

130. VÝROČÍ NAROZENÍ MALÍŘE STANISLAVA LOLKA

V bohaté historii výtvarného života Uherského Hradiště je připomínána řada umělců, jejichž dílo patří k trvalým hodnotám naší výtvarné kultury. Významné místo mezi nimi zaujímá malíř Stanislav Lolek, od jehož narození uplynulo v letošním roce 130 let. Umělcovy delší pobyty v našem městě se datovaly už od roku 1913. V roce 1917 našel v Uherském Hradišti trvalý domov a zůstal mu věrný až do konce svých dnů. Dům s ateliérem, který si zde nechal postavit v roce 1931, označují starší generace Hradišťáků dodnes jako „Lolkovu vilu“.

Stanislav Lolek se narodil 13. listopadu 1873 v Paloníně, malé obci u severomoravské Mohelnice v rodině pedagoga, písmáka a vlastence, řídicího učitele Jakuba Lolka. Pocházel z jedenácti dětí. Otec podporoval synovu vášnivou zálibu v kreslení a po ukončení nižší reálky v Prostějově mu doporučoval spolu s profesorem kreslení Štětovou studium malířství. Chlapec nechtěl o Akademii ani slyšet a trval na tom, že se stane myslivcem. Za svým rozhodnutím stál tak pevně, že mu nakonec dovolili, aby vstoupil do lesnické praxe. Působil nejprve u revírníka ve Veselí u Loštic na severní Moravě a později v jihočeské Blatné. V této době se začal zabývat kreslením velice vážně a čím dál více cítil potřebu věnovat se výtvarné činnosti bezvýhradně. Po jednoročném studiu na lesnické škole v Písku nastupuje jako lesní příručí na velkostatkou ve Lnářích, kde vydržel tři roky. Zde už jeho touha výtvarně tvořit přerůstala v trvalou trýzeň. Více než odborný zájem lesníka a myslivce ho do lesa lákaly motivy pro kresby, akvarely a první oleje. Prostřednictvím jistého pana Hampla, úředníka z Prahy byl Lolek uveden k prof. Juliu Mařákovi na Akademii výtvarných umění v Praze. Složil úspěšně přijímací zkoušku a na škole pobyl šest roků (1895 – 1901). K jeho starším spolužákům patřili např. Jan Kaván, Antonín Slavíček, Bohuslav Dvořák, Jan Minařík, Jaroslav Panuška, Ferdinand Engelmüller, z mladších pak Alois Kalvoda a nebo Otakar Lebeda. Po Mařákově smrti studuje Lolek přechodně u A. Slavíčka a studium končí u prof. R. Ottenfelda. Pak odchází na Hlávkovo stipendium do Mnichova, kde si osvojuje grafické techniky u profesorů Wolfa, Hei-

nemanna a Neumanna (1901–1903). Oblíbil si zejména techniku leptu a litografie.

Pobytem v Mnichově začíná vlastně umělcovo celoživotní putování. Rád střídal dočasná bydliště a absolvoval nespočet krátkodobých pobytů u nás i v zahraničí. V rozmezí let 1903 – 1907 žil střídavě na severní Moravě, v Nemili a Lošticích, v jižních Čechách, v Blatné a Lnářích. Později zaměnil jižní Čechy za Krahulčí a okolí Telče na Českomoravské vrchovině. K místům jeho působnosti patřila i Praha, kde měl od r. 1907 pronajat ateliér. Ze zahraničních pobytů je třeba zmínit cesty do Maďarska, Bukoviny, Polska a Ruska, spojené nejen s lovem, ale i se studiem zvěře a krajiny. Významná však byla zejména Lolkova cesta do Francie v roce 1907, kterou uskutečnil spolu s malíři A. Slavíčkem a K. Minaříkem. Pobyl tři týdny v Paříži a ve zdejších galériích zhlédl řadu obrazů, které na něj hluboce zapůsobily. Patřila k nim bezesporu i plátna francouzských impresionistů. I když měl tehdy jako „mařákovce“ k jejich malbě jisté výhrady, podvědomě přejímal některé impresionistické tvůrčí přístupy a syntetizoval je s vlastními názory a malířskými zkušenostmi. Ze zahraničních cest je třeba zmínit i Lolkovu krátkou „jadranskou cestu“ do Terstu, Splitu, Dubrovníku a Benátek, kterou absolvoval s manželí Slavíčkovými v roce 1909.

K jižní Moravě přilnul umělec zejména při svých pobytech v Luhačovicích a v Hodoníně, kde se od roku 1907 setkával se svými přáteli, členy nově založeného Sdružení výtvarných umělců moravských. Spolu s příslušníky jeho zakladatelské generace v čele s malířem J. Uprkou usiloval o vybudování uměleckého domu, který byl otevřen v Hodoníně v roce 1913. V této době se jeho pouta k jižní Moravě ještě více utužila. Atmosféra Slovácka zasáhla ostře jeho malířskou senzibilitu. Jak říkával: „Zde slunce svítí jasněji, život tepe prudčeji a kraj je naplněn zvláštním světlem“. Svůj čas dělil mezi Prahu, Hodonín, Uherské Hradiště a Luhačovice. Hradišťská městská kronika uvádí, že Lolek přijel do města k delšímu pobytu v roce 1913. Později se zde trvale usadil, udržoval úzké kontakty se zdejšími reprezentanty kultury a umění a v letech 1929–35 dokonce působil jako ředitel Slováckého muzea. Namaloval nespočet obrazů motivovaných městskými partiiemi a celkovými pohle-

dy na město a jeho okolí. Z Uherského Hradiště odjížděl často do revíru mezi Bánskou Bystricí a Ružomberkem, který pronajímal v letech 1921 až 1935. Při těchto pobytech byl hlavním tématem jeho malby život zvířat v přírodě. Malování zvířete bylo Lolkovou zálibou už od dětství. Ta se prohlubovala zážitky malíře-lovce a zasvěceného pozorovatele přírody. Jeho kreslený příběh o Lišce Bystroušce (vznikl již v době studií na Akademii a byl doplněn několika kresbami v roce 1920 pro potřebu seriálu v Lidových novinách) se stal podkladem Těsnohlídkova literárního a Janáčkova hudebního zpracování. Na původního stvořitele Lišky Bystroušky se však často zapomínalo.

