chodilo v různých částech uniforem s odpáranými distinkcemi a zvláště v košilích, halenkách či v šatech ušitých z modře károvaného kanafasu, jehož bylo na skladu dostatek. Prokázala se též upotřebitelnost nacistických praporů. Stačilo odpárat bílou placku

s *hakenkrajcem* a spíchnout z nich kus slušivého oděvu. Třebas tehdy tolik oblíbenou červenou sukýnku. Přes mé protesty, které jsem doma proti takovému obohacování vznášel, jsem i já potom nosil červené trenýrky, které mně matka z ukořistěného materiálu našila do zásoby. Nedostatek zboží přetrvával po skončení války ještě drahně dlouhou dobu.

Co to však bylo proti vědomí, že léta nesmyslného vraždění a životních nejistot skončila? Tanky Rudé armády, které se odpoledne 10. května ocitly na náměstí v Novém Bydžově v zajetí vítajících občanů, to potvrzovaly s dostatečnou výmluvností. U nás doma se v těch dnech ubytovalo několik krasnoarmejců. Přinesli láhev vodky, rozlili ji do sklenic od hořčice, abychom si na samém konci války mohli navzájem přiťuknout na vítězství. Při této slavnostní příležitosti jsem pochopitelně za tátou a za těmi ošlehanými chlapíky nechtěl zůstat pozadu a s gestem stejně energickým jako oni jsem sklenku s neznámou čirou tekutinou do sebe obrátil naráz. To, co následovalo, přispělo k výbuchu veselí všech přítomných i k tomu, že se mně onen okamžik nikdy z paměti nevytratil.

Příval nových událostí květnových dnů roku pětačtyřicátého, který se mne zmocnil, byl překonán zážitkem pouze jediným. Zážitkem vskutku nezapomenutelným: po šesti letech temných nocí se večer za okny domů, na náměstí a ve všech ulicích rozsvítila světla.



Vítání Rudé armády na novobydžovském náměstí 10. května 1945. Fotoarchiv Městského muzea v Novém Bydžově.

Světlo a stíny

Světlo, které mě s příchodem svobody oslnilo, jsem ovšem nechápal pouze jako osvětlení, nýbrž v rovině symbolické, jako příslib nového života. Nepřipouštěl jsem si, že světlo se bez stínů obejít nemůže. Má mladistvá euforie, podnícená dobovou revoluční atmosférou, však záhy narazila na negativní stránky života, které mé idealistické představy o spravedlivém světě postupně uváděly na pravou míru.

Ještě v prvních květnových dnech roku pětačtyřicátého jsem se ve Skřivanech náhodou připletl k drastickému zúčtování zdejších obyvatel se skupinou zajatých esesmanů a vzápětí mně vyrazila dech podívaná neméně zdrcující. Internovaní místní kolaboranti pod dohledem stráže zametali z trestu bydžovské náměstí. Na jejich adresu se z řad přihlížejících sypaly hrubé nadávky, ba našli se takoví, kteří se nerozpakovali častovat donedávna ještě obávané přisluhovače mocipánů plivanci a ranami. Terčem se stal zejména nechvalně známý profesor Chlup, který za protektorátu působil na zdejším gymnáziu. Po jeho zpupnosti nezbylo ani stopy: teď se pohyboval s očima vytrvale sklopenýma k zemi. Povšiml jsem si, že největší rozlícení dávali najevo ti, jimž se za válečných let vedlo poměrně dobře, nebo ti, kteří hrbili hřbet nejpokorněji. Udělalo se mi nanic a okamžitě jsem odešel. Studu z trapného divadla jsem se však už nezbavil, a to tím spíše, že jsem se později setkával se situacemi, které mi je připomínaly.

Náš chlapecký klub *Mladého hlasatele* se včlenil do nově ustavené místní organizace *Junáka* a já málem udělal skautskou kariéru. Vše to pro mne začalo pár měsíců po osvobození dne 8. září velkým táborákem v opuštěném písečníku na Venturce v lese u Nového Bydžova a pokračovalo dalšími aktivitami, při nichž jsem nemohl chybět. V oddílu, jejž založil a vedl sympatický student gymnázia zvaný *Kaštan,* jsem psal a ilustroval kroniku a zanedlouho jsem se stal rádcem družiny. O prázdninách roku 1946 jsem na vzorně vedeném stanovém táboře v Julinčině údolí u Rokytnice v Orlických horách absolvoval skautskou lesní školu; díky této průpravě mne čekala dokonce funkce oddílového vedoucího. Na tu dobu kamarádství velmi rád vzpomínám, ale spíše jako na mezidobí, jež mě utvrzovalo v mých poněkud romantických představách o lidské pospolitosti – v představách, které se pak měly střetávat s životními zkušenostmi let příštích.

Před prázdninami téhož roku jsem v Hradci Králové složil zkoušku a tím mně nastala léta tovaryšská. Ta odevždy vyžadovala vyletět z hnízda na zkušenou, což prakticky v oné době znamenalo podílet se na osidlování pohraničí. Následoval jsem ty z mých bydžovských kolegů, kteří nastoupili do místa v Grafických závodech *Cíl* v Liberci. Na cestu z domu jsem vyrazil brzy

ráno na Nový rok 1947. Maminka mě tenkrát provázela na nádraží. Připadlo mně to jako sekvence nějakého sentimentálního filmu. Mával jsem jí z okna odjíždějícího vlaku a pak jsem jen sledoval, jak se její beztak drobná postava na opuštěném nástupišti zmenšuje, až se mým očím ztratila docela.

Pokračování toho filmu už tak sentimentální nebylo. Spíše bych jeho dějovou osnovu označil za civilní. V Liberci mě očekával můj bydžovský kamarád Slávek Lelek, který zde už několik měsíců pracoval jako příručí v knihkupectví. Bydlel v podnájmu ve vile svého šéfa v Lesní ulici nedaleko botanické zahrady a já se k němu nastěhoval. Ve velkém pokoji s vysokými stropy snad ani žádná kamna nebyla, rozhodně však vím, že za celou dosti tuhou zimu se tu netopilo. Nám to ale moc nevadilo, nevzpomínám si, že bychom já či můj spolubydlící zastonali. Měli jsme naopak o důvod více, abychom vyráželi do okolní přírody a do města za kulturou.

Vysídlené pohraniční město, které dva roky po válce dostávalo novou krev díky obyvatelstvu pocházejícímu z různých koutů Československé republiky, tehdy svou identitu teprve hledalo. Bylo to znát na každém kroku, zvlášť zřetelně právě v kultuře. K životu se na základě sbírky někdejšího průmyslníka Liebiga teprve probouzela galerie, kolem jejíž budovy jsem dennodenně chodíval do práce. Čile si už ale počínala veřejná knihovna i divadlo F. X. Šaldy, jak jsem si mohl ověřit z několika návštěv představení činoherních či operních. Když sníh roztál, zchodil jsem se Slávkem kdejaký kout nádherné přírody Ještědského hřbetu, tehdy ještě nedotčené turismem.

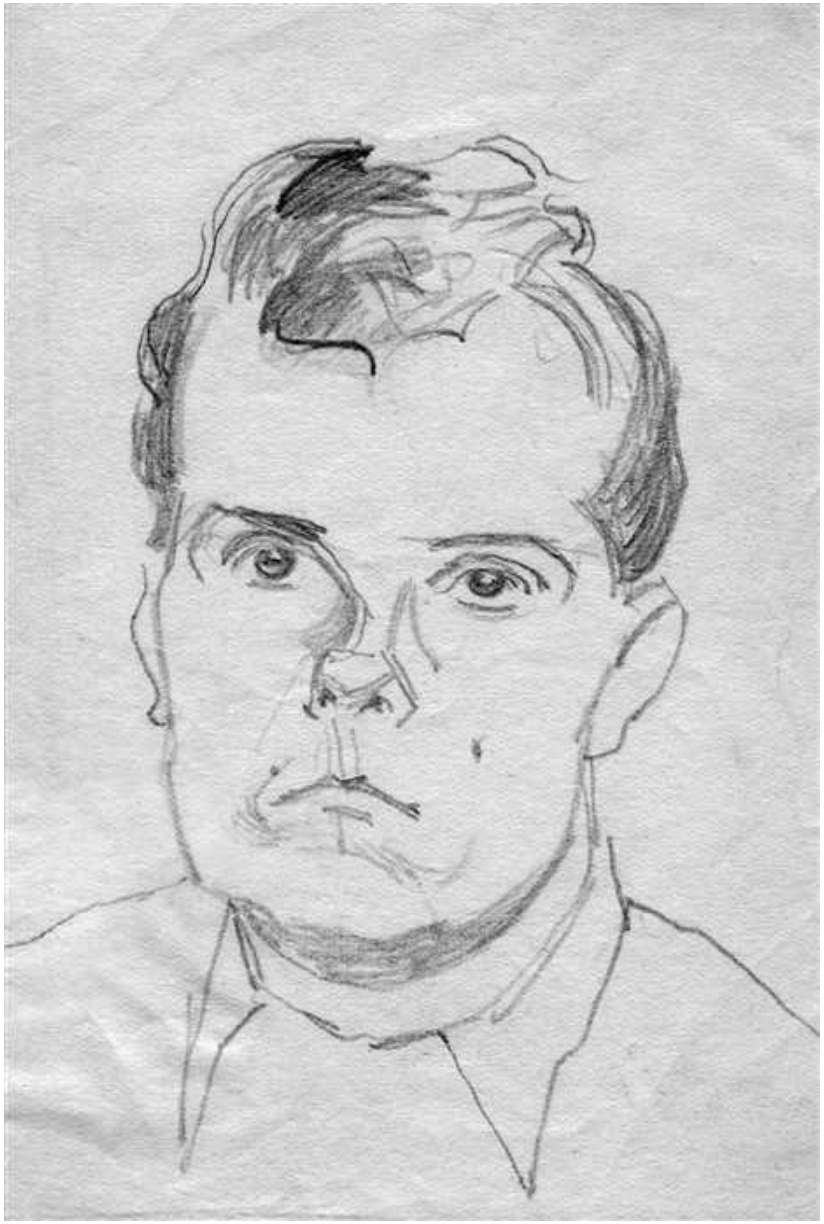
Na nové pracovní prostředí jsem si zvykal jen pozvolna. Tiskárna *Cíl* (později *Severografia*), tehdy zařízení sociálně demokratické strany, si mé srdce nezískala; na to byl její provoz příliš rozsáhlý a pracovní kolektiv ruční sazárny málo stmelený. Měl jsem pocit, že na tom měly podíl i politické rozbroje, které se sem promítaly zvenčí. Ani já jsem do nového pracovního prostředí během několika měsíců nezapadl. Jako nejmladšímu z ručních sazečů mně připadl úkol, o nějž nikdo z ostatních nestál. Týdny jsem se musel mořit se sloupcovými korekturami vlakového jízdního řádu.

Tyto galeje se mnou sdílel bývalý příslušník východní armády generála Svobody, Rusín českého původu jménem Jalík, jenž se coby vyučený sazeč hrou osudu ocitl v liberecké tiskárně. Ačkoliv mohl mít sotva třicítku, netajil se zážitky z četných dobrodružství, hlavně se ženami. Vidím ho před sebou: dobromyslného, s pochopením pro každou legraci, vždy upraveného, s pečlivým účesem na pěšinku. Rozhodně nevypadal na vojáka, který prošel válečnou vřavou, a už vůbec ne na nositele vysokého válečného vyznamenání.

Jednou, ve snaze přerušit tok Jalíkova líčení různých erotických rozpustilostí, jsem se ho otázal, jak vlastně k tomu svému válečnému metálu přišel. Nic nepřikrašloval a věcně mně popsal, jak se vše seběhlo. Při postupu jeho

jednotky obcí, v níž se urputně bojovalo o každé stavení, to už nemohl vydržet a uskočil stranou za polorozbořená vrata. Ještě si v závětří dvora ani nevydechl, když se rozlétly dveře kůlny a za nimi obrovitá postava německého oficíra se samopalem. Náš hrdina užuž zdvihl ruce vzhůru, ale Němec jej předešel: paže zvedl dříve on. Tak můj rusínský kolega zajal nepřátelského vysokého důstojníka a vysloužil si vyznamenání za statečnost. Jak jsem jej však z nekonečných hodin strávených společně nad sloupci drobné monotypové sazby poznal, daleko více by se byl jistě pyšnil oceněním výkonů milostných – kdyby se ovšem nějaká udílela.

Okolnost, že jsem trávil liberecké týdny nad nezáživným pracovním úkolem, uspíšila mé rozhodnutí vydat se na studia. To rozhodnutí ve mně zrálo už od učňovských časů, kdy jsem přišel k několika starším ročníkům časopisu *Výtvarná výchova.* Mezi nimi mě zaujal sešit z roku 1936 věnovaný *Škole uměleckých řemesel v Brně*; pedagogičtí vedoucí školních oddělení v něm osvětlovali metodické postupy a vytyčovali cíle výuky. Napsal jsem si tedy na ředitelství školy do Brna o podmínky přijetí a podal přihlášku k talentovým zkouškám.



František Süsser, *Portrétní skica J. H.*, tužka, 1948.

III / STUDIA

Tak se stalo, že jsem jednoho slunečného odpoledne v červnu 1947 vystoupil na hlavním nádraží v Brně z vlaku a ubytoval se v hotelu Evropa na Masarykově třídě. V podvečer jsem se pak věnoval prohlídce města, které neslo ve tváři četné šrámy po bojích. Školní budova na Husově ulici pod Špilberkem však už z dálky svítila čerstvě opravenou fasádou. Na *Šuřce* – jak se škole říkalo – jsem nikoho neznal a nikdo neznal mne. O to větší radost mě zaplavila druhého dne po zkouškách, když jsem si své jméno mohl přečíst na vývěsce mezi sedmi, kteří byli přijati na oddělení užité grafiky a malby.

Dva z nich odpadli hned po prvním roce, Ivan Mrázek, můj spolubydlící, se po dvou letech studia oženil a musel se starat o rodinu. Takže nakonec jsme v ročníku na oddělení grafiky zůstali pouze čtyři: přemýšlivý, poněkud introvertní Václav Nývlt z Hradce Králové, s jehož jménem jsem se později setkával v titulcích filmů jako s naším význačným dramaturgem a scénáristou, rozšafný a veskrze praktický Gustáv Erteľ z Bystričky u Martina, jenž se po absolvování školy uchytil jako výtvarný redaktor v bratislavském časopise, a nejmladší z nás, má výborná kamarádka a také výborná kreslířka Táňa Soldátová z Moravského Krumlova, která svůj talent posléze uplatnila jako knižní ilustrátorka.

To ale značně předbíhám čas a události. Zatím ještě stojím na chodbě školy před tabulí s příznivým sdělením, aniž tuším, co mě čeká. A nyní zase, po více než šesti desetiletích od toho okamžiku, kdy už vím, že mě čekala čtyři báječná léta, váhám, čemu dát ve svých vzpomínkách přednost. Zda dalším spolužákům, s nimiž jsem se skamarádil, nebo pedagogům školy, jimž vděčím za mnohé: vedoucímu oddělení profesoru Janu Bruknerovi, dílenskému učiteli typografu Antonínu Jerovi nebo ředitelům – odborně fundovanému Zdeňku Junovi či jeho nástupci Oldřichu Bártovi, který nás jako učitel českého jazyka a literatury dovedl strhnout svou výmluvností. Ve výčtu bych mohl pokračovat poukazem na přirozenou autoritu profesora figurálního kreslení malíře Františka Süssera a na přátelství, jež jsem navázal s dr. Mirkem Večeřou, vyučujícím dějin umění, jakož i připomínkou dalších, kteří defilují před mým zrakem.

Úhrnný obraz oněch let však nemíním rozdrobit líčením detailů ani kusou charakteristikou lidí, k nimž jsem měl tehdy blízko a kteří pro mne něco zna-

menali. To nejcennější, k čemu se rád vracívám, byl totiž dosud nepoznaný pocit volnosti. Válka, ta tíživá deka, která donedávna ležela na všem, byla tatam, my byli mladí a nepochybovali jsme, že všechny cesty máme otevřeny a cíle na dosah. Někteří, které protektorát zdržel, studium dokončovali, jiní – podobně jako já – přišli na školu, až se vyučili řemeslu. Vyšší věkový průměr měl vliv na jisté uvolnění studijního režimu, jenž se v lecčems blížil zvyklostem spíše vysokoškolským. Převládala výuka odborných předmětů, teoretické či literní předměty – jak se jim říkalo – se ještě tak vážně nebraly. Jistá uvolněnost, která se později bez problémů neobešla, nebyla však nikterak na úkor náročnosti ani pracovních výsledků.

Čekalo mne živobytí velmi skromné. Na přilepšenou jsem si z domova vozil jen to, čím na mne pamatovali Ondráčkovi, jimž jsem tehdy vděčil za aprovizace vydatnější, než jaké mně zejména po otcově smrti roku 1951 mohla nachystat matka z její směšně nízké penze. Vedle stipendia jsem byl zprvu odkázán na trochu úspor a později na výdělek z prázdninových brigád či z různých pracovních příležitostí, při nichž jsem se nejraději dával dohromady s Gustávem Erteľem. O tři roky starší spolužák býval nejen spolehlivým pracovním partnerem, ale též manažerem k pohledání. Dříve než jsme se pustili do práce, vždy na zadavatele zakázky vyrukoval s věcným dotazem: "*A ako to bude honorované?*"

Zvlášť aktivní jsem byl o prázdninách roku 1949. S Fredem Panovským jsme v obecné škole v Protivanově naaranžovali výstavu *Horácko buduje* a pár dní nato jsem se s Václavem Nývltem podílel na výtvarném dotvoření nově postaveného učňovského internátu v Letovicích. Vašek namaloval na stěnu vstupního prostoru zátiší se symboly různých uměleckých oborů a já si troufl realizovat na průčelí novostavby figurální sgrafito se sportovním výjevem. V rozporu se zkušeností, že pachatel se vracívá na místo svého činu, jsem už dlouho, předlouho nenašel odvahu se na hřích svého mládí podívat. Kojím se naopak nadějí, že zub času zapracoval a sgrafito mezitím opadalo.

Po celé čtyři roky studií na Vyšší škole uměleckého průmyslu, jak se ustálil její název, jsem bydlel v podnájmu v Židenicích. Zprvu na Gajdošově a později na Mrkosově ulici poblíž Karáskova náměstí. Tenkrát to ještě byla městská čtvrť, v níž plynul život poklidným tempem. Na svých potulkách jsem rád zabrousil do Staré osady – tehdy vskutku staré; cítil jsem se zde jako v minulém století a navíc jako na venkově. Bylo odtud jen na skok do Akátek, na Klajdovku a do lesů, jimiž si Moravský kras podává ruku s městskou periférií. Dnes to v těch místech nepoznávám. Idylická Stará osada se převtělila v nevábné panelákové sídliště a domek na Gajdošově ulici vzal zasvé při rozšiřování vozovky. Ta se proměnila ve frekventovanou městskou tepnu, kterou aby se dnes člověk bál přejít.



Na zájezdu brněnské Vyšší školy uměleckého průmyslu do Prahy roku 1948.

Ještě že mám vzpomínky.

Díky nim mohu poznovu usednout do školní lavice nebo napnout na rám balicí papír, abych byl připraven zabrat se do hodin figurálního kreslení, v typografické dílně realizovat své návrhy, pokusit se o první suchou jehlu, akvatintu či litografii, popřípadě vyrazit do plenéru za malířským motivem. Díky vzpomínkám se mohu zúčastňovat školního dění, prožívat pošetilé lásky a nechat se unášet novými a novými příběhy.

Kreslením jsem býval tehdy posedlý. Má složka s domácími pracemi ve skříni kabinetu profesora Bruknera se utěšeně plnila, a já býval náramně zvědavý na učitelovo hodnocení našich výtvarných rozběhů. Novým prostředím a nároky, jež na mne kladlo, jsem byl zaujat natolik, že jsem nevěnoval příliš pozornosti vření ve společnosti, které se časově krylo s prvními měsíci mého pobytu na škole. Teprve vyvrcholení politického dění v únoru roku 1948 mě vyvedlo ze sebezahleděnosti a postavilo před otázku po mé občanské orientaci. Odpověděl jsem bez váhání. Zjara téhož roku jsem v devatenácti letech vstoupil do školské organizace KSČ. Tento krok jsem učinil spontánně, a to v intencích mé dosavadní sounáležitosti s dělnictvem. Učinil jsem tak ubezpečen vědomím, že se tehdy s komunistickou stranou ztotožnily

i přední osobnosti naší kultury, které jsem ctil, stejně jako moji učitelé a přátelé, jichž jsem si vážil. V duchu tohoto rozhodnutí jsem také napříště jednal, aniž bych zapochyboval o tom, že přispívám dobré věci.

Život na škole býval tehdy družný. Vedle již zmíněných spolužáků z mého ročníku se na něm podíleli i někteří z ročníků nižších. Pokud bych měl jmenovat alespoň ty z grafického oddělení, patřili mezi ně hlavně František Martínek, Fred Panovský a Alois Mikulka, který přišel na školu jako patnáctiletý a záhy udivoval vynikajícím kreslířským nadáním. Mezi klukovským "trním" se dovedly vzdor dívčí jemnosti prosadit nerozlučné přítelkyně Eva Šrámková a Květa Zavadilová, jimž se říkalo *Květinky.* Docházela mezi nás Inez Tuschnerová, jíž asi dívčí kolektiv oděvního oddělení příliš nevyhovoval; navíc se už tehdy netajila vyššími výtvarnými ambicemi. Dovedla si na sebe pěkně ušít, my však její vkus kritizovali jako výstřední. O našem tehdejším doktrinářství svědčí to, že jsme jí asi deseticentimetrový rozparek vzadu na její sukni šedé myší barvy vytýkali jako výstřednost a projev měšťáckých přežitků.

Na oddělení grafiky jsme se pravidelně scházeli s profesorem Bruknerem k debatním večírkům, během nichž jsme probírali vše možné od lekcí společenského chování přes aktuální politická témata až samozřejmě k otázkám umění. Na oddělení se pořádaly vánoční dýchánky a ve školní tělocvičně plesy a maškarní reje, jichž se účastnili i bývalí žáci školy. Na kytaru hrával Josef Kadula a dávala se tu vídat i dosti excentrická Ester Krumbachová.

Zvláštní oblibě se těšily zimní pobyty na horách a letní zájezdy. Za tím účelem někteří podnikavci kdesi sehnali vysloužilé nákladní auto a díky součinnosti ochotných rukou a školní stolařské dílny je předělali na výletní autobus. *Čuba* jsme mu říkali. Dnes by nemohl vyjet ani ze vrat školního dvora. Tenkrát nám vůbec nevadilo, že narychlo sbité dřevěné lavice moc pohodlí nenabízely. Se školníkem Čeloudem za volantem a za doprovodu některých kantorů, kteří stejně jako my ve jménu dobrodružství pohrdali riziky z něho plynoucími, jsme pak v tom dýchavičném vehiklu vyráželi na výpravy po moravských lokalitách, ba odvážili jsme se až na Slovensko do hornatých končin Malé Fatry.

Při všech těchto podnicích, provázených veselím někdy až nevázaným, zněly moravské a slovenské lidové písně. Většinu z nich jsem neznal, ale rázem si mne, rodilého Východočecha, získaly. Ocitl jsem se v jiném světě, v němž jsem se cítil dobře. Aniž jsem si to uvědomoval, rostlo ve mně rozhodnutí: tady už zůstanu. A to jsem ještě nemohl tušit, že moji vazbu s Brnem zanedlouho utuží svazek ještě daleko pevnější.

Školním létům vděčím rovněž za první hlubší zážitky z vážné hudby. Přesněji řečeno vděčím za ně profesoru Zdeňku Junovi, jednomu z uznávaných

pedagogů školy, který nás učil grafické techniky a deskriptivu. Jako někdejší ředitel obýval s rodinou v nejvyšším poschodí školní budovy byt, odkud jsem slýchával znít reprodukovanou i živou hudbu. Scházelo se tu totiž hudební trio k pravidelnému muzicírování, jehož se pan profesor aktivně zúčastňoval. Znal se s ředitelem brněnské konzervatoře a občas pro nás organizoval hudební vystoupení jednotlivců či celých těles. Ve školní tělocvičně jsem tak poprvé slyšel Smetanův kvartet *Z mého života,* Mozartovu *Malou noční hudbu*, jakož i další skladby českého či zahraničního repertoáru, provázené většinou profesorovým výkladem. Později, to už jsem byl předsedou školské mládežnické organizace, jsme navázali družbu *Šuřky* s konzervatoří, a já s tamější předsedkyní Evou vztah, jenž se načas ukázal důvěrnějším, než to meziškolní spolupráce vyžadovala.

Ve věku, kdy mladý člověk bere rozum a je vnímavý pro vnější podněty – ať už přicházejí ze života nebo z umění – se utvářela i má láska k poezii. Byl to čas, kdy jsem pokročil od obliby lyriky Karla Tomana, Fráni Šrámka a Stanislava Kostky Neumanna (hlavně jeho *Knihy lesů vod a strání*) k četbě veršů francouzských prokletých básníků. Začítal jsem také do básní Sergeje Jesenina, jehož *Anna Sněgina* v překladu Josefa Hory mě uchvátila.

Do dalšího ze svých básnických idolů jsem jednou při spěšné cestě ze školy dokonce málem vrazil. Vítězslav Nezval s baskickým baretem na hlavě vhazoval právě na nároží do poštovní schránky dopis. Jeho mohutná postava by jistě nárazu odolala a já nepochybuji, že by mi básník nechtěnou opovážlivost odpustil. Vždyť jsem patřil mezi jeho obdivovatele. Učaroval mně zejména jeho *Edison* a *Básně noci,* z nichž podstatnou část umím dodnes nazpaměť. Z dálky času mně nepřestala znít též melodie nádherných veršů Františka Halase: *„Jak peníz tiše položený slepci / jsi tu můj podzime / jak peníz tiše položený slepci / jste tady vy dny mé ..."* Oblíbeným básníkům, narozeným kolem roku 1900, k nimž ovšem řadím i Jiřího Wolkera, Jaroslava Seiferta a Konstantina Biebla, vděčím mimo jiné za to, že mně otevřeli dveře k Vladimíru Holanovi a k mladé básnické generaci. Některé z nich, Ivana Blatného a Josefa Kainara, jsem mohl v brněnských ulicích potkávat rovněž. Blatného *Melancholické procházky* mi pomáhaly odkrývat poezii zapomenutých končin města, kde by ji nikdo nehledal, natož nalézal. Se zaujetím jsem četl knihu Pavla Eisnera o češtině *Chrám i tvrz*, která vyšla rok po válce.

Také jsem ovšem zůstal věrný divadlu. Ještě než jsem se dostal do Brna, neváhal jsem se vypravit do Prahy, abych zhlédl hru *Divotvorný hrnec* s Janem Werichem a Soňou Červenou, a při pražském zájezdu *Šuřky* v roce 1948 jsem si zážitek z populární hry se zpěvy musel zopakovat. Divadlo představuje celou jednu kapitolu i mého brněnského studentského živobytí. Ve třetím pořadí dnešního Mahenova divadla se obvykle scházelo více mých spolužá-

ků. Vstupenky jsme měli sice k stání, ale když zhaslo světlo a představení začalo, posedali jsme si na strmé, značně už prošlapané dřevěné schody, odkud jsme viděli vše jako na dlani. Ačkoliv jsme bývali častými hosty operní scény, vyjadřovali jsme se o tomto divadelním a hudebním žánru kriticky. Považovali jsme jej – alespoň jsme se tak tvářili – za překonaný. To mně však vůbec nevadilo, abych si druhého dne se zalíbením pohvizdoval některou z árií vyslechnutých předešlého večera. Z diváckého „bidýlka“ jsem stačil též sledovat, zda má přítelkyně konzervatoristka Eva, která se v komparsu zacvičovala na budoucí pěveckou dráhu, dodrží námi předem smluvené nenápadné znamení, jímž mně dávala najevo, že na mne právě v daném okamžiku myslí.

Přesto ale více než opera mně přitahovala činohra. Vrylo se mi do paměti zejména pohostinské vystoupení člena pražského Národního divadla Zdeňka Štěpánka na brněnských divadelních prknech v titulní roli Cyrana z Bergeracu. Rejstřík mého zájmu býval ovšem širší, a ani zdaleka se nevyčerpal jen obdivem výkonu hereckých veličin. Sledoval jsem rovněž první kroky našich vrstevníků, studentů JAMU – ať už v divadle na výstavišti nebo v divadelním



Se spolužáky Jiřím Polickým a Milošem Jančarem roku 1950 na brněnské Husově třídě s budovou Uměleckoprůmyslového muzea za zády.

studiu *Marta* na Bayerově ulici. Už tehdy mne zaujali Lubomír Kostelka, Vladimír Menšík a Eduard Cupák, který záhy slavil úspěchy ve filmu.

Divadelní pásmo *Láska, vzdor a smrt,* které sestavil E. F. Burian z odkazu lidové poezie, jsem v podání mladých herců zhlédl společně s Václavem Nývltem, Jiřím Polickým a Milošem Jančarem. Všichni čtyři jsme byli nadšeni. Nedbal jsem, že onoho dne bylo třináctého a navíc pátek, a pozval jsem ještě kamarády na návštěvu k sobě do podnájmu, abychom se o zážitek podělili.

V koupelně bytu jsem na poličce zahlédl láhev označenou etiketou *bylinná hořká*, a ta mě přiměla k návrhu na přípitek. Pohostit se však nechal jen Jirka Polický. A to neměl dělat. Hned první doušek zvrátil a s ním i kousky sliznice, které se mu odlupovaly z jazyka. Narychlo přivolaná paní domácí se zhrozila: v lahvi měla nachystaný přípravek na čištění vany. Bezodkladně tedy do nemocnice! Tu noc jsem neusnul. Neustále se mně hlavou honil popěvek z večerního představení: *„Kdo se v pátek roznemůže, tomu Pán Bůh nepomůže“*.

Druhý den v sobotu jsem v Horních Heršpicích hned ráno zazvonil u vilky, kde Jirka bydlel. Jeho bytná mne příliš neuklidnila. Sdělila mi, že pan Polický není doma, že je hospitalizován *U svaté Anny*, poněvadž mu jeho spolužák dal napít se kyseliny. Naštěstí vše nakonec dopadlo dobře. Uzdravený pacient nám pak ve škole vyprávěl, že u jeho nemocničního lůžka bděla řádová sestra, jíž se marně snažil popravdě vylíčit, jak se vše událo. Zatvrzele mu domlouvala, ať si kvůli zhrzené lásce napříště život nebere, vždyť je přece tolik jiných krásných děvčat na světě!

V květnu roku 1949 zažilo město iniciativu pod názvem *Mládež vede Brno,* kterou tehdejší vedoucí tajemník KV KSČ Šling chtěl zřejmě na svou stranu získat mladou generaci. Svazáky v modrých košilích bylo vidět v dopravě, nakrátko zaujali místa ředitelů závodů i předsedů národních výborů a opájeli se zdáním, že něco řídí. Prostě velké divadlo pro oči. Nechci tajit dávné poklesky a přiznávám, že i já měl v této nechvalně známé akci prsty. Škola mne a Václava Nývlta totiž doporučila do mládežnické redakce časopisu *Blok,* časopisu, jenž se v povědomí kulturní veřejnosti těšil zaslouženému zájmu.

V omlazeném redakčním kolektivu jsme zasedli s Jiřím Cetlem, Janem Macků, Tomem Pantůčkem a Karlem Tachovským. Zatímco leckteří autoři čísla nazvaného *Mládež vede Blok* by se později pod své příspěvky podepsat asi zdráhali, já se naštěstí držel svého řemesla: bez nároku na honorář jsem se při přípravě zmíněného čísla ujal jeho grafické úpravy. Když jím dnes listuji, mohu říci, že se nemám za co stydět; má práce za grafickou úrovní *Bloku* nijak nezaostala. Můj podíl se neobešel bez spolupráce s básníkem Ludvíkem Kunderou, tehdejším redakčním tajemníkem této renomované umělecké revue. Té však bylo brzy v rámci bezohledné centralizace padesátých let definitivně odzvoněno. Ke škodě brněnské a nejen brněnské kultury.

Koncem téhož roku v prosinci jsme v rámci akce *Na pomoc našim dolům* zorganizovali na škole jednoměsíční pracovní brigádu do dolu *Antonín* ve Zbýšově. Také jsem se přihlásil do skupiny borců, jejichž počet si už dnes nepamatuji; vím jen, že mezi nimi byl Zdeněk Chutný, zvaný *Banán,* Mirek Mišurec, Fred Panovský, Karel Zedníček a dokonce dívka – Jarka Brzobohatá (později provdaná Macháčková), která pak ovšem pracovala na povrchu. Přespávali jsme na slamnících sálu hospody v Zastávce u Brna. Když jsem se chystal s vyfasovaným kahancem v ruce sfárat na první směnu, starší horník, k němuž mě přidělili jako pomocníka, měl zato, že jsem si práci v dole vybral za zaměstnání. Útrpně si změřil mou vychrtlou postavu, nabídl mně žvanec žvýkacího tabáku a odplivl si se slovy:

„Kamaráde, to ses dal upsat ďáblu!“

Daleko k pravdě neměl. V dole *Antonín* ve Zbýšově se totiž těžilo uhlí tisíc metrů pod zemí v takovém horku, že havíři museli pracovat vysvlečeni do naha. Zvířený uhelný prach se usazoval na zpoceném těle do vrstev černého bahna, takže vkrátku jsem se i já zařadil mezi ostatní čertovská zjevení. Jestli mě v dané situaci něco překvapovalo, pak jen to, že mně všechno bylo úplně jedno. Těžká hornická robota v extrémním prostředí, na něž jsme my, studentíci, nebyli dostatečně fyzicky vybaveni, dala naší brigádě notně zabrat. Někteří nevydrželi a po několika dnech to vzdali. Nevím nakolik a zda vůbec jsem byl akci *Na pomoc našim dolům* co platný já, pro mne však ta měsíční zkušenost cenná byla. Když ne z jiného důvodu, tedy proto, že jsem si o to více vážil životní dráhy, na niž jsem se vydal.

Závěrem třetího ročníku před prázdninami jsem asistoval u přijímacího řízení na školu. Povšiml jsem si, že u talentových zkoušek na oddělení užité grafiky mezi uchazeči a uchazečkami sedí ve třídě vzadu štíhlá hnědooká dívenka v modré blůzce s drobnými bílými kvítky a v kárované sukni. Dlouhé tmavé vlasy měla na temeni svázány do uzlu, aby jí nepřekážely v práci. Nezdálo se, že by ji zadaný úkol vyvedl z míry; skloněna nad čtvrtkou papíru působila soustředěně a klidně. Můj dojem sice během prázdnin pohasl, ožil však, když jsem ji začátkem září 1950 potkal ve třídě coby šestnáctiletou studentku prvního ročníku. Jmenovala se Anna Charvátová, doma jí však odmalička říkali Nina, což bylo jméno, které se prý její matce zalíbilo při četbě kteréhosi zamilovaného románu. Tak tedy Nina. Jinak jsme ji ve školním kolektivu neřekli. Můj první dojem se zanedlouho ukázal jako záchytný bod našeho trvalého osobního vztahu.

Pročítám-li po sobě pasáže, které jsem věnoval vzpomínkám ze studijních let na Vyšší škole uměleckého průmyslu v Brně, zjišťuji, že se minimálně zaměřuji na výsledky, jichž jsem dosáhl ve vlastním oboru, tedy v grafice a malbě, a daleko více na to, co formovalo má názorová východiska a kultur-



Moje matka Marie Hlušičková v roce 1949.

ní rozhled. Ani v nejmenším mně nevadilo, že podněty, které dorážely na mou vnímavost, byly značně různorodé, ba disparátní: hledal jsem se. Hlavu nám tehdy zamotal Fjodor Michajlovič Dostojevskij, diskutovali jsme mezi sebou o Černyševském, hlavně o jeho knize *Co dělat?,* jejíž název nám zněl vyzývavě. Dostaly se nám do ruky první brožurky věnované otázkám marxismu a marxistické estetiky, ale stejně tak jsme se prodírali filozoficky motivovanými texty Emila Filly nebo například spisem Josefa Čapka *Kulhavý poutník*, jakož i dalšími slovesnými díly, náročnými na naše chápání. Debaty v užším kroužku bývaly někdy vzrušené a, jak jinak, jistě hodně naivní.

Čtvrtý ročník na Vyšší škole uměleckého průmyslu mě postavil před otázku jak dál. Nárokům kladeným ve výuce odborného kreslení a navrhování i předmětů teoretických jsem vyhovoval bez problémů. To mě oprávnilo k úmyslu pokračovat ve studiích na vysoké škole. Jenže na které? Uvědomoval jsem si, že v tvůrčí práci nestačí jen talent ani dovednost, nýbrž že daleko podstatnější je mít co říci, přijít s novým zorným úhlem pohledu na svět. Propadl jsem pochybnostem, zda právě v tomto ohledu jsem pro uměleckou dráhu náležitě vybaven.

Snad to bylo mínění unáhlené; vždyť míru talentu a pronikavost výtvarné vize není možno předem odhadnout úvahou, nýbrž se k ní lze dobírat jedině v procesu tvůrčího hledání a praxe. Já jsem si však prostě přestal věřit. V tomto rozhodování sehrál jistou roli můj prohlubující se zájem o dějiny a teorii umění. A ten mě nakonec (podobně jako rok před tím staršího spolužáka Oldřicha Babického) přivedl k rozhodnutí přihlásit se ke studiu na Fakultu společenských věd Vysoké školy politických a sociálních věd v Praze.

Když jsem své rozhodnutí sdělil Nině, nic na to neřekla, ale v jejích očích jsem zaznamenal zklamání. Nečekala to ode mne. Nikdy potom mně také neodpustila, že jsem na aktivní tvůrčí dráhu rezignoval. Ačkoliv jsem ani později o správnosti mé orientace nezapochyboval, záhy jsem se měl přesvědčit, že s tou pražskou školou jsem se dopustil omylu.

Za harmonií mnohosti

Svoji zmýlenou jsem si odpykal třemi měsíci studia v Praze. Přesto tu cézuru nepovažuji za marnou, a to nejen proto, že jsem se ujistil, že směr výuky neodpovídá mým představám o tom, co bych rád v životě dělal, ale též z toho důvodu, že jsem poznal některé osobnosti, které později sehrály více či méně významnou úlohu na naší společenské scéně. Například logiku nám přednášel Milan Machovec, dějiny antické filozofie Ivan Sviták a historii Josef Macek. Především jsem si však ujasnil, že nevyhovuji cílům, pro něž škola

vychovávala, že se politickým činitelem stát nemíním. V mém rozhodnutí opustit studium na VŠPHV mě bezpochyby utvrdily též soudní procesy s vysokými představiteli komunistické strany a státu, které právě tehdy probíhaly. Otřásly mou důvěrou v politiku a zrelativizovaly hodnoty, v něž jsem až dosud upřímně věřil. Ačkoliv jsem si své poznání tehdy takto jasně neformuloval, zklamání jsem se ubránit nemohl.

Má krátká životní epizoda nemohla skončit jinak: začátkem roku 1952 jsem se vrátil do Brna. S pomocí profesora Bruknera jsem si nalezl místo kresliče na ženijní fakultě Vojenské technické akademie, čímž jsem získal čas pro uvažování co dál. To mne nakonec přivedlo před přijímací komisi pro obor dějin výtvarného umění na Filozofické fakultě brněnské univerzity.

Už nevím, jakými otázkami mě tehdy její členové překvapili, pamatuji se jen, že jeden z nich se mne otázal na pojem *krásna*. Bez zaváhání a suverénně – jak jsem si v ten okamžik myslel – jsem vyklopil definici: *„Krása je harmonie mnohosti“*. Až potom, co jsem byl na studium dějin umění přijat, jsem zjistil, že oním tazatelem byl odborný asistent Oleg Sus, od něhož jsem se také měl zanedlouho z jeho přednášek dozvídat, že s tou základní definicí estetiky to je daleko složitější.

Poněvadž jsem se dal na studia až po vyučení řemeslu, měl jsem zpoždění, byl jsem proti většině spolužáků o čtyři až pět let starší. Dalšími posluchači prvního ročníku oboru dějin výtvarného umění byli Karel Holešovský a Petr Spielmann, Alena Kuncová (později Jeřábková) studovala etnografii, přednášky dějin umění s námi poslouchala jako předmět vedlejší. Záhy jsem si uvědomil, že na rozdíl od absolventů gymnázií mně mé předcházející výtvarné školení vyzbrojilo poněkud jiným úhlem pohledu na umělecké dílo a jiným, spíše analytickým přístupem k němu, než jsem zaznamenal u mých spolužáků a pozdějších kolegů, kteří se dobírali uměleckohistorického poznání odlišnými cestami. Měl jsem ovšem proti nim handicap v tom, že jsem se neuměl učit. Až dosud jsem bez větších obtíží zvládal středoškolské učivo, aniž jsem se doma připravoval. A nyní přednáška za přednáškou – a na mne se hrnulo tolik učební látky, že jsem si s ní nevěděl rady. Zbývalo mně jen jediné: naučit se učit se.

Bezstarostná léta byla nenávratně pryč. Také můj osobní život se podstatně změnil. Po tříleté známosti jsem se s Annou Charvátovou 18. července 1953 oženil. Hned zpočátku jsme jako jediné věno dostali na srozuměnou, že naše studentské manželství lehké nebude. Necelé tři týdny před naší svatbou se uskutečnila měnová reforma, takže jsme do nové životní fáze vstupovali čistí jak slovo boží. Přesto jsme si troufli na svatební cestu. Pár dní jsme pobyli ve srubu vysoko v Martinských Holích, což nám umožnil můj kamarád Gustáv Ertel´ z Bystričky. Na zpáteční jízdenku vlakem nám vystačily peníze už jen do Lulče, takže zbytek cesty domů jsme museli jet na černo.



Sňatek s Annou Charvátovou dne 18. července 1953 v brněnské Nové radnici. (Vzadu manželčini rodiče František a Anna Charvátovi, švagr František a vlevo teta Božka se svými dítky.)

Vzpomínám-li dnes na ten čas, uvědomuji si, že jsme si existenční starosti příliš nepřipouštěli. Byli jsme zvyklí žít bez nároků na hmotné statky. Má mladá žena dokončovala poslední ročník Vyšší školy uměleckého průmyslu v Brně, oba jsme pobírali stipendium, bydleli v podnájmu a stravovali se v menze. Z novomanželské půjčky jsme si časem dokonce mohli pořídit náš první nábytek. Stalo se tak až Nina po absolvování školy nastoupila do zaměstnání a dostala první plat. Tehdy jsme si připadali málem jako boháči.

Naše bohatství se rozhojnilo 30. října 1954, kdy se nám narodila dcera Taťána. Zároveň s tím se ovšem náš život zkomplikoval a nebýt pomoci našich blízkých, těžko bychom se s novou situací vyrovnávali. Z podnájmu jsme se přestěhovali k manželčiným rodičům na Dornych, do starého domu číslo 2 v ulici Úzká, do míst, kde dnes stojí obchodní dům. Táňa šla tehdy z ruky do ruky: delší čas pobývala u mé matky v Novém Bydžově, pak s ní babička přijela za námi do Brna, později o vnučku pečovali její prarodiče brněnští. Nevím zda, popřípadě do jaké míry naše prvorozená dcerka na změny značně rozdílných prostředí doplatila, ale my byli mladí, v životě ještě nezakotvení a jiné řešení jsme neznali nebo nám bylo nedostupné. Tím více jsem se pochopitelně upínal k zakončení studií.

Ohlížím-li se dnes za vysokoškolským studiem s otázkou, co jsem jím získal, nemohu zatajit stín skepse. Ačkoliv jsem absolventem filozofické fakulty, o dějinách světové filozofie jsem se zde nedozvěděl zhola nic. Bezpočet vyslechnutých přednášek věnovaných třem zdrojům a součástem marxismu za přínos považovat nemohu: znehodnotil je balast ideologie. Světlou výjimku představovaly snad jen výklady přemýšlivého Vladimíra Blažka, s nímž jsem se spřátelil. Ideologicky motivované postuláty také nepřímo, nicméně citelně poznamenaly program odborných předmětů. Když ne jinak, tedy zcela určitě tím, co zakazovaly.

Je pravda, že přednášející v semináři dějin výtvarného umění dogmatickým požadavkům čelili a že se jejich odborné výuky nedotkly. Dobový ideologický tlak se však projevil v tom, že výklad dějin světové a české výtvarné kultury končil přednáškami zaměřenými na období konce devatenáctého století. Moderní umění jako by neexistovalo. O to více mě přitahovalo. Vzhledem k tomu, že jsem se po absolutoriu věnoval umění dvacátého století, musel jsem se na svou profesionální dráhu připravovat pozdějším samostudiem.

Má skepse mně nikterak nebrání docenit, co mně pět let studia na brněnské univerzitě vskutku přineslo. Získal jsem základní orientaci v oboru a sumu vědomostí z historie umění, jakož i metodické návyky nezbytné pro vědecko-odbornou práci. Ale to hlavní, čeho si obzvláště cením, je úzce spjato s osobnostmi, s nimiž jsem zde přicházel do styku. Tím myslím ovšem zejména učitele semináře dějin výtvarného umění, ale nemohu pominout ani

posluchače, které jsem tu během let 1952-1957 zastihl. Především ty, jejichž úspěšnou odbornou dráhu po absolutoriu fakulty jsem mohl sledovat, nebo s nimiž jsem spolupracoval. Vedle kolegů z mého ročníku to z ročníků vyšších byli Jaromír Zemina, Jarmila Vacková, Jan Šebela, Bronislava Gabrielová, Bohumil Samek, Petr Holý, Nina Dvořáková a Věra Ptáčková. Později se mezi námi objevil Oldřich Toman, jenž předtím musel přerušit studium, aby splnil vojenskou povinnost. S ním jsem se sblížil natolik, že ani v pozdějších našich zaměstnáních jsme přátelské vztahy nepřerušili. Ze studentů nižších ročníků, které jsem potkával, a kteří se prosadili ať už v uměleckohistorickém oboru nebo jako literáti, si pamatuji zejména Věru Linhartovou, zčásti Pavla Švandu a Jiřího Paukerta.

Mám-li navodit specifickou atmosféru brněnského semináře dějin výtvarného umění, nemohu zapomenout ani na kategorii posluchačů externích. Mezi nimi se vyjímal věčný student JUDr. Jiří Baborovský, který nás *prvňáky* ohromoval všestrannými encyklopedickými znalostmi. Proslavily jej též neuvěřitelné historky, které se s jistou dávkou jízlivosti tradovaly o jeho dřívější předčasně ukončené soudcovské kariéře. Snad mnohé z těchto anekdotických příběhů byly komické, ale já se nemohl ubránit smíšeným pocitům, jež pramenily z vědomí, že v rovině černého humoru reflektují vlastně nezávidění-hodný lidský osud.

Zvláštní kapitolu našich vysokoškolských studií představuje univerzitní vojenská příprava, kterou jsme absolvovali bez ohledu na to, který obor kdo na fakultě studoval, a to včetně asistentů různých kateder. Sjednotil nás zelený mundúr (netroufám si říci uniforma), v němž přistrojeni jsme se každý týden sjížděli do zámku v Líšni osvojovat si vojenskou vědu a spojařské řemeslo. Uniformu jsme oblékli jen při našich prázdninových soustředěních roku 1954 ve Slaném a roku 1956 v Novém Městě nad Váhom. Snad se to může zdát podivné, ale kdykoliv se sejdu s někdejšími spolužáky, naše vzpomínání na filozofickou fakultu se netýká ani tak studia odborných předmětů, ale zpravidla se stočí k humorným zážitkům, které jsme si odnesli z našeho nepříliš slavného vojákování.

Později, už jako mladý historik umění, jsem se jednou v přítomnosti profesora Vincence Makovského pokusil blýsknout jakousi znalostí či duchaplností. Sochař mě ale příkře usadil slovy:

„Vy buďte rád, že vás učil Kutal.“

Věděl, co říká. Čím jsem starší, tím více vděčím tomu, že jsem mohl být žákem profesora Alberta Kutala. Mám jej stále před očima: laskavého, přitom však trochu ironického. Ironie mu sloužila jako jeden ze způsobů, jimž si chránil svůj svět. Nenechal do něho nahlédnout ani těm, kteří se domnívali, že k němu mají nejblíže. Vidím jej za pultíkem v učebně semináře dějin výtvarného umění. Přednášel klidným, tichým hlasem, občas jeho šedivé oči odhlédly od textu, aby si ověřil, stačíme-li výklad zaznamenávat.



