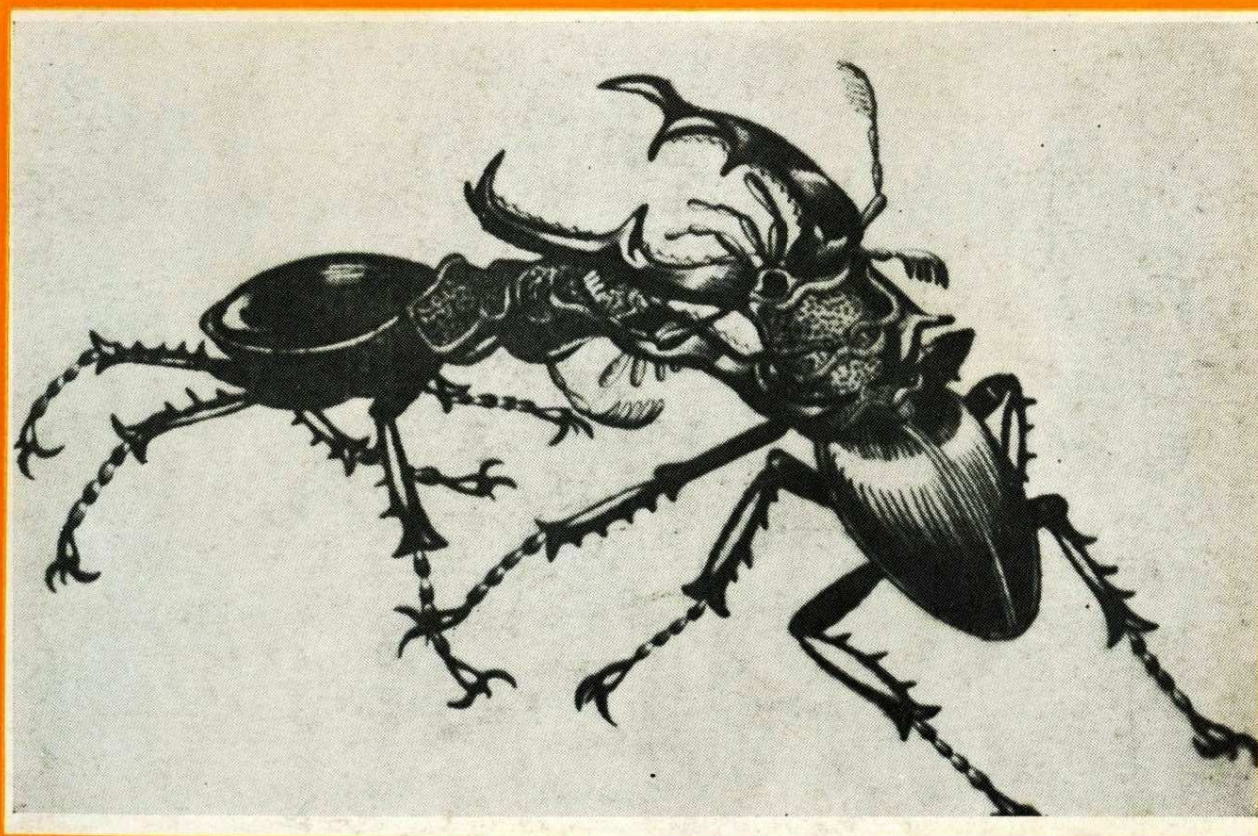


241 zprávy '86

**KRAJSKÉHO
VLASTIVĚDNÉHO MUZEA
V OLOMOUCI**





VÝTVARNÉ UMĚNÍ A EKOLOGICKÁ VÝCHOVA

Jaroslav Váňa

Je známo, že umění je společenským jevem mimořádně složitého charakteru, který se v důsledku své dynamické existence a neustálého dialektického vývoje vyznačuje značnou mnohostí funkcí. Při analýze vztahů umění — společnost — výchova — ekologie, jsou zpravidla brány v úvahu takové funkce jako komunikační, estetická, výchovně vzdělávací a další. Jejich rozbor umožňuje ukázat, jak se význam umění rozrostl do celospolečenské potřeby. A jednou z takových aktuálních potřeb je nutnost výchovy k ekologickému myšlení a jednání i pomocí specifických druhů výtvarného umění.

Výtvarné umění, právě tak jako jiné druhy umění, je společenský jev. Nemůže tedy existovat mimo společnost, mimo její historické, politické a jiné vztahy a vazby. Jestliže např. v předchozích historických epochách nevznikla potřeba angažovanosti výtvarného umění za ochranu životního prostředí, je v současnosti tato potřeba nanejvýše aktuální. Ani u umělce, u tvůrce, však vědomí ekologicky se angažovat prostřednictvím svého díla nevzniká samo od sebe. I na něj společnost působí pomocí mnoha dosažitelných výchovných prostředků. Pokud bylo nebo je v průběhu jeho výtvarného vzdělávání jednostranně zdůrazňovaná pouze nebo především estetická stránka díla, techniky tvorby, bude nebezpečné, že v jeho práci v budoucnu budou převažovat formální stránky, že jeho tvorba bude postrádat jakýkoliv společenskoideový obsah.

V tvůrčím procesu se uplatňuje umělcovo vědomí jako složitý celek. Hraje též ve vztahu umění a společnost roli nenahraditelného zprostředkovatele. Proměny vědomí ovlivněné výchovou tvůrce, zanechávají významný podíl ve vědomí vnímatele. Pokud výtvarník osobitým způsobem ztvárňuje skutečnost a ve svém díle odráží ve srovnání s předcházejícími generacemi novým způsobem nové společenské vztahy, její rozvoj atd., pak progresivně výchovně působí na individuální i společenské vědomí vnímatele. Je formován globálem složek společenského bytí a tím je ideově výchovně zprostředkovaně měněno i jeho společenské vědomí. Avšak je nám známa skutečnost, že výtvarné dílo vytvořené v procesu lidských dějin je chápáno v různých historických epochách rozdílně, jeho obsahové i formální hodnoty se mění. Takové výtvarné dílo proto vždy odráží objektivní realitu. Dvourozměrné poznávací orientace však nabývá ve vztahu objektu a subjektu. M. S. Kagan o tom píše: „z jedné strany odhaluje vztah objektu k subjektu, tj. poznává bytí jako hodnotu, z druhé strany — odhaluje vztah subjektu k objektu, tj. poznává systém hodnocení bytí, vytvářející se ve vědomí samotného umělce. Z toho vyplývá, že v obsahu umění spočívá dvojitý význam — vědění o světě a samovědění umělcovo“.¹

Dalo by se též říci, že na rozdíl od vědy se v umění objevuje objektivní pravda zformovaná subjektivním, individuálním vztahem výtvarného umělce ke skutečnosti. Tato skutečnost se však netýká pouze umělce samotného, jejím nositelem je i vnímatel nebo kritik výtvarného díla. Z uvedeného důvodu se též v procesu chápání a hodnocení výtvarného díla projevují rozdílné názory na jeho

hodnotu a to bez ohledu na sociální, věkovou, psychickou, vzdělanostní, světonázorovou a jinou sourodost vnímatele s osobností výtvarného umělce.

Ve výtvarné tvorbě je obtíž v tom, že není-li možná např. existence výtvarného umění bez ideového obsahu, nebo lépe řečeno bez ideologie, tak bez ekologie se toto lehce obejde. Obsahově ideově výchovné nebo formálně estetické možnosti výtvarného umění jsou téměř neomezené. Aby mohlo mít výtvarné dílo výrazné ekologické umělecké sdělení, musí být jeho tvůrce hluboce přesvědčen o individuální i společenské závažnosti námětu a potřebě takového díla. K takovému uvědomění se samozřejmě nemůže propracovat pouze sám. K tomu by měl být podněcován, vzděláván a uvědomován.

Výtvarný umělec žijící ve společnosti se nemůže abstrahovat od vztahů, situací, procesů, které ji neustále formují, mění, které v ní probíhají. Ať chce nebo ne, je účastníkem společenského vývoje. Jeho umělecká činnost se rozvíjí pod přímým i nepřímým vlivem těchto procesů a tak se v jeho díle uplatňuje princip třídnosti, který je vždy průvodním jevem společenského vývoje v třídní společnosti. Tím se nevyhnutelně jeho vědomí naplňuje idejemi, jichž je vládnoucí třída nositelem a mezi nimi může být a v současné době také je i ekologická problematika.

Zmíněná kategorie třídnosti je běžně v marxisticko-leninské estetice nebo uměnovědě spojována s kategorií lidovosti a např. M. S. Kagan pod tímto principem rozumí též všelidskost, což pro něj znamená „myšlení a city celé společnosti“.² Pro nás je toto zjištění důležité z toho důvodu, že pro výchovu k ekologickému myšlení prostřednictvím i výtvarného umění potřebujeme získat právě ono myšlení a city celé společnosti.

Výtvarné dílo, i když vyjadřuje jisté všelidské pocity, myšlenky, ideje, i když řeší problémy individua, mezilidských vztahů, krásy, vztahem člověka k přírodě a společností, přistupuje k nim z určitých byt jistým způsobem modifikovaných, třeba ne vždy bezprostředně postižitelných, přesto však třídních ideologických pozic. Týká se to i volby ekologických motivů.

Obrátíme-li opět pozornost na konkrétní druh umění, např. výtvarné a v něm na krajinomalbu, zjistíme, že u tohoto žánru se do obsahu dostává ideologický prvek též v případě, je-li zde patrna i snaha po ekologické výchově. Schází-li zde tento prvek, bude patrně složitější objevit jinou ideu díla než čistě estetickou.

Je obecně známý význam krajinomalby, její politický aspekt např. v době národního obrození, kdy pěstovala pocit národní hrdosti a tím i svébytnosti. Naše dnešní krajinomalba má odlišný ideologický světonázorový dosah. Její dominantní funkce spočívá vlastně v odkrývání krás přírody přetvářené mnohdy lidskou prací a technikou ve výchově k socialistickému vlastenectví. Ovšem nejen to, dosah je světonázorově mnohem hlubší. Krajinomalba obecně má vést člověka k hlubokému vztahu k přírodě a jej obklopující skutečnosti, upevňovat přes dobové obtíže životní realistický optimismus toho, kdož je schopen ji přetvářet, v podstatě posilovat jeho světonázorové materialistické založení. Jestliže se pak nad tímto posláním krajinomalby zamyslíme z hlediska formulovaných cílů ideově a ekologicky výchovné činnosti naší společnosti, tak vidíme, že i tento žánr výtvarného umění může plnit v uvedeném procesu významnou společenskou funkci.

Takové chápání funkce umění v plném rozsahu a celistvosti je nezbytné, jakmile uvažujeme o problematice lidovosti umění, projevování všelidských aspektů. Jde o působení na vědomí, city, myšlení člověka v plném rozsahu v současné době, včetně myšlení ekologického. V naší společnosti jde tedy o formování socialistické osobnosti, harmonicky mnohostranně rozvinuté, což je konečný cíl a postupný úkol komunistické výchovy.

Jak je vidět, má každé umělecké výtvarné dílo buď třídní, třídně psychologické, kulturně výchovné, ideologické aspekty. Proto také ideový obsah umělec-

kého díla není něčím, co stojí mimo něj. Naopak, ideový obsah, v našem případě vyjadřující ekologickou tematiku, takové dílo významně obohacuje. A právě protože umělecké dílo dokáže svými specifickými prostředky působit mnohdy daleko intenzivněji na člověka než rozumové poznávání a logické myšlení, má úlohu nezastupitelnou a neobyčejně závažnou. Opomenutím specifických obsahových rysů dochází vlastně k zúžení možností uměleckého díla, k jeho ztechnizování, zbavování společenské funkčnosti, výchovného aspektu. Jde o výtvarné umění, které pokud ještě zůstává uměním, prosazuje spíše ústup od života, snaží se odvést člověka od úsilí o přeměnu společensky závažné problematiky.

Z výše uvedených úvah vyplývá mimo jiné, že také výtvarné umění samo se může podílet a podílí na ekologickém boji. Pokud jde o socialistické umění, lze právem říci, že se v různých úrovních a dimenzích ve vztahu k vědomí člověka, podílí na výchově socialistických lidí, bez ohledu na specifickou uměleckých druhů.

V souvislosti s působením výtvarného umění na vědomí člověka s jeho ekologický výchovnou či umělecky sdělovací funkcí bych ještě považoval za vhodné upozornit na nedostatečné respektování vědeckých poznatků o vlastní interakci mezi vnímatelem a uměleckým dílem.

Ten, komu je určen umělecký odkaz, musí být schopen a ochoten ho přijmout, jinak je nedoručitelný. Toto výtvarné sdělení musí být vždy určitým způsobem zakódováno. Pomocí určitého symbolu nebo pojmu, výtvarného nebo jiného výrazu.

V takové vzájemné interakci může dojít k tomu, že estetickou výchovou méně kultivovaný příjemce není dostatečně na přijetí takového výtvarného sdělení připraven, nemůže je tedy pochopit. V důsledku toho není dosaženo žádoucího výsledku, to znamená, že není dostatečně aktivně působeno na toho, na koho chceme působit.

Z toho vyplývá závěr, že má-li výtvarné umění v celé své obsahové i formální šíři a mnohotvárnosti podporovat a rozvíjet procesy probíhající ve vědomí lidí, má-li se optimálně podílet i na ekologickém myšlení a jednání, je nutné k umění i uměním vychovávat. A to nejen racionálním působením, poznatky, ale všestranným rozvíjením kulturní, estetické a ekologické chápající vnímavosti lidí a to jak k umění, k ochraně přírody, tak i ke společenské skutečnosti, k její tvůrčí progresivní přeměně.

Výtvarné umění, jako umělecký obor patří mezi výchovně vzdělávací prostředky materiální povahy. Není dosud zdaleka tak využíván jako jiné prostředky v běžném pedagogickém procesu např. různé druhy pomůcek, moderní audiovizuální a filmová technika a veškeré materiální vybavení, kterým výchovu realizujeme.³

Hovoříme-li o výtvarném umění jako o jednom z důležitých výchovných prostředků, nemůžeme opomenout slova V. Jůvy, který ve svém Úvodu do teorie výchovy uvádí: „Umělecká díla a tvůrčí umělecké činnosti obohacují poznání a to zvláště v oblasti společenské, spolupůsobí při tvorbě světonázorových, politických a mravních postojů jedince ke skutečnosti, podstatně ovlivňují jeho estetickou citlivost (vkus) a rozvíjí jeho tvořivost. Z těchto důvodů zapojuje moderní pedagogika umění stále více do souboru svých prostředků a estetická výchova, která jednak vychovává jedince k umění a ke kráse, jednak usiluje o jeho další rozvoj prostřednictvím umění a krásy, se stává významnou a rovnocennou složkou každé účinné výchovy.“⁴

Co se tedy dá z názoru V. Jůvy stručně vyvodit pro námi sledovanou problematiku? Teorie výchovy se neomezuje jen na konstatování, že člověk prostřednictvím výtvarného umění poznává svět a jeho problémy tedy i ekologickou skutečnost, ale tento proces poznávání těsně spojuje s aktivní účastí na nové modelaci dialekticky se měnící skutečnosti. Hovoříme-li o modelaci, mám na mysli přetváření humanizace podmínek i celé společnosti. Lidé jsou produkty

měnicích se podmínek, ale tyto podmínky jsou měněny především lidmi, jak často uváděl K. Marx. „To, že měnění okolností a lidská činnost spadá i v jedno, lze pojímat a racionálně pochopit jen jako revoluční praxi.“⁵ Poznání prostřednictvím umění aktivizuje nejen vůli člověka k přetváření, zušlechťování života jedince, ale mobilizuje ho i k aktivní účasti na progresivní přeměně společnosti. Neboť Leninovými slovy vyjádřeno: „Svět neuspokojuje člověka a člověk jej chce proto svým jednáním změnit.“⁶

Vraťme se však ještě k výše citovaným jüvovým závěrům a všimněme si, že se mimo jiné dotknul též estetické citlivosti, neboli vkusu, schopnosti pozorovat z estetického hlediska. Nelze pochybovat o tom, že v oblasti výtvarného umění se jedná o estetickou kategorii, kterou nelze v žádném případě opomenout. Domnívám se, že výtvarník se nijak neproviní proti své estetické citlivosti i citlivosti vnímajícího adresáta, když umělecky ztvární (nikoli však naturalisticky popíše) i nejen nevkusnou, společensky nežádoucí, ba dokonce odstrašující skutečnost. Devastovaná příroda, devastované životní prostředí je mimo jiné negací vkusu člověka. Nejkrásnější scenerie najdeme v přírodě, do které člověk rušivě nezasahuje, jak ji ztvárnili i naši mistři krajinomalby. V důsledku rozvoje ekonomiky, vědeckotechnické revoluce, však takových míst najdeme dnes již jen velmi málo. A zde se námi sledovaný výtvarný umělec — výtvarník, který by chtěl tvořit především věci krásné, ocitá před povinností obžalovat člověka a umělecky ztvárnit neblahou, hroživou skutečnost, kterou bychom ve známých estetických kategoriích zařadili spíše do kategorie „tragična“. Museli bychom asi zkoumat vkus každého jednotlivce individuálně, jejich vztah ke společnosti, k přírodě, schopnost správně posoudit a dešifrovat předmětné dílo atd. V. K. Skatěřščikov⁷ uvádí, že když pojednává o vkusu, že se mj. projevuje ve způsobu života, při styku lidí, v jejich jednání, ve vnímání uměleckých děl i ve vztahu k přírodě atd.