I když umělec v posledních letech života churavěl, ani na okamžik neustával ve své výtvarné práci. Po statečném boji se zákeřnou nemocí zemřel v uherskohradištské nemocnici 9. května 1936. Je pochován na hřbitově v Mařaticích.

Lolkova raná tvorba je ovlivněna ještě výrazně plenérovým realismem Mařákovy školy, který mladý umělec brzy opouští a usiluje o vyjádření barevné nálady. Poučení nachází v tvorbě Antonína Slavíčka a Jana Kavána. Postupně uvolňuje malířský rukopis a barva se stává hlavním komponentem jeho obrazů. Brzy po návštěvě Paříže v roce 1907 vznikají díla, která nezapřou ovlivnění Lolkovy malby impresionismem. Práce s barevnou skvrnou, hra světla a stínů a jemných barevných přechodů, to vše se objevuje sice už v předchozím období, ale nyní začíná užívat osobitě přejímanou impresionistickou metodu systematicky a důsledně. V některých obrazech kolem roku 1911–1912 uplatňuje dokonce pointilistickou techniku nanášení drobných barevných skvrn. Rokem 1917 začíná umělcovo nové tvůrčí období. V jeho malbě se prosazují větší barevné skvrny, nanášené hustou barvou. Mění se i barevná paleta a rukopis se vyznačuje delšími tahy štětce. Kolem roku 1923 se ustaluje technika typických rukopisných šraf a je uplatňována jak v umělcově krajinomalbě, tak v obrazech lesní zvěře. U ní setrvává umělec s malými výjimkami až do konce svého života.

Stanislav Lolek po sobě zanechal rozsáhlé dílo zahrnující jak malbu, tak i kresbu a grafiku. I když do povědomí veřejnosti vstoupil zejména jako malíř lesní zvěře, je třeba zdůraznit především umělecké kvality, jimiž obohatil naše novodobé krajinářství. Ne nadarmo ho významný český umělecký historik V. V. Štech nazval našim nejdůležitějším impresionistou.

Poznámka:

Díla Stanislava Lolka můžete zhlédnout ve stálé expozici galérie Slováckého muzea v Uherském Hradišti a v expozici Galérie výtvarného umění v Hodoníně.

Jaroslav Pelikán

OPUŠTĚNÝ ATELIÉR JOSEFA PŠURNÉHO

Dne 21. července 2003 zemřel v Uherském Ostrohu malíř Josef Pšurný. S tímto neměnným faktem se navždy uzavřelo bohaté a poutivé dílo, které v obdivuhodném rozsahu vyplňovalo celý život tohoto moravského umělce.

S obrazy Josefa Pšurného (*15. 6. 1918) se veřejnost setkávala na výstavách už od druhé poloviny padesátých let. Cesta za uskutečněním jeho největšího životního cíle, totiž věnovat se aktivně výtvarnému umění, byla poměrně dlouhá a složitá.

Ve skromných a existenčně komplikovaných poměrech rodiny nebylo možno plně podpořit výtvarné nadání jednoho ze čtyř dětí, ale určité řešení se přece jenom našlo. V učení na písmomalíře se Josefu Pšurnému dostalo nejen řemeslného vzdělání, ale zároveň prostřednictvím svého mistra získával základní informace o umění a malířství. Teprve v letech 1945–50 mohl studovat na brněnské Škole uměleckých řemesel a tím naplnit svou velkou touhu po vlastní výtvarné seberealizaci. Ovšem ani v dalším období se nemohl plně věnovat malířské tvorbě jako jedině a hlavní aktivitě. Vrozený smysl zodpovědnosti vůči své rodině a nutnosti zabezpečení existenčních jistot rozdělil svůj život do dvou rovin. První se skládala ze zaměstnaneckého poměru na dráze a běžných všedních starostí, které sebou přinášel život. Po splnění všech těchto povinností se uchyloval do svého minisvětla ateliéru – soukromého území, v němž prožíval tvůrčí vzrušení, napětí, zklamání i uvolněné uspokojení. Mohlo by se zdát, že tato činnost musela být zákonitě poznamenána určitou únavou i tím, že nápad se mnohdy dočkal své realizace s časovým zpožděním. Nic z toho se však v Pšurného obrazech neobjevilo. Naopak, každé jeho dílo bylo vždy naplněno nepředstíraným prožitkem a přísnou sebekontrolou v průběhu celého tvořivého procesu. Autor nikdy nezapomněl, kolik úsilí musel vynaložit, než mohl realizovat a zhmotnit svůj sen být malířem. Naplnění tohoto životního cíle se pro něj stalo trvalým závaz-

kem a zákonem platným bez výjimky pro celou jeho celožitovní výtvarnou tvorbu.

Ve svých počátcích se J. Pšurný velmi intenzívně seznamoval s historickými a vývojovými souvislostmi moderního výtvarného umění. Byl si vědom potřeby vlastní orientace, aby z mnoha poznatků mohl vytvořit své stanovisko a zpracovat se k subjektivnímu názoru. Počáteční léta hledání a pokusů ani z dnešního pohledu nevznívají v jeho neprospěch. Poměrně široký námětový okruh mu poskytoval dostatek příležitostí k tomu, aby si ujasnil vyhovující osobní polohu, k níž občas dospěl i za cenu omylů, ale s o to cennějším poznáním. Zátíší, portrét, figura i krajina nebyly jen experimentálními modely, ale staly se obsažným a formujícím prvkem v tvůrčím zaujetí. Později byl už Josef Pšurný stále častěji označován jako krajinář. I když se ostatním motivům zcela nevyhýbal, přece jenom krajina sehrála v jeho celožitovní tvorbě nejpodstatnější roli.

Od zprvu popisnějších kompozic postupně přecházel k expresivnějšímu výrazu jak v tvarovém tak i barevném schématu. Chladnější odstíny hnědých, fialových a modrých tónů přímo vybízely k uvolněnému a velkorysému rukopisu. Stavební osnova pojednané plochy se proporcionalmente rozčlenila do větších úseků, v nichž se v rytmické rezonanci uplatňovaly detaily ve výrazně zjednodušených tvarech. Tento zdařilý obrat se začal projevovat nejen v krajinných ná-

mětech, ale také ve figurální a architektonické tematice. Pouze u květinových a rostlinných zátíších si ponechával jemnější způsob zpracování, aby podtrhl emotivní atmosféru a intimitu.

