

SBORNÍK

památce Jiřího Padrty

1985

Neprodejný rukopis

Opisování vázáno na souhlas autorů



FRANTIŠEK ŠMEJKAL	Jiří Padrta (1929-1978)	4 - 6
JIŘÍ PADRTA	Kazimír Malevič	6 - 21
JANA ŠEVČÍKOVÁ - JIŘÍ ŠEVČÍK		
	Loučení s modernismem	21 - 29
MAHULENA NEŠLEHOVÁ	Příklad Bohumila Kubišty	29 - 40
JINDŘICH CHALUPECKÝ	Příběh Vladimíra Boudníka	40 - 54
JAROMÍR ZEMINA	Václav Boštík	54 - 57
MILAN KNÍŽÁK	Umění je jen berla	58 - 59
	Performens jako vývoj i jako degenerace	59 - 63
MILAN KOZELKA	Nové kresby Václava Stratila	64 - 75
JIŘÍ ŠETLÍK	Člověk, prostor, vesmír	75 - 83
STANISLAV ULVER	Vzestup a pád Františka Ikara	84 - 89
KAREL SRP Jr	Rozhovor se Stanislavem Kolíbalem	89 - 94
JIŘÍ ŠETLÍK	Nový romantismus Theodora Pištěka	94 - 97
JOSEF KROUTVOR	Karel Nepraš a česká groteska	98 - 104
Překlady Adolfa Kroupy		104 - 107
ČESTMÍR KAFKA	9 textů z uplynulých let	108 - 114
JOSEF HLAVÁČEK	Chalupeckého summa	114 - 130
IGOR ZHOŘ	Kurt Schwitters polemizuje s brněnskou Frontou	130 - 136
SUZI GABLIKOVÁ	Umění ve znamení dolaru	137 - 147
IVONA RAIMANOVÁ	Výběr výstav českého výtvarného umění v roce 1984	148 - 163

Jiří Padrta byl jedním z těch, kdo výrazným způsobem ovlivňovali podobu a směřování našeho výtvarného života od konce padesátých a v průběhu celých šedesátých let. Byl nejenom pohotovým, vzdělaným a všestranně informovaným komentátorem našeho i zahraničního výtvarného dění, ale v nejednom případě i iniciátorem nových cest českého umění, které také neúnavně propagoval v zahraničí. Vedle této teoretické a kritické činnosti, zaměřené k současné tvorbě, se soustavně věnoval i historii moderního umění, a to jak českého, tak světového.

Jiří Padrta se po absolvování pedagogické fakulty v roce 1953 stává redaktorem Výtvarné práce, kde také publikuje své první recenze a články. Rozhodující obrat v jeho aktivitě, která do té doby nijak nevybočovala z mezí tehdy obvyklé výtvarně-kritické praxe, přinesl až jeho několikaměsíční studijní pobyt ve Francii v roce 1956. Ten mu umožnil - jako jednomu z nemnohých - seznámit se s problematikou současné západoevropské tvorby, jež v té době byla u nás téměř neznámou pevninou. Padrta ze své cesty vytěžil sérii reportáží a článků a zvláště obsáhlou, dobře dokumentovanou studii Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj, publikovanou na pokračování ve Výtvarném umění v roce 1957. Byla to první oficiální informace o současném abstraktním umění, která měla nemalý vliv na orientaci mladší výtvarnické generace, jež koncem padesátých let začala směřovat k nefigurativní tvorbě.

Druhým významným činem, který předurčil trasu jeho budoucího uměleckohistorického zájmu, byla jeho spoluúčast (s Miroslavem Lamačem a Janem Tomešem) na přípravě a organizaci výstavy Zakladatelé moderního českého umění, která byla uspořádána roku 1957 v brněnském Domě umění a stala se prvním krokem ke generální rehabilitaci naší moderní tvorby, do té doby pod vulgaristickým anatématem striktně utajené. O dva roky později pak organizuje pokračování této výstavy pod názvem Dvacátá léta, s níž se už mohlo seznámit nejen brněnské, ale i pražské publikum.

Padrtova badatelská orientace na kubismus se projevila znovu v roce 1960 v jeho Picassově monografii (Artia), poprvé zveřejňující díla z československých sbírek, v monografii Georgera Braqua (1964), v doslovecích ke Kahnweilerovi, k Picassovu

životopisu od Vallentinové a vyvrcholila v monumentálním třísvazkovém díle o českém kubismu (opět s M. Lamačem), které bylo koncem šedesátých let odevzdáno do tisku v Odeonu, ale jako mnoho jiných knih už nevyšlo. Stejný osud ostatně potkal i jeho monografii o Marcelu Duchampovi.

Paralelně s touto uměleckohistorickou prací, jejímž plodem byly ještě drobné svazky o Karlu Boháčkovi (1958), Václavu Bartovském (1960), Edouardu Manetovi (1961), a Joanu Miróovi (1967), se rozvíjí Padrtova kritická a teoretická aktivita. Na přelomu padesátých a šedesátých let sece se sympatiemi sleduje vznik české informelní a introspektivní abstrakce, ale sám ještě píše o tradičněji orientovaných autorech starší generace. Po názorové diferenciaci tehdy ještě neveřejné fronty nefigurativní tvorby, k níž dochází na počátku šedesátých let, se přiklání ke kolářovskému okruhu a spoluzakládá s ním skupinu Křižovatka, jejíž výstava v roce 1964 měla vytvořit protipól medkovskému okruhu, prezentovanému současně na výstavě D. Po rychlé názorové krystalizaci se z Křižovatky vyčleňují dvě nové výrazové polohy, které nacházejí v Jiřím Padrtovi svého čelného teoretika. Jsou to na jedné straně lettristické a na druhé konstruktivní tendence. Prvním z nich, zahrnujícím písmové obrazy i vizuální poezii, věnoval Padrta několik článků a výstav (pod názvem Obraz a písmo), mapujících hraniční oblast mezi básnictvím a malířstvím. Většinu své energie však věnuje v druhé polovině šedesátých let propagaci a obhajobě nové konstruktivistické linie českého umění a jeho jednotlivých reprezentantů (Malich, Demartini, Sýkora, Kolář, Boštík, Urbásek, Kubíček atd.). V roce 1968 pak pořádá s několika jinými teoretiky významnou výstavu Nová citlivost, kterou vymezuje novou, dominantní orientací českého umění druhé poloviny šedesátých let. Ačkoliv zaujímá při obhajobě této linie militantní postoj, polemicky zaměřený proti introvertně informelnímu a imaginativnímu proudu, neuzavírá se do sterilního dogmatismu, jak o tom svědčí jeho studie o čelných reprezentantech právě tohoto antagonistického okruhu, o Melkovi, Boudníkovi a Piesenovi.

Po Padrtově návštěvě Moskvy v roce 1965 se začíná vyhranovat další ohnisko jeho zájmu, a to o ruské avantgardní a současné sovětské neoficiální umění, které v posledních letech na bylo v jeho práci dominantní postavení.

Krátce po zrušení Výtvarné práce, jejímž se stal v poslední době šéfredaktorem, je stížen dvěma infarkty a odchází s vážnou srdeční chorobou do důchodu. Nějakou dobu si na svou nemoc

těžko zvyká, ale pak nachází východisko v intenzivní práci, přerušované jen periodickými pobyty v nemocnicích. Vnucená klauzura, zapříčiněná téměř současně dvojím vyřazením z normálního života, mu umožňuje soustředit se na neobyčejně důkladné a hluboké studium, zaměřené téměř monotematicky k dílu Kazimíra Maleviče a ruskému suprematismu. Plodem těchto dlouholetých rešerší, přerušovaných jen prací na monografii Jiřího Koláře (1975), se měla stát kniha o Malevičově výtvarné teorii. K jejímu napsání mu však už nezbyl čas. V posledních dvou letech, vědom si progresivního ochabování svých fyzických sil, však náhle vyprodukoval - jakoby v jakési horečné intelektuální erupci - řadu zásadních textů, sondujících Malevičovo dílo z nejrůznějších námětových i metodologických aspektů. Zabývá se v nich základními pojmy a teorií suprematismu, Malevičovým vztahem k filosofií, teosofií, poezii, futurismu, mašinismu, ale i interpretací jeho obrazů, lingvistickou analýzou jeho rukopisů a kritickou nejnovějšího malevičovského bádání. Některé z těchto textů byly publikovány v zahraničních sbornících a katalozích, jiné zůstávají ve více či méně definitivní podobě v rukopisech. Nicméně i to málo, co bylo dosud publikováno, stačilo k tomu, aby začal být považován za mezinárodně uznávanou autoritu, jak o tom mimo jiné svědčí jeho pozvání na malevičovské kolokvium do Paříže, které bylo zahájeno několik dnů po jeho smrti.

Jiří Padrta

KAZIMÍR MALEVIČ

(několik poznámek a otázek k interpretaci)

S rozvojem malířského pohybu se začíná rozvíjet malířské myšlení. Začíná myšlenkový proces, snažící se vyjasnit a potvrdit nebo odmítnout malířský cíl vyjevovaný malířem. Tak se začíná vytvářet filosofie malířské tvorby, která pak dochází k nepředmětnosti neboli absolutnu.