Domnívám se, že v takovém případě, kdy obsahová stránka, námět výtvarného díla může být i na hranici vkusu a nevkusy, bude rozhodovat tvůrčí schopnost umělce, který v takovém případě může i zdůrazněním kvality a objevnosti stránky formální a řemeslně dokonale technické v nejlepším slova smyslu vytvořit dílo, které bude schopné působit na citovou i rozumovou oblast vnímajícího jedince a burcovat ho nejen k zamyšlení, ale i k pozitivní aktivitě.

V dosavadním rozboru jsme též dospěli k poznání, že výrazný vliv na současnou ekologickou situaci má mimo jiné i vědeckotechnická revoluce, která způsobuje nejen změny v životním prostředí, ale též působí na vědomí jednotlivců. Takto zprostředkovaně vytváří vztah k ekologickému jednání a myšlení výtvarných umělců.

Vraťme se ještě jednou k výkladu této problematiky, tak, jak ji vidí V. Jüva ve svém díle *Teorie estetické výchovy* a povšimněme si zejména statě *Vědeckotechnická revoluce a estetická výchova*, zejména pak odstavců dotýkajících se obecně problematiky, kterou sledujeme.

Pro období rozvinuté vědeckotechnické revoluce je charakteristickým znakem i úsilí o estetizaci životního prostředí (včetně prac. prostředí) a životního slohu (ve výrobě, v technickém vybavení).

„Umělecká výchova, (tj. výchova estetická uměleckými prostředky) se bude stále více doplňovat estetickou výchovou mimouměleckou, posílí se složka estetické výchovy přírodou... bude rozvíjena i estetická výchova prostředím.“⁸

Za povšimnutí stojí i studie Dušana Šindeláře *Umění a příroda*, ve které se poměrně podrobně zabývá vztahem výtvarníků k přírodě, cituje jejich subjektivní přístupy k uměleckému ztvárňování krajiny, dotýká se mimo jiné i stránek vědeckotechnické revoluce a přírody, její ochrany. Ani on však, přestože tak v ostatních kapitolách své publikace činí, neuvádí jména umělců výtvarníků, kteří by se zabývali ekologickou problematikou ve svém díle.

Uvedené myšlenky můžeme promítnout a aplikovat i na výchovu k ekologickému myšlení a jednání. Podtrhují potřebu výchovy uměleckými prostředky a prokazatelně dokazují jejich společenskou potřebu.

V předcházejících odstavcích jsem se mimo jiné zmínil o tom, že mezi umělcem a námětem jeho díla, má-li splnit požadavek ekologické výchovy, musí vzniknout mj. i určitý estetický vztah. Sovětský estetik, výtvarný i literární kritik, filozofický myslitel Michail Alexandrovič Lifšic, charakterizoval estetický vztah ke skutečnosti jako vztah vnitřní organické jednoty s předmětem, která je stejně vzdálena jak abstraktní, kontemplativní harmonii, tak i svévolnému rozrušení jeho vlastní dialektiky.⁹ Promítnuto do konkrétní problematiky, kterou se zabýváme, umělec vyjadřuje svůj vztah k jevům ekologické reality a vyjadřuje ho svou výtvarnou řečí, která může v různé intenzitě ovlivnit ekologický názor i postoj vnímatele díla. Estetický vztah člověka k ekologické skutečnosti i ztvárněné výtvarným dílem ovlivňuje míru našeho hodnocení potud, pokud se při něm jako ideál uplatňují naše vlastní představy krásy. Vztah mezi výtvarným dílem, realitou, která ho obklopuje a ideálem, který je v dialektické vazbě s jeho světovým názorem, se jeví nezbytným předpokladem v esteticko-ekologickém chápání skutečnosti. Jedinec, jak jsme již uvedli, má do jisté míry své individuální vnímání a hodnocení estetické i ekologické skutečnosti. Obsahuje jeho vlastní představy a poznatky o ekologické realitě.

Proto nelze dopředu odhadnout a předvídat do jaké míry výtvarné dílo s ekologickou tematikou se projeví a ovlivní chování člověka. Hodnota díla je dána nejen vnímavostí hodnotitele díla, recipienta, ale též informovaností a vnitřním zaujetím pro obsah tvůrce, který chce výtvarnými prostředky sdělit. Narskij uvádí, „že nejzralejší hodnoty vznikají ze znalosti objektivních tendencí sociálního vývoje a tím i dokonalého“.¹⁰ Námi charakterizovaný vztah mezi umělcem, jeho dílem, ekologickým stavem a vnímajícím subjektem v obecnější formulaci potvrzuje i M. Jůzl a D. Prokop, když uvádějí, že „estetickou situaci lze obecně a stručně charakterizovat tak, že se vyznačuje přítomností jednak předmětu, předmětné stránky estetického vztahu, tedy v naší terminologii estetického předmětu objektu, jednak nositele estetické činnosti, estetického vztahu, v terminologické zkratce opět estetického subjektu.“¹¹

Výše uvedené závěry nás však nutí k tomu, abychom se zamysleli nad možnými a očekávanými výchovnými výsledky působení výtvarného díla s ekologickou problematikou. Že se jedná o proces složitý a dosud neprozkoumaný, nás přesvědčí zjištění V. Jůvy, které můžeme aplikovat i na problematiku, kterou sledujeme.

„Moderní pedagogika již dlouho zdůrazňuje, že těžiště výchovného procesu je a vždy bude v rozvoji jedince k pochopení, přijetí a spontánní realizaci hodnot nejrozmanitější povahy“.¹² Současně dobře zná z výzkumu, že tuto hodnotovou orientaci nelze přikázat, nařídít nebo vynutit. Naopak, necitlivým přístupem je možno i nejvyšší hodnoty znehodnotit, vztah jedince k nim natrvalo zablokovat, nebo jedince přímo dohnat k negativistickému postoji. Kolik zbytečných chyb se v tomto směru nadělá např. v estetické výchově necitlivým přístupem k uměleckým hodnotám...

Z výše uvedených zjištění můžeme vyvodit, že výtvarné dílo s ekologickým obsahem je vlastně syntézou vztahů, subjekt — objekt — ekologická situace. Podle mého názoru byly vznikem ekologické situace pouze vytvořeny objektivní podmínky, impuls pro realizaci výtvarného díla, nikdy však nemůže dojít, hovoříme-li o umění, k úplnému ztotožnění umělecké stránky projevu s faktografickým, autentickým dokumentem o ekologické situaci. Umělec má vždy tvůrčí snahu akcentovat ve svém díle prvky, které považuje za důležité a výtvarně působivé a ekologicky výchovné. Zážitek, který v nás dílo vyvolává, je vlastně naším souhlasem nebo nesouhlasem s ekologickou skutečností, kterou poznáváme, hodnotíme a začleňujeme do vlastní hodnotové stupnice.

V podstatě se shodují se závěry D. Šindeláře, který uvádí, že: umění nelze ztotožnit s estetickou situací. Nelze s ní také ztotožnit umělecký zážitek, který je vázán na sdělení a výraz uměleckého díla a má tu být v tomto smyslu adekvátní. Totéž platí i o zážitku estetickém, který má význam širší a nemusí být vázán na umělecké dílo. Estetické situace jsou tedy v porovnání s uměním více na straně skutečnosti autenticky prožívané...¹³ Jsou důkazem naší schopnosti reagovat na dění světa a jeho situace...

Podstatně strnuleji, statictěji chápe estetickou situaci J. Volek, který se domnívá, že estetický objekt navozuje vždy a za všech podmínek estetickou situaci neměnnou, jakýsi status quo v plném estetickém významu.

V nesouhlasu s Volkem se domnívám, že podmínkou estetického zážitku (a mám na mysli zážitek z výtvarného díla s ekologickým námětem) nemusí být a není trvalý stav situace ani objektu. Jde spíše o stupně fáze vnímání a chápání uměleckého ztvárnění skutečnosti. I z psychologického aspektu chápeme vnímání, prožitek z konkrétního výtvarného díla jako proces, při němž vnímající subjekt je efektivním a spoluúčastným ve vztahu k výtvaru, jinak by zůstalo výtvarné dílo pouze artefaktem bez odezvy vnímajícího. Nevznikal by ani základní předpoklad pro vytváření vztahové vazby živého vztahového pole: výtvarné dílo — snímající subjekt.

Z výše uvedených úvah můžeme vyvodit, že ztotožnění se výtvarného díla s vkusem pokud možno co nejširších vrstev, je mimo jiné podmíněno hledáním umělce takových výrazových prostředků, které nepřehlíží lidové tradice, mentalitu konzumentů, politickou situaci, historické období atd. Při řešení ekologických situací navozených výtvarným dílem nám samozřejmě půjde o pochopení, souhlas a ztotožnění se s co největším počtem diváků. S uvedeným názorem se ztotožňuje i nestor naší estetiky a uměnovědy Otakar Hostinský, který v době, kdy o uvedených problémech psal, ještě neznal dnešní estetické principy jako jsou např. lidovost, stranickost, angažovanost atd. Přesto však k uvedenému problému uvádí: „Uznali jsme hned zpočátku, že zdar činnosti umělecké nezávisí výhradně jen na umělcích samých, nýbrž i na obecenstvu, pro které oni tvoří, tedy na vzájemném poměru a styku obou těchto k spolupůsobení povolaných činitelů, pročez zajisté pro vzdělání národní nikterak nemůže být lhostejno, jaký vkus a smysl pro umění jeví se v nejširších lidových vrstvách obecenstva, a co se pro vychování tohoto vkusu a smyslu děje.“¹⁴

Cíl a smysl získat výtvarné umělce pro tvorbu s ekologickou tematikou vidím v tom, aby jejich tvorba, jako součást a prostředek výchovy plnila apelativní společensko-politickou funkci. Z psychologie umění (viz Vygolskij, Psychologie umění) jsme poučeni, že výtvarné umění přivádí jedince, který umělecké dílo s pochopením a emocionálním zaujetím vnímá k motivaci a přesvědčení být aktivní, přesvědčivě jednat. V tom je ona zmíněná apelativní aktivizující funkce výtvarného díla.¹⁵ K otázce vkusu a přeneseně k dnešnímu principu angažovanosti Hostinský uvádí: „není horšího nepřítele pravého umění, nežli blaseovanost.“ Ke schopnosti vnímat umění uvádí, že se po divákovi především žádá „smysl i paměť pro linie, tvary, rozměry, barvy, všímání si účelů a řemeslné práce, která jim vyhovětí má, při obrazném umění mimo to i láskyplné pozorování přírody...“

Přesto, že Hostinský dokázal do několika málo řádků soustředit více důležitých myšlenek z oblasti uměnovědy, zdá se, že má neustále na mysli otázky vzdělávání a sebevzdělávání. Chápe, že permanentní vzdělávání se pomocí uměleckých prostředků je zákonitostí společenského pokroku a že požadavky na vzdělání vyplývají ze společenských úkolů, které je třeba plnit. Rozdíl je pouze v tom, že nehovoří o společnosti, ale o národě.

Zjistili jsme, že někteří autoři (např. Volek, Cigánek) uvádějí roli subjektu estetického vnímání jednou jako „konzum, konzument“ a jiní termínem „vníma-

tel.“ Zmíněnou nejednotnost v pojmosloví se pokouší vysvětlit Jaroslav Volek, když uvádí, že „konzum je v obecné teorii umění procesem, jenž aktivizuje různé stránky a složky našeho vědomí, naši psychiku, ba dokonce je uvádí v pohyb a organizuje. Sama kategorie zájmů o dílo a o problémy, které navozuje či řeší, je kategorií psychické aktivity.¹⁶

„Konzument“ je tedy oproti „vnímáтели“ subjektem, jenž nereaguje jen smysly, počitky, vjemy na podnět díla, nýbrž celou svou psychickou výbavou smyslové i nesmyslové významy díla reflektuje. Jiný význam má samozřejmě konzum, konzument, konzumní společnost v sociologickém pojmosloví. Zde znamená deformovaného jedince nebo společnost, kteří jsou puzeni touhou „mít“, „vlastnit“, „konzumovat“ a smysl jejich existence se redukuje na nereflektovaný fanatismus konzumu.¹⁷

Ve všech doposud uváděných statích jsme směřovali v této studii k ekologickému obsahu ve výtvarném díle a k jeho výchovným aspektům. Hovoříme-li však o ekologii a o výchově, dostáváme se do oblasti vědy a umění. Budeme-li i nadále pokračovat ve snaze uplatnit oba tyto aspekty ve výtvarném díle, nevyhneme se principu vědeckosti poznávání jako základnímu a kategorickému požadavku současné doby, který by měl být ve výtvarném díle respektován. Musíme tedy předpokládat, že jak umělec, tak i konzument výtvarného díla s ekologickým námětem než k dílu přistoupí, budou aspoň v obrysech v dané oblasti zorientováni vzdělaně. Opět se nám potvrzuje potřeba výchovy k ekologickému myšlení ještě před tím, než společenská naléhavost ekologické problematiky se projeví i ve výtvarné tvorbě našich umělců. Není tomu tak dávno, (od 2. poloviny našeho století) co bylo o umění a vědě hovořeno jako o systémech se společným základem.

„Umělecká představivost, proces uměleckého myšlení byl v uplynulém období vývinu marxistické estetiky chápán především jako proces všeobecně poznávací, shodný například s poznávacím procesem ve vědě a filozofickém myšlení. Pojetí specifičnosti tohoto procesu bylo přitom vázáno ne na samotný proces poznávací, ale spíše na jeho vyjádření — konkretizaci, na proces tvorby v užším, spíše řemeslně tvořivém, než v gnoseologickém smyslu. Typizace jako specifická metoda uměleckého zevšeobecnění skutečnosti, je tu v převážné míře chápána jako způsob ztělesnění, objektivizace již existujícího poznání a ne jako umění vlastní, specifická metoda poznání.“¹⁸

Umělecké a vědecké myšlení jsou dvě relativně samostatné sféry téhož (poznávacího) vztahu ke skutečnosti. L. Szántó uvádí, že: „Proces vědeckého odrazu je dialektickým protikladem uměleckého odrazu — oba procesy se navzájem pronikají, podmiňují a současně vylučují.“¹⁹

Umělec, pokud by měl výtvarně vyjádřit například určitou ekologickou situaci, přistupuje k tvorbě nejen pod tíhou umělecké, ale i ideové a občanské odpovědnosti. I kdyby bylo jeho vzdělání sebe více specificky nebo odborně zaměřeno, dá zpravidla přednost emocionální složce před složkou racionální. Vědecký pojem, na rozdíl od uměleckého obrazu, se soustřeďuje především na zachycení těch podstatných znaků, které odlišují daný předmět nebo situaci od ostatních předmětů nebo jevů toho druhu. Protože v uměleckém výtvarném díle nelze přímo zachytit druhové rozdíly, musí umělec volit své vlastní znaky a symboly, to jest takové, které jsou vlastní všem předmětům a jevům vyznačujícím se určitými obecnými znaky. Například většině vnímátelů výtvarného díla bude jedno, zda ke zdevastování lesa, které výtvarně podnítilo k umělecky vyjádřenému výstavě, došlo z důvodů úniku síry do vzduchu, nebo z důvodů zanedbání jiných objektivních skutečností.

