

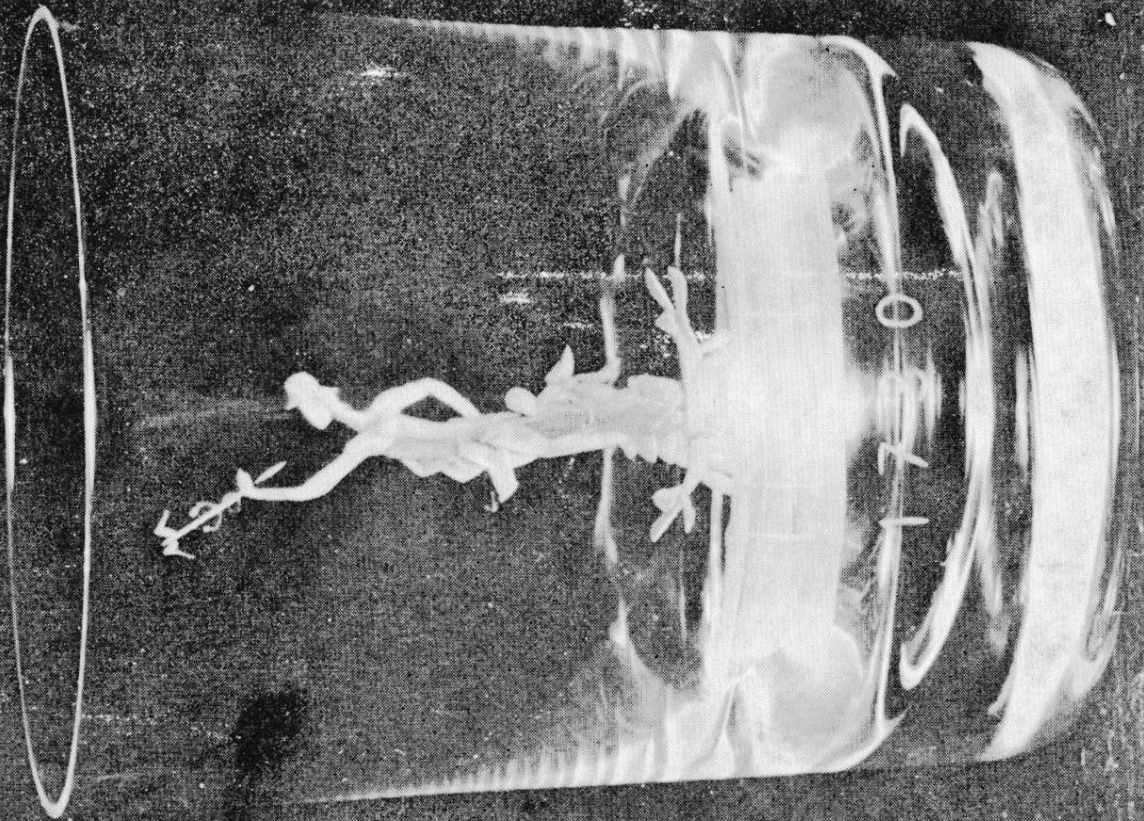
1979



Číslo 198

zprávy

KRAJSKÉHO
VLASTIVĚDNÉHO
MUZEA
V OLOMOUCI



Marie Králíková

OLOMOUCKÉ MOTIVY V DÍLE NÁRODNÍ UMĚLKYNĚ LUDVIKY SMRČKOVÉ

Z celoživotní sklářské tvorby národní umělkyně Ludviky Smrčkové se nevymykají ani díla, která mají určitý vztah k Olomouci. Základním předpokladem, který spojil v jistém směru jméno Ludviky Smrčkové s Olomoucí, byl dlouholetý vřelý vztah umělkyně k přírodě a zvláště ke květinám, který vedl L. Smrčkovou ke specializovanému navrhování váz pro výstavy květin u nás a v zahraničí.

První celostátní výstava okrasného zahradnictví se konala v Olomouci v roce 1962.¹ První pracovní kontakty s olomouckými pořadateli výstavy navázala L. Smrčková již při přípravě květinářské výstavy v NDR — IGA Erfurt 1961, kde podle návrhů architektů Františka Cubra, Zdeňka Pokorného a Františka Tröstra byly aranžovány květiny do váz L. Smrčkové olomouckými aranžéry V. Mlčochovou a Ottou. Československý pavilón v Erfurtu získal Velkou cenu za estetický vzhled.

Ludvika Smrčková byla pozvána do Olomouce, aby její sklo sloužilo jako výtvarný a funkční doplněk pro úpravu květin na výstavě. Tato výstava měla obrovský úspěch a bylo tedy rozhodnuto pokračovat v pořádání výstav pravidelně, po určitých intervalech. Pořadatelé rovněž požádali L. Smrčkovou o zapůjčení váz na všechny další výstavy. Později objednávali již přímo určité druhy váz od L. Smrčkové prostřednictvím pražského podniku TEPS.

V roce 1969 získala spolupráce L. Smrčkové s pořadateli olomouckých květinových výstav — nyní již Florou Olomouc — ještě pevnější základy tím, že L. Smrčková zprostředkovala vedení Flory Olomouc smlouvu s výrobním sklářským podnikem. Kontrakty Flory Olomouc s Borským sklem, národní podnik v Novém Boru, byly uzavřeny tak, aby sklo, navržené L. Smrčkovou, bylo k dispozici pro výstavu květin na období dvou let.

V roce 1970 byly uspořádány tři etapy květinových výstav na Floře Olomouc — jarní, letní a podzimní. Současně bylo dáno i zaměření těchto etap — „Vyznání růžím“ a „Holandské květy a české sklo“. Zde L. Smrčková vystavovala specializované vázy, navrhované již přímo pro tuto příležitost. V roce 1975 byly na Floře Olomouc předvedeny různé typy atriových zahrádek a pro jednu z nich navrhla L. Smrčková solitér z křišťálových váz. V roce 1975 byla vystavena spolu s květinami velmi působivá kolekce skleněných plastik z hutního skla. Zaměření výstavy k Mezinárodnímu roku ženy dalo vzniknout i několika vázám a objektům s tímto námětem a dále byly vystaveny skleněné objekty s námětem Lidic. V roce 1977 byla na výstavě Flora instalována kolekce křišťálových kuželů a váz hutnicky tvarovaných a monumentální váza s motivem lidické růže.²

V Olomouci se setkávali se sklem Ludviky Smrčkové nejen návštěvníci výstavních sálů, ale především desetitisíce návštěvníků mezinárodních květinových výstav Flóra Olomouc. Vázy L. Smrčkové, jejich pojetí, jejich spojení s květinami, se stávaly pojmem a později normou a standardem pro nejširší okruh lidí, na něž esteticky výrazně působily. Z tohoto faktu se vycházelo i při realizacích následujících výstav.

Pozornost si zaslouží zvláště ta skutečnost, že sklářský výtvarník, v tomto případě L. Smrčková a později i další skláři, navrhovali své sklo pro předem určenou a jim známou příležitost, do předem určeného prostředí; přitom však byly respektovány jejich umělecké výrazové prostředky.

Dalším, velmi důležitým momentem těchto výstav, se stala dlouholetá vzájemná spolupráce výtvarníka s objednavatelem a výrobcem, jejíž výsledky byly velmi povzbuzující a ovlivňovaly estetické cítění nejširších mas. Příklady obdobné spolupráce jistě není v našem sklářském umění a produkci dostatek, abychom mohli srovnávat, z kteréhožto problému vzniká řada komplikací pro výtvarníky i pro konzumenty. Je nesporné, že celostátní či mezinárodní výstavy dávaly příležitost k soustavnější spolupráci více partnerů a L. Smrčková jich využila v duchu svých původních cílů z dob počátků své tvorby. Jako tehdy i nyní jí šlo o to, přiblížit nejširším lidovým vrstvám dobré umění, naučit je toto umění rozpoznávat od kýče a tím působit na vkus a životní styl širokých vrstev lidí. Podporou v tomto úsilí jí byly nejen dlouholeté zkušenosti z navrhování skla, ale také čestná mezinárodní uznání a ocenění, která získávala velmi často (např. na výstavách IGA v Erfurtu v letech 1961, 1966, 1968, 1971, 1973 a 1974). Ludvika Smrčková patřila také jako jediná sklářská výtvarnice k odborníkům v oboru zcela odlehlem — byla totiž také členkou mezinárodní jury pro aranžování květin.

Souhrn všech uvedených aspektů, které vytvořily jistou tradici ve spojení jejího skla a květinových výstav v Olomouci, byl velmi významný i pro vývoj vztahu Ludviky Smrčkové k městu Olomouci.

Kromě květinových výstav, pořádaných v olomouckých sadech, proběhly v těchto letech ještě další výstavy, které umožnily olomoucké veřejnosti seznámit se s nejnovějším dílem L. Smrčkové.

V roce 1962 byla Vlastivědným ústavem v Olomouci uspořádána výstava několika českých výtvarnic spolu s Ludvikou Smrčkovou pod názvem „Domov a svět“. Z této výstavy zakoupil Vlastivědný ústav několik váz L. Smrčkové, které se staly základem obsáhlé sbírky jejího skla v této instituci.

V roce 1962 byla otevřena také samostatná výstava „Květy a sklo Ludviky Smrčkové“ v olomouckých Smetanových sadech. V roce 1965 se zúčastnila L. Smrčková svými díly kolektivní přehlídky současné tvorby užitého umění a hned v následujícím roce se zúčastnila výstavy cestovního ruchu.

Další samostatná výstava skla L. Smrčkové byla uspořádána v olomoucké Galerii výtvarného umění v roce 1973, kde vystavené sklo bylo v mnoha případech aranžováno spolu s květinami a výstava byla doplněna ukázkami malířské tvorby umělkyně.

Ze všech uvedených výstav zakoupil Vlastivědný ústav typické ukázky současného skla L. Smrčkové, které tímto začalo zaujímat své pevné místo ve sbírkách uměleckého průmyslu Vlastivědného ústavu v Olomouci. Současně také vznikala sbírka, v níž jsou zastoupeni zhruba všichni nejvýznamnější sklářští výtvarníci šedesátých let v Československu.

Kromě těchto velkých výstav proběhlo v olomoucké Galerii Díla několik menších výstavek kreseb květin a skla.

Všechny výstavy se setkaly se zaslouženým ohlasem, který L. Smrčkové pomáhal vytvořit si k Olomouci bližší vztah. Původně čistě pracovní povinnost a nutnost účastnit se osobně instalací výstav a spolupracovat při aranžování

květin do váz, přerůstala do oblasti zájmu o město, jeho historické památky a jeho sady. Osobní styk, navázaný při první výstavě v Olomouci ve Vlastivědném ústavu, pokračoval nejen tím, že díla L. Smrčkové byla vystavována a jimi doplňována sbírka skla. Byl také probuzen hlubší zájem o celou tvorbu L. Smrčkové, což se projevilo hlavně v dalších letech, kdy byly postupně do olomoucké sbírky doplněny ukázky z díla L. Smrčkové od počátků její tvorby. Tím byl dán předpoklad těsnějšího vztahu této pražské umělkyně k městu, které nemělo a nemá sklářskou tradici, ale vybudovalo si tradici novou, blízkou právě osobnímu a uměleckému založení L. Smrčkové.

Při přípravách květinových výstav i po jejich otevření, měla L. Smrčková mnoho možností zachytit do skicáře vystavené exponáty a také těchto mimořádných příležitostí využívala. Stranou jejího malířského zájmu nezůstalo ani město, které jako městská památková rezervace má obdobný charakter jako Praha. Při svých pobytech v Olomouci si pečlivě zaznamenala převážnou většinu architektonických a sochařských památek, které v ní zanechaly hluboký dojem. Velmi brzy dostala příležitost, jak zachycené náčrty a kresby s olomouckými motivy využít při návrzích pro sklo.

Vztah Ludviky Smrčkové k Olomouci, který našel své vyjádření ve sklářské tvorbě, lze vymezit dvěma základními oblastmi:

1. Sklo vytvořené pro olomoucké květinové výstavy
2. Sklo s olomouckým námětem



Národní umělkyně prof. Ludvika Smrčková. Snímek Zdeněk Lhoták.

Návrhy váz, žardiniér, mís, misek, solitérů, plastik a objektů, které byly navrženy pro výstavu květin Flora Olomouc, tvoří velkou skupinu hutnického a broušeného skla. Spojení s Olomoucí je dáno způsobem jeho užití a potom také tím, že ho v Olomouci převážná většina zůstala.³

Druhá skupina — sklo s olomouckým motivem, je mnohem významnější o to, že předlohou k výzdobě tohoto skla se staly olomoucké památky. Početně je tato skupina mnohem menší ve srovnání s předchozí skupinou. Pozornost, kterou tomuto sklu věnujeme, vyplývá také z faktu, že Ludvíka Smrčková je zatím jediná sklářská výtvarnice, která uvedla Olomouc a její památky do souvislosti s uměleckým sklem.

Zakázka největšího průmyslového podniku na Olomoucku — Sigmý, n. p., znamenala pro L. Smrčkovou možnost uplatnit a zhodnotit dojmy a zachycené náčrtý jednoho z nejzajímavějších uměleckých historických sochařských souborů na území památkové rezervace v Olomouci, jakými jsou kašny.

Olomoucké kašny v tomto případě posloužily významnému podniku s dlouholetou tradicí v oboru čerpadel jako symbol či umělecký předobraz jeho současné výroby i jeho společenské užitečnosti. Kašny byly jednou z prvních potřeb středověkých měst, byly zárukou jejich existence ve válečných dobách i v míru, při obležení a požárech. Výrobní program podniku Sigma znamená v moderním pojetí a v mnohem větším měřítku totéž, i když těch odlišností, daných rozdílem více než dvou století, je samozřejmě víc.

V roce 1965 navrhla L. Smrčková pro Sigmý n. p. Olomouc nejprve tři předměty, určené jako ceny pro vítěze pořádaného mistrovství světa automobilů v Brně v roce 1966. Byly to:

1. Pohár s řezbou Neptunovy kašny
2. Váza s řezbou Neptunovy kašny
3. Pokál s řezbou Caesarovy kašny

Mimořádná atraktivnost námětu byla využita i v další práci, kterou představovala kolekce šesti sklenic s rytinami šesti olomouckých kašen, určená jako dárková kazeta. Samostatně pak v témže roce byly navrženy a v následujícím, t. j. v roce 1966 byly provedeny další samostatné vázy, a sice:

1. Váza s rytinou kašny Tritonů
2. Váza s rytinou Caesarovy kašny
3. Váza s rytinou kašny Tritonů (čtyřhranná)

Vlastivědný ústav v Olomouci zadal rovněž v roce 1965 L. Smrčkové objednávku na unikátní vázu s námětem Caesarovy kašny, která byla provedena v roce 1966 rytinou intaglio. Všechny uvedené soubory i jednotlivá díla byla provedena v Exboru v Novém Boru.

Pro výstavnickou organizaci Flora Olomouc navrhla L. Smrčková v roce 1970 vázu s rytinou „Flora Olomouc 1971“ (jako suvenýr), dále kolekci dvou váziček a misky s rytým symbolem „Flora Olomouc 1972“ (dárkové sklo). Přitom neuskutečněná soutěž na počátku šedesátých let na upomínkové předměty, jejímž spolupořadatelem byl také Vlastivědný ústav v Olomouci, dává jen matnou představu v pozdějších pracích, jak by tento úkol L. Smrčková řešila právě v nově získaném vztahu k Olomouci.

Zatím posledním dílem, které vytvořila L. Smrčková s olomouckými motivy, je křišťálový blok s řezbou panoramatu Olomouce, který byl navržen v roce 1976 a v roce 1977 proveden v Crystalexu v Novém Boru pro Vlastivědný ústav v Olomouci.

Olomoucké kašny byly od svého vzniku velmi častým námětem především pro malíře, a to nejen jako ikonologické či topografické doplnění znázorňované místní situace, ale i jako samostatný námět zobrazení. Ty, které se zachovaly, vznikly zhruba v letech 1683—1735, jako ideový protiklad pozdější barokní sochařské výzdobě Olomouce a zvláště jejímu vyvrcholení — Trojičnímu sloupu.

Zcela unikátní soubor olomouckých kašen byl budován v humanistickém duchu. Hlavními postavami na kašnách jsou postavy z antické mytologie a římských dějin.

Nejstarší kašna se nazývá Herkulova, podle ústřední postavy antického hrdiny Herkula, který oblečen ve lví kůži ubíjí kyjem saň a současně ochraňuje olomoucký znak — šachovanou orlici. Autor, znojemský sochař Michal Mandík ji dokončil v roce 1687, při přenesení na dnešní místo na náměstí Míru se autorsky spolupodílel olomoucký kamenický mistr Václav Render.

Václavu Renderovi se připisuje kašna umístěná na náměstí Republiky se sousoším Tritonů z roku 1709. Působivé vyznění celku, t. j. nádrže nad stupni a sousoší, tvořeného ve spodní části obyvateli moří — Tritony a delfíny, kteří nesou mušle je završeno skupinou mořských oblud, které drží nejvýše umístěná postava chlapce na řetěze.

Jupiterova kašna na náměstí Rudé armády byla původně rovněž postavena Václavem Renderem, ale ústřední postavou byla socha sv. Floriána (dokončená roku 1707). Roku 1735 byla však kašna osazena novou sochou — Jupiterovou od Filipa Sattlera, čímž byl dodržen jednotný antický charakter olomouckých kašen.

Sochař Michal Mandík vytvořil také další sochu pro kašnu již dříve postavenou a nazvanou podle ní kašnou Neptunovou (roku 1693). Jde o bohatě komponované sousoší s ústřední postavou Neptuna v typickém postoji s trojzubcem v rukách.