K.Malevič, Světlo a barva, 1923

Der gegenwartige Künstler erklärt also nicht sein Werk, sondern verstafft Klarheit über

1. Tématem těchto poznámek je vytyčení některých otázek k dialektice vztahů myšlenky Kazimíra Maleviče k Evropě. Je to problematika složitá a plná nástrah. Už samy houštiny Malevičových teoretických autointerpretací, hojně zkoumané v poslední době, zavádějí snadno na scestí. Není těžké vysledovat z nich celou pestrou škálu vlivů západní filosofie, estetiky a teorie umění. Ještě snadnější je však provést příslušnou "fenomenologickou redukci" a dospět tak říkajíc k základním evidencím. Tzn. k Platonovi, Hegelovi, Kantovi, Schellingovi a Nietzscheovi, jako k hlavním patronům Malevičova filosofování.

Nikdo dnes nepopírá vliv německé idealistické filosofie a estetiky na celou oblast střední, severní a východní Evropy v letech před první světovou válkou. Byl nesmírný a v Rusku snad ještě větší, extrémnější a radikálnější než kde jinde. Představa Maleviče jako ortodoxního hegeliana, novokantovce či nietzeovce je ale neúnosná a nesnesitelná. To platí přesto, že dílčí studie na podobná témata mohou přinést - a také občas přinášejí - zajímavé výsledky i svůdné paralely a perspektivy. I když za cenu velmi odvážných redukcí a abstrakcí živého původního materiálu.

Máme-li vážné pochyby o tom, že Malevič, který dlouho, a prakticky ještě v letech 1915-17, kdy vydal své první texty, měl potíže s ruskou stylistikou, četl Hegela a Kanta, tedy se zdá být naopak mimo pochybnost, že se záhy obšírně, i když asi dost chaoticky, informoval z dobových místních pramenů o filosofickém dění v Rusku. Jeho genius, vybavený hlubokými instinkty a nesmírnou sensibilitou, měl velký, přirozený a dravý hlad po vzdělání. Konsumoval je všemi způsoby a všemi póry nasával specifickou atmosféru své doby.

Vlivy Hegelovy filosofie byly v Rusku filtrovány často složitými cestami, ale i adaptovány a deformovány ve více i méně originálních redakcích už od čtyřicátých let minulého století. Novokantovství pronikalo opožděně vinou carské censury většinou ve verzích z druhé ruky, zprostředkovaných dobovými německými filosofy z přelomu století. Nietzsche hluboce vzrušoval v určité době už Solovjeva a mocně inspiroval ruskou myšlenku bogostrojitelstva. Ovlivnil úvahy P.D.Uspenského, ale i teosofické a antroposofické koncepce nového mýtického kosmic-

kého bohočlověka, nevyjímaje různé mystagogické a okultní spekulace, na něž byla tehdejší doba tak bohatá. Konečně ku příkladu Bergsona poznalo Rusko skrze místní intuitivistickou školu v čele s M.O.Losskim, jehož Obosnovanija intuitivisma, vydaná roku 1906, byla událostí.

Malevič se o tuto literaturu prokazatelně zajímal a pokud ji sám přímo nečetl, zprostředkovali mu její znalost přátelé, jako kupř. Maťjušin a futurističtí básníci, z nichž Kručenych byl skutečným všeznalcem. Je jinak příznačné, že z velkých německých klasiků, ale i z dobových ruských autorů ve svých teoretických spisech nikdy nikoho necitoval ani nezminil.

Vcelku se zdá být Malevičova intelektuální výchova vzdor mnohostrannosti zájmů velmi svérázná a jeho filosofické základy z hlediska systematického filosofování základního typu dosti problematické. Jinak si nelze vysvětlit jeho často až barbarské obměny a redakce velkých, základních filosofických problémů, nebo ony stylistické zkratky a terminologické nedůslednosti a jazykové barbarismy, jimiž se to v jeho textech hemží.

Cizí filosofické myšlenky a termíny si Malevič přivlastňuje zcela suverénně a zachází s nimi naprosto svobodně - mírně řečeno velmi "neakademicky". Podroboval je redakcím, jež mají namnoze jen velmi málo společného s jejich původním smyslem a kontextem. Provozoval s nimi argumentační a terminologickou gymnastiku, nad níž by jejich autoři bezpochyby užasli.

Celé Malevičovo teoretizování má vůbec jakýsi nápadný rys nezačleněnosti, která jako by ignorovala jakoukoliv společnou práci na dějinách a kultuře myšlení a vyjadřování. Veškerý myšlenkový, ale i lingvistický materiál jako by si Malevič připravoval sám - tak jako si Tolstoj šil boty. Východiskem je zpravidla několik základních utkvělých myšlenek, kolem nichž je čtenář veden ve střídavě širších a užších kruzích. Je to druh přibližování a vzdalování se. Matoucí, plný kontradikcí, vždycky ale suverénní a naléhavý.

Malevičovy názory se navíc kromě několika svých základních premis vyvíjely a měnily. Budovaly a opět ničily rozmanité myšlenkové modely. Držet se při interpretaci jejich doslovných znění může být nebezpečné a zcestné. Ještě problematičtější je pak jakýkoliv pokus vsouvat do nich dodatečnou vývojovou logiku a rovnat je do šablon západních typů filosofování.

Tento neprofesionální charakter teoretického myšlení má ovšem své irituující kouzlo. Fascinuje svou argumentační posedlostí, vášnivě úpornou asketickou důsledností upomínající na

písma náboženských věrozvěstů a naposled i nepopíratelnou samostatnou originalitou velké osobní vize.

Přesto, že se na současném stavu malevičovských archivů po nedávném převzetí Riesenovy sbírky amsterodamským Stedelijk museum zatím patrně stěží něco podstatného změní, potrvá jejich kritické zpracování ještě dlouho. A bude to obtížná analytická práce, v níž jsou zatím jakékoliv předčasné závěry jen ilusorní.

Obdobně i malířské dílo se může leckomu jevit ze strukturních hledisek zákonitě výstavby obrazu spíš jako série deformací, plynoucích z principiálního nepochopení lekci fauvismu, kubismu a futurismu. Max Kozleff hovoří v této souvislosti s netajenou ironií o Malevičových "selských" obrazech, nesoudících jako "Volkswagwn s předkem Rolls Royce" a lákavých asi stejně jako "pomalované pytle brambor". Z hlediska pařížské kubistické ortodoxie, vplouvající v roce 1913 zejména v díle epigonů už naplno do vod estetismu, jsou ovšem zejména Malevičova alogická plátna formálně velmi hybridní výtvoři. Suprematistické barevné etudy, namalované bezprostředně po černém čtverci, mohou působit zase naopak dojmem až neuvěřitelné vývojové logiky. Malevičovy pozdější explicitní interpretace této malby jako série formálních operací s Grundelementem čtverce zajisté k tomuto dojmu jen přispívají, i když jinde je naopak oprávněně zdůrazňován ryze intuitivní charakter malířských operací suprematismu.

Vnitřní i vnější souvislosti pětiletého vývoje od černého k bílému čtverci zůstávají stále jaksi až nepochopitelně důsledné, a to i z hlediska filosofické autointerpretace, předpověděné Malevičem v symbolických termínech už v roce 1913. Takže je některým lidem zatěžko jim vůbec uvěřit. Nepopíratelná spontánnost Malevičových konfigurací plošných barevných geometrických plánů, plujících nekonečným prostorem vymezeným plátnem, je rozhodně nesrovnatelná s přísnou "spinóзовskou" logikou pevné a zákonité formální strukturace Mondrianových obrazů, jež jsou na této výstavě Malevičovým protějškem.

Chce-li někdo v minimalistickém duchu tvrdošíjně lpět na uplatňování určitých objektivních, nominálních norem a parametrů formální strukturace, pak Malevič určitě propadne, jako špatně připravený školák při lekci z geometrie. Co se týče tzv. emocionální či meditativní hodnoty vyzařované těmito obrazy, ta čpí mnohým dnešním stoupencům tradic tzv. chladné geometrické abstrakce až příliš literárností, psychoanalýzou a iracionalitou.

Ostatně sám Malevič jim dal do rukou silné trumfy některými svými mystickými autointerpretacemi, vždy znovu a znovu zdůrazňovanými v dnešních filosofických traktátech.

Tedy ani interpretace malířského díla, která se zdá být na první pohled daleko jasnějším a jednoznačnějším fenoménem než Malevičovy teorie, není zdaleka snadná. Zbývá ještě velmi mnoho vysvětlit nejenom k povaze malířského suprematismu, ale i jeho vztahům ke kubismu, futurismu, k ruské transracionální poezii a k začátkům abstraktního malířství před první světovou válkou všeobecně. A nepůjde při tom jen o doplnění historiografie, ale namnoze o definice některých základních problémů.