Ještě vyšší úlohu umění, zasahující až do vývoje lidstva globálně, vidí ve spojení vědy s uměním György Lukács, který uvádí: „Tím, že umění zobrazuje vždy výhradně svět člověka, tím, že je člověk v každém aktu svého odrazu (na rozdíl od odrazu vědeckého) vždy jako určující přítomný, tím, že mimolidský svět

vystupuje v umění jen jako zprostředkující článek lidských vztahů, jednání, citů atd. — tím vzniká z této objektivně dialektické povahy estetického odrazu, z jejího vykrytí do individuálnosti díla, dialektické zdvojení estetického subjektu, jenž nyní ze své strany představuje odraz fundamentálních faktických skutkových podstat uvnitř vývoje lidstva“.²⁰

Snad nejčastěji frekventovanou uměleckou hodnotou je pravdivost umění — objektivní skutečnost — realita. V ekologické výtvarné tvorbě i při výchově k ekologickému myšlení a jednání je pravdivost zcela nezbytnou zásadou. Neúplnost každého jednostranného, tedy nepravdivého pojetí skutečnosti lze překonat pouze dialektickým přístupem. Tím dospějeme k překonávání všech nedokonalostí v nekonečném a neukončeném procesu poznání a přiblížíme se svým myšlenkám dynamické a živé nekonečnosti objektivní skutečnosti — pravdivosti.

Zdá se, že ze subjektivně idealistického filozofického přístupu se k otázkám pravdivosti staví Jindřich Chaloupecký. „Má-li společnost trvat, nemůže to být jen na veřejnosti, ale všude a pořád, žádné soukromí nesmí být docela soukromé a žádná tajnost docela tajná, neboť jinak to nejsubjektivnější, nejhlubší, nejpodstatnější v člověku, z čeho také jediné může lidská společnost být lidskou, zůstane samo, zatajeno, zavrženo, bude pro člověka mezi lidmi hříchem a vinou, hanbou a zločinem. To, co je jeho poslední pravdivostí, bude ho ze společnosti vylučovat.“²¹

Náš přední teoretik výtvarného umění, Sáva Šabouk, téměř ve shodě s Lukáczem řadí otázky pravdivosti na takový stupeň, že zasahují do „dění světa“. Uvedme si pro ilustraci několik jeho základních myšlenek: „Z marxistické teze, že v umění se realizuje zvláštní způsob poznávání skutečnosti, zcela logicky plyne, že na vrcholu stupnice uměleckých hodnot stojí umělecká pravdivost a že všechny hodnoty ostatní je třeba posuzovat z hlediska spoluúčasti na jejím utváření. Umělecká pravdivost je obsahovou kategorií. Je nejvyšší kvalitou estetického průniku k hlubinným vrstvám skutečnosti, v nichž se setkáváme s distancemi mezi tím, čím tato skutečnost byla, je a může být — za aktivního přispění člověka. Požadavek konkrétní pravdy vyplývá z faktu, že zdrojem a současně cílem veškerého poznávání je sama podstata lidského života, lidská přetvářející praxe.“²²

V předcházejících odstavcích jsme shromáždili celou řadu názorů na vztah výtvarného umění, výtvarníka k problematice, kterou od počátku sledujeme — k ekologii. Řekněme si však alespoň ve stručnosti v jaké současné situaci výtvarník a nejen výtvarník žije a co od něj společnost právem očekává.

Svět se neustále dialekticky vyvíjí ve všech oblastech společenského vědomí i bytí. V současné době nejsme dosud schopni vědecky odhalit jaké bude mít tento globální, dynamický rozvoj důsledky. Člověk si vytváří nový svět a svět mu oplácí tím, že před něj klade nové, nepoznané otázky. V zásadě jde o nastolení nových, neantagonistických vztahů mezi člověkem a okolním světem. Nové poznatky a zkušenosti, makroprostředím měnící se způsob života, to vše potřebuje a bude potřebovat nové, angažovanější společenské přístupy i ve výtvarném umění. Potřeba výtvarného umění ve vztahu k životu se stala aktuální jako nikdy před tím v žádné historické etapě. Daleko výrazněji se rozlišuje a prohlubuje obsahová i formální stránka výtvarného díla. Je přece velmi dobře známo, že poslání výtvarného díla je především v jeho významu, smyslu, námětu, ale i v jeho vlastní materiální struktuře. Jen takový přístup výtvarného umění k realitě činí svět objektivitou člověka a člověka subjektivitou světa.

Současná neujasněnost vztahů mezi výtvarným uměním a ekologickou skutečností, správnou adekvátností formy k obsahu, společenskou angažovaností a tak zvanou svobodou tvorby, je známkou stále ještě napjatých vztahů mj. i mezi přírodním prostředím a dnešním člověkem.

K vyjasnění těchto vztahů nemůže stačit pouze vyhlásování kulturně politických programů, je nutné do nich zapojit celou výchovně vzdělávací oblast.

Esteticky výchovně vzdělávat, vysvětlovat, pořádat výstavy, soutěže, přednášky, filmová představení s ekologickou tematikou atd.

Výtvarné dílo není samoučelným artefaktem, samo o sobě nemá žádný smysl. Společenský, umělecký i ideový význam bude mít teprve v kontaktu s problematikou lidského života. Umění je imanentním výtvořem člověka, proto se k němu musí neustále obracet, vychovávat jej a určovat mu novou společenskou i lidskou odpovědnost. Nemá-li výtvarné dílo žádnou obsahovou náplň, neobrací-li se k člověku, existuje-li pouze samo pro sebe, je-li pouze skrumáží esteticko-výtvarných a dekorativních prvků, nemůžeme zdůvodněně hovořit o umění.

Podíl výtvarného umění na řešení společenskoekologického problému je právě v tom, že výtvarník do tohoto problému vkládá podíl jedinečnosti výtvarného výrazu, sebe a že naopak, jeho společenská citlivost i chápání sociálního dění je taková, že mu umožňuje názory společnosti na okolní svět nejen akceptovat, ale též formou umělecké výtvarné transformace je předávat.

Tvůrce výtvarného díla s ekologickou tematikou musí mít též neustále na mysli, že jeho prvořadým úkolem je působit na člověka tak, aby lidé chápali svou existenční závislost na přírodě. Současná lidská společnost se pozvedla nad přírodu, vytvořila své vlastní zákonitosti, sama však dosud v žádoucím rozsahu ještě neví, jak je příroda přijme. Za neobjektivní nelze v žádném případě označit takové myšlení, které bude výchovně působit na člověka tak, aby se pokusil současný rozpor ne-li úplně potlačit, tak alespoň postupně eliminovat. Příroda sice do určité míry je schopna nátlaku člověka odolávat, avšak pouze do určité míry.

I nemarxistický myslitel E. Fischer ve svém díle „O nezbytnosti umění“ se dotýká ekologické problematiky, když uvádí: „Každá živá hmota, která nerozvinula svou schopnost uhájit svou existenci vůči okolnímu světu, která nevyvíjela žádný odpor, se po přechodné existenci opět rozplynula, tak jako chemické sloučeniny, které se záhy po vzniku opět rozpadnou. Existují jen ty molekuly, které jsou sdružené ve složitém vzájemném působení a jen ty organismy, které jsou schopny existovat, které jsou schopny zároveň se přizpůsobit a odolávat.“²³

A to je memento výtvarníka, pedagoga, kulturně výchovného pracovníka, zákonodárce i politika a konečně všech rozumných lidí bez rozdílu, neboť ekologická problematika, tak jako mnohé jiné se týká životních zájmů nás všech.

1 Kagan, M. S.: Lekcia pro marxisticko-leninskou estetiku, Leningrad 1971, s. 307.

2 Kagan, M. S.: c. d. s. 580.

3 Bočková, V.: Úvod do teorie vzdělávání dospělých, FFUP Olomouc, s. 80.

4 Jůva, V.: Úvod do teorie výchovy, SNP, Praha 1983, s. 100.

5 Marx, K., Engels, B.: Spisy, sv. 3, Praha 1958, s. 18.

6 Lenin, V. I.: Spisy, sv. 38, Praha 1955, s. 214.

7 Skatěřšikov, V. K.: O estetickém vkusu, ÚKVČ, Praha 1976, s. 6.

8 Jůva, V.: Teorie estetické výchovy, SNP, Praha 1973, s. 146–151.

9 Liščic, M. A.: Karel Marx und die Ästhetik, Dresden 1960, s. 120.

10 Narskij, J. S.: Dialektický rozpor a logika poznání, Praha 1972, s. 412.

11 Jůzl, Miloš.: Prokop, Dušan.: Úvod do estetiky, SPN, Praha 1982, s. 138.

12 Volek, J.: Estetika všedního dne, Estetická výchova 1971.

13 Šindelář, Dušan.: Tvořivá estetika, Praha 1982 (kap. Umění a příroda).

14 Hostinský, Otakar.: Umění a společnost, vydal Jan Laichter v Praze, 1941, s. 143.

15 Vygotskij: Psychologia iskustva, s. 147.

16 Volek, Jaroslav.: Základy obecné teorie umění, Praha 1968, s. 101.

17 Cigánek, Jan.: Úvod do sociologie umění, Obelisk, Praha 1972, s. 264.

18 Štraus, Tomáš.: Umělecké myslenie k otázke špecifickosti umeleckého poznania, Slovenský fond výtvarných umení, Bratislava 1962, s. 56.

19 Szantó, Ladislav.: Vybrané state, Bratislava 1958, s. 330.

20 Lukács, György.: Umění jako sebepoznání lidstva, Odeon, Praha 1976, s. 298.

- 21 Chalupecký, Jindřich: Umění dnes, Nakladatelství čs. výtvarných umělců, Praha 1966, s. 95.
22 Šabouk, Sáva: Člověk a umění ve struktuře světa, Čs. spisovatel, Praha 1974, s. 148—149.
23 Fischer, Ernest: O nezbytnosti umění, Orbis, Praha 1962, s. 97.

K VÝSTAVĚ ZDEŇKA SEYDLA

Yvonna Boháčová

... Pětidílným vysokým oknem ateliéru proniká svět žlutého slunce. „Mám rád věci... Jako malý kluk jsem býval u dědečka v Táboře a tam měli na chodbě takový nádherný cinkostn, ten mi uhranul, od té doby to asi mám...“ Na stole má čtvrtku s opsanou Wolkrovou básní Věci.

*Milují věci, mlčenlivé soudruhy,
protože všichni nakládají s nimi,
jako by nežily,
a ony zatím žijí a dívají se na nás ...*

*Proto milují věci
a také milují celý svět.*

(z úvodního textu Aleše Fuchse z katalogu Zdeněk Seydl - Kostýmy)

Na počátku měsíce srpna roku 1985 uspořádala Galerie výtvarného umění v Olomouci výstavu kreseb a grafik Zdeňka Seydla, čímž navázala na tradici zařazovat v prázdninových termínech do svého výstavního plánu výstavy takového charakteru, aby zaujaly co nejširší vrstvy návštěvníků všech věkových kategorií i rozličných zájmů. Milovníky a sběratele výtvarného umění, rodiče s dětmi, turisty projíždějící naším městem. A výstava Zdeňka Seydla k takovým patřila. Připomněla naší veřejnosti dnes již uzavřené dílo autora, který se zasloužil o poválečný vývoj československého umění, a který svůj talent rozvinul a uplatnil v nejrozmanitějších oborech výtvarného umění.

Zdeněk Seydl se narodil 29. 4. 1916 v Třeboni a zemřel 17. 6. 1978 v Dobřichovicích. Byl umělcem, jehož studiu na Uměleckoprůmyslové škole v Praze v letech 1936—41 u profesora Františka Kysely, předcházela důkladná řemeslná příprava v grafickém oboru. V roce 1932—33 prošel jednoročním kursem grafických technik na Státní grafické škole v Praze u profesora Jana Konůpka a v letech 1933—36 se vyučil typografem v České grafické unii. Ještě za studií se stal

členem skupiny Sedm v říjnu (1939—41) a sblížil se s mladými umělci Skupiny 42, ale přímo se neztotožnil se žádným programem. Po válce se konfrontoval s umělci své generace na domácích i zahraničních výstavách.

Zdeněk Seydl byl typem umělce nesmírně plodným se širokým rozsahem zájmů v různých oblastech výtvarného umění, do kterých vnášel nové pohledy, nové prvky, překračoval hranice tradičních osvědčených schémat a přístupů. Působil nejen v oborech tzv. volného umění, v kresbě, malbě, grafice a sochařství, ale jeho jméno se velmi často objevovalo i v tirážích knih věnovaných dětem i dospělým. Byl vedoucím výtvarníkem nakladatelství Československý spisovatel. Vypravoval obálkami, vazbami i ilustracemi knihy převážně pro děti. Znamé jsou úpravy knižních obálek pro nakladatelství F. Borový. Spolupracoval také při tvorbě animovaného filmu, navrhoval hračky, gobelíny, art-protisy, textilní dezén, leptané a broušené sklo, keramiku a pro divadlo E. F. Buriana, Národní divadlo i další realizoval řadu scénických návrhů a kostýmů.

Výběr pro olomouckou výstavu Zdeňka Seydla byl uskutečněn z bohatého materiálu z majetku paní Seydlové a zaměřoval se převážně na volnou tvorbu, na kresbu a grafiku. Na téměř osmdesáti exponátech byl zachycen vývoj autorovy tvorby od válečného období, přes grafiku 50. a 60. let, následovaly kresby ze studijního pobytu v Číně, ukázky z tzv. „bílého humoru, až po barevné serigrafie z 70. let. Výběr byl doplněn komorně laděnými akvarely k Janáčkově hudbě z let 40., ukázkami drobné užité grafiky, ilustracemi a divadelními kostýmními návrhy.

Grafičnost a groteskní výrazovost, dekorativně stylizovaná linka, plošně položená barva, jsou charakteristickými znaky Seydlovy tvorby. S humornou nadsázkou představuje divákovi svět lidí a zvířat, mikrosvět hmyzu a rostlin. Od počátku se v grafice zaměřuje na téměř jedinou techniku suché jehly, kterou často koloruje anilínovými barvami. Ve vystavené kolekci jsme měli možnost shlédnout nejznámější z nich. „Slepička Wyandotka“ (1950), „Baran“ (1952), „Krocán“ (1951), „Krab“ (1950), „Hercules“ (1953), „Souboj roháčů“ (1954), „Nosorožec“ (1947) i vynikající „Milý pan Mandril“ (1957) nesou v sobě náboj poetické grotesknosti a stávají se parafrází některých lidských charakterových vlastností. Jejich zvířecí fyzionomie je však perfektně odpozorovaná. V záhybech kůže nosorožce, lesklých krunýřích roháčů, v drobných pírkách krocana a slepice i v očích „Milého pana Mandrila“ nacházíme nejen snahu o precizní vyjádření struktury povrchu těla, ale především nesmírnou něhu a až dojemný vztah ke ztvárňovanému námětu. Ve stejném duchu tvoří Seydl i drobnou živoučichy, neodmyslitelnou součást biosféry, žabku rosníčku, komára, mouchu, motýla, pavouka, lučního koníka apod.