V polovině sedmdesátých let tohoto století byla odstraněna kašna s postavou boha Merkura, kterou v roce 1727 dokončil olomoucký sochař Filip Sattler.

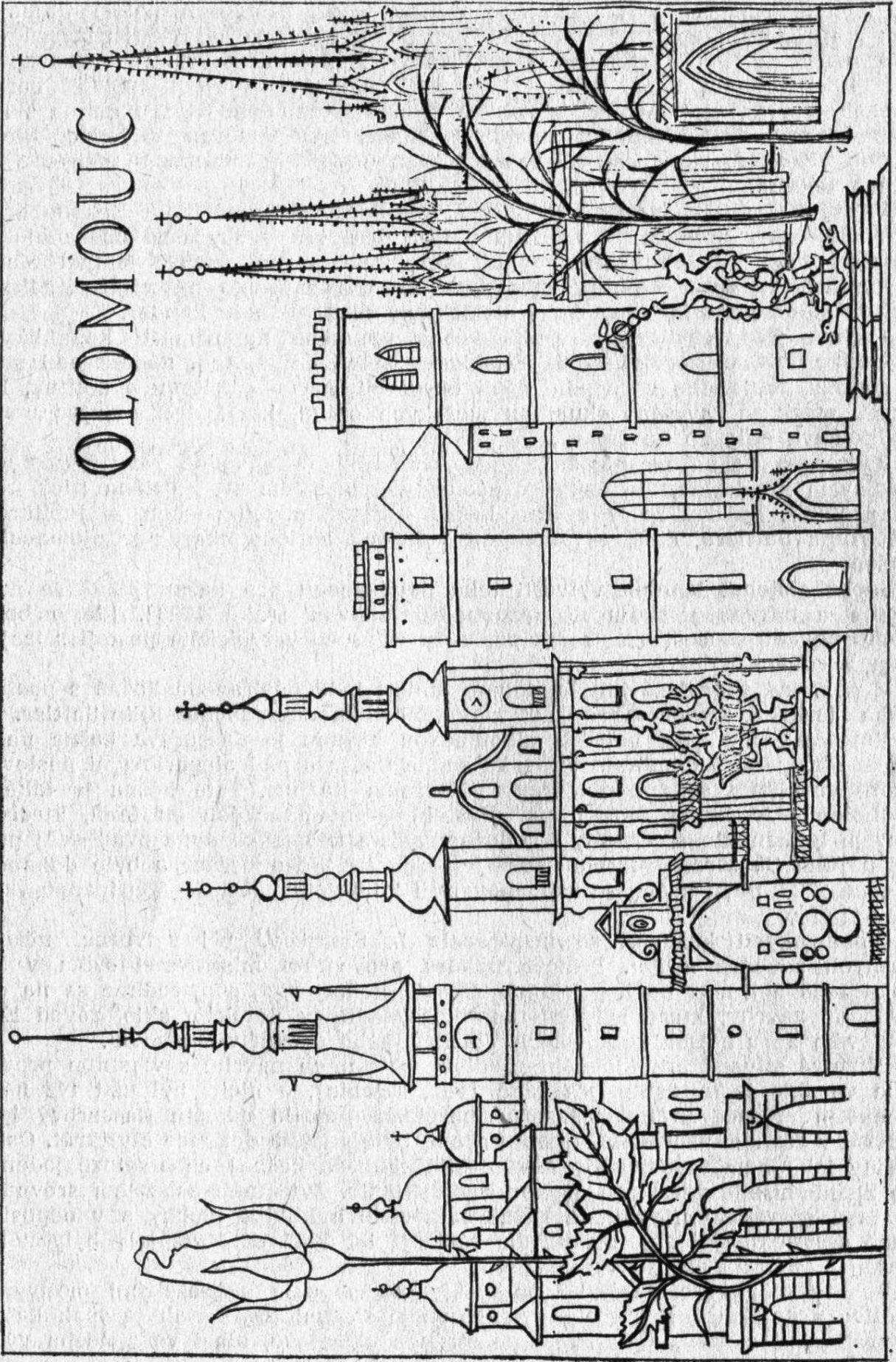
Nejnámější a také největší olomouckou kašnou je Caesarova kašna na náměstí Míru, které dominuje jezdecká socha Caesara nad alegorickými postavami, které drží štíty se znaky Moravy a Dolních Rakous. Tato kašna je také vyvrcholením ideového záměru pořizovatelů — olomouckých měšťanů, kteří pod vlivem humanistické legendy o založení města Olomouce dokazovali svůj původ až u Julia Caesara. Autorem sousoší je Jan Jiří Schaubberger a bylo dokončeno v roce 1725. Další kašny se nedochovaly, i když jejich označení, případně vzhled jsou známy.

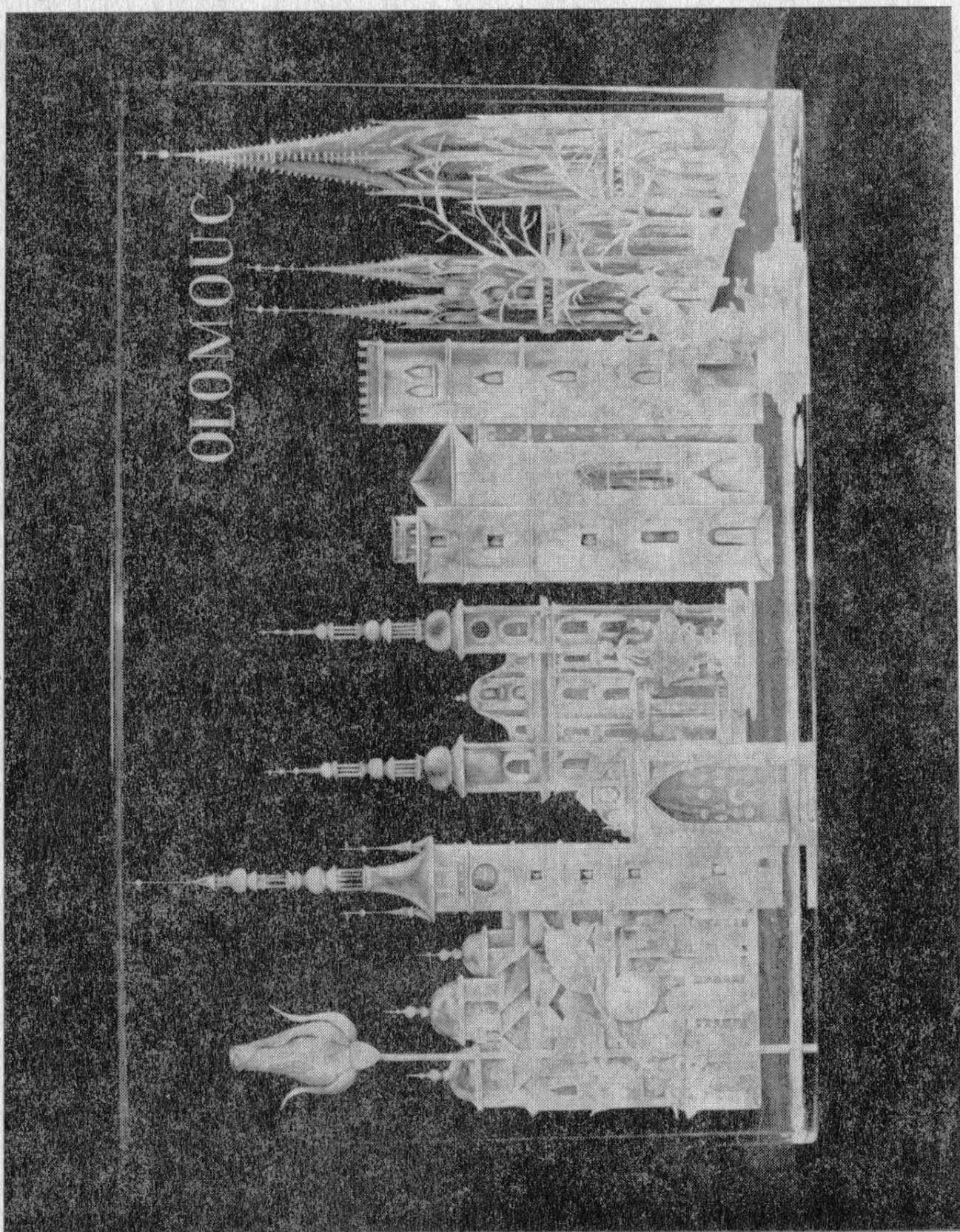
Olomouckými kašnami se inspirovala L. Smrčková při vytvoření několika různých souborů a děl. Protože poháry pro vítěze mistrovství světa v Brně roku 1966 nejsou z pochopitelných důvodů k dispozici, soustředíme se na další uvedené návrhy, které byly postupně provedeny v Borském skle, závod Exbor v Novém Boru a jsou ve sbírkách Vlastivědného ústavu v Olomouci.

Příznivá situace pro srovnání předloh, původních návrhů s vlastním provedením ve skle je u těchto předmětů (váz, sklenic), u nichž byl užit též námět, v našem případě určitá kašna. L. Smrčková použila námětu Caesarovy kašny třikrát v různém provedení, kašna Tritonů byla použita dokonce čtyřikrát. Ostatní kašny jako námět posloužily dvakrát (Merkurova kašna) nebo pouze jedenkrát ve zjednodušené verzi pro soubor šesti sklenic. Zvláštním aspektem srovnávání je také převedení návrhu na různě zakřivené a hladké plochy a v neposlední řadě srovnání výsledku v časovém rozmezí let 1965 až 1976, kdy byly náměty kašen L. Smrčkovou znovu použity.

Bohatý srovnávací materiál poskytuje soubor skla s pražskými motivy a s motivy z dalších českých a zahraničních měst. Nejbližší vztah je však ke sklu s pražskými motivy, a to nejen po stránce námětové, ale i ve způsobu výběru témat, pojetí a provedení.

OLMOUC





L. Smrčková: Křišťálový blok s panoramatem Olomouce, rytina intaglio, návrh 1976, realizace 1977.

Pro „olomoucké“ sklenice a vázy byly L. Smrčkovou navrženy velmi jednoduché tvary, které dávají vyniknout řezbě a námětu, bez rušivého zásahu obrysu vázy či sklenice nebo průhledu. Jsou to především nízké válcovité sklenice se zesíleným dnem (dárkový soubor). U váz se válcovitý plášť zvedá nad zúženou základnou dna, a tím ještě více zdůrazňuje vlastní dekorativní prvek. Monumentální váze určila L. Smrčková střízlivý čtyřhranný broušený tvar se skosením u dna asi do čtvrtiny výšky vázy. Hladká nepřerušovaná plocha, která tak vznikla, se stala nejlepším podkladem pro zasazení kompozičně bohatého námětu sousoší Caesarovy kašny. Svislice hran vázy vymezují zobrazení jako rám, vlastní řezbu však neomezují ani neruší při průhledu křišťálovou plochou, protože jejich vzdálenost od sebe je malá.

Křišťálový blok s námětem olomouckého panoramatu je hranol, postavený na šířku, kde rozvinutí zamýšleného motivu je ohraničeno pouze zvoleným rozměrem. Blok, protože je přesně zabroušen do pravých úhlů, připomíná plakety, které patřily u L. Smrčkové ve čtyřicátých letech k častému vyjadřovacímu prostředku. Podstavec pro tento blok je samostatný malý hranolek, který je možno použít pro odsazení bloku od podložky či od pozadí. Tím, že L. Smrčková zvolila tento jednoduchý tvar, odlišný od různě zaoblených útvarů s pražskými motivy, dala výraz nadčasovému, slavnostnímu záměru, pro jaký bylo toto dílo koncipováno a vytvořeno.

Nejjednodušší pojetí motivu kašen je u souboru sklenic, jimž dané určení jako dárková kazeta, předpokládalo výrobu v sérii.⁵ Zjednodušení kompozičně náročného tématu kašen bylo nutné i vzhledem k navržené malé výšce sklenic (7 cm). Přesto jsou jednotlivé kašny naprosto přesně vystiženy i ve velmi zmenšeném měřítku. Jednotlivé charakteristické prvky kašnových soch jsou zachovány i na sklenicích. Jednotlivé kašny jsou označeny daty dokončení, která vycházejí z údajů v literatuře šedesátých let. Caesarova kašna místo letopočtu má nápis: OLOMOUC. Užití motivu kašen na těchto sklenicích vystihuje ve zkratce jejich charakteristický vzhled a podstatné rysy. Umístění motivu na sklenicích je proporční v poměru k ostatní hladké ploše i k výšce nad základnou. Jako celek představují sklenice velmi dobrý příklad použití námětu historické památky na užitkovém skle, který je znásoben ještě tím, že skutečný soubor kašen, který je ve městě, má rovněž šest různých soch, jako je sklenic. Tím je také dána vyšší hodnota souboru skla nad běžnou užitnost či funkčnost (v tomto případě pro propagační účely národního podniku Sigma Olomouc).

Dvě vázy s námětem Caesarovy kašny a kašny Tritonů, vzniklé v stejném období jako soubor sklenic, se vyznačují zvýšeným důrazem na estetické působení a jejich užitná funkce je potlačena zdobným prvkem (ne však znemožněna).⁶ Hladký válcovitý útvar váz je pokryt kompozičně vyváženou kresbou sousoší v optimální ploše váz. Nádrž skutečné kašny, která tvoří i pohledovou základnu, je vypuštěna, sousoší kašen vyrůstá zdánlivě ze zvýšeného dna obou váz. Tím je také odmítnuta kompaktnost sousoší s nádržemi a jistá sevřenost celkového obrysu. Tato neohraničenost a prostupování vzduchu kresbou sousoší je dána způsobem kresby návrhu, kde hlavní roli hraje vnější obrys, tvořený krátkými, energickými úsečkami. Vnitřní plochy nejsou propracovány, čímž celkový dojem nabývá na odlehčeném, jakoby letmo nahozeném výraze.

U obou váz je zachycena kašna v činnosti, což znamená, že z nejrůznějších míst sousoší tryskají praménky vody. Znásobení účinu, kterým tak kašny na diváka působí v městském prostředí, je odvozeně patrné i na vázách. Naznačené proudy a krůpěje vody, kromě ozřejmění a popisu jedné z funkcí kašen a vyjádření určité činnosti v čase, pomáhají vytvořit iluzi pohybu, chvění vzduchu a vody, které vzniká ve skutečnosti. Plasticitu námětu dále podtrhuje i jeho převedení na okrouhlý plášť váz, u nichž průhled skleněnou hmotou vytváří prostorový dojem. Kresba s diferencovanými liniemi, kde různě silné linie mo-

delují postavy v soulase s jejich prostorovým vyzněním a slabší dokreslují jejich detaily. Kresba návrhu je energická, vyvážená a prokazuje autorčinu schopnost v zachycení charakteristických zvláštností obou sousoší.

Obě vázy se pohybují v rozmezí skla užitého a uměleckého, i když důraz je dán na estetické kategorie.

Nejvyšší dosažený stupeň v převedení námětu kašen na sklo představuje unikátní křišťálová váza s Caesarovou kašnou.⁷ Zvolený tvar vázy příznivě podtrhl kompoziční zasazení sousoší, protože si neklade nárok na zvýšenou pozornost, vytváří jen vhodné pozadí, optimální plochu pro tento námět. Opět byla vnechána složitě prolamovaná nádrž kašny, za základnu pro celý námět slouží dno vázy, odsazené skosením.

Způsob sklářského zpracování — rytina intaglio, předpokládá zvláštní zpracování výtvarného návrhu tak, aby detaily, které u kresby jsou zachyceny linkou, nebyly potlačeny. Modelace, povrchové kvality sousoší, perspektiva a další kompoziční prvky sochařské tvorby převedeny do této sklářské techniky, jsou dosahovány různou hloubkou vybrání skleněné hmoty z povrchu. Detaily tím nejsou potlačeny, přechody, obrysy a tvary těchto detailů i celku jsou měkké, nenásilné a námět kašny na této váze má mnohem blíže ke kašně skutečné, než je tomu u předchozích popsaných děl. Zachován zůstává i monumentální účín kašny na vnímatele, který ve skutečnosti stojí před kašnou. Je to dáno i tím, že L. Smrčková volila citlivě poměry okolní nezpracované plochy vázy k ploše zaplněné.

Ze srovnání námětu Caesarovy kašny, zpracovaném na výše uvedených třech předmětech ve třech různých variantách vyplývá, že L. Smrčková přizpůsobila jeho ztvárnění účelu, pro který byl ten který předmět určen. Způsob, který použila pro různé typy váz a sklenic dokazují, že si byla vědoma možností, které řezba ve skle dává. Proto také rozlišila zpracování námětů, od sumarizujícího se zachovanými nejtypičtějsími obrysy, přes kresebně rozpracovaný až po téměř popisně věrné zobrazení. V každém typu jsou zachovány základní požadavky na jednotu účelu, dekoru a tvaru.

Panorama Olomouce, vytvořené na křišťálovém hranolovém bloku, znázorňuje nejvýznačnější architektonické dominanty města Olomouce zhruba ve třech prostorových plánech.⁸ V prvním plánu stojí Merkurova kašna, o něco blíže ke středu část radniční stavby s orlojem a radniční věž. Ve druhém plánu je to kostel sv. Mořice a vedle něj kašna Tritonů. V zadním plánu je to trojice kostelů sv. Václava, Panny Marie Sněžné a sv. Michala. U všech staveb jsou zobrazena hlavní průčelí s věžemi, jejichž nestejná výška dává zobrazení přehledný kompoziční rytmus. Mimo uvedené plány je umístěna v levém rohu polorozvitá růže, která



L. Smrčková: Návrh motivu Caesarovy kašny k monumentální váze z r. 1966.

vyrůstá od spodního okraje a převyšuje některé věže. Dalším oživením jsou dva stromy v prostoru před domem v naznačeném pohybu. V pravém horním rohu je umístěn nápis: OLOMOUC.