2. Tím není zdaleka vyčerpán ani strohý výčet základních nejasností a kontradikcí malevičovské problematiky ani hlavní interpretační nesnáze. Zbývá celá řada dalších otázek a základních problémů. Jak kupř. pochopit a vysvětlit dialektiku vztahů mezi Malevičovou mystickou orientací - dostupující v roce 1923 v tzv. Nulovém manifestu až gnostické extáze, srovnatelné snad jen s písmy náboženských myslitelů - a jejím protikladem, jímž je radikální sociopolitická angažovanost pateticky deklarovaná v manifestech Unovisu. Co řící na téma hluboké kontradikce mezi iracionalismem a spiritualitou Malevičova postoje a naopak úporným prosazováním racionálně objektivizačních metod v jeho teorii poznání, v pedagogice a psychologii tvorby, zatížených až neuvěřitelným mechanickým determinismem a naivními koncepcemi dobové biomechaniky. Jak a kde najít společného jmenovatele pro hlubokou nevíru ve smysl pozemského osudu člověka, pro ono nesmírné opovržení animálním "zeleným světem masa a kostí", tak bytostně vlastní ruské náboženské myšlenky zejména v pojetí Solovjeva, ale i Rozanova, požadujícího důslednou orientaci na ne-reálné v člověku - a naopak pro bezbřehé nadšení přeludnými futurologickými abstrakcemi budoucího slobodného vyššího lidství, pro něž tak vášnivě hlasovali už ruští radikální demokraté a anarchisté devatenáctého století. Čím si vysvětlit onu bezmeznou tvůrčí a interpretační angažovanost, hraničící až s jakousi chladnou zuřivou vášní, která nezná jiný cíl, než vyjevování vnitřně poznané pravdy, třeba i za cenu sebezničení? - onen druh posedlosti, který se netají ochotou dát bez rozmyšlení v sázku třeba i celou lidskou společnost na důkaz pravdivosti své doktríny? Nebo onen úporný manifestační antitradicionalismus, pro který razil Andrej Nakov výstižný metaforický termín "ikonoklasická zuřivost", a který je ideově

tak blízký tradicím Bakuninovy filosofie radikálního činu - a neméně radikální antiartismus, upomínající v něčem na postoj Pisareva.

Je toho dost, o čem je možné přemýšlet nad Malevičovými obrazy a texty. Vraťme se však k tématu, jímž je náčrt několika styčných bodů recipročních vztahů mezi Malevičovou myšlenkou a Evropou. Jak je známo, není zrození Malevičova suprematismu přes veškeré úsilí historiografů dosud zcela objasněno.

Analýza malířského díla v roce 1913 dospěla sice přes Malevičův alogický kubismus a inspiraci transracionální ruskou futuristickou poezií vcelku velmi pravděpodobnou cestou k suprematismu, za vydatné pomoci ikonografického rozboru dekorací k futuristické opeře Vítězství nad sluncem, avšak samotný holý a svou jednoduchostí až brutální fakt vzniku černého čtverce na bílém pozadí zůstal přímo nedoložen a nevysvětlen.

O černém čtverci hovořil Malevič převážně metaforicky jako o "nahé ikoně naší doby", "žijícím královském potomku", nebo v termínech filosofické hantýrky doby, jako o výrazu "pátého rozměru ekonomičnosti" v umění, nevyjímaje další velmi rozmanité charakteristiky. "Čistě ekonomickou formou" byl však pro něho zároveň i bílý čtverec. Kromě toho výrazem "čistého děje", jindy kontejnerem, v němž chladně žhnoucí vzrušení kosmické "bílé síly", atp.

Závažné slovo tu řekla kupodivu teorie, přestože jinak zkomplikovala svou častou kontradiktoričností a mnohovýznamovostí interpretace Malevičových obrazů jak jen bylo možné. Jmenovitě dva Malevičovy rané texty, pocházející přes pochybnost T.Andersena z roku 1913. Je v nich poprvé nejenom užito slovo "suprematismus", ale i v metaforických termínech předznačena filosofie a estetika Malevičovy nové malířské orientace.

Ať se to zdá jakkoliv podivné, najdeme jeden z prvních průkazných ideových vlivů na počátky nové "malevičovy osobní filosofie a estetiky u Kandinského. Jeho analýza duchovní situace, obsažená v brožuře "Über das Geistige in der Kunst", sehrála nejenom v Německu, ale i v Rusku roli jakohosi ideového generátoru obrody a proměny. Kandinského perspektiva "Velkého duchovna", ke které se nadšeně hlásili už symbolisté, ale již dala teprve nová generace svou vlastní velmi odlišnou platnost, vyrostla původně z tradičních kořenů. Především z německé idealistické filosofie a estetiky, z ideologie symbolismu, ale i z religiózního klimatu, které v Rusku i v Německu nabylo před první světovou válkou na nové aktuálnosti. Dočasná desiluze z dekadu

revolučních, sociálně-politických koncepcí v Rusku po roce 1905 a z oné krize přírodních věd, které roku 1908 tak ostře napadl Lenin ve svém Materialismu a empiriokriticismu, stály v pozadí složité duchovní fermentace oné doby. Kandinského spiritualistická koncepce spojovala v sobě mimo jiné i velmi příkazně vlivy ruské teosofické školy, nasycené názory z okruhu H.P.Blavatské s koncepcemi německé Steinerovy antroposofie.

Jak dokazují texty z roku 1913, sdílel Malevič ve svém raném vývoji nejen teosofickou koncepci hledání ztraceného Boha v umocněné osobnosti nietzscheovského kosmického nadčlověka, ale i mystické pojetí tvorby jako svrchované, svébytné duchovní činnosti, emancipované od přírody - jako katarze z chaosu a nesmyslnosti světa, transcendence jeho iluzorních podmínek, nabízených lidské existenci. Slovo "Supremus" je z tohoto hlediska výmluvným symbolem duchovního povznesení a extáze.

Po určitou krátkou dobu přejímal Malevič dokonce i teorii "znějícího duchovního světa", tak drahou Kandinskému, ale i Schönbergovi, Skrjabinovi a ruským i německým teosofům a symbolistům. Kromě toho jej nepochybně inspirovala i Kandinského symbolika barev, která byla rovněž velmi rozšířeným a oblíbeným tématem diskusní doby. Základní smysl černého a bílého čtverce je vlastně předznačen do jisté míry v Kandinského typicky symbolistních metaforických formulacích: "Černá ... je jako mlčení mrtvého těla, když se život uzavřel..." "Černá vnitřně zní jako věčné mlčení bez budoucnosti a bez naděje!" Naproti tomu "bílá zní jako mlčení, kterému lze náhle porozumět. Je to nic, které je mladistvé, nebo ještě přesněji, nic, které stojí před počátkem, před zrozením". Malevič ovšem ve fragmentu V přírodě jest... z roku 1913 tento symbolický výklad černé a bílé barvy radikálně připravoval. Kandinského "Velké duchovno" je zde oproštěno od symbolistní abstraktní metaforiky a literárnosti, kromě toho subjektivizováno a spojeno s ontologickými postupy dobového intuitivismu, zřetelně upomínajícími na některé myšlenky M.O.Losského. Nicméně koncepce bohočlověka - demiurga a antroposofické mýtizace svobodné tvůrčí síly, vlastní Nietzscheovým žákům, pěstovaná v Rusku už Solovjevem, ale i kupř. svérázným filosofem P.O.Uspenským, nevyjímá je některé empiriokriticiсты jako Bogdanova, Juškeviče a Lunačarského, konvertované po přelomu století od marxisticky orientovaných úvah k idealistickým spekulacím, zůstala součástí Malevičových teorií až do začátku dvacátých let. Vášeň pro mystické a gnostické koncepce, jimiž žily určité ezoterní kruhy ruské

dobové náboženské filosofie, zanechala pak v jeho myšlení stopy do konce života. Rovněž těmto souvislostem bude nutné při studiu Malevičových začátků věnovat více pozornosti než dosud. Jmenovitě z hledisek vztahů k duchovnímu klimatu v Německu před první světovou válkou. Ani zde však nelze jakkoliv předčasně generalizovat a paušalizovat.

Je dostatečně známo, že rozhodující impulsy dostala Malevičova myšlenka odjinud. Od evropského kubismu a futurismu, které měly v Rusku nesmírné echo a své vlastní namnoze velmi osobité verze. Naivní a mylnou představu kubistického malíře, který se otáčí kolem předmětu ve snaze podat v obrazné rekonstrukci co nejúplnější inventáře jeho dat a tím i údajně nejúplnější reprezentaci, rozšířenou brožurou Metzinger a Gleize velmi záhy i v ruském překladu, Malevič sice ve svých teoretických formulacích převzal, připsal ji však pouze počátečním stádiím kubistické analýzy. Hlavní pozornost věnoval spíše radikální formalizaci obrazového povrchu, technice převodu věcných dat na formové údaje, ustavující autonomní a homogenní geometrickou strukturu kubistického obrazu. Tento zisk kubismu byl pro něho branou k nepředmětnosti, k uvedení tvořivé vůle "do sféry samostatného života tvaru".