Z konce válečných let a z doby těsně poválečné pocházejí jiné suché jehly. Cyklus portrétů fašistických nestvůr, pro něž pojem karikatura není dostatečně výstižný. Seydlovi nešlo ani tak o zachycení fyzické podoby válečných vůdců a jejich přísluhovačů, ale spíše o vyjádření svého odporu proti nesmyslnému válečnému běsnění; bezprostředně tak reaguje na válečné zážitky. Tento cyklus reprezentovaly na výstavě tři listy: „Nadčlověk“ (1944), „Zaměstnanec“ (1944), a „Sluha“ (1944).

Paralelně s těmito grafikami vznikaly komorně laděné akvarely inspirované Janáčkovou hudbou a drobné kolorované kresby tužkou s hudební tematikou. Převáděl tak sluchové vjemy, které samy o sobě jsou abstraktní, do vizuální podoby rytmickými čarami a barevnými plochami. Vznikl tak volný cyklus abstraktních kompozic s názvy jako např.: „Melodie“, „Hoboj“, „Akord“, „Křídlovka“, „Stupnice“, „Fuga“, „Hudební krychle“...

Abstrahující tendence se projevily i později v Seydlově tvorbě při stylizaci různých nefigurativních motivů, například písma, které mělo uplatnění funkční (v ilustraci, plakátu, apod.), ale mohlo figurovat i jako samostatné výtvarné.



Z. Seydl: Milý pan Mandril, 1957, suchá jehla, snímek T. Boháč

dílo. Dokladem toho jsou kresby barevnými fixy, vystavené na naší výstavě, jako „Abeceda — písmo květin“ nebo „Abeceda — písmo Trufaldiho“. Již názvy napovídají o humorné povaze kreseb, jejichž kořeny můžeme hledat v Seydlovi samotném a v jeho názoru na svět, na svět věcí, na věci... Na věci zdánlivě všední, nepoetické, zdánlivě banální. V roce 1966 napsal knížku, která se jmenovala „Co jsem viděl a slyšel v trávě“ nebo, jak píše autor na první stránce, „Něco o něčem a nic o ničem“:

OKĚNKO / od sklepa v domě / ve slepé ulici
ptalo se kandelábru / v té slepé ulici / na
rohu / prosím vás kandelábre
co jest to rozhledna

ZNÁM jednu osobní váhu / v pasáži koruna
a mám ji moc rád / protože jest ke mně
vždycky upřímná / a nikdy mi nezalhala
leda / byla-li porouchaná
ale jinak mi vždycky / řekla pravdu o mně
a nemilosrdně / až je to nepříjemný

PANTOMIMA / stěžovala si kecalovi
z prodané nevěsty / tobě se to kecá

UŠLECHTILOST z něj přímo čoudila

KOUKAL SE / pořád do nebe
a spadl / do propasti

Tyto a další básně a aforismy z uvedené knížky jsou verbálním vyjádřením toho, co se stejným „gustem“ a humorem vyjadřoval graficky. Desítky skicářů zaplňoval kresbami tužkou, fixem, případně barvou, skicářů, které byly odrazem jeho myšlenek, nápadů, postřehů i trefných přirovnání. Připomeňme z výstavy: „Bílý myšlenky naší pětileté Růtičky“, „Pojídač olomouckých tvarůžků“, „Vejtaha“, „Rytíř smutný postavy“, „Čuvašský národní tanec“, „Ceremoniář“, „Archaismus“, „Eufemismus“... a další z dlouhé řady tzv. „bílého humoru“.

Vystavené barevné serigrafie „Kuk“, „Nosárius obecný“, „Ryba“ i další pocházejí ze sedmdesátých let a přímo či nepřímo souvisejí se Seydlovou tvorbou pro děti. Svěží zářivá barevnost sítotiskových barev s výraznou hravou černou konturou nejlépe vyhovovala autorovu výtvarnému cítění, podobně jako barevné fixy v kresbě využívané převážně v ilustracích pro děti předškolního a mladšího školního věku. Syté jasné barvy byly uplatňovány rytmicky, vyvolávaly pocit pohybu, činnosti, vedly dítě k aktivitě, k nápodobě, ke hře. Kromě ilustrací knih jiných autorů např.: Anny Hostomské „Příběhy, pověsti a pohádky paní Hudby“ (1952), A. Tolstého „Za zvířátky do pohádky“ (1968), Jana Vladislava „Kouzelný slabikář“ (1961) a „Král sedmi závojů“ (1968), Vlasty Dvořákové „Uletělo čapí pero“ (1969), Olgy Štruncové „První třída kašička“ (1960) a „Hádej hádej hadači“ (1974), Miroslava Floriany „Třesky plesky“ (1972), Václava Fischera a Jana Hanuše „Malované písničky“ (1975) a řady dalších, byl Seydl sám autorem několika knih: „Abeceda“ (1960), „Kolečko“ (1972). Charakteristickým rysem Seydlových kreseb bylo neobvyklé spojení ilustrace s dekorativně ilustrační funkcí písma.

Abychom si mohli dotvořit obraz o Seydlově celoživotním díle, pokud možno kompletní, není možné opomenout jeho vztah k Orientu. V roce 1957 podnikl

se sochařem Vincencem Vinglerem tříměsíční cestu do Číny, kde vznikla obrovská kolekce kreseb, přesvědčující nás o tom, že zde našel bohatý zdroj podnětů pro své výtvarné působení, mající vliv i na jeho pozdější tvorbu. Dřívější obdiv k starým mimoevropským kulturám Dálného východu, zejména k jejich projevům lidovým, spolu s citově silným zážitkem, způsobil úplnou explozi kreseb. Nedal se svést k pouhému přepisu, k věcné reportáži povšechných dojmů, ale našel svou vlastní cestu k tradiční čínské filozofii a umění. Okouzlen čínským divadlem, tradičními slavnostmi a zvyky, lidovými kroji lidí v ulicích měst i na vesnicích, zaznamenal perem a inkoustem i pastelkami s až naivní upřímností bohatou rozmanitostí této exotické země. Nakreslil hory na řece Yang-tse, údolí s poetickými jmény. Zachytil faunu i flóru způsobem blízkým čínskému rustikálnímu malířství. Jednoduchá rytmická linka nepostrádá ani v tomto případě svůj úsměvný charakter s typickým „Seydlovským“ grafickým rukopisem.

ZMIZELÁ PAMÁTKA MODERNÍ ARCHITEKTURY

Jindřich Vybíral — Pavel Zatloukal

Krnovský rodák, architekt Leopold Bauer (1872—1938), je bezesporu nejsozitejší osobností, která zasáhla do počátků naší moderní architektury. Patřil k onomu šťastnému ročníku architektonické speciálky vídeňské Akademie výtvarných umění, v němž se pod vedením Otto Wagnera (studoval u něj v letech 1894—96) sešla skupina snad nejvýraznějších talentů v dějinách této školy (jeho spolužáky byli Josef Hoffmann, Jan Kotěra, Josip Plečnik, Hubert Gessner). Bauer se již krátce po absolutoriu, na přelomu století, na čas ocitl mezi hlavními představiteli rodící se vídeňské moderny. Nedlouho nato, asi v polovině prvního desetiletí nového století, se však začal orientovat opačně, antimodernisticky, když — zřejmě pod vlivem nároků vysoce postavené klientely — začal původní východiska podřizovat historizujícímu pojetí. Jako jeden z prvních modernistů středoevropského okruhu dal tak programově — byť ne jednoznačně — přednost klasickým hodnotám minulosti. Kompromis mezi soudobými proudy a tradicí se snažil nalézt i v meziválečném období, většinou osobitě a s velkou uměleckou jistotou. V celém průběhu tvorby se často vracel do našich zemí, zejména do rodného kraje, kde se systematicky snažil položit základy k svébytné, v domácím prostředí zakotvené a přitom zcela soudobé stavební kultuře. Jedno z nejvýznamnějších míst v raném, modernistickém období Bauerovy tvorby zaujímal Kurzova vila v Krnově.

V roce 1881 si Josef Larisch postavil na krnovské „okružní třídě“ rodinný dům. Byl to prostý, jednopatrový dvojtrakt se symetrickým klasicizujícím průčelím.¹ Roku 1889 od něj dům koupil majitel jedné z krnovských tkalcoven, Franz Kurz.² Po více než desetiletém užívání objektu se rozhodl k jeho úpravám. V roce 1900 navrhl Leopold Bauer zařízení pánského pokoje nejmenované krnovské stavby, pravděpodobně Kurzova domu.³ Vybavení se skládalo ze sekretáře se zabudovanou pohovkou, konferenčního stolku, dvou křesel a dvou židlí. Ná-

bytek byl navržen ve zcela novém pojetí, bez jakýchkoliv historických reminiscencí, jako soubor jednoduše modelovaných lapidárních tvarů, konkretizovaných detailem geometrizujícího, šachovnicového dekoru.

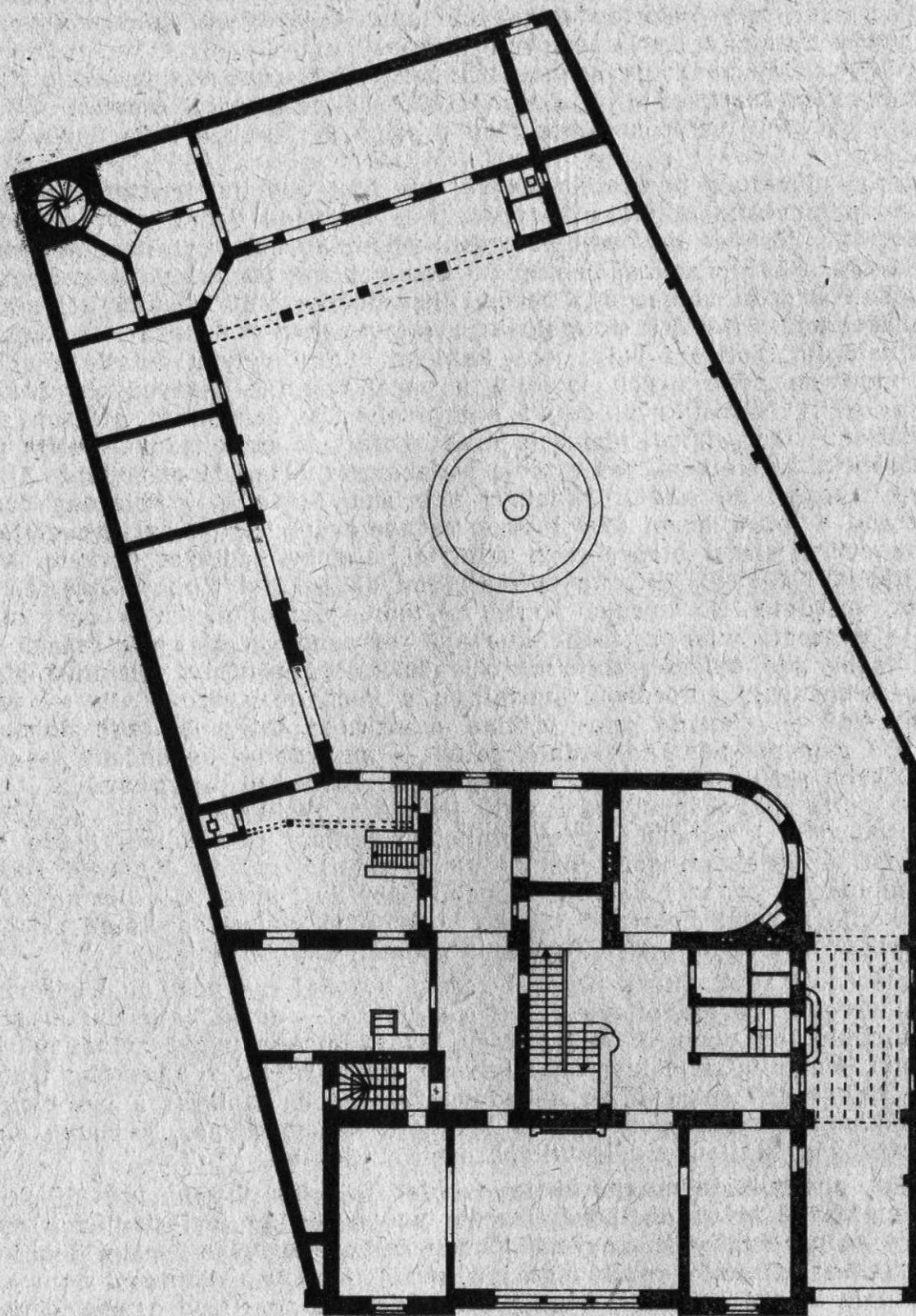
O dva roky později začal Bauer pracovat na projektu přestavby celého domu. Návrh třicetiletého architekta v letech 1902–03 realizoval stavitel Eduard Frank,⁴ na náročných uměleckořemeslných pracích se podílela řada dobově proslulých firem.⁵

Z původního objektu v podstatě zachoval jen část uličního traktu s průčelím. Bauer k stávajícím částem přistavěl ještě třetí trakt do dvora a provedl nadstavbu podkroví. Zároveň dokončil propojení obytného objektu s hospodářskými křídly ve dvoře. Nově orientoval vstup do domu, který umístil po pravé straně, pod skleněnou střechu podjezdu. Středem dispozice se stala obytná hala, z níž volné, dvojramenné schodiště stoupalo k prvnímu patru, k ochozu. Schodiště se stalo dominantním motivem haly; jeho kubické hmoty byly v detailu završeny subtilním motivem čtvercových modulů s parafrázemi stylizovaných sloupků. Ty se jako určitý identifikační detail objevovaly i v dalších interiérech (oba salóny v přízemí). Pod schodištěm byla nika zákoutí se sezením, jež tvořila podkovovitá pohovka se stolkem, vše v zcela nedekoratивní, lapidární podobě. Z haly bylo možné vstoupit do salónu (jídelny) s krbem. Stěny byly obloženy dřevěnými kazetami a jejich horní část i strop vytapetovány. Salón byl prosvětlován širokým oknem se třemi otvory mezi štíhlými sloupky, jediným prvkem, který pozměnil původní členění uličního průčelí; pod oknem byl štukový pás festonů s iniciálami majitele. Na opačné straně přízemí, mezi hlavním a menším — vnitřním — dvorem, byla prostorná kuchyně, výrazně geometricky řešená. Šachovnice dlažby zde umocňovala rastr členění velké průčelní skříňové stěny. Podobné prostory byly autorovou specialitou a kuchyně Kurzovy vily — podle Bauerových slov — sloužila jako příklad moderního řešení v řadě dobových publikací. Při dvorním nároží byl další salón — půlkruhově zakončený — s pásem vestavěných skříní, skleníků s instalovanými rodinnými památkami.

V prvním patře ústilo schodiště z haly jednak k zasklené lodžii, vedoucí na terasu a především k ochozu, zpřístupňujícímu intimní část domu. I zde byla řada místností architektem dořešena do všech detailů, včetně vybavení (použil k tomu kombinace starého i nově pořízeného nábytku). Svědčil o tom například toaletní pokojík, v němž byla pod vysoko umístěným oknem rozvinuta skříňová stěna se stolkem a zrcadly opět ve výrazně geometrizujícím pojetí.

Hlavní pozornost však Bauer věnoval řešení nárožní místnosti s arkýřem do dvora. Byla určena pro majitelovu dceru a stala se — vedle halového prostoru — hlavní dominantou domu. Část interiéru byla vyplněna mírně zvlněnou skříňovou stěnou, evokující v některých motivech starší řešení z pánského pokoje. Podstatnou část tvořil sekretář se zabudovaným psacím stolkem a vysouvacími partiemi. Základním principem designu byla opět geometrizace, s jemně dekorativně utvářeným detailem v ušlechtilých dřevech a kovu.