Novost tohoto pojetí olomouckého panoramatu, které v ničem nepřipomíná známé veduty Willmanovy, Paprockého, Merianovy či Komenského, nebo také poslední olomoucké panorama, vytvořené Cyrilem Boudou, je v tom, že zdánlivě prostým řazením nejznámějších olomouckých staveb vedle sebe bez vzájemného vztahu a propojení dosahuje vysoké emotivní účinnosti. Přitom působivost není dána jen vlastní vysokou „výtvarností“ gotických, renesančních a barokních památek města Olomouce, ale v první řadě způsobem, jaký L. Smrčková zvolila v přístupu k nim. Realizované dílo bylo vybráno asi z osmi předložených variant, právě pro výstižné zachycení rázu a atmosféry olomoucké památkové rezervace, ne přetlumočení její podoby.

Průčelí jednotlivých zobrazených staveb jsou zjednodušena do charakteristické zkratky a téměř „kulisovitým“ způsobem komponována vedle sebe. L. Smrčková záměrně pominula topografickou přesnost jednotlivých objektů a kompozici podřídila hlediskům vnitřní logiky, vzájemným vztahům a jistě také malebnosti. I když současná podoba kostela sv. Václava je dílem regotizujícího zásahu 19. století, jeho původní založení a vzhled byl románský a proto mu v panoramatu přísluší postavení na začátku řady, která pokračuje gotickým sv. Mořicem a končí stavbou vrcholného baroka. Kašny, které ve skutečnosti stojí mimo znázorněné stavby, umocňují výsledný dojem z jednotlivých částí i z panoramatu jako celku. Současně byla jimi zdůrazněna jedinečnost Olomouce jako „města kašen“. Pojetí tohoto panoramatu, v němž byly vybrány nejvýznačnější olomoucké historické památky, by bylo jistě přinejmenším sporné pro čistě grafické či malířské vyjádření. Ovšem tím, že šlo o návrh pro sklo, dostalo toto pojetí nový obsah, novou výtvarnou kvalitu, která se provedením potvrdila.

L. Smrčková sledovala vytvořením tohoto díla monumentální a reprezentativní působení, které bylo v investorském záměru. Souladu bylo dosaženo také proto, že L. Smrčková zpracovávala zvláště pražské motivy obdobným způsobem, který na poměrně malé ploše dával vyznít velkému prostoru, velkým stavbám či plastikám, aniž by zmenšením měřítko utrpěla zobrazovaná historická památka nebo jejich soubor. Toto pojetí, umělecká zkušenost L. Smrčkové a v neposlední řadě také použitá stará sklářská technika, již bylo panorama zpracováno ve skle, naprosto vyloučily toto dílo z oboru užitkového skla nebo jakéhokoli druhu upomínky či suvenýru. Jde o umělecké dílo se všemi kritérii, která jsou na ně kladena.

L. Smrčková jako zkušená sklářská výtvarnice si byla jistě vědoma možností, které zvláštní vlastnosti skla a techniky jeho zpracování dávají. Svými návrhy pro sklo podporovala tuto mnohotvárnost a různorodost. Kupříkladu panorama Prahy, které je rovněž ve sbírkách KVM v Olomouci, je pojata úplně jiným způsobem.⁹

Představuje pohled na Prahu z nadhledu, drobnopisně pojednaná plocha zobrazených pražských staveb je jen střídavě zvýrazněna věžemi. Pohled, zdůrazňující vzdálenost a perspektivní zmenšení, je na malé ploše křišťálového bloku zachován. Hlavním výtvarným prvkem je zachycení proměnlivosti a neopakovatelnosti pohledu na množství střech a věží a jeho převedení do skla. Ne tedy jednotlivost, určená dominantou, ale mnohost v celku, to je jeden z rozlišujících momentů obou děl. Zásadní další rozdíl je ve stanovení místa pohledu. U olomouckého panoramatu je to pohled, vycházející z úrovně lidské postavy, stojící před památkou. Pražské panorama — to je pohled z ptačí perspektivy, který nezačíná, ani na horizontu nekončí, kde město se prostírá ještě dál. Olomoucké panorama zobrazuje převážně dominanty, které jsou z dálky patrné

při různých úhlech pohledu z okolí města. Pražské panorama svým zpracováním vyjadřuje pulzující dynamický život města, jeho pohyb, střídání dne a noci je naznačeno střídáním světla a stínu. Je to představa neustálého koloběhu života. Olomoucké stavby — to jsou památníky zašlých časů, všechno kolem nich jakoby se zastavilo. Tato státnost vyvolává iluzi neskutečnosti téměř pohádkové. Zvláštním prvkem v olomouckém panoramatu je růže, která při ztotožnění se šípkovou růží může znamenat snovou neskutečnou představu. Jasnější výklad je založen na tom, že symbolická růže spojuje minulé, dávno uplynulé věky a přerůstá do našich dnů. Spojuje historické krásy Olomouce s krásou nově budovaného města a předpovídá jeho šťastnou budoucnost v míru. Je to růže z „Růžového sadu přátelství“, nebo také růže z výstav Flory Olomouc. V každém případě právě tato růže jako nový symbol města představuje optimistické pojetí života L. Smrčkové, která přírodě, květinám, tvořivé práci, umění a lidem zasvětila celý život.

Olomouckými kašnami se inspirovalo mnoho výtvarných umělců. Zcela zvláštním případem jsou dvě medaile olomouckého výtvarníka Petra Kudely, v nichž inspirace olomouckými kašnami získala další významné hodnoty.¹⁰

Ze zamýšleného souboru vyšly v posledních třech letech první dvě medaile, které jako hlavní námět mají Caesarovu a Herkulovu kašnu v Olomouci. Medaile mají neobvyklý tvar, daný půdorysem kašen, které jsou vždy námětem medaile. Tato díla znamenají srovnávací materiál k převedení původně trojrozměrné sochy či sousoší do plochy způsobem jiným než byl původní kámen, či zpracování jiným výtvarníkem — v tomto případě L. Smrčkovou.

Zatímco Kudela upoutává pozornost již řešením tvaru medaile a podržuje vlastně tvarovou zvláštnost, jedinečnost a tím i vzájemnou odlišnost olomouckých kašen už v jejich nádržích, nejen v jejich sochařské výzdobě. L. Smrčková naopak potlačila téměř úplně na svých vázách kašnu jako rezervoár vody a soustředila se na ústřední motiv. Pouze na bloku s panoramatem vystupují kašny v celku. Další odlišnosti, ale také srovnávací momenty, vyplývají z následujícího popisu.

Tvar medaile Caesarovy kašny opakuje základní půdorysné schéma nádrže, ve kterém se opakují symetricky šestkrát konvexní úseče kruhu mezi špicemi. Na aversu medaile je umístěno sousoší Caesara na vzpínajícím se koni. Střední osu tvoří v těžišti znak Moravy, který přidržuje mužská alegorická postava. Hlava jezdce a hlava koně leží na protilehlých stranách této osy. Napodobené skalisko s vodorovným podstavcem bylo Kudelou využito pro nápis: ČNS. PO-BOCKA OLOMOUC. 1975.

Legenda opisuje zhruba vnitřní oblouk medaile:
CAESAROVA KAŠNA V OLOMOUCI.

Signatura autora je pod kopyty koně a v rovině hlav alegorických postav. Složitě členění sousoší, které bylo vytvořeno pro pohledy z více stran, má však největší působivost a sdělnost v pohledu k tváři jezdce, který je natočen vlevo. Hlavní články sousoší jsou na medaili zachovány, i když u medaile chybí výraz tváře. Propracování detailů postav a jejich atributů je ukázněné a funkční, obrys nedomínuje nad modelací. Monumentalita je zachována, i když podstatné zmenšení dává dílku více popisný charakter. Na reversu se obrys medaile ve zmenšení opakuje ještě třikrát s různým odstupem a šířkou vnitřního obrysu. Přes celou plochu je umístěn nápis se slovy řazenými pod sebou: SOUSOŠÍ / CAESAROVY / KAŠNY / VYTVOŘIL / JAN JIŘÍ SCHAUBERGER / Z OLOMOUCE / R. 1725.

Tvar medaile s námětem Herkulovy kašny v Olomouci opakuje půdorysné schéma nádrže, tzn. čtverec, který má uprostřed přerušeny strany půlválcem. Okraj medaile je zesílen. Na aversu medaile na svislé ose je umístěna postava Herkula z čelného pohledu, stojícího na sani, jejíž hlavy se vzpínají vzhůru.

Pravá ruka s kyjem je rozmáchnutá do rozhodného pohybu, levicí svírá orlici, která z tohoto pohledu není rozeznatelná. Opis tvoří ovál, vycházející ze základny: HERKULOVA KAŠNA V OLOMOUCI. Na podstavci je označení vydavatele: CNS POBOČKA / OLOMOUC; po pravé straně signatura autora.

V Kudelově pojetí vystupuje výrazně do popředí vlastně podoba antického boha Marta, tak jak byla tato socha původně pro kašnu zamýšlena. Pouze vnější vybavení a atributy dávají soše a kašně název ve smyslu báje o Herkulovi. P. Kudela zachoval i v tak malém měřítku na nepatrné ploše a s malou možností prostorové modelace monumentální účín, kterým socha působí, její přísný výraz obličejů a gesta. U draperie suknice šel ještě dál a poměrně měkce řasenými záhyby obepjal tělo a dodal postavě kompaktnější vyznění. Hra světla a stínu, která je pro volně stojící plastiku velmi důležitá, není na medaili zcela popřena.

Na reversu medaile, jejíž okraj je tvořen trojitým zdůrazněným obrysem, jehož šíře se směrem ke středu zmenšuje, je nápis: SOCHU / HERKULOVY KAŠNY / VYTVOŘIL / MICHAL MANDÍK / ZE ZNOJMA / R. 1687.

Závěrem je možno shrnout, že přístup obou umělců neustrnul na pietním, strnulém a tradičním zobrazení sochařské pomátky, ale každý z nich přinesl něco nového. Nejen tím, že byl vlastně poprvé v těchto materiálech jimi proveden (dosavadní inspirace kašnami je známa z děl malířských a grafických). L. Smrčková prostředky vlastními pro zpracování skla vyjádřila svůj vnitřní vztah k uměleckým památkám a tím také k celému městu, se kterým ji spojuje společné úsilí o vytvoření krásného a harmonického prostředí pomocí zeleně a květin. Stejně i P. Kudela prostředky vlastními medailérství vytvořil nové hodnoty na podkladě olomouckých historických památek, aniž by tím snížil jejich vlastní oprávnění na samostatnou existenci. Obě pojetí i obojí umělecká zpracování jsou ve svém oboru přínosem tím, že L. Smrčková použitím odstupňovaných výrazových prostředků zdůraznila účel, pro který byla díla vytvořena. U P. Kudely je objevná nekonvenčnost, s níž podřídil tvar medaile uměleckému záměru, podpořenému tvarové zvláštnosti předloh. Oba umělci vytvořili díla, která tvůrčím způsobem přehodnocují předlohy. Neubírají jim cokoli na pravdivosti, sdělnosti, neopakovatelnosti a monumentalitě. Tím se staly přesvědčivým důkazem nejen jejich vlastní umělecké a historické hodnoty, která se neztratila ani staletími, ani častými zpracováními jinými umělci¹¹

P o z n á m k y

¹ Počátek těchto výstav je ještě starší, protože již v roce 1958 byla uspořádána krajská přehlídka zahradnických výpěstků. V roce 1959 byla rozhodnutím Vládního výboru pro výstavnictví přeměněna na výstavu celostátní.

² Problematikou olomouckých květinových výstav se zabýval v několika člancích ing. arch. Z. Štefka v časopise Domov. Přímou k Ludvici Smrčkové je to naposledy v článku „Symbioza skla s květinou“ v třetím čísle tohoto časopisu z roku 1978.

³ Soupis skla, vytvořený pro Floru Olomouc L. Smrčkovou, je uveden v katalogu výstavy „Stolní sklo a vázy Ludviky Smrčkové“, který vydala Moravská galerie v Brně v roce 1973.

⁴ Literatura k olomouckým kašnám je nejnověji shrnuta a zhodnocena ve studii Milana T o g n e r a : Václav Render. Příspěvek k baroknímu sochařství v Olomouci. In: Umění r. 1975, č. 2, str. 226—240. Při datování kašen se opírám o zjištění Tognerova, která jsou odlišná od běžně tradovaných letopočtů, rovněž uváděných na sklenicích L. Smrčkové.

⁵ Dárková kazeta je uložena v Krajském vlastivědném muzeu (dříve Vlastivědný ústav) v Olomouci pod č. UP 6650—6655.

⁶ Vázy jsou uloženy v Krajském vlastivědném muzeu v Olomouci pod č. UP 6648 a UP 6649.

⁷ Váza je uložena v Krajském vlastivědném muzeu v Olomouci pod č. UP 6539. Návrh L. Smrčkové k této váze je uložen pod č. UP 3618.

⁸ Blok je uložen v Krajském vlastivědném muzeu v Olomouci pod č. UP 8811. Obdobným způsobem jsou řešeny některé plastiky a vázy s pražskými motivy.

⁹ Blok je uložen v Krajském vlastivědném muzeu v Olomouci pod č. UP 7035.

¹⁰ Rudolf P o s p í š i l : Nová olomoucká medaile, Zprávy VÚO 1976, č. 178 a r. 1977, č. 188.

¹¹ Otištěný příspěvek je částí větší práce, věnované celoživotní sklářské tvorbě národní umělkyně L. Smrčkové.

POZŮSTALOST BOŽENY MRŠTÍKOVÉ

V rozsáhlých sbírkách literárního archívu Krajského vlastivědného muzea v Olomouci se od roku 1959 nachází pozůstalost spisovatelky Boženy Mrštíkové, vdovy po významném českém spisovateli Vilému Mrštíkově.

Božena Mrštíková se narodila 7. března 1876 v Olomouci-Hejčíně jako prvorozená dcera strojníka hejčínského cukrovaru Antonína Pacase a jeho ženy Růženy. Zde žila až do své svatby s Vilémem Mrštíkem. Sňatek se konal 30. srpna 1904. Poté se Božena odstěhovala s Vilémem do Divák, kde žil také jeho otec, bratr Alois s rodinou a krátce před svou smrtí i bratr František. Po Vilémově sebevraždě 2. března 1912 odjela Božena Mrštíková ihned po pohřbu k rodičům do Hejčína a zde žila až do smrti. Zemřela 8. června 1958 ve fakultní nemocnici v Olomouci ve věku dvaosmdesáti let.

Od roku 1955, kdy zemřela její jediná sestra Vilma Pospíšilová, neměla Božena Mrštíková žádné bližší příbuzné. Při pořádání pozůstalosti byla nalezena závěť, pořízená 17. dubna 1953, v níž Božena ustanovila univerzální dědičkou veškerého majetku včetně autorských práv svou sestru Vilmu.¹ Jelikož jiná závěť nebyla nalezena, připadla pozůstalost Boženy Mrštíkové státu a byla přidělena Krajskému vlastivědnému středisku v Olomouci. Jelikož o pozůstalost projevil zájem také Památník národního písemnictví v Praze, byl proveden za přítomnosti zástupců obou organizací výběr a poté byla pozůstalost převezena do Krajského vlastivědného střediska.²

Většina pozůstalosti byla převezena do literárního archívu muzea, hmotné předměty do oddělení uměleckého průmyslu, předměty národopisného charakteru do národopisného oddělení, část knih do muzejní knihovny.

Soubor obsahuje úplnou literární pozůstalost Boženy Mrštíkové a část literární pozůstalosti Viléma a Aloise Mrštíkových. Větší část Vilémovy pozůstalosti zanechala Božena u bratra Aloise v Divákách. Po Aloisově smrti v roce 1925 připadla tato část pozůstalosti jeho rodině — ženě Marii a synovi Karlovi. Do vlastnictví Boženy Mrštíkové přešla menší část zařízení domu Viléma Mrštíka a část národopisných předmětů.³

Dílo Boženy Mrštíkové upadá pomalu do zapomnění. Už asi jen v knihovnách čtenářů starších generací či v antikvárních prodejnách můžeme najít její dvousvazkové memoárové dílo „Vzpomínky“. Kompletní vydání „Vzpomínek“ vyšlo naposled v roce 1950 v nakladatelství Vyšehrad. Svého času se dílo Boženy Mrštíkové těšilo velké oblibě, jak dosvědčují četné pochvalné dopisy čtenářů. Za svou literární činnost byla Božena Mrštíková několikrát odměněna čestným uznáním. V roce 1954 byla spolu s Petrem Bezručem jmenována členkou Muzejního spolku v Brně za své zásluhy o moravské umění a kulturní historii.⁴

„Vzpomínky“ vznikaly velmi pomalu. Ve 20. letech vycházely časopisecky,

teprve od roku 1933 začaly vycházet vlastním nákladem — bibliofilsky. V letech 1933—38 vydala Božena Mrštková šest útlých svazků „Vzpomínek“, jež byly v roce 1940 v nakladatelství Borový vydány jako první díl. Během 2. světové války postupně vznikal druhý díl „Vzpomínek“ spojením dvou svazků — „Mrštkové“ (1942) a „Po Vilémově smrti“ (1946), který vyšel v konečné verzi v souhrnném vydání roku 1950 v nakladatelství Vyšehrad.

„Vzpomínky“ v dnešní podobě zahrnují dobu od roku 1904 do roku 1930. Velký význam tohoto memoárového díla lze spatřovat především v bohatosti a důležitosti materiálu, jež poskytují o Mrštkách a literární Moravě na přelomu 19. a 20. století. Dokumentárnost „Vzpomínek“ zůstává hlavním přínosem díla, přestože zde citelně postrádáme vztah k širšímu společenskému dění.