Na konci šedesátých let a počátkem let sedmdesátých se v díle J. Pšurného objevila poloha ohlašující autorovu snahu o řešení nových forem. V duchu postkubistických odkazů zgeometrizoval kompoziční výstavbu obrazů do monumentálně vyznívajících projevů, který v autorské stylizaci přinášel zřetelný důraz na tvarově přesné prostorové dispozice a jejich vzájemné vztahy. V tomto období věnoval zvláštní pozornost motivům z lesa a parků, kde mu přirozené formace přírodního původu poskytovaly obrovský prostor k jejich výtvarnému abstrahování. Strom sice zůstal stromem, ale v přeneseném významu se zároveň stal symbolem vyjádřeným modelačně až očistným způsobem. Z množství tvarů si ponechával svou základní podstatu, kterou využíval v přesné spojitosti či konfrontaci s druhoplánovou dimenzí.

V 70. letech se opět Josef Pšurný vrátil k expresivnějšímu názoru. V přirozeném zrání tvůrčího procesu zužitkoval dosažené poznatky, které přepracovával v mnoha variantách. Povolna se však jeho práce transformovaly do nového výrazu, jehož nosným rysem se stal zvláštní lyrismus držený v souvisejících intencích poetické melancholie a zřetelných pravidlech estetického vkusu. Dá se říct, že v této rovině setrval



až do konce svého aktivního tvůrčího života aniž by vyčerpal možnosti své niterné výpovědi.

Nutno podotknout, že v díle Josefa Pšurného sehrála hlavní a nejdůležitější roli jeho láska a obdiv k rodnému kraji. Přestože měl značný přehled o aktuálních tendencích výtvarného umění, niterně i umělecky zůstal spjat se svým domovem. Uherský Ostroh a jeho blízké okolí mu poskytovalo dostatek inspiračních impulsů, z nichž dokázal po celá desetiletí čerpat. S postupem času se v jeho obrazech prolínala současnost s minulostí jako nikdy nekončící spojení mezi střídajícími se generacemi.

Dnes už těžko uvidíme v krajině orající koně, ale v obrazech J. Pšurného se tento motiv objevoval stále jako elementární prvek symbolizující prapůvodní sepětí člověka s přírodou. Stal se nejen oživujícím fenoménem ve staticky nehybné struktuře krajinné reality, ale zároveň připomínal, že život ve všech svých podobách čerpá z jednoho pramene.

Barevná paleta Josefa Pšurného se v průběhu mnoha let ustálila v okruhu tlumených tónů. Snad byly odrazem jeho spíše melancholického založení, možná že byly svědectvím mnohovers-
tevnatých poznání zákonitostí výtvarné práce propojených s pomyslnou symbolikou sdělení prostřednictvím vizuálního vnímání. V jeho ateliéru však také vznikaly desítky akvarelů, kvašů a pastelů, které se barevně zcela odlišovaly od stěžejních krajinářských výtvorů. Můžeme je považovat za doklad toho, že autor široké barevné spektrum akceptoval a bez problémů s ním dokázal pracovat.

Josef Pšurný odešel krátce po svých 85. narozeninách. Celý svůj život vyplnil beze zbytku tvořivou prací, která v širokém souhrnu a významu obohatila regionální výtvarné umění. Jeho malířská díla navždy zůstanou svědectvím o jeho existenci, obrazem jeho duše a dokladem neobyčejné píle. Byl člověkem, jehož životní krédo bylo podloženo zodpovědností za všechny své skutky s nepřehlédnutelným obsahem hluboké pokory k životu samotnému. A v tom lze spatřovat velikost a nadčasovost jeho celoživotního uměleckého díla.

Marie Martykánová

ODEŠLA IDA VACULKOVÁ (8. 3. 1920–16. 10. 2003)

Život každého člověka je vyplněn skutky a úsilím v různorodém poměru jeho schopností,

pracovitosti a potřeby vlastní seberealizace. V případě Idy Vaculkové lze jen s údivem pohlednout na celoživotní snažení, které ji vyneslo do popředí přirozené veřejné úcty a obdivu. Před více než půl stoletím našla odvahu hledat novou cestu své umělecké výpovědi a v prostoru svého úsilí dospěla až na samý vrchol „bájného Olympu“, jehož území je přístupno jen pro ty nejschopnější. Její počáteční životní rozhodování ji vedlo ke zcela jiným cílům oproti těm, kterých později dosáhla. Dnes už jen malý okruh zasvěcených znalců ví, že tato umělkyně chtěla být původně malířkou a studiem tohoto oboru v ateliérech Oldřicha Blažíčka, Cyrila Boudy a Martina Salcmana měla pro svůj záměr ty nejlepší předpoklady. Souhrou mnoha životních událostí však byla nucena v závěru 40. let hledat nové naplnění svých tvořivých představ. Její setkání s keramikou hlínou lze považovat za osudový mezník. V prvních pokusech modelování či spíše hnětení se začala odvíjet zcela nová etapa výtvarného zaměření, jehož výsledky jí přinesly nejen vnitřní uspokojení, ale především pozornost a zájem laické i odborné veřejnosti, korunované řadou významných ocenění.

V poměrně krátké době pochopila podstatu a možnosti zajímavého materiálu a stále zvyšovala náročnost tvarového pojednání. Od klasicky modelovaných útvarů přecházela k náročnějším skladebným formacím, jejichž další vývoj vyústil v programovou spolupráci s keramiky-kruhaři a dalšími řemeslně zručnými odborníky v tomto oboru. Svou odvahou a nespoutanou fantazií je občas přiváděla k zoufalství, ale vždy se ukázalo, že její představy jsou realizovatelné, i když vybočují ze zaužívaného náhledu na keramickou tvorbu. Se vzrůstajícím poznáním se každé nové dílo posunovalo do polohy umělecké osobitosti, definitivně opouštělo intuitivní hledání tvárných možností a nastoupilo na cestu svébytného projevu. Když se od roku 1955 tyto artefakty začaly objevovat na výstavách, reagovala na ně výtvarná kritika s nepředstíraným zájmem a vesměs velmi kladným hodnocením. Po několika úspěšných veřejných domácích prezentacích se už v roce 1958 mohla Ida Vaculková představit i v zahraničí. Nejprestižnější přehlídkou české tvorby bylo nepochybně Expo 58 v Bruselu, následovalo Německo, Norsko, Kanada atd. O rok později byla její díla zastoupena na mezinárodní přehlídce keramické tvorby v italské Faenze a do soupisu výstavních aktivit přibývala další místa, kde uherskohradištská kera-