Poskytl-li tedy kubismus Malevičovu malířskému přerodu některé důležité předpoklady, dal mu futurismus svým nesmířitelným anarchistickým laděním nejenom počáteční elán, ale i další základní argumenty: odhození starého námětového repertoáru, uvedení nových technických a mašinistických inspiračních zdrojů a především pak koncepcí universálního světového dynamismu, aplikovaného nejenom na fyzické, ale i psychické universum.

To však jsou už vcelku známá fakta, ospravedlňující Malevičův aforismus z let válečného komunismu, že "v Rusku trvá občanská válka v umění od roku 1910".

Přesto i jim bude třeba věnovat znovu detailnější pozornost nejenom z hlediska Malevičovy role, ale i specifika ruského přínosu k tehdejšímu modernímu umění Evropy.

Je jinak typické, že rozhodný krok k nepředmětnému umění ve smyslu osvobození svébytného geometrického barevného plánu od věcné reprezentace udělal právě Rus Kazimír Malevič, aniž uposlechl Kandinského varování před uklouznutím v "geometrickou ornamentiku", která je důsledkem "přílišného chvatu na cestě k čisté formě", a že tak neučinil snad Piet Mondrian svou přísně logickou diskurzivní cestou postupného odzavorkování věcných dat a jejich převedením na homogenní svébytný Gestaltungs-

prinzip. A není náhodné, že k tomu došlo přes salto mortale alo-
gického kubismu a prakticky téměř naráz jediným rozhodným gestem.

Kandinského opozice "velkého reálu" a "velké abstrakce" ne-
byla nikde v Evropě v malířství tak ostře vyhrocena jako v Rusku
a nikde také neměla extrémnější důsledky. Stačí připomenout na
jedné straně Malevičovo fanatické náboženství suprematistické
bezpředmětné doktríny a "materiálový fetišismus" Tatlinových
hmotných konstrukcí na straně druhé. Sjednocoval-li tato dvě
protikladná stanoviska po určitý čas společný jmenovatel neob-
jektivní svébytné konstrukce formy, pak se od počátku dvacátých
let, kdy se po revoluci vyostřily jejich sociofilosofické dů-
sledky, obě tendence velmi ostře a definitivně oddělily. Male-
vičův suprematismus potvrdil zejména v teorii, přes veškeré po-
kusy o sociální integraci, svou transcendentální a mystickou fi-
losofickou orientaci, zatímco konstruktivismus a produktivismus
požadovaly umění jako regulátor sociální výrobní praxe, kladou-
ce záhy rovnítko mezi ním a prací.

Léta 1914-17 byla nicméně svědkem exploze abstrakce v obou
směrech. Kazimír Malevič jako ústřední postava jednoho jejího
proudu měl kolem roku 1916 nesmírný vliv. Popova, Exter, Kljun,
Klucis, Puni a řada dalších z nové generace prošla lekcí supre-
matistické malby, kombinujíc ji záhy v rozmanitých verzích před-
revolučního neobjektivního umění se zásadami konstruktivismu.

V roce 1919 je tato fermentace u konce a podivuhodný, pře-
kotný a v lecčems křečovitý klimax abstraktního malířství v Rus-
ku vzápětí nato mizí ze scény. Na X. Státní výstavě Neobjektiv-
ního malířství a suprematismu na jaře 1919 zůstává Malevič
v Rusku, zmítaném občanskou válkou, téměř osamocen v palbě okol-
ní kritiky. Novou pozornost a stoupence si získá teprve jeho pe-
dagogická činnost ve Vitebsku a rozvinutí další fáze filosofic-
kého a tzv. architektonického suprematismu.

3. Vcelku je celý ten soubor suprematistických obrazů, z ně-
hož jsou zde přítomny dvě vynikající ukázky, ve svém úhrnu prak-
ticky dodnes neznámým, zcela jedinečným dokumentem. Ovládá ho
udivující železná výtvarná logika, kotvící přes veškeré forma-
listické výklady v čirém iracionálnu. Vede nás od Malevičových
ryze osobních sensibilních operací s abstraktním geometrickým
plánem až k novému druhu kosmického lyrismu a ilusionismu. Sku-
tečnost, že na konci této cesty bylo čisté plátno, bílý mono-
chrom, vystavený v roce 1923 na výstavě Unovisu, nemůže udivit.
Je nevyhnutelným důsledkem tohoto meteorického vývoje. A o jeho

autorovi napíše potom po 55 letech prominentní americký kritik, že mu "nebylo dopřáno, aby dosáhl silného umění, ať byly jeho drastické reformy sebeupřímnější".

Vybočení z norem vždycky dráždilo a dráždí. A Malevičovo dílo jím bezesporu je. Představuje druh hluboké poruchy ve statu evropské pokubistické výtvarné kultury. Jakýsi exces násilné zvile barbara. Je v něm přes veškerou logiku okolností a dějinných souvislostí bytostně obsažen rys nápadné nezačleněnosti a diskontinuity. Je prostě naprosto jedinečné svou velkolepou mystifikovanou naivitou. Proto se ho kdekdo dovolává, ale dějiny moderního umění se ho stále jaksi nemohou zmocnit.

Není divu, že se setkávalo ve své době po svém vyvrcholení a konci se zájmem spíše jen vlažným. Když začalo počátkem dvacátých let pronikat do Evropy, bylo dlouho jaksi jen "tajně slavné". Dalo impulsy spíše jen několika jednotlivcům. S nadšením bylo přijímáno snad jen v Polsku, kde mu za leccos vděčil formismus. Jisté obrazy Lajose Kassáka a Mohly-Nagyho jsou bez něho těžko myslitelné. Zda přijal pod jeho vlivem Theo van Doesburg ve svých malbách po roce 1923 diagonální systém, je sporné. Spíše se zdá být pravděpodobná určitá stopa Malevičových strukturních architektonických studií v Doesburgových stavbách kolem poloviny dvacátých let. To je ale jen křehká domněnka, která by se musela důkladně studovat a doložit, protože ji vyslovil sám Malevič. Stejně tak je hypotetický vliv Malevičův na Kandinského tzv. chladné období z dvacátých let a na jeho axiologicky orientované teorie. Optická příbuznost abstraktních barevných geometrických forem a jejich pohybových dislokací není zde spolehlivým vodítkem, protože dynamicky usměrněná neobjektivní forma byla ve dvacátých letech všeobecným ziskem pokubistické malby a architektury.

Když se Malevič v roce 1927 konečně na Berlínské výstavě reprezentativně představil Západní Evropě, sklídl jen zdrženlivý zájem. Aforisticky lze říci, že se jeho retrospektiva o deset let opozdila a že Evropa měla v té době už docela jiné zájmy. V Německu a v Nizozemí byl Malevič ostatně již dříve a lépe znám skrze své teoretické dílo, zejména díky apoštolátu Lissického. Lissickij ovšem podroboval Malevičovy názory své vlastní redakci konstruktéra formy a inženýra a tím nutně nejenom modifikoval, ale i zkresloval jejich původní smysl. Snad tomu tak bylo lépe, protože mystické jádro některých Malevičových úvah bylo by bezpochyby notně šokovalo funkcionalisticky a konstruktivisticky orientované progresivní křídlo tehdejší západoevrop-

ské avantgardy.

Přesto má Malevičova teorie mnoho styčných bodů se západní filosofií a estetikou. A to nejenom s jejími velkými klasickými autory, ale i s jejich aplikacemi na tvůrčí myšlení. Z tohoto hlediska bude nutné blíže prozkoumat nejenom vztahy ke Kantovi, Hegelovi, Schellingovi, Nietzschemu a Bergsonovi, ale především k paralelním výtvarným proudům Malevičovy doby. Především k Mondrianovi, k Theo van Doesburgovi a k de Stijlu a dále k Bauhausu, nevyjímaje vzdálenější okruhy jako jsou Le Corbusier a L'Esprit Nouveau.

Boris Nakov vytýčil už sice v těchto terénech některá základní orientační znamení, je však třeba jít dále. Zajímavé výsledky by mohla dát kupř. analýza paralelních teosofických orientací Maleviče a raného Mondriana. Ukázala by bezpochyby velmi zřetelně na jedné straně převážně platonské kořeny nizozemské idealistické orientace, podložené přísnou kalvinistickou etickou tradicí a na podmíněnost Malevičovy doktríny s velmi odlišným typem východního nihilistického mysticismu, usměrňovaného byzantskými christologickými tradicemi. Odtud i zcela základní rozdíly mezi ranými fázemi neoplatonské filosofie a estetiky *Neue Gestaltung* z let před odchodem Mondriana z de Stijlu a mezi suprematismem. První byly zaujaty utopickým ideálem harmonické krásy nového světa, v němž je všechno utvářeno podle pevných a věčných zákonů, základních elementů a základních principů, zbavených harmonizačním procesem všech rušivých kontrastů a kontradikcí, zatímco druhá je fascinovaná mystickou extází z velkého prozření po vpádu absolutna na zem, redukující všechny lidské i božské kategorie na věčné netečné, nehybné a neinteresané veliké prapůvodní Nic, které je počátkem a koncem všeho. Logickým důsledkem první doktríny je elementarismus a formový strukturalismus, zatímco u druhého filosoficky motivovaný "nadsystém všech systémů" vyúsťuje v kosmický ideismus, v němž je jakékoliv zdání bytí vyloženo jako iluze představy a iluzorní projekce věčné prapůvodní nicoty.