Pozůstalosti Boženy Mrštkové nelze přičítat mimořádnou důležitost pro českou literaturu. Nesporně je však cennou dokumentací českého kulturního života.

Osobní doklady a materiály, zařazené do oddílu Božena Mrštková — osobní, poskytují hodně materiálu k dokreslení osobního života Boženy Mrštkové. Rozsáhlá korespondence nemá velký význam s výjimkou korespondence, týkající se ohlasu díla Viléma Mrštky.

Do oddílu — tvorba — je zařazeno dílo Boženy Mrštkové v úplnosti včetně dokumentace ohlasu jednotlivých prací. Zejména rukopisná část tvorby by si nepochybně zasloužila zpracování a zhodnocení. Cenný je pak i vlastní bibliografický soupis, jež nám umožňuje rekonstrukci jejích literárních začátků.

Velmi cenné jsou také materiály, týkající se rodiny Mrštkovy. Je to např. korespondence Boženy Mrštkové s rodinou Aloise Mrštky, tj. s jeho ženou Marií a synem Karlem, jež se týká převážně vydávání spisů obou bratrů. Kromě toho se zachoval zajímavý soubor fotografií, zachycujících jednak Viléma a ostatní členy rodiny Mrštkovy, jednak prostředí, ve kterém Vilém a Alois Mrštkové žili a tvořili.

Také tvorba Viléma Mrštky je v pozůstalosti poměrně dobře dokumentována, rovněž pak ohlas jeho života a díla, rukopisy však zůstaly ve vlastnictví Aloisově.⁵ Nepublikovaný Vilémův rukopis — životopis Puškin — získala Božena Mrštková koupí teprve roku 1951.⁶ Vydané dílo bratrů Mrštků je v pozůstalosti zastoupeno dosti kuse, i když jako celek tvoří dosti pěkný soubor. Poměrně obsáhlá je však dokumentace dalších osudů díla, zejména Vilémova. Týká se to především Pohádky máje a Maryši.

Mrštkovská korespondence v pozůstalosti je pouhým doplňkem korespondence, jež zůstala v pozůstalosti Aloisově.⁷ Největší hodnotu má svazek dopisů Aloise Mrštky Boženě Mrštkové a jejím rodičům před svatbou a po Vilémově smrti. Vyzařuje z nich nesmírná lidskost a porozumění. Cenné jsou rovněž opisy některých Aloisových dopisů Vilémovi, týkající se většinou jejich včelařské práce.

Dosavadní práce s fondem potvrzuje, že pozůstalost Boženy Mrštkové obsahuje mnoho zajímavého literárně a kulturně historického materiálu, který si zaslouží důkladné zpracování.

P o z n á m k y

¹ Opis závěti se nachází v pozůstalosti Boženy Mrštkové pod inv. č. 55.

² Vladimír Jochman, Pozůstalost Boženy Mrštkové, Olomouc únor—červenec 1959, úvodní text k soupisu pozůstalosti, s. I—II.

³ Tamtéž.

⁴ Jan Skutil, Božena Mrštková osmdesátiletá, Brno 1956, Zvláštní otisk z Vlastivědného věstníku moravského XI, s. 3.

⁵ Vladimír Jochman, Pozůstalost . . . , s. IX.

⁶ Korespondence s Antonínem Buriánkem; nachází se v pozůstalosti Boženy Mrštkové pod inv. č. 162—164.

⁷ Vladimír Jochman, Pozůstalost . . . , s. IX.

PAUL ENGELMANN A JACQUES GROAG

Období meziválečné moderní architektury se sice v Olomouci neodrazilo samostatným vývojem a kvalitnější produkce byla po většinou dílem vnějších zásahů, přece však měla i tehdy olomoucká architektura svá specifika. K nejzajímavějším z nich patří práce žáků a spolupracovníků vídeňského architekta Adolfa Loose, olomouckých rodáků Paula Engelmana a Jacguese Groaga, kteří přerostli tehdejší místní prevencionální úroveň a několika stavbami v Olomouci, ve Vídni (resp. v Groagově případě i v Beskydách), přispěli podstatně k architektonickému odkazu tzv. Loosovy školy.

S postupem času však jejich dílo upadlo do téměř úplného zapomenutí. Teprve Ottokar Uhl¹ po mnoha letech znovu připomněl, že dvojdům Jacguese Groaga patřil k nejzdařilejším realizacím na výstavní kolonii rakouského Werkbundu ve Vídni-Lainzu v roce 1932 a upozornil — stejně jako krátce předtím i Günther Feuerstein² na Groagovu spolupráci s Adolfem Loosem při projektu a stavbě vily Moller v 19. vídeňském okrese.³ Přibližně ve stejné době se ve vídeňském odborném tisku znovu objevilo i jméno Paula Engelmana, a to jak v souvislosti s úsilím rakouských architektů o památkovou ochranu paláce Wittgenstein—Stonborough⁴, který projektoval společně s filosofem Ludwigem Wittgensteinem, i v souvislosti s obnovením zájmu o Wittgensteinovu filosofii a osobnost vůbec, a to vzhledem ke skutečnosti, že byl dlouhá léta jeho důvěrným přítelem. On sám reagoval na sklonku života na wittgensteinovská bádání knížkou vzpomínek a korespondence, která byla po jeho smrti vydána péčí oxfordského badatele B. F. Mc Guinnesse.⁵

V české odborné literatuře se Engelmannovo i Groagovo jméno objevilo pouze jednou: Jacques Groag je v Tomanově slovníku uveden — patrně pod dojmem své malířské účasti na Výstavě soudobé kultury v Brně roku 1928 — pouze jako malíř⁶ a Paul Engelmann je zmíněn v nedávné práci Zdeňka Kudělky „Činnost Adolfa Loose v Československu I“⁷, jako spoluautor Loosova návrhu domu Heřmana Konstanta v Olomouci z doby okolo roku 1919.

Protože doposud neexistuje biografie ani jediného z obou těchto architektů a nedostupné jsou i jejich pozůstalosti⁸, nezbývá než se pokusit o rekonstrukci jejich odkazu ze zjištěných údajů ve starší literatuře, archivech, jakož i ze vzpomínek pomětníků a uvést tak skupinu jejich návrhů a staveb do souvislosti s vídeňským architektonickým vývojem, kam svým zaměřením i školením nesporně patří.

Starší z obou, Paul Engelmann⁹, se narodil v červnu 1891 v Olomouci¹⁰ a po maturitě na zdejším německém reálném gymnáziu odešel v roce 1909 studovat architekturu do Vídně na Vysokou školu technickou. Na technice se však zdržel jen několik semestrů. Výuka architektury, která tam byla — na rozdíl od školy Otty Wagnera na akademii — vedená ještě v duchu pseudoslohových kánonů, jeho názorům nevyhovovala a tak, soustředěn též na své literární a filosofické zájmy, ocitnul se velmi záhy v okruhu spisovatele Karla Krause a architekta Adolfa Loose. Na začátku roku 1911, když byla dokončována vpravdě revoluční stavba obchodního domu Goldman a Salatsch na Michaelerplatz, na

níž Loos nekompromisně demonstroval svou teorii bezozdobné, věcné architektury¹¹ přímo naproti císařova sídla Hofburgu, oslavil Paul Engelmann tuto stavbu básní, kterou Karl Kraus otiskl ve svém časopise Die Fackel.¹² Brzy potom se Engelmann stal každodenním společníkem K. Krause i A. Loose, s nimiž se scházel k diskuzím v kavárně Pucher na Kohlmarktu.

Když Adolf Loos založil v roce 1912 svou soukromou „Bauschule“, opustil Engelmann techniku definitivně a stal se jedním z jeho prvních žáků a spolupracovníků.¹³ Loos sám charakterizoval výuku ve své škole takto: „...moje metoda spočívá v tom, že na jednom projektu jsou promyšleny i všechny technické a architektonické detaily. Vnější výstavba se dotýká tradice tam, kde vídeňští architekti tradici opustili. Ke způsobu výuky patří i skutečnost, že žáci své práce srovnávají a tím se učí jeden od druhého. Projekty musí být navrhovány zevnitř navenek (von Innen nach Aussen — pozn. překl.), podlahy a stropy (dělení parket a kazet) jsou primárním úkolem, průčelí sekundárním. Největší důraz je kladen na správné dělení os a vybavení nábytkem. Tímto způsobem jsou moji žáci přiváděni k tomu, aby přemýšleli prostorově v kubusu.¹⁴ V tomto podivuhodném, avšak pro Loose typickém rozpětí — od antikizující tradice až k prvopočátkům Nové věcnosti, zrodila se v Loosově škole idea tzv. Raumplanu, to jest prostorového prolínání obytných místností, uspořádaných nikoliv v jednotlivých podlažích, ale v rozmanitých úrovních a o různých světlých výškách, které jsou však seskupeny do sjednocující hmoty kubusu.¹⁵

Gustav Künstler uvádí¹⁶, že vývoj této myšlenky začíná v Loosově škole variacemi na antický atriový dům, zejména nesignovanou skicou asi z roku 1912¹⁷, kterou si Loos ponechal ve svém archivu. Jediný Engelmannův doložený návrh z doby jeho působení v Loosově škole (patrně z roku 1913)¹⁸, je prakticky pokračováním uvedeného náčrtu. Vzhledem k tomu, že z Engelmannovy ruky pochází ještě třetí vývojový stupeň oné úlohy, a to v konkrétní zakázce — projektu domu H. Konstanta v Olomouci (ve spolupráci s Loosem z doby okolo roku 1919)¹⁹, dá se předpokládat, že Engelmann je autorem i zmíněného prvního náčrtu (asi z roku 1912). Jestliže v prvním náčrtu šlo ještě o klasický typ jednopodlažního domu s uzavřeným atriem, s energickým založením vnějších symetrických schodišť do svažitého terénu, pak v druhém návrhu jde již o dvojpodlažní dům, v němž mizí centrální atrium a je nahrazeno velkou obytnou halou přes obě podlaží, se sloupovím a ochozem, kolem níž jsou seskupeny další provozní místnosti. Motiv osově komponované lodžie se tu sice opakuje, avšak oproti prvnímu náčrtu se formálním prostředkem, jímž jsou vyjádřeny prostorové dimenze vnitřní obytné haly. Engelmannovy školní studie vil na antické téma a později i návrh Konstantova domu, vzniklé všechny nepochybně za přispění diskuzí a konzultací s jeho učitelem Adolfem Loosem, patřily tedy k iniciačním příspěvkům k vývoji prostorově diferencované halové dispozice — „Raumplanu“. Později, když byly tyto antikizující zkušenosti doplněny ještě o anglosaské prostorové cítění, staly se prostředkem k vytváření takových interiérových krajin, jakou je například pražská Loosova vila.

V Loosově škole setrval Paul Engelmann až do začátku první světové války a byl to zřejmě on, kdo organizačně zajistil i Loosovo přednáškové vystoupení v Olomouci „o důležitých otázkách uměleckých“²⁰ v roce 1913. Adolf Loos naopak zprostředkoval za války (kterou Engelmann vzhledem ve svém těžkém onemocnění strávil u svých rodičů v Olomouci²¹) jeho životně důležité setkání s Ludwigem Wittgensteinem.²² O přátelství, vzniklém v době Wittgensteinova olomouckého pobytu v roce 1916,²³ kdy mladý filozof přednášel Engelmannovi jako jednomu z prvních pasáže ze svého díla Tractatus logico-philosophicus a on jemu naopak své básně,²⁴ se pojednává ve zmíněných Engelmannových vzpomínkách. Pro nás je však toto přátelství důležité především též proto, že posléze vyústilo k návrhu a stavbě domu filozofovy sestry Margarethy Wittgen-

stein-Stonborough ve Vídni,²⁵ který je společným dílem obou přátel, za stavebně technického přispění Jacquese Groaga. Avšak realizace tohoto paláce započala až v roce 1926 a do tohoto data máme o Engelmannově činnosti ještě několik zajímavých informací.

Po skončení první světové války žil Paul Engelmann střídavě v Olomouci a ve Vídni a věnoval se literatuře, filozofii i architektuře. V Olomouci obnovil činnost již z ranného mládí existujícího kroužku židovských intelektuálů,²⁶ již se zúčastnil hudebník Fritz Zweig²⁷ jeho bratranec, právník a dramatik Max Zweig,²⁸ právník Heinrich Groag,²⁹ filozof Friedrich Pater,³⁰ publicista František Feigel,³¹ Egon Kornaut a částečně též Engelmannův bratr Peter. Tato společnost tvořila v tehdejší „konzumně“ orientované německé části Olomouce skutečnou intelektuální elitu.³² Nebylo proto divu, že brzy našla kontakty také s českou pokrokovou inteligencí. Zprostředkovatelem byl Otto František Babler, který uvedl Engelmanna, Patera i Heinricha Groaga do kroužku české Filozofické jednoty v Olomouci, založené J. L. Fischerem, kde také Friedrich Pater a Heinrich Groag proslovili své přednášky.³³ Bohužel neuveřejněny zůstaly Engelmannovy tehdejší básně i jeho drama „Orpheus a Eurydiké“, které jsou nám dnes nedostupné a jejichž literární úroveň může dosvědčit dnes už jediný pamětník — O. F. Babler.³⁴

Vedle své literární působnosti věnoval se Paul Engelmann, i když v menší míře, také praktické činnosti architekta. Jak napsal Josef Schächter, vědomě omezoval tuto působnost na nezbytné existenční minimum, aby mohl volný čas využít pro svou duchovní aktivitu.³⁵ Z doby patrně krátce po první světové válce pochází již zmíněný projekt domu Heřmana Konstanta³⁶ v Olomouci, vzniklý ve spolupráci s Adolfem Loosem.³⁷ Tento návrh je zřejmým pokračováním již uvedených školních studií na téma antické vily. Tehdy došel Engelmann k vytvoření centrální haly s ochozem a lodžii v zahradním průčelí, tentokrát se však v prostorovém řešení dostává dále, především prolnutím jídelny a panského pokoje s galerií i náznakem aktivnějšího zapojení schodišť do obytných prostor. To jsou nesporné přednosti projektu, i přes jeho značnou závislost na antickém tvarosloví (které ovšem mohlo být částečně ovlivněno i přáním investora).³⁸

O další architektonické činnosti Engelmannově v letech dvacátých je nám ještě známo, že realizoval interiéry bytu manželů Seidlerových v Olomouci na Palackého třídě a bytu Wittgensteinových sourozenců Paula a Hermíny³⁹ ve Vídni. Jeho nejdůležitější architektonickými realizacemi však zůstávají dvě obytné stavby, palác Margarethy Wittgenstein-Stonborough ve Vídni z let 1926—1928⁴⁰ (ve spolupráci s Ludwigem Wittgensteinem) a přibližně z téže doby rodinný dům Vlad. Müllera v Olomouci na Letné,⁴¹ který je jeho jedinou samostatnou realizací vůbec.

Margarethe Wittgenstein-Stonborough pověřila Paula Engelmanna projektem svého obytného paláce na začátku roku 1926. Historii této stavby hodlal Engelmann věnovat kapitolu ve svých vzpomínkách na Ludwiga Wittgensteina, zabránila mu v tom však smrt. Musíme se proto spokojit pouze s informacemi „z druhé ruky“. Engelmann přesídlil již brzy na jaře roku 1926 do Vídně⁴² a pracoval na projektu a modelu domu prakticky celý rok. Své návrhy svázal do knihy, kterou potom paní Wittgenstein-Stonborough věnoval k vánocům téhož roku. Jeho návrh dispozičního a hmotového uspořádání zůstal v zásadě nezměněn i poté, když byl na podzim k projektování přizván Ludwig Wittgenstein.⁴³ Z porovnání realizované stavby s dalšími, nám dostupnými Engelmannovými projekty, lze přibližně usuzovat na podíl obou autorů. Pro Engelmanna typické jsou například motivy nástupu do obytných prostor táhlým jednoramenným schodištěm⁴⁴ i používání kombinací dvou a tří okenních os. Wittgensteinův podíl byl patrně omezen ve stavební části na několik méně

podstatných dispozičních úprav,⁴⁵ později však byl významný na detailování kování oken, dveří a instalačního zařízení, jejichž lapidárním, rasantním výrazem ovlivnil architektonický charakter objektu do té míry, že dům byl příznačně nazván „hausgewordene Logik“.⁴⁶ Engelmann setrval s Wittgensteinem na stavbě až do jejího úplného dokončení v roce 1928.⁴⁷

Patrně během některých kratších návštěv v Olomouci v roce 1927 navrhl Engelmann zmíněný rodinný domek Vlad. Müllera, který byl brzy nato realizován. Jestliže u paláce Wittgenstein-Stonborough šlo o vytvoření moderního „panského sídla“ s poměrně komplikovaným provozem,⁴⁸ pak u domku Vlad. Müllera šlo o vytvoření skromnějšího jednorodinného obydlí. Na půdoryse přibližně 9×11 metrů dosáhl Engelmann pomocí „Raumplanu“ rafinovaných prostorových efektů. V přízemí řešil nástup již tradičně schodišťovým ramenem do vstupní haly, z níž je přístup do obytné a kuchyňské části. Obytnou část tvoří prostorově členěná hala se schodištěm do prvního patra, která je řešena ve dvou úrovních a oddělená jídelnou, výškově odlišenou od úrovně horní části haly opět několika stupni. První patro je věnováno ložnicové části, s lázní, třemi menšími pokoji, jednou větší, náročněji členěnou ložnicí a terasou. Náznak „Raumplanu“ přízemní společenské části je na poměrně malé půdorysné ploše vyřešen prostorově velmi zábavně a v příznivých funkčních vztazích. Vybrané proporce stavby uvnitř i zvenčí a ušlechtilé detaily (zejména ve dřevě), charakteristické jemným až měkkým výrazem, jsou vzácným dokladem o Engelmannově zasněné, básnické bytosti i o jeho tvůrčích architektonických schopnostech.