Arkýř však pozoruhodným způsobem ovládal zejména dvorní průčelí domu. Oproti uliční fasádě bylo koncipováno zcela uvolněně, bez historizujících reminiscencí, což se projevilo jak v asymetričnosti celkového řešení, tak v detailech. Hmotová skladba, výrazněji rozčleněná jen lodžii, terasou a okenními otvory, se jakoby napínala k levé straně, k nárožnímu arkýři. Na rozdíl od ostatních ploch průčelí, provedených v hrubě nahozené omítce se střídavým dekorem pásů barevných kamenů, představoval arkýř pohádkově fantaskní útvar. Jeho oblé hmoty, postavené vůči průčelí na koso, byly bohatě dekorativně členěny spirálovitou řezbou, prokládanou barevnými kameny a zejména stylizovanými pavími péry, nesoucími jméno majitelovy dcery. Fantasknost byla podmíněna i barevností: svítivé kameny se odrážely od plochy pozlaceného šuku a celý arkýř připomínal klenot.⁶



L. Bauer: vila F. Kurze v Krnově, 1902—03, půdorys přízemí, rekonstrukce P. Zatloukal

Když Leopold Bauer po téměř třiceti letech vzpomínal na svoje secesní začátky, v souvislosti s Kurzovou vilou poznamenal: „Rovněž já jsem té době musel zaplatit svou daň. Dnes bych arkýř pravděpodobně nebyl tak bohatě ozdobil. Ale tehdy arkýřový pokoj obývala mladá hrdá dáma, která se jmenovala Lili; pro mladého architekta to byl podnět spojit její jméno s motivem pavího péra a tím ozdobit arkýř...“⁷

Starší dvorní křídla byla dostavěna do uzavřeného tvaru a hospodářské zázemí, stáje, kočárovny a další prostory, umístěné v přízemních a zčásti jednopatrových traktech, dotvářely ráz objektu do podoby někdejších panských sídel.⁸

Kurzova vila se po přestavbě v letech 1902–03 stala jedním z prvních příkladů zcela nového pojetí uměleckého díla. Při její analýze vystupuje několik pozoruhodných stránek. Oproti historickým a historizujícím stavbám znamenalo výrazné novum především její dispoziční uspořádání. Představovalo velmi zřetelný posun zájmu architekta k funkční stránce problematiky, se snahou domýšlet vazby a souvislosti mezi stránkou reprezentativní a užitnou. Popření schématicnosti historického kánónu se projevovalo i zdůrazněnou asymetrickostí. Tato stránka přímo souvisela s jedním z nejpozoruhodnějších fenoménů své doby, sepjetím vídeňské secese a moderny s anglickou tvorbou, přesněji řečeno s okruhem glasgowské školy. V tomto konkrétním případě to bylo patrné jak v dispozičním pojetí — aplikujícím anglický halový systém s otevřeným schodištěm — tak v úpravě průčelí. Dalším pozoruhodným znakem, přímo propojeným s předchozím problémem, bylo inklinování dekorativní stránky ke geometrizační, ústící v některých případech až k abstrakci. Zároveň však architekt rozvinul jen zdánlivě protikladný moment, secesně symbolistní notu, gaudíovským způsobem rozvíjející muchovskou linii. Toto ladění v jakési preasociativní, florálně inspirované podobě, vyústilo v akcentu nárožního arkýře, jednom z nejzřetelnějších dobových ztělesnění kultu ženství, případně kultu dítěte, symbolu života, jehož vitalita je zjemněna melancholickým symbolem pavího péra.

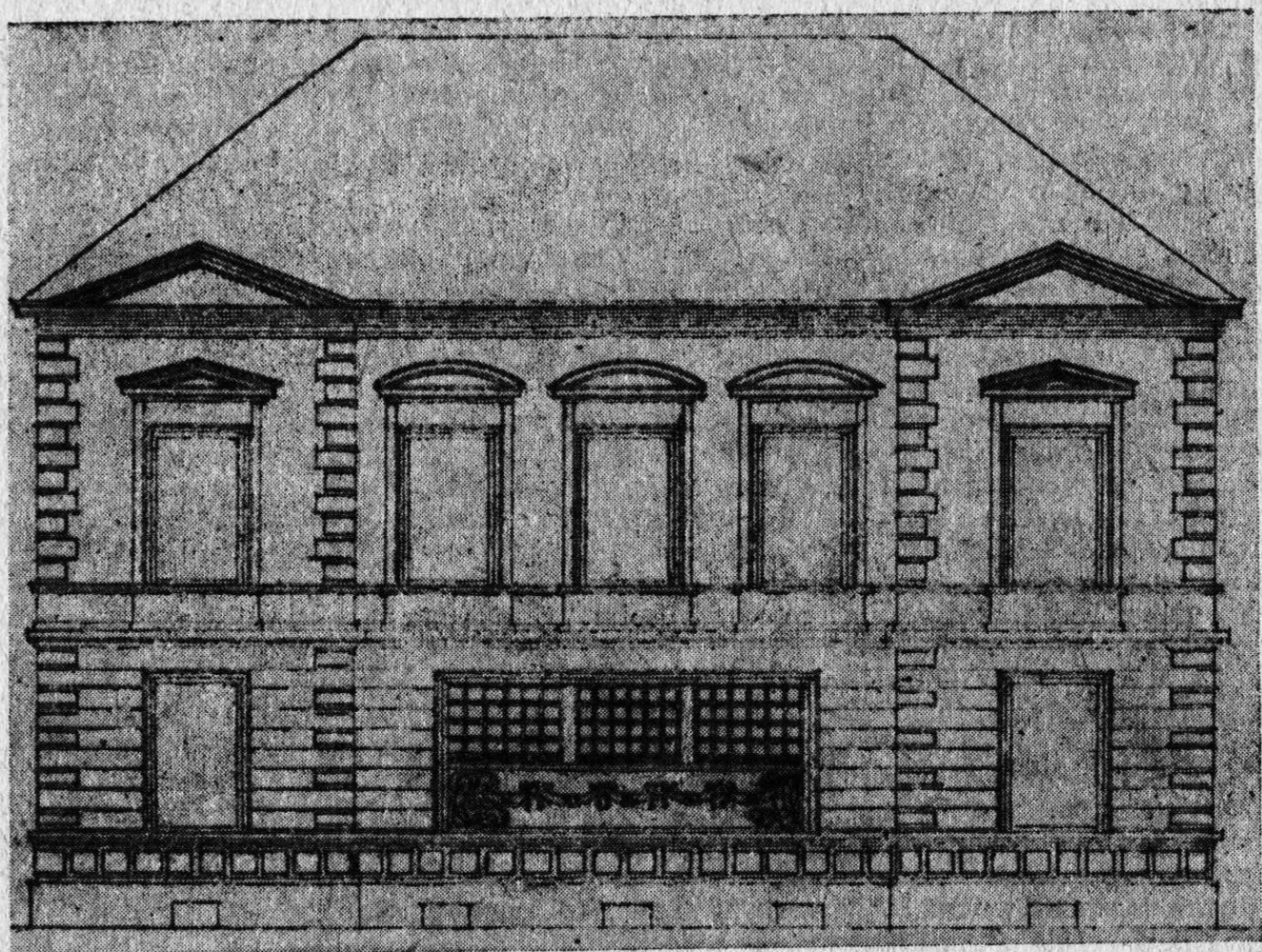
Další stránka — která se ovšem projevila nejméně zřetelně — souvisela s náznakem budoucího autorova směřování: neoklasicistní feston pod oknem hlavního průčelí signalizoval skutečnost, že Bauer se přes všechny výboje nevzdává kontinuity s tradicí.

Kurzova vila v dokonalé souhře naplňovala i původní snahy hnutí Arts and Crafts J. Ruskina a W. Morrisse, které v té době kulminovaly v úsilí secese po obrodě uměleckých řemesel a především po jejich jednotě s architektonickým dílem.

Krnovská stavba zaujímal významné místo v souvislostech několika autorových raných a zároveň špičkových děl. Leopold Bauer se problematice řešení rodinného domu věnoval od počátku své tvorby a hned velmi úspěšně. Když J. Koch v Darmstadtu vypsál v roce 1900 mezinárodní soutěž na ideový návrh domu pro milovníka umění, získal v ní Bauer první cenu, vedle tak významných představitelů anglické moderny, jakými byli Baillie Scott a Charles Mackintosh.⁹

V témže roce realizoval i svoji první významnou stavbu, nájemní dům S. Haupta v Brně.¹⁰ Pro elegantní průčelí, pokryté ušlechtilým jemným dekorem, byla nazývána „prvním moderním domem v Rakousku“. Vzápětí, v letech 1901 až 1902, postavil v Brně svoje vrcholné dílo, vilu dr. K. Reissiga.¹¹ Invenci zde soustředil především k řešení halového prostoru, z něhož učinil až neskutečné prostředí hry světla a stínu. Vedle tohoto motivu pak na průčelí Kurzovy vily rozvíjel i další prvky, které poprvé uplatnil zde, především skladbu asymetrických hmot, v detailu členěných kontrasty hrubě nahozených omítkových ploch a abstrahující skladby barevných kamenů.

Vedle vlastního architekta vývoje a průběžného vlivu anglického hnutí architektonické moderny je v případě Kurzovy vily možné vysledovat i další vazby. Nejzřetelnější směřuje k nedlouho předtím realizované přestavbě oby-

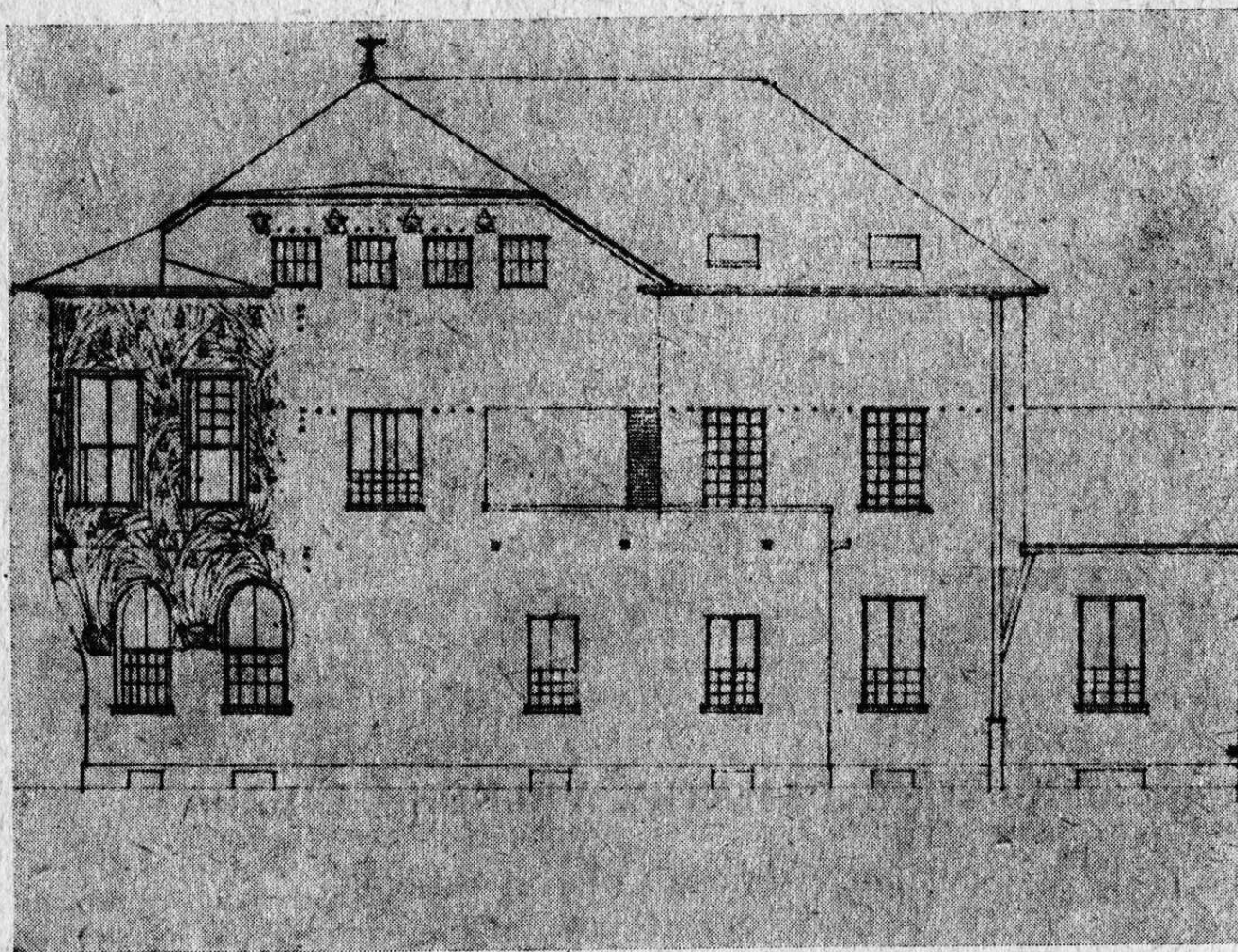


L. Bauer: vila F. Kurze v Krnově, návrh uličního průčelí, 1902, snímek V. Bittner

ného domu ve Vídni, uskutečněné v letech 1900—01 podle návrhu Josipa Plečnika.¹² Průčelí upravovaného domu bylo zvlněno arkýřovitými útvary a pokryto vertikálním reliéfem rytých pásů, v jejichž křivkách byly pravidelně usazeny štukové terče několika druhů stylizovaných florálních ornamentů. Při sledování inspiračních momentů by bylo možné samozřejmě pokračovat i dál (Henry van de Velde, Joseph M. Olbrich, Bruno Paul ad.).

Kurzova vila mladému architektovi otevřela i možnost dalších realizací v rodném městě. Stala se zde prvním a zároveň vrcholným příkladem jeho umění, uskutečněným po řadě neprovedených návrhů.¹³ Další práce — počítaje v to i návrhy pro Opavu — ač mnohdy objemově přesáhly rozsah tohoto rodinného domu, kvalitativně již nepřekonal y jeho invenci. O něco pozdější stavba Střeleckého domu představovala jeden z prvních Bauerových pokusů o příklon k historismu se snahou o navození specifické „sudetské“ noty, interiéry Larischovy vily oslňovaly víc přepychem a dokonalostí řemesla než původností, totéž je možné uvést i v souvislosti s přestavbou Chlupackovy vily a pokusy o novou cestu se tak staly především expresionisticky pojaté interiéry hotelu Tiroler a osobitě sloučení konstruktivismu s dekorativismem v případě novostavby tělocvičny.

Další osudy Kurzovy vily nebyly šťastné. V roce 1926 ji získal nový majitel, Hans Hoffmann, pro něhož v témže roce krnovský stavitel Josef Hartel navrhl a realizoval menší úpravy objektu.¹⁴ Po poškození, způsobeném válečnými operacemi, byl dům v 2. polovině 40. let zbořen. Zanikl tak jeden z nejvýznamnějších příkladů moderní architektury na našem území.



L. Bauer: vila F. Kurze v Krnově, návrh dvorního průčelí, 1902, snímek V. Bittner

1 Smetanův okruh 3. J. Larisch získal pozemek v roce 1880. Stavbu navrhl a realizoval krnovský stavitel Eduard Frank. Srv.: Archiv Odboru výstavby MěstNV v Krnově, fascikl Smetanův okruh 3.