Je pravda, že oba myšlenkové proudy staví na Hegelově ideji transcendence přírodních podmínek lidské existence prostřednictvím věčného tvůrčího imperativu směrem k finální absolutní svobodě člověka. Je ale otázka, který z tvůrčích proudů první poloviny dvacátého století tuto devizu nepřijímá za svou. Požaduje ji téměř současně jak Malevič, tak ruský prekonstruktivismus, Mondrian stejně jako André Breton. Nejde o to paušalizovat Hegelův význam pro dějiny umění dvacátého století, ale je třeba

si uvědomit, že je tak všestranně dalekosáhlý, složitý a tím i všeobecný, že platí jak pro tzv. chladné neobjektivní proudy v umění, tak i pro zcela opačné tendence jako byl surrealismus. Není pochyby o tom, že Maleviče ovlivnil velmi hluboce. Stalo se tak ale ve verzích do té míry přepracovaných a extrémně zradikalizovaných typicky východním pocitem života a světa, že by se v nich sám Hegel asi stěží poznal. Nejinak tomu bylo ostatně i s dalšími klasickými filosofi Zápádu. Kupř. Schellingovu tézi o Bohu, který je souborem sil, zevšeobecnil už Solovjev. V jeho duchu dal pak Malevič původnímu futuristickému "energetickému imperativu" absolutní a vladařskou gnostickou platnost.

Jedním z vůdčích rysů ruské filosofie od konce devatenáctého století do revoluce byla vůbec radikální "transcendentalizace" západních impulsů. Prohlášení I.P.Uspenského z knihy Tertium Organum, že skutečně plné pochopení pro Nietzscheovu ideu nadčlověka může mít pouze východní a nikoliv západní filosofie, je proto velmi příznačné. Neméně typickým příkladem byl specificky dobový proces tzv. dobytí filosofie přírodovědy novým duchem metafyziky, který měl v Rusku zvláště bouřlivý průběh, a jenž byl tak ostře napaden Leninem jako veskrze reakční "filosofický obskurantismus, dovádějící subjektivní idealismus ad absurdum". Různé odnože novokantovského proudu, mezi nimi pak zejména Machův a Avenariův empiriokriticismus, které byly ve střední Evropě pouhými epizodami, staly se v Rusku namnoze skutečnou rapsodií, doznívající až hluboko do porevolučních dvacátých let. Žila jimi téměř celá jedna generace filosofů, ale i politiků, sociologů, estetiků a umělců. Sám Malevič nejenom že ve svých teoriích "žongloval" s jejich termíny - jako jsou "ekonomie myšlení" a utilitární hodnota", "pociťování", "vzrušení" atd. - jak píše Boris Nakov, ale celé jeho myšlení bylo nasyceno jejich myšlenkovými modely a stereotypy.

Tvrdí-li např. ruský empiriosymbolista Juškevič, že pojem přírody lze redukovat na pouhou soustavu znaků a přírodní zákony že jsou jen symboly, které lidský Logos vytváří pro své pohodlí libovolnými zásahy do iracionálního proudu věčně daného, je v plném souhlase se základními premisami Malevičovy filosofie, vyjádřenými už v roce 1919 ve statí Nové systémy v umění. A je-li dále empiriomonista Bogdanov přesvědčen o tom, že fyzická příroda je pouhou odvozeninou psychické a že lidské poznání aktivně harmonizuje zkušenost, zaměňujíc prvotní chaotický svět elementů za uspořádaný svět vztahů - a činí-li Avenariův princip ekonomie myšlení jako nejmenší ztráty sil zákla-

dem své teorie poznání, je s ním Malevič - teoretik opět v plném souhlase. Nemluvě o Bogdanovově "tektologické" verzi empiriomonismu, v níž je filosofická myšlenka vyložena, stejně jako v suprematismu, jako svébytný organizační stavební konstrukční princip, schopný vytvořit z ničeho jednotný obraz světa. A konečně dále nevyjímaje Bogdanovovy aplikace biologickoenergetických termínů na společenské vědy a kulturu, jež hluboce ovlivnilo nejen Proletkult a produktivismus, ale i teorii a praxi Malevičova Unovisu.

Zde všude je dosud nedotčené pole výzkumu Malevičových vztahů ke svému okolí a době. Nebude při nich na škodu sestoupit z dosavadních výšin klasického filosofického Olympu a ponořit se do houštin polozapomenutých dobových spekulací a traktátů. Bylo by třeba mimo jiné prozkoumat ruskou intuitivistickou školu, skupinu novokantovců, novozapadníků a některé náboženské myslitele po přelomu století.

Zmiňme se dále alespoň letmo o nemenší problematičnosti genealogie Malevičova filosofického nihilismu, vyrůstajícího sice z typicky ruských kořenů devatenáctého století, avšak zakotvené na jedné straně v tradicích evropské mystiky od Jakuba Böhma, Jacobyho, až po Nietzscheho, ale i Maxe Stirnera a Oswalda Spenglera, v Rusku přeloženého a čteného - a na straně druhé ve východní mystice, transportované do Ruska zejména Theosofickou společností. Jak dosvědčují některé deníkové pasáže, nebyly v tomto směru na Maleviče bez vlivu ani různé dobové mystagogické a okultní spekulace a praktiky. Je patrné, že i tady byl Malevičův vkus dosti nevybíravý a nekritický ve volbě informací a poučení. V zásadě všechno, co sloužilo k utvrzení jeho osobní intuice a vize, bylo pro něho hodno pozornosti.

4. Malevičova mystická orientace bývá v některých interpretacích jednoznačně nadřazována všem praktickým i teoretickým snahám suprematismu o sociální integraci. Sociálně se stává až už záměrně či nikoliv opomíjenou složkou jeho konceptu. Jako by bylo něčím přidaným, tzv. daní době, omylem, nebo dokonce pokusem o mystifikaci. Některé extrémní subjektivně idealistické modely, obsažené v Malevičových textech, se některým vykladačům hodí rozhodně daleko lépe, než sociopolitické aspirace teoretického a architektonického suprematismu z vitebského údobí. Tvzení amerického kritika, že žádný malíř neměl tolik předpokladů pro dosažení syntézy estetického a politického radikalismu jako on, že však místo toho se věnoval vypracování konceptu

abstraktního umění... "a vtiskl mu vlastní, negativní rys východního mysticismu", proto neudiví.

Je ovšem pravda, že Malevič vehementně popíral jakoukoli služebnost umění praktickým konsumním účelům tzv. kultury kořta a že utilitarismus a funkcionalismus potíral jako nejhoršího nepřítele až do konce života. Rovněž je bez diskuse, že jeho filosofická koncepce byla v jádře idealistická a mystická. A nejenom mystická. Pokus o její rozvedení do sociofilosofických důsledků nebyl totiž pouhým debaklem a marným nadbíháním sovětské moci. Stejně tak explicitní, formálně strukturální autointerpretace suprematistického systému jako série operací s geometrickými základními prvky (Grundelementy) vypracovaná ve dvou verzích za pobytu v Berlíně roku 1927 nebyly pouhým pokusem o násilnou racionální redukci syntaxe, vedeným snahou opatřit suprematismu a posteriori průkaz priority v elementarismu, který se stal aktuálním v západní Evropě.

Malevič pouze předvídal a přepracoval možné sociálně funkční modely suprematismu a předal je prostřednictvím své nauky architektům. Udělal to ovšem s plnou vírou v nadřazenost vladařské propagace svébytné umělecké formy nad sociální výrobně-utilitární praxí. Toto přesvědčení, které sdílel prakticky až do roku 1919 přes všechny názorové kontraverze s Tatlinem, ale i Lissickým, Rodčenkem a částí mladé generace, stalo se ovšem ve dvacátých letech, ovládaných v Rusku zcela opačnými radikálními trendy produktivismu a extrémního inženýrského funkcionalismu v mínění převážné části avantgardy už nemoderním nesmyslem - a v hlavách ideologů nebezpečným výplodem kontrarevoluční idealistické propagandy. Svými kořeny kotvila tato víra hluboko v gründerských letech válečného a poválečného utopického prospektivního formalismu. Její konflikt se společenskovýrobní praxí ve dvacátých letech byl zákonitý a vzrůstal tou měrou, jak vzrůstala moc evropských průmyslových a imperialistických mocností.