Z jeho další architektonické činnosti víme už jen o jediné práci: v roce 1929 se zúčastnil soutěže na lidový park a letní koupaliště v Opavě a jeho návrh byl oceněn odměnou. V této soutěži získal 3. cenu Jacques Groag.⁴⁹ Srovnání návrhů obou architektů z Loosova okruhu by jistě posloužilo k odlišení individuálního stylu od světa odtažitého mystika Engelmanna oproti praktickému pohledu realizátora, jakým byl Jacques Groag. Ani jeden z návrhů se nám však nedochoval. Na rozdíl od Engelmanna, o jehož životě (alespoň v některých úsecích) jsme informováni z množství se wittgensteinovské literatury, máme o Jacquesu Groagovi zprávy jen velmi kusé, zato však poměrně rozsáhlá publicita jeho stavebních i interiérových realizací nám dává větší přehled o jeho předválečné architektonické činnosti.

Jacques Groag se narodil v Olomouci roku 1892.⁵⁰ Také on studoval nejprve na tamním německém reálném gymnasiu, kde se již projevil jako velmi zdatný kreslíř, a kde roku 1909 maturoval. Jeho studium architektury a stavebního inženýrství na vídeňské Vysoké škole technické bylo přerušeno válkou a proto získal diplom až v roce 1919. V první polovině dvacátých let prožil svá „učednická léta“, s největší pravděpodobností praxí u předních vídeňských stavebních firem⁵¹ a spoluprací v architektonických ateliérech blízkých Werkbundu a Wiener Werkstätte,⁵² a je také velmi pravděpodobné, že v té době pracoval alespoň kratší čas v ateliéru Adolfa Loose.⁵³ První zmínka o jeho samostatné architektonické činnosti je z roku 1925, kdy byl jeho návrh na koncertní síň v Olomouci ve velmi silně obsazené soutěži odměněn 3. cenou.⁵⁴

V letech 1926—1928 se podílel na stavebně technické dokumentaci a na provádění dvou významných staveb: nejprve paláce Wittgenstein-Stonborough a později Loosovy vily Moller. Zatímco u první z nich byl jeho podíl omezen zřejmě opravdu jen na realizační a ekonomickou stránku díla a výtvarný výraz byl plně v rukou Wittgensteina a Engelmanna, pak u vily Moller měl patrně podíl na některých podstatných detailech, o nichž musel rozhodovat za Loosovy nepřítomnosti při vedení stavby.⁵⁵ Na domě se nám totiž jeví určitý rozpor mezi pojetím uličního a zahradního průčelí. Jestliže uliční průčelí s charakteristickým symetrickým arkýřem v prvním patře i s ornamentálním pojednáním

otvorů, je cele v duchu Loosova rukopisu, pak zahradní průčelí s jednoduchým detailováním balkónu a terasy a celkovým změkčením proporcí, prozrazuje možný vliv spolupracovníka, zejména též proto, že obdobné motivy Groag s oblibou používal i později.⁵⁶

V druhé polovině dvacátých let se Jacques Groag dostává již k významnějším samostatným bytovým realizacím. Z nich je třeba uvést v první řadě interiér letního sídla proslulé vídeňské herečky Liane Heid, kde z dřevěného domku vytvořil půvabný a útulný domov. Úspěch této realizace mu přinesl řadu nábytkových a interiérových zakázek z prominentních vídeňských kruhů. Prováděl je velmi apartně, někdy však — posuzováno z hlediska vývoje moderní architektury — až příliš romanticky laděné. Vedle zdařilých zařízení reprezentativních interiérů bytů Dr. — Ing. a Dr. G.⁵⁷ tzv. jednoprostorového bytu, vynikl Jacques Groag také jako designer sériově vyráběného nábytku z ocelových trubek. Jeho skládací lehátko⁵⁸ s textilním potahem se řadí k nejkvalitnějším designerských počínům ve své době.

Pozoruhodné jsou však také Groagovy obytné stavby, v nichž mohl dobře uplatnit svůj praktický smysl pro účelná dispoziční uspořádání, která dovedl jednoduchými funkcionalistickými prostředky vyvyjádřit v architektonickém výrazu. První z nich byl rodinný dům dr. Steinera s lékařskou ordinací v Perchtoldsdorfu u Vídně.⁵⁹ Dům byl promyšlen k provedení ve dvou etapách. V první etapě, která byla realizována, sloužila větší část přízemí provozu ordinace a v prvním patře byl dvoupokojový byt lékaře a jeho manželky. V druhé etapě se předpokládala výstavba obytného pokoje v přízemí v místě stávající terasy a nad ní měl být přistavěn dětský pokoj. Dobře promyšlené dispoziční a provozu odpovídá střizlivá architektura průčelí.

Následující realizací, kterou jsme dnes schopni doložit, a jednou z nejkvalitnějších v Groagově díle vůbec, byl dřevěný weekendový domek nedaleko Vídně z roku 1931.⁶⁰ Vyniká jasným půdorysným rozvrhem na minimální ploše 6×7,5 metrů a lehkou, elegantní dřevěnou konstrukcí. Architekturu tvoří představená terasa a pultová střecha po celém obvodu jižního a západního průčelí.

Jestliže se Groag zabýval problémem variabilního využití jednoprostorového bytu ve svých návrzích nábytkového zařízení, neopomenul se vyslovit ani k dalšímu aktuálnímu dobovému problému, to jest k vytvoření cenově dostupného lidového rodinného domu. K řešení této úlohy přispěl návrhem „rodinného domu pro 9—10 osob“,⁶¹ v němž dosáhl na úsporném půdoryse 8,1×8,4 metrů málo vídaného optimálního využití plochy.

Standartní typ rodinného domu měl příležitost krátce nato realizovat na stavební výstavě „Werkbundsiedlung Wien 1932“, kde byl pověřen stavbou dvojdomku. Tato výstava rakouského Werkbundu⁶² byla paralelou k německým výstavám „Die Wohnung“ ve Stuttgartu 1927 a „WUWA“ ve Vratislavi 1929, i k našim omezenějším stavebním výstavám „Nový dům 1928“ v Brně a k výstavě bydlení v Praze na Babě v roce 1932.⁶³ Groag ve svém dvojdomku uplatnil době odpovídající dispoziční schema, v přízemí je velký obytný prostor, kuchyň a WC, v prvním patře tři ložnice a lázeň a ve druhém patře ateliér (resp. půdní prostor) a velká slunečná terasa.

Podobně jako u nábytkového designu, snažil se Groag ve třicátých letech o obohacení racionálního formálního rejstříku funkcionalistické architektury. Již u nájemné vily Pauly a Hanse Briessových v Olomouci⁶⁴ použil nezvyklého šikmého vyložení proskleného arkýře zimní zahrady směrem k jihozápadu. Tendenci k určité lyrizaci architektury, k jejímu sepjetí a prolnutí s okolím, k níž se již uvedeným detailem přihlásil, měl možnost nejlépe demonstrovat stavbou letního domu na Ostravici v Beskydách.⁶⁵ Na jižním svahu pod Lysou horou Jacques Groag po vrstevnici rozvinul volně tvarovanou, členitou dispoziční domu tak, aby zachytil sluneční paprsky od východu až k západu a aby zajistil

obyvatelům rozmanité výhledy do celého okolí. Prolnutí obydlí s krajinou je dosaženo volně členěnou polozapuštěnou terasou, částečně zastřešenou a částečně krytou pergolou. Stavba je jednou z řídkých ukázek organického pojetí architektury z třicátých let na našem území.⁶⁶

Poměrně rozsáhlá byla i Groagova tvorba v Olomouci. Z větší části šlo o nábytková zařízení — jako interiér manželů Schrebenských nebo bytu manželů Wolfových⁶⁷ — která se nám bohužel ani v jediném případě intaktně nedochovala. Dochovány jsou však jeho olomoucké obytné stavby, i když v nepříliš dobrém stavu. První z nich byla již uvedená vila pro P. a H. Breissoových v ulici Na vozovce 12,⁶⁸ následoval rodinný dům manželů Seidlerových s náznakem „Raumplanu“ v několikaúrovňovém obytném prostoru, propojeném se zahradou systémem teras, ⁶⁹reprezentativní obydlí pro Františka Briesse⁷⁰ a nakonec až příliš střízlivá architektura domu umělcova bratra Emanuela.⁷¹

V druhé polovině třicátých let informace o Groagově díle postupně řídnu. Publicita v německých odborných časopisech,⁷² kde byly jeho práce uveřejňovány, byla pro moderně orientovaného umělce židovského původu stále obtížnější. Jako poslední byla z jeho prací publikována přestavba domu a interiér pro divadelní dvojici Paula Wesely — Atilla Hörbinger v ulici Am Himmel ve Vídni,⁷³ která však byla provedena spíše v duchu moderního empíru.

V průběhu celého života maloval Jacques Groag obrazy, částečně expresionisticky laděné, částečně s nádechem karikatury (zejména autoportréty⁷⁴), které byly velmi ceněny, například i Oskarem Kokoschkou, s nímž ho po léta pojilo přátelství. Po „anšlusu“ Rakouska hitlerovským Německem v roce 1938 uprchl Groag nejdříve do Prahy a odtud v následujícím roce do Anglie.

Druhá světová válka zpřetrhala pak definitivně kontakty obou olomouckých žáků Adolfa Loose, Paula Engelmana i Jacquese Groaga, s rodnou Olomoucí. Paul Engelmann opustil neklidné středoevropské ovzduší již v roce 1934 a odejel do Tel Avivu, kde žil až do své smrti. Zabýval se interiérovou architekturou a literární filozofickou aktivitou; napsal doposud neuveřejněnou studii o psychologii v grafickém zobrazování, vydával edici o uměleckých a filozofických problémech a osobnostech, jakými byli Adolf Loos a Karl Kraus a nakonec napsal i vzpomínky na Ludwiga Wittgensteina.⁷⁵ Zemřel v únoru 1965 v Tel Avivu. Jacques Groag se zabýval po celou dobu svého londýnského exilu převážně architekturou. Jak napsal jeho bratranec JUDr. Heinrich Groag, byl i v Anglii úspěšný, „neboť patřil k těm několika emigrantům, kteří byli představeni britské královně“.⁷⁶ V roce 1961 navštívil opět milovanou Vídeň: při cestě do Opery byl stížen mrtvicí a zemřel...

Dílo Paula Engelmana a Jacquese Groaga nám v jistém smyslu naznačuje, kam až dospěla vídeňská architektonická moderna v generaci následné po Adolfu Loosovi: na jedné straně k filozofickometafyzickému postoji Paula Engelmana a na druhé straně až k lyrizující koncepci Groagově. Její meze jsou dány tehdejší vídeňským tradicionalismem, který ani této generaci nedovolil učinit poslední krok na cestě k oproštění od nánosů zdobnosti nebo romantismů, stále přetrvávajících v projevech vídeňských architektů. Jestliže Paul Engelmann byl ve svém díle důsledným pokračovatelem klasické Loosovy koncepce, jak v dodržování tradiční společenské hierarchie prostorového uspořádání, tak i v detailu, Jacques Groag se ve svých nejzdařilejších dílech (dřevěný weekend u Vídni, design nábytku z ohýbaných kovových trubek a letní dům na Ostravici) ocítnul až na samém přechodu k tendencím Bauhausu a berlínské architektonické skupiny „Der Ring“. Přesto, že měl z architektů, fixovaných školením a praxí na Vídeň, k tomuto přechodu snad nejbliže, nebylo už v jeho silách, aby ho dokončil. A tak ho v rakouském prostředí realizovalo osamoceně jen několik architektů, jejichž vzdělání bylo obohaceno mimo Vídeň o americkou nebo německou zkušenost, především Ernst A. Plischke a Walter Loos.⁷⁷ Srovnání

abstrahované jednoduchosti a konstruktivní čistoty Plischkovy vily na Attersee⁷⁸ s romantickým nádechem Groagova letního domku na Ostravici, totožných úkolů řešených ve stejnou dobu, by prokázalo, že překonání mezí loosovského tradicionalismu bylo přece jen nezbytným předpokladem dalšího vývoje rakouské moderní architektury. Obdobně by dopadlo i porovnání loosovské školy s českým a moravským funkcionalismem. I přes tyto závěrečné poznámky však je dílo, které Paul Engelmann a Jacques Groag zanechali, podstatným příspěvkem k vývoji rakouské architektonické moderny i k historiografii moderní architektury v Olomouci a bylo by záslužné, kdyby alespoň nejvýznamnější stavby obou architektů, to jest Engelmannův rodinný dům v Olomouci na Letné a Groagova letní vila na Ostravici, byly přijaty pod památkovou ochranu.

P o z n á m k y :

¹ Verlag A. Schroll, Wien und München 1966, str. 47.

² Günther Feuerstein: Wiener Bauten 1900 bis heute. Österreichische Bauzentrum Wien 1964, objekt čís. 53.

³ Starkfriedgasse 19.

⁴ The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A Documentation by Bernhard Leitner. With excerpts from the Family Recollections by Hermine Wittgenstein. The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, co-published by studio International Publications Ltd., London 1973.

Stavba byla nakonec přijata pod památkovou ochranu, viz: Einführung zur Eröffnung der Ausstellung ÖSTERREICHISCHE ARCHITEKTUR 1945—1975, gehalten am 17. Februar 1976 in der Wiener Secession von Friedrich Kurrent (nepublikovaný rukopis, str. 8).

⁵ Paul Engelmann: Ludwig Wittgenstein, Briefe und Begegnungen. Herausgegeben von B. F. McGuiness. R. Oldenbourg Wien und München 1970.

⁶ Prokop Toman: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 1947, I. díl, str. 271.

⁷ Sborník prací filosofické fakulty brněnské university. F 17, roč. 1973, str. 146—147.

⁸ Paul Engelmann žil od roku 1934 v Tel Avivu a Jacques Groag od roku 1939 v Anglii; u obou je však málo pravděpodobné, že by byla dochována plánová dokumentace z doby před jejich odchodem z Olomouce a Vídně.

⁹ Biografické údaje jsou čerpány z dopisu Engelmannova přítele JUDr. Heinricha Groaga pisateli této stati ze dne 24. 2. 1973 a z dopisu Ing. Arnošta Weisze témuž adresátu ze dne 15. 2. 1973.

¹⁰ Engelmann pocházel z významné prostějovské a olomoucké rodiny. Umění se věnovali i dva jeho sourozenci, bratr Peter, známý jako karikaturista pod pseudonymem Peter ENG a sestra Anna, ilustrátorka a výtvarnice.

¹¹ Loosovy teoretické stati, publikované od 30. 10. 1897 do 28. 4. 1900 ve vídeňských listech „Die Zeit“, „Die Waage“, „N. W. Tagblatt“, „Neue Freie Presse“ vyšly knižně pod názvem „Ins Leere gesprochen 1897—1900“ (Éditions Crés et Cie, Paris 1921). Český výběr Loosových statí uspořádal a doslovem opatřil Dr. Boh. Markalous pod názvem „Adolf Loos: Řeči do prázdna“ (Orbis Praha 1929).

¹² Die Fackel, čís. 12, vydáno 28. 2. 1911.

Paul Engelmann: Das Adolf Loos — Haus

Aus dem Geschnörkel wesensloser Hirne
erhebt sich eine Tat, so scharf umrissen,
so schön und reinlich, wie ein gut Gewissen,
wie unter Gaunern eine freie Stirne.

Es glänzt an ihr die Keuschheit aller Firne,
auf glattem Mauerwerk zum Küssen!
Und Marmor, dass sie nicht die Pracht vermissen:
naiv und lüstern, fast wie eine Dirne.

Das aber ist ein Werk, und es wird bleiben!
Und jeder, der gerungen und gedichtet,
weiss, dass der Pöbel alle Tat bespeit.

Sie mögen weiter schrein und schreiben:
Du stehst für dich, gewaltig aufgerichtet
als erstes Zeichen einer neuen Zeit!

¹³ Heinrich Kulka uvádí ve své monografii „Adolf Loos“ (Verlag A. Schroll Wien 1931) na str. 43 tyto předválečné Loosovy žáky: Giuseppe de Finetti, Paul Engelmann, Gustav Schleicher, Helmuth Wagner von Freinsheim a R. Wels.