mička sklízela zaslouženou pozornost (např. opakovaně v Gualdo Tadino). Neustále se rozšiřující okruhy inspirace se rozrůstaly o prameny čerpající jak z lidových tradic tak i mytologických odkazů dávných civilizací a mýtů (např. Kentauri). Časově souběžným námětovým komplexem byla také ženská postava v obřadních i všedních podobách či postojích rozpracovávaných od symbolických odkazů na vývojové etapy života ženy od dívčí hravosti, přechodného okamžiku nevěsty k životní roli matky až po mýtický pojednanou figuru archetypálního významu. Ve všech uvedených výtvarných provedeních je zřetelný myšlenkový rozlet doprovázený nejen představou humorné nadsázky, ale také bohatým filozofickým náhledem vyjádřeným jak v obsahu samotném, tak i v široké škále základních dispozic i doplňujících detailů. Už v závěru 50. let bylo zřejmé, že keramická tvorba této umělkyně vykazuje všechny potřebné znaky směřující k dalšímu tvořivému vývoji, v němž nezaměnitelná originalita je podložena obdivuhodnou nápaditostí, profesionální precizností provedení a schopností neobvyklých kombinací tvarů i barev.

Šedesátá léta v tvorbě Idy Vaculkové lze považovat za intenzivně vzestupné období, v němž dosáhla vrcholu svých uměleckých aktivit. Postupným rozpracováváním základních i dalších tematických okruhů přidávala do nich stále nové nápady. Dá se odhadem tvrdit, že v tomto desetiletí vzniklo nejméně na 300 kera-

mických plastik, z nichž většina našla své umístění v galerijních či soukromých sbírkách. Skladbnost kompozičních osnov stále vycházela ze schématu geometrických útvarů, ale v ještě vynalézavějším přičleňování dalších prvků se každé nové dílo stávalo nezaměnitelným artefaktem v ustáleném autorském rukopisném rejstříku. Ida Vaculková se dokázala s každou aktuální prací vyrovnávat v několika podobách, aniž by některá z nich ztrácela na své dynamičnosti a účinnosti. Vzpomeňme např. řadu Bodláčků, Asketů, Srdečných dívek, Andělů, Stromů, Listů aj. S nevšední odvahou se autorka vyrovnávala s povrchovým pojednáním jednotlivých plastik. Kromě již zmíněné bohaté barevné palety glazur se zaměřila na technologii zakuřování, kde našla nový prostor k odlišnému pojednání povrchu svých plastik. Zdařilost zvláštního technologického procesu je nejuspěšnější právě na artefaktech ze 60.–70. let. V tvůrčím repertoáru Idy Vaculkové se objevovaly stále nové nápady a odvážné tvarové skladby. Od uzavřených forem svých plastik postupně přecházela k důraznému odhalování vnitřního prostoru za pomoci různě tvarovaných výřezů v obvodovém plášti. Dosáhla tím zajímavého odlehčení modelovaných tvarů, které umožnily průnik světelných paprsků do jádra kompozic a ve zpětných odrazech do volného prostoru obohatily keramické skulptury o nový rozměr dynamického pohybu a životnosti. Ve výčtu všech výtvarných postupů, které Ida Vaculková použila k povrchovému pojednání svých prací,



nelze přehlédnout nápadité uplatnění různých strukturovaných otisků, vrypů, vpichů, tuhování, detailních modelací, více či méně dekorativních prvků v rozsahu od geometrické pravidelnosti přes temperamentní živelnost až po ornamentální stylizace krajkových zdobností. Každá nová práce vznikala v dimenzích kultivované vyváženosti všech podstatných znaků moderního výtvarného projevu. Nekonečná škála tvarové fantazie autorky se však neuzavřela jen do trojrozměrného tvarosloví. S nemenší razantností se Ida Vaculková dokázala vyrovnat i s plošným prostorem nástěnných reliéfů. V řadě interiérových realizací našla způsob k vyjádření tematické symboliky ve spojení s prvoplánovým pojednáním vymezené plochy. Zcela přirozeně respektovala omezenou možnost modelace tvarů ve vztahu k architektonickému zadání a své tematické nápady přenesla do plošného rozčlenění skladebných mozaik řezaných kachlů. Kombinace jednotlivých částí glazovaných a zakuřovaných výseků zpracované kompozice propojila v substantní celek, jehož vizuální účinnost je nadčasově atraktivní a esteticky stále akceptovatelná.

Sedmdesátá léta se v tvorbě Idy Vaculkové projevila několika různými projevy. Její tvůrčí i subjektivní smýšlení reagovalo na společenské a politické události roku 1968 s dopadem na další časový vývoj. V základním obsahu jejích prací můžeme dešifrovat mnoho symbolicky zamýšlených poselství, která výtvarně pojednávala, o náladách a názorech umělecké rodiny Vaculkových. Série Tonoucích, Zoufalců a Němých výkřiků je dodnes závažným dokumentem o intimním světě umělkyně, jejíž veřejný prezentační prostor byl do jisté míry ovlivňován ideologickým dozorem pověřených jednotlivců. Byla to doba absurdních kontrastů, kdy výtvarní současníci Idy Vaculkové i jejího manžela sice vnitřně a tajně přiznávali jejich umělecké kvality, ale vzhledem ke své politické angažovanosti se veřejně vyslovovali zcela opačně.

Přes všechnu tíhu dobové atmosféry dokázala Ida Vaculková s neutuchající svěžestí vymýšlet stále nové motivy pro své keramické plastiky. Podnětem pro vznik nového díla se stávalo vizuální a myšlenkové propojení reality s fantazií nevysvětlitelně překvapující. Zdá se nemožné rozumně zdůvodnit obsahovou podstatu Kuchyňských andělů, jejichž údy připomínají vařečky, kvetlačky či jiné užitečné nástroje v domácnosti, ale jejich základní tvar spíše cítíme než abychom je před sebou viděli jako ve skutečnosti.