Problém technologické distance mezi tovární sériovou výrobou a ateliérem zrozený už kdysi na úsvitu devatenáctého století vyhrotily tyto futurologické abstrakce, inspirované vesměs explozí neobjektivního umění v desátých letech po celé Evropě. De Stijl se s nimi potýkal až do definitivní roztržky s Mondrianem, který stál proti va Rietveldovi, Oudovi, ale i Doesburgovi neochvějně na pozicích čistého svébytného Gestaltungsprinzipu, filosoficky sice odlišného, ale v jádře ne tak zcela vzdáleného Malevičovi, nad pragmatickými potřebami stavby. Nejinak Bauhaus, který prakticky až do poloviny dvacátých let kolísal

ve své orientaci mezi dílenskou výrobou a trendy velkého stavebního průmyslu, přijímaje velmi různorodé podněty zprava i zleva. Složitou a v mnoha bodech subtilní otázku proudění určitých vlivů z petrohradského Inchuku, řízeného Malevičem, ale i Tatlinovy moskevské dílenské speciálky počátkem dvacátých let do Výmaru bude třeba rovněž teprve studovat. Zatím se jí nikdo vážněji ani nedotknul.

Sociální aspirace Malevičova suprematismu nebyly zkrátka jen prázdnou kamufláží a prohrou, ale integrální součástí jeho filosofického systému. Jejich složitý a často dialekticky rozporný vztah k základní mystické orientaci si nelze zjednodušit tím, že je prostě budeme ignorovat. Je vůbec možné kriticky nahlížet ty či ony části Malevičova odkazu z hlediska dnešní aktuálnosti jako nemoderní a zastaralé. To platí o celých pasážích Malevičovy pedagogiky, o jeho teorii aditivního elementu i o některých biomechanických a naivně deterministických evolučních modelech myšlení. V žádném případě je však nelze vytrhnout z díla ve jménu očištění a vyloupenutí "zdravého jádra". Kdyby se někdo pokoušel dnes o takovou rehabilitační gymnastiku s dílem Mondrianovým, každý by se mu vysmál. Tady je ale, jak se občas zdá, dosud nejenom možná, ale i tolerovatelná.

Je jasné, že Malevičův pokus o suprematistický kosmický systém selhal. Nestalo se tak ale výhradně vinou autoritativních zásahů sovětských cenzorů, nýbrž proto, že byl od začátku do konce vidinou a čirou utopií. Snad jednou z největších v dějinách moderních kultur. Sám Malevič se přes veškerou svou veřejnou angažovanost o konkrétní vypracování jejich funkčních modelů osobně přímo nikdy nezajímal ani nestaral. Předpokládal je kdesi v budoucnu jako soubor nepodstatných technických detailů, který vyřeší příkaz nových spirituálních okolností. Byl vizionářem, který na rozdíl od tolika čelných zjevů moderní výtvarné kultury v Rusku rozhodně odmítal diletovat inženýrům a technikům do jejich díla. Snad právě proto zůstalo jeho osobní gesto tak osamocené a v jádře nepochopené.

Některé z interpretací posledního data se pokusily tuto zvláštní nápadnou izolaci překonat. Zatím jen s částečnými úspěchy. Jiný s chvályhodnou angažovaností, zato ale s menší mírou kritičnosti. Není divu: Malevičova osobnost má velikou sugestivní přitažlivou sílu. A studium jeho díla je jako rostoucí opojení. Jeho přitažlivá síla je větší než odpudivá. Tak je možné vykládat i dnes, po více než padesáti letech, suprematismus třeba

i nechtěně a mimoděk jako suprematista. A tady potom končí interpretace a začíná literatura. Kde je východisko z této pasti? Před mnoha lety, právě v době, kdy se připravoval na evropské scéně triumf nepředemětnosti, vystoupil Edmund Husserl s požadavkem: zpátky k věcem. Aforisticky je možné dnes tuto výzvu aplikovat na odkaz Kazimíra Maleviče, který sám byl z největších nepřátel věci a věcnosti. To znamená apel: zpátky k obrazům a k původním textům - k jejich hlubokým esenciálním podstatám.

Jana Ševčíková, Jiří Ševčík

LOUČENÍ S MODERNISMEM

(čtyři úvahy o nové malbě)

Chci něco kreslit a malovat a pak chci zachytit všechny věci, které slyším a vidím.
Chci zůstat v blízkosti svých obrazů jako u své matky.

Chci být, jako jsem byl dříve, mnohem dříve,
chci dělat obrazy a chci proto zůstat tak,
jak jsem.

Enzo Cucchi, 1980

1. Jak jsme se zapředli do neřešitelných dilemat, kterých se nemůžeme zbavit, ukazuje jeden z problémů nejvíce sužujících moderní umění: obtížnost, jak je včlenit do tohoto světa. Historie a kritika ji ozřejmuje v mnoha podobách.

Často citovaný modernistický kritik C.Greenberg rozvinul své pojetí dilematu na udivujícím intervalu dvou produktů téže kultury, avantgardy a kýče a promítnul je na pozadí rozděleného světa na počátku 2. světové války.¹⁾ Avantgarda pochopitelně spojovala své umění se společností, ale její hledání absolutního vyrovnání protikladů ji přivedlo k abstrakci, k soustředění na mediální zákony umění. Kýč jako produkt industriální civilizace je sice nejuniverzálnější kulturou, ale pokládá se obecně za nepravou, zástupnou zkušenost, těžící pouze z vysoké kultury. Greenberg pro nás zajímavým způsobem pracuje s tzv. "akademickým kýčem" (Repin) a socialistickým realismem a jejich avantgardním protějškem (Picasso). Zdá se mu, že pros-

tý člověk nalezne uspokojení u prvního, protože vypravuje příběh a nabízí bezprostřední identifikaci bez vynaložení velkého úsilí; zatímco druhé potřebuje kultivovaného diváka, který prostřednictvím vlastních výtvarných hodnot vyvodí to, co venkován přímo, bez reflexe. Greenberg reaguje na svou dobu a vidí kých jako prostředek manipulace masami. V situaci ohrožení (šlo o ochranu kultury vůbec, tedy kupodivu "umění" i "kýče"), poněkud musil ztlumit vyhranění rozporu. I tak pravá kultura figuruje jako rozrušující moc uvnitř společnosti, která ji zrodila.

Zoufalý rozštěp a myšlenka, že umění je rozleptávající silou společnosti, že se od ní odvrací a odhaluje odcizenost moderní doby, se ani později neztratila. Polarizace "nepopularizovatelného avantgardismu" a "nemodernizovatelného socialistického realismu" nenalézají ani dnes řešení v reálném kontextu současné situace, nezbyváá než je posunout do budoucnosti. "Místo avantgardy je v budoucnosti".²⁾ Chalupeckého "velké neví" a ryzí "transcendentální apel umění" vymykající se cizotě našeho světa praktického života a směřující k absolutní nezávislosti, je řešení velmi exkluzivní, rozvíjející do krajnosti iluzi a utopie avantgardy.

Nemůžeme se ubránit pocitu, že tyto názory souvisí velmi silně se situací 60. let. Iluze o roli univerzálního rozumu, vědecké morálky a její výsostné říši a o roli inteligence, která má k nim klíče, jsou dostatečně známé z jiných souvislostí. I pro oblast umění platila tato maxima: zacílenost k duchovním hodnotám, svobodně zvoleným, absolutní sebeurčení, primát mravní říše. Vstup do těchto oblastí se uskutečňuje vertikální transcendencí, překročením bezprostředně daného, impulzem od tohoto světa, mimo něj.³⁾

Znamenalo to skutečně utlumení instinktivních a tradičních struktur, které se stalo velmi tuhou lekcí exoterické kultury. Bylo zřejmě jedním ze způsobů, jak tlumit velký konflikt společnosti a umění a začlenit vše do rámce vládnoucí univerzální rozumovosti. Přirozeným důsledkem byl nadnesený estetismus a moralizace, potlačující nepatřičné představy, předmět studu, pohrdání a kulturní méněcennosti.

Nové myšlení nalézá dnes živou kompenzaci krajní intelektuálnosti, v sestupu ke kořenům původní zkušenosti hledá zakotvenost v historii a ruší tabu estetismu a morálky. Dovedeme si eklekticky vybírat, prosazovat i tradiční hodnoty a instituce, žádáme, aby se reagovalo na rozdílné osobní přístupy a sklony. umíme spojit minulost se současnou zkušeností. Objevení paměti

jako strukturující složky a znovuoživení představ uchovávaných mytologií a primitivní tvořivosti je rozhodujícím momentem dnešního obratu. Nezničitelná vzpomínka proráží stále silněji a v zdánlivé nesourodosti vynáší na povrch potlačenou pudovost a tradiční představy.

Na rozdíl od 60.-70. let se nová vlna umění zbavila ctižádosti rozšiřovat skutečnost o něco nového a neopakovatelného. Vzdálila se odmítání její složitosti, ztratila rozmrzelost z jejího chátrání jako bezcenného haraburdí, fobie z potu, prachu a špíny, opustila i utopie harmonického a nebarevného klidu, vytrženého ze souvislosti a zbaveného obvyklého publika. Obrátila se naopak ke starým danostem, akceptuje opět tuto skutečnost jako svou vlastní a známým manýristickým posunem přenesla centrum na okraj a periférii do centra. Padla-li důvěra ve velké estetické a morální ideály, padlo s ní i rozdělení vysokého a nízkého, Greenbergova polarita avantgardy a kýče a konec konců i nemožnost začlenit umění do soudobého života. Srovnaly se tak klasický a primitivní způsob vyjadřování. Oba jsou stejně srozumitelné a použitelné.