2 V téže roce v zadní části pozemku opavští stavitelé K. Kern a C. Blum vystavěli křídlo hospodářských objektů.

3 Srv.: Oberbaurat Professor Leopold Bauer. Seine Anschauung in Wort und Werk. Wien — Leipzig 1931, s. 58.

4 Prameny a lit. ke Kurzově vile: částečně dochovaný spis, materiál v cit. Archivu Odboru výstavby MěstNV v Krnově. — Fotodokumentace je součástí býv. Braunova archívu ve Slezském muzeu v Opavě, soubor snímků je uložen i v bývalých fondech krnovského muzea v Okresním vlastivědném muzeu v Bruntále. — Kuzmany, M.: Leopold Bauer. Seine Absichten und seine Werke. In: Die Kunst, 8, 1905, s. 108 n, obr. s. 98—109. — Die Kunst, 11, 1908, s. 348, 350 a 351. — Feldegg, F. von: Leopold Bauer. Der Künstler und sein Werk. Wien 1918, tab. XVI.—XVIII. — Oberbaurat Professor Leopold Bauer, c. d., s. 104, obr. s. 17, 34, 64, 65, 70. — Leopold Bauer. Zum 60. Geburtstage 1. September 1932. Widmungen seiner Freude. Brunn — Prag — Leipzig — Wien 1932, s. 51. — Sedlák, J.: Vídeňská secese v Brně. In: Umění, 22, 1974, s. 72. — Zatloukal, P.: Počátky moderní architektury na Moravě a ve Slezsku (kat. výstavy). Olomouc 1981, s. 28, č. k. 27, obr. 15 a 16. — týž: Počátky moderní architektury na Moravě a ve Slezsku. In: Umění, 32, 1984, s. 145, obr. 9 a 10.

5 Vídeňské firmy: stolařské práce a nábytek dodala továrna J. V. Müllera, kování a osvětlení firma Julius Samstag, koberce Johann Backhausen a synové, lustr v hale E. Bakalowits (synové), natěračské práce provedla firma Ladewig a spol. Srv.: Oberbaurat Professor Leopold Bauer, c. d., s. 104.

- 6 Pozlacené štukové práce byly dílem vídeňské firmy Gross.
 7 Srv. Oberbaurat Professor Leopold Bauer, c. d., s. 64 a 65.
 8 V roce 1911 provedl stavitel Eduard Frank ještě menší přestavbu zadní části hosp. objektů.
 9 Srv. např.: Thieme, U. — Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. III. Leipzig 1909, s. 70.
 10 tř. Vítězství 7. Srv. např.: Der Architekt, 12, 1906, tab. 31 a 32.
 11 Hlinky 148. Srv. např.: Der Architekt, 8, 1902, tab. 7 a 8; 9. 1903, tab. 115—118; 10, 1904, tab. 49.
 12 Beckgasse 30. Srv. např.: Pozzetto, M.: Jože Plečnik e la scuola di Otto Wagner. Torino 1968, s. 41, obr. 22—24.
 13 Bauerovy práce v Krnově: návrh na radnici (1900, nerealiz.), návrh náhrobní kaple stav. Eduarda Franka (1900, nerealiz.), návrh na poštu (1906, nerealiz.), Střelecký dům (1907—08), vila H. Larische (přestavba 1911, 1925 další adaptace), vila J. Chlupacka (přestavba 1922—26), hotel Tiroler (přestavba 1928—30), tělocvična (1932—33), vila H. Larischové (adaptace 1935).
 14 Soustředily se zejména na drobné úpravy v přízemí, zvláště zazdívky oken a dveří. Výraznější úpravou bylo odstranění Bauerova okna v uličním průčelí a návrat k třem izolovaným osám otvorů.
 15 Za tuto informaci děkujeme dr. Martinu Košťtkovi z Krnova.

UMĚLECKÉ PAMÁTKY VELKÉHO ÚJEZDA

Vladimír Gračka — Pavel Zatloukal

*... a krásná hudba stále zní.
 To staré domy vyhrávají,
 dokud je lidé nezbourají...*

Jan Skácel

Na jedné z nejstarších cest v našich zemích, mezi Olomoucí a Lipníkem nad Bečvou, leží městečko Velký Újezd. Od jeho dolního konce se otvírá pohled do Hané, k horním částem obce sestupují lesní masívy Oderských vrchů. Umělecky není na první pohled příliš pozoruhodné; postrádá jak etnograficky výrazné celky, tak kulisu zříceniny, tvrze nebo zámku. A přece má svoji specifikum, svého genia loci, projevujícího se snad v méně nápadné, ale neméně poutavé podobě. Přirozeně, jen část z toho podchycují soupisy památek.¹ Na druhé straně je možné opřít se zde při zájmu o místní problematiku o poměrně obsáhlou regionální historiografii.² Tato studie chce shrnout známé a podchytit dosud opomíjené umělecké památky Velkého Újezda a zejména zvýraznit některé vazby obecnější povahy, v jejichž souvislostech vyrůstaly. Vznikla na základě dlouholetých a hlubokých osobních vztahů obou autorů k této lokalitě.

Velký Újezd byl založen ve středověku jako trhov. osada; v 2. polovině 14. století byl povýšen na městys. Býval vždy poddanskou obcí. Severně od olomoucko-lipenské silnice se rozvinul sídelní útvar výrazného návesního typu, sledující trasu potoka.³ V jihozápadní části původně prostorné návsi nálevkovitého tvaru se rozkládal areál kostela obklopený hřbitovem. Náves byla později dosti

živelně zaplněna podřadnou zástavbou a úzké uličky chudinského Zákostelí se postupně rozvíjely i při jihovýchodní straně obce. Zásadní změnu znamenalo narušení dosavadní severojižní orientace, uskutečněné v 2. polovině 18. století, kdy nově trasovaná císařská silnice od západu prošla středem městečka. K dalšímu narušování původně uzavřeného urbanistického tvaru docházelo v 19. a ve 20. století zejména rozšiřováním zástavby kolem komunikací.

Katastrální mapa z 1. poloviny 19. století zachycovala ještě stav, kdy byla většina stavení Velkého Újezda dřevěná. Zděné byly pouze některé vrchnostenské a hospodářské objekty. Zástavba byla poměrně pravidelně vymezena hlavními záhumenkovými cestami; zhruba uprostřed parcel byly situovány — nikoliv napříč, ale podélně — původní stodoly.⁴ U obytných budov převládal trojdílný, štítově orientovaný dům, se zděnou branou, přecházející od hanáckého k ješenickému typu. Od 2. poloviny 18. století byl stále zřetelněji vytlačován objekty s okapovou orientací.

Nejstarší památky se vztahují k někdejšímu kostelu. Do pozdější novostavby byl přenesen zvon „Maria“ z 15. století. Při přestavbě domu čp. 44 byla v roce 1942 nalezena na dvoře pískovcová deska s reliéfním erbem pánů z Pernštejna, vytvořená v 16. století.⁵ U západní strany kostela je dnes umístěn i nedatovaný kamenný kříž, pocházející pravděpodobně ze 17. století.⁶

Výrazný kvantitativní i kvalitativní posun přineslo z hlediska těchto sporadických, byť ne nezajímavých fragmentů teprve následující století. V jeho druhé čtvrtině se rozvinula velká aktivita, jež doznívala až do počátku 19. století. Souvisela především se snahou vytvořit z Velkého Újezda nejprve duchovní, později i hospodářské středisko veselického panství.

Výrazný podíl na ní měl zdejší rodák František Schmidt. Jeho rodina usazená v Záhumenském mlýně (Ignác Schmidt) již v roce 1727 lemovala silnici Olomouc—Lipník dvěma rozměrnými plastikami. Blíže k obci byl umístěn sloup se sochou Nejsv. Trojice,⁷ západněji socha Jana Nepomuckého.⁸ František Schmidt se angažoval především v otázce obnovení velkoújezdské farnosti. Ta byla zrušena za třicetileté války, kdy byla obec přifařena k Oseku. Nepodařilo se to náraz; v roce 1737 byla v Újezdě ustavena administratura (a zároveň zřízena škola) a farnost byla obnovena v roce 1744 (přifařeny byly i Kozlov a Ranošov; Administrátor a později po dlouhé době první újezdský farář F. Schmidt (v letech 1737—59) byl ve svém úsilí podporován aktivitou majitele panství Františka Karla Podstatského z Prusinovic, člena rodu předních rakouských vojevůdců.⁹ Výsledkem byla mimo jiné i rozsáhlá stavební činnost.

Jejich snahou bylo především vybudovat duchovní středisko panství. Již v roce 1738 byla realizována novostavba farní budovy, již se v Újezdě poprvé objevil stavební typ, který pak nadlouho ovládl zdejší výstavbu: přízemní objekt s vysokou mansardovou střechou.¹⁰

V té době však již byl připravován hlavní podnik, novostavba kostela. Stará, dřevěná budova, zasvěcená sv. Jakubu Většímu, neodpovídala novým nárokům jak z hlediska schátralosti, tak zřejmě i velikostí. Schmidtovo úsilí vyvrcholilo v roce 1741, kdy olomoucké biskupství vydalo souhlas ke stavbě, která měla být uhrazena především z finančních prostředků patrona. Novostavba byla realizována v letech 1749—51.¹¹

Na místě stržené původní stavby vyrostl od základů nový objekt, jednolodní podélně orientovaný kostel s vestavěnou čtyřhranou věží. Ta byla ukončena typickou cibulovou bání s lucernou, makovicí a křížkem. Průčelí byla členěna lisénami a završena dvojitou korunní římsou; jejich zdi byly prolomeny okny s půlkruhovými záklenky. Stavba byla zakončena rozložitou střechou se sanktusníkem. Po obou stranách věže uzavřely hmotu přístavky se schodišti ke kůru. Interiér byl zaklenut klenebními pasy s lunetami. Z řady portálů byla největší pozornost věnována hlavnímu, jehož bohatá supraporta byla ukončena segmen-



M. S. Thalherr: vrchnostenský špitál ve Velkém Újezdě, 1749, snímek P. Zatloukal 1981

ovou římsou a vyzdobena reliéfním znakem patronova rodu neseným dvojicí lvů. Snad dodatečně byla k východní straně presbytáře připojena dvoupatrová plochostropá sakristie.

Celkové řešení architektury nese výrazné pozdně barokní rysy, interiér je však ovládnut velmi zajímavou a kvalitní výzdobou, v níž se stylově prolínají rokoko s raným klasicismem. Proti barokně zvlněné kruchtě, nesoucí erb patronů, je rozvinuta architektura oltářů, koncipovaná již v novém pojetí. Svědčí o tom zejména hlavní oltář sv. Jakuba s dominantním zakončením a postranními sochami Karla Boromejského a Jana Nepomuckého, oba postranní oltáře i kazatelna s výrazným rokokovým dekorem, zakončená plastikou Jana Křtitele. Rovněž v oknech, na projmutých vnitřních parapetech, signalizují rokokové vázy převládající orientaci vnitřní výzdoby.¹² Svědčí o tom konečně i částečně dochované vybavení.¹³

Novostavba kostela se stala výraznou, dynamickou dominantou jak v interiéru obce, tak v širokém panoramatu.

Autorství architektonického návrhu je již řadu let známé. Velkoújezdský kostel navrhl a realizoval stavitel Mikuláš S. Thalherr (1708–69) z Fulneku, autor mnoha sakrálních staveb v tehdejší Přešovské kraji.¹⁴ Byl příslušníkem stavitelské rodiny významné nejen pro moravskou, ale zejména rakouskou a uherskou architekturu v období přechodu baroka ke klasicismu.¹⁵ Kostel sv. Jakuba Většího nebyl jeho jedinou prací pro F. K. Podstatského. V roce 1764 začal stavět i nový zámek ve Veselíčku, který navrhl v pojetí orientujícím se již zřetelně ke klasicismu výrazně francouzské orientace.¹⁶ Není zatím známý autor so-

chařské výzdoby interiéru kostela. Je nejvýš pravděpodobné, že byla vytvořena současně se stavbou; svědčí pro to zejména rokokové vázy v okenních parapetech korespondující s oltáři i kazatelnou. Není vyloučeno, že sochařská výzdoba — máme na mysli zvláště sochy světců po stranách hlavního oltáře — pochází od skupiny umělců, podílejících se v téže době na vybavení lipenských kostelů (Bohumír Fritsch, Václav Böhm, Jan Schubert, Josef Pilc ad.).

Třetí stavební akcí související s aktivitou F. K. Podstatského a F. Schmidta a dovršující výstavbu velkoújezdeckého areálu bylo založení a stavba vrchnostenského špitálu. Současně s výstavbou kostela byla v roce 1749 jižně pod kostelem vystavěna přízemní budova, završená vysokou mansardovou střechou.¹⁷ Dispoziční trojtrakt obsahoval 14 místností včetně kaple. Původně symetricky umístěný vchod byl zvýrazněn pískovcovým portálem a trojúhelníkovým štítem. Autorem stavby byl nejspíše opět M. Thalherr; projevuje se u ní zřetelá — byť zjednodušená — inklinace ke klasicismu francouzské provenience. Byla tak uzavřena výstavba areálu duchovního centra panství a zároveň jednotná koncepce, v níž byl vybudován, vytvořila vzor i pro budoucí dotváření.

Velká realizační aktivita neumkla ani později. V době působení faráře Karla Schenka (1762–89) byla u silnice k Hronovu v roce 1773 vystavěna kaple s polychromovanou pískovcovou plastikou Panny Marie Svatokopecké, vystupující z rokokové mušle.¹⁸ Před kostelní bránou byl v roce 1787 vztyčen rozměrný kamenný kříž s kvalitně ztvárněným korpusem, související snad se současně instalovanými sochami ve veselíčském předzámčí.¹⁹

Nejvýznamnější sochařské dílo bylo však vytvořeno pro hřbitov obklopující stále kostel. Součástí náhrobku Podstatských se stala socha sedícího truchlícího anděla, opírajícího se o urnu s dvěma rodovými erby. Vytvořil ji v roce 1795 v té době nejvýznamnější moravský sochař, brněnský Ondřej Schweigl (1735 až 1812).²⁰ Je charakteristickým příkladem nejen rozšířeného typu funerální plastiky, ale i výrazným klasicistním dílem poznamenaným nicméně barokními reminiscencemi.

Z dalších náhrobků starého hřbitova se nedochovalo téměř nic, přestože se zde pohřbívalo až do 2. poloviny 19. století. Příkladem, jak zřejmě vyhlížela většina náhrobků, je břídlíková deska ruského diplomata Mikuláše Malčanova, který v Újezdě zemřel v roce 1823.²¹ Není však vyloučeno, že by bylo možné objevit i další příklady.²²

Jak už bylo shora naznačeno, jedním z nejvýznamnějších zásahů do organismu obce byla stavba císařské silnice z Vídně přes Olomouc na Krakov a do Haliče, která se v letech 1782–87 vlomila v západní části do Újezda a pod kostelem navázala na starší komunikaci. Stala se však zároveň impulsem pro další, poměrně rozsáhlou výstavbu.

Úzce s ní souvisí především vznik tzv. „Panského kouta“, souboru budov spjatých s hospodářským životem panství nebo s novou organizací komunikační sítě. Architektonicky navázaly na předchozí výstavbu a rozvinuly tak původní recepti francouzsky orientovaného pojetí klasicismu, kterou převedly i za přelom století. Příznačné pro ni bylo užití výrazně horizontálních hmot završených v některých případech vysokými mansardovými střechami, v detailu pak motiv trojúhelníkového štítu i dalších identifikačních znaků (střešní vikýře, štítová půdní okna atd.).

První objekty spjaté s hospodářským a správním životem panství vznikaly představami starších staveb. Pravděpodobně v jádru nejstarší zachované budovou ve Velkém Újezdě je někdejší rychta. V době, kdy byl rychtářem bratr agilního faráře F. Schmidta Mathias, vystavěl ve dvoře zespodu otevřené stavení, k jehož konstrukci užil trámů ze starého zbořeného kostela. Je pravděpodobné, že v téže době přefasádováním stavebně sjednotil i rozlehlý objekt rychty. Mezi bočními přízemními křídly umístil střední jednopatrovou partii, završenou oso-



Hlavní budova poštovní a přepřahací stanice ve Velkém Újezdě, 1789-91, snímek ze 40. let 20. stol., archiv E. Richterové

vým trojúhelníkovým štítem. Čelu újezdského náměstí tak dominovala rozlehlá, ušlechtilě upravená stavba.²³

Na severní straně náměstí vyrostla zase panská vinopalna, opět zčásti jednopatrová, ale prostší budova.²⁴

Neméně významný byl však i soubor novostaveb, které byly umísťovány na okraji obce, v místě zaústění císařské silnice a vytvořily zde „Panský kout“. Ještě během stavby silnice byla v Újezdě zřízena poštovní a přepřahací stanice. V letech 1789–91 první poštovní Samuel Plechel vystavěl celý areál budov, kúl-

ny, stáje, patrovou sýpku obklopující dvůr a zejména hlavní obytnou stavbu.²⁵ Dlouhý objekt s mansardovou střechou, štítem a zajímavými detaily byl koncipován jako výrazná horizontální hmota.