Modelační hrátky jsou gejírem nadsázky, vtipu a potměšilého popichování. Stejně tak lze charakterizovat řadu Kapesních náhrobků, Kapesní kandelábry, Strážné duchy či Vajíčka v mnoha situacích a variantách. Ironizující podtext zcela originálního humoru má svou významnou souvislost s autorčinou oblibou básnické tvorby Christiana Morgensterna, jehož sbírka "Šibeničních písní" byla pro ni nevyčerpatelným zdrojem výtvarných asociací na různé motivy. Nespoutaná představivost dala vzniknout desítkám artefaktů, jejichž názvy jsou v mnoha případech totožné s Morgensternovými literárně-abstraktními výrazy: Lunovis, Košilela (Hemmed), Kotrmelec (Purzelbaum), Ukazatel směru, Samomluva hlemýždě, Trychtýře, ale také Morgensternovy kostky a později série Wolkenbaumů. Kolem a po polovině 70. let se umělkyně vrátila k filozoficky závažnému odkazu Němých výkřiků a souběžně rozpracovávala tematiku přírodního tvarosloví (např. stromy, keře). V úzké časové návaznosti se umělkyně zabývá motivem již vzpomínaných Vajíček, které v různých kombinacích, proporcích a tvarových souvztažnostech dovádí v odlišném rozpracování do vyčerpávajícího rozboru všech možností výtvarného pojednání. Současně se nechala inspirovat zcela nezajímavým, ale užitečným předmětem jako je židle, aby tuto konstrukci vnesla do svých kompozic v mnoha podobách a lidských souvislostech.

V tomto výčtu tvůrčího profilu Idy Vaculkové by se mohlo zdát, že v mezích lidské fantazie není možno pokračovat v dalších nápadech. Ovšem kromě rozpracovávaných variant předchozích témat, objevovaly se stále nové motivy, v nichž umělkyně přinášela další svěží nápady – např. Želželvy. Ve druhé polovině 80. let se kromě přírodních symbolů – jablka, stromy, objevily i poetické obměny vesmírných vstupů a objevů pozemského člověka – např. Kosmonaut a jeho dítě. V následujícím desetiletí najdeme v autorském seznamu díla inspirovaná náboženskými odkazy – Černošský biskup, Ministrant, Anděl, ale také antickou motivaci – Callipyge, Bohyně s hady. V součtu realizovaných plastik vzniklých v 90. letech stále nacházíme nové podoby motivů předchozích, které v proměnlivých tvarových obměnách nepostrádají typickou emotivní účinnost a filozofickou obsažnost – např. Zamrzlé slzy.

O celoživotním díle uherskohradištské umělkyně Idy Vaculkové byly napsány desítky textů, studií, rozborů, úvah, kritik a článků, jejichž au-

tory jsou v mnoha případech renomovaní teoretici v oboru výtvarného umění. Ti, kteří měli možnost sledovat autorčinu vývojovou linii od prvních počátků až po vrcholné období jejího tvořivého úsilí se naprosto jednoznačně shodli na neměnném závěru svých tvrzení: ve zcela nenapodobitelném výrazu a provedení svých artefaktů překonala všechny předchozí náhledy na možnosti keramického oboru, který byl v minulosti více spjat s užitnou či dekorativní hodnotou cíleně směřovaného výsledku. Ida Vaculková dokázala povznést tuto disciplínu na esteticky hodnotnou a srovnatelnou úroveň klasicky chápaných sochařských postupů, přičemž zužitkovala dávné technologické postupy ve prospěch moderního tvaroslovného i vizuálního výrazu. Její výtvarné snažení bylo oprávněně mnohokrát oceněno v mezinárodní konkurenci jejích současníků, kteří sice také usilovali o co nejpřesvědčivější provedení svých nápadů, ovšem v originalitě a tematickém spektru svých nápadů nepřesáhli širokoprostornou invenci této moravské umělkyně.

Dílo, které Ida Vaculková vytvořila v určeném čase svého pozemského bytí je natolik výjimečné, že nepochybně bude ještě dlouho přinášet požitky i poučení dalším generacím. V povědomí jejího rodného města Uherského Hradiště zůstane zapsána jako mimořádná umělecká osobnost, která dokázala překročit veškeré kulturní i územní hranice, což v době jejího tvůrčího vzestupu nebylo jednoduché, ale s odstupem let o to trvalejší. Její keramické plastiky nám ji budou připomínat.

Marie Martykánová

VZPOMÍNKA NA HISTORIČKU UMĚNÍ ALENU JŮZOVOU

Když před 45 lety, v roce 1958, vyšla tiskem kniha o stavebně historickém vývoji Uherského Hradiště, sklidili její autoři PhDr. Vilém Jůza a jeho žena Alena oprávněné uznání. Dodnes je tato publikace vyhledávaným a poměrně věrohodným zdrojem poznání o minulosti královského města. Zatímco V. Jůza se do povědomí uherkohradištské veřejnosti ještě zapsal jako ředitel Slovákého muzea a také jako zakladatel galerie výtvarného umění, jméno Aleny Jůzové se objevovalo v tiché skromnosti v různých sbornících a časopisech, kde zveřejňovala výsledky svého bádání. I s odstupem času je tento materiál stále použitelný a v mnoha směrech i přínosný.



V letošním roce by se historička umění Alena Jůzová dožila 75 let. Bohužel, nebylo jí umožněno, aby své odborné schopnosti mohla rozvíjet a předávat v delším čase. To co stačila zpracovat, samo o sobě vypovídá mimořádných znalostech, které tvořily pozoruhodný profil její osobnosti.