2. Obrazy nové malby vyprávějí své příběhy a vedou s námi rozhovor prostřednictvím svých velkých figur a zdánlivě známé ikonografie. Zdá se nám někdy, že mají až dětský pohled a víru v souvislost člověka a přírody, "jejíž zákony poslouchají jako strom a hora". (To jsou slova, která nezávisle na sobě opakuje téměř doslovně mnoho umělců). Opustily trauma rozdělenosti a absurdity, v němž se nedá žít. Netrápí se zákazem porušit nepřekročitelné hranice, kladou vedle sebe živé i mrtvé, animální i lidské, oběť i obětující, duální sexualitu, minulost i přítomnost, překračující propast času po způsobu mýtu. Existenciální a neurotická zkušenost rozpornosti člověka a světa je transponována do tajemné archaičnosti (Cucchi, Palladino, Kiefer), či do zobecňující prestaré, triviální a konvenční podoby jazyka (Dokoupil, Schnabel, Kunc). Sexuální performance (Salomé) a expresivní divokost německých malířů zase jako by předvádí rituální zasvěcení, které sceluje protichůdnost a rozporuplnost v tomto aktu samotném (Fetting, Middendorf).

Vědí dobře, že nelze být nevinným, protože existují zkušenosti i poznání, které nevymažeme nikdy ani v rovině osobního života, ani v širším dějinném rozměru. Vrátili se k sobě, pracují v hlubších vrstvách a vědí, že rozdělenost, která je traumatizující, je rozdělenost v člověku samotném. Intelekt neexis-

tuje sám, ale vždy spojen s animálním, ne-lidským. Exponují toto téma v mnoha podobách; jako politickou rozdělenost, stejně jako mýtické zpřítomnění předdějinného světa a člověka; jako autoerotickou sexualitu i jako archetypickou primitivnost paradoxně existující v naší technologické civilizaci; jako svět vyspělé pudovosti a dětské nevinnosti, křesťanství i mýtu. Krátce jako vše, co patří k celku dnešního života v rozpornosti jeho podob, mezi nimiž se pokoušejí komunikovat; bez vyloučení, i za cenu odhalení temných stránek, které jsou zveřejněny a vypovídá se o nich bez ohledu na tabu.

Triviální symbolika je obecně srozumitelná a jakoby supluje zjednodušující, ale scelující roli banality a kýče v životě. Dokoupil ve svých obrazech předvádí naivní bezprostřednost symbolů nevinnosti, nepopsanosti, lásky, poznání a světa (beránek, štětec s čistým plátnem, srdce, růžencové orámování, globus). Jde o rozpomenutí v pravém slova smyslu na první pocity, tvary, slova známá dítěti, ale nedostupná dospělému. Ve snaze obnovit dotyk s živým reálem se tak hledá schůdná cesta přes periferní oblasti, banalitu, neumělost, infantilitu a jejich zdánlivě přímou řeč.

Temná, nezachytitelná a hybridní stránka v člověku se odhaluje, ale trauma se přesunulo jakoby mimo nás, ztotožňuje se s příběhy i věcmi. Na Cucchiho obrazech mají hory stigmata lidského utrpení a člověk stoupající mezi nimi po cestě, s ohnivým kohoutem své pudovosti pod paždí; jde cestou do instinktivně tušené minulosti. Smyslem je vtažení do příběhu a vyvolání okamžitého prožitku ve vzrušující simultánnosti, která je přitažlivá a tajemná, protože ještě není známa konečná odpověď, ani privilegiované zacílení.

Italové stabilizují člověka ve světě rozpomenutím na minulost. Její zpřítomnění je aktem osvobozujícím od traumatu existenciální determinace, vymezované pouze časem našeho individuálního života. Staví nás do dějinného a předdějinného prostoru a kotví scelující pocitem, novou souvztažností se vším, co tento život v sobě obsáhl.

Proti tomu němečtí malíři, zejména Fetting, Middendorf a další volí odlišný typ ahistorické scelující strategie. Vrhají nás přímo a vášnivě do zasvěcovacího rituálního obřadu, mysteriózní atmosféry strženosti hudbou, tancem, barvou. Jejich figury musí na sebe vzít podobu nerozlišenosti a maskovitosti a projít kolektivní zkušeností krutého zasvěcení do reality tohoto světa, které si vyžaduje i obětí jako u rituálů přírodních

národů.

Ve všech polohách nové malby je cílem spojit se s protikladným světem a porozumět mu na jiné bázi než pouze estetické, duchovní s intelektuální. Divokost a expresivnost výrazu a deformace ovšem zdaleka nejsou tak bezprostřední, jak by se na první pohled mohlo zdát. Ať už se nová metaforická obraznost rodí až při malbě, nebo je použito triviálních zdrojů, či ať budí dojem neoexpresionismu, jde především o vybudování nového jazyka, který má sloužit živému dialogu.

3. Druhá vlna postupuje rychleji. Co se před pár lety muselo protrpět, je přístupné v hotovém názorovém modelu. Dnes se ví už obecně, že v novém umění jde o metaforičnost, obraznost, práci s kdysi opovrhovanými způsoby komunikace, o hybridní a eklektické mísení, nelineární nadarwinistickou projekci, ale také o přímou osobní, ale nikoli autobiografickou výpověď. Fočátky spadají do konce 70. let, kdy se nová malba a o něco dříve nová architektura postavily na vlastní nohy jako vědomý způsob myšlení. Změna je mimořádně bolestná, provází ji krize a zlobná negace, která mnohé svádí poměřovat ironicky hodnoty velikostí pláten a gigantickými úspěchy na trhu.

Obrat ovšem vyjádřil skutečně změněnou náladu doby, která zasáhla celou kulturu, vědu, ale i politickou oblast, způsoby jednání, postoje nejbanálnější společenské praxe i soukromého života. Co předcházelo a co se paralelně rozvíjí dále, celý kontext, v němž dnes stojíme, se zatím objevuje v poněkud jiném světle.

Avantgardní optimismus vzestupného vývoje nutí spojovat umění s určitými společenskými koncepcemi, ale zákonitě ho stavěl do protikladu s realitou, která se s nimi rozcházela. To je situace dvou předchozích desetiletí u nás, kdy se vyvinula velmi kritická distance. Moralismus se mohl docela dobře spojit s minimalistickou askezí, výlučnou duchovostí, protože situace je úzkostlivě prožívána jako represe. Masochistické postoje se neuplatnily jen v úzké oblasti uměleckého materiálu, oproštěného až na kostru. Jejich pochopitelným protějškem jsou však i mnohé environmenty a akce inscenované v kulise silného prostředí (Terezín, Most). Do těchto pozic se umění uchýlilo před potřísněnou realitou. Distancovalo se od ní, uchovalo si svou nedotknutelnost, čistotu a tím si zdánlivě vytvářelo možnost o ní kriticky vypovídat.

Nové umění se snaží zbavit traumatu vyloučení, odehrávajícího se na výsostné půdě intelektu. Hledá možnost patricipo-

Vat znovu na rozporuplné realitě svéta, kde osvobozuje pocit, že nic není méně hodnotné a že je možná volba jakéhokoli výrazu. Úzkost a neradostné bilance a nebezpečí, že zajdeme na duchovní depresi, je překonávána i pokusy pohlédnout na sebe z delší historie, než je 20. století. Civilizace už nepůsobí jen utrpení, není však ani idolem. Optikou delšího pohledu ji vidíme jako jediný daný rámec naší aktivity, mimo nějž nelze žít. Cítí se, že temné zdroje mohou uzdravit naši neuroticky usouzenou překultivovanost. Rozpornost nebudí už deziluzi, ale je faktem, který je přijímán s vědomím, že velké ideje neuneseme, pokud se neopřeme o tradiční hodnoty, zapojující nás do širšího celku přírody, mytu rodu, paměti. Najde o nemorální postoj, stejně jako rozbití dosavadní struktury hodnot nevede k obávanému chaosu a povrchnosti. Poctivost hledání už sama splňuje "morální" předpoklady nově vznikajících hodnot.

Mezičlanků vstupu do současnosti z východiška 60.-70. let je celá řada. Humor, grotesknost, ironie: zůstávají stále v distanci a jsou velmi často vázány velkou koncepcí estetické výstavby v úzkém společenství české kultury. Ani pop tu ostatně nemohl být přijat s plným pochopením, protože se domácí prostředí nespokojilo s "pouhým povrchem" jeho vidění a muselo ho exotencializovat nebo zesměšnit. Zato konceptuál našel dosti přízně svou čistou myšlenkovou konstrukcí. Značná část umělců hledajících smysl v konceptuálním postoji se však postupně od skutečného procesu přesunuje k estetickému obrazu.