V sousedství bylo zanedlouho zřízeno mýto a při něm v roce 1790 postavena mýtní stanice, opět přízemní, prostá, vyvážená stavba s dosud zachovalým charakteristickým detailem „volského oka“ ve štítě. V roce 1839 byla na straně obrácené k obci vyhloubena nika a v ní osazena dřevěná plastika Jana Nepomuckého.²⁶

Naproti poště vystavěl v roce 1793 Matyáš Till rozlehlou jednopatrovou budovu hostince „U zlatého jelena“ s ubytovacími prostorami, stájemi a velkým hospodářským dvorem.²⁷

Výstavbu pozoruhodného areálu na delší dobu uzavřela budova vrchnostenské myslivny, postavená pro správce lesního revíru.²⁸ Ačkoliv časově vzdálenější, navázala rovněž na typologickou skladbu předchozích budov, kterou kultivovaně aktualizovala. Přízemní objekt měl průčelí upravené v charakteristické empírové podobě lichých arkád a místo osového štítu zaujal rozeklaný segmentový fronton.

Přestože se zřejmě velmi těžko podaří protrhnout anonymitu staveb tvořících areál „Panského koutu“, nesnižuje to jejich kvalitu. Ač odlišné od převládajícího typu zdejší lidové architektury, stylově postupně srostly tak úzce s prostředím, pro něž byly určeny, že se staly nejen jeho organickou součástí, ale přímo reprezentanty. Přispělo k tomu jistě i prosté, ale ušlechtilé materiálové cítění čerpající zásadně z místních zdrojů (bílá omítka a černá krytina břidlice).²⁹

Do západní části obce, kolem císařské silnice, se soustřeďovaly významné stavby i během 2. poloviny 19. a ve 20. století. V 80. letech působil v Újezdě švagr starosty Felixe Kovaříka, přerovský stavitel František Lazar. Z jeho realizací zde vynikala především novostavba školy z roku 1887, jednopatrová volně stojící stavba s uměřeně pozdně klasicizujícím průčelím.³⁰ V témže roce od něj nechal F. Kovařík — jako díkuvzdání za svoje uzdravení — postavit romanticky koncipovanou kapli Panny Marie Lourdské, s typickou imitací skály a krápníkové jeskyně, v jejímž středu je nika se sochou Madony.³¹

Jedním z dokladů rostoucí zámožnosti obce i obyvatel po osvobození z roboty byla hojná výstavba kamenných křížů (mnohdy náhrada původních dřevěných) na místech spjatých s pozoruhodnými událostmi.³²

Přestože se neuskutečnila výstavba železnice přes Velký Újezd, i sem — zejména od přelomu století — začala pronikat industrializace a s ní související nové typy objektů. Na druhé straně se zde objevovaly i stavby, které bychom mohli označit jako kuriózní a jindy mondénní;³³ vnášely do dosud agrárního městečka motivy svébytně městské provenience. Pronikání těchto prvků bylo charakteristické zejména pro dva objekty, doplňující „Panský kout“.

V roce 1905 si dlouholetý starosta obce a zemský poslanec Karel Richter postavil vilu, již navrhl člen rodiny, Emil Richter, usazený jako stavební inženýr ve Vídni.³⁴ Poměrně rozlehlá stavba byla první secesní architekturou v obci; autor ji pojal jako anglikanizující objekt, na jehož bohaté hmotové skladbě se uplatnila i výrazná kombinace materiálů. Nedaleko stojící původní přízemní stavba radnice byla nahrazena jednopatrovou nárožní budovou. Byla postavena v roce 1909 podle návrhu olomouckého stavitele Karla Starého st., s průčelími, pokrytými florálně inspirovaným secesním dekorem.³⁵

Transformace motivů tzv. „velkého umění“ pokračovala i v meziválečné době. Nejcharakterističtějším příkladem se v Újezdě stala vila proslulého lékaře „lidumila“, dr. Richarda Orsavy, kterou pro něj v roce 1925 navrhl a zároveň postavil zednický mistr Koš z Přáslavic a alegorickými reliéfy vyzdobil původně tršický sochař-samouk Čeněk Palík. Výchozím podnětem byla pozdní secese a zejména dekorativismus.³⁶



V. Aulegk (?): vrchnostenská myslivna ve Velkém Újezdě, 1826 (?), snímek z 10. let 20. stol., archiv O. Babičkové

Na náměstí byl vztyčen — jako památník padlým v 1. světové válce — mramorový obelisk, s reliéfním motivem umírajícího anděla od olomouckého kameníka J. Havlásky.³⁷ Nepříliš šťastné byly „modernizační“ úpravy okolí kostela v roce 1922, spojené se zbořením části staré ohradní zdi a zejména portálu s bránou. O deset let později je doplnila i stejně tvrdě pojatá novostavba fary.

Naopak výjimečně citlivými se staly stavební zásahy olomouckého architekta Lubomíra Šlapety, realizované od konce 30. do konce 40. let. V době, kdy začínalo být stále bolestněji pociťováno stírání venkovského svérázu a jeho nahrazování bezduše přejímanými městskými, vlastně periferními vzory, dokázal Lubomír Šlapeta v praxi, že aplikace soudobého pojetí života nemusí být na venkově vždy nutně provázána absencí vkusu.³⁸

V letech 1937—39 si podle jeho návrhu postavil rodinný dům B. Heger. Přízemní stavba s vestavěným podkrovím rozvinula architektovo oblíbené pojetí, spočívající ve snaze maximálně propojit interiér obytné části (v tomto případě haly spojitelné s jídelnou) se zahradou. Zároveň nejen respektoval, ale přímo rozvinul motivy příznačné pro podhorské stavebnictví, vysokou střechu, pokrytou břidlicí a citlivě užitě dřevěné obložení.³⁹

Ještě výraznějším příkladem navázání kontinuity s místními stavebními specifiky byla přestavba někdejší „fořtovny“, poslední obytné stavby v „Panském koutě“, kterou podle Šlapetova návrhu v letech 1948—49 uskutečnil dr. J. Richter.⁴⁰ Autor naprosto respektoval prostý, uměřený charakter původní pozdně klasicistní stavby a soustředil se na úpravy interiérů, kde vtipně a důmyslně sloučil provoz ordinace venkovského lékaře s bydlením. Orientoval je především

do ústřední haly, přičemž v řešení schodiště k podkroví aplikoval náznak loosovského prostorového pojetí.

V letech 1946—48 pracoval L. Šlapeta i na regulačním plánu celé obce. Jeho činnost však ve Velkém Újezdě vyvrcholila zejména spoluprací na stavbě pomníku zákřovské tragédie, „Zalova“ z let 1948—49, jehož sochařskou část vytvořil Vladimír Navrátil.⁴¹

Sochař Vladimír Navrátil (1907—1975) — vedle básníka Františka Nechvátala nejvýznamnější postava spjatá ve 20. století s Velkým Újezdem — přilnul k obci tak, že se zde ve 30. letech natrvalo usadil. V Újezdě vytvořil i většinu svých prací, z nichž některé byly určeny přímo pro jeho sousedy. Na prvním místě stojí především soubor náhrobků na hřbitově, který vznikl vesměs ve 40. letech, v nejlepší autorově době, kdy se výrazně projevil jeho lyrický a zároveň kontemplativní naturel.⁴²

Ve dvou etapách, mezi léty 1949—57, si v oblíbeném místě, na „Kamenici“ postavil rodinný dům s atelíérem. Romantizující stavbu, jejíž projekt sám výrazně korigoval, mu navrhl dlouholetý spolupracovník, olomoucký architekt František Novák.⁴³ Cílem obou umělců bylo vytvořit prostředí vhodné pro sousedění k práci i společenský styk.⁴⁴

Shrneme-li ještě jednou to, co se zachovalo z uměleckých památek Velkého Újezda, vidíme zřetelně, že vrcholná díla vyrůstala v období od poloviny 18. do počátku 19. století, kdy zde bylo systematicky budováno hospodářské i duchovní centrum panství. Na jedné straně jistě zaujme způsob, jak byly podněty „velkého“ umění aplikovány do skromného prostředí podhorského městečka. Na druhé straně je neméně zajímavé, že plody této aplikace postupně tak srostly s jeho tváří, že se staly dokonce její podstatnou součástí.

V souvislosti se stále probíhajícími velkými změnami struktury venkova je jen logické, že se zvětšuje i dialekticky podmíněná nutnost udržovat historickou kontinuitu. Ta je nejvíce ztělesňována právě uměleckými, zejména stavebními památkami. K jejich zachování, případně novému využití, by měla směřovat osvěta a zejména vědomí osobitosti a hrdosti, založené na správně pochopeném místním patriotismu.

1 Ve státním seznamu kulturních památek jsou pod Velkým Újezdem evidovány: kostel, kříž u kostela z 2. pol. 18. stol., vrchnostenský špitál, Zákřovský „Zalov“, kříž při západní straně kostela, v kostele: hlavní oltář, socha anděla v kryptě, 2 páry postavníků, souprava liturgických rouch, mešní kalich, zvon „Maria“, monstrance, kalich, relié pánů z Pernštejna. Srv.: Mlčák, L.: Státní seznam nemovitých kulturních památek. Okres Olomouc a městská památková rezervace Olomouc. Olomouc 1982, s. 91, č. 703—706.

2 Zejm. dvě základní práce K. Domesa: Z historie Velkého Újezda a okolí. Velký Újezd 1966. — Velký Újezd v minulosti a přítomnosti. Ostrava 1974.

3 Silnice vedla původně mimo obec.

4 Až koncem 19. století byly nahrazovány jednolitou frontou, lemující záhumenkové cesty. Ze starších i novějších stodol zůstalo dosud zachováno několik příkladů.

5 V témže roce byla zazděna v domovní chodbě. V ose nízkého reliéu je štít se zubří hlavou, nesený dvojicí gryfů. Pánům z Pernštejna patřilo panství v letech 1486—1548. Reliéf byl dodatečně dat. 1694. Srv.: Domes, 1966, s. 85.

6 V r. 1832 byl přemístěn z lesa Dubovice na nově založený hřbitov, 1940 byl osazen na dnešní místo. Kříž je z hrubozrnného pískovce, stojí na kamenném — zřejmě druhotně použitém — podstavci, má hranolovitý sokl, masivní, kónicky se zužující kříž jetelového tvaru s korpusem Krista. Na kříži je rytý nápis: V:G:W:F:I:K:E. Srv.: Domes, 1974, s. 38.

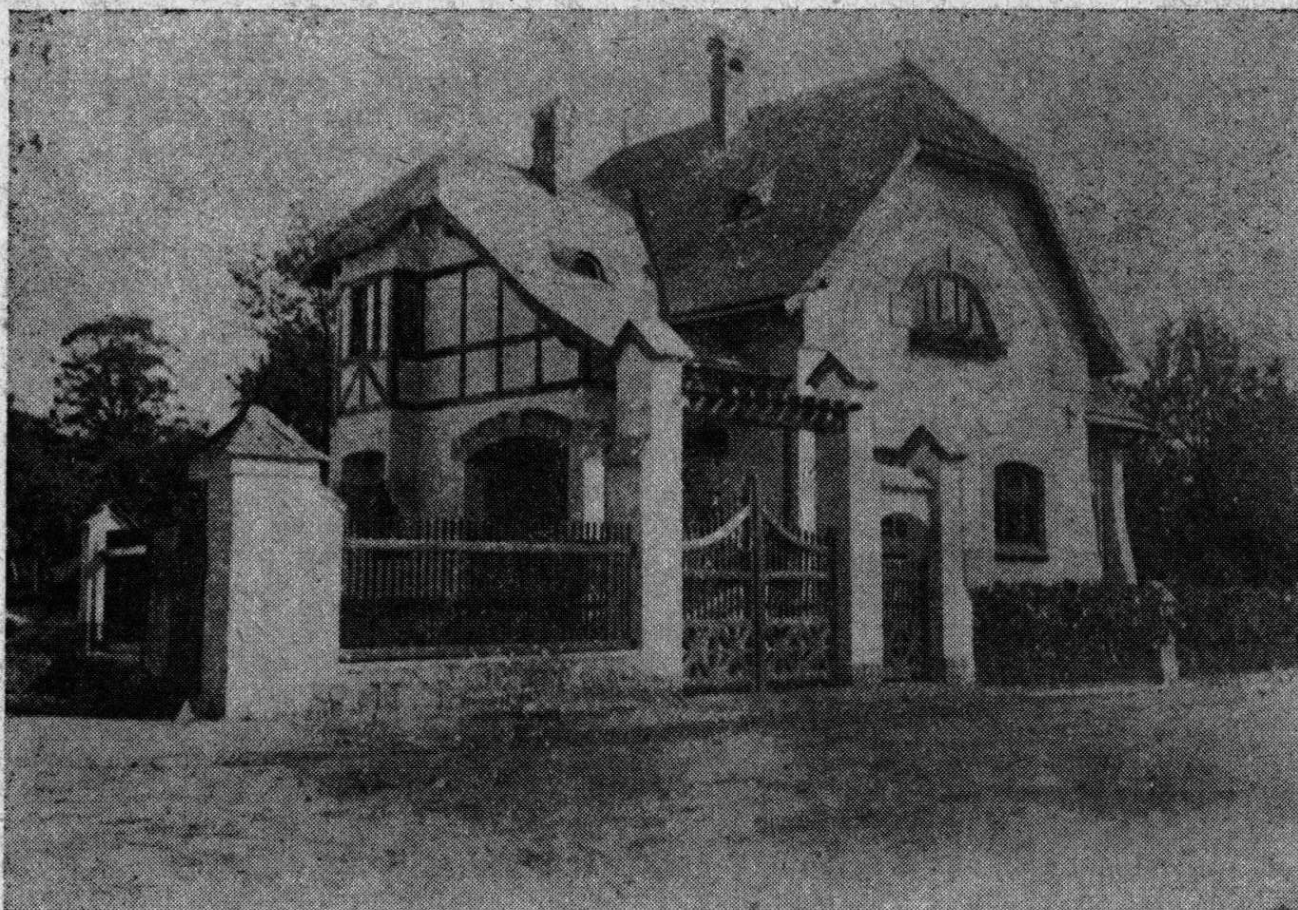
7 Na podstavcích z mlýnských kamenů je sokl, nesoucí kulatý dřík se sochou, silně narušenou chátřáním. Byl restaurován v r. 1922. Srv.: Domes, 1974, s. 38 a 110.

8 Původní je pouze podstavec, vlastní socha je kopie z r. 1922, kdy byla vytesána z pilíře zrušené brány od kostela. Srv.: Domes, 1974, s. 110.

9 Podstatským z Prusinovic, později Podstatským z Liechtensteinu-Kastelkornu patřilo panství Veselíčko s Velkým Újezdem od r. 1573 do r. 1848.