Má žena v Chlumu u Nového Bydžova v létě roku 1955 s dcerou Táňou a devítiletým synovcem Jiřím Skořepou.

Už tehdy jsem tušil, že to nejcennější, co nám profesor Kutal nabízel, nebyla ani tak fakta z přehledu dějin umění nebo z vynikajících speciálních přednášek, jako spíše jeho přístup k výtvarnému dílu. Dodnes považuji za příkladnou Kutalovu akribii, projevující se směřováním od vizuálního zážitku z artefaktu přes rozbor jeho tvárných znaků a skladebných zákonitostí až k jádru sdělení. I tehdy, byl-li dílem unesen, se díky tomuto metodickému přístupu vyvaroval subjektivistické, povýtce obsahové interpretace. Navzdory jeho zdrženlivosti se v jeho textech zaujetí přece jen prozradí. Zračí se mimo jiné ve vysoké kultuře jazyka a ve stylistické vytříbenosti, jíž se obdivovat nepřestanu.

Lhostejno, zda se Albert Kutal obíral hlavním předmětem svého vědeckého zájmu, jímž byla česká gotická plastika, zejména parléřovské sochařství a krásný sloh, nebo zda hodnotil umělecký odkaz svých současníků, dovedl proniknout k podstatě daného tématu. Kutalova monografie *Antonín Procházka,* vydaná roku 1959, zůstala podle mého mínění navzdory novějším

poznatkům a výsledkům pozdějšího bádání o českém moderním umění v naznačeném ohledu nepřekonána. Pokaždé, kdykoliv beru do rukou tuto knihu (a bývá to často), vždy v ní naleznu něco podnětného, co předtím mé pozornosti uniklo.

Pana profesora ale před sebou vidím též na sklonku jeho života upoutaného na nemocniční lůžko nebo kráčet brněnskými ulicemi o berlích. Osud, jenž se k němu zachoval bezohledně, nesl statečně, trpkost najevo nedával. Jak jde čas, k osobnosti profesora Alberta Kutala vzhlížím s rostoucím obdivem. Takže mám-li si pro sebe zodpovědět otázku po tom nejvýznamnějším, co jsem si z univerzitních studií odnesl, neváhám. Považuji se za jeho žáka.

Tím nechci zlehčit dosah vlivu dalších učitelů, včetně například tehdejších asistentů Zdeňka Kudělky, Libuše Sýkorové a Iva Krska. Vážil jsem si též profesora Václava Richtera, ale vzhledem k tomu, že přišel na brněnskou filozofickou fakultu z Olomouce až v průběhu mých studií, mohl jsem vyslechnout pouze sled jedné či dvou jeho přednášek. Navíc z problematiky historické architektury, mé orientaci na novodobou malbu, grafiku a sochařství přece jen vzdálené.

Při setkáních s kolegy rádi vzpomínáme na docenta Antonína Friedla, který



Zájezd semináře dějin výtvarného umění brněnské Filozofické fakulty na Slovensko na podzim roku 1955. (Vlevo profesor Albert Kutal v baretu zdraví gestem pravé ruky).

každý týden dojížděl z Prahy. Jeho přednášky, vesměs věnované středověkému umění, se bez úvodního rituálu neobešly: z kapsičky saka vyňal pokaždé sklíčko, dýchl na ně, pozorně je vyčistil kapesníkem a neméně pozorně si je pak jako monokl nasadil, zcela již zaujat připraveným textem. Jeho pečlivě udržovaný zevnějšek i jeho obřadné, poněkud starosvětské vystupování, které snad mohlo u leckoho vyloudit úsměv, budilo v nás posluchačích spíše respekt. Možná jsme v jeho chování dokonce spatřovali i výraz jistého odstupu. Ale jen do doby, než jsme dostali příležitost lépe poznat jeho skutečnou povahu. Stávalo se tak ponejvíce při zájezdech semináře za uměním po Čechách, Moravě a Slovensku. Na těchto exkurzích pan docent zpravidla nechyběl; některé z nich sám vedl, a to zejména do lokalit, které souvisely s jeho vlastní badatelskou činností, do Znojma nebo na Karlštejn.

Tehdy jeho důstojnost ustupovala družnému kontaktu s posluchači a nijak mu nebránila sdílet s námi společnost třebas u sklenky vína nebo se podílet na různých veselých situacích. Například na zastávce jedné takové výpravy v Poličce se s námi náš vážený učitel dokonce vozil na řetízkovém kolotoči, aniž dbal toho, co tomu řekne okolí či organismus šestašedesátníka.

Na fakultu jsem byl přijat na odborné studium dějin výtvarného umění, za vedlejší předmět jsem si původně zvolil estetiku. Ta však nebyla jako studijní obor ve školním roce 1952/1953 otevřena, takže jsem se nechal zapsat na klasickou archeologii. Z ústupku od mého původního studijního záměru jsem se zprvu cítil rozmrzelý, ale záhy mně došlo, že se o to asi zasloužila vyšší moc. Vždyť umělecký odkaz antického Řecka a vůbec mediterránní oblasti je základem novodobé evropské kultury, takže nakonec jsem si získaného poznání považoval o to více, že se mi jej dostalo od učitele mimořádně důkladného.

Byl jím profesor Gabriel Hejzlar. Jeho přednášky z klasické archeologie jsem v prvním ročníku navštěvoval pouze s Karlem Holešovským, jen někdy se dostavil některý z externích posluchačů. Pan profesor ale vždy s uspokojením konstatoval: *„tres faciunt collegium“*a věnoval se výkladu. Pak zhasl světlo a promítal diapozitivy starořeckých chrámů či plastik, jež zaníceným, trochu však monotónním hlasem komentoval. Když mně dnes přijdou do ruky písemné záznamy, které jsem si z těchto přednášek pořizoval, musím si vzpomenout na intimní atmosféru oněch odpůldní. Co chvíli přerušovaný rukopis uprostřed slov a znovu a znovu nasazované pero mně tu usvědčují z prohřešků, jichž jsem se dopouštěl a jimž jsem se nedovedl ubránit. Po menzovních obědech jsem v příjemně vytopené učebně ponořené do šera totiž marně zápasil se spánkem. Pro velkorysost přednášejícího bylo příznačné, že mou poklesávající hlavu přehlížel a ani náznakem nedal nikdy nic najevo.

Naopak po úspěšně vykonané zkoušce na závěr prvního ročníku se mně dostalo vyznamenání: pan profesor mě vyzval, abych se stal pomocnou vědeckou silou jeho semináře. Já jej však k své lítosti musel zklamat, poněvadž po prázdninách se konečně otevíral obor estetiky a já tak mohl realizovat záměr, s nímž jsem na fakultu přišel.

Profesorem estetiky na brněnské filozofické fakultě tehdy byl kultivovaný Mirko Novák, který až do poloviny padesátých let přijížděl do Brna z Prahy. V jeho osobnosti se mně ztělesňovalo něco z odkazu minulosti, i když s touto představou jsem si jaksi nedovedl srovnat jeho známou vášeň pro jízdu na motocyklu. Zvláště mně utkvěly v paměti semináře v profesorově pracovně, jichž jsem se zúčastňoval s posluchači hudební vědy Josefem Bekem, Mirkem Krejčím, Jiřím Majerem a Išou Popelkou. Hodiny zde strávené mívaly pro mne nádech antických disputací, ponechávajících každému právo vyjádřit názor na dané téma bez ohledu na to, zda se kryl s profesorovým míněním, či nikoliv.

Ve výuce estetiky na nás však asi nejvíce zapůsobil odborný asistent Oleg Sus. Imponoval nám osobitým přístupem k teorii umění i tím, jak nedogmaticky nastoloval otázky a jak na ně, nezatížen rigidními ideovými postuláty doby, nalézal odpovědi. Na pohled nenápadný človíček s tlustými skly, za nimiž se pohybovaly neklidné, bystré oči. Když vstoupil do učebny poprvé, bavili jsme se nerušeně dál v domnění, že přišel na přednášku nový externí posluchač. Dříve než se mladý učitel estetiky ujal slova, nechal kolovat prezenční listinu a nikdy se neopomněl ujistit dotazem, zda jsme se podepsali všichni. Toto pedantství mně nešlo s jeho habitem dohromady, a to až do okamžiku, kdy jsem za ním po jedné přednášce přišel na konzultaci do jeho pracovny. Povšiml jsem si totiž, že v odpadkovém koši u jeho stolu leží nahoře listina s našimi ještě čerstvými podpisy. Stejně tak mně při jedné příležitosti neuniklo, že list na pultíku, do něhož při svém výkladu co chvíli nahlížel, zel prázdnotou.

Oleg Sus přednášel spatra. Vstoupil do učebny, kývl hlavou na pozdrav, a aniž o své posluchačstvo zavadil pohledem, přistoupil k oknu a obrácen zády k nám, zdánlivě zaujat tím, co se právě dělo venku, začal se svou lekcí estetiky. Jeho neposednost byla příslovečná: tu jej upoutaly náhodně vzniklé obrazce na špatně utřené tabuli, že až tok jeho řeči na chvíli ustal, tu měl potřebu nehtem na stěně zkoumat odprýsklou omítku, jako by doufal, že právě pod ní nalezne odpověď na problém, jejž právě nastolil. Zcela soustředěn na nit výkladu, přecházel po posluchárně sem a tam, a my měli co dělat, abychom do našich poznámkových sešitů zachytili myšlenky a alespoň nejdůležitější fakta, ať už z anglické estetiky osmnáctého století nebo z novodobých dějin estetiky naší. Česká literatura na témata Susových přednášek byla totiž

veškerá žádná. A skripta? Ta pro nás tehdy představovala vymoženost prakticky neznámou.

Jestliže přístup k literatuře z oboru estetiky a výtvarného umění, zvláště k literatuře cizí, byl pro nás studenty tehdy značně omezen, možnost výjezdů do zahraničí za poznáním se rovnala nule. Dnes to snad může připadnout neuvěřitelné, ale když jsem roku 1957 ve svých osmadvaceti letech končil vysokoškolská studia, neměl jsem za sebou ani jedinou zahraniční cestu. Jako blesk z čistého nebe mě proto zastihla zpráva, že jsem byl spolu s kolegyní, která na fakultě studovala francouzštinu, vybrán na desetidenní zájezd skupiny vysokoškolské mládeže do Paříže. Hned napoprvé – a do Paříže! Oč méně jsem s něčím podobným počítal, o to více mně nenadálá zkušenost poznamenala.

Tváří v tvář stěžejním dílům v muzeích jsem si – jak se odborně říká – *z autopsie* mohl oživit to, o čem jsem se zatím dozvídal jen z přednášek, popřípadě z dostupné literatury a reprodukcí. Zvláště si vzpomínám na hluboký dojem, jímž na mne nedlouho poté, co jsem vyslechl kurs Kutalových přednášek o francouzském malířství devatenáctého století, zapůsobily reprezentativní kolekce v *Louvru* a v *Galérie du Jeu de Paume.* Neméně poučné byly návštěvy muzeí *Augusta Rodina* a *Antoina Bourdella;* zhlédl jsem je společně s Petrem Wittlichem, jenž se jako tehdejší začínající asistent katedry dějin umění na pražské Univerzitě Karlově zájezdu zúčastnil rovněž.

Čeho se mně nedostalo na fakultě, to jsem si nyní mohl doplnit poučeními, která jsem si odnesl z *Musée des Arts modernes,* jehož expozice se v mých očích rovnala zjevení. Nic na tom nezměnila ani okolnost, že během časově omezených prohlídek bylo vyloučeno, abych strávil veškeré podněty, jimiž na mne dorážela vybraná díla představitelů fauvismu, kubismu, surrealismu, jakož i zakladatelských osobností umění abstraktního. Mezi nimi se vyjímal relativně početný soubor pláten Františka Kupky, jež muzeum získalo z umělecké pozůstalosti českého tvůrce nedávno předtím. Tady, mezi vrcholnými díly evropského malířství a sochařství první poloviny dvacátého století, se definitivně rozhodlo o mé budoucí uměleckohistorické specializaci.

A ještě jeden nutkavý pocit jsem si pak cestou domů odvážel: touhu znovu se do Paříže vrátit. Získala si mé sympatie rovněž jako světová metropole, v níž se v podivuhodné symbióze snoubí historie s moderní civilizací, v níž pospolu žijí populace různých ras a národností. Železná opona, která tehdy rozdělovala Evropu, však mé tužbě šanci nedávala.

Na závěr vysokoškolských studií jsem se nejvíce zajímal o expresivní tendence našeho a cizího umění dvacátého století, popřípadě o tvůrčí polohy nesené potřebou vyjádřit životně naléhavý obsah. S tím, stejně jako s mou původní grafickou profesí, tehdy rezonovalo dílo německé grafičky Käthe

Kollwitzové, jemuž jsem později věnoval jedny ze svých prvních pokusů o odborná pojednání. Do středu mé pozornosti se tehdy též dostal poměrně široce založený proud české kultury první poloviny dvacátých let minulého století, označovaný jako umění sociální nebo proletářské. Odtud také téma mé diplomní práce: *Sociální grafika Jana Rambouska,* jíž jsem svá studia dějin výtvarného umění na brněnské filozofické fakultě zakončil.

Tím jsem se znovu ocitl před otázkou jak dál. Ačkoliv studium estetiky obracelo mou pozornost spíše k teoretickým otázkám umění, daleko více mě přitahovala analýza konkrétního díla a zájem o jeho společensko-historickou podmíněnost. Toužil jsem po možnosti přímého kontaktu s malířskou, grafickou a se sochařskou tvorbou. Při volbě povolání jsem si však příliš vybírat nemohl. Nakonec jsem za tehdejší situace musel být rád, že se mně poštěstilo existenční otázku vůbec vyřešit.

V září 1957 jsem nastoupil do místa asistenta na Fakultu architektury a pozemního stavitelství Vysokého učení technického v Brně, na katedru profesora Antonína Kuriala, která vedle architektonické tvorby zajišťovala též výuku dějin architektury a ornamentálního kreslení. Mohl jsem zde tedy uplatnit znalosti a dovednosti získané jak vysokoškolským, tak i středoškolským studiem. Tehdy na fakultě působily skutečné osobnosti: děkanem byl profesor Bohuslav Fuchs, vedoucím dalšího ateliéru profesor Bedřich Rozehnal a z asistentů jsem si zapamatoval zejména Ivana Rullera.

Mým bezprostředním nadřízeným byl docent Felix Haas. Pocházel ze židovské rodiny, jeho rodiče zahynuli v koncentračním táboře a také on sám jako chlapec musel za války projít otřesnou zkušeností terezínského ghetta. Ta v jeho psychice zanechala trvalé stopy; jak jsem během jedenapůlroční spolupráce s ním poznal, projevovala se neustálým pocitem osobního ohrožení, jehož se už nezbavil.

Jako znalec historie architektury mně Felix Haas imponoval. Jeho přednášky pro budoucí architekty se diametrálně lišily od metodiky, na niž jsem byl zvyklý, a to mimo jiné proto, že byly zcela věcné a že se obešly bez dlouhých slovních výkladů. Vstoupil do učebny, uklonil se, vzal ze stolu křídu a mlčky na tabuli zpaměti nakreslil axonometrii třebas chrámu *Hagia Sofia* nebo jiné, většinou složité architektury dávné či nedávné minulosti. Adeptům architektonické tvorby pak stručně osvětlil historické souvislosti vzniku dané památky, upozornil na její základní konstrukční principy a charakteristické tvárné znaky, zodpověděl případné otázky, znovu se uklonil a odešel.

S mým přímým nadřízeným, stejně jako s mnohem starším kolegou architektem Maxmiliánem Chladem, jsem vycházel bez problémů. Felixův vyvinutý sebezáchovný pud mu zřejmě žádné ohrožení z mé strany nesignalizoval, naopak mně projevoval plnou důvěru. Nerad se proto se mnou loučil,



Klímova kavárna ve Vranově u Brna ještě z dob její slávy. Naše mladá rodina později bydlela v upravené pravé části stavení v letech 1959-1962.

když jsem mu oznámil záměr fakultu architektury opustit a nastoupit místo, jež mým odborným zájmům odpovídalo daleko více. Ještě čtyři roky poté, co jsem už vykonával vedoucí funkci v galerii, mě zcela vážně přemlouval, abych se k němu na katedru vrátil.

Zatímco se v mé profesní dráze začaly rýsovat příznivé vyhlídky, naše rodinné poměry se stále potýkaly s provizorii. Manželčiným rodičům, u nichž jsme už čtvrtým rokem bydleli, jsem do oka nepadl; měli asi jiné představy o zeťovi, takže naše rodinné soužití dobře neklapalo. Snad jen se švagrem Františkem- Lálou bych si byl rozuměl, ten ale studoval kdesi mimo Brno. Východisko z oboustranně nevyhovující situace jsme nalezli díky pomoci mého přítele, spolužáka z filozofické fakulty Karla Holešovského, který dojížděl z Vranova u Brna. Majitelka tamější kavárny odešla na odpočinek, čímž se naskytla možnost, abychom po vzájemné dohodě vyřešili naši bytovou situaci úpravou části zrušeného lokálu. Cestu k uskutečnění poněkud romantického nápadu nám velmi napomohl i Karlův otec, a my v letních měsících roku 1958 přesídlili z Brna na Vranov.

Byla to pro nás změna značná: po začouzeném a hřmotném brněnském Dornychu jsme se ocitli uprostřed nádherných vranovských lesů, v krajině,

která bývala s poetickou nadsázkou označována jako *Moravské Švýcarsko.* Zejména naši dceři Táni nové prostředí vyhovovalo; spíše bych ale řekl, že ona ve zdejší přírodě nalezla *Eldorádo,* kde se stejně starým kamarádem Dušanem zažila v předškolním a začátkem školního věku četná dobrodružství, z nichž většina nám zůstala (naštěstí) utajena. Záhy jsme si s Dušanovou babičkou a naší novou domácí, paní Annou Klímovou, dobře rozuměli. Objevili jsme v ní osobu, jejíž životní optimismus nás nakazil do té míry, že jsme si ani my nepodstatnými věcmi hlavu nelámali.

Nijak nás proto nevzrušovalo, že okna ani dveře našeho přízemního bytu nedoléhaly, takže je nebylo možno zamknout. Za naší nepřítomnosti si tak zloděj mohl vybrat kudy vniknout dovnitř. Ostatně my tehdy nic cenného nevlastnili, takže by tak jako tak nepochodil. Jen na stěně ložnice nad postelemi se vyjímala zarámovaná reprodukce obrazu Vermeera van Delft *Dívka s perlou.* Paní Klímové se líbila a vždy před ní uznale prohlašovala: *„Nóbl lidi – nóbl věci!“*



Dcera Táňa v péči babičky Charvátové roku 1963.

Na novém obydlí se nám nejvíce zamlouvala prosklená veranda z hrázděného zdiva, která byla kdysi přistavěna k východní části domu. Bylo ji však možno využívat jen od jara do podzimu; v zimě se proměnila v nehostinnou ledárnu. Zato v létě tu bývalo báječně. Klímova restaurace ve Vranově odedávna platila za vyhlášenou zastávku poutníkům procesí věřících i svátečním výletníkům z Brna, dychtícím po osvěžení. Ti si nemohli dlouho zvyknout, že proslavená kavárna byla zrušena, takže se k nám občas ze setrvačnosti domáhali vstupu. Jedné letní neděle, právě když jsme jako rodina zasedli na verandě k obědu, se znenadání ve dveřích objevili neznámí příchozí a bez pozdravu se k nám posadili ke stolu. Zneklidněli, až když se je nikdo nechystal obsloužit; teprve pak jim došlo, jak se asi věci mají, a bez hlesu, stejně jak se objevili, se také vytratili. Jistě odcházeli s míněním, že vetřelci jsme my a nikoliv oni.

Brzy jsme si na nový domov zvykli. Dne 29. března 1960 se nám narodila druhá dcera Kateřina, která se o první krůčky pokoušela právě na palubové podlaze verandy a zanedlouho nato se batolila v okolí domu za dohledu ženy nebo mé matky, která u nás nějaký čas pobývala. Ani nezbytné improvizace, ba ani každodenní dojíždění autobusem do zaměstnání v Brně nemohlo nic změnit na tom, že jsme se v novém prostředí cítili dobře. Cestám za prací jsme vděčili za poznání nových lidí. Přátelství s manželskou dvojicí Lubošem a Maryškou Balabánovými z Lelekovic nám z té doby přetrvalo až dodnes.

Mé pracovní dny pravidelně začínaly cestou alejí vzrostlých modřínů na autobusovou zastávku u myslivny. Po mé levici se pod střechami vranovských stavení probouzel život a zprava clonou mohutných stromů ke mně doléhalo vábení lesa. Odolat jeho svodům snadné nebylo. Ten magnet ve městě musel být věru mocný, že jsem každodennímu pokušení odolal. A také že byl. Přitom mě v Brně čekaly i starosti – starosti natolik náročné, že jsem někdy až propadal malověrnosti. Dlouho neřešené problémy, které na mne, teprve třicetiletého začátečníka dorážely, představovaly dosti velké sousto, ale já je chápal spíše jako výzvu. Ta byla také příčinou, že jsme se po téměř čtyřletém vranovském pobytu přestěhovali začátkem roku 1962 zpět do Brna, kde jsme ze zvláštní kvóty pro kulturní pracovníky získali dvoupokojový byt v novostavbě na ulici Antonína Nováka (dnes Leitnerova).

Na stěně opuštěné ložnice ve Vranově po nás zůstala jen zarámovaná reprodukce obrazu *Dívka s perlou.* Na památku a pro potěšení naší hodné paní domácí.

IV / U ZRODU MORAVSKÉ GALERIE

Začátkem roku 1959 jsem byl na základě konkurzního řízení přijat na místo přednosty obrazárny Moravského muzea v Brně. Na novém pracovišti jsem vystřídal Dr. Karla Krejčího z Tišnova, který odešel do důchodu. Mými odbornými spolupracovnicemi se staly Dr. Vlasta Kratinová s Dr. Helenou Kusákovou a restaurátorka paní Hedvika Böhmová, zkušené zaměstnankyně muzea. Vedle nich a díky nim jsem si musel zásady galerijní praxe teprve osvojovat a obeznamovat se s rozsáhlým sbírkovým fondem. Můj handicap byl vyvážen jedinou výhodou: mohl jsem nezaujatě posoudit pravý stav mého nového působiště a odolat stereotypům, které se zde projevovaly jako činitel retardující. Především mně nemohla uniknout paradoxní situace, v níž se obrazárna nacházela.

Shodou náhod právě v době, kdy jsem byl přijat na studia dějin výtvarného umění, přesněji řečeno 28. července 1952, vydalo Ministerstvo školství, věd a umění ČSR v Praze ve sbírce oběžníků pro krajské národní výbory *Směrnice o krajských galeriích.* Deset článků spisu shrnulo zásady a pokyny, jimiž se v Československu řídil vznik celostátní sítě galerií, která měla sehrát významnou úlohu v rozvoji naší poválečné výtvarné kultury. Pokud tehdy existence zmíněného spisu k uším nás, začínajících posluchačů dějin umění vůbec dolehla, tedy jen jako příslib míst, která nás po absolutoriu fakulty měla čekat. Zatím co jsme navštěvovali naši *alma mater*, ustavily se v poměrně krátké době galerie ve všech krajských městech. Ve všech, s výjimkou Kraje brněnského. V Brně totiž galerijní sbírka existovala už odedávna, a to právě jako obrazárna Moravského muzea.

Tak se stalo, že po Národní galerii v Praze druhá nejbohatší a nejrozsáhlejší státní umělecká sbírka v Československu měla statut pouze jednoho z dvanácti muzejních oddělení, z nichž pochopitelně každé uplatňovalo své nároky na život. Prosadit se v této konkurenci a zájmy obrazárny obhájit, navíc vzhledem k nedostatečným rozpočtovým prostředkům muzea, nebylo nikterak snadné. Jak jsem záhy po nástupu do funkce poznal, v praxi to znamenalo potýkat se s omezenými možnostmi ekonomickými, personálními a prostorovými. To vše se nepříznivě promítalo jak na úseku kulturněvýchovné, tak i vědeckovýzkumné práce, hlavně však v nesystematickém rozvíjení sbírek obrazárny.[6]

Ve srovnání se vzmáhající se aktivitou většiny českých a moravských krajských galerií se obrazárna Moravského muzea uzavírala sama do sebe a její působení na veřejnost povážlivě stagnovalo. Spokojovala se vlastně jen stálou expozicí, v níž se za daných prostorových podmínek mohly sbírkové fondy představit jen v neúměrně zúženém, jejímu významu neadekvátním výběru. A pravidelná výstavní činnost? Mizivá. Zatímco nedávno vzniklé krajské galerie postupně překonávaly dětské nemoci růstu a domáhaly se viditelného místa v kulturním životě, sbírkově bohatá moravská obrazárna mně připadala jako včela obtížená množstvím pylu, jenž svou váhou brání jejím křídlům v rozletu.

Z mého průzkumu depozitářů vyplynulo, že význam sbírkových fondů tkvěl zejména v dokumentaci odkazu starého českého, moravského a cizího umění, daleko méně již v zastoupení umělecké tvorby novodobé. Zjistil jsem, že zásluhou Dr. Alberta Kutala, odborného pracovníka obrazárny v letech mezi dvěma válkami, sice vznikl základ kolekce naší moderny, ale někdejší vedení muzea kontinuálnímu budování sbírky umění dvacátého století zřejmě nepřálo, takže jeho zastoupení bylo zcela nedostatečné. Kolekce sochařská prakticky neexistovala. Ani období poválečné v tomto směru nápravu nezjednalo. Teprve na sklonku let padesátých se stojaté vody pohnuly díky Dr. Vlastě Kratinové, jíž můj předchůdce, tehdy již churavějící pán, ponechával při doplňování sbírek volnou ruku. Ostatně především jí jsem také vděčil za to, že jsem se mohl s novým prostředím postupně sžít. Společně jsme začali podnikat cesty za sběrateli a umělci po vlastech moravských a českých, hlavně do Prahy.

Bylo na čase, neboť soutěživost mezi galeriemi den ode dne vzrůstala. Otálet nebylo radno; šlo o úkol prvořadý. Kdykoliv jsem se později s Dr. Kratinovou potkal, vzpomínali jsme na ono období našeho působení v galerii jako na jedno z nejzajímavějších. Dodávkový vůz nám býval přidělen jen na svozy, takže jsme připravený akviziční program museli v Praze v předstihu absolvovat buď tramvají nebo většinou pěšky, v rukou knihu Emanuela Pocheho s výmluvným názvem *Prahou krok za krokem,* jejíž seznam ulic a mapa nám pomáhaly v orientaci. Oběd jsme zhltli vstoje v některém z bufetů, a znovu za dalšími dobrodružstvími! A dobrodružství to vskutku bývala, někdy i dosti napínavá. Ačkoliv jsme velkou finanční částkou na nákupy nedisponovali, podařilo se tehdy získat četná díla základního vývojového významu, která dnes patří k chloubám galerie.

Nezdary i úspěchy

Jedním z prvních kroků, který jsem jako vedoucí obrazárny podnikl, směřoval ke zjednání lepších prostorových podmínek pro stálou expozici, depozitáře i pro pracovny. Nástavba historického Dietrichštejnského paláce na Zelném trhu, která už v době svého vzniku, ve dvacátých letech minulého století, byla činem problematickým a poskytovala pro galerijní činnost rámec stále těsnější. Výstavba nové budovy kulturního stánku v úvahu samozřejmě nepřicházela; přistoupit na tuto eventualitu a usilovat o její uskutečnění fakticky znamenalo odkládat dislokační řešení do nedohledna. Jedině možná – jak se mně zpočátku zdálo – schůdná varianta se rýsovala ve využití vhodného památkového objektu v centru Brna. Prvním mým tipem, na nějž jsem se zaměřil, byl areál bývalého Augustiniánského kláštera. Sídlil v něm sice ústav geodezie, ten však měl podle mých informací užívané klášterní prostory opustit a přestěhovat se do plánované vlastní budovy. O bláhovosti mých představ mě později přesvědčily zkušenosti vykoupené řadou nezdarů. Zkráceně řečeno: obrazárna útulek v Augustiniánském klášteře nenalezla a zeměměřičské a katastrální úřadovny obývají objekt v centru Brna dodnes.

Úspěšněji vyzněla moje iniciativa, která si stanovila za cíl vypořádat se s neudržitelnou situací obrazárny ve svazku s Moravským muzeem. Nejdříve jsem pomýšlel na osamostatnění galerie, ale o nereálnosti této myšlenky mě poučila dřívější neúspěšná snaha mého předchůdce i malé pochopení, s nímž jsem se setkal u nadřízených orgánů. Záhy mně došlo, že existenci obrazárny je nutno vidět v širších souvislostech brněnského kulturního života. S obdobnými problémy jako obrazárna se v té době totiž potýkalo rovněž brněnské Uměleckoprůmyslové muzeum. To se mohlo pochlubit historií neméně úctyhodnou; na rozdíl od obrazárny se však zanedlouho po svém založení v roce 1873 nastěhovalo do reprezentativní budovy realizované podle projektu rakouského architekta Schőna v nynější Husově třídě – do jediné budovy, která kdy byla v Brně postavena speciálně pro muzejní účely. Roku 1949 se brněnské UPM dočkalo zestátnění a bylo začleněno jako pobočka do svazku s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze. Šlo snad původně o provizorium, nicméně toto rozhodnutí nastolilo trvalý stav, jenž brněnskému ústavu neprospěl, nýbrž zavinil jeho dlouholetou stagnaci. Marné se ukázaly pokusy vedení vymanit se z degradující vazby na centrální instituci a konstituovat se jako svéprávná jednotka.

Za naznačeného stavu mně připadlo jako nejvhodnější řešení, a jak se ukázalo, řešení reálné, vyčlenit obrazárnu a Uměleckoprůmyslové muzeum z dosavadních organizačních struktur a spojit je v nový, samostatný celek. Má úvaha, která vzápětí dostala podobu konkrétního návrhu, vycházela z vědomí,



Při výkladu skupině mládeže v expozici obrazárny Moravského muzea roku 1960.

že mezi uměním volným a užitým neexistuje nepřekročitelná hranice, že jsou součástmi jednotné výtvarné kultury. Záměr se setkal s pochopením vedoucí Uměleckoprůmyslového muzea Dr. Aleny Kudělkové-Adlerové, která dokonce v jeho intenci uvažovala o názvu nově utvořeného ústavu *Muzeum výtvarného umění.* Nakonec se ujal název *Moravská galerie v Brně.*

Nalezl jsem podporu i na odboru umění Ministerstva školství a kultury v Praze, takže jsem s pracovníky výtvarného oddělení mohl zformulovat písemný návrh, jenž pak byl zjara 1960 projednán v kolegiu ministra Františka Kahudy. Schůze kolegia jsem se zúčastnil a navrhované opatření komentoval jen krátce. Obšírnější argumentace nutná nebyla; ministr, který díky někdejšímu pedagogickému působení v Brně byl se zdejšími poměry obeznámen, vyšel návrhu vstříc, jeho uskutečnění akceptoval a bez připomínek jej schválil.

Na základě rozhodnutí a přímého pokynu ministerstva se následně uskutečnilo jednání na úrovni Národního výboru města Brna. Tehdy byly obě zmíněné instituce jeho zařízeními, takže uvedení návrhu v život spadalo do kompetence vedení města. Tentokrát rozhodování neproběhlo tak hladce, jako tomu bylo v pražském Valdštejnském paláci na zasedání kolegia ministra. Porada za přítomnosti ředitelů všech brněnských muzeí dne 4. října 1960 měla totiž za úkol vyřešit i další organizační otázky, otázky z hlediska zájmů většiny přítomných doslova existenční. Nakonec se ale i zde návrh prosadit podařilo.

S definitivním usnesením o sloučení obrazárny a Uměleckoprůmyslového muzea pod hlavičkou *Moravská galerie v Brně* přišla až Rada Městského národního výboru dne 8. března 1961, a to s platností od 1. dubna téhož roku. Vyhlášení tohoto rozhodnutí se uskutečnilo na shromáždění galerijních zaměstnanců 12. dubna 1961 (shodou okolností téhož památného dne, kdy se Jurij Gagarin jako první člověk vydal na lodi *Vostok* do kosmu). Oficiálního ustavení nové brněnské kulturní instituce se zúčastnil vedoucí odboru kultury Městského národního výboru Stanislav Škorpík, který mě při této příležitosti uvedl do funkce ředitele a Dr. Jiřinu Medkovou, novou vedoucí Uměleckoprůmyslového muzea, na místo mé zástupkyně.

V improvizovaném projevu jsem se pokusil o duchaplnost, když jsem spojení obou ústavů v jeden organizační celek přirovnal ke stavu manželskému, jenž se bez vzájemné tolerance a pochopení obou partnerů neobejde. To jsem samozřejmě nemohl mít ani zdání o tom, jaké zkoušky čerstvě uzavřený svazek čekají. Pokud bych se ale dnes mohl mého tehdejšího rádoby rozšafného přirovnání dovolat, pak tedy zjištění, že toto „manželství“ oslaví roku 2011 už zlatou svatbu, lze snad považovat za dostatečně přesvědčivý doklad o oprávněnosti rozhodnutí, které roku 1961 vedlo k založení Moravské galerie v Brně.

Léta šedesátá

Ve zpětném zrcátku mé životní i profesní dráhy se mi šedesátá léta minulého století jeví jako relativně příznivé období, které mi v mnohém můj nástup usnadnilo. Pomalu, ale – jak se zdálo – nezadržitelně se ke slovu dostávaly moderní principy umělecké tvorby. Mou situaci usnadňovala okolnost, že ke zviditelnění nově utvořené Moravské galerie stačilo vlastně málo. Ve srovnání s dosavadní liknavostí obou ústavů signalizovala každá známka iniciativy zřejmý pokrok. Jenže s tím jsem se spokojit nemínil. Šlo mně o víc, šlo mně o to, zjednat Moravské galerii místo, jaké jí vzhledem k její historii a sbírkovému bohatství v síti československých galerií přísluší.

Reorganizace nám umožnila překonat svízele, které až dosud svobodnému rozvoji bránily. S definitivní platností padla zásada, která omezovala rozvoj sbírkových fondů toliko na území Moravy. V poválečné době, vyznačující se ve světovém uměleckém dění silnými integračními tendencemi, které stíraly i specifické rysy národních uměleckých škol, se až dosud dodržované regionální hledisko stalo neudržitelným anachronismem. Při praktické akviziční činnosti Moravské galerie se rozšíření sbírkového programu projevilo ve zvýšení měřítka náročnosti, což přispělo ke zkvalitňování sbírek volného i užitého umění.

Při mém úsilí vyrovnat se s přežívajícími potížemi mně vadilo, že ne všechny se podařilo překlenout tak rychle, jak jsem si původně představoval. Zejména problém důstojného umístění obrazárny měl přetrvávat velmi dlouho. Jeho uspokojivé řešení znesnadňovaly objektivní možnosti města s vysokou koncentrací různých podniků a institucí, které rovněž uplatňovaly své dislokační požadavky. K žádoucímu výsledku nepřispěl ani fakt, že se v poválečném období vystřídalo několik správních orgánů, do jejichž kompetence osud galerie střídavě náležel. Tím lze zčásti vysvětlit, že míra odpovědnosti a potřebná zainteresovanost rozhodujících činitelů byla minimální. Přes veškeré snahy se Moravská galerie v jejich očích ocitala na pomyslném žebříčku naléhavosti dislokačních záměrů na jednom z posledních míst.

Měl-li jsem za dané situace realizovat cíle, které jsem si vytkl, a potřeby galerie prosadit, nemohl jsem se uzavřít do jejích stěn či do ulity mých ryze odborných zájmů. Považoval jsem za samozřejmé, že se musím rovněž exponovat ve veřejném politickém životě. Když jsem byl v polovině šedesátých let zvolen za člena Městského výboru KSČ, sliboval jsem si, že se snadněji zhostím úkolů, které jsem v galerii pokládal za prvořadé. Kdesi v pozadí mých úvah stálo též odhodlání – odhodlání možná bláhové – napomoci zatím ještě skrytému, stále však zjevnějšímu procesu, jenž směřoval k překonání přežívajících dogmatických požadavků a představ, které stále deformovaly přirozený vývoj soudobé kultury. Pokoušel jsem se o to též v činnosti publikační, hlavně však při systematickém rozšiřování galerijních sbírek.

Stávající sbírkový fond českého a evropského umění představoval východisko veškeré činnosti nově konstituované galerie. Jestliže se nyní kolekce starého umění mohly pochlubit významnějšími zisky už jen zřídka, předmětem našeho soustředěného zájmu začal být odkaz moderní umělecké tvorby, který se po letech potlačování konečně dočkával satisfakce. Tehdy, jakož i v dalších dvou desetiletích, se dařilo kompletovat kolekce českého malířství, sochařství a kresby první poloviny dvacátého století, stejně jako soubory děl novodobého užitého umění, o doklady často zásadního významu. Díky postupně se zvyšujícím finančním dotacím se tak dělo v rozsahu, jaký není v současnosti myslitelný a napříště asi už stěží kdy bude.

Neobešlo se to samozřejmě bez pravidelně udržovaných kontaktů s význačnými sběrateli, kteří přes rozdílnost jejich někdejšího společenského postavení jakož i osobních povah měli jedno společné: těžko, velmi těžko se loučili s dílem, jež byli nuceni pod tlakem existenční nutnosti prodat.[7] Tak vzpomínám na pražské milovníky umění, na JUDr. Františka Čeřovského a jeho syny, na JUDr. L. J. Webera a jeho ženu, stejně jako na Otakara Štorch-Mariena, v jehož paměti jsem připomínkami meziválečné spolupráce s novobydžovskou Janatovou tiskárnou oživoval vrcholná období jeho nakladatelské činnosti. Vážil jsem si například i vstřícnosti, s níž jsem se setkal u pana Emila Gutfreunda; byli jsme prvními, kteří si mohli u něho vybrat z pozůstalosti sochařských kreseb jeho bratra Otty a získali jsme též právo odlitku na několik jeho stěžejních plastik. Také u dalších klientů se nám časem podařilo nastolit oboustrannou důvěru, která nám k nim pak znovu a znovu otevírala dveře.

Díky tomu se obohacovala moderní sbírka galerie o mimořádné hodnoty. Vzpomínám, že například Fillovo kubistické *Zátiší s podnosem* (1914) jsme roku 1961 zakoupili z pražského soukromého majetku za částku 12.000 Kčs a za týž obnos dva roky předtím také Šímovu *Revoluci ve Španělsku* (1936); ve výčtu obdobných akvizičních úspěchů bych mohl pokračovat. Odhaduji, že za dnešních cenových relací na trhu s uměním by k uvedeným cenám tehdy získaných malířských pláten této hodnotové kategorie bylo třeba připsat ještě tři nuly.

Zvlášť blízko jsem ovšem měl ke sběratelům brněnským. Kdykoliv jsem se obíral uměleckou problematikou kulturního života moravské metropole, nemohl jsem obejít postavu J. B. Svrčka, a to nejen jako výtvarného glosátora a kritika, autora několika monografií, ale též vlastníka vynikajících moderních obrazů a kreseb. Jeho Štyrský, Toyen, Šíma, Procházka a Foltýn, připomínající Svrčkovo postavení v brněnském *Devětsilu* a *Skupině výtvarných umělců,* nakonec v souladu s jeho přáním povětšinou nalezli cestu do sbírek Moravské galerie v Brně.

Dříve nebo později jsem se nemohl minout ani s Františkem Venerou; ve dvacátých a třicátých letech minulého století byl v Brně tím, čemu se dnes říká *galerista* – a já bych dodal – organizátor zdejšího výtvarného života. Měl zásluhu na tom, že se v Brně ujalo sběratelství moderního umění. Já se s ním seznámil už jako s důchodcem, kdy byla jeho soukromá kolekce zčásti rozdělena mezi dceru a dva jeho syny – v době, kdy se zdálo, že u nás sběratelství jako kulturní fenomén patří již minulosti. Z Venerova židenického obydlí na Gajdošově ulici nebylo daleko k nenápadnému domku, v němž bývalý ředitel a podnikatel František Dvořáček choval pravé umělecké poklady. Brněnský sběratel mi jednou vyprávěl, z jakých skromných začátků se jeho pozoruhodná kolekce rodila, jak se postupně tříbila, až dosáhla vynikajících kvalit. Nebylo divu, že jsme si tu dostaveníčko dávali nejen my, ale též zájemci z dalších českých galerií.

Naše styky s brněnskými sběrateli se ovšem realizovaly na daleko širší základně; těžily ze zisků, jež umožnily kolekce budované převážně v letech předválečných a válečných. Mám na mysli sbírky lékárníka Mojmíra Helceleta, prof. MUDr. Otakara Teyschla, právníků JUDr. Josefa Slezáka, Karla Růžičky a jeho ženy, ing Antonína Podrábského a ředitele Okresní nemocen-

ské pojišťovny Václava Jelínka. Většinou ovšem jsem už zakladatele těchto sbírkových souborů nepoznal, takže jsem jednal s jejich rodinami.

Sbírkové fondy Moravské galerie se rozrůstaly jak nákupy, tak i díky náhodám. Mezi ty šťastné patří několik významných darů. Nedlouho po mém nástupu do obrazárny jsem například přebíral díla starého i novodobého umění z rukou brněnského sběratele Otakara Vaňury a roku 1962 od sochaře Josefa Kubíčka, jenž galerii věnoval zejména početný konvolut obrazů a kreseb Jana Trampoty. Nemohu ale zamlčet, že v oněch letech se galerie významným způsobem obohatila také o konfiskát podstatné části soukromé sbírky známého brněnského stavitele Václava Dvořáka. Obrazy a sochy ze zabaveného uměleckého majetku jsme přebírali na základě rozhodnutí státních orgánů, aniž jsem jejich majitele předtím znal. Seznámil jsem se s ním až po jeho propuštění z dvouletého vězení a poznal jsem v něm obdivuhodnou osobnost. Ač byl odsouzen nespravedlivě, svůj osud bral s nadhledem. Kdykoliv mě v galerii navštívil a spatřil na stěně obraz, jejž původně vlastnil on, nikdy netesknil, nýbrž dával najevo uspokojení, že v galerijní expozici mohou obrazy a sochy z jeho soukromé kolekce sloužit k potěšení druhých.

V průběhu let jsem býval členem nákupní komise v Národní galerii v Praze nebo předsedou komisí krajských galerií v Ostravě, Hradci Králové a v Gottwaldově, takže jsem mohl obdivovat i úspěšné zisky sesterských institucí. Ani v nejmenším jsem jim nezáviděl; ba dokonce ani tehdy ne, když jsem hlasoval pro zakoupení díla, o něž jsme se už dříve u sběratele ucházeli. Často se totiž stávalo, že vlastník na naše naléhání odpověděl, že v současné době obraz sice prodat nemíní, jakmile však ta situace nastane, s nabídkou na Moravskou galerii nezapomene. Když však přišlo na věc, prodal dílo tomu, kdo byl právě po ruce. Jindy jsme ovšem zase byli úspěšní my.

Na jeden takový slib, splněný slib, nezapomenu. Na výstavě *Zakladatelé českého moderního umění II* v Domě umění města Brna v roce 1959 jsem si umanul získat do sbírek obraz Rudolfa Kremličky *Myčky* (1919), který výstavnímu souboru dominoval. Pražský majitel se nechtěl díla zbavit, ujistil mne však, že s případným prodejem bude na Moravskou galerii určitě pamatovat. Pomyslel jsem si své, ale rezignovat jsem nemínil. Po celých šestnáct let jsme jej pak v Praze s opakovaným dotazem pravidelně navštěvovali. Když už jsem ve zdar našeho úsilí přestával věřit, znenadání přišel od sběratele spěšný dopis s nabídkou obrazu. Jeho dcera vážně onemocněla a rodina potřebovala finanční prostředky na léčbu. Urychleně jsem se tedy pro obraz vypravil do Prahy, svolal mimořádné jednání nákupní komise, a *Myčky* byly naše. Od té doby Kremličkovo plátno reprezentovalo české moderní umění ve všech našich expozicích i na výstavách zahraničních. Právě divácký ohlas mně nakonec pomohl přemoci pachuť jistého hyenismu, jíž jsem se u vědomí okolností, za nichž jsme obraz získali, dlouho zbavit nemohl.

Navenek se překonávání dosavadní stagnace obou ústavů Moravské galerie zračilo v činnosti výstavní, jejíž páteří byly stálé expozice. Zatímco přehled vývoje užitého umění se návštěvníkům nabízel v historické budově na Husově třídě, obrazárna i nadále představovala výběr ze svých sbírek v nejvyšším patře Dietrichštejnského paláce na Zelném trhu. Podstatnější zásah do podoby této expozice jsem ve spolupráci s Dr. Vlastou Kratinovou uskutečnil několikrát. Vzhledem k omezeným prostorovým možnostem jsme se však mohli soustředit pouze na dva sbírkové okruhy: na středověkou malbu a plastiku a na české umění dvacátého století. Inovace byly zjevné zejména na úseku umění dvacátého století, a to právě díky novým ziskům.

S akvizičními výsledky seznamovaly čas od času výstavy přírůstků, které se neomezily jen na volné umění, ale též na oblast tvorby užité. Pro tento typ výstav se ukázal vhodný nově založený *Kabinet užitého umění,* jehož program počítal s celou škálou výstav od ukázek historického uměleckého řemesla až po současný design. Jisté novum bylo možno zaznamenat prvními výstavami fotografie, jimiž o sobě dávala vědět čerstvě založená sbírka. Takto jsem mohl za nové organizační konstelace realizovat myšlenku, na kterou mě ještě za mého působení v Moravském muzeu přivedl architekt Vilém Hank, jehož tím považuji za iniciátora fotografické sbírky Moravské galerie – sbírky, která se postupně hlavně přičiněním jejího kurátora Dr. Antonína Dufka stala v obecném kulturním povědomí pojmem.

O neustále se zvětšující sbírkové kapacitě Moravské galerie svědčily i další typy výstav, které by bylo možno označit jako specificky galerijní. Měly své oprávnění už vzhledem k tomu, že v Brně vyvíjel celostátně uznávanou aktivitu Dům umění města Brna, jenž poskytoval prostor zejména současným výtvarníkům, a to jak v souborech samostatně připravených, tak i převzatých.[8] Moravská galerie tak mohla rozšířit tematický i oborový rejstřík výstavního dění a obohatit kulturní život města o výstavní formy vlastní instituci, která vládla rozsáhlým sbírkovým zázemím.

Vznikem a aktivitou Moravské galerie sice Dům umění své dosavadní monopolní postavení ve městě pozbyl, ukázalo se však, že jej to neohrozilo, nýbrž že to podnítilo soutěživost obou institucí. Dospěli jsme k poznání, že nikoliv konkurence, nýbrž jedině součinnost může sloužit obecnému prospěchu. Už také proto, že jsme se při sledování analogických cílů museli potýkat s totožnými problémy a že jsme se ocitli na jedné lodi.

Po roce 1960 totiž Městský národní výbor dočasně řídil všechna kulturní zařízení v Brně. Nás, ředitele, čekaly každý měsíc porady, které se stávaly příležitostí k tomu, aby nám vedoucí odboru kultury tak říkajíc umyl hlavy.

Znamenalo to, že mluvil páté přes deváté a nevěděl, kdy skončit. Všichni jsme hleděli do papírů před sebou a mysleli si své. Jednou, když nadřízený konečně umlkl, ředitel Domu umění Adolf Kroupa se už nezdržel a vyslovil nahlas to, co jsme si mysleli všichni: *"Teda, Stando, tys dnes zase kecal!"* Takovýmto neformálním jednáním, jímž byl šéf brněnského stánku umění znám, si ovšem sympatie funkcionářů získat nemohl. Zvláště když čas od času „píchl do vosího hnízda" nějakou nekonformní výstavou.

To byl možná jeden z důvodů, proč městští radní přišli s myšlenkou připojit Dům umění k nově utvořené Moravské galerii. Ujistil jsem tehdy Adolfa Kroupu, který mě k projednání této choulostivé záležitosti překvapil doma v bytě, že s tímto nesmyslným nápadem nesouhlasím, a to jak z důvodů zásadních, tak i zcela osobních, že pokud mám nějakou ctižádost, tedy ve svém oboru, a nikoliv utápět se v organizačních problémech šéfa mamutí výstavnické organizace. Od té doby jsem cítil, že se náš osobní vztah vyjasnil, a my se i nadále setkávali jako přátelé. Návrh se naštěstí nerealizoval, takže se ve městě nadále mohly vedle sebe rozvíjet obě příbuzné instituce.