Alena Jůzová-Škroblová se narodila 26. 10. 1928 v Tovačově. Už samo rodinné zázemí jí poskytovalo nejlepší podmínky pro osobní rozvoj (otec byl praktický lékař). Na základní škole (1935–1940) vynikala mimořádnou touhou po vzdělání, proto ji rodiče zapsali v roce 1940 na gymnázium. Ze vzpomínek sestry Marie Otáhalové se o tomto období dovídáme: „Původně nastupovala do Řádového gymnázia v Olomouci-Řepčíně, které vedly řádové sestry dominikánky a současně měly pro své žákyně i internát. Poněvadž jim však bylo za německé okupace zakázáno vyučovat (tuším, že od r. 1941), přešla Alena na Slovanské gymnázium, kam chodila velmi ráda. Z bezpečnostních důvodů však na konci války přešla do Gymnázia v Kroměříži, kde měla možnost bydlet u blízkých příbuzných. Hned po skončení války v r. 1945 se však vrátila na Slovanské gymnázium, kde maturovala v r. 1948.“

Po absolutoriu na gymnáziu byla přijata na farmaceutickou katedru Lékařské fakulty UJEP

v Brně. Po dvou letech, i přes vynikající studijní výsledky, sama poznala, že to není správný směr jejího životního uplatnění. V roce 1951 složila přijímací zkoušky na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Vybraným oborem byly dějiny umění a estetika (současně navštěvovala semináře profesora B. Markalouse). V roce 1956 ukončila studia diplomovou prací na téma *Počátky italské renesance na Moravě* a nastoupila do svého prvního zaměstnání v Krajském archivu v Uh. Hradišti. Rok předtím se provdala za historika umění Viléma Jůzu a rok poté se jí narodil syn Martin. Bez znalosti těchto poněkud soukromých údajů bychom mohli mít zkreslenou představu jednostranného a nepřetržitěho zaměření na vědecko-výzkumnou práci. Je tedy o to více obdivuhodné, jak dokázala svůj čas rozdělit mezi rodinné a mateřské povinnosti a ještě se intenzívně věnovat svému oboru.

V širokém okruhu historických témat studovala písemnosti v mnoha archivních fondech (Praha, Brno, Olomouc, Kroměříž, Uh. Hradiště, Opava, Janovice aj.), nacházela mnohdy zapomenuté informace a systematicky je zpracovávala do přehledných a logických souvislostí připojených k novým poznatkům. Její mimořádná schopnost orientace v dávných záznamech spojená s pilí a důslednou trpělivostí byla výjimečným darem a předností její osobnosti. Ve výběru z její publikační činnosti najdeme zajímavé články: *Zámecký portál v Tovačově a jeho místo v raněrenesanční moravské architektuře* (In: Umění a svět, Uměleckohistorický sborník, Krajské museum v Gottwaldově, roč. 1, 1957, s. 22–29), *Několik poznámek k biografii hradištského sochaře Ignáce Morávka* (In: Zprávy Krajského musea v Gottwaldově, 1957, č. 6, s. 2–3), *Z počátků města Uherského Hradiště* (In: Zprávy Krajského vlastivědného ústavu v Gottwaldově, 1958, č. 3–4, s. 71–74), *Hradištské kašny* (In: Slovácko, roč. I, 1959, č. 3, s. 18–25), *K problematice architektury hřbitova ve Střílkách* (In: SP FF BU, roč. 10, 1961, řada uměnovědná F5, s. 307–317), *O některých neznámých barokních umělcích v Uherském Hradišti* (In: Slovácko, roč. III, 1961, s. 115–118). Ve svém širokém záběru byla mj. jiné obeznámena s dílem J. P. Cerroniho, svou pozornost věnovala i sbírkám rodu Berchtoldů, měla široký přehled o uměleckých památkách v celé oblasti Uherskohradištska, byla nepostradatelnou spolupracovnicí svého muže. Alena Jůzová měla ty nejlepší předpoklady pro vědecké a seriózní zpracování

umělecko-historických témat a kromě rozsáhlého přehledu o archivních pramenech měla i výjimečné nadání na cizí jazyky – výborně ovládala francouzštinu, angličtinu a němčinu.

V roce 1965 odešla se svým manželem do Ostravy a nastoupila do Krajského střediska státní památkové péče. Tam se mj. podílela na přípravě soupisu památek v Severomoravském kraji. Zřejmě posledním jejím zpracovaným textem bylo pojednání o dějinách moravských zahrad 19. století (původně bylo určeno pro sborník *Monumenta Moraviae*, k jeho zveřejnění však došlo až o mnoho let později – In: Umění, roč. 29, 1981, č. 3, s. 262–264). V dalším čase už, bohužel, nemohla dokončit jiné rozpracované úkoly a realizovat své odborně-tvůrčí ambice. Její závažné zdravotní problémy, které tehdejší medicína nedokázala alespoň stabilizovat, ukončily předčasně její život, zemřela 6. 10. 1970 v Ostravě-Porubě.

Podstatnou část svého poměrně krátkého, ale o to více plodného profesního života, spojila historička umění Alena Jůzová s Uherským Hradištěm a s oblastí jihovýchodní Moravy. Nejen proto by ovšem mělo být její jméno s úctou připomínáno a zachováno. V její práci je trvale uschováno mnoho úsilí a zodpovědnosti. Zanechala nám do současnosti dostatek důležitých odkazů, které mohou být přínosné i dalším generacím. A to je podstatný důvod k této malé vzpomínce.

Marie Martykánová

SKLO ANTONÍNA OTHA

Slovácké muzeum připravuje pro své návštěvníky různorodé výstavy, zahrnující nejrůznější projevy lidské tvořivosti a kultury. Nebývá však až tak obvyklé, že se v Galerii Slováckého muzea představuje skleněná plastika, vzhledem k choulostivosti materiálu. Ale přesto čas od času nezapomínáme ani na tento mladý výtvarný obor. Samozřejmě tím myslíme skleněnou plastiku, protože znalost výroby skla patří k nejstarším a nejdůležitějším objevům lidstva. Sklo vyráběli již ve starověké Mezopotámii a Egyptě (nejstarším známým skleněným předmětem je asi 5000 let stará nazelenalá perla nalezená v Thébách). Vynález sklářské pístaly již v 1. st. př. Kr. ovlivňoval další osudy ruční sklářské výroby po další staletí. Pouze obor skleněná plastika je velmi mladý, spojený až s 20. stoletím. Za určitý mezník je považován rok 1958. Tehdy čeští sklá-

ři jako první na světě představili sklo v jiné než tradiční podobě. Jejich rozměrné prostorové objekty na EXPO 1958 v Bruselu se staly předvojem nové oblasti světového sklářského umění – volně tvorby shrnuté pod pojem skleněná plastika. Akademický sochař Antonín Oth¹ je považován za jednoho z průkopníků tohoto oboru. Autorská výstava, uspořádaná v naší galerii je nejen malým ohlédnutím za dosavadní tvůrčí prací ale současně nostalgickým návratem do místa, které je s životem tohoto umělce spojeno. V současné době si žije a tvoří v půvabném prostředí pražských Hrnčářů, kde v malém ateliéru vznikají jeho nejnovější práce, ale důležitá část života je spojena s jižní Moravou, s Uherskohradištskem a především s Brnem, odkud pochází on i jeho manželka akademická sochařka a medailérka Milada Othová.