- ¹⁴ Bauforum, roč. 3 (1970), čís. 21, str. 46.
- ¹⁵ Speciálně je problému tzv. Raumplanu věnován sešit Bauforum, roč. 7 (1974), čís. 43. Dále též stať „Raumplan“ na str. 13–15 l. c. v pozn. 13.
- ¹⁶ Ludwig M ün z und Gustav K ün s t l e r : Der Architekt Adolf Loos. Verlag A. Schroll Wien und München 1964, str. 121–123.
- ¹⁷ L. c. v pozn. 16, vyobr. čís. 146–147.
- ¹⁸ Bauforum, roč. 3 (1970), čís. 21, str. 47, 3 vyobr. (1 průč. + 2 půd.).
- ¹⁹ Podobnosti návrhu Konstantova domu s návrhem z Loosovy školy asi z r. 1912 si povšimnul již Zdeněk K u d ě l k a ve své práci cit. v pozn. 7 a uvádí dům do souvislosti s pracemi Loosovy školy.
- ²⁰ Zdeněk Kudělka, l. c. v pozn. 7, str. 145.
- ²¹ V bytě na Mořickém náměstí.
- ²² L. c. v pozn. 7, str. 44.
- ²³ L. c. v pozn. 7, str. 74.
- ²⁴ Jednu z těchto básní uvedl Engelmann do citované knihy vzpomínek na Ludwiga Wittgensteina. Protože kromě básně o Loosově domě je jediná, která je nám dostupná, přetiskujeme ji v plném znění pro dokreslení Engelmannovy osobnosti:
- | | |
|--|---|
| Seele folgt dem Todesengel
Durch das Dunkel tiefer Grüfte
Und er führt sie vor den Richter. | Sieh, auf Flügeln stieg ein Sturmwind
Nieder in die Höllenflammen,
Sagte zu der Seele: „Kommi!“ |
| Durch die Nacht, durch die Verwesung
Ringen strahlend Aug in Auge:
„Sprich, bekennest du dich schuldig?“ | Führt sie bis in höchsten Himmel,
Wo da standen die verhüllten
Engel um den leeren Thron. |
| „Schuldlos war ich, schuldlos bin ich,
Bin, wie ich geschaffen wurde,
Schuldig ist, der mich geschaffen.“ | „Sagt, wo ist er, Ihr Verhüllten?
Will er sich vor mir verbergen?“
„Nein, er brennet in der Hölle.“ |
| Nieder stürzt sie in den Abgrund
Und die Flamm' umbrennt sie trotzig
Und in Flammen brennt ihr Trotz. | Da erwachte tief die Seele
Unter in den Höllenflammen
Aus dem Traum, den sie geträumt. |
| Seele in den Höllenflammen
Sagt: „Er lässt sich wohlsein droben
Mit den Engeln und verhöhnt mich.“ | Seele in den Höllenflammen
Sang: „Das ist die Liebe Gottes,
Was mich brennt, denn ich bin sündig.“ |
| Könnt' ich sehn Ihn, ich erliess Ihm
Keinen Funken meiner Flammen.
Schuldlos leid' ich, und so leid' ich.“ | Himmel alle da erklangen,
Engel fassten meine Hände,
Schrien auf: „Gott ist allmächtig.“ |
- ²⁵ Wien III., Kundmanngasse 19.
- ²⁶ L. c. z pozn. 5, str. 41–49, kapitola II. — „Wittgenstein in Olmütz“.
- ²⁷ Později dirigent berlínské státní opery.
- ²⁸ S JUDr. Maxem Zweigem později Engelmann společně bydlel v Tel Avivu.
- ²⁹ Bratranec architekta Jacquesa Groaga.
- ³⁰ Viz publikace Paterova díla: Friedrich Pater — Eins und alles. Heiz et Cie, Strassbourg 1930. Česky (v překladu O. F. Bablera) Fr. Pater — Umění. (Úryvek ze stati „O řeči a umění“.) Ruch filosofický, roč. 3 (1924), čís. 9–10, str. 312–316. Tato stať vyšla díky iniciativě F. X. Šaldy. Fr. Pater potom překladatele stati O. F. Bablera seznámil se Šaldou. Z Paterovy pozdější tvorby: Fr. Pater: Auf dem Karmel. BRENNER, 18. Folge (Herausgeber Ludwig Ficker) 1954, str. 177–190.
- ³¹ Nar. 18. 9. 1901, později známý pod jménem František Gel, zpravodaj na norimberském procesu.
- ³² L. c. v pozn. 5, str. 47. Duchovní situaci v tehdejší Olomouci charakterizoval Wittgenstein lakonickou větou: „Intelligenz ist da — zum Schweinefüttern.“
- ³³ Friedrich Pater „O komičnu“ a Heinrich Groag o J. J. Rousseauovi.
- ³⁴ O. F. Babler v rozhovoru s pisatelem této stati dne 30. 5. 1976 a v dopise témuž ze dne 8. 6. 1976.
- ³⁵ L. c. v pozn. 5, předmluva na str. 9–10.
- ³⁶ Investor byl vrchním inspektorem státních drah — viz dopis Ing. arch. Zdeňka Hynka pisateli této stati ze dne 24. 3. 1973.
- ³⁷ Spoluautorství obou architektů dosvědčil sám Loos vysvědčením, které vydal Engelmannovi o jeho studiích a které je dochováno v Loosově pozůstalosti v Albertinu ve Vídni.
- Znění tohoto vysvědčení je následující:
- „Zeugnis. Architekt Paul Engelmann ist, nach dem er einige Semester an der technischen Hochschule in Wien inskribiert war, im Wintersemester 1912 in meine Bauschule eingetreten. Er hat den dreijährigen Studiengang zu meiner vollsten Zufriedenheit absolviert und war hierauf seines besonderen Talentes wegen mein Mitarbeiter bei meinen weiteren Privatarbeiten, darunter dem Projekte der Villa Konstant in Olmütz. Ich kann jedermann Architekten Paul Engelmann empfehlen. Adolf Loos. Wien, am 12. September 1921.“
- ³⁸ Sporné zůstává datování projektu. Gustav Künstler (l. c. v pozn. 16, str. 188) datuje projekt „okolo roku 1919“, Zdeněk Kudělka (l. c. v pozn. 7, str. 146–147, vyobr. čís. 47–50), který

projekt poprvé uveřejnil, klade jeho vznik někdy do doby po roce 1914, kdy Engelmann ukončil studium na Loosově škole. Mimo již citované vysvědčení (viz pozn. 37) existuje ještě jeden písemný doklad o tomto projektu — dopis Friedricha Patera Adolfo Loosovi do Paříže ze dne 4. 5. 1926, v němž se mluví o výzvě k zaplacení 6000 Kč za plány a také o možnosti, že by se Konstant rozhodl ještě stavět. Ze srovnání uvedených skutečností vyplývá, že projekt mohl sice vzniknout v době od konce roku 1914 do listopadu 1915 (tedy do doby než byl Engelmann povolán na několik dní do armády — viz l. c. v pozn. 5, str. 51–52), nebo — přece jen pravděpodobněji — až krátce po skončení 1. světové války, kdy již Engelmann opět jezdil do Vídně a Loos — již uzdravený po své operaci z r. 1918 — naopak do Olomouce, kam doprovázel svou tehdejší ženu Elsie Altmannovou (viz Adolf Loos — Řeči do prázdna. Orbis Praha 1929, str. 5).

³⁹ Z dopisu JUDr. Heinricha Groaga pisateli této stati ze dne 24. 2. 1973. Dále též l. c. v pozn. 4 — výtah z kapitoly V. a VI. rodinných vzpomínek Hermíny Wittgensteinové, napsaných ve 40. letech: „Engelmann, den wir als Architekten sehr schätzten, da er für meinen Bruder Paul und mich durch Adaptierung einige sehr unschöne Räume in auffallend schöne verwandelt hatte und der uns auch menschlich nähergekommen war ...“

⁴⁰ Wien III., Kundmanngasse 19.

⁴¹ Olomouc, Černochova 6. Sdělení zetě původního majitele ing. arch. Zdeňka Hynka. Stavbu provedl v roce 1927 stavitel Tomáš Šipka, který je také podepsán na stavebních plánech. Pergola na terase 1. patra byla sice stav. Šipkou nakreslena v plánech, avšak provedena byla až při rekonstrukci domu okolo r. 1970. S největší pravděpodobností nebyla v Engelmannově původní koncepci obsažena.

⁴² Dopis Friedricha Patera Adolfo Loosovi do Paříže ze dne 4. 5. 1926.

⁴³ L. c. v pozn. 4, úvod Bernharda Leitnera, str. 13: konvolut Engelmannových návrhů je dnes v majetku Dr. Thomase Stonborough.

⁴⁴ Použil ho již v projektu Konstantova domu.

⁴⁵ Kniha Engelmannových návrhů je v současné době v soukromém majetku dr. Thomase Stonborough, který doposud odmítl vydat povolení k jejich uveřejnění. Proto je přesnější srovnání podílu Engelmannova a Wittgensteinova doposud nemožné (l. c. v pozn. 4, str. 13).

⁴⁶ Tak byl dům nazván Hermínou Wittgensteinovou (viz l. c. v pozn. 4).

⁴⁷ Dalšími spolupracovníky na stavbě byli Ing. arch. Jacques Groag, odpovědný za technické a ekonomické řízení stavby a student Josef Teiner jako technický kreslič (viz l. c. v pozn. 4, str. 14).

⁴⁸ Mimo rodinu obývaly dům ještě 3 kuchařky, 3 služebné, jedna sekretářka, jedna komorná, jedna vychovatelka a šofér(!!!).

⁴⁹ Ostdeutsche Bauzeitung, roč. 27 (1929), str. 654.

⁵⁰ Biografické údaje jsou čerpány z dopisu architekta bratrance JUDr. Heinricha Groaga pisateli stati ze dne 24. 2. 1973, dále z dopisu architekta spolužáka Ing. Arnošta Weisze témuž adresátu ze dne 15. 2. 1973 a z dopisu Ing. Arnošta Weisze Ing. arch. Zdeňku Hynkovi ze dne 27. 1. 1973.

⁵¹ O velmi kvalitní stavitelské praxi Jacquese Groaga lze usuzovat z toho, že byl ochoten převzít odpovědnost nad tak náročnými stavbami, jakými byl palác Wittgenstein-Stonborough nebo vila Moller, které obě perfektně provedl. Stavitelská praxe byla pro něho na počátku kariéry patrně ekonomickým zajištěním pro stále intenzivnější architektonickou činnost.

⁵² Praxi u architektů blízkých rakouskému Werkbundu a Wiener Werkstätte napovídá Groagovo suverénní ovládnutí formálního i řemeslného rejstříku, který tito architekti (např. Frank, Wlach, Strnad, Sobotka aj.) používali, a to už u nejranějších známých realizací.

⁵³ Loos by se sotva odvážil svěřit tak důležitou stavbu, jakou pro něho byla vila Moller člověku, kterého by si byl již předtím nevyzkoušel. Z toho lze usuzovat, že Groag již dříve (nejpravděpodobněji začátkem dvacátých let) prošel Loosovým ateliérem. Prostřednictvím Loose se také patrně seznámil a sblížil s malířem Oskarem Kokoschkou.

⁵⁴ Ostdeutsche Bauzeitung, roč. 23 (1925), str. 416. Zbývající ceny získali Fr. Lehmann, E. Boltenstern a L. Welzenbacher.

⁵⁵ V průběhu roku 1928 Loos pobýval velmi často v Československu a srpen strávil v Paříži. (Viz l. c. v pozn. 16, str. 10.)

⁵⁶ Např. na vile Fr. Briesse v Olomouci, Wellnerova ulice apod.

⁵⁷ Innendekoration, roč. 46 (1935), čís. 5, str. 154–157.

⁵⁸ Hans Eckstein: Die schöne Wohnung. Verlag F. Bruckmann, München 1934, str. 113.

⁵⁹ Moderne Bauformen, roč. 33 (1934), čís. 6, str. 320–323.

⁶⁰ Moderne Bauformen, roč. 33 (1934), čís. 6, str. 318–319 a str. 339.

⁶¹ H. A. Vetter: Kleine Einfamilienhäuser mit 50 bis 100 Quadratmeter Wohnfläche. Verlag A. Schroll Wien 1932, str. 73–75.

⁶² Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 (70 eingerichtete Familienhäuser). Herausgegeben von Josef Frank. Verlag A. Schroll Wien 1932.

⁶³ Výstava moderního bydlení NOVÝ DŮM. Katalog výstavy Brno 1928. Výstava bydlení. Stavba osady Baba. Katalog výstavy Praha 1932.

⁶⁴ Olomouc, Na vozovce 12.

⁶⁵ Innendekoration, roč. 48 (1937), čís. 1, str. 10–18.

⁶⁶ Z dalších ojedinělých ukázek organické architektury u nás lze jmenovat koupaliště Zelená žába v Trenčianských Teplicích od architekta Bohuslava Fuchse a několik rodinných domů Lubomíra Šlapety, zejména vila JUDr. Lisky — Slezská Ostrava, Čedičová ulice 6 a rodinný domek Mišauer, Olomouc, Skřivánčí ulice 23. Uvedené práce moravských architektů se však

vází spíše ke skupině organických architektur ovlivněných berlínskou avantgardou (Häring, Scharoun) než k tradici vídeňské.

⁶⁷ V 1. patře nájemné vily JUDr. Kousalíka, projektované Lubomírem Šlapetou. Z Groagova interiéru se v bytě dnešního uživatele prof. MUDr. Miloslava Matouška, DrSc. zachoval elektrický krb.

⁶⁸ Stavba byla porušena přestavbou z konce padesátých let, kdy byla z půdních prostor ve 2. patře vytvořena další bytová jednotka. Přitom byla vyměněna kruhová okna západního průčelí za běžná trojdílná okna a tím byl značně porušen architektonický výraz objektu.

⁶⁹ Ul. dr. B. Václavka 2. Stavba byla nedávno rekonstruována dnešním uživatelem MUDr. Kazdou.

⁷⁰ Wellnerova 21. Dům byl před krátkým časem přestavěn bez respektu k původní architektuře.

⁷¹ Mozartova 36. Architektův bratr Emanuel Groag patrně již před svým útekem do emigrace na počátku německé okupace nestačil stavbu dokončit. Omítnuta byla teprve v sedmdesátých letech současným majitelem, n. p. Dopravní stavby Olomouc.

⁷² Poslední publikace Groagova díla v časopise Innendekoration, kde nejčastěji publikoval, jsou z roku 1937.

⁷³ Innendekoration, roč. 48 (1937), str. 48–52.

⁷⁴ Viz dopis Ing. Arnošta Weisze pisateli této stati ze dne 15. 2. 1973.

⁷⁵ Ze zmíněných prací je nám dostupná pouze knížka vzpomínek na Ludwiga Wittgensteina (1. c. v pozn. 5).

⁷⁶ Viz dopis JUDr. Heinricha Groaga pisateli této stati ze dne 24. 2. 1973.

⁷⁷ E. A. Plischke: Vom menschlichen im Neuen Bauen (Text: Friedrich Kurrent). Verlag Kurt Wedl Wien München 1969.

F. K. (= František Kalivoda): Zu den Arbeiten von Walter Loos. Forum, Bratislava, roč. 1937, str. 232–236.

Ernst A. Plischke, po studiích na vídeňské akademii u Petera Behrense a praxi u Josefa Franka, praktikoval v New Yorku v projekční kanceláři E. Kahna.

Walter Loos, vzdálený příbuzný Adolfa Loose, praktikoval v Německu dříve než realizoval své první stavby ve Vídni a okolí. Ve Würzburgu realizoval asi roku 1929–1930 společně s arch. P. Feilem velmi zdařilou skupinu řadových rodinných domků. V roce 1937 se zúčastnil jako jediný rakouský delegát jednání kongresu CIAM Ost v Brně a Zlíně. Dnes Walter Loos žije a pracuje v Argentíně, kam emigroval před 2. světovou válkou.

⁷⁸ E. A. Plischke — 1. c. v pozn. 76, str. 88–95, nebo

Profil, roč. 3 (1935), str. 582–585, dále

Agnoldomenico Pica: Nuova architettura nel mondo. Hoepli Milano 1938, str. 301–3, a Herbert Hoffmann: Ferienhäuser für Garten, Gebirge und See. Verlag Julius Hoffmann Stuttgart 1939, str. 78.

Soupis doložených architektonických prací Paula Engelmanna:

1. Návrh vily (ze soukromé školy Adolfa Loose), asi 1912.
Ludwig Mü n z und Gustav K ü n s t l e r : Der Architekt Adolf Loos.
Verlag A. Schroll Wien und München 1964, str. 121, 2 vyobr. (1 půd. + 1 průč.).
2. Návrh vily (ze soukromé školy Adolfa Loose), asi 1913.
Der Architekt, roč. 19 (1913), čís. 10, tab. 148, 3 vyobr. (1 půd. + 2 průč.).
Bauforum, roč. 3 (1970), čís. 21, str. 47, 3 vyobr. (1 průč. + 2 půd.).
3. Návrh domu Heřmana Konstanta v Olomouci, spoluautor Adolf Loos, okolo r. 1919.
Zdeněk K u d ě l k a : Činnost Adolfa Loose v Československu I.
Sborník prací filosofické fakulty brněnské university. F 17, roč. 1973, str. 146–147 a obrazová příloha — 4 vyobr. (1 půd. + 3 průč.).
4. Interiér bytu Hermíny a Paula Wittgensteinových ve Vídni, okolo r. 1924.
5. Obytný dům Margarethy Wittgenstein-Stonborough ve Vídni III. (Kundmannngasse 19), spoluautor Ludwig Wittgenstein, stavebně-technická spolupráce Jacques Groag, 1926–1928.
Günther F e u e r s t e i n : Wiener Bauten 1900 bis heute. Österreichische Bauzentrum Wien 1964, objekt čís. 91, 1 vyobr. (foto vstup. průčelí).
The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A Documentation by Bernhard Leitner. With excerpts from the Family Recollections by Hermine Wittgenstein. The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, co-published by Studio International Publications Ltd., London 1973. (S bohatou plánovou a fotografickou dokumentací.)
Sherban C a n t a c u z i n o : Philosopher's House.
Architectural Review, roč. 1973, str. 403, 1 vyobr. (foto).
Günther K ü h n e : Hausgewordene Logik.
Bauwelt, roč. 65 (1974), čís. 9, str. 375–377, 9 vyobr. (foto), 3 půd., 1 řez.
6. Rodinný dům Vlad. Müllera v Olomouci, Černochova 6, 1927.
7. Interiér bytu manželů E. a M. Seidlerových v Olomouci, Palackého třída, okolo r. 1929.
8. Soutěžný návrh na lidový park a koupaliště v Opavě, odměna, 1929.

Soupis doložených architektonických prací Jacquese Groaga:

1. Soutěžný návrh na koncertní síň v Olomouci, 3. cena, 1925.
2. Interiér letního domu Liane Heid u Vidně, okolo r. 1928.
Innendekoration, roč. 44 (1933), str. 326–329 (4 vyobr.).
Domus, roč. 11 (1933), str. 615 (1 vyobr.)