Hledání specifik galerijní činnosti

Při plánování výstav Moravské galerie se tedy uplatňovalo vědomí, že její sbírky nadále už nemohou být uzavřenou klenotnicí hodnot, nýbrž živým organismem, jenž stejně jako každé umělecké dílo prahne po dialogu s vnímatelem. Této potřebě vyhověly výstavy, které zveřejňovaly ukázky staršího i novodobého umění. Vítaný podnět pro ně poskytlo 150. výročí Moravského muzea, k němuž jsme se jako jeho někdejší součást přihlásili v letech 1967 až 1969 několika výstavami. Nechali jsme jimi nahlédnout do dosud utajených kolekcí umění středověkého, renesančního a barokního malířství, sochařství a kresby.

K probuzení obrazárny a Uměleckoprůmyslového muzea v Brně z letargie napomáhala doba. Po úhoru padesátých let minulého století připadala léta šedesátá jako čas hledání a objevování – objevování nejen tvůrčího, ale též neotřelých forem kulturně výchovného působení na veřejnost. Moravská galerie vycházela vstříc hladu po umění jak výstavami a cykly přednášek koncipovaných tradičně, tak i novými typy pořadů. Z nich poutaly pozornost zvláště ty, které se pokoušely integrovat odborný výklad před originálními či reprodukovanými díly s autentickými texty umělců popřípadě s dobovou hudbou či poezií. Ve snaze umocnit naučný efekt zážitkem estetickým vznikly takové cykly, jako například *Mistři malířství k nám promlouvají, Za uměním šesti stoletími,* nebo mimořádně úspěšné přehlídky pod názvem *Módní linie,* které seznámily s výběrem historických kostýmů ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea.

Pojetí těchto kulturních pořadů se většinou rodilo v přátelském kruhu na odpoledních besedách při šálku kávy v jedné z pracoven na Husově třídě, která sloužila jako depozitář užité grafiky. Rád jsem se tu scházel se spolupracovníky, mezi nimiž nechyběla vedoucí UPM Jiřina Medková, vedoucí knihovny František Franc a jeho nástupce Karel Holešovský s ženou Leou, rozenou Teyschlovou, Milena Sedláčková, později Jarmila Novotná, Jaroslav Kačer a Antonín Dufek. Podle zásady více hlav – více rozumu jsme si ujasňovali názory na aktuální otázky doby a zároveň zde v ten čas krystalizovala podoba leckteré z akcí, které posléze spatřily světlo světa ať už ve výstavních síních, v přednáškovém sále, nebo se dočkaly jiné formy zveřejnění. Dokonce se tu zrodil nejeden nápad na originální výtvarnou tvář pověstných plesů Moravské galerie, které obětavě připravoval výbor a členové odborové organizace v čele s Marií Blažkovou a Janem Ficem.

Pro realizaci přednáškových cyklů i organizačně náročných kulturních večerů se podařilo nadchnout nejen zaměstnance galerie, ale angažovat též přední historiky umění a hudebníky. Nikdo z nás účinkujících ani z návštěvníků jistě nezapomněl na atmosféru plných sálů a výstavních síní, na dychtivou pozornost zejména mladých posluchačů. Na tomto ohlasu měla zásluhu spolupráce s *Mladými přáteli výtvarného umění,* organizovanými při Domu umění města Brna, a s *Klubem přátel výtvarného umění* při Fondu českých výtvarných umělců. Časem se tak vytvořil stálý okruh příznivců umění, na něž se Moravská galerie mohla spolehnout jako na své věrné. Vídal jsem se s nimi na vernisážích výstav, na besedách, při výkladech před exponáty nebo na večerech filmů o umění, které nám zapůjčovala zahraniční zastupitelství. Dodnes se ke mně mnozí z těchto příznivců hlásí – mladí sice už dávno nejsme, ale jejich zanícení pro výtvarné umění nemohlo utlumit ani několik desetiletí.

Výstavy galerie vycházející z vlastního sbírkového zázemí, tedy z výtvarného odkazu dávnější, popřípadě nedávné minulosti, nemohou v mých vzpomínkách odsunout do pozadí pozornost, kterou jsem věnoval umělecké problematice ve své době aktuální. Mám tím na mysli nejen svou umělecko-kritickou činnost v tisku, podnícenou tehdejším názorovým kvasem, ale též spolupráci se Svazem československých výtvarných umělců, jehož jsem se stal členem.

Vděčily tomu i některé výstavy, zejména *Bienále užité grafiky* – cyklická akce v historii galerie natolik dominantní, že jí věnuji zvláštní kapitolu memoárů – ale i přehlídky *Monumentální tvorba výtvarných umělců Jihomoravského kraje* (1965) a *Výstava mladých československých výtvarných*

umělců (1966), na níž debutovali mnozí, kteří pak zaujali nezanedbatelné místo v zápasu o moderní tvar.

V naznačených intencích jsme uskutečnili rovněž řadu výstav monografických. Zatímco například výstavní soubor *Bohdan Lacina* v roce 1963 reflektoval malířovu touhu navázat kontinuitu s odkazem českého moderního umění i se sebou samým, další z výstav měly spíše povahu bilance celoživotní tvůrčí dráhy nebo se pokusily vymezit individuální přínos osobností, jejichž dílo je spojeno s Brnem. Mám na mysli takové výstavní tituly jako *Josef Kubíček* (1963), *Vincenc Makovský* (1965), *Jiří Kroha* (1965), *František Foltýn,* (1966) a *František Kaláb* (1968). Čas přál návratům – takovým návratům, které nejenže přinášely poučení, ale dodávaly též tvůrčí odvahu a pomáhaly klestit cestu vpřed.

O dobově podmíněném elánu přinášejí svědectví katalogy výstav, jejichž hlavní řada nesla příznačný název *Směr,* neméně než jednotlivá čísla *Bulletinu MG*. Skromný, původně vlastně jen propagační leták se od svého vzniku v roce 1963 proměňoval v náročnou tiskovinu, a to zvláště poté, co ji začala redigovat Dr. Bronislava Gabrielová. Dělo se tak ovšem poznenáhlu, neboť příslušné schvalovací orgány bedlivě sledovaly, aby se *Bulletin Moravské galerie* neproměnil v časopis a – nedej bůh – nepozorovaně tak snad nerozšířil tehdy přísně limitovaný a také střežený počet kulturních periodik. Nicméně díky ujasněnosti pojetí se Bulletin postupně vykrystalizoval do podoby, na kterou po listopadu 1989 mohla navázat odborně náročná, vybavením reprezentativní ročenka, která snese i vysoká měřítka, v jejichž intencích dnes dále pokračuje redaktorka Dr. Alena Krkošková.[9]

Ale ten první krůček spadá do období, kdy se pracovníci galerie teprve chystali objevovat specifické formy odborné a kulturně výchovné práce. Do období, kdy po příznivém ohlasu *Bienále užité grafiky,* které roku 1966 přešlo na platformu mezinárodní, jsme se ve vzájemné spolupráci galerie a tvůrčího svazu pokusili vytvořit jakýsi pendant této cyklické akce, a to výstavami současné malby. Tedy další bienále, které se mělo v lichých letech střídat s přehlídkami grafického designu. Od záměru nebylo daleko k činu. Roku 1967 jsme zahájili první výstavou, jejíž dvojznačný název jsem upřesnil v úvodu do katalogu: *„Obraz 67 se orientuje spíš na ony tendence, které naznačují další vývojové možnosti nebo otevírají dosud málo známé výhledy naší soudobé malířské tvorby. Výstava tedy nechává nahlédnout především do těch malířských dílen, v nichž se něco nového děje.“*

V skrytu naší pořadatelské duše se dokonce uhnízdila odvážná myšlenka rozšířit napříště pohledy též do ateliérů vytipovaných malířů zahraničních. Těžko lze dnes odhadnout, zda toto odhodlání bylo podloženo dostatečnými organizačními a personálními předpoklady, zda by se nám také podařilo

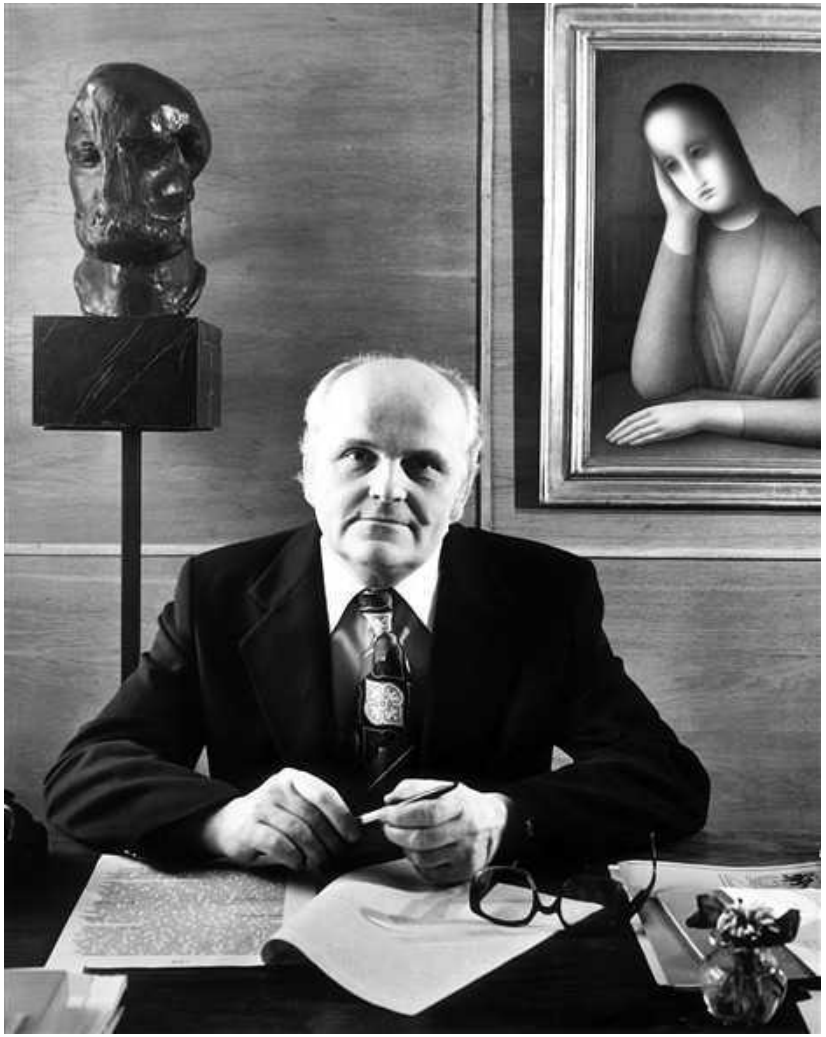
získat finanční prostředky na dvě souběžné, po všech stránkách náročné mezinárodní akce. Předpokládalo to navíc čelit pochybnostem, spadají-li vůbec podobné záměry do pracovní náplně galerie. Někteří přicházeli s obavami, možná oprávněnými, že by to mohlo být na úkor jejího vlastního poslání. Všechny tyto úvahy měl záhy sprovodit ze světa běh nečekaných společenských událostí.

Ty vyústily v rok 1968, jehož nadějný politický vývoj zmrazila bratrská pomoc z Východu. Ještě koncem srpna jsem se v Praze jako delegát zúčastnil tzv. Vysočanského sjezdu KSČ v pošetilém přesvědčení, jímž byl nesen celý jeho vzrušený průběh, že se totiž podílíme na pokračování započatého obrodného společenského procesu a na zjednání konsolidace poměrů v naší zemi, rozvrácených okupací. Měl jsem ale být brzy vyveden z omylu. Má účast na později zneuznaném sjezdu měla pouze ten výsledek, že jsem sice v roce 1970 stranickými prověrkami taktak prošel, ale nadále jsem pociťoval, že patřím do kategorie členů strany, na něž je třeba dávat pozor. Nemusel jsem být obdařen zvláštní vnímavostí, abych si to uvědomoval mimo jiné i při plnění mých profesních povinností. Kapitola věnovaná problematice Bienále užité grafiky o tom, myslím, přináší dostatek dokladů. Nezůstalo však jen u nich.

Navzdory změněným společenským poměrům se sice druhá výstava *Obraz 69* ještě uskutečnila, nicméně na realizaci našich plánů, souvisejících s proponovaným výstavním cyklem, nemohlo být za tzv. politické normalizace, která tehdy o sobě dávala vědět i v kulturní sféře, ani pomyšlení.

Je nutno přiznat, že charakteristickým rysem našeho výstavního repertoáru byla hypertrofie titulů, které prezentovaly umění dvacátého století včetně tvorby současné. Mezi málo výjimek náležejí výstavy českého a později též rakouského malířství devatenáctého století, které ze sbírek Moravské galerie připravil Dr. Jaroslav Kačer. Až nastala chvíle, kdy se užuž zdálo, že naznačený stereotyp výstavní dramaturgie se podaří překlenout, a to dokonce vědecky závažnou výstavou moravského pozdně gotického umění. S tímto cílem začal již na uskutečnění projektu pracovat kolektiv uměleckých historiků v čele s univerzitním profesorem Albertem Kutalem. S ním jsem také navštívil tehdejšího předsedu kulturního výboru Federálního shromáždění ČSSR sochaře Miloše Axmana s žádostí, aby podpořil náš požadavek o zvláštní finanční dotaci nezbytnou pro splnění tak náročného vědeckého úkolu. Jednal jsem též s představiteli Jihomoravského krajského národního výboru, ale veškeré úsilí bylo marné. Plán ztroskotal na důvodech ideologické povahy.

Všechny administrativní, organizační či řídící povinnosti, které se neobešly bez překonávání nepříjemných situací, jsem chápal jako nezbytnou daň za to, abych se mohl věnovat těm galerijním, popřípadě odborným činnos-



V mé pracovně v Moravské galerii zjara roku 1979, v čase mých padesátin.

tem, které mi přinášely uspokojení. Vedle budování sbírkových fondů mezi ně patřila příprava výstav, včetně návrhu jejich instalace, kterou jsem považoval za tvůrčí akt veskrze soukromý, ne-li intimní. Nejraději jsem instaloval výstavu, když pracovní doba skončila, když vše utichlo a já mohl zůstat ve výstavních síních se svým úkolem sám.

Zpočátku mě jímala beznaděj před štosy obrazů nebo před náhodným shlukem soch, jež mně správce depozitáře Bert Pařízek či jiní pracovníci nachystali v koutě jednoho z pustých sálů. Z toho že má vzniknout výstava? Když už jsem byl zkušenější, uklidňovalo mě vědomí, že prvotní bezradnost pomine, jakmile se malířská plátna či plastiky dají do pohybu a promluví. Teprve pak začínal dialog, bez něhož smysluplný výstavní celek vzniknout nemůže. Řekl jsem dialog, ale – zejména šlo-li o výstavu více autorů nebo o stálou galerijní expozici – býval to rozhovor mnohohlasý a někdy dosti vzrušený. Některé obrazy či sochy se domáhaly sousedství s díly spřízněnými rodem či duchem, byly však i takové, které se naopak zařadit zpěčovaly a trvaly na solitérním umístění. Dopřát jim sluchu se bez četných zkusmých přesunů neobešlo, což nebylo nic jiného než ozřejmování vývojových souvislostí a dominant, s nimiž každý výstavní soubor stojí a padá.

Teprve pak nastávala chvíle, kdy jsem pocítil, že můj úkol je splněn. Indikátorem bylo ticho, které se v sálech rozhostilo: až od tohoto okamžiku bylo možno označit malby, grafické listy či plastiky za exponáty. Přesněji řečeno staly se jimi vlastně až potom, co nastoupila instalační četa, která se postarala o konečnou tvář výstavy. V tomto ohledu vděčím za mnohé Svatopluku Mášovi, dlouholetému a zkušenému vedoucímu výstavnického týmu Moravské galerie. Rozuměl jsem si s ním i beze slov a rád na vzájemnou spolupráci vzpomínám.

Návrh instalace výstavního souboru býval někdy tvrdým oříškem. Nepovažoval jsem jej totiž za pouhé esteticky působivé aranžmá, nýbrž především za interpretaci daného výtvarného fenoménu, srovnatelnou s literárním odborným pojednáním třebas v monografii. Však také výstavy většinou mým časopiseckým a knižním publikacím předcházely. Než jsem se cokoliv o umělcově osobnosti a o jeho tvůrčím odkazu chystal napsat, cítil jsem potřebu dříve se jeho děl dotýkat, doslova si je ohmatat a sžít se s nimi. Lákalo mě to daleko více než vycházet především z toho, co o nich už předtím přinesla literatura. Divil jsem se kolegům, kteří se tohoto z nejpřitažlivějších úkonů uměleckohistorické profese zčásti či zcela zříkají a přenechávají jej architektovi, který se většinou stěží ubrání potřebě dát na odiv svou nápaditost a prezentovat tak spíše sám sebe.

Se zvláštním potěšením jsem připravoval výstavy přírůstků, jimiž galerie čas od času skládala veřejnosti počet z akviziční činnosti a z hospodaření se

státními finančními prostředky. Nabízela se tak příležitost zveřejnit úspěchy, jichž jsme dosáhli zejména při formování sbírek českého novodobého umění. Tomuto cíli obrazárna zasvětila výstavy v letech 1961, 1962, 1968, 1978 a 1985, které nakonec vždy přerostly v relativně ucelený přehled základních vývojových proudů našeho moderního umění. Zvlášť výmluvně to potvrdila výstavní bilance v roce 1985, která se uskutečnila v celém Domě umění města Brna.

V / PAŘÍŽSKÁ INTERMEZZA

Leží přede mnou dopis, jenž navzdory stručnému sdělení křísí v mé paměti celý trs vzpomínek: *„Milý pane doktore, čekám Vás v úterý 21. září odpoledne. Moje přesná adresa je: 10 av. Paul Apell, escalier 168, 7. patro, nalevo když vycházíte z výtahu. Paris 14e (metro: Porte d´ Orleans). Těším se na setkání s Vámi, doufám, že dopis nebude opožděn – Váš Šíma.“*[10]

Ten list z roku 1965 mi připomíná spolupráci s Dr. Františkem Šmejkalem, jejímž výsledkem mělo být několik výstav. Uskutečnila se pouze jediná. Ve Šmejkalově odborné koncepci společně s Věrou Linhartovou, jsme v Moravské galerii uspořádali roku 1966 výstavu *Štyrský - Toyen,* která vzbudila zájem o to větší, že dílo obou malířů bylo po léta nedostupné. Přesto se výstavu – nikoliv ovšem bez obtíží – podařilo napřesrok reprízovat v pražském Mánesu. Výběr z díla Josefa Šímy měl v rámci zamýšleného projektu následovat.

Citované psaní mně vybavuje v mysli krásný třítýdenní pobyt ve Francii v roce 1965, jehož jsem využil k návštěvě Josefa Šímy, abych s ním předběžně dohodl organizační záležitosti týkající se zamýšlené výstavy v Moravské galerii v Brně a ověřil si autorství, popřípadě upřesnil dataci některých jeho raných obrazů a kreseb v galerijních sbírkách. Francouzský zájezd jsem absolvoval s malířem Vladimírem Vašíčkem, který mě požádal, zda by mohl jít k Šímovi se mnou.

Na rozdíl od nevrlého uvítání, kterého se mi před léty dostalo v Praze od Jana Zrzavého, přijal nás Josef Šíma vlídně. Přesto i tady byl Zrzavý přítomen: v hale proti vchodu visel jeho obraz *Bárky na břehu moře*. Překvapilo mě to, čekal jsem spíše dílo domácího pána. Umělec si toho povšiml a vysvětlil mně, že to byl dar Zrzavého jeho ženě, a s úsměvem dodal: *„Já mu kdysi navrhl, abychom si navzájem vyměnili obrazy, on mě ale odmítl otázkou: a proč bych to dělal, když se mi tvé malování nelíbí?“*

Má zvídavost však byla vzápětí uspokojena, když nás malíř seznámil se svou novou tvorbou. Zčásti jsem ji už samozřejmě znal zejména z obrazů, které jsem předtím zhlédl v pařížské galerii *Le Point Cardinale*, ale možnost vnímat jedno dílo za druhým v prostředí, v němž se zrodilo, a naslouchat autorovu tichému komentáři, to bylo něco zcela jiného.

Stejně tak si mě umělec získal noblesou jednání. O této jeho vlastnosti i o jeho ohleduplnosti svědčí drobná epizoda z naší návštěvy. Můj společník malíř Vašíček využil příležitosti, aby Josefa Šímu seznámil se svou tvorbou. Za tím účelem si přinesl sadu kinofilmových reprodukcí svých obrazů. Diapozitivy pak umělci postupně zasouval do kukátka a s napětím očekával jeho soud. Starý pán se díval proti světlu na sled obrázků – a mlčel. Zdálo se mi, že hledá přijatelné slovo, jímž by se vykoupil. Když už mlčení přesáhlo únosnou míru, po zasunutí dalšího z diapozitivů Šíma zpozorněl a se zřejmou úlevou poznamenal:

„Tady ten grafický detail je zajímavý!“

„Dovolte,“ nezdržel se Vašíček, a pohlédl do kukátka. Hned je však se zklamáním odložil: *„To bylo smítko.“*

Abych překlenul trapnou zámlku a hlavně abych nastolil předem ohlášené téma, začal jsem rozhovor o plánované výstavě Josefa Šímy v Brně. Umělci to poskytlo příležitost vrátit se v duchu do města svého mládí, odkud se koncem roku 1920 vydal do světa. Na rozdíl od Jana Zrzavého, jenž si v paměti uchovával podobu moravské metropole ještě z idylických časů rakousko-uherského mocnářství, v Šímově vyprávění převládly vzpomínky na zdejší vzmáhající se kulturní ruch po první světové válce, na brněnský Devětsil



Před Centre Pompidou - Beabourg.

a na nástup avantgardy, která vtrhla do brněnských ospalých poměrů. V jeho vyprávění ožívala jména lidí, jež jsem většinou neznal. Při lokalizaci různých vážných i nevážných aktivit tehdejšího uměleckého mládí, které uváděly kulturní život města do pohybu, zmiňoval dokonce i názvy ulic a míst, za uplynulých pětačtyřicet let už ovšem mezitím několikrát přejmenovaných.

Pochopil jsem, co asi v umělcově povědomí Brno znamená, a proto jsem vyslovil naději, že jej budeme moci při příležitosti jeho výstavy v Moravské galerii přivítat. Jeho odpověď mě však překvapila:

„Tam se už nevrátím!“

Napadlo mě, že mu v tom brání důvody politické, a dovolával jsem se uvolňování společenských poměrů, k nimž právě tehdy docházelo, ale Šíma jen mlčky vrtěl hlavou. Zprvu jsem mu nerozuměl. Napadlo mě, že se nemohl smířit a také se nesmířil s krutými represáliemi padesátých let, které v jeho vlasti postihly i jeho přátele nejbližší. Čím více jsem se do jeho lidské situace vžíval, tím jasněji se mi rýsovala ta pravá překážka, která mu návrat znemožňovala a nakonec také znemožnila. Dobře si uvědomoval, že obraz města jeho mladých let, který v sobě nesl, je až příliš křehký, aby v konfrontaci s nynější realitou obstál. Brno v jeho představách muselo být nutně zcela jiné než Brno let šedesátých minulého století. Nemohu dnes vyloučit ani eventualitu, že Šímovo odmítnutí mého pozvání ovlivnila neblahá předtucha.

Výstava díla Josefa Šímy se nakonec uskutečnila, jenže proti původnímu záměru později, přičemž hlavním pořadatelem byla Národní galerie v Praze. Premiéra proběhla ve Valdštejnské jízdárně na jaře 1968 a po ní následovaly reprízy v Bratislavě a v Moravské galerii v Brně. V naprostém protikladu s mým optimistickým ujišťováním, jímž jsem se snažil umělce k návštěvě Brna zlákat, se tu její zahájení uskutečnilo těsně před 21. srpnem.

Jak jsem také mohl v září roku 1965 něco podobného tušit, když jsem žil v euforii, kterou ve mně vyvolala atmosféra města. V *Quartier Latin* jsem nevynechal jedinou z tamějších galerií ve snaze dopátrat se tendencí, které hýbaly současným světovým uměním. A co teprve proslulá muzea umění! Josefu Šímovi jsem vděčil za to, že mně věnoval pozvánku do Louvru na vernisáž velkolepé výstavy vybraných ukázek evropského starého i moderního umění ze sbírek leningradské *Ermitáže.* Mohl jsem tak v originále poznat dosud nedostupná díla Cézannova, Matissova, Picassova, Braquova, jakož i dalších osobností novodobého evropského umění, která se tehdy i v očích zasvěcené pařížské kulturní veřejnosti rovnala překvapivému zjevení.

Dostala se mi tím příležitost doplnit si představu, kterou jsem si odnesl z expozice Muzea moderního umění. Ta tehdy dopřála hodně místa reprezentantům aktuálních tendencí, jejichž obrazy a sochy se už tehdy pomalu, ale jistě stávaly díly klasickými.

Neméně si z tehdejší třítýdenní návštěvy Paříže cením osobních setkání, ať už byla jen letmá nebo se hlouběji zapsala do mé paměti. Z navázaných kontaktů jsem těžil i při pozdějších opakovaných francouzských zájezdech. A nebylo jich málo. Vzhledem k tehdejším značně omezeným finančním možnostem jsem byl vděčný paní Machourkové, ekonomce německého domu v *Cité universitaire,* která mně – a nejen mně – umožňovala laciný nocleh ve známém studentském městě v jižní části metropole, což usnadňovalo si pařížský pobyt prodloužit. V Paříži žila se svým manželem malířem Antonínem Machourkem už od poválečných let, byla znalá zdejších životních poměrů, takže její informace mně významně napomohly v základní orientaci ve městě a v místních zvyklostech. Manžele Machourkovy jsem i později navštěvoval v jejich nevelkém bytě v domě na Rue du Petit pont, kousek od Seiny. Nikdy jsem u nich neměl pocit, že obtěžuji, spíše naopak: vždycky mě čekalo srdečné přivítání.

Od zářijových dnů roku pětašedesátého se datovalo mé přátelství též se dvěma umělci, jimž se Paříž také už dávno stala domovem. Na doporučení grafika a malíře Emanuela Ranného jsem zazvonil u jejich dveří v podstřeší činžáku na Montparnassu v ulici Raymonda Losseranda. Malíř Bocian (vlastním jménem Bohumil Strohalm) pocházel ze Slavkova u Opavy a sochařka Yvonne Tinayre se narodila v Londýně. Jejich tvorba mě zaujala natolik, že jsem jim oběma zahájil v Moravské galerii v Brně o dvě léta později výstavu. Od toho okamžiku se oběma světoběžníkům cesty do Československa staly pravidlem bezmála každoročním. Ostatně Yvonne se seznamovala s Bocianovou vlastí dávno předtím. Z jeho vyprávění znala české pohádky, odposlouchávala od něho melodiku české řeči a osvojila si rovněž některé slovní obraty včetně výrazů dosti jadrných.

O Bocianovi a Yvonne Tinayre jsem o třicet let později napsal knížku, v níž jsem upozornil na svérázný kreslený deník, ve kterém Yvonne zachycovala úsměvnou historii jejich vzájemného soužití. Sama se v ní převtělila do role elegantní *Lišky*, zatímco svému životnímu partnerovi přisoudila úlohu snaživé křepelky jménem *Pětpeněz*. Každodenní příběhy komentované s laskavou, místy i méně laskavou ironií, leccos napovídaly o povaze jejich vztahu a prozrazovaly rovněž hierarchii jejich osobních hodnot. Smysl své existence nacházeli především v tvorbě, a to i ve chvílích, kdy se jim životní jistoty propadaly mezi prsty, nebo když se okolní svět povážlivě kymácel v základech. Navzdory neduhům, které přináší stáří, překročili oba devadesátku. Bocian mně z Paříže do Brna často telefonoval, naposledy čtrnáct dní před smrtí. Jeho žena jej následovala jen o pár dní později.

Když jsem se v pětašedesátém roce na cestu do Paříže chystal, brněnský grafik Antonín Odehnal mě v žertu požádal, abych pozdravoval malíře Frantu

Mertla. Dobře jsme věděli, že to je pozdrav vyslaný nazdařbůh, poněvadž náš spolužák z Vyšší školy uměleckého průmyslu v Brně, později žák profesora Miloslava Holého na pražské Akademii výtvarných umění, sice emigroval do Francie, domov však nalezl až kdesi na jihu země.

Svět je ale malý. V té době se v *Musée de la Ville de Paris* konalo druhé mezinárodní bienále mladých a *Franta* (jak zní jeho umělecké jméno) zde měl vystaveny dva své obrazy. Radoval jsem se, že se s ním vidím alespoň prostřednictvím jeho malby, v sousedství s výběrem toho nejlepšího, co tehdejší mladé umění přinášelo. Když jsem z výstavy odcházel, málem jsem do přítele na širokém schodišti muzea vrazil. Přijel se na bienále podívat se svou drobnou černovlasou ženou Jacqueline až z Vence.

Úžas byl oboustranný. Franta musel chvílemi česká slova hledat, aby mně překotně, s krátkými přeryvy v řeči vylíčil, co oba v uplynulém čase prodělali: jak se na školní exkurzi v Itálii s Jacqueline seznámil, jak se do sebe zamilovali, jak se za svou láskou vydal přes Západní Berlín do Francie, jaké musel překonat překážky, co si myslí o tvorbě českých spolužáků z pražské Akademie, kteří na bienále mladých tehdy rovněž vystavovali, atd., atd. Bylo toho ještě dosti, co jsme si měli povědět, a proto jsme si na příští den domluvili schůzku.

Ze schůzky ale sešlo. Ještě téhož večera jsme se totiž s Vladimírem Vašíčkem dozvěděli, že nám paní Machourková domluvila zájezd se skupinou mladých herců pantomimy na divadelní festival do Toulonu. Takovou příležitost jsme propásnout nemohli. Nazítří ráno už jsme tedy s hereckou družinou ujížděli autobusem napříč Francií: Lyon, Avignon, kde jsme přespali, míjeli jsme kraj pod horou Saint Victoire a Provence, až jsme dorazili ke Středozemnímu moři. Cesta to byla sice krásná, domluvené setkání s Frantou se však nekonalo. Uvidíme se ještě?

Jeden a půl roku nato se mně podařilo Paříž navštívit opět. Tentokrát s cílem prohlédnout si velkou výstavu *Hommage à Pablo Picasso* pořádanou na přelomu let 1966 a 1967 u příležitosti umělcových pětaosmdesátin. S hlubokým obdivem jsem tehdy zhlédl obsáhlý přehled Picassova životního díla, které zaplnilo sály *Grand Palais, Petit Palais* a *Bibliothèque Nationale.* Nemohl jsem si ovšem nechat ujít příležitost vidět i další galerijní sbírky, především *Musée des Arts Modernes* a *Musée de la Ville de Paris.* Právě když jsem s hlavou ještě obtíženou zážitky z obou expozic odcházel, zaslechl jsem za zády své jméno. Ohlédl jsem se, a nedaleko od místa, kde jsem se s Frantou setkal posledně, jsem jej spatřil znovu. Seděl se synem ve dvoraně muzea u šálku kávy. Jako by tam na mne čekal. Vykládejte někomu, že jsme se předem nedomluvili.

Další naše setkání už náhodná nebyla. Navštívil jsem pak Frantu ještě tři-



V pařížském Muzeu Pabla Picassa, ale až roku 1995.

krát v jeho domově ve Vence: roku 1972 při studijní cestě do Francie, podruhé o sedm let později s Janem Rajlichem jako účastník kongresu ICOGRADA v Nice a naposledy roku 1988 coby člen poroty mezinárodního festivalu malby v Cagnes sur Mer. Pokaždé to bylo jiné, ale pokaždé kouzelné. Asi proto, že umělecké dojmy z návštěv stálých expozic a výstav v Chagallově *Musée du Message Biblique* nebo *Musée Matisse* v Nice, *Fondation Maeght* v St. Paul de Vence a v dalších stáncích umění umocňovala zdejší mediterránní příroda, která budila pomyšlení na výjimečné osobnosti, jejichž dílo je s tímto podivuhodným krajem trvale spojeno.

Paříž jsem si zamiloval mimo jiné proto, že se v tomto městě na každém

kroku stále něco zajímavého děje. I s odstupem let se mně v mysli vybavují četné zážitky. Zážitky poetické i drsné. Zprvu, když se na mne na nároží usmívala slečna, v duchu jsem se podivoval, odkud mě jen může znát? Dlouho jsem se nedovedl smířit s bezdomovci, ať už nocovali pod mosty Seiny, v útrobách metra nebo v ulici na mřížích větracích šachet. Nebyl jsem tehdy na podobné výjevy zvyklý. Navzdory ubezpečování místních, že jde o běžný jev, pomoci jsem si nemohl – kdykoliv jsem měl na chodníku překročit postavu spícího *clocharda,* pokaždé mně zatrnulo u srdce. Ani ve výstavních síních jsem ostatně nezůstal neotřelých dojmů ušetřen. Jeden jsem si přinesl z Picassovy výstavy v *Petit Palais* roku 1967, když znenadání sál s figurálními obrazy, vyznačujícími se těmi nejodvážnějšími deformacemi, zaplnila početná družina tělesně postižených o berlích nebo na vozíčkách. Pozorně si vystavená plátna prohlíželi, a než jsem se nadál, zmizeli. A mě před výrazově vyhrocenými obrazy Pabla Picassa zanechali mým myšlenkám.

Jiný z pařížských bizarních dějů se v mé představě vyhranil do podoby jakéhosi pomyslného fotoseriálu nebo spíše zvukového filmového klipu s vyváženou skladbou detailů, polocelků a celkových záběrů. Hlavní roli v něm sehrál postarší vysoký muž, který mně svým důstojným zjevem připomněl generála De Gaulla. Díky tajemnému neznámému jsem se stal účastníkem vystoupení, které se odehrálo mezi budovami Muzea moderního umění a Muzea města Paříže.

Muž v černém roláku obřadně nainstaloval na zem rozlehlého prostranství starodávný gramofon, z něhož se vzápětí linuly tóny valčíku neméně starodávného. Zapomněl jsem podotknout, že aktér nadcházejícího představení stál na kolečkových bruslích, na nichž se vzápětí rozjel a s rukama za zády, ve zjevném opojení hudební melodií, vytáčel jednu křivku za druhou. Po hladké ploše bravurně kroužil vpřed i vzad, aniž dbal zevlounů, jejichž zástup se rozrůstal.

Když gramofonová deska dohrála, tanečník měl připraveny další, takže performance mohla pokračovat. Jeho nevšímavost k okolí byla předstíraná. Nabyl jsem dojmu, že právě mlčenlivý, ale obdivný divácký zájem jej podněcoval k novým a novým tanečním kreacím. Podezříval jsem jej dokonce, že jeho veřejná produkce počítala i s podvečerní náladou, stejně jako s kulisou nedaleké Eiffelovy věže, strmící nad městem, na něž měl zanedlouho padnout stín noci. Skomírající, nicméně ideální měkké světlo násobilo mou lítost, že jsem neměl s sebou fotoaparát nebo ještě raději filmovou kameru. Dnes se mohu utěšit jedině pomyšlením, že záběry, které bych pořídil, by tak jako tak mohly kouzlo chvíle sotva zachytit věrněji, než se uchovalo v mých vzpomínkách.

Ještě že mám vzpomínky.

VI / BIENÁLOVÝ MARATÓN

Někdy roku 1963 mě navštívil grafik Jan Rajlich, tehdejší předseda brněnské pobočky Svazu českých výtvarných umělců. Seznámil mě s ideou pořádat ve vzájemné spolupráci výtvarnické organizace a Moravské galerie vždy po dvou letech výstavy děl z jednotlivých oborů grafického designu, a to pod názvem *Bienále užité grafiky v Brně*.

Po zvažování hledisek pro a proti se nakonec návrh proměnil v čin. Ze značného časového odstupu mně je dnes jasné, že bienále mohlo být odstartováno díky tomu, že se před polovinou šedesátých let minulého století začaly u nás kulturní poměry uvolňovat, že nadřízená místa sice nepříliš ochotně, ale přece jen musela od neústupně uplatňovaných rigidních stanovisek upouštět a podvolovat se nové situaci. Tento stav byl do značné míry výsledkem tlaku představitelů umělecké inteligence, která prosazovala právo na tvůrčí svobodu stále vehementněji. A ta byla ve sféře současné výtvarné tvorby podmíněna mimo jiné možností konfrontace dosažených tvůrčích výsledků.

Jako ředitel jedné ze dvou pořádajících institucí jsem musel dát bienále zelenou už také proto, že jsem se nemohl zpronevěřit svému původnímu profesnímu východisku. Od toho okamžiku užitá grafika představovala na dlouhou dobu exponovanou oblast mého organizačního i teoretického zaujetí. V tenatech Bienále užité grafiky jsem nakonec uvízl do té míry, že kdykoliv jsem se v jeho prospěch angažoval nebo o něm psal, nemohl jsem tak činit s přístupem toliko neosobním. Je možné to také říci tak, že bienále představuje nezanedbatelnou kapitolu mé životní dráhy a tím i mých memoárů.[11]

Ve hře byly ovšem především zájmy Moravské galerie, která nepostrádala ctižádost prosadit se do kulturního povědomí moderním pojetím výtvarné kultury. K zájmu o současný design ji ostatně opravňovalo odborné zázemí i konvoluty užité grafiky chované ve fondech Uměleckoprůmyslového muzea. Mé úvahy nemohly ovšem pustit ze zřetele ani střízlivé konstatování, že kádr odborných, organizačních i technických pracovníků galerie tehdy nebyl nijak početný; vzhledem k úkolům, které ústav čekaly, se dnes musí jevit dokonce žalostně malý. Také vyhlídky na finanční dotace, nezbytné pro perspektivně plánovanou výstavní akci, byly nejisté. Navzdory tomu se Bienále užité grafiky v Brně nakonec na dlouhou trať do neznáma odvážilo.

Tematická skladba Bienále užité grafiky původně počítala se třemi disciplinami, ale když byla po roce 1968 z proponovaného cyklu vypuštěna problematika výstavnické tvorby, střídaly se nadále dva základní obory grafického designu: 1/*propagační grafika a plakát* a 2/ *knižní a časopisecká grafika.* Při dvouletém výstavním cyklu tak každá z uvedených disciplín přicházela a přichází ke slovu vždy po čtyřech letech, což se ukázalo jako časový interval dostatečný k tomu, aby umožňoval představit nejen směrodatné proudy, ale vyhmátnout i nové objevy. Právě v polytematickém pojetí brněnského bienále tkvěl jeden z podstatných rysů, jímž se odlišovalo od jiných, většinou později vzniklých cyklických výstavních akcí v Evropě, které se specializují na některý z oborů užité grafiky (Bienále plakátu ve Varšavě, výstavy plakátů v irském Listowelu, Bienále plakátu ve finském Lahti, bratislavské Bienále ilustrací dětských knih apod.).

Při ohlédnutí za třinácti výstavami bienále, u nichž jsem stál, se mně vybavují zcela konkrétní zážitky. Uvědomuji si podíl spolupracovníků a defiluje přede mnou nepřehledná řada našich i zahraničních uměleckých osobností, s nimiž jsem se setkával při realizování této brněnské iniciativy a s nimiž jsem také v nejednom případě navázal přátelství.

Ačkoliv při zrodu Bienále užité grafiky v Brně stála myšlenka vytvořit tradici velkých mezinárodních konfrontací, výstava v roce 1964 představila plakátovou tvorbu a propagační grafiku pouze československou. První bienále se mně dnes jeví jako jeden z dobových symptomů nástupu obou národních kultur za moderním výtvarným projevem. Jak už to vycítila dobová kritika, nešlo jen o ojedinělé přísliby, ale o celé autorské soubory, které nenechávaly na pochybách o příznivých perspektivách našeho grafického umění.

Ostatně to potvrdilo 2. bienále v roce 1966 tím průkazněji, že v souladu s původním záměrem pořadatelů přešlo už na platformu mezinárodní. Snad vůbec poprvé v historii si naši tvůrci v oboru knižní grafiky mohli na tak široké základně změřit své síly se světovou elitou. Obstála jak naše typografie, tak i ilustrace. Zejména ilustrace knih pro děti zde přesvědčily o náročném obsahu pojmu *moderní česká kniha.* Slibnou perspektivu Bienále užité grafiky v Brně odhadli nejen četní přední umělci v Evropě, ale též v dalekých zemích. Mezi nimi Japonci, kteří dali najevo, že se míní stát stálými hosty brněnských přehlídek; jejich objevná, výrazově působivá grafika návštěvníkům už tehdy slibovala, že se stane magnetem příštích výstav.

Zatímco knižní grafika se jako odvěká výtvarná disciplína řídí relativně ustálenými normami a kritérii, 3. bienále roku 1968 se svou orientací na projekty a realizace v oboru mezinárodní výstavnické tvorby odvážilo na pole daleko méně prozkoumané. Dobře jsme si tehdy navíc uvědomovali, že výstavnictví náš specializovaný zájem přesahuje, neboť se neomezuje pouze



S Janem Rajlichem na I. bienále užité grafiky v roce 1964.

na grafické prostředky, ale v rámci komplexního architektonického řešení využívá též hudbu, zvukové efekty, dramatický projev a film, včetně různých složitých technických systémů. Od tohoto vědomí tak vedla cesta k rozhodnutí, na jehož základě se daná kategorie v dlouhodobě plánovaném bienálovém cyklu objevila naposled.

Přesto výstava o výstavách přišla jako na zavolanou. Mohla totiž připomenout vybranými ukázkami *Expo ´58* v Bruselu a celou kolekcí exponátů oživit ještě čerstvou mezinárodní odezvu, s níž se setkal československý pavilon na Světové výstavě v Montrealu roku 1967. Náročně připravená brněnská expozice, která naznačila tehdejší šance naší současné výtvarné kultury, zůstane

v mých vzpomínkách nerozlučně spjata s progresivními snahami ve společnosti, které právě s jarem roku 1968 kulminovaly.

Ačkoliv se to zprvu nezdálo, opačná situace nastala ještě téhož roku, a to po 21. srpnu. I za změněných společenských podmínek bienále nadále pokračovalo v duchu zamýšleného tematického cyklu, takže v roce 1970, na čtvrté výstavě v pořadí, mohlo odbornému i laickému návštěvníkovi nabídnout přehled mezinárodní propagační grafiky a plakátu. Přestože se skladba výstavního souboru, jemuž dominovala účast finských afišistů, ještě zcela nekryla s faktickým stavem světové produkce, už tehdy se rýsovaly problémy, které vyplývaly ze samé podstaty užité grafiky.

Při koncipování Bienále užité grafiky jsme původně vycházeli především z pohnutek uměleckých: konfrontací děl autorů různých národností a názorů jsme hodlali přispět k rozvoji grafického designu, aniž jsme si zprvu v žádoucí míře uvědomovali též širší společenský dosah našeho záměru. Nastávaly však situace, kdy jsme se přesvědčovali o tom, že naše bienále přesahuje hranice vymezené zřeteli ryze odbornými. Už díky těsnému sepětí zejména propagační, ale i knižní a časopisecké grafiky se životem se totiž v exponátech zračily každodenní starosti lidí, jakož i jejich kulturní zájmy a specifickým způsobem se tu zrcadlily i postoje politické. Každá z příštích výstav tak poskytovala aktuální obraz rozděleného světa. Uvědomovali jsme si to nejen my, pořadatelé, ale rovněž představitelé politických orgánů, kteří zvláště od poloviny sedmdesátých let svůj zájem, lépe řečeno ideologicky motivovaný dohled, stupňovali.

Kamenem úrazu se už roku 1972 stalo rozhodnutí mezinárodní poroty udělit Velkou cenu 5. bienále slovenskému grafiku Albínu Brunovskému za grafickou parafrázi Ovidiova *Umenie milovať*. Kdosi z krajských stranických funkcionářů totiž o tomto ilustračním cyklu usoudil, že prý jde o surrealismus, což bylo shledáno za nepřípustné. Tento „prohřešek“ posílil podezření vyšších míst, jehož jsme se pak už nezbavili. Málo platné bylo, že právě páté bienále zaznamenalo další vzestup celkové úrovně, jenž se projevil hlavně díky účasti mnohých z předních osobností světové knižní grafiky.

Po listopadu 1989 se ozvaly hlasy, že mezinárodní Bienále užité grafiky v Brně vlastně normalizačnímu režimu vyhovovalo, že si je dokonce pěstoval, neboť jím údajně předstíral svobodomyslnost a mohl tak dávat pokrytecky najevo svou toleranci. Má zkušenost, k níž jsem zejména v nekritičtějších letech dennodenně dospíval, mě ale vede k závěrům odlišným. Vztah nadřízených politických činitelů, včetně nově ustaveného pražského předsednictva ústředního výboru svazu výtvarníků k brněnské akci bych spíše označil zprvu jako vyčkávavý a později, zvláště v letech sedmdesátých, jako rozpačitý. Radikální změna politického klimatu, která přivodila posun v nazírání

i na věci kulturní, se projevila v postoji nadřízených orgánů, takže netrvalo dlouho a my se museli potýkat s nesnázemi.

Jakkoliv se bienále nadále ocitalo pod drobnohledem, ani v nejožehavějších obdobích se nenašel nikdo, kdo by na sebe vzal osobní nebo institucionální odpovědnost a akci zakázal. Bienále užité grafiky v Brně si už totiž tehdy získalo v mezinárodních kruzích autoritu. Když k odborným hledis-kům přistoupil aspekt politický, neboť se bienále prezentovalo jako významný příspěvek k dorozumění mezi národy a tudíž nezanedbatelný prostředek státem deklarovaného boje za mír, stěží se mohlo bez zvláštního důvodu učinit výstavě přítrž. Čekalo se na pádný argument, jenž by k takovémuto autoritativnímu zásahu oprávnil. Nejvítanější by asi bylo, kdyby se akce zhroutila sama od sebe.

Této taktice byl ostatně podřízen celkový postup ministerstva kultury i krajských orgánů. Na vlastní kůži jsem jej pak v praxi pociťoval zejména od poloviny sedmdesátých let. Metody, jež mohly základnu bienále ohrozit, bývaly různé, někdy dosti rafinované. Jedna z nich se zaměřila na iniciátora a tím i na duši Bienále užité grafiky. V červnu 1974, jen pár dnů před zahájením 6. bienále, kdy jsem se topil v naléhavých organizačních starostech, jsem musel na vyžádání ideologického oddělení jihomoravského KV KSČ obratem v písemném elaborátu zdůvodnit a obhájit nezastupitelné místo Jana Rajlicha v jeho funkci předsedy organizačního výboru. Raději jsem mu o tom ani neřekl, povzbudivé to nebylo. Pro něho ani pro mne.

Navenek však bienále fungovalo bez problémů, ba stále zjevněji získávalo v odborné veřejnosti u nás i v zahraničí na váze. Jeho vzestupnou vývojovou křivku stimuloval celosvětový rozmach veškerých forem vizuální komunikace; ten také způsobil rostoucí zájem návrhářů ověřit si svůj talent na mezinárodním brněnském fóru. Výmluvné svědectví o tom přineslo bienále šesté, které se věnovalo plakátu a propagační grafice. Kdysi jsem tuto výstavu charakterizoval jako vzrušený ohlas doby. Vedl mě k tomu především úderný plakát nositele Velké ceny Španěla Juana Llopise, jenž transpozicí nechvalně známého nacistického symbolu pranýřoval reakční převrat v Chile, ale měl jsem na mysli též exponáty nacházející se v jiných národních souborech, zejména ty, které vyzývaly k mírovému uspořádání světa.

Ani pozitivní vyznění rozsáhlé výstavy, instalované v Moravské galerii a v Domě pánů z Kunštátu, nic nezměnilo na nejistotách, s nimiž jsme se potýkali. Na financování Bienále užité grafiky se podílely Ministrstvo kultury a Jihomoravský krajský národní výbor v Brně. Prostředky na jeho přípravu se zpravidla plánovaly jako zvláštní položka rozpočtu Moravské galerie na sudé roky, v nichž se výstava a přednáškové sympozium konaly. Stávalo se však, že v první polovině roku, kdy již příprava výstavy byla – a musela být – v pl-

ném proudu, galerie jako hlavní pořadatel neměla pro tento účel na kontě ani korunu.