Před válkou žili Othovi v Židlochovicích. V roce 1938 se Antonín přestěhoval s rodiči do Nedakonic u Uherského Hradiště, kde začal chodit do školy. Další sebevzdělávání na velehradském gymnáziu nenaplňovalo představy budoucího umělce, a tak bratr rozhodl, že z něj bude sklář. V severočeském Kamenickém Šenově na Odborné škole sklářské se Antonín vyučil brusičem skla. Stává se občas, že osudové okamžiky určí náhoda nebo někdo jiný. A v tomto případě se ukázalo, že volba byla správná. Sklo se Antonínu Othovi stalo životním programem, láskou a prací koníčkem, který má smysl a neustále obohacuje. Bylo jen přirozené, že budoucí výtvarník hledal další možnosti k rozšíření rozhledu v tvůrčí sféře, která na přelomu 50. a 60. let prožívala svůj boom. Nové řemeslné a odborné zkušenosti získával Oth postupně. V první polovině 50. let pracoval jako brusič skla v karlovarské sklárně Moser. Po vojně se vrátil do severních Čech a v n. p. Borské sklo v Novém Boru se věnoval nejprve broušení a později designu skla. Studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru skla a glyptiky u profesora Stanislava Libenského, světově uznávaného průkopníka skleněné plastiky, logicky uzavřelo základní vzdělání v disciplíně, o jejíž rozvoj se Antonín Oth svým dílem také přičinil.

Zájem o broušené sklo, které se stalo základním programem Othovy umělecké činnosti, vycházel jednak z praktických zkušeností brusiče skla, a ještě zesílil po krátkém pedagogickém působení v nově ustaveném ateliéru doc. Václava Ciglera na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Perfektně ovládá sklářskou materií,

umí jí naslouchat, bezpečně ovládat. Ví přesně, kdy zastavit, protože zásah navíc sklo nesnese. Základem je poctivě mistrovsky zvládnuté řemeslo a velmi náročná práce, která vyžaduje plně nasazení a skvělou fyzickou kondici. Velikost vytvořených prací je limitována často tím, co unese, jak sám někdy připomíná. Sklo je hmota, která absorbuje sluneční paprsky, láme je, třští anebo seskupuje, plná reflexů a skvělých světél, materiál, který má stín na straně světla a světlo na straně stínu, jenž převrací zákony plastiky a nutí umělce k novým pracovním metodám.

Součástí výstavy, na které se koncepčně podílela dcera pana Otha Markéta (grafička a fotografka), bylo několik okruhů představující autora v nejrůznějších oblastech tvorby – design, realizace pro architekturu, volná tvorba. Prostorové řešení celé výstavy svou čistotou a jednoduchostí umocnilo dynamickou jednotu vnitřního a vnějšího prostoru, jednotu částí a celku. Vzhledem k tomu, že se řada artefaktů nachází ve sbírkách mimo republiku, a nebylo možné zajistit jejich vypůjčení, připomněli jsme i tuto starší část tvorby fotografickou dokumentací. Rovněž realizace pro architekturu byly představeny pouze zlomkovitě výběrem z fotodokumentace.²

Podle charakteru můžeme Othovu tvorbu rozčlenit do tří základních oblastí, které od sebe nelze oddělit ani stanovit jejich pevné hranice. V první vychází z užitkového a dekorativního poslání skla. Jedná se o návrhy nejrůznějších nápojových souprav, nádob, mís, vitráží. Konkrétní užitkový předmět je však svým dokonalým zpracováním často povýšen na úroveň uměleckého objektu. S tím souvisí i tvorba v oblasti skleněné plastiky. Tvarosloví je jednoduché a přátelské, často inspirováno přírodou – kapky, stély, čochy, oblázky, křivky, koule, vajíčka, jindy vychází ze sumarizovaného abstrahovaného tvaru hlavy. Fascinuje tím, jak dokáže skleněnou plastiku oprostít od vnější dekorativnosti. Stejně jako v každé sochařské tvorbě i tady řeší vztahy mezi hmotou, tvarem, prostorem a světlem. Světlo je nezastupitelným faktorem, který je určován specifickými optickými vlastnostmi skla a kvalitou vytvořeného díle je ještě umocňuje. Výrazové a výtvarné prostředky jako rozptyl, lesk, zrcadlení, lom světelných paprsků na povrchu nebo v jeho vnitřním objemu, třštění, zvětšování, zmenšování či proměnlivost intenzity barvy v různé síle skla při prosvicení a změnách pohledového úhlu jsou vlastní jenom sklu a vyvo-

lávají nový vztah k divákovi, který není jen pouhým pozorovatelem, ale stává se aktivním spoluúčastníkem zvláštní magické hry a metamorfózy. Tohoto účinku si je vědom každý sklář a využívá ho nejen při expozičních prezentacích ale kalkuluje s ním zejména při realizacích pro architekturu. Rovněž do této oblasti Antonín Oth výrazně zasáhl a naplno využil všech materiálových a dekorativních vlastností a předností broušeného skla skládaného do rozměrových kompozic. Typický je pro něj motiv čočky „koncentrující do hutné zkratky okolní svět či rozehrávající podmanivě šálivou hru světél, barev a stínů...“ (K. Holešovský), kterou použil při komponování monumentálních skleněných stěn. Jindy uplatňuje skladbu skleněných tyčí a využívá barvy a pohybu, nebo vytváří čiré broušené sloupy, lustry, rozměrné vitráže. Svítidla pro architekturu i objekty tvoří vnitřní estetickou jednotu. Reflektují prostor, projevuje se v nich jednotu výtvarné kultury – plastičnosti, grafické čistoty a obrazu.