10 Zbořena 1932, kdy byla na zachovaných základech vystavěna volná kopie původní hmoty. Srv.: Domes, 1974, s. 112.

11 Z původního kostela byl do novostavby přenesen zřejmě jen zvon „Maria“ z 15. stol. Srv.: Wolný, G.: Die Markgrafschaft Mähren, topographisch, statistisch und historisch geschil-



E. Richter: vila K. Richtera ve Velkém Újezdě, 1905, snímek z 10. let 20. stol., archív E. Richterové

dert. I. Prerauer Kreis, Brünn 1835, s. 465. — Baďura, J.: Vlastivěda moravská, Lipenský okres, Brno 1919, s. 359 n. — Bartoněk, M.: Velký Újezd. In: Lipník nad Bečvou, město a soudní okres. Lipník 1933, s. 194. — Domes, 1966, s. 23–25. — Domes, 1974, s. 105–109, tab. 3, 6–8.

12 Stylová čistota a zejména kvalita interiéru utrpěly zejm. úpravami koncem 19. a v 1. pol. 20. stol. V r. 1804 byly postranní oltáře vybaveny obrazy od neznámého malíře ze Salcburku, 1875 byly pořízeny nové varhany (fa Rieger z Krnova, nová výměna 1937), v 90. letech byla doplněna část sochařské výzdoby, hlavní oltářní obraz je z r. 1928 od rychnovského malíře Demla. Při poslední opravě byla obnovena šablonovitá výmalba z konce stol. Nejvýraznějším zásahem do okolí kostela bylo zboření části ohradní zdi a zejm. klasicistního portálu brány s mříží r. 1922.

13 Vedle zmíněného středověkého zvonu umíráček z r. 1751, křtitelnice (kamenná mísa na dřevěné noze s figurální dřevěnou skupinou křtu, lidovou prací z 18. stol.), rokokové křeslo se dvěma stoličkami v presbytáři, pár postavníků (z konce 18. stol., s dřevěnou řezbou, v jednom případě s postavou Krista, v druhém se skupinou Nejsv. Trojice), mešní kalich (ze zlaceného stříbra s polopostavami světců v medailónech s rokajovým ornamentem, pořízen za faráře K. Schenka r. 1779, znač. R — snad olomoucký zlatník Wolfgang Rossmayer?), kalich (ze zlacené mědi a stříbra s vídeňským puncem, klasicistní s přežívajícími rokokovými motivy), monstrance (zlatnická práce s monogramem R), pár postavníků (dřevěných, s neogotickým dekorem, z 1. pol. 19. stol., se soškami P. Marie a sv. Jakuba), souprava liturgických rouch (kasule, štola, bursa, manipul, zřejmě z přelomu 17. a 18. stol.).

14 Kostely ve Fulneku, v Hradisku u Kroměříže, v Hulíně, Lipníku nad Bečvou, Brušperku aj. Srv.: Richter, V. — Kudělka, Z.: Die Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts in Mähren. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 16, Brno 1972, s. 125.

15 Syn Jana T., budínského stavitele, poč. 30. let 18. stol. přišel z Uher do Fulneku, kde se trvale usadil. Otec Josefa Jana Nepomuka T., který se po absolutoriu vídeňské AVU stal architektem uherské stavitelské komory, Václava Jana T., jenž převzal otcovu profesi ve Fulneku a Jana Sarkandra T., pozdějšího architekta olomouckého arcibiskupství. Srv.: Indra,

B.: Fulnecká rodina stavitelů-architektů Thalferů. In: Vlastivědný sborník okresu Nový Jičín, 14, 1974, s. 35–50.

16 Stavbu po otcově smrti dokončil v r. 1771 syn Václav Jan Thalherr (1738–88). V předzámčí jsou sochy sv. Aloise (1780), sv. Josefa (1783) a sv. Floriana (přepis olomouckému sochaři Janu Scherhaufovi). Původně pravidelně založený park byl počátkem 19. stol. rozšířen o přírodně krajinářské partie.

17 Osou dispozice byla chodba, křížící se ve středu, z níž byly jednotlivé místnosti zpřístupněné a také vytápěné. Špitál měl společnou kuchyni, 2 pokoje pro nemocné a kapli. Budova – z níž se zachovala v původním stavu polovina – je dnes v demoličním stavu. Srv.: Baďura, 1919, s. 356–363. – Domes, 1966, s. 56–57. – Domes, 1974, s. 57, tab. 5.

18 Tvář P. Marie je poškozena. Kaple byla koncem 19. stol. neogoticky přestavěna. Srv.: Domes, 1974, s. 110.

19 Zejm. již zmíněné dílo soch. Jana Scherhaufa (1725–92). Srv.: Domes, 1974, s. 110.

20 Na soklu nápis: Seine verewigten Aeltern aus Dankbarkeit und Liebe gewidmet von L. G. Podstatský 1795. Když byl zrušen starý hřbitov u kostela a založen nový za obcí, rod Podstatských si r. 1832 vystavěl pod presbytářem kostela kryptu a socha anděla byla přemístěna do chrámového interiéru. V r. 1881 byla krypta zvěšena a vchod upraven zvenčí, z nového přístavku za presbytářem, vystavěného v neogotice (původně s dvěma fiálami, plochou střechou a křížovou klenbou). Schweiglova plastika byla přemístěna z interiéru kostela na dnešní místo, do niky nad schodištěm v přístavku, až v 70. letech tohoto stol. Je opatřena náterem. Srv.: Domes, 1966, s. 26 a 85. – Domes, 1974, s. 113 a 114, tab. 9.

21 Empírový epitaf s nápisem ve verzi německé (Hier ruhet / Nicolaus v. Malzanof / russisch Kaiserlicher Titulrat / aus Moskau / Gebeliren am 6. ten Dezember 1801 / gestorben am 28. ten September 1823) a ruské byl po zrušení hřbitova druhotně osazen do farní zidky. V r. 1972 byl nad deskou zřízen přístřešek, k němuž bylo použito dvou dubových trámů z původního dřevěného kostela, které byly po jeho demolici užity při stavbě hospodářské budovy v rychtě. Srv.: Domes, 1974, s. 113 a 133, tab. 10. – pozn. 23.

22 V přístavku nad schodištěm do krypty je např. deponovaná pískovcová plastika Anděla smrti z 19. stol.

23 Čp. 67. Dědičnou rychtu v poslední čtvrtině 18. stol. hrabě Alois Podstatský prodal a byla pak rozparcelována. Později v ní byl i hostinec. Charakter stavby utrpěl nejprve oddělením levého křídla, které bylo samostatně upraveno a při tom byl zazděn i průjezd. Při poslední opravě průčelí v 70. letech 20. stol. majitel podstatně setřel původní vzhled objektu odstraněním štítu, domovního znamení – terakotové sošky lva a přefasádováním. Srv.: Baďura, 1919, s. 356–363. – Domes, 1966, s. 11. – Domes, 1974, s. 133.

24 Čp. 14. V r. 1853 byla radikálně přestavěna a nadstavěna stav. Josefem Gurkem z Lipníka n. B. Majitelem byl tehdy Michal Donáth, objekt se skládal z hlavní budovy s přízemním křídlem, s klenbami do plácek, na druhé straně dvora, uzavřeného kamennou branou byly stáje. Srv.: Stár Opava, poboč. Janovice, Velkostatek Veselíčko, inv. č. 445, č. kart. 83. – Domes, 1966, s. 46–47 a 107.

25 Čp. 100. Pošta byla zrušena r. 1842 v souvislosti s výstavbou železnice. Hospodářské budovy, zaklenuté plackami na klenebních pasech, byly demolovány na přelomu 70. a 80. let 20. stol., zbořením je dnes ohrožena i hlavní budova. Zachována má být pouze brídlicová tabulka, umístěná původně ve střeše nad štítem, s vyrytou postiliónskou trubkou, letopočtem 1837 a iniciálami posledního poštmistra, Otto Brosche. Srv.: Kšíř, J.: O vývoji olomouckého poštovníctví. In: Zprávy vlastivědného ústavu v Olomouci, 1967, č. 135, s. 7–13. – Domes, 1966, s. 50–53. – Domes, 1974, s. 40 a 41, tab. 11. – Gračka, V.: Poštovní přepřahací stanice ve Velkém Újezdě. In: Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci, 1979, č. 200, s. 11–13. – Domes, K.: Svědek koňské poštovní přepravy. In: Stráž lidu, 9. 7. 1983, s. 4.

26 Čp. 98. Prvním mýtným byl Jan Horálek von Weisenstern, posledním 1891 J. Maillinger. Ve střeše, kryté brídicí, je další charakteristický prvek, trojúhelníkové vikýře. Budova je částečně přefasádována. Srv.: Domes, 1966, s. 49 a 50, 118. – Domes, 1974, s. 39 a 40.

27 Čp. 99. Na desce nad vchodem bylo umístěno dnes nezvěšné domovní znamení. Srv.: Domes, 1966, s. 118.

28 Čp. 105. Stavbu zřejmě v r. 1826 realizoval stav. Vincenc Aulegk z Olomouce. Srv.: Stár Opava, poboč. Janovice, Velkostatek Veselíčko, inv. č. 446, kart. 83. – Domes, 1966, s. 119.

29 Pro panství Veselíčko např. pracovali v 1. pol. 19. stol. tito stavitelé: ve 20. letech V. Aulegk z Olomouce a J. Pokolík z Lipníka, ve 30. letech A. Keller a J. Klobuček, ve 40. letech J. Mayer a C. Roztočil z Hranic, v 50. letech J. Gurk.

30 Čp. 173. V r. 1966 byl původní charakter zcela setřen přístavbou spojenou s přefasádováním. Po obou stranách vchodu byly umístěny bronzové reliéfy se symboly válečného utrpení od VI. Navrátila. Srv.: Domes, 1974, s. 96 a 101, obr. 12.

31 Po levé straně silnice ke Kozlovu a dále k poutnímu místu Stará Voda. Součástí kaple se stal upravený výtok vody. Srv.: Domes, 1974, s. 110.

32 Kamenný kříž z r. 1869, vztyčený na křížovatce v „Panském koutě“, na místě dřevěného z r. 1837; v r. 1884 byl postaven kamenný kříž u silnice ke Kozlovu v sousedství staršího dřevěného z r. 1866; v témže r. byl na místě staršího dřevěného postaven kamenný, tzv. „Červený“ kříž Na Nivách; r. 1887 socha Jana Nepomuckého před kostelem; 1897 i nový kříž na hřbitově za obcí (od kostela byl hřbitov přeložen r. 1832 východně od obce k císařské silnici, k níž byl rozšířen r. 1880. Nejstarší zachovaný náhrobek je na hrobě faráře Ignáce Procházky (1783–1870); je kamenný, neogotický, s litinovou ohrádkou; posledním byl litinový kříž na kamenném podstavci, tzv. „Horáků“ (dnes poškozený), postavený r. 1898 na rozcestí varhošské silnice. Srv.: Domes, 1974, s. 110.



L. Šlapeta: rodinný dům B. Hegera ve Velkém Újezdě, 1937-39, snímek P. Zatloukal 1981

33 Z kuriózních příkladů tzv. „Babylón“ (čp. 84), stavba na konci obce, s věží a s romantickohistorizujícím dekorem, dnes přestavěná; z mondénních zejm. Nekoksovy lázně (a zde zvl. nedávno zbořená zahradní restaurace) v Záhumenském mlýně (čp. 91). Srv.: Domes, 1966, s. 59 a 60.

34 Čp. 195. Dnes OÚNZ, v rámci přestavby byl na poč. 70. let zcela setřen původní charakter.

35 Čp. 15. V r. 1970, při přestavbě, byla budova zcela přerasádována, zachovány zůstaly pouze reliéfy Karla IV., Jiřího z Poděbrad a znaky Čech, Moravy a Slezska. Srv.: Domes, 1974, s. 90, 92, obr. 12, 14, tab. 15.

36 Čp. 210. Centrem dispozice je vnitřní hala, prostupující do 1. patra, s otevřeným dřevěným schodištěm. Pův. tršický, později velkobystřický sochař Č. Palík provedl reliéfy nad hlavním vchodem (alegorie smrti a nemocného) i nad vchodem do zahrady (motiv z Rubense). Na zábradlí dvorního schodiště jsou sošky dvou kocourů od Vl. Navrátila, z doby jeho učení v hořické kamenosochařské škole. Navrátil měl vztah jak k Palíkovi (učil se u něj), tak k Orsavům (každoročně o prázdninách u nich během studií bydlel; jednou z jeho nejlepších prací je portrétní busta dr. R. Orsavy v bronzě z r. 1939).

37 Jména třicetiosmy padlých z 1. svět. války byla později doplněna i o ztráty z 2. svět. války.

38 Poměrně úspěšně se zpočátku, v 30. letech, rozvíjela i výstavba v jiném oboru, který se později stal ožehavým, v budování víkendových obydlí — chatových srubů, jejichž skupina byla citlivě umístěna do téměř parkově upravených cípů lesa, za areálem o něco později vybudovaného koupaliště. Citlivým zásahem bylo i zřízení tzv. „Výletního místa“, pavilónu

na mýtině, spojené s obcí lipovou alejí.

39 Čp. 252. Dům představuje jednu z autorových variací na otázku minimálního rodinného bydlení, spojenou zde i s principem úsporného vytápění jediným topidlem.

40 Čp. 133. Postavil ji v r. 1871 někdejší poštovní Ignác Schubert. Od r. 1890 zde byla četnická stanice. Srv.: Domes, 1966, s. 121.

41 Na podstavci (o rozměrech stavení, v němž bylo 19 mužů upáleno) je vysoký sokl s pískovcovou sochou bledající ženy. Srv.: Domes, 1966, s. 70–72, 84–85. — Domes, 1974, s. 77, tab. 12.

42 Bronzový reliéf Kristus klesající pod křížem (náhrobek Košovy rodiny), volná opuková plastika P. Marie (náhrobek Orsavovy rodiny), volná bronzová socha Kristus ukazující stigmata (náhrobek Kovařikovy rodiny), bronzová plastika schoulené dívky, jedna z variací na Maryčku Magdonovou, z 50. let (náhrobek Navrátilovy rodiny). Umělcovým dílem je i vstupní brána s dvěma postranními pískovcovými alegorickými plastikami žen.

43 Čp. 125. Charakteristický je zejm. romantizující motiv dřevěného podloubí s francouzským oknem a okenicí v pozadí a zvláště umístění stavby za okrajem obce, v malebné poloze u potoka, s výhledem na luka. V loňském roce byla před novostavbou školy odhalena busta Vl. Navrátila od Rudolfa Doležala.

44 Jedním z posledních pokusů o citlivé začlenění novotvaru do speciického rázu obce, byl obytný dvojdom čp. 275, přízemní stavba z r. 1953 od olomouckého arch. Tomáše Černoušk, navazující na charakter této enklávy venkovského klasicismu.

OBSAH

Jaroslav Váňa: Výtvarné umění a ekologická výchova	1
Yvonna Boháčová: K výstavě Zdeňka Seydla	11
Jindřich Vybíral — Pavel Zatloukal: Zmizelá památka moderní architektury	14
Vladimír Gračka — Pavel Zatloukal: Umělecké památky Velkého Újezda	20

VYOBRAZENÍ NA OBÁLCE

1. strana obálky:

Z. Seydl: *Souboj roháčů*, 1954, suchá jehla, snímek T. Boháč

2. strana obálky:

L. Bauer: *vila F. Kurze v Krnově*, 1902-03, schodiště v hale, snímek Slezské muzeum Opava

3. strana obálky:

M. S. Thalherr: *kostel sv. Jakuba Většího ve Velkém Újezdě*, 1749-51, snímek před r. 1922 z archivu V. Gračky a P. Zatloukala

4. strana obálky:

L. Bauer: *vila F. Kurze v Krnově*, 1902-03, detail dvorního průčelí, snímek Slezské muzeum Opava

Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci č. 241. Vydalo Krajské vlastivědné muzeum v Olomouci, nám. Republiky 5/6. Odpovědný redaktor dr. Vlastimil Tlusták. Vytiskly Moravské tiskařské závody, n. p., závod 10, třída Lidových milicí 5, Olomouc.

Rukopis odevzdán do tisku 6. 2. 1986

© Krajské vlastivědné muzeum Olomouc

Reg. zn. RM 134