Otálení našich nadřízených jsem pociťoval jako formu nátlaku a zároveň jako pojistku. Čekalo se na výsledek. Při finančně náročných objednávkách, které jsem musel v zájmu plynulé přípravy výstavy a tisku obsáhlého katalogu podepisovat, mně mrazívalo v zádech. Co kdyby byly některé z exponátů podle tehdejších ideologických kriterií shledány závadnými a bienále označeno za politicky nepřijatelné? Pak by mně nepochybně byla adresována otázka: Jak jsi mohl zadat do výroby a garantovat výstavu tak nákladnou, a přitom finančně nezajištěnou? Tohoto pomyšlení, které jsem bral jako jedno z rizik podnikání, jsem se nemohl zbavit tím spíše, že v souborech některých zemí se vskutku tu a tam objevily exponáty, které nemusely před ostřížím cenzorským zrakem obstát. Naštěstí se nenašel nikdo, kdo by ukázal prstem, takže vrchnost plánovanou dotaci s menším či větším zpožděním nakonec přece jen přidělila.

Při vědomí těchto i jiných úskalí a hrozících sankcí nebyla nijak překvapivá úvaha, má-li vůbec smysl ve vynaložené práci pokračovat, zda by nebylo namístě počkat na příznivější politické poměry. Vzpomínám si na rozmluvu s Janem Rajlichem někdy kolem poloviny sedmdesátých let, při níž jsme se



S Janem Rajlichem na jednání mezinárodní poroty VII. bienále užité grafiky v Brně roku 1976. Zleva Oleg Savosťjuk (SSSR), dva překladatelé, Walter Allner (USA), předseda, Waldemar Swierzy (Polsko), vpravo Goroslav Keller (Jugoslavie), Kenneth Cato (Austrálie), Ladislav Vorba (Československo).

takovéto otázce vyhnout nemohli. Bylo nám však jasné, že narušení kontinuity bienále by znamenalo jeho definitivní konec. Pro potvrzení oprávněnosti této obavy jsme nemuseli chodit daleko; nabízela je zkušenost z krátké historie výstavního cyklu *Obraz,* jejž jsme původně chápali jako protějšek Bienále užité grafiky. Po dvou slibných výstavách v letech 1967 a 1969 tato prezentace výsledků progresivních malířských snah pod tlakem politické situace skončila, aniž se kdykoliv v budoucnu dočkala oživení.

Naštěstí užité umění se tehdy přece jen nenacházelo pod kuratelou do té míry ostražitou, jaké byla vystavena tvorba volná. Tato okolnost asi umožnila nalézt potřebný manévrovací prostor a podpořila naše odhodlání nevzdat to. Vlak se rozjel a navzdory překážkám se už zastavit nedal. Projel úspěšně šesti stanicemi a další byly na dohled.

Z titulu generálního komisaře bienále jsem působil ve výběrových porotách i v mezinárodních jury. Měl jsem tudíž příležitost zblízka a důkladně se seznámit se světovými trendy a s individuálním přínosem předních osobností mezinárodního grafického designu. Tváří v tvář množství exponátů, s nimiž pravidelně přicházely jednotlivé přehlídky, jsem nevycházel z úžasu nad překotným vývojem, jímž světová grafika od mých učňovských časů prošla, a to hlavně za poslední dvě či tři desítky let. Pokrok se prosadil nejen ve vysoké úrovni polygrafické realizace exponátů, ale také v nevyčerpatelné invenci návrhářů, s níž reagovali na aktuální požadavky i na výtvarné podněty doby. Přesto jsem si přitom uvědomoval, že společného jmenovatele žánrově i názorově neobyčejně diferencovaných kolekcí na výstavách obou grafických disciplin je třeba hledat v dialektickém vztahu tradice a novátorství.

Tento vztah na sebe bával specifickou podobu v ilustraci, která na brněnských bienále věnovaných knižní a časopisecké grafice, zpravidla hrála prim. Požadavku výstižnosti výtvarné interpretace literární předlohy, bez něhož by ilustrace nebyla ilustrací, tu konkrétní exponáty vyhovovaly způsobem značně diferencovaným. Pokud bych měl naznačit alespoň základní tendenci moderního tvůrčího přístupu k úkolu ilustrátora, pak bych ji spatřoval v posilování autonomních hodnot grafického projevu.

Bylo možno sledovat, jak se knižní ilustrace vymaňuje z přílišné závislosti na literární předloze a spěje k její více či méně volné výtvarné parafrázi. Tento jev lze vysvětlit tím, že ilustraci nemůžeme chápat jen v její vazbě na prozaické či básnické dílo, jež doprovází, nýbrž zároveň jako specifický obraz doby, v níž byla vytvořena, v kontextu s aktuálními tvůrčími proudy, na něž ilustrátor vědomě nebo podvědomě reaguje. Literární předloha – ať už se zrodila ze životních pocitů současnosti nebo patří odkazu písemnictví klasického – nebrání inspiraci pro kvalitativně nový výtvarný čin, který může nést znaky projevu veskrze moderního.

Nemohlo mně uniknout ani to, že kniha se otevírá inovačním trendům rovněž v jejím řešení typografickém. Zdálo se mi, že jisté rozvolnění odedávna platných norem a zásad, jimiž se úprava knihy řídí, stále více ovlivňuje grafika časopisecká, jejíž postupy nejsou vázány normativními zřeteli do té míry, jako je tomu při řešení knižního celku. V posunu směrem k moderní podobě knihy hrají roli též aspekty technické povahy, hlavně rychlý rozvoj polygrafického průmyslu, zvláště ofsetu, jakož i aplikace techniky počítačové, jejíž nástup býval na bienále knižní a časopisecké grafiky zřejmý v dílech autorů ze západních zemí už od osmdesátých let minulého století.

Návštěvníka zejména výstav plakátu a propagační grafiky, instalovaných v Moravské galerii, Domě pánů z Kunštátu a později také v Domě umění města Brna, zpravidla při vstupu do výstavních síní pohltila záplava zprvu neutříděných dojmů, vyvolávaných bohatstvím barev, tvarů a rozmanitých kompozičních řešení. Na jeho vnímavost útočilo množství nápadů a sdělení, které jako by se navzájem překřikovaly. Až teprve při zevrubnější prohlídce se začaly rýsovat tematické a názorové okruhy, popřípadě charakteristické rysy jednotlivých národních škol a osobností. Odtud už pak nebylo daleko k závěru, že bienále vlastně nastavuje současnému světu zrcadlo, jež dává najevo: takoví jsme my, dnešní lidé, takové máme starosti, obavy, radosti i naděje.

Bezmála dvacetileté úsilí vyústilo na desátém bienále v roce 1982, jež podle mého soudu představovalo závažný článek v dosavadní historii brněnské kulturní iniciativy. O zhodnocení vykonané cesty jsem se pokusil v knižní publikaci, která vyšla roku 1985 v pražském nakladatelství *Odeon* pod názvem *Současná světová grafika / Deset brněnských bienále.* Jubilejní výstava anticipovala příští bienále žánrově totožně orientovaná mimo jiné už v tom, že ani podíl drobné propagační grafiky nemohl v úhrnné skladbě exponátů ohrozit výsadní postavení plakátu; dokonce i v čase masového nástupu jiných medií, hlavně televize, se plakát vytrvale prezentuje jako neodmyslitelný prostředek lidského dorozumění.

Dominantním jevem brněnských výstav propagační grafiky v letech 1986 a 1990 se stal plakát protiválečný. Prosazoval se s větší či menší naléhavostí v mnoha národních kolekcích, ale zvlášť pozoruhodným způsobem v souborech Japonců a Němců. Jejich přímo osudová zainteresovanost na daném tématu jako by měla zásluhu na tom, že dovedli nalézt adekvátní prostředky, jimiž svůj varovný hlas proměnili v působivý tvůrčí čin. V sousedství prací, které nepřekročily začarovaný kruh konvenční symboliky a ustálených klišé, mě zaujal meditativní sklon některých autorů směřujících k plakátu filozofujícímu, vyzývajícímu k zamyšlení nad povážlivými křižovatkami lidstva a nad hrozícími propastmi doby. Týž apel ztělesnil plakát ekologický. Dynamismus soudobého života si tu vyžádal manifestovat nejen osobní konfese tvůrců, ale objevovat též nové výrazové prostředky, což se zračilo v dílech experimentální povahy.

Jestliže politický plakát charakterizovala intenzifikace výrazových hodnot, afiše kulturní se většinou vyznačovaly variabilitou nápadů a uvolněnou imaginací, která dokonce reklamní poslání díla nejednou překrývala ve prospěch účinu povýtce dekorativního. Podíl drobné propagační grafiky na výstavách druhé poloviny osmdesátých a začátku devadesátých let vděčil do jisté míry rostoucímu významu koordinovaného vizuálního stylu, jedné z progresivních forem současné lidské komunikace.

Zatímco doma Bienále užité grafiky muselo překonávat potíže, které se mu stavěly do cesty, ve světě jeho autorita rostla. Mezinárodní organizace grafiků designérů ICOGRADA záhy odhadla nadějnou perspektivu brněnských snah a stala se jejich patronem. V létě 1988 jsme byli pozváni na její kongres v Nice, kde se Janu Rajlichovi, iniciátorovi a předsedovi organizačního výboru brněnského bienále dostalo vyznamenání, které jej ocenilo nejen jako designéra, ale bezpochyby i za jeho zásluhy organizační, a tím nepřímo také vysoko zhodnotilo prospěšnost cyklické výstavní akce, v jejímž čele po dlouhá léta stál.

S týmž pochopením se brněnská iniciativa pravidelně setkávala v odborných časopisech u nás i v zahraničí *(Graphic Design, Neue Werbung, Deko-*



Knižní publikace, kterou u příležitosti X. bienále užité grafiky v Brně vydalo roku 1985 nakladatelství ODEON v Praze.

rativnoje Iskusstvo, Graphik, Novum Gebrauchsgrafik, Projekt ad.). Známá japonská revue *Idea,* která neopomněla podrobně informovat čtenáře o žádném z brněnských bienále, mu roku 1981 věnovala dokonce speciální číslo. Díky této publicitě nebylo divu, že například na desátém jubilejním bienále roku 1982 vystavoval rekordní počet 603 umělců z 52 zemí světa a že obdobně početnou účast zaznamenávaly brněnské přehlídky grafického designu i v letech pozdějších.

Chápali jsme to jako jeden z potěšitelných dokladů široké mezinárodní rezonance bienále, ale zároveň tím byl nastolen problém, jemuž se při dalším formování podoby jednotlivých výstav nelze vyhnout. Ten problém má povahu dilematu: zda při výběru exponátů dát přednost hledisku extenzivnímu, nebo dbát výhradně výtvarné kvality popřípadě objevnosti díla? Klonil jsem se k názoru, že by nebylo prozíravé upadat v jednu či v druhou z naznačených krajností, nýbrž při rozhodování výběrových porot mezi oběma póly citlivě vážit. Jedině tak je možno dostát záměrům i poslání, s nímž Bienále užité grafiky v Brně po polovině šedesátých let minulého století vstupovalo na mezinárodní scénu.

Při úvaze o dosahu Bienále užité grafiky v Brně lze přihlédnout k různým aspektům, mezi nimiž bezpochyby hraje nezanedbatelnou úlohu i jeho kulturně výchovné působení na širokou veřejnost. Žádná bilance v přítomnosti ani v budoucnosti se však nemůže vyhnout otázce po vlivu brněnských mezinárodních výstav na vlastní tvůrčí sféru. Otázce, kterou již lapidárně zodpověděl někdejší předseda ICOGRADA Švéd Stig Hogdal, když se po zhlédnutí desátého bienále vyznal, že mu bylo *„užitečnou korekturou žargonu, zdrojem inspirace, místem, kde lze nabít baterie“.*[12] Lépe se to ve stručnosti snad ani říci nedá.

Školou designu se brněnské bienále jistě stalo zejména mladým – ať už měli možnost navštívit je osobně nebo čerpali poučení na dálku z obrazově i textově dobře vybavených katalogů. Jejich autorská účast v Brně na některé z rozsáhlých výstavních přehlídek znamenala povzbuzení k cestě za vlastním výrazem.

Také Moravská galerie, která nesla a nese hlavní břemeno pořadatelských povinností, nevyšla naprázdno. Nejenže díky světovému ohlasu mezinárodního výstavního cyklu vstoupila ve známost i tam, kde o její existenci nemohli mít dříve ani potuchy, ale pravidelně se obohacuje o exponáty, které vystavující umělci galerii věnovali. Za více než čtyři desítky let se tak ve fondech Uměleckoprůmyslového muzea zformovala početná, svým internacionálním charakterem i kvalitou unikátní sbírka plakátu, s jakou se může pochlubit málokterá instituce ve světě. Tato rozsáhlá kolekce představuje zdroj poznání a umožňuje pořádat reprezentativní výstavy, které se spolu s pokračujícím



U odpolední kávy s pracovnicemi sekretariátu Naďou Schůckovou, Dr. Mirkou Pluháčkovou a s fotografkou Alenou Urbánkovou.

bienále a jeho průvodními aktivitami zasluhují o věcné opodstatnění hesla *Brno - hlavní město grafického designu.*

Při počátečních krocích jsme se učili všichni; zdárný průběh bienále předpokládal kontinuální přípravu: sotva jedno skončilo, další začínalo. Začínalo obnovováním kontaktů se světem stejně jako navazováním nových. Nad odbornou úrovní výstav a přednáškových sympozií bděl předseda organizačního výboru Jan Rajlich, jemuž se bienále stalo bezmála vším. To on sestavoval seznamy zvaných tvůrců a staral se, aby se na některou z významných kapacit nezapomnělo, to on využíval svého osobního vlivu a získával externí spolupracovníky pro práci ve výboru nebo v porotách bienále. Touto neumdlévající péčí tak rozhodujícím způsobem pomáhal konkretizovat původně jen rámcově stanovenou koncepci cyklicky plánované akce.

Hnací silou byla naše ctižádost, aby příští výstava, katalog a přednáškové sympozium jak odbornou úrovní, tak i po stránce organizačního zajištění předčily všechny předcházející. I zde jsem nacházel spolehlivé zázemí v nejbližších spolupracovnicích: v první organizační tajemnici bienále Dr. Blaženě Boleslavské, po níž se této náročné funkce ujala Naděžda Schücková.

Na její precizní administrativní odkaz mohla navázat Dr. Miroslava Pluháčková, bez jejíchž zkušeností a přehledu se bienále neobejde dodnes. Jeho zdar byl ovšem odvislý od účinného přispění i dalších, mezi nimiž nezanedbatelné místo přísluší Dr. Karlu Holešovskému, jenž původně jako kurátor sbírky užité grafiky UPM stál u zrodu akce a později se věnoval redakci obsáhlých dvojjazyčných výstavních katalogů. Znamenalo to koordinovat podíl kolektivu odborných pracovníků, náročnou práci překladatelek Dr. Emílie Křížanovské (angličtina), a Dr. Dagmar Halasové (francouzština), která prokázala galerii neocenitelné služby též jako vynikající tlumočnice. Výsledná podoba katalogu byla ovšem podmíněna podílem externích grafických úpravců, zvláště Viktora Šafáře, a pracovním nasazením fotografek Aleny Urbánkové, Boženy Svobodníkové a později Ireny Armutidisové, po všechen ten čas pořizoval podklady pro barevnou obrazovou přílohu ing. Oldřich Staněk. A to vše se dálo pod neúprosným tlakem termínů tiskárny. Díky spolehlivé souhře všech zúčastněných se nikdy nestalo, že by katalog, jenž pokaždé představoval obsáhlé kompendium současného mezinárodního grafického designu, na vernisáži bienále chyběl.

Netroufám si přijít s výčtem všech zaměstnanců galerie; je však namístě poznamenat, že nárazových výkonů, které si akce žádala, se vesměs zhošťovali při plnění svých běžných galerijních pracovních povinností. Také přehled externích spolupracovníků a hlavně členů národních i mezinárodních porot by za léta bienálového maratónu byl neúměrně dlouhý. Jasnější představu nabízí dokumentární část zmíněné již knihy *Současná světová grafika / Deset brněnských bienále* (1985).

Jedině díky součinnosti početného kolektivu lidí bylo možno uspět v tom, co už zpočátku zůstávalo sice nevyslovené, co jsme však podvědomě pokládali za jeden z hlavních motivů našeho snažení. Jan Rajlich to posléze řekl za všechny: *„Podařilo se plně uskutečnit naše velké přání: když jsme byli uzavřeni ve svém domově a do světa jsme se mohli vypravit jen s obtížemi, SVĚT jsme si sami pozvali, aby přišel za námi. – A svět do Brna přišel.“* [13]

VII / ZA NENORMÁLNÍ NORMALIZACE

Zvláštní kapitolu mého galerijního působení představují kolegiální vztahy s řediteli ostatních galerií, zejména těch, které působily v rámci Jihomoravského kraje. Vyplynulo to nejen z povinnosti plnit úkoly na úseku krajské metodické činnosti, kterou Moravské galerii ukládal její statut, ale též z kontaktů čistě lidských. Nejlépe jsem si rozuměl s nejstarším z ředitelů, se zlínským Dr. Michalem Plánkou; scházeli jsme se kvůli pracovním záležitostem, ale často též „u stolu přátelství“, jak on rád říkával. Totéž pouto mě vázalo také s dalšími: s Dr. Jaroslavem Pelikánem z Hodonína, s Dr. Josefem Chalupou z Nového Města na Moravě. Vzpomínám též na Stanislava Šicha z Ostravy, jakož i na odborného pracovníka Dr. Viléma Jůzu, bez jehož osobního přičinění by ostravská galerie nebyla tím, čím je dnes. Přátelským porozuměním se vyznačovala má setkání s Dr. Josefem Sůvou z Hradce Králové a v rámci naší spolupráce s pražskou Národní galerií též s náměstkem ředitele Dr. Jiřím Mašínem.

Historie odborných i organizačních kontaktů Moravské galerie s Národní galerií v Praze dostala novou náplň a smysl až poté, co se ředitelské funkce v ústředním galerijním ústavu ujal profesor Jiří Kotalík. Naše spolupráce s ním začala vlastně už dříve výstavami *Vincenc Makovský* (1965) a reprezentativní přehlídkou *Česká secese / Umění 1900* (1966, 1967), která měla premiéru v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou. Repríza v Brně se uskutečnila ve všech sálech Uměleckoprůmyslového muzea včetně těch, které se uvolnily v letech 1965-1971 v mezidobí mezi starou a novou expozicí užitého umění. Společnými silami se v Brně podařilo k výstavě vydat obsažný katalog, jenž úvodními statěmi (J. Kotalík, E. Poche) a obrazovou dokumentací reagoval na oživený zájem o daný stylový fenomén a jenž přesvědčivě doložil mnohotvárný a mnohoznačný podíl našich tvůrců na jeho podobě. Od těch dob a zejména potom, co se Jiří Kotalík stal ředitelem Národní galerie v Praze, se započatá spolupráce mohla dále rozvíjet na daleko širší základně, a to ku prospěchu obou institucí, hlavně ovšem ve prospěch Moravské galerie. Národní galerie totiž po vzájemné dohodě časem uskutečnila v Brně výstavní projekty, jež významným způsobem obohatily zdejší kulturní dění.



Výstava *Československé moderní malířství a sochařství* v Sala Dalles v Bukurešti roku 1967.

Do série významných výstav patřily velké hodnotící soubory životního díla čelných osobností českého moderního umění *(Josef Šíma,* 1968*; František Kupka,* 1969) stejně jako pozdější kolekce, které aktualizovaly klasický kulturní odkaz (*Josef Mánes,* 1972; *Bedřich Smetana a výtvarné umění,* 1973; *Žena, rodina a dítě,* 1977) nebo seznamovaly s utajenými poklady *(Sto starých kreseb,* 1978). Ačkoliv se Kotalíkova osobnost stávala někdy terčem kritiky, kritiky většinou skryté, nikdo mu nemohl upřít elán podložený odborným rozhledem a organizačním talentem. Díky těmto jeho vlastnostem – s bohatým sbírkovým zázemím naší ústřední galerijní instituce za zády – dovedl z titulu své řídící funkce i v obtížných podmínkách prosadit a realizovat mnohé. Zvláště záslužné byly výstavy, které připravil pro významná kulturní centra v zahraničí, jimiž za existence železné opony dával ve světě vědět, že uprostřed Evropy existuje nevelká země s vysokou úrovní výtvarné kultury a také s nevšedním tvůrčím potenciálem.

Vedle vlastního propagačního účinu umožňovaly tyto aktivity Jiřího Kotalíka získávat na základě reciprocity výstavní akce, které by se jinak Československu velkým obloukem vyhnuly. Některé z nich, většinou uskutečněné na základě mezinárodních kulturních smluv, mohli návštěvníci Moravské galerie v Brně vidět dokonce jako československou premiéru. Patřila k nim výstava *André Masson* (1967) a zvláštní pozornost roku následujícího vzbudila rozsáhlá přehlídka evropské figurativní malby *Premio Marzotto.* Za nastupující tzv. politické normalizace prošla v Brně roku 1969 zatěžkávající zkouškou výstava *Současné jugoslávské sochařství,* která však při repríze v pražské Valdštejnské jízdárně narazila na tvrdou odezvu dogmatické kritiky, jejíž ozvěnu, která se zpětně vrátila do Brna, jsem pak pocítil i na vlastní kůži.

Moravská galerie se podílela na mezinárodní kulturní výměně nejen jako hostitelka, ale též jako aktivní organizátorka. Z pověření ministerstva kultury a za administrativní spolupráce sekretariátu a dalších pracovníků galerie jsem připravil celou řadu výstav našeho umění v Rumunsku, Polsku, Bulharsku, Maďarsku. K největším výstavám současného československého umění náležely ty, které jsem instaloval v *Sala Dalles* v Bukurešti (1967), a v budapešťském *Műcsarnoku* (1969); k těm, které se vydaly na cestu nejdelší, patřila kolekce v rámci státní výstavy ČSSR v Kuvajtu roku 1971. Rok nato jsem ve funkci komisaře zajišťoval československou účast hned na dvou mezinárodních přehlídkách současného umění v Itálii, a to na 3. Bienále grafiky ve Florencii a na 36. Bienále v Benátkách. Tím se však ani zdaleka veškeré kontakty Moravské galerie v Brně se světem nevyčerpaly.

Navzdory komplikacím

V roce 1969 se v Praze *U hybernů* chystal početně obeslaný salon současného umění. Tato forma výstav, která umožňovala účast výtvarníků různých uměleckých názorů, byla už v té době spíše jen trpěna. Několik dní před zahájením byla svolána porota, aby vybrala nejlepší díla a jejich autory k ocenění. Údajně v zájmu nestranného rozhodování vyzvali pořadatelé k účasti vedle několika pražských výtvarníků a teoretiků také venkovany. Z Brna jsme se dostavili Jiří Hadlač a já a ze severovýchodních Čech přijel Vladimír Komárek. Po krátké úvodní poradě, na níž jsem byl zvolen předsedou jury, jsme se pustili do práce. Neohlíželi jsme se napravo nalevo, dokonce nám ani nevadilo, že mnohé exponáty dosud nebyly opatřeny úplným označením, a udíleli jsme ceny výhradně s ohledem na výtvarnou kvalitu. Samozřejmě že jsme pokazili, co se dalo – tedy alespoň podle následného mínění oficiálních míst. Jednu z hlavních cen získala například zlatě se skvoucí plastika jinocha, která nesla na krku cedulku se jménem Olbrama Zoubka, a další jsme přiřkli souboru grafik Oldřicha Kulhánka.

Po zahájení salonu vzneslo velvyslanectví NDR ostrý protest proti tomu, že byl oceněn sochař Zoubek za plastiku adorující Jana Palacha, a ani jiní nespokojenci s verdiktem poroty pozadu nezůstali. Ještě za nějaký čas potom mělo toto slavné-neslavné udílení cen pro mne osobně dohru ve výslechu, k němuž si mne jako předsedu poroty pozval do věznice v brněnských Bohunicích vyšetřovatel z Prahy. Grafik Oldřich Kulhánek byl totiž stíhán za to, že do západního Německa poslal grafické listy, jejichž obsah byl shledán politicky

závadný, a autor prý hájil uměleckou úroveň své tvorby poukazem na to, že právě inkriminované lepty získaly na pražském salónu jednu z hlavních cen.

Přes uvedené nepříjemnosti jsem své účasti v porotě nelitoval. Díky ní jsem mohl rezervovat a později do sbírek získat výrazný obraz Adrieny Šimotové i díla jiných autorů. Seznámil jsem se zde také s malířem a grafikem Vladimírem Komárkem. Od tohoto setkání se datovalo naše přátelství, ještě téhož roku v létě utužené mou návštěvou u umělce v Nedvězí u Semil. Připomíná mi ji doma malířská studie *Raněný anděl,* která, když jsem si ji od malíře z podkroví jeho domu odnášel, voněla ještě čerstvou barvou.

Právě v tu dobu jsem si způsobil komplikace, navíc komplikace na pokračování, když jsem do galerie přijal bývalou spolužačku z fakulty Bronislavu Gabrielovou, až dosud inspektorku kultury Jihomoravského krajského národního výboru. Broňa se v událostech kolem roku 1968 značně angažovala, takže její setrvání v dosavadní funkci se stalo neudržitelným, a to tím spíše, že byla vyloučena z KSČ. Ona upadla v nemilost a já byl vystaven sílícímu tlaku příkazů zhora, abych jí pro ztrátu důvěry dal okamžitou výpověď. Zprvu se tak dělo formou telefonátů, popřípadě ústně, a když jsem nereagoval, musel jsem čelit příkazům písemným. Odmítal jsem je se zdůvodněním, že se dotyčná zaměstnankyně na nynějším pracovišti žádného přestupku nedopustila, a že tudíž nemám k takovémuto jednání právní podklad. Nakonec jsem to po dohodě s ní vyřešil jejím přesunem na místo, v němž byla méně na očích. Tak se mně nakonec podařilo nátlaku odolat a mou kolegyni v Moravské galerii udržet. Tento postup se mi osvědčil nejen v jejím případě.

Události povznášející i méně povznášející

Za tehdejších nejistých poměrů nebylo divu, že i premiéra výběru z díla zakladatelských osobností světového moderního umění *Henri Laurens – sochy a kresby, Georges Braque, Pablo Picasso – grafika* byla v Moravské galerii v roce 1970 považována za jakýsi lakmusový papírek, jenž měl ověřit únosnost této kulturní události. Vernisáže se jako představitel Jihomoravského krajského národního výboru zúčastnil předseda kulturní komise, který si zřejmě za přítomnosti atašé francouzského velvyslanectví nechtěl zadat a o výstavě se vyjádřil s uznáním. Oddechl jsem si. Den nato týž osvícený vedoucí činitel na poradě ředitelů kulturních a osvětových zařízení krajského národního výboru hřímal, že neseme osobní politickou odpovědnost, že kulturní akce institucí, které vedeme, neposkytnou záminku k výpadům proti socialistickému státnímu zřízení:

„Nemyslím si,“ prohlásil, *„že by mohla být zneužita výstava tak povznášející, jakou jsem včera viděl v Moravské galerii, ale hlavně vy, ředitelé divadel, si dejte dobrý pozor, aby nadále při představeních na vašich scénách k takovýmto negativním jevům už nedocházelo!“*



Z výstavy *Československé současné umění* realizované v rámci státní výstavy v Kuvajtu roku 1971.

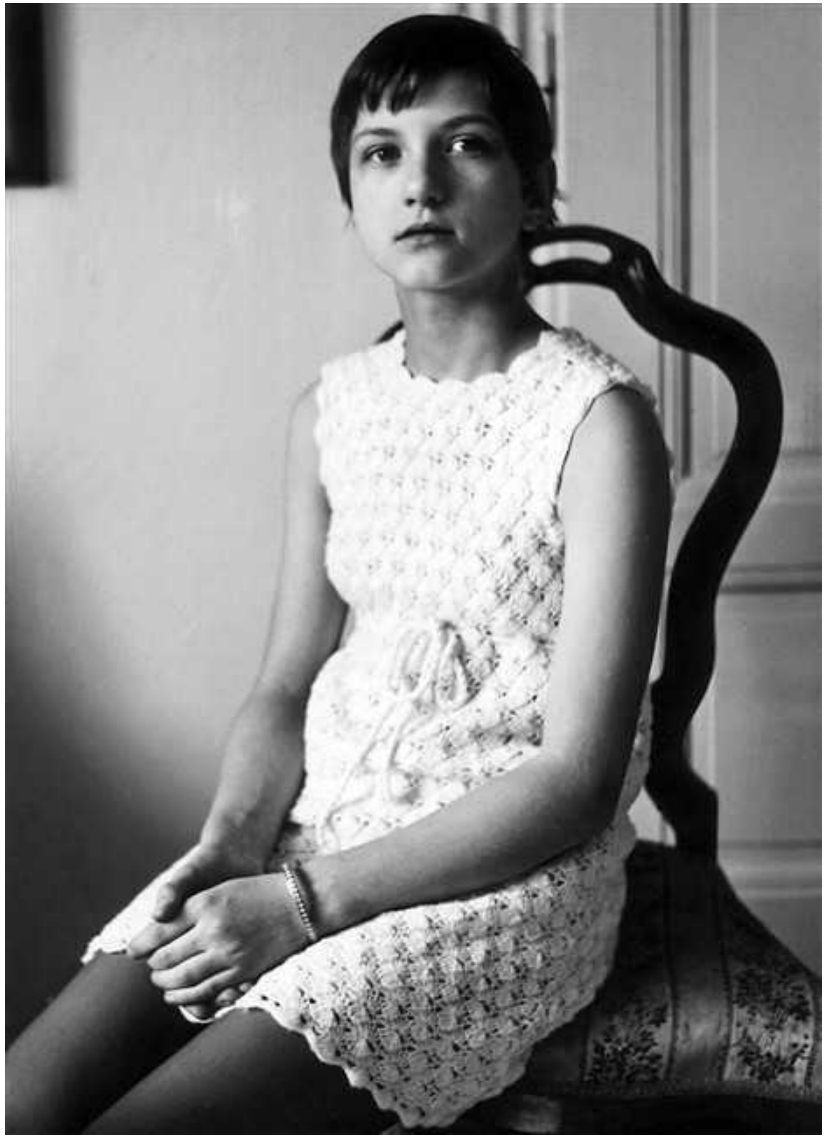
Rovnou z porady jsem zamířil na naši povznášející výstavu. U vchodu mně cosi říkalo, abych nahlédl do knihy návštěvníků. Zcela poslední zápis byl pochvalný: *„Je to výstava krásná, překrásná, člověk tady zapomene i na komunisty.“*

Ani za bdělého ideologického dohledu se Moravská galerie zájmu o současnou výtvarnou scénu nezříkala. Na horké moravskoslezské půdě zaštítila roku 1969 osobnost malíře Bohumíra Matala, a to přípravou výstavy jeho obrazů na zámku Hradec nad Moravicí. O pozornosti, kterou galerie tehdy věnovala aktuálnímu výtvarnému dění, svědčily soubory, jež si na své konto tehdy připsal jak Kabinet užitého umění, tak i výstavy v hlavních sálech budovy na Husově třídě. Ty představily tvorbu názorově odlišných vrstevníků, sochaře Vladimíra Preclíka (1969), malířů Františka Ronovského (1971) a Jaroslava Šerých (1972). Zvláštní význam pro mne měla příprava posmrtné výstavy Bohdana Laciny v roce 1973, jíž jsem se definitivně rozloučil s přítelem, kterého jsem si hluboce vážil, jehož dílo jsem dodnes obdivovat nepřestal.

Někdy kolem poloviny sedmdesátých let mě nezávisle na sobě navštívili dva moji kolegové, aby mně důvěrně sdělili, že příslušník StB, který byl tehdy andělem strážným Moravské galerie, po nich vyžadoval podávání informací o mé osobě a o mých stycích. Aniž o sobě věděli, oba se mně svorně dušovali, že prý mu tyto služby poskytovat odmítli.

Velice jsem se dopálil a okamžitě jsem se objednal u tehdejšího ideologického tajemníka KVKSČ soudruha Klíčníka. Ohradil jsem se před ním proti takovým praktikám s poněkud naivním argumentem, že přece nejsem žádný kriminální živel, abych byl sledován, a to dokonce prostřednictvím vlastních podřízených. Samozřejmě že jsem se od něho žádného uspokojivého vysvětlení, tím méně nápravy nedočkal. Zato jsem od té doby zaznamenal jistou změnu v chování obou pracovníků. Až po téměř dvaceti letech jsem se dozvěděl, že jejich jména včetně krycích označení se ocitla v tzv. Cibulkových seznamech spolupracovníků státní bezpečnosti. Dosti mě to zamrzelo, a ani ujištění, že ony seznamy za spolehlivé považovat nelze, mé rozčarování zcela nerozptýlilo. Pak jsem ale nad epizodou časů minulých jako nad jevem dobově podmíněným mávl rukou.

O mnohotvárnosti výstavního programu Moravské galerie v letech sedmdesátých si lze alespoň v náznaku učinit představu u vědomí skutečnosti, že vedle prezentace tvorby současné se podařilo realizovat sled výstav, které seznamovaly se sbírkovými fondy starého i novodobého užitého umění. Stalo se tak při příležitosti stého výročí založení bývalého Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně, kterého odborní pracovníci Ústavu užitého umění vzpomněli roku 1973 pracovně. Učinili tak nejen cyklem výstavních



Dcera Kateřina roku 1971.

kolekcí, ale též řadou odborných katalogů, jimiž mnohé ze sbírkových souborů zveřejnili v takto ucelené podobě vůbec poprvé.

Kolize zájmů

Byla to doba, kdy jsem ještě lehkovážně vycházel z předpokladu, že si své odborné texty píšu výhradně pro sebe, pro své uspokojení i pro své pochyby. Domníval jsem se, že má pojednání ve výstavních katalozích nebo články v odborných časopisech stejně nikdo nečte. Tuto skepsi jsem se také před nikým netajil. Měla ji však vyvrátit náhodná příhoda.

Po jistý čas jsem dodržoval dosti neobvyklou životosprávu. Doma jsem ráno nesnídal, zato jsem ve městě časně obědval. Umožňovala mně to restaurace *Neptun* nedaleko galerie, kde jsem si mohl objednat oběd hned po deváté hodině. Vyhovovalo mně to i proto, že jsem v nezakouřeném lokále obvykle býval jediným hostem. Navíc výhled na Dominikánské náměstí mně nabízel rozličné pantomimické děje všedního dne.

Jednoho rána, přesně v místě, kam jsem zrovna civěl, se čelem ke mně zastavila neznámá dívka. Dělilo nás jen sklo a vzdálenost sotva tři metry. Aniž na mne pohlédla, vyjmula z kabelky katalog právě probíhající výstavy Bohdana Laciny, otevřela jej a jala se číst můj úvodní text. Ustrnul jsem. Vidlička se soustem se zastavila uprostřed cesty mezi talířem a mými pootevřenými ústy. Nevěřil jsem svým očím. Dívka četla soustředěně a pomalu. Měl jsem tak dostatek času, abych si uvědomil, zda jde o přelud, nebo o skutečnost.

Napadlo mě, že na mne někdo tuto scénu nastražil. Na okamžik jsem od čtenářky odpoutal pozornost, abych se přesvědčil, nestojí-li někde poblíž pobavený strůjce happeningu.

Nestál. Když jsem na neznámou pohlédl znovu, viděl jsem už jen její záda; ubírala se dolů náměstím mezi parkujícími auty a v zástupu chodců se mně ztratila. Nikdy jsem ji už nespatřil.

Od onoho rána vím, že nepíšu jen pro sebe. Píše se mně však hůře, mnohem hůře.

Ani v těch obtížných letech mně zaměstnání nepřestalo být osobním koníčkem, jemuž jsem zcela propadl. Přinášelo mi uspokojení, že navzdory mantinelům a různým problémům, které přinášel den, se daří realizovat podstatnou část našich záměrů. Měl jsem štěstí, že jsem při tom mohl počítat se spolehlivým zázemím, jež mně poskytovali zčásti kolegové, hlavně však sekretariát galerie. Říkám-li sekretariát, vidím před sebou tváře zcela konkrétní: Dr. Blaženu Boleslavskou, Naděždu Schückovou, Ludmilu Puklovou a Dr. Miroslavu Pluháčkovou. Nikdy jsem nepocítil, že by se cokoli na obětavosti a zájmu těchto mých spolupracovnic změnilo. Často si na to přátelské ovzduší vzpomenu, a přiznám se, že se mně po něm stýská.

Do galerie jsem pravidelně přicházel už v půl sedmé ráno a svou pracovnu



Moje žena Anna začátkem osmdesátých let.

jsem opouštěl až v půl sedmé večer. Ale ani doma, mezi svými nejbližšími, jsem se nedovedl zcela oprostit od toho, čím jsem žil během dne. Práci jsem si nosíval v hlavě domů. Stávalo se, že když jsem se zamyšleně zahleděl do prázdna, má žena hned poznala, kde jsem se ocitl:

„Zase jsi mně nevěrný s Moravskou galerií!“ říkávala s výčitkou.

Byl jsem přistižen *in flagranti,* zapírat nemělo smyslu. Musím přiznat, že jsem se na své rodině vinou mé tehdejší profesní posedlosti provinil a že jsem tím škodil i sám sobě. Než jsem se nadál, dcery odrostly dětským šatům, staly se z nich slečny a žily si svůj život podle vlastních představ. Také mé ženě se dařilo postupně oprošťovat od rodinných povinností, takže se mohla více věnovat výtvarným aktivitám, na něž se jí předtím nedostávalo času ani energie. Opustila zaměstnání v brněnském Krajském kulturním středisku, kde se jako výtvarnice uplatnila v oblasti užité grafiky popřípadě kaligrafie. Písmařskou dovednost později zúročila též v návrzích na kamenné desky, které označují význačné brněnské budovy a památky.

Pro výtvarný vývoj mé ženy však bylo rozhodující, že zkusila své štěstí v tvorbě volné, popřípadě dekorativní. Její kreslířský talent a cit pro barvu se vtělily zejména do figurálních tapiserií provedených technikou artprotisu. Jak bylo možno usuzovat z individuálních výstav v Adamově, Boskovicích, Kyjově i v Domě umění města Brna, popřípadě z účasti na četných výstavách kolektivních u nás či v zahraničí, lyrický přesah jejích děl si záhy získal široký ohlas. Povzbuzena jím, rozvíjela svou představu nejen v dílech figurálních, ale také v krajinomalbě, zejména v akvarelu. Stalo se tak poté, co se jí splnil dávný sen. Ten dostal konkrétní podobu, když se nám roku 1977 podařilo objevit a později zakoupit domek s velkou, na naše síly snad až příliš velkou zahradou ve Vážanech u Boskovic. Inspiraci získávala v přírodě Malé Hané, v bezprostřední blízkosti lesů západního úpatí Drahanské vrchoviny.[14] Na chalupě mohla též realizovat své zahrádkářské sklony, které nakonec nad jejím výtvarným zaujetím převládly téměř zcela.

Naše třetí dítě, syn Jirka, který se nám narodil roku 1971, se s konkurencí galerie smířit nemínil. Sotva se naučil chodit, přitahovaly jej výpravy do neznáma. Zvláště nabyl k udržení potom, co dostal k vánocům koloběžku; to jsme již bydleli v Jiráskově (dnes Masarykově) čtvrti a on si troufal na průzkumy míst velmi vzdálených. Nahánělo nám tím strach. Teď už nepomáhala varování na způsob:

„Nechoď tam, je tam babizna!“

Marné bývaly domluvy provázené upozorněními na možná nebezpečí, která na něho v ulicích číhají. Touha po poznání byla mocnější. Musím však přiznat, že z důtklivých napomenutí mu v hlavě přece jen něco uvízlo. Když jsem se jednoho rána chystal do zaměstnání, přemlouval mne, abych raději zůstal s ním doma. Namítl jsem mu, že přece do galerie jít musím. Na to mně dvaapůlroční děcko pohotově opáčilo:

„Tatínku nechoď do galerie, jsou tam babizny!“

Zarazilo mě, že nepoužil jednotného čísla, ale plurálu. Samozřejmě, že jsem pak jeho varování v galerii nesmlčel.

Později Jirka pátral po významu různých slov. Pátral, to znamená neustále se vyptával. V hlavě mu vrtal smysl nejen cizích pojmů, které pochytil v televizi, ale i výrazů českých, s nimiž se setkával v pohádkách. Jednou mě naše ratolest překvapila otázkou, co znamená slovo *pyšný*. Ani když jsem pohotově přišel s vysvětlením, chlapcova zvídavost uspokojena nebyla:

„A tatínku, ty jsi pyšný?“

Chvíli jsem zpytoval svědomí, ale děti se dlouho bez odpovědi nechávat nemají, a tak jsem ho ujistil:

„Já myslím, Jiříčku, že pyšný nejsem.“

„Však taky, tatínku, nemáš na co,“ usoudil synátor.



Syn Jiří na výletu zaměstnanců Moravské galerie do Moravského krasu roku 1978.

O místo na slunci

Synově bezelstné výtce jsem v duchu musel dát za pravdu. Když ne z jiného důvodu, tedy proto, že navzdory mnohaletému úsilí, které jsem vynaložil na vytvoření optimálních prostorových podmínek pro rozvoj Moravské galerie, přesněji řečeno její obrazárny, jsem se pozitivním výsledkem pochlubit nemohl. Málo platná se ukázala energie a promarněný se zdál i čas vynaložený na jednání s vrchností. A že jich za ta léta bylo nepočítaně: s představiteli ministerstva a hlavně krajského národního výboru, kteří se sice k tomuto bolavému problému naoko stavěli s pochopením, všichni však svorně hledali způsob, jak jej smést ze stolu – alespoň na dobu jejich funkčního období.

Nezůstalo ovšem jen u kladení požadavků; za předními funkcionáři všech stupňů státní správy jsme opětovaně přicházeli s konkrétními návrhy, podloženými variantami vyhledávacích architektonických studií na rekonstrukci vhodných brněnských památkových objektů pro galerijní účely. Vedle zmíněného již Augustiniánského kláštera a přilehlého Místodržitelského paláce to byl klášter na Starém Brně i klášter minoritský; z iniciativy externích institucí vznikly též architektonické návrhy na stavbu nových budov. Všechny tyto i další, namnoze obsáhle dokumentované projekty se však s praktickou odezvou nadřízených orgánů nesetkaly. Místo toho jsem musel čelit vážně míněným nařízením, na jejichž základě měla být obrazárna vystěhována mimo Brno na státní zámky ve Velkém Meziříčí, ve Valticích a ve Slavkově, a odmítnout je.

Potřeba překonat prostorovou tíseň, která bránila Moravské galerii v rozletu, iniciovala různá řešení, a to nejen výstavami mimo Brno, ale také doma. Ze zanedbaného pozemku za budovou Uměleckoprůmyslového muzea, ohraničeného z jedné strany zbytky městských hradeb, se nám podařilo vykouzlit příjemné parkové prostředí. To bylo přímo stvořeno pro konání výstav, které v měsících od jara do podzimu nechávaly nahlédnout za dveře ateliérů současných sochařů a keramiků. Tuto příležitost uvítali například Libor David, Zdena Fibichová, Jiří Bradáček Josef Wagner a další, kteří zde představili výběr ze své tvorby. Uvítal jsem ji i já, když jsem roku 1977 v přízemí budovy instaloval výstavu *České sochařství 1900/1950 ze sbírek Moravské galerie v Brně;* mnohé z kamenných skulptur a bronzů si totiž o sluneční světlo přímo říkaly. Vyslyšel jsem je tedy, a na expozici v interiérech budovy jsme plynule navázali instalací plastik i v exteriéru. Tato výstava vlastně poprvé dala veřejnosti na vědomí fakt, že celá sbírka českého sochařství dvacátého století byla ve skutečnosti vybudována v průběhu uplynulých šestnácti let.

Označit styky brněnské galerie s naší ústřední galerijní institucí za spolupráci není nikterak nadnesené, neboť tehdy nešlo zdaleka jen o vztah jednostranný. Vždyť Moravská galerie vycházela vstříc Národní galerii podobně jako i jiným galeriím při realizaci jejich výstavních záměrů početnými zápůjčkami obrazů, soch či kreseb. Roku 1975 se obrazárna Moravské galerie představila ve všech síních tehdejší moderní sbírky Národní galerie na Mariánském náměstí v Praze rozsáhlým přehledem *České umění první poloviny 20. století ze sbírek MG.* Výstava vzbudila v hlavním městě příznivý ohlas kvalitou exponátů a vyváženým zastoupením hlavních vývojových proudů, jakož i čelných osobností našeho umění první poloviny dvacátého století. Také pro hostující galerii znamenalo pražské zastavení mnoho: v rozsahu odpovídajícím jejímu sbírkovému potenciálu si mohla ověřit předpoklady pro přípravu budoucí stálé expozice. Poněvadž ta však v tu dobu byla stále v nedohlednu, uvítal jsem i další příležitosti ke zveřejnění části sbírkového bohatství, jaké se později naskytly díky pozvání sesterských galerií v Ostravě (1978), v Jihlavě (1980) a Plzni (1988).



Z tiskové konference v Národní galerii v Praze k výstavě *České umění první poloviny 20. století ze sbírek Moravské galerie v Brně* roku 1975 (uprostřed Dr. Jiřina Sýkorová, vedoucí odboru kultury JMKNV, vpravo ředitel NG prof. Dr. Jiří Kotalík).

Nejen navenek, ale také uvnitř Moravské galerie bylo možno v průběhu sedmdesátých let zaznamenat významné změny, mimo jiné ve výměně vedoucích funkcí. Do důchodu odešla Dr. Jiřina Medková a ve vedení Ústavu

užitého umění po ní na léta zaujal místo Dr. Karel Holešovský. Uvolnil tak vedoucí křeslo ve veřejné knihovně MG nové pracovnici Dr. Marii Dohnalové, která byla pro tuto funkci vybavena vzděláním uměleckohistorickým i studiem a praxí v oboru knihovnickém.

Při pořádání větších výstav v Brně využívala Moravská galerie také pohostinnosti Domu umění v hlavní budově na Malinovského náměstí i v síních Domu pánů z Kunštátu. Za tuto možnost jsme se odvděčovali způsobem nanejvýš důstojným. Roku 1975 se tak stalo výstavou sochaře Josefa Kubíčka, kterou jsem napřesrok na pozvání ředitele NG Jiřího Kotalíka zahájil ve Valdštejnském paláci v Praze. Také další monografické výstavy, jež jsme pro brněnský Dům umění připravili, seznamovaly s odkazem umělců náležejících ve sbírkovém repertoáru Moravské galerie ke kmenovým osobnostem. Roku 1976 jsem zde připomněl životní jubileum Františka Foltýna a o dva roky později jsem se v rámci přípravy monografie Vincence Makovského pokusil zmapovat sochařovo životní dílo v dialektice jeho fáze avantgardní a klasické, v relacích jeho komorních poloh s realizacemi monumentálními. Roku 1982 spatřil světlo výstavních síní Domu umění města Brna rovněž výběr z umělecké pozůstalosti Alfreda Justitze, jejž připravila a představila Dr. Marie Dohnalová.

V pozadí těchto mých záměrů nepřestala hrát roli myšlenka na budoucí stálou expozici. Svědčily o tom v letech 1981 a 1983 dvě na sebe navazující výstavy *České moderní malířství v Moravské galerii* (I. Předchůdci a Zakladatelé, II. Léta dvacátá), které v interiérech Domu umění naznačily, o co se Brno ochuzuje, tají-li po dlouhá léta v depozitářích takovéto kulturní hodnoty. Však jsem také tyto výstavní projekty chápal jako jeden ze způsobů, jak za neudržitelného stavu získávat na naší stranu veřejné mínění, jak stupňovat tlak na vyřešení ostudného problému brněnské kultury. Bylo toho zapotřebí, neboť mezitím se situace obrazárny dále zhoršila poté, co se musela na sklonku roku 1978 bez náhrady přestěhovat z havarijního Dietrichštejnského paláce do budovy Uměleckoprůmyslového muzea, do jeho výstavních sálů v přízemí a do dalších nakvap uvolněných místností včetně přednáškového sálu. Radikálně se tím ochromila celková činnost ústavu a znemožnilo pořádání velkých výstav, přednášek a kulturních pořadů.