S díly Antonína Otha se dnes nepotkáváme na výstavách tak často jako v 70. a 80. letech, kdy bylo nedílnou součástí většiny národních i mezinárodních přehlídek sklářské tvorby. Jeho vrozená skromnost, poctivá ukázněnost v práci

se asi nehodí do dnešního složitého dravého světa, ve kterém se všichni občas ztrácíme a snažíme orientovat. Na současné umělecké scéně, která je zahlcovaná výplody lidské kreativity někdy také uměleckých pseudoexperimentů, se však Othovo sklářské dílo neztratí. Je pevnou součástí národní výtvarné kultury a jeho práce jsou a zůstanou ozdobou výstav, veřejných interiérů, soukromých a galerijních sbírek.

Poznámky:

I Antonín Oth * 20. 4. 1933 Brno.

Studium a odborná praxe: 1948–1951 Odborná škola sklářská, Kamenický Šenov (R. Roubíček), 1951–1955 brusič skla v n.p. Moser, Karlovy Vary, 1955–1960 Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha (S. Libenský), 1966–1967 brusič skla a návrhář v n.p. Borské sklo, Nový Bor, 1967–1970 Vysoká škola výtvarných umění v Bratislavě (odborný asistent, ateliér Sklo v architektuře, doc. V. Cigler); od roku 1972 svobodné povolání, věnuje se volné tvorbě v oblasti broušeného skla • Člen: SVUT Brno.

Zastoupení ve sbírkách: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Slovenská národní ga-



Z instalace výstavy A. Otha v Galerii Slovákého muzea.

lerie, Moravská galerie v Brně, Nový Bor, soukromé sbírky v tuzemsku, v USA, SRN.

Literatura (výběr): Holešovský, K., Milada Othová Antonín Oth. Medaile /sklo. Dům umění města Brna, 1983; Holešovský, K., O skláři Antonínu Othovi. Bydlení, 1988/1, s. 69–71; Medková, J., Skleněná plastika. Dům umění města Brna, 1987; Medková, J., Souvztáznosti, skleněná plastika a vitráže 1992. Dům umění města Brna, 1992; Šindelář, D., Současné umělecké sklo v Československu. Praha Obelisk 1970.

- 2 **Realizace:** 1973 Vyškov, smuteční obřadní síň, pískovaná vitráž (s J. Šmídem); Blansko, smuteční obřadní síň, pískovaná vitráž (s J. Šmídem), 1974 Jedovnice, smuteční síň, dřevěné plastiky (s J. Šmídem), 1975 Blansko, Dům kultury, broušená vitráž; Bystřice nad Pernštejnem, dělicí stěna pískovaná, 1976 Blansko, prodejna, vrstvená vitráž; Brno, psychiatrická léčebna, vrstvená vitráž, 1980 Handlová, plavecký bazén, broušená dělicí stěna, 1981 Praha, Palác kultury, broušená vitráž, 1982 U Devíti křížů, motorest, kašna, kámen, 1983 Moskva, České obchodní středisko, broušená zrcadlová stěna, 1984 Nymburk, směnárna, broušené zrcadlo, 1985 Ostrava, hudební škola, okno do olova; Jiřice, vinárna, broušené zrcadlo, 1986 Boleradice, Místní národní výbor, broušená vitráž, 1987 Brno, hotel Morávka, broušená vitráž, 1988 Praha, Kovo služba, broušené zrcadlo; Brno, hotel Myslivna, broušené lustry, 1989 Tvarožná; Rohlenka, okna do olova, 1990 Brno, hotel Voroněž, lustr a skleněná stěna, 1991 Brno, bar Encino, lustry, 1992 Mikulov, Česká spořitelna, lustr, 1995 Ostrava, hotel Bonum, vitráž do olova, 1997 Ostrava, hotel Bonum, skleněná plastika.

Milada Frolcová

POZORUHODNÁ PUBLIKACE

Slovácké muzeum v Uherském Hradišti vydalo ve spolupráci s Krajskou knihovnou Františka Bartoše ve Zlíně a Zlínským krajem publi-

kaci, která si rozhodně zaslouží pozornost zájemců o výtvarné umění. Jde o *Slovník žáků a absolventů zlínské Školy umění a Střední uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně a v Uherském Hradišti (1939–2003)*. Autorkou slovníku je odborná pracovnice galerie Slováckého muzea PhDr. Milada Frolcová, která odvedla velký kus odborně fundované práce, vyžadující jako každá slovníková literatura důslednou systematičnost a mravenčí píli. Slovník poskytuje základní přehled o aktivitách bývalých studentů školy, která má více jak šedesátiletou tradici a v kontextu našeho středního uměleckého školství sehrávala a sehrává důležitou roli ve vzdělávání a výchově výtvarníků nejrůznějšího specifického zaměření. Autorce nešlo pouze o prezentaci těch, kteří se v naší výtvarné kultuře výrazněji prosadili, ale o kompletní podchycení všech studentů, kteří školou v rozmezí let 1939–2003 prošli. Hlavním podnětem se stal dlouhodobý výstavní projekt Galerie Slováckého muzea uskutečňovaný pod názvem *Návraty* (1997, 1999, 2001), který se orientuje na významné a zajímavé projevy výtvarného umění spojené s působností obou škol. V souvislosti s potřebou širší dokumentace bývalých studentů školy se zrodila i myšlenka na zpracování tohoto slovníku. Jeho vstupní text nazvaný *Tři kapitoly z historie školy* nás stručně a výstižně seznamuje se založením a působností Školy umění ve Zlíně, na jejíž tradici navazovala v poválečných letech Střední uměleckoprůmyslová škola, přesídlená v roce 1952 z tehdejšího Gottwaldova do Uherského Hradiště. Zmíněno je i nové údobí práce školy po roce 1989. Do složitě problematiky sestavování slovníku nás zajímavě uvádí stať *O pramenech a literatuře*. Publikace je zpracována přehledně, vybavena obsáhlým seznamem použitých zkratk, poznámkami k textu, seznamem použité literatury a jmenným rejstříkem. Solidní úroveň knihy je podtržena výtvarně nápaditou a čistou grafickou úpravou obálky.

Slovník zaujme určitě nejen bývalé studenty školy, jejich profesory a příznivce, ale bude cenným pramenem informací pro okruh badatelů i širší veřejnost.

Jaroslav Pelikán