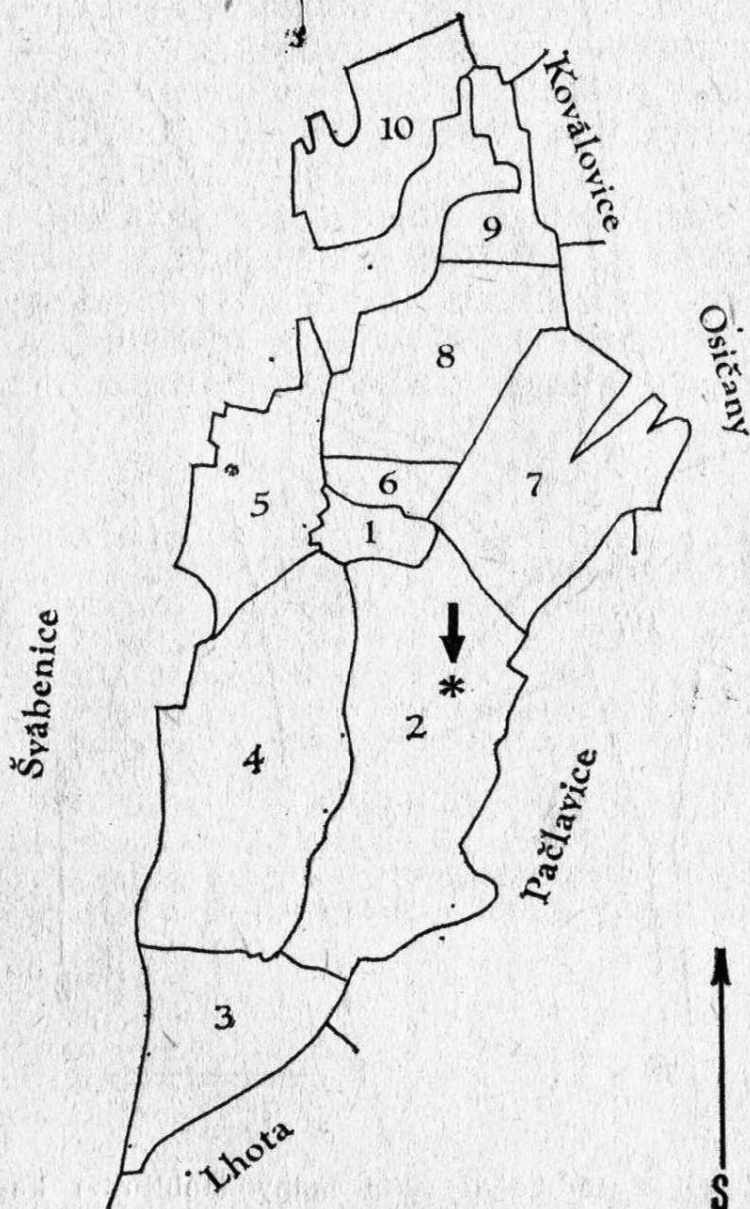
- Wiener Möbel in Lichtbilder und masstäblichen Rissen. Bearbeitet von Erich Boltens-
stern. Julius Hoffmann Verlag Stuttgart 1934, 2. vydání 1949, str. 46 (1 vyobr., 5 det.).
3. Vila Moller ve Vídni 19, Starkfriedgasse 19. Architekt — Adolf Loos, spolupráce — Jacques
Groag, 1928.
Heinrich Kulka: Adolf Loos. Das Werk des Architekten. Verlag A. Schroll Wien 1931,
vyobr. čís. 223—233 (6 vyobr., 4 půd., 1 řez).
Franz Glöck: Adolf Loos. Les Éditions G. Crés et Cie, Paris 1931, vyobr. čís. 25—26
(2 vyobr.).
Bruno Moretti: Ville. Prima seria, seconda edizione. Ulrico Hoepli Milano 1942, str.
24—25 (2 vyobr., 4 půd.).
Günther Feuerstein: Wiener Bauten 1900 bis heute. Österreichische Bauzentrum Wien
1964, objekt čís. 53 (1 vyobr.).
Ludwig Münz und Gustav Künstler: Der Architekt Adolf Loos. Verlag A. Schroll
Wien 1964, str. 128—133 (4 vyobr., 4 půd., 1 řez).
Leonardo Benevolo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. Verlag
G. Callwey München 1964, díl II., str. 89—90 (2 vyobr., 2 půd.).
Bauwelt, roč. 56 (1965), čís. 44, str. 1236 (1 vyobr.).
Ottokar Uhl: Moderne Architektur in Wien von Otto Wagner bis heute. Verlag A. Schroll
Wien 1966, str. 77—78 (4 půd.) a vyobr. čís. 46 (1 vyobr.).
Vittorio Franchetti Pardo: Architettura austriaca moderna. Capelli 1967, vyobr. čís.
19—21 (2 vyobr., 4 půd., 1 řez).
Alte und moderne Kunst, roč. 1970, čís. 113, str. 7 (1 vyobr.).
Mihály Kubinszky: Adolf Loos. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1970,
vyobr. čís. 29—31 (2 vyobr., 4 půd., 1 řez).
 4. Soutěžný návrh na lidový park a koupaliště v Opavě, 3. cena, 1929.
 5. Rodinný dům s ordinací dr. Steinera v Perchtoldsdorfu u Vídne, okolo roku 1930.
Neuzeitliches Bauwesen, Heraklith Rundschau, roč. 5 (1934), čís. 10, str. 3 (2 vyobr., 2 půd.).
Moderne Bauformen, roč. 33 (1934), čís. 6, str. 320—323 (7 vyobr., 2 půd., 1 řez) a str. 340
(2 det.).
Innendekoration, roč. 46 (1935), čís. 5, str. 151—152.
 6. Dřevěný weekend-house u Vídne, 1931.
Profil, roč. 1 (1933), čís. 1, str. 33, vyobr. čís. 53 (1 vyobr.).
Profil, roč. 1 (1933), čís. 7, str. 234 (3 vyobr., 2 půd.).
Moderne Bauformen, roč. 33 (1934), str. 318—319 (8 vyobr.) a str. 339 (4 půd.).
Hans Eckstein: Die schöne Wohnung. Verlag F. Bruckmann München 1934, str. 49
(1 vyobr.).
 7. Návrh rodinného domu pro 9—10 osob, asi 1931.
H. A. Vetter: Kleine Einfamilienhäuser mit 50 bis 100 Quadratmeter Wohnfläche. Verlag
A. Schroll Wien 1932, str. 73—75 (3 průč., 3 půd.).
 8. Interiér dívčího pokoje, asi 1930—1932.
Innendekoration, roč. 44 (1933), str. 330—331 (2 vyobr.).
 9. Interiér chlapeckého pokoje, asi 1930—1932.
Innendekoration, roč. 44 (1933), str. 130 (1 vyobr.).
 10. Jednoprostorový byt Dr. P., asi 1930—1932.
Innendekoration, roč. 44 (1933), str. 332—333 (2 vyobr.).
Domus, roč. 11 (1933), str. 615 (2 vyobr.).
Gustav Adolf Platz: Die Wohnräume der Gegenwart. Propyläen Verlag Berlin 1933, str.
372 (1 vyobr.).
Hans Eckstein: Die schöne Wohnung. Verlag F. Bruckmann München 1934, str. 48
(2 vyobr.).
 11. Interiér ložnice, asi 1930—1932.
Innendekoration, roč. 44 (1933), str. 334—335 (3 vyobr.).
Domus, roč. 11 (1933), str. 615 (2 vyobr.).
Wiener Möbel in Lichtbildern und masstäblichen Rissen. Bearbeitet von Erich Boltens-
stern. Julius Hoffmann Verlag Stuttgart 1934, 2. vydání 1949, str. 75 (1 vyobr., 4 det.).
 12. Byt umělkyně, asi 1930—1932.
Innendekoration, roč. 44 (1933), str. 336—339 (4 vyobr.).
Wiener Möbel in Lichtbildern und masstäblichen Rissen. Bearbeitet von Erich Boltens-
stern. Julius Hoffmann Verlag Stuttgart 1934, 2. vydání 1949, str. 81 (1 vyobr., 3 det.).
Hans Eckstein: Die schöne Wohnung. Verlag F. Bruckmann München 1934, str. 96
(1 vyobr.).
 13. Sedací kout v ateliéru, asi 1930—1932.
Innendekoration, roč. 44 (1933), str. 130 (1 vyobr.).
 14. Interiér dívčího pokoje, asi 1930—1932.
Innendekoration, roč. 44 (1933), str. 330—331 (2 vyobr.).
 15. Interiér bytu Dr. G. ve Vídni, asi 1930—1932.
Moderne Bauformen, roč. 33 (1934), čís. 6, str. 324—327 (7 vyobr.).
Innendekoration, roč. 46 (1935), čís. 5, str. 154—155 a 159 (4 vyobr.).
 16. Interiér bytu H. Sp. ve Vídni, asi 1930—1932.
Hans Eckstein: Die schöne Wohnung. Verlag F. Bruckmann München 1934, str. 86
(1 vyobr.).
Innendekoration, roč. 46 (1935), čís. 5, str. 150 a 153 (2 vyobr.).

17. Zařízení kuchyně v domě P. a B., okolo r. 1932.
Hans Eckstein: Die schöne Wohnung. Verlag F. Bruckmann München 1934, str. 105 [1 vyobr.]
18. Toaletní koutek v dámském pokoji, asi 1930—1932.
Wiener Möbel in Lichtbildern und masstäblichen Rissen. Bearbeitet von Erich Boltens-
stern. Julius Hoffmann Verlag Stuttgart 1934, 2. vydání 1949, str. 84 [1 vyobr., 1 det.]
19. Dvojdům na výstavní kolonii Werkbundu ve Vídni-Lainzu, 1932.
Die internationale Werkbundsiedlung Wien 1932 [70 eingerichtete Familienhäuser]. Heraus-
gegeben von Josef Frank. Verlag A. Schroll Wien 1932, vyobr. čis. 178—185 [2 vyobr.,
4 půd., 2 průč.].
Moderne Bauformen, roč. 31 [1932], str. 444 [4 vyobr., 3 půd.].
Innendekoration, roč. 43 [1932], str. 286, 294—295 [3 vyobr.] a str. 311 [1 půd.].
Österreichs Bau- und Werkkunst, roč. 8 [1932], str. 188—189 [2 vyobr.].
Styl, roč. 12 [1932—1933], str. 78—79 [1 vyobr., 4 půd.].
Gustav Adolf Platz: Die Wohnräume der Gegenwart. Propylän Verlag Berlin 1933, str.
232—233 [2 vyobr.] a str. 402 [1 vyobr.]
20. Toaletní stůlek a křeslo v dámské ložnici, asi 1932.
Gustav Adolf Platz: Die Wohnräume der Gegenwart. Propylän Verlag Berlin 1933, str.
440 [1 vyobr.].
Hans Eckstein: Die schöne Wohnung. Verlag F. Bruckmann München 1934, str. 84
[1 vyobr.].
Wiener Möbel in Lichtbildern und masstäblichen Rissen. Bearbeitet von Erich Boltens-
stern. Julius Hoffmann Verlag Stuttgart 1934, 2. vydání 1949, str. 78 [1 vyobr., 2 det.]
21. Skládací lehátko z kovových trubek s textilním potahem, asi 1932.
Hans Eckstein: Die schöne Wohnung. Verlag F. Bruckmann München 1934, str. 113
[2 vyobr.]
22. Villa se dvěma byty pro Paulu a Hanse Briessových v Olomouci, Na vozovce 12, 1932—1933.
23. Interiér bytu M. ve Vídni, asi 1932—1933.
Wiener Möbel in Lichtbildern und masstäblichen Rissen. Bearbeitet von Erich Boltens-
stern. Julius Hoffmann Verlag Stuttgart 1934, 2. vydání 1949, str. 76 [1 vyobr.].
Innendekoration, roč. 46 [1935], čís. 5, str. 158, 2 vyobr.
Moderne Bauformen, roč. 34 [1935], str. 324 [1 vyobr.]
24. Interiér bytu Dr. Ing. E. ve Vídni, asi 1932—1933.
Innendekoration, roč. 46 [1935], čís. 5, str. 156—157 [2 vyobr.]
25. Letní vila Dr. Ing. E. na Ostravici v Beskydách, asi 1933—1934.
Innendekoration, roč. 48 [1937], str. 10—18 [10 vyobr., 1 půd.].
Domus, roč. 16 [1937], čís. 119 (novembre), str. 1—3 [10 vyobr.].
The Architectural Review, roč. 1938, str. 172 [2 vyobr., 2 půd.]
26. Interiér dámského pokoje s arkýřem, asi 1933.
Innendekoration, roč. 46 [1935], str. 283 [1 vyobr.]
27. Interiér přijímacího pokoje, asi 1933.
Innendekoration, roč. 46 [1935], str. 303 [1 vyobr.]
28. Sladovna v Týnečku u Olomouce, okolo roku 1935.
29. Interiér bytu manželů Schrebenských v Olomouci, třída Osvobození, okolo roku 1935.
30. Rodinný dům manželů Seidlových v Olomouci, ulice dr. B. Václavka č. 2, 1935.
Innendekoration, roč. 48 [1937], str. 46 a 50 [3 vyobr.]
31. Přestavba a přístavba vily a zařízení interiérů pro hereckou dvojici Paula Wesely a Atilla
Hörbiger ve Vídni, Strausse Am Himmel, okolo r. 1935.
Innendekoration, roč. 48 [1937], str. 48, 50—52 [6 vyobr.]
32. Nábytkový design pro výstavu rakouského Werkbundu ve Vídni, asi 1936.
Innendekoration, roč. 48 [1937], str. 38 a 43 [2 vyobr.]
33. Vila se dvěma byty pro Františka Briesse v Olomouci, Wellnerova ulice 21, 1936—1937.
34. Interiér bytu manželů Wolfových v Olomouci, Na vozovce 33, 1937.
35. Vila pro Emanuela Groaga v Olomouci, Mozartova ulice 36, okolo roku 1938.

HVĚZDICOVÉ PRŮSEKY V PŘEDNÍM LESE U DĚTKOVIC NA BÝV. PAČLAVICKÉM STATKU

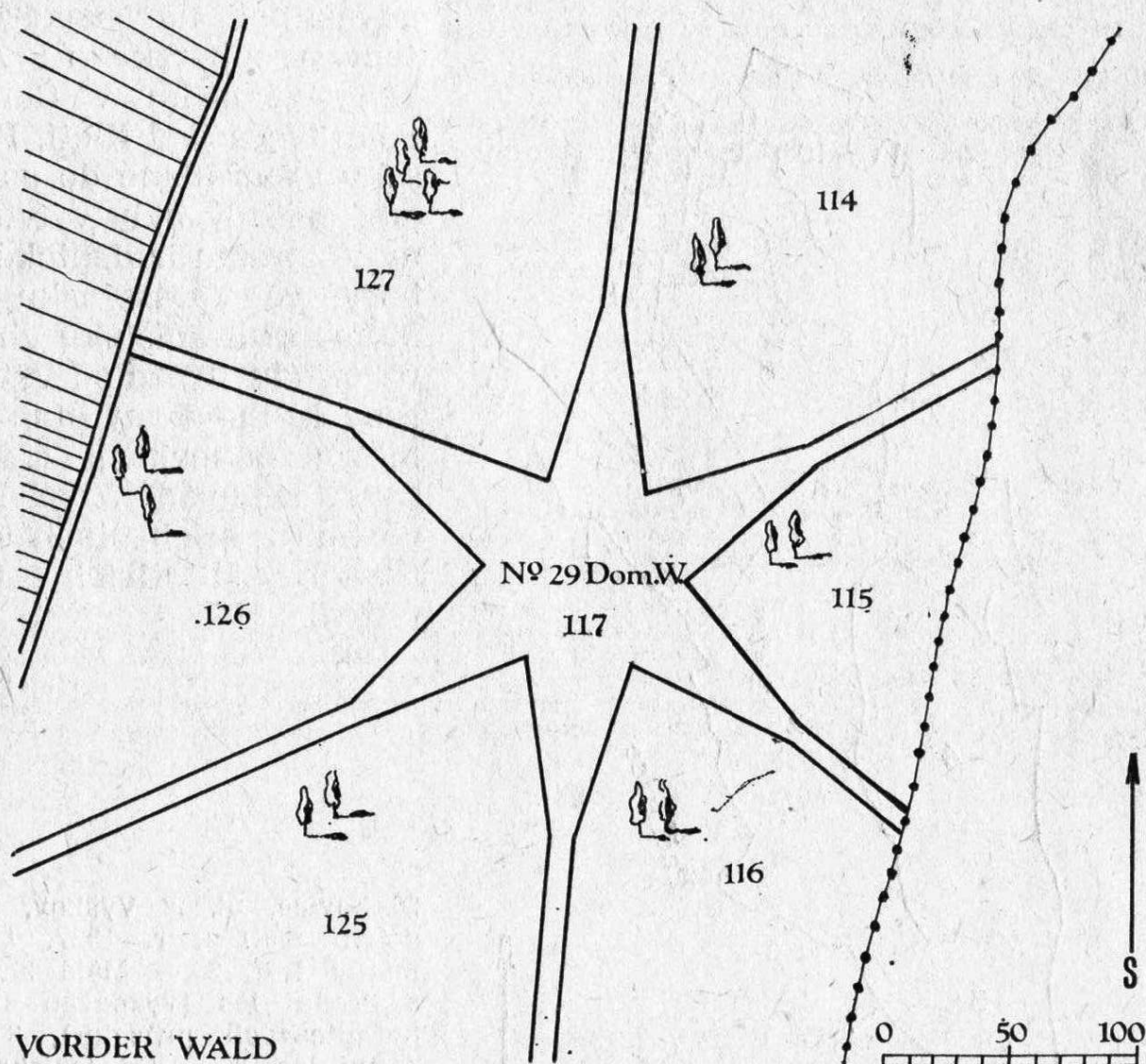
Koncepce zahradních architektů osmnáctého století se neomezovala jen na zahradní nebo parkové plochy při feudálních sídlech, ale podrobovala úpravám někdy i celé úseky vrchnostenských lesů. V první polovině osmnáctého století se začalo se symetrickými zásahy do vybraných lesních ploch soustavami průhledů ve tvarech hvězdic nebo trojzubců. Známa kolektivní práce o českých a moravských historických zahradách¹ uvádí podobné úpravy v oboře

navazující na parter u schwarzenberského loveckého zámku v Červeném dvoře pod Kletí. Průseky uspořádané do osmícípé hvězdy byly vytvořeny v porostu budenické oboře, ve Valdštýnsku na Mnichovořadištsku byla ve středu hvězdice vytvořena kruhová mýtina s umělým pahorkem. Z Moravy se uvádí ztvárnění větších lesních ploch v obořích v Miloticích a Holešově.