Právě tehdy přišel ke slovu cyklus *Pohledy do sbírek MG,* jenž dále rozvíjel myšlenku výstav specificky galerijních. Co na tom, že série bezmála čtyř desítek souborů, instalovaných ve foyer, popřípadě v přilehlých prostorech Uměleckoprůmyslového muzea, mohla vzhledem k naznačeným neutěšeným podmínkám připadnout spíše jako z nouze ctnost? Výstavní cyklus v průběhu let 1979-1989 však nenechal nikoho na pochybách nejen o bohatství sbírkových fondů obrazárny, ale i o připravenosti vedení a odborných pracovníků

na definitivní vyřešení její obtížné situace. Bez nároků na úplnost lze uvést taková jména vystavujících jako malíři Rudolf Kremlička, Jan Trampota, Emil Filla, Antonín Procházka, Václav Špála, Otakar Kubín, Jaroslav Král, Josef Šíma, František Foltýn, Bohdan Lacina, ale i Jože Uprka a sochaři Jan Štursa, Otto Gutfreund, Josef Kubíček, Karel Dvořák, Vincenc Makovský, Karel Pokorný a Josef Wagner. Příležitost dostala rovněž sbírka grafická *(Nizozemská kresba 16. až 18. století, Rakouská secesní kresba a grafika)* i kolekce umělců zahraničních (*Evropské malířství 19. století, Španělští umělci pařížské školy).*

Naznačený cíl stál u zrodu a byl pohnutkou rovněž mé několikaleté práce na dvoudílné knižní publikaci *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně,* I. 1890-1919 a II. 1920-1950 (Blok, Brno 1984/1990), na jejíž dokumentační části se podílely Dr. Bronislava Gabrielová a Dr. Marie Dohnalová.

V té době docházelo k dalším zásadním změnám v personální skladbě galerie, a to jak v Ústavu užitého umění, tak i v obrazárně. Na odpočinek se odebrala odborná restaurátorka paní Hedvika Böhmová a po dlouhých letech věrných služeb se rozloučila vedoucí obrazárny Dr.Vlasta Kratinová. Učinila tak výstavou *Barokní malířské a sochařské návrhy z moravských sbírek* (1985). Na jejím místě ji vystřídala dosavadní vedoucí knihovny MG Dr. Marie Dohnalová. V zájmu kontinuity péče o sbírky obrazárny byli postupně přijati Dr. Jiří Kroupa, Dr. Kaliopi Chamonikolasová, Dr. Kateřina Svobodová a Dr. Pavel Mazourek. Dařilo se tedy posilovat personální stav zaměstnanců, takže když se mé působení v Moravské galerii chýlilo ke konci, mohl jsem při úhrnném bilancování konstatovat, že se původní počet třiceti čtyř zaměstnanců, s nimiž jsem začínal, rozrostl skoro na trojnásobek. Zvyšovaly se rovněž finanční prostředky na nákupy, což se příznivě promítlo v systematickém budování sbírkových fondů.

Snad dnes mohu prozradit nevinnou „lest“, kterou jsme v intencích tohoto zájmu uplatňovali. Plánovaná suma na nákupy byla totiž jako tzv. „jiné investice“ zařazena v krajském rozpočtu do položky, v níž figurovaly rovněž investice stavební. Při jednáních nákupních komisí umění volného i užitého jsme nechávali schválit větší počet děl, než náše roční finance dovolovaly, a se zbytkem těch neproplacených jsme po dohodě s jejich majiteli počkali na konec roku. Krajský národní výbor a jím řízené instituce zpravidla částky na stavební investice v plánovaném rozsahu nevyčerpaly, takže hrozilo nebezpečí, že peníze propadnou, což by negativně ovlivnilo výši krajského rozpočtu na rok příští. Finanční odbor JMKNV za dané situace nákupní protokoly Moravské galerie akceptoval jako doklad účelně vynaložených finančních prostředků a dosud neproplacené položky nám na sklonku kalendářního roku dotoval.[15]

Stojí též za zaznamenání, že jsme měli vcelku štěstí i na skladbu nákupních

komisí, která se sice čas od času měnila, vždy však převážil hlas odborníků na slovo vzatých. Tento poradní orgán vycházel s pochopením vstříc při realizací sbírkotvorných záměrů galerie. S povděkem vzpomínám například na mnohaleté působení dr. Marie Hovorkové pověřené pražskou Národní galerií, jejíž zásluhy o rozvoj regionálních galerií stejně jako jejího nástupce dr. Jaromíra Zeminy, zůstávají nedoceněny. Při předkládání návrhů na nové zisky do sbírek jsem se mohl spolehnout na podporu osobností, mezi něž patřil například prof. Albert Kutal, Vincenc Makovský, Bohdan Lacina, František Ronovský, dr. Michal Plánka, Oldřich Toman a další. Nevzpomínám si, že bych s některým z návrhů, na němž mně zvláště záleželo, neuspěl.

Konečně řešení

Začátkem osmdesátých let se přece jen začalo blýskat na lepší časy též v problematice dislokační. Díky neúnavné aktivitě vedení galerie a po svízelných jednáních, která až dosud vždy zmařila každou naději, se konečně ujal podrobně rozpracovaný a řádně zdůvodněný návrh, jenž za sídlo obrazárny Moravské galerie zvolil Pražákův palác v Brně. Pro volbu tohoto památkového objektu na Husově třídě, v centru města, mluvilo mimo jiné sousedství jednak Uměleckoprůmyslového muzea, jednak Besedního domu, jakož i škol uměleckého zaměření. Na dosah se nabízelo též Muzeum města Brna, které po letech putování už dříve nalezlo útočiště na hradě Špilberku, kde se díky iniciativě ředitele Oldřicha Tomana zformovala pozoruhodná sbírka a posléze i stálá expozice brněnských výtvarných umělců. Tak se tato část města mohla konstituovat jako jedno z kulturních center Brna. Při argumentaci o vhodnosti navrhovaného řešení sehrál nezanedbatelnou úlohu rovněž poukaz na bezprostřední blízkost hotelu *International* s jeho mezinárodní klientelou. Takže vedle vlastních kulturně výchovných cílů měla zde Moravská galerie šanci dostát též poslání reprezentačnímu. Dávný sen brněnské – a nejen brněnské – kulturní veřejnosti tak konečně dostal reálné obrysy.

Na základě rozhodnutí rady Jihomoravského krajského národního výboru ze dne 16. 12. 1983 se záměr stal nakonec skutkem. Lépe řečeno až po tomto rozhodnutí začala etapa příprav stavebního projektu. Po postupném vystěhování zbývajících nájemníků a vyklízení Pražákova paláce probíhalo jeho statické zajištění, čímž se vytvářely předpoklady pro vlastní rekonstrukční práce.

To však už byl čas, kdy jsem v Moravské galerii končil. Při ohlédnutí za uplynulou životní i profesní dráhou jsem si tehdy uvědomil, že z Husovy třídy jsem do východního svahu Špilberku hleděl více než polovinu svého

života: zprvu čtyři roky jako student z oken *Šuřky* a později jen o pár kroků dále z ředitelské pracovny z budovy Uměleckoprůmyslového muzea, v níž jsem strávil celých osmadvacet let. V proměnách ročních a denních dob jsem odtud vídal milence, maminky s kočárky, sledoval jsem kolegy a kolegyně z Muzea města Brna, spěchající ráno parkem do práce a večer z práce domů. Do kopce šlapaly skupiny turistů, dychtících zhlédnout proslulé hradní kasematy a později též městskou galerii.

To vše jsem vídal přes koruny vzrostlých hlohů, které po obou stranách vroubily ulici. Navzdory rachotu tramvají a ruchu okružní třídy si ve větvích stavěli ptáci hnízda a vyváděli mladé, s jarem hlohy rozkvétaly do celé škály od světle růžových až po nachové odstíny. A voněly. Jak však ve frekventované ulici sílil automobilový provoz, zplodiny výfukových plynů vůni pohlcovaly a stromořadí chřadlo. Chřadlo dlouho a nezadržitelně. Nakonec jsem míjel jen uschlé skelety. Ano, vím, stromy umírají vstoje. Přesto jsem se neubránil šoku, když jsem jednoho rána na své každodenní cestě do galerie uviděl na okraji chodníku hranice polínek ze skácených a rozřezaných hlohů. Zbylé jizvy po nich pak časem zahladil asfalt – a já si zvykal.

Zvykal, ale nezvykl.

Také z oken Pražákova paláce jsem pak ještě mohl z poněkud odlišného úhlu pozorovat protější úpatí Špilberku, ale už jen krátce, pouze po dobu, kdy



Z výstavy Jaroslav Král, kterou jsem připravil pro Dům umění města Brna na jaře roku 1989 na závěr svého působení v Moravské galerii.



Večer uspořádaný koncem dubna 1989 u příležitosti mých šedesátin na rozloučenou s Moravskou galerií. Stalo se tak na výstavě Antonína Procházky v rámci cyklu *Pohledy do sbírek MG*.

jsem měl povinnost zajistit a sledovat průběh počátečních fází rekonstrukce budovy pro galerijní účely. A potom už jen jako návštěvník.

V souladu se svým dávným rozhodnutím jsem totiž po dosažení věku šedesáti let odešel koncem dubna 1989 do důchodu. Neměl jsem tedy oprávnění do průběhu následných prací zasahovat a mou původní představu dovést do finální podoby. To už byl úkol mých nástupců, kteří přišli se svým vlastním pojetím. V Domě umění města Brna jsem se zjara téhož roku stačil ještě s galerijní érou rozloučit výstavou malířského a kreslířského díla Jaroslava Krále, jehož monografii jsem právě tehdy dokončoval, a v rámci cyklu *Pohledy do sbírek MG* připravit výstavu děl Antonína Procházky. Nadále jsem musel brát na vědomí, že v historii Moravské galerie v Brně nastává nová kapitola, která mně připisuje roli diváka, a která mně vybízí k bilancování. Pokusem o ně je i tato kniha.

Za mého ředitelování se Moravské galerii dostalo různých ocenění. U příležitosti stopadesátého výročí Moravského muzea jsem na jaře roku 1968 na slavnostním zasedání v Národním muzeu v Praze převzal pro Moravskou galerii dokonce *Řád práce*. Více než oficiálních poct udělených instituci, popřípadě mně osobně (ty mě uváděly spíše do rozpaků), si považuji uzná-

ní neformálních. Daleko větší potěšení mně vždy přinesla úspěšná výstava, hojně navštívený přednáškový cyklus či nově vydaná kniha. Vážil jsem si též respektu, kterou instituce získala v československých galerijních kruzích, nebo když jsem bezděčně zaznamenal uznalý ohlas našich snah. Stačilo mně k tomu málo, třebas když jsem náhodně ve městě zaslechl úryvek rozhovoru dvou studentek, které mne právě míjely:

„Kam chvátáš? Do Morgalu,“ zněla odpověď.

Na půl úst prohozené sdělení, ba dokonce i nepěkná zkomolenina názvu Moravské galerie, měly váhu sentence nad jiné mně milé. Ubezpečovaly mě, že ústav, v jehož čele jsem třicet let stál, nalezl své místo v životě.

VIII / PRAŽSKÁ SETKÁVÁNÍ

Bylo jich nepočítaně. Osobností, které prošly sítem mé paměti, je příliš mnoho, než abych všem mohl věnovat byť jen letmou vzpomínku. Některé jsem zaznamenal v předcházejících kapitolách a další mám před očima. Lhostejno, zda jde o přátele nebo o výjimečné osobnosti, svou profesní kariéru ani biografii si bez nich představit nedovedu. Ač nerad, musel jsem v textu (nikoliv v mé paměti) mnohá jména eliminovat. A u těch, bez nichž by se mé vyprávění neobešlo, bylo zase nezbytné vážit míru a rozsah mého zájmu. Důkladnější pozornost jsem pochopitelně věnoval umělcům, jejichž tvůrčím přínosem jsem se důkladněji zabýval, které jsem měl dostatek příležitostí osobně poznat.

Plejáda těchto tvůrců, z nichž někteří mi přirostli k srdci, představuje poměrně široké spektrum, dané jak jejich generační příslušností, tak i lidským založením a názorovými postoji. Nemohu vyloučit, že v tom sehrálo roli rovněž zaměření sbírkového fondu Moravské galerie. Vždyť s většinou jsem navázal a udržoval kontakty v rámci budování galerijní kolekce českého umění dvacátého století.

Hned začátkem mého působení v galerii mně bylo ještě dopřáno poznat poslední ze žijících představitelů zakladatelské generace českého moderního umění, členy skupiny *Osma.* S Linkou Procházkovou jsem několikrát jednal jako s uznávanou předsedkyní jihomoravské krajské organizace SČSVU, zastihl jsem ještě Viléma Nowaka a s Vincencem Benešem jsem se setkal opakovaně. Poprvé se tak stalo po vzájemné domluvě na jeho jubilejní výstavě v pražském Mánesu roku 1963, na níž představil převážně svou novější malířskou tvorbu. Využil jsem příležitosti k otázce, zda bychom od něj mohli do sbírek získat některou jeho kubistickou kompozici z období před první světovou válkou. Úkosem na mne pohlédl a utrhl se na mne:

„Vy jste taky ten formalista? Já jsem už dávno provedl autokritiku a autodafé a všechny ty obrazy jsem zničil.“

Jako krajana si mě Vincenc Beneš pamatoval i v době, kdy už překročil devadesátku. Když jej Dr. Kratinová na podzim roku 1974 prostřednictvím jeho paní telefonicky požádala o naši návštěvu v jejich pražském domově, reagoval prý poznámkou:

„Á, to je ten Bydžovák.”

Zatímco setkání s trojicí vzpomenutých osobností byla jen příležitostná, další legendární postavy našeho moderního umění se zapsaly do mého povědomí pronikavěji. Cesty k nim byly různé. Například k architektu Jiřímu Krohovi mě přivedla příprava reprízy výstavy jeho celoživotního díla, která se uskutečnila U Hybernů v Praze a v Moravské galerii v Brně roku 1965. K domluvě o brněnské verzi výstavy mě pan profesor pozval domů, do vily v Havlíčkově ulici v Brně na desátou hodinu v neděli. Pomyslel jsem si, že dvě hodiny jsou pro předběžnou poradu dostačující, a že bude slušné, abych se před obědem odporoučel. Jak jsem se mýlil! Nejenže jsem musel zůstat na oběd a na svačinu, ale i na večeři. Odcházel jsem domů zcela vyčerpán v deset hodin večer.

Na celý den jsem se stal doslova vězněm profesorova vyprávění. Nemohu říci, že by nebylo zajímavé. Dozvěděl jsem se celou jeho osobní historii od avantgardních počátků až po závěrečné období, kdy se jako architekt stal vyznavačem socialistického realismu a tím i oficiálním představitelem československé poválečné architektury. Tok jeho výmluvnosti se nedal přerušit ani mými případnými dotazy. Nedoslýchavý pan profesor jednoduše vypnul naslouchací aparát a popřál slova jen tomu, co mu šlo hlavou. V jeho výkladu se křížila fakta z jeho bohatého života s neméně bohatou fantazií, a to v syntéze stejně bizarní, jakou zrcadlí celé jeho dílo architektonické i malířské. Když jsem se s ním a s jeho tvorbou potom důvěrněji seznámil, neuniklo mi, že ve všech vývojových fázích se prosazoval jeho osobitý expresivní sklon, který je v souvislostech naší moderny nezaměnitelný. Nacházím jej v Krohových raných projektech, jimiž reagoval na podněty kubismu a kubofuturismu, stejně tak jako později v realizacích konstruktivistických. Ve vrcholných kreacích jeho vývoje vždy cítím přítomnost charakteristické nadsázky, jež se často vázala na fenomén dramatický.

Chystaná výstava Jiřího Krohy v Brně způsobila, že hodně vzpomínal na zdejší meziválečné pedagogické působení na brněnské technice, stejně jako na tvůrčí podíl při přípravě *Výstavy soudobé kultury* v roce 1928. Před jeho očima ožívaly též konflikty, jimž se jako propagátor revolučních myšlenek a kritik sociálních poměrů za první republiky vyhnout nemohl. Líčil mně, jak musel čelit intrikám a pomluvám, jež se jeho nepřátelé o něm neštítili rozšiřovat s cílem zpochybnit jeho zdravý rozum a jako pedagoga jej znemožnit. Stal jsem se mu vítaným posluchačem, jemuž neváhal svěřit i různé detaily. Vzpomínám, že některé z oněch kompromitujících výmyslů (možná že díky vypravěčově básnické licenci) nepostrádaly poetický náboj. To když měl být mladý profesor údajně viděn, kterak v jarním dešti kráčí ulicí a brnká prsty na proudy kapek, řinoucích se z nebes, jako by hrál na strunách imaginární harfy.

Náročné bylo býti posluchačem pana profesora Jiřího Krohy a neméně náročné bylo pak instalovat na brněnské výstavě ve všech sálech Uměleckoprůmyslového muzea ukázky z jeho životního díla. Autor totiž považoval za samozřejmé býti u toho, a osobně se instalačních prací od začátku až dokonce zúčastnil.

Zvoňte na oba zvonky!

Často mívám před očima obraz Jana Zrzavého *Sedící dívka* (1945). Poprvé jsem se s tímto dílem setkal roku 1960 v předsálí divadla *Na zábradlí* v Praze na výstavě, kterou prý umělec připravil jako „trucpodnik“, když předtím sešlo z realizace jeho výstavního souboru v jedné z pražských síní. Poněkud stísněný, pro výstavní účely nepříliš vhodný prostor divadla si *Sedící dívka* zcela podmanila. Alespoň mně se tak zdálo; ve skutečnosti si podmanila mne, a to zvláštním tichem, které ji obestíralo. Jako ještě čerstvý šéf brněnské galerie jsem pochopitelně zatoužil tento Zrzavého významný obraz získat do sbírek. Své přání jsem také bezodkladně Mistrovi sdělil v dopise a požádal jsem ho o přijetí v termínu, který jsem mu navrhl. Aniž jsem počkal na umělcovu odpověď, do Prahy jsem se v určený den vypravil.

Když jsem stanul v poschodí domu na Starých zámeckých schodech u dveří s umělcovou vizitkou, zarazil mě zde nápis: *Zvoňte na oba zvonky!* Ačkoliv výzva zněla kategoricky, neopovážil jsem se starého pána hned po ránu vyrušit tak drsným způsobem, a proto jsem nesměle zmáčkl knoflík jen jednoho zvonku. Ještě jsem se ani nenadechl, abych potlačil vzrušení, které se mě v očekávání věcí příštích zmocnilo – a už se dveře rozlétly a v nich Mistr sám v teplácích, s nepostradatelným baretem na hlavě a také s hartusivými otázkami:

„Copak neumíte číst? Proč jste nezazvonil na oba zvonky? Kdybych byl zrovna v ateliéru, tak jsem vás neslyšel. A kdo vůbec jste?“

Teprve nyní jsem mohl pozdravit a představit se. Odvolal jsem se na dopis, který jsem mu před několika dny odeslal, ale on prohlásil, že nic nedostal.

„Ale když už jste tady, tak pojďte dál“, vyzval mě tónem smířlivějším.

Ve staromládeneckém bytě, do něhož jsem – ještě rozechvěn z nečekaného přijetí – s posvátnou úctou vstoupil, umělcova nevlídná nálada roztála a proměnila se ve sdílné rozpoložení. Musím přiznat, že se tak stalo ani ne tak mou osobní zásluhou, jako spíše díky tomu, že má přítomnost v něm oživila roj vzpomínek na Brno, na město jeho mládí. Na Žabovřesky, kde bydlel a kde prý tehdy ještě dívky chodívaly v krojích, na expozici Zemského moravského muzea. Hlavně na kolekci národopisných sbírek a obrazárny. Ani bezmála

šest desetiletí nemohlo v jeho mysli oslabit dojem, jejž v něm moravská metropole zanechala.

Vždyť Jan Zrzavý – podle jeho vlastních slov – vděčil Brnu též za osudový životní zvrat, za to, že právě zde vlastně nastoupil svou uměleckou dráhu. Svědčí o tom zápisník z jeho nedokončených studií na brněnské obchodní škole z let 1911/1912, který se mi před lety dostal do rukou při zpracovávání malířova obsáhlého souboru neznámých kreseb a který umělec po sedmnácti letech vlastnoručně označil za autentický. Student zaplňoval stránky různými poznámkami, psanými dokonce i těsnopisem, zejména však drobnými kresbami perem, které zpravují, jakým směrem se ve skutečnosti ubíraly jeho myšlenky a představivost. S údivem jsem zíral na náčrty produchovnělých lidských tváří, hlavně na miniaturní, detailně už propracované studie obrazových kompozic *Andělské návštěvy, Melancholie, Poutníků do Emauz,* jakož i dalších malířských děl, jimiž se umělec teprve měl zapsat do povědomí české novodobé kultury. Při pozdější identifikaci těchto skic, které vesměs nepřesahují rozměr poštovní známky, Jan Zrzavý přiznal, že je většinou kreslil při vyučování. [16]

Za brněnských studií, k nimž se nechal přimět na naléhání rodičů, se prý roznemohl tak vážně, že lékař otci doporučil, aby jej vzal ze školy, že stejně déle jak několik měsíců žít nebude – ať se tedy po dobu, která mu ještě zbývá, věnuje svému malování. Otec lékařskému doporučení vyhověl, a tak si chlapec maloval a maloval ... Vzpomínky Jana Zrzavého na jeho brněnské počátky, které jsem od něho za své první návštěvy vyslechl, jsem si později mohl osvěžit v paměti díky jeho životopisné knížce, kterou mi daroval a do níž mně vepsal věnování. [17]

Jan Zrzavý nakonec k mému potěšení tehdy s prodejem *Sedící dívky* souhlasil, ale s podmínkou, že si pro obraz přijedu až zjara. *„Víte, koncem roku má být měnová reforma a já zase nechci přijít o peníze,“* věcně zdůvodnil své rozhodnutí.

Měnová reforma se sice tentokrát nekonala, a já si za pár měsíců obraz odvezl a předložil jej nákupní komisi galerie. Po jistých komplikacích, které se však podařilo vyřešit, mohla být Zrzavého *Sedící dívka* zapsána do inventáře, aby se v galerii nadále stala chloubou kolekce českého moderního umění. Však mně také malíř neopomenul připomenout, jak výhodně získala Moravská galerie tuto neobyčejně jemnou malbu, jakoby utkanou z drobných barevných bodů. Říkával:

„Nedovedete si představit, kolik práce mně ten obraz dal, než jsem jej namaloval.“

Několikrát jsem pak ještě vážil cestu po vyšlapaných dřevěných schodech vedoucích k umělcovu malostranskému bytu. Pozdější přijetí bývala už daleko přívětivější než to první. Takže jsem mohl do sbírek Moravské galerie získat několik dalších malířových děl, a to i v dobách, kdy už jiným prodávat odmítal. Při jedné z návštěv jsem se v umělcově bytě setkal s ženou jeho pařížského přítele Bohuslava Martinů s paní Charlottou. Často jsme spolu mluvili o mém brněnském kamarádovi malíři Matěji Trojanovi, který Zrzavému po druhé světové válce sloužil jako pomocník. Zrzavý si jej oblíbil a v dobrém na něho vzpomínal. Když jsem se mu jednou zmínil, že se Trojan uchází o přijetí do Svazu československých výtvarných umělců, zvedl překvapeně obočí:

„Copak on tam ještě není? Prosím Vás, když tam mohou být takoví, jako ...,“ (a vyjmenoval mi dobrou polovinu tehdejšího předsednictva ústředního výboru SČSVU), *„tak pan Trojan tam měl být přece už dávno!“*

Jan Zrzavý nevynechal zahájení jediné Trojanovy výstavy. Vždy se mohl přesvědčit, že jeho umění zanechalo v žákových obrazech stopy. Nebylo ostatně divu. Vždyť Maxa – jak jsme Trojanovi říkali – měl jako málokdo příležitost od Zrzavého získat bezprostřední poučení. Na druhé straně malíř by stěží mohl najít asistenta trpělivějšího, který by s taktem a pochopením překlenul jeho rozmary tak, jak to dovedl jen Matěj Trojan.



Malíři Jan Zrzavý a Matěj Trojan. Mistr Zrzavý naslouchá mému úvodnímu projevu na zahájení Trojanovy výstavy v Galerii Vysočiny v Jihlavě roku 1972.

Dosvědčuje to historka z dob jejich vzájemné spolupráce. Jednou po celodenním pracovním vypětí pocítili oba hlad. Zrzavý však doma k snědku nic neměl. Vzpomněl si jen, že někde musí mít ještě krabici s předválečnými makarony. Když ji po chvíli hledání otevřeli, zjistili, že je předešli drobní škůdci, kteří obsah z poloviny zkonzumovali a zanechali po sobě nechutnou drť.

„To je na vyhození,“ zklamaně poznamenal fámulus.

„Zbláznil jste se?“ opáčil šetrný Mistr, *„Vždyť to jsou pravé italské makarony!“*

Nezbývalo, než zachránit co se ještě dalo; trpělivě tedy vybírali zlomky trubiček těstoviny a pečlivě jednu za druhou profukovali a nakonec je uvařili. Po vynaloženém úsilí se tedy v ateliéru Jana Zrzavého makarony k večeři přece jen podávaly. Pravé italské.

Při návštěvě vernisáže výstavy Matěje Trojana roku 1972 v jihlavské Galerii Vysočiny se nám Jan Zrzavý svěřil s aktuální starostí. Chystal se totiž k odletu do Atén, kde se mělo uskutečnit zahájení výstavy jeho díla. Země antického mýtu jej samozřejmě lákala, ale měl strach z letadla. V duchu jsem se podivil, poněvadž jsem předpokládal, že čím blíže k nebesům, tím blaženěji se musí cítit. Snažil jsem se ho uklidnit obvyklou argumentací, že letecká doprava je pohodlná, rychlá a že nebezpečí – možná ještě větší – hrozí například při cestě vlakem. Umělec se však ve svých obavách zviklat nenechal:

„*To je právě ono – taková vlaková srážka je dílem okamžiku, ale já se bojím těch pěti minut hrůzy, než se letadlo zřítí k zemi.“*

Ukázalo se, že Mistrovy obavy byly liché. Ze zahájení výstavy v Aténách se šťastně vrátil a já jej mohl ještě vícekrát v jeho bytě na pražských Zámeckých schodech navštívit. Ani v pokročilém věku, když už byl omezen v pohybu a odkázán na pomoc ošetřovatele, na Brno nezapomněl a umožnil mně vybrat z jeho raných, jinak těžko dostupných děl.

Už při úvodním seznamování s depozitáři obrazárny, v jejímž čele jsem stanul, jsem nemohl přenést přes srdce téměř úplnou absenci obrazů Josefa Čapka. Proto také jedna z mých prvních akvizičních cest do Prahy v roce 1959 neminula proslulý dvojdům bratří Čapků. Měl jsem štěstí, že jsem zde ještě zastihl malířovu ženu, paní Jarmilu, která mé snaze o zjednání nápravy vyšla vstříc. Díky ní tak tehdy v moravské sbírce vznikl základ důstojného zastoupení tvorby Josefa Čapka, a to hned třemi stěžejními díly, reprezentujícími jeho hlavní vývojové fáze (*Piják*, 1914; *Zlé svědomí*, 1926; *Dvě ženy se džbánky*, 1934-1936).

Při zpětném pohledu na mé první galerijní zkušenosti musím konstatovat, že jsem si coby zapálený začátečník na pochopení i dalších vdov po našich předních tvůrcích nemohl při doplňování sbírkových fondů stěžovat. Kdykoliv procházím pražským Pernštejnem, vzpomenu si na slavnou herečku

paní Leopoldu Dostalovou, která zde v jednom z vysokých secesních domů bydlela. S dr. Vlastou Kratinovou jsme ji navštívili, abychom z pozůstalosti jejího zesnulého manžela sochaře Karla Dvořáka vybrali kresby pro chystanou výstavu *Socha a sochařská kresba.* Velká tragédka, které tehdy už příliš do devadesátky nechybělo, na mne zapůsobila duševní svěžestí a byl jsem okouzlen přívětivostí a noblesou jejího jednání.

Obdobné porozumění jsem nalezl u paní Kaplické při výběru sochařských prací z pozůstalosti jejího manžela profesora Josefa Kaplického. Den před odjezdem z Brna do Prahy jsem se s ní dohodl na návštěvě v rodinné vile na Ořechovce. Během dopoledne jsem jí už z Prahy zavolal, abych se ubezpečil, že se mnou počítá. Potvrdila mi naši dohodu, poprosila mne jen, abych přijel o půlhodinu později. S omluvou mně pak podala vysvětlení. Byla totiž ilustrátorkou přírodovědných encyklopedií a těsně před mým příchodem právě dokončovala akvarelovou studii kaktusu, který vykvetl jen na pouhopouhou půlhodinu, o niž musela naši schůzku odročit. Mlčky ukázala prstem na exotický model, jehož okvětí stačilo po té nedlouhé chvilce uvadnout. Pohotový štětec paní Kaplické však nádherný květ zachytil natrvalo.

Neméně přívětivé přijetí nás čekalo rovněž v rodině vdovy po malíři Františku Janouškovi. Spolu s její dcerou paní Vančurovou nám umožnila bez jakéhokoliv omezení vybrat si z umělcova malířského a kreslířského odkazu charakteristické ukázky jeho životního díla. Díky tomu se sbírky Moravské galerie obohatily o ucelenou dokumentaci přínosu tvůrce, jenž byl vinou poněkud sektářské politiky českého surrealismu neprávem stavěn na vedlejší kolej. V jeho dobově aktuálních obrazech jsem vždy spatřoval jeden z nejoriginálnějších projevů zmíněné názorové tendence českého moderního umění. Janoušek totiž nespoléhal na literární motivaci díla, ale dovedl pro svou vlastní obraznost nalézt působivý malířský výraz.

Se zvláštním vzrušením jsem v roce 1970 odcházel od ženy básníka Vítězslava Nezvala paní Františky, známé pod familiárním jménem *Fáfinka.* Odnášel jsem si totiž obraz Toyen *Hlas lesa I* z roku 1934. Uvědomoval jsem si, že tak Moravská galerie získává jedno ze směrodatných děl rané fáze českého surrealismu, které jsem už dlouho znal z reprodukce podobně jako Nezvalovu stejnojmennou báseň, jejíž závěrečné verše se dotýkají hlubinné motivace díla: *„ Hlas lesa nad nímž žasne vítr / Noc nebo láska / Ani noc ani láska / Láska a noc.“*[18] O další se postarala malba sama. Temný otvor v hlavě zobrazeného sovího opeřence vždy doslova vtahuje mou pozornost; ztotožňuje se mi se zdrojem tajemného zvuku, jenž dal obrazu jméno. Je to obraz, který mě nepřestal fascinovat.

Vzpomínky na jednání s vdovami umělců, narozených na přelomu devatenáctého a dvacátého století, mě snad opravňují, abych ve svém výkladu

alespoň na skok Prahu opustil a zamířil do Hořic v Podkrkonoší. To proto, abych opětovaně navštívil paní Marii Wagnerovou-Kulhánkovou v rodinné vile. Jejího muže sochaře Josefa Wagnera jsem zde sice už nestihl, ale poselství jeho díla zde přetrvávalo v kamenných skulpturách instalovaných s velkým citem v zahradě i v bronzových a dřevěných plastikách v interiérech. Těmto mým návštěvám a hlavně porozumění paní domu, jakož i jejím dvěma synům, architektu Josefovi a sochaři Janovi, Moravská galerie vděčí za vývojově vyvážený soubor Wagnerových stěžejních soch.

Mateřské znamení

Veškerá setkání, ani zážitky z akvizičních výprav za umělci, zaznamenat nelze, jedno z nich však rozhodně opominout nemohu. Na pražské Vysoké uměleckoprůmyslové škole mě přijal štíhlý, nakrátko ostříhaný šedovlasý pán v bílém plášti s pečlivě uvázanou kravatou sladěnou s barvou košile – profesor František Muzika. Sotva jsem se na jeho pokyn usadil v křesle, bez okolků mně prozradil, že se už na mne informoval. Z faktu, že uprostřed nesnadno přístupného umělcova ateliéru vůbec sedím, jsem usoudil, že neznámý informátor byl k mé osobě milosrdný. Nicméně více než předběžnými referencemi jsem si pana profesora získal tmavohnědou bradavicí (*aterom* tomu lékaři odborně říkají), která se mi už někdy v dětství vytvořila těsně u levého ucha. Zdálo se mi, že v ní malíř shledal znak jakési spřízněnosti. Podobnou „ozdobou“ v téže části tváře se totiž pyšnil, ano, pyšnil i on. Já se zvědavě a s neskrývanou nedočkavostí ohlížel po obrazech *Elsinorů* a po dalších plátnech, které mě ze štaflí a stěn malířova školního atelieru oslovovaly tajemnou poezií, ale jejich autor se nedal přerušit a rozvíjel teorii o magickém významu mateřského znamení, jímž se na shodném místě u levého ucha může v pražských uměleckých kruzích pochlubit – jak mně sdělil – už jen Adolf Hoffmeister.

Bez zvláštního přičinění jsem se tak nečekaně stal členem esoterického kroužku, což mně – jinak si to vysvětlit nedovedu – napříště otevíralo dveře do páně profesorovy tvůrčí dílny. Dostalo se mně dokonce pozvání k návštěvě jeho bytu, abych mohl pro Moravskou galerii vybírat z širšího okruhu děl, tedy i z těch, kterých si asi on sám považoval nejvíce.

Velkou radost jsem Františkovi Muzikovi způsobil, když se mně poštěstilo objevit jeho ranou, dlouhou dobu nezvěstnou *Továrnu ve Vraném*. Tato krajinomalba se mu totiž záhy poté, co ji roku 1921 vytvořil, beznadějně ztratila z očí. Kdosi ji prý vyhrál na proletářské slavnosti v tombole a od toho okamžiku jako by se po ní zem slehla. Představu o její podobě přinášela čer-

nobílá, ne zcela kvalitní reprodukce v prvním ročníku časopisu *Proletkult* s průvodním textem Karla Teiga, jenž dílo pasoval na vzorovou ukázku tvůrčí cesty mladé devětsilské generace. Tento pozoruhodný Muzikův obraz jsem objevil někdy kolem poloviny šedesátých let při náhodné návštěvě u stařičkého sběratele v Černé Hoře u Brna. V sousedství s plátny vesměs nevalných hodnot se dílo na stěně vyjímalo jako klenot. Netrvalo dlouho a tento vývojově závažný obraz se ocitl ve sbírkách Moravské galerie. Pan profesor na mne tehdy naléhal, abychom si s ním *Továrnu ve Vraném* vyměnili podle mého výběru za jakoukoli z jeho novějších prací. Když jsem mu vysvětlil, že to je vyloučeno, nakreslil alespoň pro našeho stolaře profil vhodnějšího rámu. V novém oblečení pak dílo Muzikova mládí reprezentovalo české moderní umění na výstavách u nás i v zahraničí.

Dnes lituji, že můj výběr Muzikových obrazů byl limitován tehdejšími finančními možnostmi. Přesto se nám podařilo postupně zakoupit pozoruhodný soubor malířových pláten. Někdejší moje okouzlení z tohoto umělcova raného díla, ale i z *Lesa* (1947), z elegického *Zátiší s hlavou v červené* (1948) nebo z pozdější vznosné *Níké,* jakož i z dalších jeho maleb nemohl oslabit ani čas.

Naposledy jsem se s panem profesorem setkal na podzim roku 1974 v jeho pražském soukromém ateliéru. Ale to už byl umělcův zrak zaostřen do nekonečna. Když jsme po Muzikově smrti představili příštího roku kolekci jeho pláten na naší výstavě českého umění první poloviny dvacátého století v síních Moderní sbírky Národní galerie, jeho paní se vyslovila o manželově zastoupení v Moravské galerii s uznáním a umožnila nám je ještě dále doplnit.

Čekání na krásné světlo

V zástupu výjimečných osobností, které jsem v Praze potkal, se zřetelně rýsuje tvář se strniskem vousů a se zkoumavýma očima: Josef Sudek. Rozmlouval jsem s ním několik měsíců před jeho smrtí sice jen jednou, ale jeho ezopská tvář se mně do paměti vtiskla natrvalo. Shodou okolností právě roku 1976, kdy se péčí Dr. Antonína Dufka chystala v Moravské galerii v Brně fotografova souborná výstava, jsem dokončoval práci na monografii Vincence Makovského. Poněvadž jsem se dozvěděl, že Josef Sudek vlastní jedno ze sochařových avantgardních děl, ohlásil jsem se u něho a navštívil jej s naší fotografkou Alenou Urbánkovou, abychom pořídili snímek této plastiky.

Řadový dům na Hradčanech s průčelím do Úvozu nenapovídal nic o skvostech, jež zde majitel ukrýval – co ukrýval: skladoval. Místnosti za okny s výhledem do Strahovské zahrady a na Petřín se totiž časem změnily ve skladiště

rozličných předmětů včetně uměleckých děl, která mu mohl závidět i nejnáročnější sběratel. Však se tu cítil očividně dobře; vše, na čem utkvěl jeho zrak, mu něco z jeho života připomínalo. K reliéfu Vincence Makovského, který prý od autora dostal jako honorář za fotografické služby, se vázaly další vzpomínky. Stejně tak jako například k obrazu Františka Tichého, na nějž Sudek vzpomínal jako na dobrého přítele navzdory tomu, že prý naň malíř z nějakých nepochopitelných důvodů později zanevřel. Přišla řeč i na vážnou hudbu. Sudek byl jejím oddaným ctitelem; to jsem mezi řečí pochopil mimo jiné už z toho, že před příjmením svých oblíbenců důsledně uváděl slovo *pan* – pan Bach, pan Vivaldi, pan Mozart a samozřejmě pan Janáček.

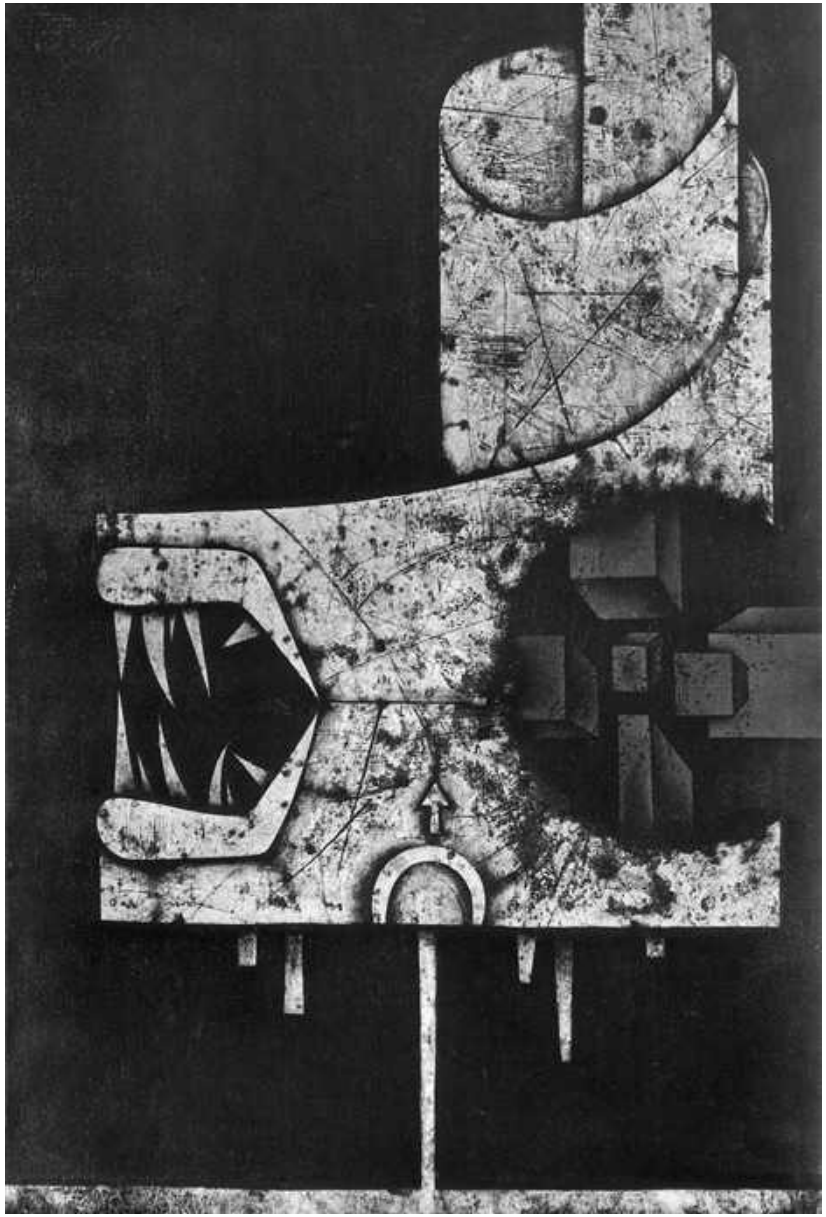
Zatímco Alenka chystala před Makovského reliéfem stativ aparátu – asi trochu zneklidněna přítomností mága české fotografie za zády – Mistr se ze svého vyprávění vyrušit nenechal. Překvapilo mě to; až do těchto okamžiků jsem totiž Sudka měl za mlčenlivého, do sebe uzavřeného samotáře. Když jsme se loučili, pozval jsem jej – podobně jako před léty Josefa Šímu – aby se osobně zúčastnil vernisáže své brněnské výstavy, která se měla uskutečnit za pár dní. Také Josef Sudek se předem omluvil, ale na rozdíl od malíře pověděl proč:

"*Nezlobte se, pane řediteli, že do Brna nepřijedu. Víte, ono třeba zrovna v ten den bude krásný světlo, a já bych pak byl nasranej, že jsem měl raději fotografovat.*"

To byl ovšem argument, který jsem musel uznat.

Napříč skupinami

Z výtvarnického šiku, jenž vystoupil na veřejnost těsně před druhou světovou válkou, popřípadě během ní, se mně podařilo poznat alespoň některé představitele – ať už se sdružili na skupinové platformě, nebo usilovali o osobitý výraz na vlastní pěst. Mezi nimi se mi zjevují postavy značně rozdílného tvůrčího profilu, jako například František Gross, nebo Jan Smetana, kterého jsem v jeho bytě a ateliéru na Sibeliově ulici navštívil několikrát. Nejvíce mně přitahovala solitérní osobnost Zdeňka Sklenáře; snad pro účinek, jímž na mne už za učňovských let zapůsobily jeho rané ilustrace k Erbenově *Kytici*. O svůj dávný, mohu říci směrodatný zážitek jsem se s autorem mohl podělit, když jsem jej osobně poznal na prvním brněnském bienále roku 1964, kdy zde působil jako člen poroty. Shodou okolností právě Sklenářovo rané období je v Moravské galerii zastoupeno nejlépe (například *Autoportrétem* z roku 1941), rozhodně lépe, než jeho vývojové fáze pozdější. Velice jsem proto usiloval o nápravu, a to získáním oleje *Pocta Františku Tichému* (1950-1954),



Mikuláš Medek, *Hlava projektanta věží*, olej, plátno, 1969 (do sbírek Moravské galerie v Brně získáno 1969).

ale toto plátno se mi na něm vymámit nepodařilo. Jisté uspokojení mně přineslo, že jsem roku 1984, tedy v době, která tomu příliš nepřála, mohl – byť jen nepatrným podílem – jako lektor pomoci vydání Sklenářovy monografie Františka Šmejkala v pražském Odeonu.

Z pochopitelných příčin jsem v Praze vyhledával výtvarníky i mé generace nebo jí blízké, hlavně ovšem ty, z jejichž tvorby vyzařovalo úsilí vymanit se ze stojatých vod ve prospěch moderního pohledu na svět. Ačkoliv ne všechny polohy mně osobně byly stejně blízké, dbal jsem toho, aby sbírka, o jejíž růst jsem se staral, alespoň v náznaku zachytila mnohotvárný pohyb, jenž souzněl s dobou, kterou jsem žil. Připouštím, že jsem přitom pramálo dbal příslušnosti umělce k té či oné skupině, jichž se během šedesátých let v touze po svobodném projevu utvořilo nepočítaně. Můj zájem směřoval napříč těmito seskupeními, pídil jsem se po přínosu jednotlivých osobností. Snad proto se mi s odstupem bezmála půlstoletým vynořují v paměti obrysy jen některých postav, zatímco jiné se mi ztrácejí v přítmí zapomnění. Jak jsem již zdůraznil na začátku, nemíním svým vyprávěním nahrazovat historii, ani historii umění dané doby, nýbrž přijít se subjektivním pohledem, jenž bude nutně mezerovitý.

Ze dvou návštěv malíře Mikuláše Medka si nejvíce pamatuji tu první. Už u vchodu do domu mě upoutala stará vizitka na poštovní schránce s ponechaným jménem předchozího nájemce ateliéru Jana Čumpelíka, které bylo rozevlátým rukopisem pouze přepsáno černou fixkou: *Medek.* Pobavilo mě to; neznám lapidárnější vyjádření bizarních peripetií dějin českého poválečného výtvarnictví. V Medkově malířské dílně jsem měl příležitost seznámit se s jeho ženou fotografkou Emilou, která zde byla náhodně přítomna s dcerou. Zdálo se mi, že oběma bylo malířovo mírné opojení trochu nemilé. Jemu to však nebránilo v ironických úvahách o moderním světě. Některé postřehy mi přišly neméně originální, jako fantomatické organismy jeho pláten, zplozené jeho uvolněnou představivostí a realizované s nevšedním výrazovým perfekcionalismem, s nímž v obrazovou jednotu spojoval hodnoty fantazijní s reálnými a prvky malířské s grafickými. Přišlo mi sympatické, když v proudu rozjímání o věcech vezdejších například prohlásil, že netouží po osobním autě, poněvadž je považuje za dopravní prostředek zatím naprosto nedokonalý.

„Počkám si,“ řekl,*“až do auta budu moci nasednout, a ono vyhoví mému příkazu:´Chci na Žižkov, Kubelíkova ulice číslo to a to´!”.*

Čekal na zázrak techniky, čekal, ale už se jej nedočkal. Také já od něho odcházel s nepořízenou. Ke dvěma vynikajícím plátnům *(V lednu zblednu,* 1965 a *Hlava projektanta věží X,* 1969), které jsme ve sbírkách už opatrovali a při každé vhodné příležitosti prezentovali, se mně další Medkova díla získat nepodařilo. Malíř měl vyprodáno. Dokonce i velký rozpracovaný obraz

na štafli, před nímž jsem naslouchal jeho úvahám, měl prý už zamluvený zahraniční sběratel.

Úspěšněji jsem dopadl ve své snaze dokumentovat v galerijních sbírkách ukázky z díla Vladimíra Boudníka, dalšího z význačných postav našeho poválečného moderního umění. Umělce jsem sice už nezastihl naživu, zato jsem se setkal s porozuměním jeho matky. V jejím žižkovském bytě jsem dostal příležitost vybrat reprezentativní soubor Boudníkových průkopnických grafických prací, jimiž předznamenal nové výrazové možnosti a tendence a jimiž se zapsal do povědomí naší mladé výtvarnické generace, hlavně té její části, která se manifestačně přihlásila k poetice informelu.

Často mě mé pražské výpravy za uměním přiváděly do ulice U akademie. Lákala mě tam poezie obrazů Jiřího Johna a jeho ženy Adrieny Šimotové, kteří zde v podkroví jednoho domu měli dvojateliér. Osobnost nepříliš mluvného malíře jako by v sobě nesla tajemství. Zatímco paní Adriena obstarávala veškeré společenské povinnosti související s návštěvou, a jako malířka se spíše stahovala do pozadí, umělec, v jehož části ateliéru se setkání odehrávala, býval pohroužen do svého vlastního světa. Osobitá přírodní lyrika jeho děl se nepotřebovala uchylovat k širším krajinným záběrům. Rád se spokojoval s výmluvným detailem, a to podle zásady *pars pro toto.* Připadalo mi, že jeho malířská i grafická tvorba těží z poznání, že i v kapce rosy se zrcadlí vesmír. Ujistil jsem se o tom téměř doslova, když se nám vedle jiných jeho děl podařilo získat obraz *Krůpěj* z roku 1967. Když jsem téhož léta připravoval přehlídku českého moderního umění pro *Sala Dalles* v Bukurešti, pořadatelé toto Johnovo plátno reprodukovali na plakátu s důvtipně umístěným názvem výstavy jako její zástupný symbol.

Jiří John, bytost hluboce produchovnělá, byl přitahován přírodními živly v jejich vzniku a zániku – zákonitostmi jsoucna, jimž nemohl uniknout ani on sám. Jak se nad životem churavějícího umělce začalo stmívat, zaznamenával jsem při posledních návštěvách novou, stále zjevnější významovou složku jeho díla; vycítil jsem ji v reflexi o životě a smrti, která se místy hlásila dramatickou intonací jeho pozdních děl.

Také z pobytů u dalšího pražského výtvarnického páru jsem si odnesl cenné zážitky a – což jsem pokládal za zvláště důležité – pro galerii též několik vynikajících sochařských prací. Prací názorově značně rozdílných, ba protichůdných. Mám na mysli jednak komorní podobizny od mé krajanky Vlasty Prachatické, jednak práce Stanislava Kolíbala, které už tehdy nenechávaly na pochybách o jeho místě v zápasu o umění adekvátní době. Byl jsem tehdy potěšen, že jsem na vyžádanou konzultaci vedení zámku v Hradci nad Moravicí mohl pro realizaci bysty Ludwiga van Beethovena do tamějšího parkového prostředí doporučit právě sochařku Prachatickou, která se i tohoto monu-



Jiří John, *Krůpěj*, olej, plátno, 1967 (do sbírek Moravské galerie v Brně získáno 1967).

mentálního úkolu zhostila s příslovečným citem a sochařským mistrovstvím. Později se Stanislav Kolíbal prezentoval knižními ilustracemi na brněnském bienále a debutovala zde rovněž jejich talentovaná dcera Markéta.

Podobně jako od Mikuláše Medka jsme odcházeli s nepořízenou též od jiných pražských autorů, například od malíře Stanislava Podhrázského či od sochaře Aleše Veselého. S týmiž potížemi jsem se ostatně potýkal i u Vladimíra Preclíka, i když jsme se později spřátelili. Sochař si svého díla asi velice vážil a nerad se jej zbavoval. Nechal se obměkčit až po velké výstavě

v Moravské galerii roku 1969, a to prodejem jediné kompozice *Vertikální antistroj* (1963), a mnohem později, v době, kdy byl v nemilosti, jsme od něho získali hlavu z jeho rané portrétní galerie *Jaroslav Ježek* (1959). Už předtím jsme v Moravské galerii ve spolupráci s přáteli výtvarného umění uspořádali besedu, kterou by bylo možno nazvat *Trojhlas,* stejně jako se jmenuje společná knížka Miroslava Horníčka, Ilji Hurníka a Vladimíra Preclíka, vydaná v Melantrichu roku 1986. Horníček také v galerii zahajoval jednu ze dvou výstav Preclíkovy ženy Zdeny Fibichové, jejíž poeticky laděná plastika vytříbeného tvarosloví neprávem stála a stojí v pozadí díla jejího daleko průraznějšího manžela. Nemohl jsem pochopit a těžko jsem nesl, že další její výstavu, kterou jsem se pokusil prosadit v Galerii Vysočiny v Jihlavě, tehdy zakázal vedoucí odboru kultury Jihomoravského krajského národního výboru, a to s neústupností vlastní jeho původnímu důstojnickému povolání.

Meditace o lidském údělu

Další z mých pražských zastavení nese jméno malíře Františka Ronovského. Poznal jsem se s ním už někdy před polovinou šedesátých let, kdy z pověření Svazu čs. výtvarných umělců zajížděl do Brna jako člen nákupní komise Moravské galerie. Už tehdy si mě získal objektivitou, s níž zasahoval do jednání. Jeho vyhraněný malířský talent mu nebránil, aby akceptoval a obhajoval i díla, která byla jeho osobnímu názoru značně vzdálená. Za zásadní kritérium považoval kvalitu. Neohlížel se napravo nalevo a hlasoval buď pro, nebo proti bez ohledu na to, zda nalezne podporu v postojích ostatních členů komise.

Od té doby jsem za ním dojížděl do jeho pražského ateliéru v Jaselské ulici v Bubenči. Jednou mně představil svému oblíbenému panu profesoru Pařízkovi, jenž pak usedl na židli a mlčky naslouchal našemu rozhovoru. Později jsem se s panem profesorem shledával už jen ve Františkových kompozicích jako s figurální dominantou, zpravidla ve společenství mladých žen. V ústřední části jednoho z malířských triptychů se ke starcově černě oděné postavě, ležící na zemi, sklánějí jeho společnice s nářkem.

Roku 1969 jsem dostal od ministerstva kultury za úkol připravit velkou výstavu československého současného umění v Budapešti. Maďarská strana tehdy vyslala do Československa dva zástupce, malíře a historičku umění, kteří se měli seznámit s mou koncepcí výstavy a s průběhem přípravných prací. Oba jsem uvedl do ateliérů některých z umělců, s nimiž jsem pro výstavu počítal. Mezi nimi nemohl chybět František Ronovský. Před rozměrnými figurálními enkaustikami projevil maďarský výtvarník o tuto odvěkou

techniku zájem. Musím podotknout, že malíř se dorozumíval německy a jeho kolegyně rusky. František nevládl ani jedním z obou jazyků, což mu nikterak nebránilo, aby dvojici zájemců za pomocí sugestivních gest pronesl dvoj- nebo spíše trojjazyčný výklad o technických postupech, které při realizaci svých děl volí. Výklad neobyčejně názorný. Prostě: bylo to k popukání a já na tento Ronovského výkon nezapomenu.

Že jsem obrazy Františka Ronovského zařadil do výstavy v Budapešťském *Mücsarnoku* mezi dominantní exponáty a že jsme v sálech Moravské galerie roku 1971 uspořádali jeho velkou výstavu obrazů a kreseb, jsem považoval za samozřejmé. Viděl jsem a stále v něm vidím jednu ze stěžejních postav našeho novodobého malířství. Už tehdy jsem cítil, že tvorba Františka Ronovského, jež v osobité syntéze těží jak z odkazu starého umění, tak i z životních podnětů zcela aktuálních, ztělesňuje kontinuitu tolik potřebnou v naší nejisté době, poznamenané skepsí o možnostech malby a o úloze uměleckého činu. Pro inspiraci nechodil daleko. Mnohé z jeho figurálních obrazů jsou založeny na důvěře, že i postavy a děje z jeho nejbližšího okolí potenciálně skrývají obecnější výpověď o životě, že nabízejí širší obsahové poselství. To bylo ovšem podmíněno jeho fantazijním fondem, neméně než volbou adekvátních výtvarných prostředků.

Imaginární prostor Ronovského figurálních skladeb zejména v letech šedesátých, kdy jsem jej navštěvoval nejčastěji, byl dán především vzájemnými vztahy aktérů. Ti, jako by odolávali zákonům gravitace, se volně pohybovali v prostředí většinou abstraktním. Ronovského vyvinutá fabulační schopnost sloužila nikoliv jen dějové osnově zvoleného tématu, ať už jím je svatba, pouť, výlet, slavnost, vzpomínky na rodinu nebo třebas předtucha či pád, nýbrž mu umožnila výpověď o lidském údělu. Nebylo tak zcela vinou Františka Ronovského, že vyznění jeho obrazů často nese znaky melancholie či tragiky.

Pro jeho epicky založenou poetiku je příznačné, že svá díla řadil do triptychů a k posledku i do rozsáhlých polyptychů, v nichž mohl rozvést svou meditaci o životě. V době, kdy představitelé oficiálních svazových orgánů, kteří mu svým významem sahali sotva po kolena, označovali Ronovského dílo s nádechem pohrdání za „dostojevštinu“, se mně podařilo obohatit jeho zastoupení ve sbírkách galerie o další závažnou malířskou práci, o rozměrný triptych *Vzpomínka na tetu* (1972).

Při poslední návštěvě bubenečského ateliéru, bylo to někdy před rokem 2005, jsem se po delší době poznovu přesvědčil o tom, co jsem věděl už dávno: že totiž malířská tvorba představovala Františku Ronovskému způsob jeho lidské existence. Mé mínění mně zanedlouho potvrdila zarmucující novinová zpráva, že dne 17. března 2006 umělec ve své malířské dílně zemřel se štětcem v ruce.



František Ronovský, *Vzpomínka na tetu*, pravá část triptychu, enkaustika, 1972 (do sbírek Moravské galerie v Brně získáno 1975).

Při častých cestách do Prahy jsem si pokaždé uvědomoval, do jak krásného města jezdím. Ani vzrůstající ruch – dopravní, turistický a často nepříliš uvážený ruch stavební, jenž v posledních letech hyzdí tvář metropole, zejména v jejích okrajových částech, nemůže na mém obdivu mnoho změnit. Ostatně nemohly jej zhatit různá nepříjemná zasedání, schůze či jiná úřední jednání, jichž jsem si dříve užil ažaž, ba ani fenomén, s nímž jsem se v praxi setkával dnes a denně, jemuž se říkává *pragocentrismus*.

Fenomén vytrvalý, jenž přežil veškeré režimy. Nevypořádaly se s ním žádné pokusy o decentralizaci moci nebo věcí kulturních jak v minulosti, tak v současnosti. Pokud bych se soustředil jen na sféru výtvarnou, mohu poukázat například na to, jak to ovlivnilo osud malířského díla Antonína Procház-

ky, Jaroslava Krále, Františka Foltýna, ale třebas i Bohdana Laciny nebo Bohumíra Matala. Všichni dlouho dopláceli a jejich tvůrčí odkaz stálé doplácí na to, že se usadili mimo hlavní město a spojili svůj život s Brnem.

Emil Filla, rodák z Chropyně na Moravě, této nepříznivé determinaci unikl nejen díky mimořádnému talentu a osobní průbojnosti, ale také proto, že už v letech mladosti přesídlil do matičky Prahy. Prostě jinak nelze. Rovněž talentovaní herci nebo zpěváci mohli sklízet úspěchy a vysloužit si umělecké ostruhy jedině na předních pražských scénách a v operních divadlech zahraničních. Mohli prokázat svrchovanost svého talentu jedině v konfrontaci s tím nejlepším.

Snad je to i pochopitelné. Nic nenasvědčuje tomu, že by se něco v této pražské sebestřednosti změnilo; bude platit i nadále, má totiž hluboké kořeny v historii a v setrvačnosti myšlení. Provždy asi zůstane *Morava ovečka tichá,* jak v *Nápisech na hrobě* už roku 1926 pravil Vítězslav Nezval.

Bylo by ale dobré si uvědomit, že pragocentrismus z hlediska širšího evropského kontextu není vlastně také ničím jiným než druhem regionalismu. Mohli by o tom jistě vyprávět ti, kteří nalezli druhý domov v cizině, jako například František Kupka, Josef Šíma popřípadě další, kteří se hrou osudu vymanili z životních a kulturních poměrů malé země uprostřed Evropy.

IX / Z BRNĚNSKÉ VÝTVARNÉ SCÉNY

Do aktuální umělecké problematiky města Brna jsem rovnýma nohama vpadl vlastně až po nástupu do služeb Moravské galerie. Teprve od té doby jsem se poznával s umělci, kteří se podíleli na úhrnné podobě brněnského výtvarného života. S některými z nich jsme si navzájem padli do oka hned napoprvé, s jinými jsem se sbližoval postupně, a k dalším jsem cestu nenašel vůbec. I tak těch, kteří utkvěli v mé paměti, je tolik, že musím rezignovat na snahu přinést o všech byť i jen povšechnou zmínku. Mohu se zaměřit jen na ty, jejichž lidský zjev se vtiskli do mé paměti nejvýrazněji, hlavně na ty, jejichž tvůrčím odkazem jsem se soustavněji obíral, a které jsem tudíž osobně znal.

Jako hrdina v dramatu

Od začátku šedesátých let jsem býval hostem sochaře Josefa Kubíčka v jeho domku v Králově Poli – v ulici, která se dříve případně jmenovala *Na kopcích.* Cestou tunýlkem pod tratí a pak nahoru po svahu mezi akáty a volně rostoucími keři jsem si uvědomoval, že přede mnou tudy kdysi kráčívali Kubíčkovi přátelé, mezi nimi malíři Jan Trampota, František Foltýn a spisovatelé J. V. Pleva a zejména Jiří Mahen, jenž patřil mezi zasvěcené interprety sochařova díla. Však mně také pokaždé přišla na mysl básníkova slova, která mu připsal:

Velký nepokoj valí se světem kam chce,
a lidský duch instinktivně touží po „sochách“,
po nebojácném člověku, který vychází z neurčitosti všech forem
jako hrdina v dramatu...[19]

Za mých návštěv to už ale byla historie poměrně dávná. Umělec, který obohatil novodobé české sochařství o nesporné hodnoty, zde žil se svou ženou polozapomenut v podmínkách neobyčejně skromných. Pobíral nepatrný důchod, po léta jeho sochy nikdo nekupoval a navíc musel čelit neduhům, které přicházejí se stářím.

Situaci obou manželů ztížilo, že jejich dcera Jarmila, talentovaná historička

umění, jako projev nesouhlasu s radikálními společenskými změnami roku 1948 ilegálně opustila zemi a emigrovala do Švýcarska a později do Ameriky. Tato nenahraditelná ztráta, s níž se oba rodiče těžko vyrovnávali, měla podíl na tom, že se umělec stáhl do ústraní a téměř nevystavoval. Mnohým z krajské organizace svazu výtvarníků Kubíčkova absence v tehdejším kulturním životě možná docela vyhovovala. Nevyhovovala však vlastním potřebám města, s nímž sochař spojil svůj život i umění. Takže se roku 1959 brněnská veřejnost přece jen jeho výstavy v Domě pánů z Kunštátu dočkala. To byl také počátek mého zájmu o dílo Josefa Kubíčka, který jsem zprvu vtělil do recenze v *Rovnosti* a na jaře roku 1963 jsem představil rozsáhlý přehled sochařova životního díla ve všech výstavních sálech Moravské galerie.

Při této příležitosti jsme od něho zakoupili dvě sochy a o soubor kreseb. Samozřejmě že sochař tehdy žádnou závratnou částku za prodej obdržet nemohl, avšak vzhledem k prostředkům, s nimiž stárnoucí manželé museli až dosud vycházet, měl pocit, že zbohatl, a nevěděl si rady jak s honorářem naložit. Váže se k tomu anekdotický příběh, pro sochařovo smýšlení a pro jeho vztah k přírodě příslovečný.

Od jeho syna, malíře Jánuše Kubíčka jsem se dozvěděl, že ho otec právě tehdy pověřil nákupem zásoby ptačího zobu. Když v obchodě otcovo přání tlumočil, prodavači to prý nedalo, a od zásuvky s ptačí potravou se na kupujícího nedůvěřivě obrátil: *„Pane Kubíčku, říkal jste deset deka nebo deset kilo?“* Ovšemže to bylo deset kilogramů krmiva, které pak syn otci přinesl, aby mohl nasytit oblíbené opeřence. Ti se pak zejména v zimě, když napadl sníh a nebylo nikde nic na zob, slétali do zahrady ke společným hodům a hlasitě dávali svému dobrodinci najevo vděčnost.

V zahradě Kubíčkova domku jsem se sochařem strávil chvíle v přítomnosti jejich zvířecích miláčků, k nimž patřily i želvy, a ovšem i uprostřed soch, které bývaly svědkem jeho vyprávění o tom, co bývalo. Jindy jsem zase naslouchal umělcovým vzpomínkám uvnitř v bytě a šilhal přitom po plátnech Bohumila Kubišty, Emila Filly, Antonína Procházky, Václava Špály a Jana Trampoty, rozvěšených kolem po stěnách. Dnes lituji, že jsem si s sebou nebral poznámkový blok a nezaznamenával si, co jsem se dozvěděl. To jsem si totiž ještě netroufl pomyslet na to, že jeho osobnost a dílo se stanou jedním z mých témat, jež později vyústí v přípravu dalších jeho výstav v Domě umění města Brna a roku 1976 ve Valdštejnské jízdárně v Praze. Jak rád bych se byl umělce na leccos z jeho života dotázal zejména později při práci na monografii, ale to už dávno nebyl mezi námi.

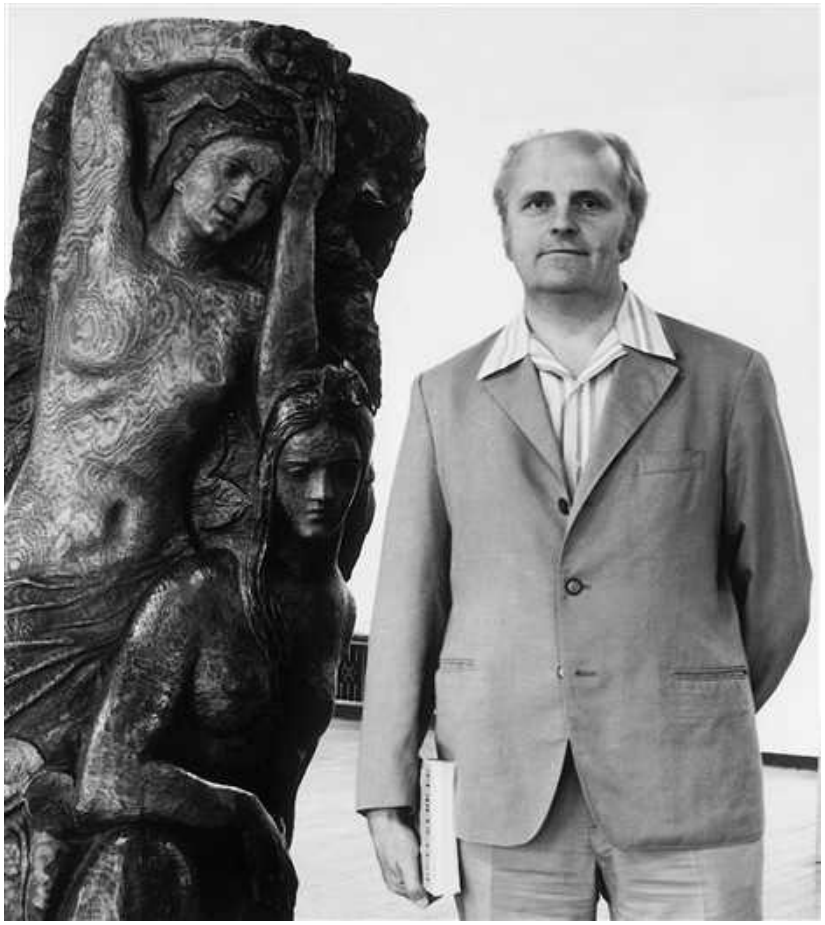
Když jsem se s Josefem Kubíčkem roku 1972 loučil naposledy, vynořilo se v mých představách nejen celé jeho sochařské dílo, v němž se v podivuhodné jednotě snoubí sociální cítění s lyrickou reflexí, ale též kontury jeho tvůrčí osobnosti. Úděl sochaře chápal jako poslání, jež nepovažoval za břímě, a to ani když musel čelit potížím a překonávat překážky, nýbrž ty považoval za příležitost k seberealizaci. Věděl, že snadná cesta je špatná cesta. Svých cílů dosahoval nejen díky osobitému talentu a řemeslné zdatnosti, ale též pevnou vůlí a pracovitostí. Ruce Josefa Kubíčka se podobaly rukám dělníka.

Mezi brněnské umělce “staré školy”, s nimiž jsem se stýkal, musím zahrnout malíře Karla Jílka, žáka Maxe Švabinského. Ačkoliv svého učitele nikdy obdivovat nepřestal, jeho vlastní vývoj mířil směrem dosti odlišným. Rezonoval spíše s ohlasy francouzské romantické tradice a někdy na mne Jílkovy vážně laděné obrazy působily až staromistrovsky. Tak tomu bylo ještě v době, kdy jsem studoval na Vyšší škole uměleckého průmyslu, kde profesor Karel Jílek vedl oděvní oddělení. Jeho přísný pohled, ostře řezaná tvář a nepřístupný výraz vzbuzovaly respekt a tak také na mne působila plátna, která vystavoval na členských výstavách. Jako by stála mimo čas.

To se však změnilo záhy potom, co pan profesor odešel do důchodu a mohl se nerušeně věnovat pouze malování. Jeho nové obrazy pojednou omládly. Tuto metamorfózu zajisté podmínilo názorové uvolnění šedesátých let, které oživilo zájem o principy moderního umění, ale rozhodující roli v tom jistě sehrál umělcův elán, jejž by mu mohl závidět leckterý mnohem mladší výtvarník. Neobjevoval nové světy, nýbrž spíše po svém kultivoval vnější podněty; činil tak ovšem s nepochybným malířským mistrovstvím. Bylo to patrné jak v zátiších, v kompozicích figurálních, tak i krajinářských, inspirovaných převážně přírodou Českomoravské vysočiny. V této vývojové fázi malířské tvorby Karla Jílka jsem byl u toho: na umělcovo pozvání jsem přicházel do jeho ateliéru v rodinném bytě na Gorkého ulici v Brně a sledoval, jak malíř pokročil ve snaze o malířský tvar odpovídající současnosti. Výsledky tohoto úsilí jsem pak mohl uvést na řadě výstav v Brně, Novém Městě na Moravě, v Hodoníně a nakonec i v Praze a později ve Vídni. A ještě o jedno poznání jsem byl bohatší: díky častým osobním setkáním můj respekt k osobnosti Karla Jílka vzrostl, když jsem v něm poznal člověka neobyčejně citově exponovaného. Pochopil jsem, že právě tato složka lidského založení představuje vlastní pohnutku jeho tvorby. Pokusil jsem se to zformulovat v závěru monografie:

„...jeho senzibilita byla vystavena neodbytným vlivům zvenčí a co chvíli zraňována drsnými nárazy, jimiž se hlásí moderní doba. Za těchto okolností nemohl přejít bez povšimnutí, trpěl-li kdekoliv člověk nebo byla-li ohrožena jeho existence. Umělecký vztah ke světu se proto Jílkovi nutně musel stát otázkou charakteru.“ [20]

Text mé monografické studie, na níž jsem pracoval v průběhu roku 1981, si Karel Jílek ještě přečetl a s očekáváním se upnul k jejímu vydání. Toho se ale již nedočkal.



U dřevořezby Josefa Kubíčka *Podzim* (1930-1931) na jeho výstavě ve Valdštejnské jízdárně, kterou roku 1976 uspořádala Národní galerie v Praze. (Socha získána do sbírek Moravské galerie roku 1969).

Jak to ptáče nebeské

Kdykoliv se vracím ke dvěma monografiím Františka Foltýna, nemohu se zbavit pocitu, že jsem v nich charakteristice umělcovy povahy zůstal něco dlužen. Ve snaze rehabilitovat malířovo dílo, které bývalo neúměrně dlouho odsouváno na okraj českého moderního umění, jsem se zaměřil především na interpretaci jeho výtvarného přínosu a pokusil jsem se rovněž vymezit umělcovo místo v českém a evropském avantgardním umění. Nyní si uvědomuji, že v očích méně obeznámeného čtenáře tak mohla osobnost Františka Foltýna dostat podobu introvertního tvůrce, pohrouženého jen do speciální tvárné problematiky.

To by ovšem byla představa jednostranná a zkreslující, na hony vzdálená umělcovu faktickému založení. Foltýnovo malířské zaujetí totiž vyvažoval účastný zájem o společenské dění stejně jako jeho bohémská letora. Jakkoliv po celý život skoro stále tloukl bídu s nouzí, nenechal se tím nikterak vyvést z míry a za všech okolností užíval darů života. Nebažil po hmotných statcích, a pokud čas od času za své obrazy nějaký honorář utržil, dlouho jej pohromadě neudržel. Pohrdal výtvarníky, jimž finanční zisk znamenal více než uspokojení z vlastní tvorby, a vyjadřoval se o nich jako o *numismaticích*. Svědectví o svérázném postoji Františka Foltýna k životu může snad pomoci dokreslit několik vzpomínek nebo historek, z nichž alespoň ty trefné by neměly upadnout v zapomenutí.

S Františkem Foltýnem jsem se poprvé osobně poznal roku 1960 v ateliéru sochaře Vincence Makovského na Rybářské ulici v Brně. Foltýn se s ženou Vali nečekaně objevili ve dveřích a profesor Makovský mě malíři tehdy představil. Podržuji si v paměti pohled Foltýnových očí, které na mne upřel, a také originální způsob vyjadřování, s nímž se hned vložil do rozhovoru. Přiznám se, že jsem chvílemi jeho aforistickým poznámkám příliš nerozuměl. Nebyl jsem sám. Také Makovský, ačkoli byli dávní přátelé a malíře dobře znal, to nevydržel a obořil se na něho:

„*Franto, kdo ti má rozumět, ty bys sis měl s sebou vodit tlumočníka!*“

Časem jsem měl dostatek příležitostí si na osobitý slovní projev Františka Foltýna zvyknout. Vídali jsme se na schůzích svazu výtvarníků, v klubu umělců v Domě umění města Brna i při příležitostných setkáních. Navštěvoval jsem jej v jeho bytě v ulici Tábor č. 19. Častým hostem jsem u Foltýna býval v roce 1966, kdy jsem připravoval jeho výstavu v Moravské galerii, a také později, když jsem pracoval na malířově monografii. Občas za mnou přicházel do galerie.

Znal jsem se tedy s Františkem Foltýnem posledních šestnáct let jeho života, v době, kdy maloval už méně než dříve. Na obrazech, které byly pouhým echem

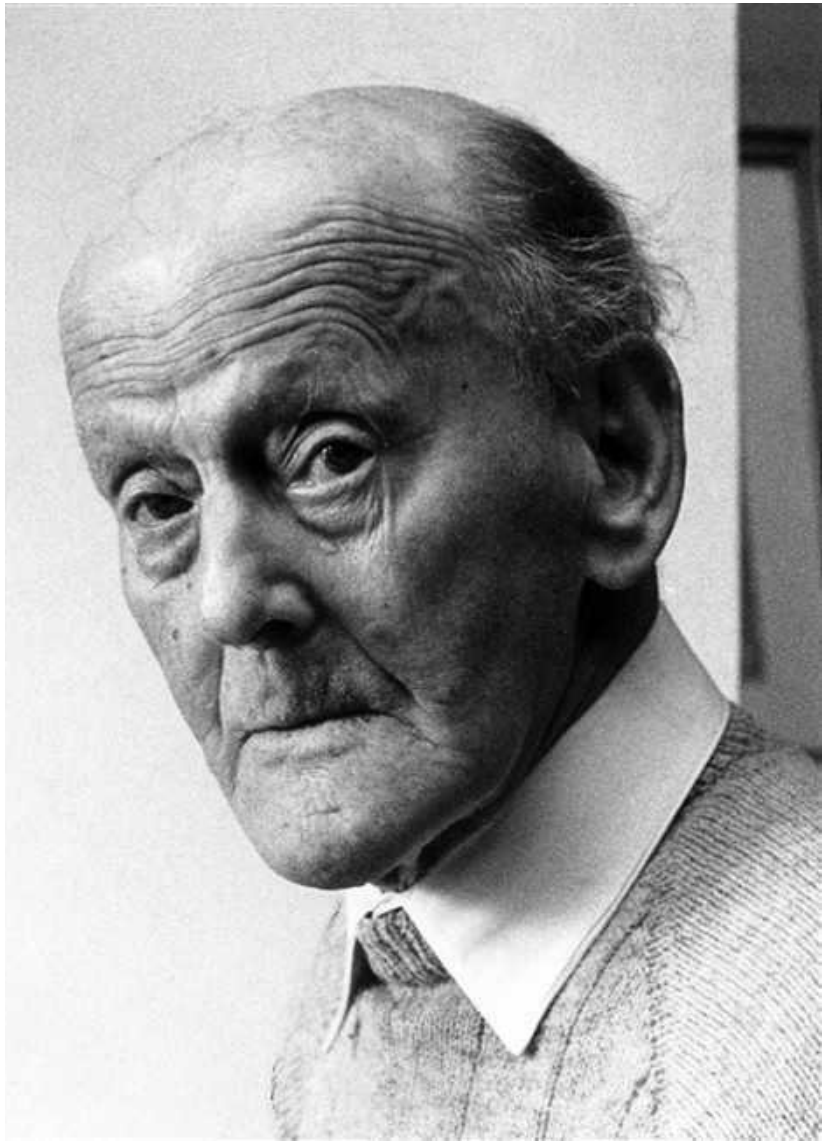
někdejší jeho tvůrčí aktivity, pracoval pomalu a dlouho. Po několik návštěv jsem v jeho ateliéru na stojanu opakovaně vídal rozpracovaný obraz s hornickým zátiším, později se tam objevovaly nové abstraktní kompozice. A potom tam už jen vyzývavě svítilo nedotčené šepsované plátno, které mně připadalo jako projekční plocha, provokující fantazii k oživení dávných příběhů.

Zde je alespoň jeden z nich, který mně František Foltýn vyprávěl. Vzpomínal, jak jej za jeho pobytu v Paříži navštívili pořadatelé proletářské slavnosti s žádostí, aby pro ně ve velmi krátké době namaloval dvanáct *tableaux*. Samozřejmě souhlasil. Jak také ne, když měl právě obzvlášť hluboko do kapsy! Okamžitě se pustil do práce a objednané obrazy určené k lesku slavnosti v požadovaném termínu odevzdal. Obdržel za ně slušnou, na jeho tehdejší poměry dokonce velmi slušnou částku. Rozdělil ji na dvě hromádky. Jednu prý věnoval místní organizaci Komunistické strany Francie, druhou zastrčil do kapsy a odebral se do oblíbené hospůdky na Montparnassu, a to v souladu se zásadou, jíž se vždy důsledně řídil: *vzít honoráři drápek*. Hostil zde pak přátele tak dlouho, dokud obnos stačil. Takže až pozdě v noci, lépe řečeno k ránu, se mátožným krokem ubíral domů.

Když se malíř po nevázaném veselí v kruhu kamarádů z mokré čtvrti ocitl uprostřed vylidněných montparnasských ulic sám, zaplavil jej smutek. V tom okamžiku padl jeho pohled na kolotoč. Na malý řetízkový kolotoč, jenž stál mezi spícími domy stejně opuštěný jako on. Nezaváhal a zabušil na okenici nedaleké maringotky. Teprve za hodnou chvíli se dveře otevřely a v nich se s nevrlým bručením objevil rozespalý majitel. Malíř hrábl do kapsy a vložil mu do dlaně hrst zbylých drobných. Krouživé gesto, jímž své počínání doprovodil, bylo výmluvné. Uvelebil se na sedátku kolotoče, principál uvedl mechanismus do chodu, a náš malíř se za nadcházejícího úsvitu vozil a vozil. Vozil se do posledního centimu, který mu z honoráře zbyl. Když pak prokřehlý sestupoval ze schůdků s hlavou ještě omámenou prohýřenou nocí, ale rozjařený spanilou jízdou, konečně se v jeho duši rozhostil klid a spokojenost. Měl sice kapsu opět prázdnou, ale cítil se lehce, cítil se volný jak to ptáče nebeské.

Roku 1934 se František Foltýn navrátil z Paříže do vlasti. Dočasně žil v Praze a Táboře, pobýval též v Brně, kde se roku 1937 usadil natrvalo. Měl zde známé ze *Skupiny výtvarných umělců*, kterou s nimi začátkem dvacátých let zakládal. Ale ani zde se mu valně nevedlo.

Stávalo se, že se umělec delší dobu na veřejnosti neobjevil. Když jej postrádali dokonce i v restauraci, kde jinak býval stálým hostem, znepokojení přátelé se za ním vypravili do jeho bytu. Až tam zjistili pravý stav věci. František Foltýn a jeho žena Vali byli bez peněz, neměli co jíst, byla jim zima, a proto ulehli do postele a odevzdaně očekávali příchod zubaté. Sta-



František Foltýn (1891 - 1976).

rostliví kamarádi tedy pobrali několik jeho akvarelů a olejů a pokusili se je prodat. Snadné to však nebylo. Výtvarný názor, který si člen proslulých pařížských avantgardních skupin *Cercle et Carré* a *Abstraction-Création* přivezl a po léta také ve vlasti rozvíjel, se totiž v našich tehdejších kulturních poměrech jevil značně nezvyklý. Vždyť i znalci vyslovovali před Foltýnovými obrazy pochybnosti. Nebylo tedy divu, že sběratelé Foltýnova nefigurativní plátna váhali kupovat.

Traduje se, že prostějovský továrník Nehera *(Nehera šije šaty dobře)* si obraz avantgardního malíře zakoupil údajně jen proto, poněvadž se nechal výmluvným prodejcem přesvědčit, že ony oblé a hranaté plochy spojené ve Foltýnových abstraktních kompozicích plynulými či přerušovanými liniemi jsou vlastně umělecky ztvárněnými krejčovskými střihy.

Dodnes si vybavuji Foltýnovu vztyčenou ruku s prsty již zdeformovanými stářím; rád se na schůzích hlásíval do diskuse. Ne vždy při tom dbal problémů, o nichž se právě jednalo. Měl prostě potřebu dát průchod myšlenkám, které mu v daném okamžiku táhly hlavou. Umlčet se nikým nenechal. Samozřejmě, že několika takovými příspěvky dovedl schůzi rozbít. Býval proto postrachem každého, kdo diskusi řídil.

Jednou jsem se zúčastnil porady o aktuálních ideologických otázkách kultury Jihomoravského kraje, na niž byli pozváni přední umělci a ředitelé kulturních institucí. Už si nepamatuji, o čem se tehdy jednalo, vím jen, že šlo o náramně nudné záležitosti. Seděl jsem tehdy v blízkosti Františka Foltýna a Vincence Makovského. Po úvodním referátu se rokování vinou několika horlivých diskutérů neúměrně protahovalo. Všichni už netrpělivě pohlíželi na hodinky, když tu se přihlásil Foltýn a pronesl příspěvek stejně stručný, jako nečekaný:

„Kubismus je simultaneita tvaru a surrealismus je simultaneita litteraire,“ řekl a posadil se.

V rozpačitém tichu, které po výroku uznávané osobnosti zavládlo, Makovský, jenž tentokrát při vyslechnutí Foltýnova vystoupení tlumočníka nepostrádal, kamarádovi poklepal uznale na rameno se slovy:

„Dobře jsi jim to, Franto, řek´.“

Tím také aktiv skončil, poněvadž nikdo další se již diskutovat neodvážil.

Při přípravě Foltýnovy výstavy v Moravské galerii k jeho pětasedmdesátým narozeninám v roce 1966 se mi podařilo získat z košické galerie dlouho nevystavované a v Brně neznámé rané obrazy z malířova východoslovenského období. Umělec výstavu navštívil několikrát. Asi proto, že věřil v zázračnou moc umění. Hlavně toho svého. Když po několika desetiletích ve výstavním souboru opět spatřil obraz *Imperialismus* (1925), zakládal si na tom, že v pravé dolní části kompozice v kulovitém tvaru s různosměrně našikmenými

přímkami předpověděl podobu *Sputníka,* první umělé družice Země, jež roku 1957 zahájila éru dobývání kosmu.

Ještě v době konání výstavy za mnou přišla neznámá mladá dáma s dotazem, zda bychom neměli zájem o malbu, kterou jsem v katalogu Foltýnovy výstavy reprodukoval z dochované fotografie jako nezvěstnou. Obraz, který prý zdědili po dědečkovi, jim doma visí na zdi a děti z něho mají strach. I zželelo se galerii ustrašených dítek a obraz do sbírek koupila. Získala tak stěžejní dílo Foltýnova raného období. Nese název *Dostojevskij* (1923).

V létě roku 1973 mě v Moravské galerii navštívil František Foltýn se zástupcem pařížského editora panem Vidalem. Ten mě zasvětil do záměru vydat v nevelkém nákladu reprezentativní soubor tisků pořízených z děl vybraných členů uměleckého sdružení *Abstraction-Création* v Paříži, jež v první polovině třicátých let dvacátého století významně přispělo k vzepětí druhé vlny evropského nefigurativního malířství. Poněvadž český malíř patřil mezi zakladatelské osobnosti tohoto početného internacionálního společenství, nakladatel se rozhodl do chystaného souboru zařadit rovněž jedno z jeho děl. Proto mě požádal o fotodokumentaci Foltýnovy *Kompozice* z roku 1934, kterou si vybral ze sbírek Moravské galerie. Vyhověl jsem jeho přání a od toho okamžiku jsem na celou záležitost pro jiné starosti zapomněl.

To jsem ovšem netušil, jaké potíže s realizací publikace mě čekají. Popsal jsem je v monografii z roku 2006, takže zde mohu jen konstatovat, že s výslednou podobou alba děl třiceti vybraných příslušníků skupiny *Abstraction-Création,* které přece jen nakonec světlo světa spatřilo, jsem se později mohl seznámit při návštěvách Františka Foltýna; jeden exemplář obdržel místo autorského honoráře. Potěšilo mě, že mezi ukázkami tvorby takových osobností světového moderního umění, jakými jsou například Hans Arp, Max Bill, Sonia Delaunay-Terk, Jean Gorin, Jean Hélion, Wassily Kandinsky, František Kupka, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Antoine Pevsner, Henryk Stażewski, Władysław Stremiński, Théo van Doesburg a další umělci, jsem nalezl i povědomou abstraktní kompozici a pod ní signaturu napsanou stařeckou rukou Františka Foltýna.

V polovině června roku 1976 se mně dostalo cti pronést nad rakví Františka Foltýna ve foyer Janáčkova divadla v Brně jménem svým i umělcových přátel několik slov na rozloučenou. Zanedlouho poté, co zemřela i malířova žena Vali, jsem byl přítomen komisionálnímu otevření zapečetěného bytu, abych do správy Moravské galerie převzal část umělcovy pozůstalosti. Kolikrát předtím jsem za života obou bezdětných manželů jejich byt navštívil! Nikdy tu moc veselo nebývalo, ale nyní na všem ulpíval smutek, umocněný velkým nepořádkem, jenž svědčil o míře vdoviny životní rezignace.

Jen v místnosti, která umělci sloužila za ateliér, se pod vrstvou prachu za-

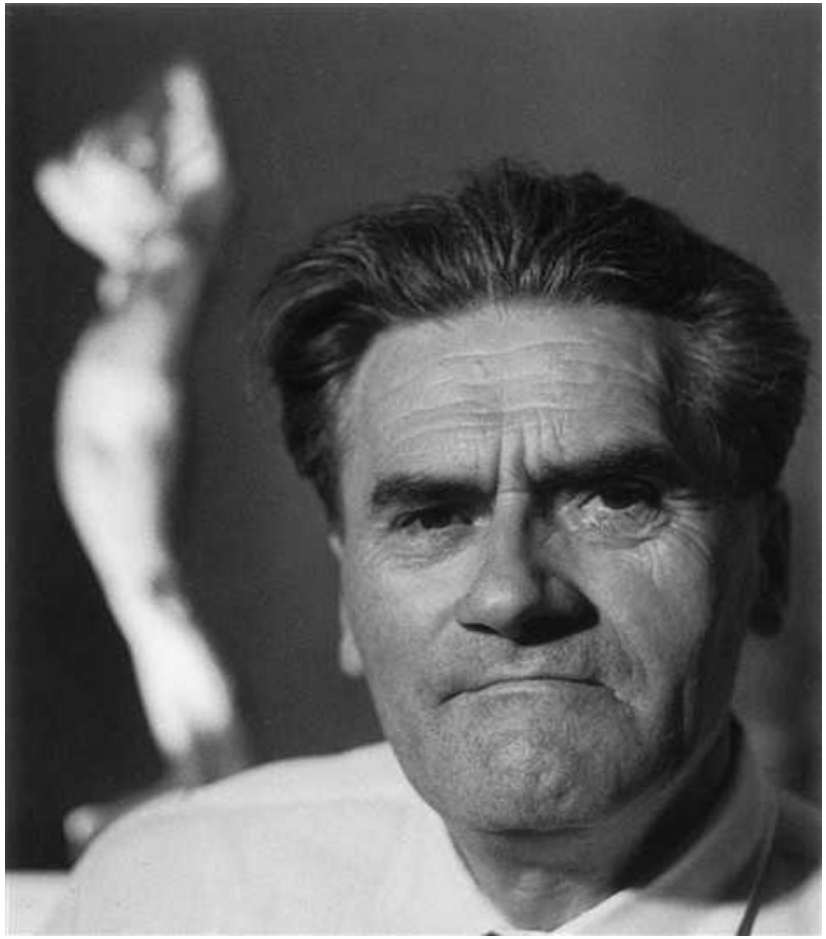
chovalo vše, jak bývalo kdysi. A právě zde mě čekal nebožtíkův vzkaz. Horní zásuvka regálu s kresbami, akvarely a různými písemnostmi mně nabídla kuriózní podívanou. Ve svorném sousedství tu byly vyrovnány ozdobné adresy a diplomy k umělcovým životním jubileím, ležely zde etue s Řádem práce a Řádem republiky, jmenovací listina Národním umělcem a hned vedle další červená schránka. Když jsem ji otevřel, skvěla se v ní zcela nová, nepoužitá zubní protéza. Bizarní zátiší, nad nímž by zajásal každý surrealista. Já jsem je pochopil spíše jako projev Foltýnova příslovečného černého humoru, jenž vycházel ze smyslu pro paradoxní sounáležitosti věcí a jejich skrytých významů. Žádným z oněch „výdobytků“ stáří se František Foltýn nechlubil. Dobře věděl, že není čím. Proto také nenosil ani falešné zuby, ani metály.

Mlčení s Vincencem Makovským ...

Sochaře Vincence Makovského jsem osobně poznal začátkem roku 1959. Od té doby až do jeho smrti koncem roku 1966 jsem se s ním často vídal při různých příležitostech, ať už v jeho brněnském školním ateliéru na Rybářské ulici nebo na pražské Akademii výtvarných umění, několikrát mě pozval do rodinné vily na břehu Svitavy v Obřanech, kde jsem se seznámil s jeho paní a uviděl pobíhat i dva jeho syny, pozdější architekty Jana a Zdeňka, tehdy ještě chlapce. S umělcem jsem se tedy stýkal sedm posledních let jeho života, kdy klasická fáze jeho životního díla vrcholila. Někdy jsem se nemohl zbavit dojmu, že mu jeho postavení, které v českém sochařství první poloviny dvacátého století zaujal, svazovalo ruce i křídla. Každý jeho tvůrčí počin, vesměs šlo o realizace monumentální, býval pod drobnohledem.

Jak jsem už napsal v monografii, svou představu vždy nakonec ve svých sochách prosadil díky humanistickému poselství a realistickému mistrovství, tedy díky hodnotám, které případné kritice z pozic úzce ideologických už předem ulamovaly hrot. Stačilo však málo, a vztyčil se varovný prst. Když například modeloval reliéf s motivem pukajících ledů, jenž představoval součást složité skladby určené pro průčelí čistírny vody ve Vítkově-Podhradí, svěřil se mi, že znepokojený Ladislav Štoll jej tehdy podezříval z návratu ke kubismu.

Ale možná to podezření zcela bezdůvodné nebylo. Po překonání avantgardní vývojové fáze Vincenc Makovský sice svá raná díla dlouho stíhal opovržením, ale když u nás v ovzduší oživeného zájmu o moderní umění vystoupily do popředí sochařovy zásluhy o české avantgardní sochařství, postupně svá hyperkritická stanoviska revidoval. Obdiv mladé generace výtvarníků a historiků umění, jakož i rostoucí zájem galerií o jeho kreace sklonku dvacátých



Vincenc Makovský (1900 - 1966).

a první poloviny třicátých let na něho zapůsobily do té míry, že zatracovanou část svého raného díla vzal na milost. Ba v skrytu duše dokonce začal pomýšlet na návrat nebo na dopovězení toho, co v mládí opustil.

Mohl bych podat svědectví o jeho záměrech inovovat netradičními prostředky některé z jeho kubizujících, popřípadě surrealistických plastik. Vedle několika konkrétních nápadů a představ, s nimiž se netajil, si další ponechal sám pro sebe; žádné z nich nepřekonaly pomyslnou hranici umělecké vize. Nejenže nechtěl, ale ve skutečnosti už asi ani nemohl. Jako zralý tvůrce stál

už dávno zcela jinde, natrvalo vzdálen jitřivých podnětů let své mladosti.

Někdy se profesor Makovský rozpovídal sám od sebe, jindy zarytě mlčel. V takových situacích jsem si obvykle nevěděl rady. Jako mladší jsem se domníval, že je na mně, abych udržoval přerušený rozhovor. Potíž však spočívala v tom, že bylo vyloučeno odhadnout, nač právě sochař myslí, kde navázat ztracenou nit dialogu. Stávalo se, že před jeho podmračeným pohledem a pod tlakem neúměrně dlouhé pomlky jsem nevydržel s nervy a plácl otázku vhodnou nejméně.

Párkrát se mi přihodilo, že jsem se s profesorem Makovským setkal na brněnském nádraží, když jsme měli společnou cestu ranní *Slovenskou strelou* nebo *Brněnským drakem* do Prahy. Obvykle mě pozval, abych s ním jel v jídelním voze, kde jej číšníci už dobře znali, takže jej nechávali sedět i během provozní přestávky mezi Českou Třebovou a Pardubicemi. Po ránu sochaři do řeči nebylo. Seděl přede mnou a upřeně na mne upíral oči. Jednou se stalo, že už jsem trapnou pomlku nevydržel, a zeptal jsem se ho na adresu sochařky Hany Wichterlové, od níž jsem chtěl pro galerii získat některou z jejích plastik. A to jsem pochybil. Nejen proto, že jsem dostal informaci, která už dávno neplatila, ale zejména proto, že jsem svým věcným dotazem oživil v umělcově nitru vzpomínku na lásku jeho mladých let. Pan profesor pak objednával jednu vodku za druhou, takže když jsem v Praze vycházel z nádraží, nevěděl jsem, kterým směrem se dát, a už vůbec jsem neměl tušení, proč jsem se vlastně na služební cestu do Prahy vypravil.

Roku 1964 jsme se s profesorem Makovským vydali do Blanska, abychom posoudili, jak v družstvu *Kamena* pokročila práce na jeho skulptuře *Skloněný ženský akt.* Za umělcova dohledu ji zde pro Moravskou galerii podle původního modelu z roku 1932 realizovali v prachatickém dioritu. Tehdy jsme měli v galerii k dispozici pouze dodávku značky *žuk,* krytou vzadu plachtou. Poněvadž zde kameníci dokončovali také Makovského travertinovou bystu S. K. Neumanna pro Bílovice nad Svitavou, naložili jsme též členy komise Fondu českých výtvarných umělců, kteří měli pomníkové dílo zkolaudovat. Důvodů k přípitku tedy bylo až až. A ne k jednomu, takže když jsme se my, mužští pasažéři, usadili ke zpáteční cestě na lavice pod plátěnou střechou dodávky (sochařka Sylva Lacinová jako jediná žena v naší pánské společnosti zaujala pohodlnější místo vpředu vedle řidiče), cítili jsme se v náladě dosti bujaré.

Sotva jsme z Blanska vyjeli, zastavila nás mladá stopařka v minisukních. Posadila se mezi nás přímo do jámy lvové, na lavici před Makovského, který na ni upřel pohled a – ačkoliv to ve zvyku nemíval – vysekl jí po chvíli kompliment:

„*Ženská, vy ale máte nádherný kolena!“* Dívka ovšem nemohla vědět, že

se jí dostalo obdivu z úst znalce nad jiné povolaného, a rozpačitě si kolena zakryla rukama. To se sochaři nelíbilo:

„Poslyšte, dejte ty paňáty pryč,“ utrhl se na ni, *„mně se bát nemusíte, já jsem už starej dědek!“*

Vyplašenou stopařku jeho ujištění příliš neuklidnilo. Jakmile jsme dorazili na konečnou zastávku tramvaje v Řečkovicích, poprosila, abychom jí zastavili, a se zřejmým ulehčením naši společnost opustila.

Makovského drsné vyjadřování bylo jakousi ochrannou skořápkou, jíž se umělec obrnil proti lidské dotěrnosti. Ve skutečnosti byl člověkem hluboce citově založeným. Projevovalo se to mimo jiné v jeho vztahu k rodnému Novému Městu na Moravě a především k matce. Sílu umělcova rodového pouta jsem měl příležitost si ověřit.

Na jaře roku 1964 vznikala Horácká galerie a sochař se vahou své autority zasazoval o to, aby zprvu jen nesmělá myšlenka nezapadla. Bděl proto nad prvními kroky, které směřovaly k její realizaci. Když se po vynaloženém úsilí podařilo drápkem zachytit v novoměstském zámku a získat pro zamýšlený záměr alespoň dvě místnosti, byl jsem požádán, abych zde ze zárodku zdejší sbírky a z několika zápůjček děl místních umělců provedl návrh instalace a expozici také zahájil.

Do Nového Města jsme se pak s profesorem Makovským vydali sobotního rána den před vernisáží vlakem. Ubytovali jsme se v hotelu *U Musilů* a po návratu ze zámku, kde si Makovský prohlédl již připravenou výstavní kolekci, jsme skončili v hotelové restauraci. Netrvalo dlouho, a utvořil se kolem nás kruh umělcových přátel, který se s postupujícím večerem rozšiřoval. Makovského zamlklost v proudu družné zábavy roztála. Sochař vzpomínal na časy dávno minulé, žertoval a dobíral si staré známé, když tu pojednou zvážněl a zavolal vedoucího. Nedovedl jsem si vysvětlit, co způsobilo tak náhlý obrat v jeho chování, a už vůbec jsem nechápal, co u vedoucího restaurace objednává. Dozvěděl jsem se to o něco později: přinesli mu velkou kytici červených růží.