Dětkovice, okres Vyškov, rozdělení tratí k r. 1827. 1 — místní trať, 2 — Malá strana a Přední les (vyznačen střed hvězdicových průseků), 3 — Zadní les, 4 — Od jezírka, 5 — U Boží muky, 6 — Za humny, 7 — Široký od Osičan, 8 — Na bařině, 9 — Zadní louky, 10 — U vysle.

Dosud vcelku málo známé bylo rozčlenění lesní plochy v katastru obce Dětkovice na Zdounecku, kde k těmto úpravám došlo nejspíše za držby hrabat Chorynských.² Katastr obce je protáhlý ve směru severojižním, na severu je hranice obrysově značně členitá. Jižní část byla vcelku jednoduše dělena v trati „Od jezírka“, „Zadní les“ a „Malá strana“ s převážně zalesněnou částí, zvanou „Přední les“ o výměře 166 3/8 měřice.³ Severní část tohoto „Předního lesa“ byla dělena zaloučenou plochou ve tvaru šesticípé hvězdy o průměru cca 235 m, z jejíchž cípů vybíhaly paprskovitě průseky široké asi 10 metrů, směřované na čtyřech stranách souhlasně s osami cípů hvězdice, pouze v obou západních cípech byl směr určen prodloužením okraje cípu, takže průhled z průsečíku zde nebyl ideální.



Dětkovice, hvězdicové průseky, detail z indikační skici mapy stabilního katastru z roku 1827 (sáhové měřítko převedeno na metry).

Severní a jižní průsek dělil trať podélně, dva západní průseky navazovaly na polní cestu táhnoucí se po soumezí tratě „Od jezírka“, kdežto oba východní měly pouze symetrický charakter a stýkaly se nefunkčně s pačlavickou katastrální hranicí.

Nejlépe patrná je forma tohoto zajímavého systému průseků na mapě stabilního katastru (k překreslení bylo použito jeho indikační skici) z roku 1827.⁴ Jako soustava protínajících se průseků bez zdůraznění hvězdicového centra se tento útvar jeví např. v kresbě speciální mapy Přerov 4258 z roku 1935, v další zjednodušené formě ondřejského kříže jsou průseky na vydání Papežíkovy mapy Vyškovska z 30. let,⁵ kdežto na posledním vydání z roku 1945⁶ se tento lesík jeví jako jednolitá plocha.

Zmíněné dělení lesní plochy mělo stabilní charakter, jak můžeme dále vyčíst z mapové skici: hvězdicová plocha měla samostatné pozemkové parcelní číslo 117 i kulturní zařazení (louka, jak ukazuje zelené kolorování plochy i zkratkové značení Dom. W.), kdežto úseky okolního lesního porostu, označené grafickými znaménky a tmavošedým tónováním, mají rovněž samostatné parcely číslo 114—116, 125—127.

Neobjasněna zůstává bezprostřední účelovost této úpravy, snad šlo o doplněk panského sídla v Pačlavicích, jakýsi druh krajinného parku. V osmnáctém století upadlo pačlavické panství do tíživé hospodářské situace, která patrně nedovolila končené dotvárnění této pozoruhodně dělené lesní plochy.

P o z n á m k y :

¹ Zdeněk Dokoupil — Pavel Naumann — Dušan Riedl — Ivan Veselý, Historické zahrady v Čechách a na Moravě, Praha 1957, 32.

² Ladislav Hosák, Historický místopis země Moravskoslezské, Praha 1939, 383.

³ František Václav Peřinka, Zdounecký okres, VM, Brno 1910, 108.

⁴ SOA Brno, fond D9, č. 395.

⁵ Mapa polit. okresu vyškovského. Vydal a upravil pomůckový odbor politického okresu vyškovského. S autorovým svolením vytiskl a vydal Fr. Kusák ve Vyškově. 1:100 000.

⁶ Vyškovský kraj. Nakreslil říd. učitel B. Papežík za spolupráce učitelstva školního okresu vyškovského. Kreslil J. Vlastník. Provedeno v mapovém ateliéru Edv. Fastra v Lounech 1945. Měřítko 1:100 000. Další edice viz Frant. Roubík, Soupis map českých zemí, svazek 2, Praha 1955, 238.

SDĚLENÍ

● Aktuálnost Mezinárodního dne studentstva

Připomínáme-li výročí Mezinárodního dne studentstva, je to motivováno nejen internacionálním dosahem tohoto historicky památného dne, nýbrž i zřeteli, které se těsně vážou k dějinám Olomouce a Severomoravského kraje.

Je poměrně málo známé, že v předvečer Mezinárodního dne studentstva, slaveného poprvé ve svobodném, lidově demokratickém Československu, proklamoval v Olomouci tehdejší ministr školství prof. dr. Zdeněk Nejedlý obnovení olomoucké univerzity v plném rozsahu. Tato proklamace byla chápána vládou Národní fronty Čechů a Slováků jako odčinění křivd spáchaných rakouskými vládami na olomouckém vysokém učení, v polovině 19. století postupně rušeném až na fakultu teologickou. Proklamace obnovení olomoucké univerzity v předvečer Mezinárodního dne studentstva roku 1945 byla záležitostí výrazně kulturně politickou. Šlo o konkrétní uskutečnění zásad Košického vládního programu, jehož XV. kapitola, zpracovaná především Zdeňkem Nejedlým, zdůrazňovala, že v lidově demokratickém Československu bude třeba budovat na nových základech i vysoké školství. Pro dobovou atmosféru bylo příznačné, že obnovená univerzita v Olomouci měla mít vzhledem ke své tradici i současným úkolům charakter nejen celostátní, nýbrž vzhledem k jejímu položení geografickému i charakter mezinárodní, vyplývající z její orientace, především v oblasti společenských věd, na slovanský Východ.

Období let 1945—1946 bylo totiž charakterizováno doceněním solidarity slovanských národů, které se zasloužily o protifašistický zápas a které vyvinuly velké úsilí o mírové budování i o přechod od revoluce národní a demokratické k revoluci socialistické. Myšlenka slovanské vzájemnosti se opírala přitom o ideály národního obrození, které právě v Olomouci mělo své významné představitele na zdejší univerzitě.

Zvláštní osobitost měla oslava Mezinárodního dne studentstva na Olomoucku v roce 1945 tím, že po slavnostním shromáždění v aule olomoucké univerzity (na dnešním Univerzitním náměstí) odjezdu vládní delegace doprovázená představiteli politického a kulturního života v Olomouci do Nákla uctít památku Jana Opletala, pochovaného na tamním hřbitově. Pro pokvětnové období roku 1945 bylo pak charakteristické, že památka Jana Opletala se stala ne příležitostí k sentimentálním úvahám nad tragédií 17. listopadu 1939, nýbrž výstrahou před nebezpečím fašismu i bojovou výzvou. Vyjádřil ji ve svém projevu v Litovli 16. listopadu 1945 Zdeněk Nejedlý. Řekl tehdy doslova, „Také v srdcích všeho studentstva Sovětského svazu našla svůj ohlas oběť Jana Opletala. Jeho jméno uděluji zdejšímu gymnáziu. Necht' každý žák Gymnázia Jana Opletala si uvědomí, jak velkým díkem je zavázán tomuto hrdinovi.“

Střízlivá historie prokazuje, že Jan Opletal, oběť fašistického násill, stal se hrdinou až svou smrtí. Lidem, kteří hned nechápali dosah mnichovské zrady, uzavření všech českých vysokých škol otevřelo oči. Poznali totiž, že fašismus je ve své podstatě nepřitelem veškeré opravdové kultury. Prokázaly to jednak události v samotném Německu po Hitlerově uchopení moci v roce 1933, jednak fašističtí okupanti sami, kteří zřízením tzv. protektorátu chtěli postupně likvidovat český národ a znemožnit mu nejen vyšší, nýbrž i základní vzdělání vůbec. Neblaze se zasloužil o události 17. listopadu 1939 K. H. Frank, tehdejší státní sekretář. Dochoval se fotografický snímek z podzimu 1939, zachycující tohoto člověka, jenž byl roku 1946 právem odsouzen jako válečný zločinec k trestu smrti a popraven, kterak si po surovém zásahu proti českým vysokým

školám s povýšeným gestem prohlíží insignie Karlovy univerzity. Šlo o insignie nejstarší středoevropské univerzity. Založil ji Karel IV. proto, aby příslušníci českého národa nemuseli hledat vzdělání v cizině. Tyto insignie byly na konci druhé světové války fašisty odvezeny na Západ; tím stopa po nich mizí. O jejich existenci není doposud nic známo.

U příležitosti 600. výročí úmrtí Karla IV., markraběte moravského a českého krále, jenž byl zvolen římsko-německým císařem, byli jsme vědky toho, že re-
vanšističtí západoněmečtí historikové a ideologové reklamovali pro své teorie historicky významnou osobnost Karla IV. v domnění, že tím zaštití své koncepce německého středoevropského „prostoru“ i tradice sudetoněmectví. O tom, jak se nacističtí „kulturträgři“ zachovali k dědictví vysokého učení Karlova, pomlčeli. Proti jakékoliv falzifikaci je však vždy třeba postavit zásadu mistra Jana Husa, rektora Univerzity Karlovy, a heslo husitů, že pravda vítězí.

Jaroslava Šindlerová

● Ještě k nálezům sgrafita ve Velké Bystřici

V souvislosti s přestavbou bývalého zámku ve Velké Bystřici na ubytovací prostory se stavebními zásahy přišlo na zajímavé podrobnosti, a to sgrafitovou výzdobu vnějších stěn tohoto objektu, o němž jsme psali před nedávnem ve Zprávách VÚO č. 190. str. 15—18. V prostoru bývalého sladovnického humna ve výši prvního patra se na několika místech pod omítkami jižní obvodní zdi objevilo opět sgrafito s mřížovaným stínováním okraje obdélníka (druhý typ), překrývající sgrafito prvního typu (silně orámované obdélníky). Tento objev navodil možnost, že výzdoba vnějších stěn celého objektu byla pokryta starším sgrafitem prvního typu, jen na jižní obvodní zdi — později pojaté do prostoru sladovnického humna se zachovaly oba typy v jedné vrstvě omítky. Po snesení krovu budovy s průjezdem se obnažila větší zachovalá plocha sgrafita I. typu na východním nároží ve druhém patře. Také při úpravách východní budovy byla odkryta malá plocha svislého rámování s rostlinným motivem obdobným jako zbytek objevený v roce 1974. Je tedy možné, že v těchto místech bylo dříve okno, jehož šambrány byly vyzdobeny sgrafitovým dekorem s rostlinným motivem. Pokračující přestavba jistě v budoucnu odhalí další zajímavé skutečnosti ze stavebních dějin bývalého zámku ve Velké Bystřici.

Vladimír Gr a č k a

Vyobrazení na obálce:

1. Monumentální váza s námětem Caesarovy kašny v Olomouci, rytina intaglio, 1966. Snímek Jiří Schubert.
- 2.—3. Část dárkového souboru s náměty olomouckých kašen, rytina na skle, 1966 (zvětšeno) Snímky Jiří Schubert.
4. Křišťálový solitér, 1975. Snímek Karel Tůma.

Ukázky z díla L. Smrčkové

(M. Králíková, Olomoucké motivy v díle národní umělkyně Ludviky Smrčkové)

U p o z o r n ě n í

Od čísla 197 vychází tento časopis pod novým názvem. Pro informaci uvádíme přehled jeho dosavadních změn:

П р е д у п р е ж д е н и е

Начиная с № 197 этот журнал издается под новым названием. Для информации приводим обзор до сих пор произведенных изменений его названий.

A n m e r k u n g

Von Nummer 197 erscheint diese Zeitschrift unter einem neuen Titel. Informations halber führen wir die Übersicht ihrer bisherigen Änderungen an.

Č.—No.

- 1—2 KVK Oběžník Krajské výzkumné komise v Olomouci
- 3—7 Zprávy KMO a KVK
- 8—55 Zprávy SLUKO
- 56—75 Zprávy KVM Olomouc (Zprávy SLUKO)
- 76—78 Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci
- 79—86 Zprávy Krajského vlastivědného střediska v Olomouci
- 87—196 Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci
- 197— Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci

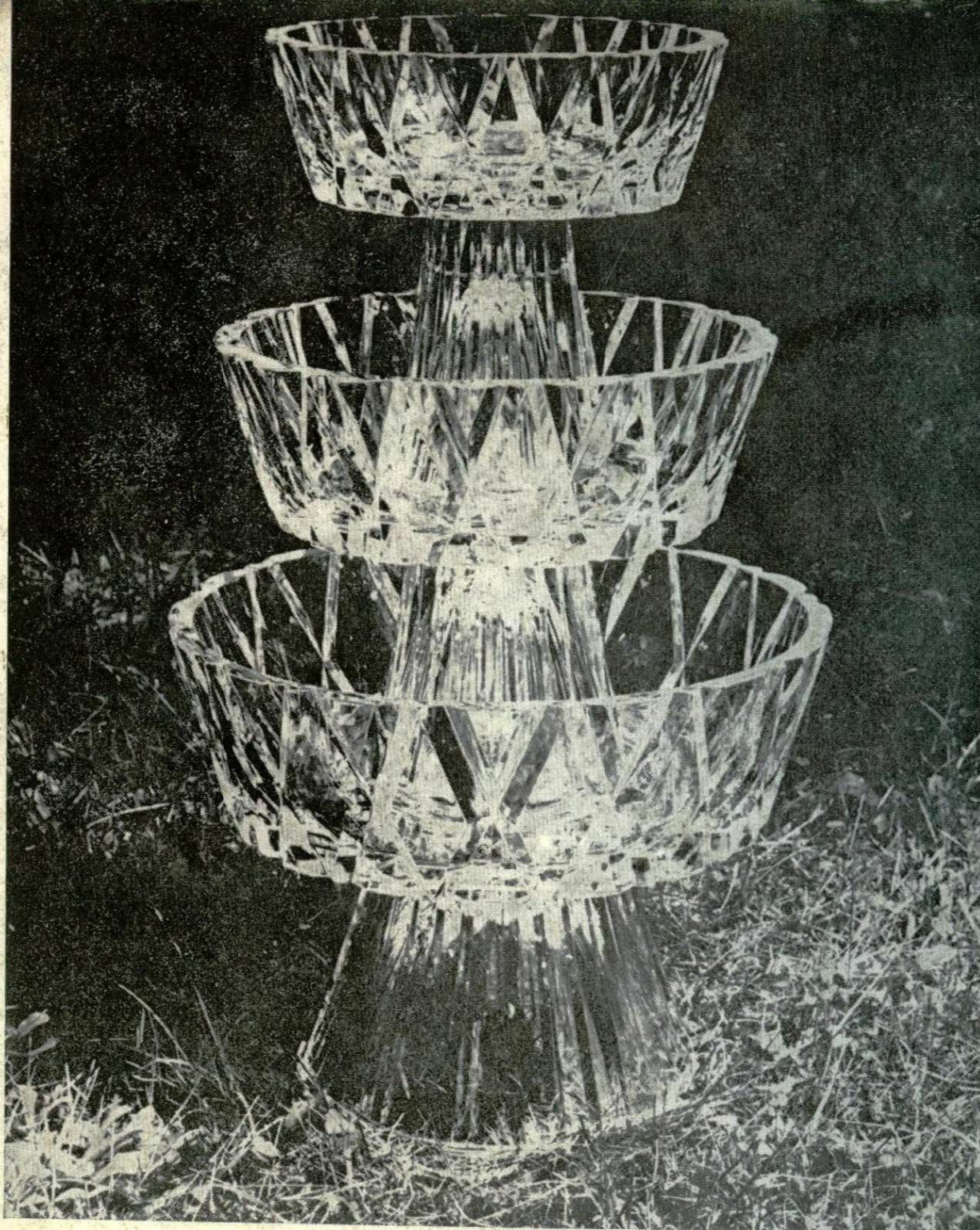
Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci, č. 198. Vydalo Krajské vlastivědné muzeum v Olomouci, náměstí Republiky 5/6. Odpovědný redaktor Bohumil Šula. Vytiskly Moravské tiskařské závody, n. p., závod 11, třída Lidových milicí 5, Olomouc.

Rukopis odevzdán do tisku 26. října 1978.

© Krajské vlastivědné muzeum Olomouc.

Reg. zn. RM 134.





OBSAH

ČLÁNKY: M. Králíková, Olomoucké motivy v díle národní umělkyně Ludviky Smrčkové, 1. — J. Ocásková, Pozůstalost Boženy Mršíkové, 13. — V. Slapeta, Paul Engelman a Jacques Groag, 15. — V. Burian, Hvězdicové průseky v Předním lese u Dětkovic na býv. pačlavickém statku, 27. — SDĚLENÍ: J. Šindlerová, Aktuálnost Mezinárodního dne studentstva, 30. — V. Gračka, Ještě k nálezům sgrafita ve Velké Bystřici, 31. — Upozornění, 32.