Kolem půlnoci umělec sezení rázně ukončil a oba jsme se odebrali na pokoj. Ztěžka stoupal po příkrých schodech do poschodí, dosedl na postel a s kyticí na kolenou mě vyzval:

„Hlušička, spěte, já si musím trochu vydechnout.“

Chvíli jsem ještě slyšel, jak zápasí s astmatickými potížemi, ale spánek mě přemohl. Brzy ráno bylo už jeho lůžko prázdné. Jak jsem se pak dozvěděl, odešel na hřbitov, aby kytici růží položil na hrob své matky.

Když jsem pracoval na monografii *Vincenc Makovský*, sochař už léta nežil. Vracel jsem se k zážitkům, které jsem si odnesl z četných setkání, a vyčítal jsem si, že jsem nedostatečně využil příležitostí, abych si mnohé z jeho života



Bohdan Lacina koncem šedesátých let v brněnském ateliéru na České ulici.

a díla ujasnil. Ale ono to tak snadné nebylo. Jednou jsme v přednáškovém sále Moravské galerie uspořádali besedu s Vincencem Makovským pro *Mladé přátele výtvarného umění*. Nachystal jsem si sadu diapozitivů se záběry jeho plastik, seřadil je do vývojové řady, a sliboval jsem si, že pana profesora vyprovokuji k výkladu před vybranými ukázkami z jeho sochařské tvorby.

Ukázalo se to jako předpoklad poněkud naivní. Sochař si hned po zahájení sedl do první řady a sledoval, co se promítalo, aniž se měl ke slovu. Abych zažehnal nepředvídanou situaci, musel jsem se pohotově přeorientovat z moderátora na interpreta. Autor předváděných děl naslouchal tomu, co jsem trochu roztřeseným hlasem improvizoval, a jen tu a tam něco podotkl nebo mě opravil. Když jsem se dostal k choulostivé fázi jeho vývoje kolem poloviny třicátých let a u vyobrazení jeho avantgardních plastik *Dívčí sen* a *Dívka s děckem* jsem prohlásil, že se Vincenc Makovský později se *Skupinou surrealistů ČSR,* jíž byl zakládajícím členem, názorově rozešel, rázně mě přerušil:

„Tak to nebylo. Oni mě vyhodili!“

A konečně se rozpovídal o tom, jak se s *Mařkou* Toyen náhodně roku 1938 sešel v automatu na Václavském náměstí, a jak mu sdělila, že byl ze skupiny vyloučen. Stalo se tak prý proto, poněvadž vyrobil alegorické modely pro slavobránu před pražským Wilsonovým nádražím na uvítání rumunského krále Carola, což byl čin, jenž se neslučoval se surrealismem. Po tomto vysvětlení znovu zmlkl a nechal mě dál topit se ve snaze o výklad toho, co chtěl sochař svými díly říci. Nevím, možná se při tom bavil, já však jsem si užil své. V odpovědi na několik dotazů závěrem umělec naštěstí už tak skoupý na slovo nebyl.

Nakonec se beseda setkala u plného sálu mladých lidí s příznivým ohlasem. Jistě především díky sochařově přítomnosti, ale říkal jsem si, že asi též proto, že vycítili atmosféru a také se povyrazili z představení, jež se před nimi odehrálo.

... a mlčení s Bohdanem Lacinou

S Českomoravskou vysočinou je spojeno jméno též další osobnosti mně blízké, která v mém životě hodně znamenala – jméno malíře Bohdana Laciny. Poprvé jsem se s ním, přesněji řečeno s jeho obrazy setkal už roku 1948 na jeho výstavě v brněnském Domě umění. Toto setkání si v mých vzpomínkách podržuje dokonce barvu: šedomodrou s akcenty červené. Takto se v mém podvědomí ustálil pocit tajemna a nostalgie, jímž si mne tehdy Lacinova plátna získala.

Netrvalo dlouho a měl jsem jako student příležitost vídat jejich autora ve Vyšší uměleckoprůmyslové škole v Brně. Lacina se tu ujal po profesoru Emanueli Hrbkovi vedení oddělení malby. Na rozdíl od svého předchůdce se choval nenápadně. Kabinet, v němž Hrbek až dosud kraloval, mu byl k ničemu. Když vešel do třídy, hubertus a rádiovku pověsil na věšák vedle svršků svých žáků, a bez otálení se s nimi pustil do práce. Ačkoliv jsem měl svého profesora Jana Bruknera rád, přece jen jsem spolužákům z oddělení malby Lacinu záviděl. Mladý učitel si studenty rázem získal. Dělil se s nimi o malířské a grafické zkušenosti, zajímal se o jejich názory a problémy, diskutoval s nimi, zval je k sobě, aby jim co nejvíce přiblížil veškeré stránky tvůrčí práce. Možná že však právě pro tento ne zcela obvyklý přístup k žákům a ke kantorským povinnostem se stal některým liknavějším kolegům zosobněným zlým svědomím. A poněvadž Lacina nehodlal čelit různým intrikám, ústav po nedlouhé době opustil. Opustil jej hlavně ke škodě adeptů malířské tvorby, kteří se ostatně ke svému oblíbenému učiteli hlásit nepřestali.

Potom jsem Bohdana Lacinu na léta ztratil z očí. Jen na členských výstavách jsem mohl sledovat jeho práce. Jako malíř se tehdy odmlčel a vystavoval výhradně volnou, popřípadě ilustrační grafiku. Jeho jemné dřevoryty

udivovaly výrazovou svrchovaností, hraničící s technickou virtuozitou.

Osobně jsme se sblížili, až když jsem zakotvil v Moravské galerii. Ze zprvu jen útržkovitých rozhovorů při náhodných příležitostech se postupně vyvinulo přátelství. Mohl jsem se tak stát přímým svědkem jeho úsilí o navázání vývojové kontinuity, narušené stagnací kulturního života v letech padesátých.

Bohdan užíval ateliér v horním patře budovy na České ulici. Toto poschodí, které obsadili i další malíři, představovalo v brněnském výtvarnictví důležitý opěrný bod, ne-li přímo základnu zápasu o moderní umělecký tvar. Alespoň mně to tak připadalo. Vpravo od východu z výtahu vedla chodba k ateliéru Bohumíra Matala a na opačnou stranu se zahýbalo směrem k dílně Lacinově. Za sousedy měl malíře Roberta Hliněnského a Vilmu Leskovou. Lacina se v tehdejších časech ještě oddával samotě a nikoho nebo téměř nikoho nepřijímal. Potřeboval být sám. Hlavně proto, že se po dlouhé odmlce pokoušel znovu malovat. V dobrovolné klauzuře si uvědomoval, že nemůže prostě začít tam, kde svého malování kdysi zanechal. Toužil dát svým představám výtvarnou podobu adekvátní změněnému času. A to bylo ve složitých společenských a kulturních poměrech sklonku padesátých let obtížné.

Umělcovu situaci jsem koncem roku 1959 vycítil při své první návštěvě jeho poloprázdného ateliéru, a to nejen z řeči několika obrazů, které mně s nevyřčenou otázkou ukázal, ale i z mlčení pláten, jež jakoby za trest nechával stát obrácená čelem ke stěně. Přes tyto výmluvné symptomy jsem tehdy v Lacinových dílech nemohl přehlédnout slibnou jiskru. To mě později osmělilo k otázce, zda by chtěl v Moravské galerii uskutečnit výstavu své nové tvorby. Zprvu můj návrh odmítl jako předčasný. Po mém opětovném naléhání a po jeho váhání se dal přece jen obměkčit. Vlastně teprve až pak se v Lacinově malířské dílně naplno rozpoutal zápas o znovunalezení umělecké identity. Nejsem si jist, zda jej vidina blížící se výstavy spíše znervózňovala či naopak stimulovala, mohu však dosvědčit, že když nové obrazy roku 1963 v konfrontaci s nevelkou retrospektivou přece jen vystavil, vzbudil jimi ohlas.

Lacinovu novou malířskou tvorbu potom se zájmem přijali diváci při reprízách v Novém Městě na Moravě, Ostravě, Olomouci i v dalších místech. Od té doby také umělcova samota pozbyla smyslu a jeho ateliér se otevíral četným, snad až příliš četným návštěvám. Nebylo divu: zdejší atmosféra byla působivá. Z restaurace sem dvorem z přízemí doléhal hukot ventilátoru, jenž tlumil vtíravé zvuky města; jeho monotónní hlas zároveň smazával hranice času a proměňoval přítomnost v nekonečné trvání. Oknem dopadalo světlo na stěnu s mapou hvězdné oblohy a s fotografiemi umělcových rodičů. Ačkoliv šlo patrně o sousedství náhodné, chápal jsem je jako pootevřené dveře k makro- i mikrokosmu Lacinovy osobité obraznosti.

S léty zaplňovala malířská plátna těsný prostor dílny stále více, jedna vrstva opřených obrazů překrývala druhou a třetí až ke stropu, takže zde nebylo hnutí. Nechápal jsem, jak mohl malíř v prostředí tak stísněném pracovat. Málo mu asi byl platný dalekohled, jehož obrácenou optikou si občas pomáhal oddálit expanzivní objemy a plochy zejména větších obrazových formátů, aby – podobně jako to dělávají sochaři – získal potřebný odstup. Musím však připustit, že se v intimitě jeho ateliéru u sklenky červeného vína a v pomlkách mezi řečí dalo krásně snít.

S večerním stmíváním obrazy své působivosti nepozbývaly. Spíše naopak: v rozptýleném světle se svolněji poddávaly mé touze proniknout k podstatě a odhalit jejich poselství. Červené rumělky i zemité okry, povzbuzené postupujícím šerem, se zvýraznily, a také teskné zeleně znívaly naléhavěji. Zatímco bílé plochy nedotčeného plátna vydávaly ještě akumulované světlo dne, tmavá modř již přitakávala noci. Za oněch okamžiků býval hovor přerývaný – až nakonec uvázl zcela, aby mohly promluvit obrazy. Jen a jen obrazy.

Dodnes slyším intonaci Lacinova hlasu, když se mi ozval v telefonu. Naše rodiny tehdy bydlely na Starém Brně, nic proto nebránilo vzájemným návštěvám. Několikrát jsem zavítal i na Lacinovu rodnou chalupu do Sněžného (*tam nahoru,* jak by řekl on) a Bohdan se při cestách do ateliéru nebo na filozofickou fakultu, kde se mezitím stal profesorem, stavoval u mne v galerii. Na jednu z jeho posledních návštěv nezapomenu. Bylo to začátkem roku 1971. Přišel, aby se svěřil se starostí, kterou mu přivodilo jeho nemocné srdce. Postěžoval si, že mu doktoři zakázali sekat do dřeva sochy, malovat však prý může.

„Oni nevědí, že malování je těžší, mnohem těžší,“ zlehčil kvalifikovanost lékařského doporučení.

Měl pravdu, Bohdan Lacina. Těžké bylo jeho malování, ostatně jako každé malování, které neulpívá na povrchu, nýbrž směřuje k podstatným věcem člověka. Netajil jsem se obavami o jeho zdraví, ale abych převedl řeč jiným směrem, svěřil jsem mu, že očekáváme přírůstek do rodiny. Jeho oči se za skly brýlí rozzářily a prohlásil:

„Jiří, to bude syn!“

I v tom měl pravdu. Narodil se nám vskutku syn. Narodil se 13. července 1971, v týž den a pouhé tři hodiny nato, co jsme se v evangelické části hřbitova ve Sněžném s Bohdanem Lacinou rozloučili naposledy.

Bohumír Matal, Jánuš Kubíček a ti druzí

Jak jsem se už zmínil, v témž poschodí domu na České ulici, v němž sídlil Bohdan Lacina, měl malířskou dílnu rovněž Bohumír Matal. Na rozdíl

od Laciny obýval o devět let mladší malíř daleko větší pracovní prostor. Byl tvorem společenským, a tak se návštěvám nebránil. Návštěvám přátel stejně jako zvědavců. Někdy jsem nedovedl pochopit, kde bere malíř čas na malování. On se ale z klidu vyvést nenechal a maloval. Jeho tvorba v době před polovinou šedesátých let, kdy jsem za ním začal docházet, nabírala nový dech. Zprvu dynamickými obrazy *Cyklistů,* později se přes informelní skladby dopracoval až ke geometricky ukázněným kompozicím.

To tam bylo jeho období *Zahradnictví tety Marie* nebo *Stříhali dohola malého chlapečka,* které si mě ještě jako studenta získalo poetickou řečí. Ta v mých představách rezonovala s verši jeho brněnské básnické generace, hlavně Ivana Blatného a Josefa Kainara. Už v oněch letech jsem společně se svými kamarády k Bohumíru Matalovi vzhlížel s obdivem. Poprvé jsem jej coby štíhlého mladého muže, tehdy ještě benjamínka *Skupiny 42,* spatřil na škole, když jsem se náhodně nachomýtl u dílenského učitele Nováka na oddělení malby. Matal, někdejší student školy, tam přišel jako domů, a hned k věci: konzultoval s učitelem technické otázky. Získal si nás neformálním vyjadřováním; jadrné názvy barev, které použil, mně přišly výstižné, nicméně netroufám si je zde publikovat. Když jsem však potom chodil ulicemi Brna, po válce dosti zanedbaného, nalézal jsem tyto barevné odstíny na fasádách domů téměř na každém kroku. Ostatně nechyběly ani na Matalově paletě, jíž se malířsky zhošťoval cyklu *Člověk ve městě, město v člověku.*

Od oněch dob uplynula léta a já jsem při svých návštěvách v Matalově ateliéru na České ulici zjišťoval, jakou cestu jeho malování urazilo. Poezie jeho poválečných pláten, která mně kdysi očarovala, z jeho nově vznikajících děl sice vyvanula, ale talent, který – jak se říkalo – měl od boha, mu umožnil reagovat na aktuální podněty a dobírat se nových poloh. Ověřil jsem si to, když jsem si mohl obrazy Bohumíra Matala roku 1966 ohmatat při přípravě jeho výstavy v Blansku a hlavně o tři léta později na zámku v Hradci nad Moravicí. Na přání malířovy druhé manželky Lenky, která chtěla využít této příležitosti, aby Mirka dostala z jeho brněnského ateliéru, jsem zde dokonce pro oba objednal ubytování v hotelu. Ale nepodařilo se. Zatvrzelý Brňák nakonec i na pouhé dva dny vytáhnout paty z města odmítl. Škoda, na vernisáži si mohl poslechnout, kterak zcela spontánně vystoupil jeden z účastníků, jenž výstavu uvítal jako zadostiučinění za to, jak ostudně se k Matalovi zachovala severní Morava; přesněji řečeno tamější funkcionáři, kteří v roce 1957 přikázali jeho výstavu v ostravské galerii zavřít.

Vzhledem k této zkušenosti jsem později nemohl pochopit, co asi Bohumíra Matala, člověka veskrze městského, vedlo k rozhodnutí Brno opustit a usadit se uprostřed přírody na bývalém mlýně v Prudké u Doubravníka. Snad se tak útěkem na Vysočinu hodlal spasit před přímým dosahem houstnoucí

společenské atmosféry sedmdesátých let, snad se chtěl vymanit z neudržitelné situace ateliéru na České ulici v Brně, v němž se dveře návštěvami netrhly. Návštěvami vítanými i těmi, které mu ztrpčovaly život a navzdory jeho zmíněné odolnosti mu nakonec přece jen zabraňovaly v tvůrčím soustředění.

Bez přátel se ale malíř neobešel ani na novém působišti, jež postupně zveleboval a přizpůsoboval svým potřebám. I sem za ním přijížděli, aby zde nalezli enklávu klidu a porozumění. Zdá se, že se mu záměr podařil. Lze tak usuzovat z toho, že zde pokračoval v rozpracovaných tématech (*Přítomnost člověka)* a že se tu utvářely malířské cykly, jimiž dával najevo, že ač v ústraní, intenzívně žil existenciálními problémy doby. Reflektují to cykly obrazů *Pomníky, Vesmírné haraburdí, Pád, Ptačí herci, Člověk v zúženém prostoru* ad., jimiž cestou malířských metafor dospíval k osobitému autentickému sdělení. Navštívil jsem jej v jeho tuskulu vícekrát: jednou, když právě se zaujetím dohlížel na instalaci vodní turbíny na mlýnském náhonu, jindy se zahraniční návštěvou, nebo když jsem mu přinesl pozdrav z Moskvy od Jurije Ljubimova, režiséra proslulého avantgardního divadla *Na Tagance*. Zvláště si cením, že se mi za těchto návštěv podařilo po vzájemné dohodě s malířem vybrat a posléze pro Moravskou galerii získat několik pláten z tohoto jeho pozdního období, která namaloval právě zde. Završilo se tak zastoupení Matalovy malby v naší galerijní sbírce.

Považuji dnes za zvláštní, že o dalším z brněnských výtvarníků, Jánuši Kubíčkovi, jemuž jsem zavázán za mnohé, jsem dříve s výjimkou zmínek v kritikách výstav nebo v některých souhrnných textech o brněnském současném umění nic závažnějšího nenapsal. Svůj prohřešek jsem napravil až po jeho smrti hned dvěma monografickými pracemi, o jejichž vydání se zasloužil umělcův syn Adam. V nich jsem se pokusil vysledovat malířův složitý vývoj a charakterizovat jeho tvůrčí profil, což mně nyní umožňuje soustředit se především na to, abych si zpřítomnil chvíle u něho v ateliéru, v domě na brněnské Františkánské ulici.

První z nich se datují do doby, kdy malíř překonal fázi hledání a kdy se dobíral výrazu, jejž rozvíjel v souladu s přesvědčením, že není-li obraz vnitřně zdůvodněným organismem, není uměleckým dílem. Opíral se při tom o odkaz Paula Cézanna a Bohumila Kubišty, aniž stranou jeho zájmu zůstali mistři starého evropského umění. Zvláště nalézal podporu v poučeních, kterých se mu dostávalo z obrazů Nikolase Poussina. Naznačenou názorovou orientací lze vysvětlit, proč Kubíček nalézal styčné body s estetikou kubismu, a to i v době, kdy se soudilo, že její stylové možnosti jsou již vyčerpány. Ve svých obrazech právě z let, kdy jsem za ním chodíval nejčastěji, dával najevo, že tomu tak není; zvolenou vývojovou perspektivu nakonec rozvíjel v intencích abstraktního projevu, který mu umožnil dospět k hodnotám relativně autonomním.

Po předběžné domluvě jsem za Kubíčkem přicházel zpravidla mimo pevně stanovený návštěvní den, jímž býval pátek. Na podestě nejvyššího patra budovy jsem oknem otevřeným do dvora vždy hlasitě zvolal: *„Jánuši!“* a čekal. Poplašení holubi na protější střeše vzlétli a zakroužili nad nedalekým Římským náměstím a chvíli potom, co ozvěna dozněla, zaujali opět svá vysezená místa. To už obvykle malíř odemykal kovové dveře a vítal mě ve svém království. Ocitl jsem se v něm, sotva jsem překročil několik trámů půdního prostoru, jenž kdysi sloužil jako sušárna prádla. Minuli jsme dva tiskařské lisy a už jsem stál před malířskými plátny, na nichž autorova signatura dávala najevo, že dílo je završeno, ale i před těmi nedokončenými, která naléhala na pokračování v dialogu. Právě ta také nejčastěji otevírala dvířka k našim úvahám o moderním umění a k debatám o jeho cestách.[21]

Přiznávám, že to bývaly rozhovory, které mě obohacovaly. Odnášel jsem si z nich poučení nejen o technologických otázkách, o kompozici, o stavbě obrazového prostoru a o barvě, ale i o smyslu výtvarného tvoření vůbec. Jánuš Kubíček pro mne představoval přemýšlivého malíře, jehož estetická kritéria se nepohybovala jen v mezích dobových trendů a mód. Filozofii tvaru chápal v relacích daleko širších, ve vztahu kultur časově i prostorově značně odlehlých; vymezoval ji spojnicí: paleolit–Čína–Peru–Picasso. Nedovedu odhadnout, zda Kubíčkův přehled o dějinách výtvarného umění a jeho teoretická erudice mu jeho tvůrčí práci usnadňovaly. Domnívám se, že spíše naopak. Umělcova poučenost mu totiž nedovolila spokojit se málem. Dostát náročným cílům, které si takto sám stanovil, nebylo jistě snadné. Říkával, že maluje o život.

Co však jsem vypozoroval s určitostí, Kubíčkovi nebylo nic tak cizí jako vnější efekty a virtuozita formy. Považoval za poctivé držet se svých osobních možností, byť třeba skromnějších. Nechtěl oslňovat. K výsledku se dopracovával s úsilím, které v jeho obrazech nezůstalo beze stop. Jak jsem si mohl ověřit, jeho koncentrace zcela nevyprchala ani v pozdní vývojové fázi, kterou označoval jako *malování na stará kolena.* V tom pojmenování jsem vycítil nádech sebeironie a zároveň stín rezignace na dosavadní tvárnou kázeň. V mém mínění mě utvrzovala série obrazů i koláží a kreseb, jimiž se oprošťoval od jakýchkoliv stylových norem ve prospěch uvolněné obraznosti. Ta nakonec jeho výtvarné vyjadřování ovládla zcela.

Mezi dalšími, kteří patřili do okruhu skupiny *Brno 57,* sehrál nezanedbatelnou roli nejmladší z tohoto poměrně početného seskupení Pavel Navrátil. Ač jsme byli spolužáci z dob *Šuřky,* ač mě poetika jeho malby oslovovala a se zaujetím jsem sledoval jeho vývoj, kupodivu nějak zvlášť jsme se osobně nesblížili.

Zcela jinak se vyvíjel můj vztah k Josefu Vohrabalovi, jenž sice členem

jmenované skupiny nebyl, ale inklinoval k jejímu programu a Matalovi i Kubíčkovi byl povděčen za mnohé. Navzdory tomu, že začal malovat se značným zpožděním, ve věku, kdy mu už moc do padesátky nechybělo, dopracoval se osobitého projevu, který rozvíjel až do pozdního stáří. Začal jsem k němu docházet až poslední roky jeho života a míval jsem pocit, že usiluje dohnat v malování to, co mu nebylo dopřáno dříve. Den co den, bez ohledu na protesty jeho vážně nemocného srdce, stoupal příkrou ulicí Antonína Slavíka nad Lužánkami do svého suterénního ateliéru. V dialogu s rozpracovanými enkaustikami se tu cítil svobodným člověkem.

Posadil mě pokaždé do křesla a mlčky stavěl přede mne na stojan jednu kompozici za druhou a já jako na divadle jsem mohl sledovat jeho cestu. Nepříliš daleko za oknem jeho dílny ukrývala zahradní zeleň *Vilu Tugendhat* Miese van der Rohe. Nevím, zda si toto paradigma modernosti malíř uvědomoval, ale já si vzal do hlavy, že se jeho malba vyvíjela pod tímto magnetickým vlivem. Na nemocničním lůžku k posledku ještě naléhal na lékaře a ošetřující personál, aby jej už konečně uzdravili, že má doma řadu pastelových studií, které ještě musí převést v malířská díla. Už mu ale vyhovět nemohli.

Hlava s aureolou bílých vlasů

Na brněnské výtvarné scéně šedesátých let minulého století nešlo přehlédnout další neškolené talenty dvou vrstevníků: Čeňka Dobiáše a Karla Kryla, kteří, pokud vím, získali malířské základy v závodním kroužku pod vedením malíře Roberta Hliněnského. Dobiáš byl zprvu znám svými obrázky cikánek, a Kryl krajinomalbami. Oba – každý po svém – vládli akvarelovou technikou, která vyhovovala jejich spontánnímu naturelu. Ten se nejpřirozeněji projevil zejména v počátečních fázích jejich vývoje – v době, kdy byli oba ještě zaměstnaní a těšili se na chvíle, kdy se budou moci věnovat své zálibě. Když po jisté době usoudili, že jejich malba vešla již dostatečně ve známost, svá zaměstnání opustili a věnovali se výhradně tvorbě. Od té doby osobitý prvek jejich malířského vyjadřování, jímž se zapsali do povědomí brněnského výtvarného života, jako by z jejich obrazů pomalu vyprchával. Zdálo se mi, že přerod z nedělního malíře v profesionála se asi nepovedl zcela podle jejich představ.

Nejlépe jsem poznal svéráznou povahu Karla Kryla, jemuž vděčím za to, že mě seznámil se sochařem Antonínem Širůčkem, s nímž jsem se brzy spřátelil. Ačkoliv Širůček byl o šestnáct let starší než já, považoval jsem jej za jednoho ze svých nejlepších kamarádů, jakého jsem mezi výtvarníky kdy

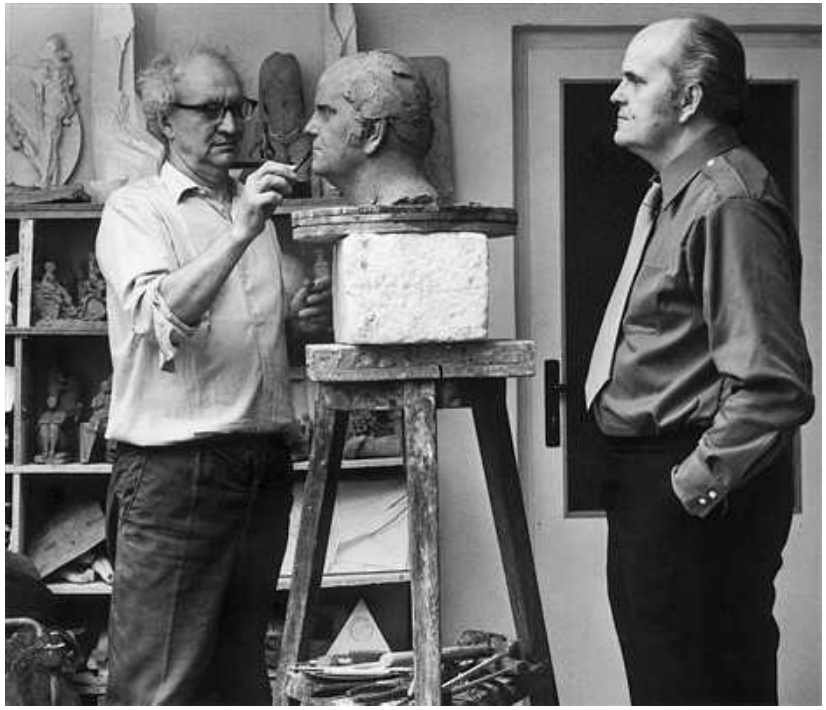
měl. Netrvalo dlouho, a sblížily se i obě naše rodiny. S Antonínem a s jeho ženou Josefou, středoškolskou profesorkou, jsme roku 1968 prožili dovolenou v Jeseníkách a napřesrok společně s Trojanovými na Jadranu na ostrově Mljet. O letních nedělích jsme se u Širůčků často scházeli v jejich zahradě na brněnském Červeném kopci, což byla vždy vítaná událost i pro obě naše dcery. I ony dovedly ocenit Antonínův smysl pro humor i jeho schopnost oplácet vtip trefnou poznámkou nebo třebas jen šibalským pohledem. Dodnes na něho rády vzpomínají.

Také já ho vidím před sebou: skromného, s aureolou bílých vlasů, nepříliš hovorného, s plachým úsměvem na rtech, většinou zahleděného do sebe. Jeho sochařská dílna ve dvoře domu na Hybešově ulici přitahovala lidi různých profesí a existencí. Potřeboval je jako pomocníky a ještě více jako společníky – prostě proto, aby nezůstával sám.

Nepatřil mezi sochaře, kteří pouze čekají na zakázky, a také se o ně příliš nedral. Bez práce být ale nemohl. Rád se činil na zahradě, kde mohl uplatnit návyky a fortel člověka z dědiny, a se zvláštním zápalem se věnoval práci tvůrčí. Býval jí prostoupen natolik, že se mi někdy až zdálo, že její pravý smysl nalézal ani ne tak ve výsledku, nýbrž v rozkoši z tvořivého procesu. Připadalo mně, jako by si při modelování jen hrál, zcela zaujat tvarovými proměnami hmoty. A to nejen těmi, které vyplynuly ze záměru, ale i ze souběhu náhod, jež dovedl zapojovat ke stupňování výrazových hodnot díla. Naznačený tvůrčí způsob jsem připisoval specifickým vlastnostem jeho talentu, zvláště jeho invenci, která se zračila nejen v díle sochařském, ale neméně autenticky v kresbách a obrazech. V šedesátých letech malba dokonce v jeho průsečíku snažení převládla.

Doklad o Širůčkově mnohostranném nadání přinesla roku 1967 výstava v Moravské galerii – výstava, která mě utvrdila v mínění, že jeho tvorba patří k tomu nejpozoruhodnějšímu, co tehdy v Brně vznikalo. Zahajoval jsem jeho výstavy rovněž v Blansku, Ostravě, v zámku Hradec nad Moravicí a zúčastnil jsem se vernisáže jeho výstavního souboru v Letovicích, nedaleko jeho rodiště.

Možná že je ode mne opovážlivé, ozřejmuji-li tu Širůčkovy tvůrčí postupy, které byly zajisté jen jeho osobním hájemstvím. Snad mě ale k tomu opravňuje skutečnost, že jsem se v průběhu let stával bezprostředním svědkem jeho sochařské i kreslířské práce. Nabídl mně, abych mu stál modelem, že se pokusí o můj portrét. Samozřejmě že jsem souhlasil; už také proto, že bylo o důvod více k našim častějším schůzkám. Časem vznikaly různé verze mé podobizny, s nimiž sochař býval nespokojen a jež před ukončením přes mé protesty zrušil. Fotografie z té doby pořízené v umělcově novém ateliéru v horním patře výškové budovy na Halasově náměstí v brněnském sídlišti



Antonín Širůček při práci na mém portrétu v brněnském ateliéru na Halasově náměstí (1976).

Lesná, mně připomínají hodiny ticha, za nichž se poznenáhlu do interiéru vkrádalo stmívání. Zpřítomňují též okamžiky legrace, jichž jsme si při těchto příležitostech užili rovněž habaděj.

Mé rozloučení se sochařem bylo však kruté. Na rozhraní let 1976 a 1977 jsem v jeho očích pozoroval neklid a chvílemi jsem zaznamenal i zákmity úzkosti. Teprve později jsem se dozvěděl, že pod tlakem jeho tehdejších osobních problémů tak ožily příznaky psychického traumatu, na nějž se léčil už v minulosti. Při našich rozhovorech jsem se snažil Antonínovu skepsi rozptýlit a jeho pokleslé sebevědomí podpořit. Hloubku krize, do níž můj přítel upadl, jsem ale neodhadl.

Shodou okolností mě právě začátkem roku 1977 čekaly hned dvě služební cesty do zahraničí. Jedna do Moskvy, druhá do Bruselu. Do Moskvy jsem byl vyslán jako účastník přednáškového sympozia, které se konalo v tamějším Domě výtvarných umělců. Dozvěděl se to leningradský grafik Garyk Kovenčuk, s nímž i s jeho manželkou Žannou jsem se dobře znal, a do Moskvy

se za mnou vypravil. Uvedl mne do ateliérů většinou mladších výtvarníků, kam bych se jinak nedostal, a seznámil mě i s dalšími osobnostmi tehdejšího moskevského kulturního života. O zvláštní zážitek se můj obětavý průvodce postaral tím, že mne v avantgardním *Divadle na Tagance* představil Juriji Ljubimovovi. Slavný režisér se rozpomenul na svou návštěvu Brna a pozval mě, abych byl přítomen právě probíhající zkoušce hry *Mistr a Markéta*. Uvidět jej při práci byl zážitek tak působivý, že bych mu snad dal přednost dokonce i před možností zhlédnout výsledný tvar této magické dramatizace románu Michaila Afanasjeviče Bulgakova.

Po návratu domů mně přišlo divné, proč Antonín Širůček tak spěchal, abych mu ještě před následným odjezdem do Bruselu postál na rozpracovaný portrét, jenž beztak už dost dlouho čekal na stojanu zabalený do hadrů, aby hlína nezaschla. Když se pustil do práce, tentokrát tomu bylo v jejich bytě na Mendlově náměstí, postrádal jsem pohodu, jíž se vyznačovaly naše předcházející seance. Mlčel a se zřejmou úporností se věnoval jen dílu. Před mým odjezdem je však už dokončit nestačil.



V rozhovoru s básníkem Janem Skácelem po polovině osmdesátých let.

Do Belgie jsem odjížděl po polovině února 1977 s teplotou, a za několik dní, dne 1. března, jsem se vracel se zápalem plic. Sotva jsem, vyčerpán po cestě pražským nočním rychlíkem, doma k ránu usnul, vzbudila mě Nina se sdělením, že Antonín dne 22. února dobrovolně odešel ze světa. A jedním dechem tlumočila přání jeho ženy Josefy, abych se ještě téhož dne dopoledne, tedy pár hodin po mém návratu, se zesnulým nad rakví rozloučil. Jak se však loučit, když jsem se s neuvěřitelnou zprávou nedovedl vyrovnat? Nikdy předtím jsem se nemusel zhostit úkolu obtížnějšího.

Má podobizna z rukou Antonína Širůčka, na niž teď doma dennodenně hledím, je tedy sochařovou prací poslední. Ač odlita v bronzu, je dílem nedokončeným.

L´homme interdit

S adventním časem nepřestávají v mé hlavě znít čtyřverší, která mi před vánocemi na korespondenčních lístcích posílal Jan Skácel. Zvláště jedno z nich mně zpravidla vytane na mysli:

Zas u konce a roku skon
(a my s ním také trochu hynem)
je jako ticho bez záclon
ve starém domě s mezaninem [22]

Básníkovu novoroční korespondenci sice už dávno v poštovní schránce nenacházím, k jejich autorovi se však vracím bez ustání. Vídávali jsme se v klubu umělců brněnského Domu umění, besedovali v restauracích, potkávali jsme se v ulicích města, v univerzitní knihovně nebo ve Štěpánovicích u grafika Emanuela Ranného, s nímž byl spřízněn; spolu s ním a s ženou Boženkou se také jednoho podzimního odpoledne znenadání objevili u nás na chalupě ve Vážanech.

Pokaždé žil nějakým aktuálním problémem, stravoval se rozhořčením nad nespravedlnostmi světa nebo jím cloumal vzdor. Jindy zase nemohl utajit smutek. Na jaře roku 1973 jsem v brněnské restauraci večeřel s Jiřím Kotalíkem a s jeho synem a Jan si k nám přisedl, aby se s námi podělil o neradostné myšlenky. Upadl v nemilost a nemohl publikovat. Cítil se zakázaným člověkem (*l´homme interdit*, říkal o sobě). Utěšoval se jen vědomím, že básník těží z každé životní situace, a jisté zadostiučinění shledával v tom, že vládne výsadou, která není dopřána každému. Své tvrzení doložil na čerstvém poznatku z návštěvy posmrtné výstavy jeho přítele Bohdana Laciny, která se právě konala v Moravské galerii:

„*Za deset korun vstupného jsem měl Bohdana, zatímco oni, i kdyby za-*

platili sebevíc, vyjdou naprázdno, neodnesou si zhola nic.“ Oni – to byli ti, kterým věnoval hořkou báseň s názvem *Ti kteří zakazují.*

Čím jsem starší, tím raději se do Skácelovy poezie začítám. Považuji jej za básníka z nejmilejších. Jeho verše potřebuji ani ne tak proto, že bych se na něm domáhal odpovědi na otázky, které mě trápí; chodím si k němu pro potěchu duše. Přesto bych rád věděl, co by asi říkal na dnešní svět. Vlastně se toho domýšlím, tolik bych to ale chtěl slyšet přímo z jeho úst.

Stejně tak mně chybí rozhovory s básníkovým bratrem malířem Petrem Skácelem. Rozhovory, při nichž jsem mohl ocenit umělcův hluboký vhled nejen do problémů, s nimiž se potýkal ve své malířské a grafické praxi, ale rovněž do současných společenských procesů a lidských osudů, které dovedl chápat v jejich rozpornosti. Svými díly je ztělesňoval, a to výtvarnou parafrází podnětů čerpaných jak z klasické literatury, hlavně ruské, tak i metaforickým viděním světa a přírody, vyzařujícím z jeho pláten a grafik figurálních, stejně jako krajinářských. Zatímco v jeho díle se mu díky osobité imaginaci dařilo rozpornosti světa, ba i vlastního nitra překlenout, v životě nikoliv. Staršího bratra Jana přežil o čtyři roky. Zemřel v nedůstojné opuštěnosti na sklonku října 1993.

V množině hodnot, které se mi při zpětném pohledu na brněnský výtvarný život vybavují, hrají nezanedbatelnou roli tvůrčí výsledky i žijících brněnských umělců, s nimiž se potkávám dodnes. Léta jsem mohl sledovat jejich osudy i vývoj jejich tvorby, o mnohých jsem psal, zahajoval jejich výstavy, a mám na ně tudíž vyhraněný názor. Stali se součástí mého života. Bez nároků na úplnost bych chtěl připomenout alespoň několik jmen výtvarníků, jichž si obzvláště vážím. Nemohou mezi nimi chybět malíři Vladimír Drápal, Miroslav Šimorda, Miroslav Netík, sochaři Sylva Lacinová a František Navrátil, grafička Marie Filippovová, malířka Zdena Hőhmová. Vzpomínky na mladá léta ve mně vyvolávají občasná setkání s Inez Tuschnerovou a Lojzou Mikulkou, jehož ilustrační a literární projevy včetně jeho obrazů odchovaly mé děti i vnoučata a poznamenaly cítění mé rozvětvené rodiny.

Třebas si uvedení umělci svým dílem vůbec blízcí nejsou, třebas nepatřili ani k téže výtvarnické generaci, přec ve mně vážností a charakterností tvůrčích snah vzbuzují osobní sympatie. Tak také pohlížím na hledačské úsilí Dalibora Chatrného, jehož názorově složitě rozvrstvené dílo nemůže ani v dnešním zmatení hodnot zapřít smysl pro řád a výtvarný cit. Nemohu také smlčet, že po několik desetiletí s obdivem sleduji vývoj malířského a kreslířského díla Miroslava Štolfy – díla, v němž spatřuji důslednou cestu za adekvátním vyjádřením pocitů veskrze současných, a to prostředky, jimiž tvořivě rozvíjí odkaz našeho moderního malířství.

X / ZA ZMĚNĚNÝCH POMĚRŮ

Do důchodu jsem ve věku šedesáti let odcházel koncem dubna 1989 s úmyslem, že se nyní budu moci věnovat svým zálibám a hlavně že si uvolním ruce k literární práci. Má představa nepostrádala věcné opodstatnění; dvě mé knihy čekaly do tisku, jiné byly rozpracované, a další témata jsem plánoval. Jenže se ukázalo, že předsevzetí a následná realita se krýt nemusejí. Listopad 1989, jenž u nás radikálně zasáhl do všech sfér společenského života, nenechal kámen na kameni ani v editorské praxi.

Byl jsem vděčný nakladatelstvím, že při redukci edičních plánů mé knižní tituly ušetřila, takže ještě na přelomu let 1989 a 1990 jsem se dočkal druhého dílu publikace *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně* (Blok) a brzy nato monografie *Jaroslav Král* (Odeon). Pak se ale zavedené nakladatelské domy začaly hroutit a nové publikační možnosti se vytvářely jen ztěžka. Bylo to citelné zvláště na úseku nákladných uměleckých publikací. Jejich čtenářský okruh a tudíž i odbyt na našem knižním trhu, rozsahem dosti omezeném, nebyl a nikdy asi velký nebude. Z hlediska editora nebývá vydání náročně vybavené, na kvalitním papíru vytištěné umělecké monografie počinem finančně nijak výnosným. Proto se literatura o výtvarném umění bez sponzorského přispění většinou neobejde. Brzy mě o tom měly přesvědčit vlastní zkušenosti.

Zjara roku 1992 mě požádal malíř a grafik Emanuel Ranný, abych se ujal monografického zpracování malířského díla jeho tragicky zesnulého syna Michala pro knižní publikaci, jejíž vydání hodlá financovat z vlastních prostředků. S úvodním textem, který vypracovala má kolegyně, nebyl totiž spokojen a odmítl jej otisknout; ujistil mne však, že se s autorkou vyrovnal a nemilou záležitost uzavřel. Já tedy měl být náhradníkem, aniž jsem měl jistotu, že nedopadnu stejně jako ona. Vzhledem k delikátní situaci jsem zprvu Ranného požadavku vyhovět váhal. Když jsem si ale uvědomil, že bych tím vlastně bránil publicitě mladého umělce, jehož jsem osobně znal a jehož tvorby jsem si vážil, od svého odmítavého stanoviska jsem ustoupil. Otec zesnulého malíře – jak jsem se přesvědčil – měl maketu grafické úpravy knihy kompletně připravenou, v návrhu knižního titulu i přebalu dokonce už figurovalo mé jméno. Na vydání monografie mu evidentně záleželo. Nebylo obtížné pochopit proč.

Rodinu Ranných jsem znal dlouho. Při návštěvách v jejich někdejší hospodářské usedlosti ve Štěpánovicích u Tišnova jsem měl dostatek příležitostí poznat nejen grafické a malířské dílo hlavy rodiny a jeho talentované manželky, ale se zájmem jsem v průběhu času sledoval i slibný výtvarný vývoj obou synů, staršího Emanuela a mladšího Michala. Mé pozornosti neunikly ani jejich složité rodinné vztahy.

Pamatuji si, že se Emanuel Ranný starší, svým tvůrčím vyznáním důsledný realista, vyjadřoval za synova života o jeho osobitých kreacích s despektem. Vztah mezi oběma proto někdy býval napjatý. To se však po Michalově smrti zásadně změnilo. Otec najednou v jeho malířském odkazu objevoval hodnoty, jichž si dříve nepovšiml nebo které neuznával. V jeho úsudku nyní nabývaly na významu jak díla vývojově zásadní, tak i práce studijní povahy. Promítlo se to v záslužném úsilí, jež vynaložil na uspořádání a na pečlivou adjustaci celé synovy umělecké pozůstalosti, jakož i ve snaze prosadit ji do života. Připadalo mně, že tím činí otcovské pokání.

Vytčeného cíle se mu nakonec dosáhnout podařilo. Synovo dílo představil na výstavě v Havlíčkově Brodě a zejména v pražské Špálově síni. Zjednal mu též místo v řadě státních galerijních sbírek. A monografie *Michal Ranný*? Ta se nakonec stala jedním z posledních edičních počinů potápějícího se Odeonu a zároveň mým posledním titulem, jímž jsem se s tímto naším předním nakladatelstvím rozloučil. Změněné poměry již neumožnily, aby zde vyšla i má monografie *Vladimír Komárek*. O něco později se jí ujalo nově vzniklé pražské nakladatelství Akropolis, které ji ve zkrácené podobě vydalo ve dvou svazcích, věnovaných jednak umělcově grafice, jednak jeho malbě.

Přibližně v té době jsem si začal uvědomovat, že ustupuje do pozadí můj zájem o aktuální výtvarnou problematiku, přesněji řečeno o některé z jejích projevů – dokonce i o ty, jejichž autoři navzdory jejich okázale zjevované nonkonformitě dnes sklízejí různé oficiální a polooficiální ceny a uznání. Tento posun si vysvětluji tím, že v důchodu jsem se přece jen ocitl mimo současné kulturní dění, ale musím popravdě přiznat, že ve hře budou nepochybně též další, možná i generačně podmíněné příčiny. Neznamená to ovšem, že na současnou tvorbu rezignuji; má publikační činnost svědčí o opaku. Spíše si vybírám projevy mně blízké. Vedle jiných současných autorů, o nichž jsem se zmínil už dříve, mně nedávno například upoutaly expresivně laděná plátna Milana Novotného, jimiž jeho neškolený talent usiluje zhostit se rovnice mezi naléhavou životní aktualitou a obrazem.

Mnohé z tendencí se ocitají mimo oblast mého zájmu proto, že se ze sféry výtvarného umění vymykají; jsou to hlavně ty, které si sám pro sebe označuji protimluvem *akademický dadaismus*. Vůbec mě nemrzí, že na podobné

projevy nemám přijímač, přičemž ani trochu nezávidím těm, kteří jej údajně vlastní a mohou dávat najevo svou zasvěcenost. Jen se obávám, že by autoři takovýchto prezentací stěží obstáli, kdyby nenastal pro ně příznivý čas, kdy *snobi táhnou*.

Sběratelé a „sběratelé“

V rozporu s původními předpoklady jsem začátkem devadesátých let pociťoval v mých odborných aktivitách jisté vakuum. Staré kontakty, a tím též možnosti realizovat zamýšlené projekty, se rozplynuly, a nové se zdály být v nedohlednu. Právě v té době, bylo to někdy koncem března roku 1990, za mnou do Brna přijel Milan Heidenreich, český emigrant z Göteborgu, kterého zaujala má monografie *František Foltýn*. Seznámil mě s plánem vybudovat sbírku českého kubismu a požádal mě o spolupráci. Zastihl mě v nezáviděníhodné situaci: vážně onemocněla má žena a navíc jsem postrádal příležitost k odbornému vyžití. To byl také hlavní důvod, proč jsem mu pomoc přislíbil. Tehdy jsem měl z letité galerijní praxe ještě živé styky se sběrateli a autory, takže jsem mu mohl poskytnout cenné informace a tipy, kterých on pohotově využíval pro realizaci svého záměru, jímž byl přímo posedlý. V té době ještě u nás nekvetl obchod s uměním, takže přetrvávaly cenové relace, které předtím galerijní nákupní politika držela hodně při zemi.

Pro zájemce, jenž disponoval západními valutami, nebylo tak tehdy obtížné získat i díla státním galeriím dosud nedostupná. Mám v paměti, jak se jeden z vlastníků plátna Emila Filly dušoval, že je nikdy neprodá, poněvadž je to památka po otci, že jako dítě pod tím obrazem spával, že jej k němu váže osobní citový vztah, atd., atd. Milan Heidenreich jej slovně ani přesvědčovat nemusel; vyskládal mu jen na stůl řádku západoněmeckých marek v hodnotě dvakrát či vícekrát vyšší, než by majitel dostal předtím. Netrvalo dlouho, a Fillovu malbu si odnášel pod paží. (Je ovšem namístě dodat, že za cenu, která by dnes připadla značně nízká.)

Vzhledem k nastíněným podmínkám i díky osobní podnikavosti se göteborgský sběratel v nedlouhé době dopracoval pozoruhodné kolekce, s níž se výstavou *Tschechischer Kubismus / Emil Filla und Zeitgenossen* pochlubil v Německu a Rakousku. Roku 1991 jsem jeho sbírku, doplněnou o několik soukromých zápůjček, instaloval v Muzeu moderního umění v Pasově a rok nato zjara na výstavách v Rupertinu v Salcburku a v Kulturním domě Štýrského Hradce. Tam jsem také Milana Heidenreicha viděl naposled.

Z dosažených úspěchů se dlouho netěšil; za svou vášeň zaplatil až příliš draze. Při nočním návratu z cest Evropou k rodině do Švédska se milovník

rychlých až hazardních jízd stal na jaře 1992 obětí autohavárie. Jeho sbírka se pak rázem ocitla ve středu zájmu obchodníků, a jak vkrátku vznikla, tak se také vkrátku rozplynula. Připomíná ji jen obsáhlý katalog. Když do něho nahlédnu, vidím tvář Milana Heidenreicha a vzpomínám na jeho dobrodružné cesty za uměním, z nichž některých jsem se účastnil. Nemohu se přitom zbavit pomyšlení na pomíjejícnost výsledků lidského bažení.

České moderní umění si získalo i dalšího zahraničního sběratele, Dr. Iva Rottera z Vídně. Snad tomu tak bylo proto, že ctil rodinné vazby s naší zemí, ale hlavní důvod zřejmě tkvěl a stále tkví v jeho vztahu k umění. Jezdíval jsem za ním od roku 1994 zprvu do jeho úřadu ve vídeňské bance, kde vykonával funkci vedoucího pracovníka. Nově získávaná díla postupně zaplňovala stěny kanceláří v celém poschodí. Chtěl je mít na očích a těšit se z nich. Když se dr. Rotter odebral do důchodu, navštěvoval jsem jej v rakouském Ysperu ve Waldviertel, kde jeho paní po léta provozovala prosperující hotel. Mohl jsem zde pozorovat, že jeho zájem o české umění dvacátého století neochabl, ani když nastoupil na odpočinek. Patří k těm nemnohým sběratelům, kteří s vytříbeným vkusem a se zvláštním zaujetím studují vývojovou problematiku našeho novodobého umění. Před časem mně prozradil, že na dané téma dokonce připravuje vlastní hodnotící studii.

Roku 1997 jsem dostal nečekanou návštěvu až z Ameriky. Přijeli za mnou do Brna pan Norman Hascoe s paní Suzanne v doprovodu Dr. Světlany Soukupové z Prahy, která zahraničním hostům prokazovala služby nejen jako tlumočnice, ale též jako společnice. Pan Hascoe mne seznámil se záměrem vytvořit sbírku českého moderního umění a požádal mě, abych mu při jeho realizaci jako odborný poradce pomáhal. Souhlasil jsem, neboť mě lákala představa, že tak může vzniknout sbírkový soubor, jenž by na americkém kontinentu reprezentoval naši novodobou výtvarnou kulturu. O reálnosti této představy mě přesvědčovala serióznost vystupování obou iniciátorů této myšlenky, lidí pozoruhodných a osvícených.

Jak jsem se dozvěděl z jejich vyprávění později, oba vynikli v oborech mému chápání značně odlehlých. Pan Hascoe působil původně jako fyzik ve výzkumu. Byl autorem četných patentů v oboru telekomunikačních zařízení a elektronických přístrojů, založil několik společností, z nichž jedna náležela mezi největší výrobce materiálů a technologických součástek pro polovodičový průmysl. Paní Suzanne původně pracovala rovněž ve výzkumu. A to jako biochemička pod vedením vědců v týmu, jenž prý za vývoj léku pro chemoterapii, směřující k potlačení dětské leukémie, získal Nobelovu cenu. Pochopil jsem, že obě charakterově vyhraněné osobnosti spojoval zájem o umění nejen jako protiváha jejich rozdílných profesí, ale hlavně jako duchovní potřeba, která jim ve věku zralosti skýtala potěšení. Ostatně už

předtím v průběhu let soustředili – jak jsem se později na vlastní oči přesvědčil – zajímavé ukázky holandského malířství 17. století a doklady amerického i anglického nábytku století osmnáctého.

Hned po prvním setkání s manžely Hascoeovými následovalo postupné formování sbírkové kolekce. V ní zaujal dominantní místo soubor české plastiky první poloviny dvacátého století. Vznikal v těsné spolupráci s Národní galerií v Praze, popřípadě s dědici autorských práv, díky jejichž pochopení mohly být pořizovány bronzové odlitky z modelů děl stěžejních postav našeho novodobého sochařství. Na základě ujasněného záměru – a ovšem i při respektování příslušných předpisů o vývozu uměleckých děl do zahraničí – se s přibývajícími léty utvářely kvalitativně vyvážené a vývojově charakteristické kolekce předních sochařských osobností v rozsahu, s jakým se ani ve velkých mimopražských galeriích nesetkáme. Zvláště mám na mysli obsáhle zastoupené dílo Jana Štursy a Otty Gutfreunda, ale též prezentaci tvorby dalších sochařů včetně mladší generace.

Pozadu nezůstala ani malířská díla české klasické moderny, většinou získávaná z nabídky aukčních síní. Stejně jako při volbě sochařských akvizic se i při výběru ukázek tvorby malířské pochopitelně uplatňoval vkus pana Hascoea, který dával přednost určitým tendencím, a to jednak kubismu, jednak kreacím expresionistickým, jakož i dílům neoklasicistního pojetí. Zdá se, že až na nepatrné výjimky zůstala estetickému cítění obou manželů cizí poetika surrealismu a také umění zcela současné. Zato nezanedbatelné místo v jejich sbírkovém souboru patřilo umění abstraktnímu. Vedle pláten Emila Filly, Antonína Procházky, Bohumila Kubišty, Josefa Čapka, Jana Zrzavého, Františka Foltýna, Karla Černého a řady dalších se zde jako měřítko umělecké kvality jevily ukázky z tvorby Františka Kupky, zastoupené kresbami, akvarely a obrazy z různých vývojových období velkého Čecha.

Po asi sedmiletém období mé spolupráce, která spočívala zejména v návrzích vhodných děl pro nákup, v kolaudacích bronzových odlitků vytipovaných plastik, popřípadě v různých konzultacích, týkajících se mimo jiné též koncepce sbírkového souboru, se představa manželů Normana a Suzanne Hascoeových naplnila. Projevilo se to jejich rozhodnutím sbírku uzavřít a připravit knižní publikaci zahrnující hodnotící studii, obrazovou dokumentaci a katalog děl. Neměl v ní chybět ani soubor replik českého kubistického nábytku, na němž měla zásluhu Dr. Světlana Soukupová, bez jejíhož iniciativního organizačního podílu a její osobní obětavosti se ostatně neobešla realizace celého velkorysého kulturního projektu manželů Hascoeových.

V rámci přípravy knihy jsme v polovině října 2001, pět týdnů po tragédii, která se udála v americké metropoli a která vzrušila celý svět, podnikli s paní Světlanou týdenní pracovní cestu do USA. Cílem byla rezidence rodiny Has-



Příjezd k rezidenci Normana a Suzanne Hascoeových, Greenwich, Connecticut (USA). V parku bronzy Jana Štursy, Otty Gutfreunda, Vincence Makovského, Mary Durasové a dalších českých sochařů (říjen 2001).

coeových v Long Island Sound v Greenwichi ve státě Connecticut. Bylo tu totiž třeba doplnit a upřesnit katalogové údaje četných sbírkových artefaktů a hlavně jsem za podmínek dosti improvizovaných musel pořídit podstatnou část chybějící fotodokumentace.

Nával pracovních úkolů nám dovolil bohužel jen dvě nebo tři nedlouhá odskočení do New Yorku, vzdáleného odtud přibližně jednu hodinu jízdy autem. Přiznám se, že z časového odstupu mně vzpomínku na centrum velkoměsta a na letmou prohlídku expozic Metropolitního muzea popřípadě na tehdejší výstavu brazilského umění v Guggenheimově muzeu zatlačuje do pozadí jiný, intenzívnější zážitek. Když dnes beru do rukou knihou *The Hascoe Collection of Czech Modern Art,* kterou se podařilo vydat roku 2004, vrací se mi okamžik, kdy jsme onoho nádherného babího nebo snad spíše indiánského léta přijížděli autem k rezidenci Hascoeových. Dojalo mě tenkrát uvítání, které mě daleko od domova čekalo ve zdejším parkovém prostředí. Vítala nás tu Štursova *Sulamit Rahu,* Gutfreundova *Rodina,* Makovského *Sedící žena,* Švecův *Motocyklista,* a sotva jsem vystoupil z auta, přidaly se k nim další plastiky českých sochařů, mezi nimi *Sedící žena* Mary Durasové,

Lachtan Jana Laudy a v neposlední řadě Vinglerův *Raněný býk,* jenž mně v tu chvíli připadl jako podobenství tragické rány, která právě tehdy zámořskou mocnost zasáhla.

Uplynula již léta od doby, kdy se z rozhodnutí pana Hascoea jeho americká sbírka českého moderního umění první poloviny dvacátého století uzavřela. Zanedlouho nato definitivně skončily též životy obou ušlechtilých lidí. Nepřestala však platit slova, která sběratel roku 1999 pronesl na vernisáži výstavy vybraných děl v Bruce Museu ve městě Greenwich: *"Ve skutečnosti není nikdo majitelem těchto velkých uměleckých děl; jsou našimi jenom dočasně – jsme nyní jenom jejich ochránci a pečovateli a věříme, že je budou moci spatřit jiní a že budou vystavena pro veřejnost."* [24]

Náhlé vzplanutí zájmu zámožných soukromníků o umění jistě podnítil ohlas, s nímž se naše moderní výtvarná kultura setkala po neúměrně dlouhém narušení kulturních styků se Západem. Měly na tom zásluhu zahraniční výstavy začátkem devadesátých let, zejména ty, které představily český kubismus.

Ve hře se ale začaly brzy uplatňovat zájmy spekulativní. Vývojově prověřené dílo uznávaného umělce totiž představuje pro zámožného zájemce výhodnou investici, jejíž finanční hodnota neklesá, nýbrž naopak až dosud měla tendenci vzestupnou. Nápadný růst cenových relací bývá do značné míry též výsledkem strategických postupů, které lze v poslední době v obchodě s českým moderním uměním zaznamenat. Takto uměle zvyšovaná cenová hladina na trhu umění bohužel postihuje skutečné, namnoze ne vždy zvlášť mohovité sběratele, jimž se tak díla našich předních umělců stávají finančně nedostupná. Je to škoda, neboť zasvěcený sběratel vždy v minulosti představoval nezanedbatelný článek v procesu společenské asimilace uměleckého díla a umění vůbec. Jako někdejší galerijní pracovník vím, o čem mluvím. Proto jsem se snažil vážně míněnou iniciativu v tomto směru podporovat konzultacemi i praktickou pomocí. Projevilo se to například při formování sbírky stavitele Pavla Čáslavy, a to v dialektice ukázek klasické moderny s díly poválečných představitelů brněnského uměleckého okruhu. Tak také byla koncipována jeho soukromá expozice ve Slavkově, která s léty nabývá na kulturním významu.

Měl jsem také příležitost poznat zanícené milovníky umění a galeristy, mezi nimi především pražského Dr. Petra Vašáta, který díky cílevědomému úsilí časem vybudoval unikátní sbírku malby převážně členů hodonínského Sdružení výtvarných umělců moravských a vůbec tvůrců z přelomu devatenáctého a dvacátého století. Mohl jsem poznat i další sběratele, kteří se upsali lásce k umění, jako například bratry Jiřího a Pavla Matuškovy z Hranic.

Dalším z důsledků toho, že se v letech po listopadovém převratu roku 1989

stalo umělecké dílo vysoce ceněným zbožím, je bohužel záplava falz, což citelně devalvuje pověst českého moderního umění, kterou po pádu železné opony ve světě získalo. Jde o jev, s nímž jsem se za své galerijní praxe nesetkával. Jestliže zprvu byly podvrhy obrazů dosti neumělé, postupně se této činnosti zřejmě věnují technicky vybavení a řemeslně zdatní falzátoři, takže výsledek jejich počínání namnoze bývá obtížně rozeznatelný od hodnot autentických. Proto je při posuzování díla nezbytné rozbor jeho stylových znaků a malířského rukopisu podmínit zasvěcenou technologickou analýzou, bez níž k bezpečnému závěru o jeho pravosti dospět nelze.

Koníčci bez uzdy

Odhlédnu-li od mých chlapeckých let, musím přiznat, že jsem se osobním zálibám dlouho nevěnoval. Mé zaměstnání bylo natolik poutavé, že mně je plně vynahradilo. Soustavněji jsem se koníčkům začal věnovat až v uplynulých dvou dekádách po mém odchodu do důchodu, kdy mohu se svým časem nakládat volněji než tomu bývalo dříve.

Naše chalupa ve Vážanech a zahrada ostatně už na mne a hlavně na můj



Ve Vážanech asi roku 1985 se synem Jiřím (uprostřed) a s vnoučaty. Zleva: Markétka, Marek, Štěpán a Anna.

vydatnější pracovní podíl dlouho čekaly. Nebránil jsem se mu. Tím spíše, že jsem už dávno poznal, že práce s kosou, sklizeň ovoce nebo třebas štípání dřeva do zásoby na zimu, ba i rytí záhonů a rozvážení kompostu v zelinářské části zahrady představují nejúčinnější způsob jak si pročistit hlavu. Dbal jsem ovšem přitom, aby mé pracovní zásluhy nezůstaly opomenuty a vždy jsem měl Ninu k tomu, aby je zaznamenala v kronice, kterou o našem vážanském živobytí pečlivě vedla. Význačné místo v těchto chalupářských análech náleželo pobytu našich dětí a vnoučat, jejichž počet časem rostl. Obzvláště v důchodovém věku žena nalezla ve Vážanech útočiště. Myslím, že se tu cítila šťastná. Měla dar navazovat kontakty s místními sousedy a ti nás, Brňáky, vzali časem za své. Naše venkovské pobyty těžily též z přátelství s Naďou a Jiřím Schückovými, kteří sem rovněž dojížděli do útulného domku, do míst, odkud pocházela a kde strávila kus svého dětství Nadina matka.

Profylakční prostředek mně ve Vážanech nabízel též les – ať už se mně záminkou pro jeho návštěvy stala pouhá procházka, houbařská vášeň nebo později touha objevit pro objektiv mého fotoaparátu zajímavý přírodní motiv. Z několikahodinové pochůzky kopcovitým lesním terénem úpatí Drahanské vrchoviny jsem se vracíval unaven, ale nadmíru spokojen.

Uvolnění společenských poměrů nám rovněž umožnilo cesty do zahraničí za poznáním, a to jak na jih, tak i na sever Evropy. Mohl jsem ženě i dětem alespoň zčásti vynahradit to, oč byli dříve ochuzeni. Také na Ninu zapůsobila Paříž, ale nadchla ji Itálie. Zejména zážitky ze zájezdu, který jsme spolu podnikli roku 1994 do Florencie, která byla jejímu naturelu zřejmě blízká, si v duchu vybavovala až do svých dnů posledních.

Má představivost teď často překonává více než šest desetiletí a přenáší mne do školní tělocvičny na brněnské Husově třídě, aby oživila první zážitky, které jsem si odtud odnesl ze světa vážné hudby. Můj hlad po nich mezitím zesílil natolik, že se někdy přistihuji při otázce, nedává-li mně teď jako laikovi hudba v jistém smyslu snad ještě více, než získávám z díla výtvarného. Bude tomu tak nejspíše proto, že hudební skladba, která není zatížena přímými odkazy na smyslově vnímanou skutečnost, uspokojuje mou emocionalitu bezprostředněji. Ta bývá totiž tváří v tvář malířskému nebo sochařskému dílu vzápětí potlačována pozorností povýtce odbornou, ne-li odbornickou, kterou – ať už si to uvědomuji či nikoliv – věnuji stylovým složkám, skladebným zákonitostem, popřípadě technickým stránkám výtvarné realizace.

Nemohu vyloučit, že právě tyto v podstatě analytické aspekty můj spontánní prožitek z výtvarného díla poněkud relativizují. Asi to znesnadňuje okouzlení do té míry bezprostřední, jaké se mne zmocňuje při poslechu opusů barokních mistrů, Mozarta, Brahmse, Smetany, Dvořáka, Mahlera, Janáčka, Martinů a četných dalších našich nebo zahraničních klasiků, v jejichž hudeb-

ním odkazu s přibývajícími léty nalézám zalíbení. Večery, jež jsme ve Vážencích s ženou vyhradili poslechu Janáčkových oper z CD – ať už *Lišce Bystroušce, Věci Makropulos* nebo *Káti Kabanové* – se mně stále připomínají magickým echem.

Až jako důchodce si také dopřávám čas i nezbytné prostředky k tomu, abych realizoval svůj dávný sen z dětství, abych se věnoval fotografování. Je pravda, že i dříve jsem na cesty do zahraničí občas s sebou brával fotoaparát. Probírám-li se však staršími snímky, beru dnes na milost pouze některé. Nechybí mezi nimi záběry z výpravy, kterou jsem roku 1981 podnikl za dílem Constantina Brâncuşiho do rumunského Tîrgu-Jiu a do nedalekého umělcova rodiště. Nejenže ve mně zpřítomňují setkání s odkazem velikána světového moderního umění, ale nacházím v nich rovněž to, oč jako fotograf usiluji nyní.

Zjišťuji, že ani dnes pro mne nemají valný význam obrázky, které bych označil jako momentky. A dějově vypjaté či dramatické výjevy? Ty mě nelákají vůbec. Nevyhledávám je ani tak proto, že postrádám reportérskou pohotovost, jako spíše z příčiny, která tkví v samé podstatě mého vztahu k realitě. Spatřuji jej ve sklonu k lyrické reflexi, jenž se mohl uplatnit obzvláště v námětech, v nichž jsem tušil dění skryté pod povrchem jevové stránky skutečnosti, nebo které zrcadlí nekonečné trvání. Proto se pídím po fluidu památek minulosti a po poselství uměleckých děl, proto neochabuji ve snaze zachytit objektivem alespoň nepatrný zlomek toho, čím mě okouzluje příroda v proměnách ročních dob a denního osvětlení. Fascinuje mě vegetace, odlesky na pohyblivém zrcadle vodní hladiny stejně jako kameny – lhostejno, zda je opracovaly živly nebo ruka člověka. Vždy jsem v nich shledával paměť přírody a zároveň jsem je považoval za mlčenlivé, nicméně výmluvné svědky lidského zápasu s hmotou.

Komorní ráz mých fotografií není dán jen intimitou okamžiků, které mně umožnily zachytit podobu mých blízkých či bytostí neznámých, s nimž jsem se náhodně potkal, ale způsobuje je též volba záběru. Dávám přednost polocelkům a detailům, zvláště jsem si oblíbil průhledy. Snad proto, že mně pomáhají zvýraznit prostorové relace a někdy rovněž navodit pocit tajemna. Uhranuly mně zejména průhledy zatarasené; bezpochyby proto, že sugerují otázku, co se asi skrývá za ... Pro fotografické zobrazení světa považuji průhled dokonce za specifický. Vždyť hledáček fotoaparátu vlastně ani jiný pohled než průhled nenabízí.

Ačkoliv jsem si v posledních letech pořizoval též záběry obrazů a zejména soch pro reprodukce ve svých knihách, tedy k účelům profesionálním, ačkoliv jsem výběr ze svých fotografií dosud představil na výstavě v Brně, považuji se samozřejmě za fotoamatéra. Krátce řečeno: primitivní hledáček



Z manželčiných posledních vycházek do vážanských lesů.

dětských let, který mně kdysi pomáhal orientovat se ve změti vnějších podnětů a tříbit vidění, jsem vyměnil za jednookou zrcadlovku Canon Eos 1000 a posléze za digitální aparát téže značky. Vděčím jim za to, že si na stará kolena mohu dopřát potěšení a realizovat dávnou tužbu. Okruh mého tematického repertoáru se rozšířil daleko za hranice domova. Poštěstilo se mi navštívit země starověkých mýtů a další světová kulturní střediska, po nichž jsem kdysi za studií dějin umění prahl, o nichž jsem si ale tehdy musel nechat jenom zdát.

Citlivá vrstva mé fotografické vnímavosti se v posledních letech aktivizovala právě při zahraničních cestách za poznáním, kdy obvykle bývala vystavena neotřelým podnětům více než kdy jindy. Tím spíše želím situací, které jsem kdysi propásl buď proto, že jsem zrovna neměl s sebou aparát, nebo jsem neprokázal potřebnou připravenost. Pařížskou scénu s elegantním tanečníkem na kolečkových bruslích jsem už vzpomněl; imaginární album mých nerealizovaných snímků je však obsáhlejší. Nejvíce mě hněte, že většina z nich by možná byla působivější než ty, které světlo světa spatřily.

Patří k nim výjev, nad nímž mně roku 1970 zatrnulo ve Florencii na Piazza della Signoria. Před mýma očima se v něm v rovině aktuální paraboly ztělesnila mizérie lidstva: Prodavačka novin rozbila svůj stan, lépe řečeno stánek u *Loggie dei Lanzi* přímo pod Celliniho plastikou *Persea* (1545-1554), třímajícího ve vztyčené paži uťatou hlavu Medusy. Ze skoleného těla bájné postavy se dole řinula bronzová krev přímo na palcové titulky denního tisku, beztak krvavějícího zprávami z tehdejší války ve Vietnamu. A já neměl po ruce fotoaparát, abych ten výmluvný detail zachytil! Na výjev z florentského náměstí před více než čtyřiceti lety si ale často vzpomenu, sleduji-li dnes televizní zpravodajství ze světa. Krev, stále samá krev.

Viděno teleobjektivem

V brněnské textilní továrně *Vlněna* se má žena v ateliéru *Artprotis* sblížila s korejskou výtvarnicí Ki Sun Lee, která už od mladých let zdomácněla v severních Čechách jako manželka malíře a sochaře Bejčka. Po jeho smrti Ki Sun nalezla životního partnera ve Věroslavu Kalčíkovi, někdejším řediteli nábytkářské továrny v Písku, který se po odchodu do důchodu mohl plně věnovat svým sportovním zálibám, hlavně jízdě na kole, lyžování a plavání. Poznali jsme v něm vzácného a obětavého člověka, jemuž vděčím za mnohé. Vozíval mě autem do jižních Čech a na Šumavu, kde jsme pak podnikali pěší túry a já měl možnost s fotoaparátem v ruce poznat zdejší krásnou přírodu a ve Věrkovi vynikajícího kamaráda. Naše pozdní

přátelství však naneštěstí nemělo dlouhého trvání. Už před lety se odebral na věčnost.

Uvědomuji si, že ve svých memoárech převážně líčím setkávání s lidmi, ale jak plyne čas, přibývá loučení. Těch dočasných i těch navždy. S lidmi vzdálenými i s těmi nejbližšími. Už ve svých dvaadvaceti letech jsem dal poslední sbohem otci, o třicet let později matce, odešla má sestra Marie i další z rodinných příslušníků.

Nejhlubší stopu v mé paměti ale zanechalo poslední rozloučení s bratrem Bedřichem v obřadní síni hřbitova ve Dvoře Králové nad Labem. Prosklená stěna za rakví tam umožňovala výhled na lesní porost, kde světlo klouzalo po listoví a jehličí a utápělo se v polostínu. Do melodie varhan se odkudsi zezadu vložil tichý baryton: *"Vy zelení hájové, bejvali jste vy moje, bejvali jste mého srdce potěšení..."* Vtom se venku za skleněnou stěnou na svahu mezi borovicemi vynořila Bédova postava. Ano, je to on: na nohou gumové holínky, na hlavě rádiovku a v ruce košík, z něhož vykukují hlavy křemenáčů. Hudba teskní, bratr s posunkem, který lze považovat za pozdrav či snad za výraz vnitřní vyrovnanosti, míří přímo ke mně. Jako bych jej viděl teleobjektivem: jde, neustále jde, ale nepřibližuje se. V mihotavém lesním světle se mi zjevil, a přec žádným zjevením není. Je takový, jak jsem jej znával od dětství až do let, kdy jsme oba zestárli. On dříve, já později. Úlevný pocit mě už neopustil. Proměnil se ve vzpomínku.

Ještě že mám vzpomínky.

Ta z nejčerstvějších je spojena s mou činností literární. Na jaře 2008 jsem se na výzvu brněnské Galerie Antonína Procházky, přesněji řečeno ing. Vladimíra Bartoše, vydavatele mých knih věnovaných Emilu Fillovi a Františku Foltýnovi, ujal vypracování monografie *Jan Trampota*. Jejím iniciátorem byl ctitel a sběratel malířova díla ing. Jan Světlík z Ostravy-Vítkovic, díky jehož velkorysosti mohla kniha vyjít v rozsahu a s obrazovým vybavením adekvátním umělcovu významu.

Jana Trampotu jsem dávno uznával jako přední osobnost české krajinomalby první poloviny dvacátého století. Se zaujetím o to větším jsem se vložil do práce. Poněkud mě jen zrazovala obava, jak se s úkolem vypořádám vzhledem k manželčině vleklé nemoci, jež vyžadovala mou neustálou přítomnost v blízkosti jejího lůžka. Ukázalo se ale, že právě tato nepříznivá skutečnost mou práci na monografické studii spíše stimulovala. Vždy, když Nina mou pomoc nepotřebovala nebo když ji mé předčítání románů uspalo, utíkal jsem se k počítači jako do jiného světa; psaní mně pomáhalo zahnat chmury a pocity beznaděje.

Pokud jsem se musel z domova vzdálit, abych se seznamoval s Trampotovými díly nebo abych schraňoval potřebný dokumentární materiál, našel se



Rodinná oslava narozenin na jaře roku 2007.

vždy někdo z rodiny, kdo mě v samaritánských povinnostech načas zastoupil. Stávalo se tak zvláště při mých cestách do míst umělcovy inspirace. V červnu 2008 jsem s dcerou Táňou na několik dní znovu po desetiletích navštívil Orlické hory, abych si v paměti oživil *genia loci* krajiny, jež pro malíře tolik znamenala.

Moje další cesta v krajinářových stopách směřovala téhož roku druhý týden v září do Francie. Syn Jiří mě zavezl autem k normandskému pobřeží, zvanému *Côte d´Albâtre*, do letoviska *Étretat,* kde Trampota roku 1930 trávil několik plodných měsíců. Podobně jako on, i já jsem se cítil mořskou zátokou unesen. Vzhledem k vlastnímu cíli cesty jsem pozornost zaměřil především na charakteristické partie Trampotových malířských pláten, mimo jiné na *Falaise d´Aval.* Možná i proto, že jde o motiv Trampotovy krajinomalby, která visí u nás doma na stěně pokoje, v němž v té době byla má manželka upoutána na lůžko. Právě v okamžiku, kdy jsme se synem sestupovali z útesu po travnatém návrší, zobrazeném v levé horní části naší kompozice, zastihl nás ženin mobil s dotazem:

„*Kdepak se touláte?*

Na dálku, přímo před jejíma očima, jsem jí tedy na obraze mohl naši přítomnost názorně lokalizovat. Hra náhody tak nečekaně způsobila, že ač vzdáleni, cítili jsme se pojednou na dosah. Snad to alespoň pro tu chvíli zahnalo její stesk. Rok nato jsem nemocné ještě stihl vytištěnou monografii vložit

do dlaní. To jsem si už ale nebyl jist, zda se rozpomenula na onen zázračný okamžik, kdy jsme se prostřednictvím Trampotova obrazu ocitli nablízku.

Zanedlouho potom, dne 25. září 2009 odešla do nenávratna.

A přesto se mi její lidský zjev i vše, co jsme za padesát šest let našeho manželství prožili, neustále v mých představách vrací. Ale to by bylo téma pro jiné paměti, pro paměti ryze soukromé. Náš životní svazek, přestože se bez krizí neobešel, nám přinesl hodně pěkného. Mohu říci popravdě, že i když to mezi námi čas od času zajiskřilo, hádkám jsme se vyhýbali. Tím náš vztah nechci dávat na odiv. Považuji to nyní spíše za nedostatek. Leccos tak zůstalo mezi námi nevysloveného. Výměna názorů, třebas i hlasitá, by různá nedorozumění nebo napětí jistě uvolnila a v mnohém zjednala jasno. Ale s tím dnes už nic nenadělám. Je to poznání, k němuž jsem dospěl pozdě, příliš pozdě.

Od doby, kdy jsem překročil osmdesátku, se mně snad ještě více, než tomu bývalo dříve, připomínají dávné příběhy z mládí. Mezi nimi i tato historka: Na pískovišti v parku za Domem umění města Brna si naše sotva dvouletá dcerka Táňa hrála s dětmi, zatímco já se opodál na lavičce učil na zkoušku. Přisedla si ke mně cikánka, že mně bude hádat z ruky budoucnost. Samozřejmě peníze předem. Nevím, zda jsem jí ze skromných studentských prostředků dal honorář malý, nebo větší, než bývala zvyklá dostávat od jiných, nevím tedy, zda mě chtěla potrestat, nebo se mi naopak odvděčit, ale proroctví, jež vyčetla z mé dlaně, uzavřela rázně:

„Uděláš hodně dětí!“ Řekla a zmizela.

Při pohledu na naše jediné opodál si hrající mrně jsem se jen pobaveně usmál. Když se ale v posledních letech scházíváme k různým rodinným příležitostem, jako jsou vánoce, narozeniny či svátky, ta cikánčina předpověď mi často přijde na mysl. Nejsem si jist, zda naše tři dnes už dospělé děti jsou přírůstek malý či dostatečný, ale vlastně díky nim, jejich partnerům a partnerkám, díky sedmi vnoučatům a třem pravnoučatům dosahuje účast na našich rodinných sešlostech bezmála dvacítky členů. To zajisté není společenství početně zanedbatelné.

Říkávám si: za to může ta cikánka.

EPILOG

Vážanským údolím táhne při zemi chlad pozdního babího léta. Měl bych odejít, zatvrzele se však na zahradě choulím do křesla pod jabloní. I ta jako by mě odháněla: co chvíli se do mne strefuje padajícími uzrálými jablky. Celý kraj oněměl, když tu pojednou k mým uším doléhá hluk. Někdejší nevtíravý svist kosy po létech vystřídal hukot motorové sekačky. Poslední trávu je třeba sklidit, aby až listí ze stromů opadá, bylo možno zahradu před zimou shrabat a připravit na jaro. Smráká se, já ale otálím oblíbené místo opustit. Snažím se ještě rozdmýchat alespoň jednu jedinou jiskřičku v naději, že zažehne plamínek. Má snaha je ale marná. Dokonce i evokativní účinek vůně raněné trávy tentokrát selhává.

Vše sdělitelné bylo řečeno.

Hukot za mými zády slyším stále naléhavěji. Ta mechanická kosa je už blízko, velmi blízko.



POZNÁMKY

[1] Rainer Maria Rilke, *... a na ochozech smrt jsi viděl stát.* Praha 1990, s. 171.

[2] Problematice vzniku a vývoje Uměleckoprůmyslového muzea v Brně, začleněného roku 1961 do rámce Moravské galerie, se roku 1997 věnoval 53. Bulletin Moravské galerie.

[3] Důkladněji jsem se s historií mého rodného města mohl seznámit až poměrně pozdě, kdy jsem své čistě subjektivní vzpomínky nemohl už doplnit ani korigovat. Stalo se tak díky knize: Jaroslav Prokop, *Nový Bydžov v proměnách staletí,* Nový Bydžov 2005.

[4] Pomník Aloise Jiráska od hořického sochaře Karla Samohrda (1895 - 1970) byl před Městským divadlem v Novém Bydžově osazen a vzápětí odhalen 10. září 1933.

[5] Karel Jaromír Erben, *Kytice z pověstí národních.* Nakladatelství A. Dědourek, Třebechovice pod Orebem, 1944. Kniha s barevnými ilustračními přílohami Zdeňka Sklenáře vyšla v edici Knihovna národních klasiků.

[6] Vznik, hlavní vývojové etapy i problémy obrazárny jsem se pokusil zachytit ve dvou článcích v 61. Bulletinu Moravské galerie, 2005: Jiří Hlušička, *Jak vznikala Moravská galerie v Brně,* s. 14 - 20; *Obrazárna Moravské galerie v Brně / Období 1818 - 1988,* s. 21 - 38.

[7] Dějinám sběratelství v Čechách a na Moravě se věnuje: Lubomír Slavíček, *Sobě, umění, přátelům.* Společnost pro odbornou literaturu, 2007.

[8] Viz: Lubomír Slavíček, Jana Vránová (ed.), *100 let Domu umění města Brna.* DUMB 2010.

[9] O této oblasti publikační aktivity MG přináší obšírnou informaci speciálně zaměřený 60. Bulletin Moravské galerie v Brně, 2004.

[10] Dopis v soukromém archívu J. H.

[11] Viz speciálně zaměřený 63. Bulletin Moravské galerie v Brně, 2007.

[12] Jiří Hlušička, *Bienálový maratón.* In: 63. Bulletin Moravské galerie v Brně, 2007, s. 55.

[13] Jan Rajlich, *Domov a svět. Bienále Brno–jeho „podhoubí", zázemí, vznik a první kroky.* Tamtéž, s. 39.

[14] Podrobnější charakteristiku viz: Marie Dohnalová, *Anna Hlušičková.* 66. Bulletin Moravské galerie v Brně, 2010, s. 119-121.

[15] Viz: Alexandra Kusá, Alena Krkošková, *Moravská galerie v proudu času. Rozhovor s Jiřím Hlušičkou.* 65. Bulletin Moravské galerie v Brně, 2009, s. 26 - 33.

[16] Jiří Hlušička, *Jan Zrzavý známý a neznámý.* In: *Katalog neznámých prací Jana Zrzavého*, Praha 1999.

[17] *Jan Zrzavý vzpomíná.* Svoboda, Praha 1971.

[18] Vítězslav Nezval, *Hlas lesa.* In: Karel Srp, *Toyen.* Praha 2000, s. 120.

[19] Jiří Mahen, *Chvála sochařství (Poznámky k dílu Josefa Kubíčka).* In: Veraikon XXII (1936), s. 54.

[20] Jiří Hlušička, *Karel Jílek.* Odeon, Praha 1987, s. 37.

[21] Malířův syn Adam shrnul otcovy úvahy a literární projevy v knize Jánuš Kubíček, *Dramatický meziprostor.* Petrov, Brno 1995.

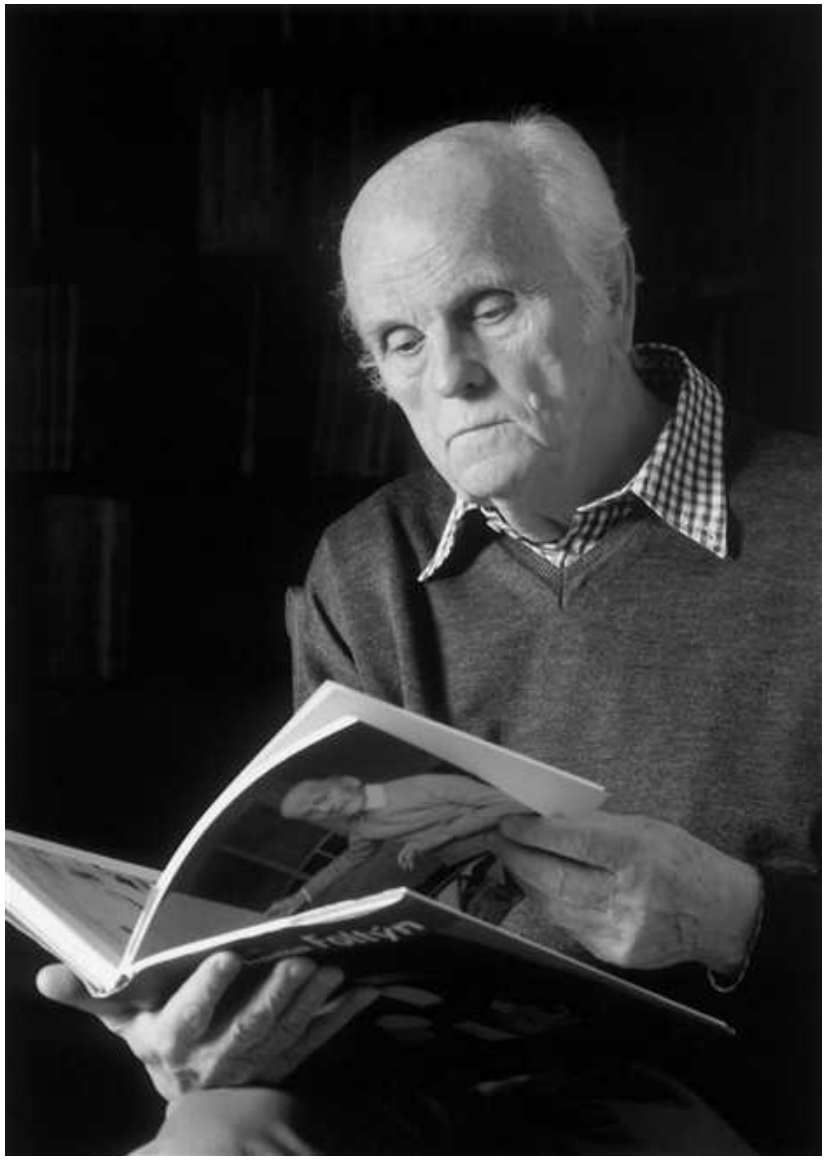
[22] Jan Skácel, *zas u konce a roku skon ...* In: Básně (II). Akcent-Blok, Brno 1997, s. 150.

[23] Monografickou studii původně vypracovala Dr. Alena Konečná. Text jsem četl až po její smrti, a to v obrazově rozsáhle vybavené publikaci *Michal Ranný, kresby a akvarely,* kterou roku 2009 u příležitosti umělcovy výstavy vydalo Muzeum města Brna. Nepochopil jsem, proč malířův otec Emanuel Ranný svého času její zasvěcený úvod odmítl v knize otisknout. Autorka by si to byla rozhodně zasloužila.

[24] Jiří Hlušička, *The Hascoe Collection of Czech Modern Art of the First Half of the Twentieth Century.* Prague 2004, s. 243.

KALENDÁRIUM

1929	narozen 24. dubna v Novém Bydžově. Otec Václav Hlušička (1879-1951), matka Marie, rozená Černá (1894-1981).
1935-1943	obecná a měšťanská škola v Novém Bydžově
1943-1946	učeň sazeč-typograf, tiskárna V. & A. Janata v Novém Bydžově
1947	Grafické závody Cíl (později Severografia) v Liberci
1947-1951	Vyšší škola uměleckého průmyslu v Brně (maturita, obor propagační grafika a malba)
1952	kreslič, ženijní fakulta Vojenské technické akademie v Brně
1952-1957	Filozofická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně (dějiny výtvarného umění, estetika, dva semestry klasické archeologie)
1953	18. července sňatek s Annou Charvátovou (nar. 3. dubna 1934)
1954	30. října narození dcery Taťány
1957-1959	Fakulta architektury a pozemního stavitelství Vysokého učení technického v Brně (asistent, dějiny architektury a ornamentálního kreslení)
1959-1961	přednosta obrazárny Moravského muzea v Brně
1960	29. března narození dcery Kateřiny
1961-1989	ředitel Moravské galerie v Brně
1964-1988	generální komisař mezinárodního Bienále užité grafiky v Brně
1971	13. července narození syna Jiřího
1977-1990	spolupráce s nakladatelstvím Odeon v Praze a později s nakladatelstvím Blok v Brně
od 2001	spolupráce s Nadací Universitas Masarykiana v Brně
1997-2004	odborný konzultant sbírky českého moderního umění Normana a Suzanne Hascoeových, USA, Greenwich, Connectitut
2009	25. září úmrtí ženy Anny



KNIŽNÍ PUBLIKACE

Jan Rambousek, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1963;
Vincenc Makovský, Odeon, Praha 1979;
František Foltýn. Odeon, Praha 1982;
České moderní malířství v Moravské galerii v Brně 1890-1919, Blok, Brno 1984;
Současná světová grafika–Deset brněnských bienále, Odeon, Praha 1986;
Robert Falk, Odeon, Praha 1986;
Karel Jílek, Odeon, Praha 1987;
České moderní malířství v Moravské galerii v Brně 1920-1950, Blok, Brno 1989;
Jaroslav Král, Odeon, Praha 1990;
Vladimír Komárek–grafika; Vladimír Komárek–obrazy, Akropolis, Praha 1995;
Bocian–Yvonne Tinayrová. Písek 1997;
Sochař Josef Kubíček, ARGO, Praha 2000;
Malířka Zdena Hőhmová, Nadace Universitas Masarykiana, Brno 2000;
Vincenc Makovský (s kol.), Nadace Universitas Masarykiana, Brno 2002;
Emil Filla, Galerie Antonína Procházky, Brno 2003;
The Hascoe Collection of Czech Modern Art, Norman Hascoe, Prague 2004;
Jánuš Kubíček, kresba a grafika, FOTEP, Brno 2004;
František Foltýn, Galerie Antonína Procházky, Brno 2006;
Jánuš Kubíček, akvarely a kvaše, FOTEP, Brno 2007;
Jan Trampota, Galerie Antonína Procházky, Brno 2009;
Vladimír Drápal (spoluautor), Akademické nakladatelství CERM, Brno 2010;
Bohdan Lacina (Soupis díla Kateřina Svobodová), Masarykova univerzita, Brno 2012;
Ještě že mám vzpomínky, Nadace Universitas Masarykiana, Brno 2012.

OBSAH

ÚVOD 5
I / DĚTSTVÍ 9
II / LÉTA UČŇOVSKÁ 31
III / STUDIA 45
IV / U ZRODU MORAVSKÉ GALERIE 69
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA I
V / PAŘÍŽSKÁ INTERMEZZA 85
VI / BIENÁLOVÝ MARATÓN 93
VII / ZA NENORMÁLNÍ NORMALIZACE 105
VIII / PRAŽSKÁ SETKÁVÁNÍ 125
IX / Z BRNĚNSKÉ VÝTVARNÉ SCÉNY 143
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA II
X / ZA ZMĚNĚNÝCH POMĚRŮ 169
EPILOG 185
POZNÁMKY 186
KALENDÁRIUM 188
KNIŽNÍ PUBLIKACE 190



I Emil Filla, *Zátiší s podnosem*, olej, plátno, 1914. Moravská galerie v Brně (získáno 1961).



II Rudolf Kremlička, *Myčky*, olej, plátno, 1919.
Moravská galerie v Brně (získáno 1975).



III František Muzika, *Továrna ve Vraném*, olej, plátno, 1921.
Moravská galerie v Brně (získáno 1980).



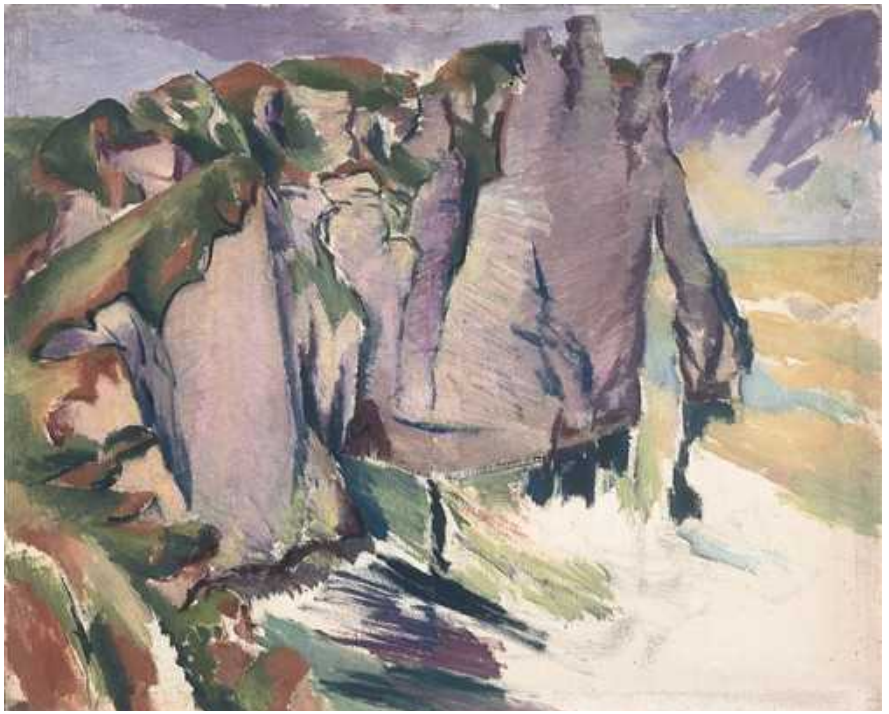
IV Vincenc Makovský, *Hlava III*, bronz, 1929.



V Antonín Procházka, *Broskve*, kombinovaná technika, plátno 1921. Moravská galerie v Brně (získáno 1965).



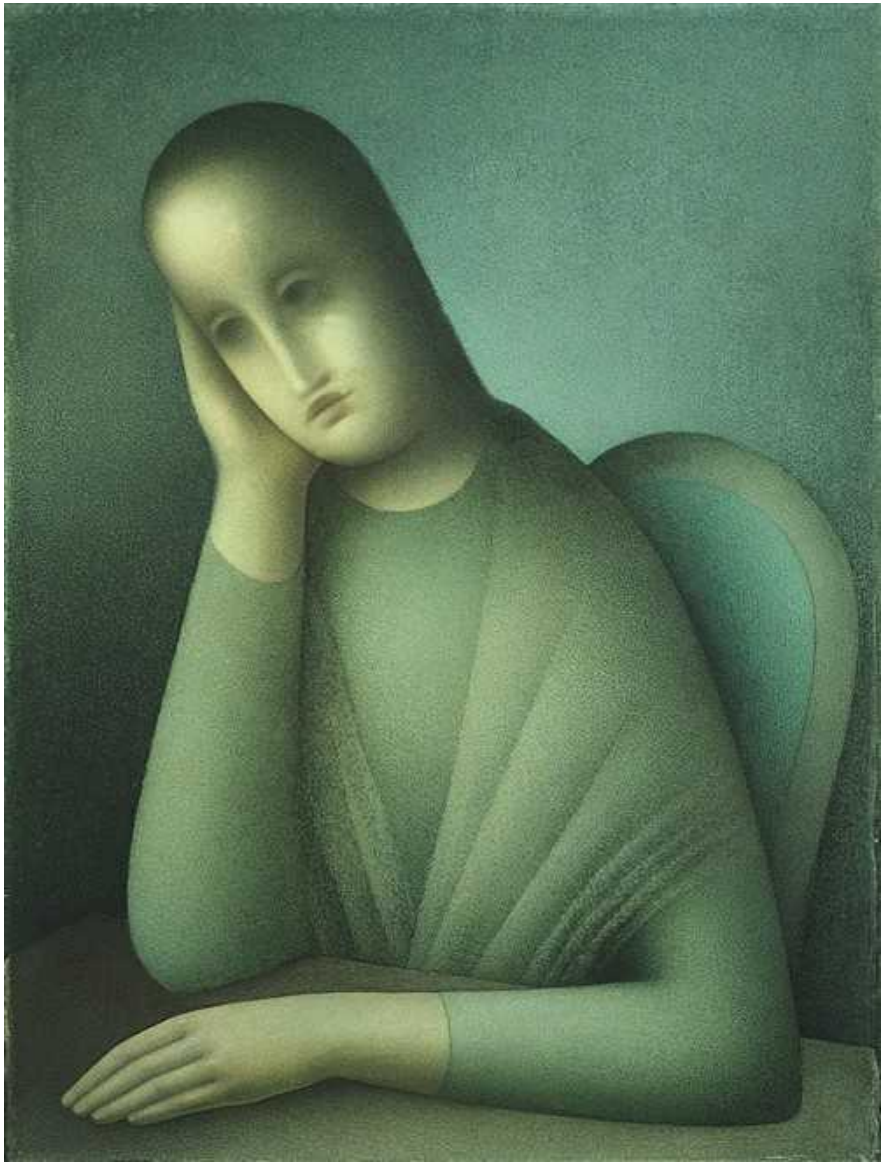
VI Jaroslav Král, *Dívka u moře*, olej, plátno (1932).



VII Jan Trampota, *Mořský příboj*, olej, plátno (1930 - 1932).



VIII Josef Šíma, *Revoluce ve Španělsku*, olej, plátno, 1936.
Moravská galerie v Brně (získáno 1959).



IX Jan Zrzavý, *Sedící dívka*, tempera, olej, plátno, překližka, 1945.
Moravská galerie v Brně (získáno 1961).



X František Foltýn, *Kompozice*, olej, plátno (1937).



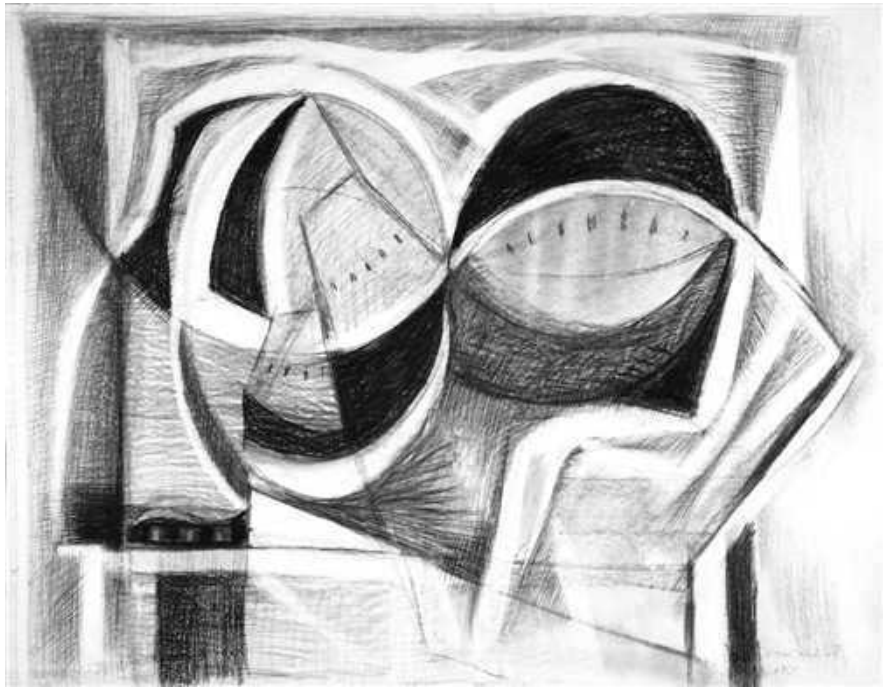
XI Bohumír Matal, *Stříhali dohola malého chlapečka*, olej, plátno, 1946. Moravská galerie v Brně (získáno 1965).



XII Bohdan Lacina, *Balada II*, olej, plátno 1952.



XIII Antonín Širůček, *Rozloučení*, olej, plátno, 1965.



XIV Jánuš Kubíček, *Zátiší s melouny*, uhel, karton, 1965.



XV Michal Ranný, *Jahodná*, kvaš, karton, 1969.



XVI Miroslav Štolfa, *Zelený interiér*, olej, plátno, 1993