Až nástup nejmladší generace uvolňuje toto období napětí, obtížného prorůstání a zhodnocování názorových polarit. Představila se na dvou výstavách mladých posluchačů Akademie na Smíchovské a v Krymské a na dvou společných výstavách M.Johna a V.Skrepla. Potěšující je, že se jim daří sformulovat nový názor snadněji a přesněji, když mají k dispozici obtížně hledané myšlenky počátků. Pochopili, že jde o nový jazyk, a užívají ho s naprostou samozřejmostí a bez zábran. Starší generaci na tom škodí zdánlivá neoriginálnost jejich počinání, sčkolí zážitek zpřítomňovaný tímto způsobem výstavy obrazu je velmi závažný a v žádném případě se nedá obejít. Ať už se další vývoj bude ubírat jakýmkoli směrem, je nepředstavitelný bez této zkušenosti. Podobnou roli sehrálo u nás i konceptuální umění a přes svou určitou opožděnost vytvořilo předpoklady dalšího vývoje.

dem k našemu prostředí a plným vědomím generační odlišnosti, kulturní vzdálenosti a pouhého náznaku interpretace.

Enzo Cucchi je, jak sám říká, malířem legend. Je stejně jako jeho krajané Palladino, Chia, Longobardi, malířem velké narativnosti. Tak sugestivní, že se nemůžeme zbavit nutkání, dozvědět se z jeho pláten velký dramatický příběh. Jako předem víme u Munchových obrazů, že jde o tragický okamžik, zakoušíme zde už z prvního dojmu magickou sílu přítomnosti dávných věků. Krátká existence člověka je pouze doprovází a je z tohoto úhlu boční perspektivy také zachycena. Nejde o lidský příběh, ale o svět, prožívaný člověkem z duchovní a pudové podstaty jeho vědomí. O jejich smíru a možném dialogu malíř vypráví cyklickou legendu zrození v temnotách, přerodu v duchovní sílu, legendu víry i opětného návratu k počátku. Ani sám vypravěč nezná její konec, jen podkryl tajemství nedosažitelné lidským intelektem. Vrací se k tomu, co v sobě popřel, k podstatě, k níž je vázán.

Cucchi vypráví jiným jazykem. Porušuje intelektuální schéma našeho myšlení, opouští doslovnost známých legend a vytváří nové jakoby bez tradice, ale vlastně už dávno a hluboko v nás uložené. Nehledá v nich dobro ani zlo podle konvencí lidského hodnocení. Počítá přitom s naší pamětí, a proto fragmentárně do obrazů zasazuje znaky, které mají pro nás konkrétní význam (např. stigmata) a které nás nalaďují k určitému prožitku. Ale jejich legendu už dál nesleduje, rozbíjí naše možné a navyklé obzazení obrazu, tj. jeho interpretaci známým příběhem. Jeho nový příběh nemá v naší intelektuální zkušenosti žádnou paralelu, ale můžeme se na něj rozpomenout a zahlédnout ho hluboko ve své paměti.

Není však třeba, abychom se vydali tak daleko. Nový pohled přesunuje akcenty a dává nám příležitost setkat se i se starší generací na jiné půdě. Srovnání s obrazy Jitky Válové, jejíž dílo je dnes blízké nejmladší generaci, je velmi instruktivní, přestože obrazová skutečnost je budována "tradičním" způsobem. Umožní nám poukázat na závažné téma otisků a dotyků ve dvou odlišných pojetích.

Adorace staženého býka člověkem v obraze Poslední dotyk je spojením duality krutosti a soucitu. Temná přírodní síla personifikovaná býkem je prožívána jako vlastní osud. Podléháme mu, zabíjíme a trpíme soucitem s obětí, jak to ostatně umění zachycuje už v klasickém homérském mýtu. Dotyk a gesto adorace je scelením rozdílného a zdvojením stejného. Není tu místo pro mo-

rálnost našich soudů, které nedávají odpověď. Oběť a obětující, život a smrt, lidské a animální obsažené v jednom dotyku. Věčné gesto touhy po scelení kruté protikladnosti světa, ale také předvedení i přijetí této danosti. Téma, jehož přitažlivost pro novou malbu je doložitelná v různých podobách, je zcela spontánně hledané i u nás (David, Skrepl, John).

Obrazy nám připomínají, do jaké míry se dnes individuální pocit člověka, tolikrát tematizovaný ironickým, groteskním a existencionálním kriticismem i existenciálně laděnou senzibilitou ohrožeností v českém umění 70. let, posouvá k hlubším určujícím a integrujícím zákonitostem. Jsme přesvědčení, že nejde o ústup od reality ani o schizoidní rozštěp. Pouze přecitlivělá ostražitost a pocit úzkosti nám brání porozumět tomuto obratu.

Na tématu dotyků je patrná rozdílnost dvou postojů a dvou druhů subjektivity. Pro velkou část českého umění uzavřeného do soukromí a soustřeďujícího se proto k bolestně prožívané ohroženosti, je dotyk jednou z ústředních zkušeností, interpretovanou jako osvobozující senzibilita i oběť.⁴⁾ Dotyky a otisky jsou v českém umění 70. let skutečně prožívány jako trauma oběti, obětování své vlastní identity. Cítění mýtu je však u tohoto postoje poněkud mylným výkladem⁵⁾, protože subjektivita vstupuje do situace jako osamocená individualita se svým utrpením, uzavřená v síti vlastního sebezáznamu.

Nový typ subjektivity, spojený s transavantgardní malbou, je v situaci dotýkání zpevněn proti individuálnímu traumatu. Dotyk je předveden názorným ikonickým znakem a zbaven už tím pocitu ohrožení. Na Cucchiho obrazu Svatý, Svatý, jsou to stigmata světce, který se kromě toho dotýká hořícího zvířete, symbolizujícího temné síly animálnosti. V tom se může skutečně přiblížit mýtu s kolektivně prožívaným záznamem.

Nová malba bere na sebe nesčetné podoby. Mnohost je předvedena doslova v tříšti Schnabelových střepů nebo permanentní proměnlivosti Dokoupilových obrazů. Je snahou o zachycení reality tohoto světa v rozporuplnosti výpovědí (jinak promlouvají Američané, jinak Italové či Němci). Nemá ctižádost nabýt zobecňující platnosti, skrývá podstatu ve fragmentech, v jejichž bohatosti hledá odpověď. S jistou licencí lze metaforicky její postup přirovnat ke kolektivní psychoterapii, která má zbavit trpícího traumatu tím, že jeho intimní prožitek předvede jako obecnou zkušenost, kterou pacient znovu musí jako takovou prožít. Stejnou roli chce sehrát i nová malba. Být nikoli výkladem, ale uvolnit naše sebezpoznání, vykoupit nás, abychom mohli

znovu vstoupit do života bez úzkostí.

Poznámky:

- 1) Clement Greenberg, Avant-Garde and Kitsch (1939), in: Art and Culture, Critical Essay, Boston 1965
- 2) Srv. Jindřich Chalupecký, Současné umění (?); Umění a transcendence, 1977; Už ne umění, 1984
- 3) Jan Patočka, Intelligence a opozice, in: O smyslu dneška, Praha 1969
- 4) Jiří David, Mýtus tvorby a malba duchovního zření (Marginální úvaha k sedmdesátinám Václava Boštíka), Ročenka Kritického sborníku 1984, str. 70n.
- 5) l.c.

březen 1985

Mahulena Nešlehová

PRÍKLAD BOHUMILA KUBIŠTY

(k poctě malířova výročí)

Přestože se vnucují patetická slova vzdávající hold velkému umělci, od jehož narození uplynulo plných sto let, neubráním se, abych spíše než je, nevyslovila obavu, zda i jeho dílo, tak málokde a málokdy řádně vystavené a vystavované, nestíhá neblahý osud postupného zapomnění. Snad právě proto, kdykoli se setkám s Kubištovými pracemi, objeví se kdesi v hloubi mysli tichá výčitka osudu, který nám všem z mladší generace odepřel jedinečnou příležitost zhlédnout Kubištovo dílo v konfrontaci s jeho vrstevníky a soupečníky z Osmý v rozsahu, jaký nabízela výstava Zakladatelů moderního českého umění, uspořádaná k 50. výročí první výstavy Osmý v Brně v roce 1957 a reпрizovaná v následujícím roce v Praze. Škoda, že nelze vrátit čas zpět a být mezi těmi, kteří netrpělivě čekali v zástupu až i na ně přijde řada.

Zájem byl, jak víme, nebývalý a také oprávněný po tolika letech "půstů". Oba autoři, Jiří Padrta a Miroslav Lamač, citlivě tehdy odhadli lačnost veřejnosti po takových hodnotách, které by přinejmenším dokázaly zmírnit stinný pocit provinčnosti sužující po dlouhá léta zdejší mysl, zvláště mysl umělců. Chtěli a také se jim to podařilo, nastavit nežádoucí stísněno-

sti příklad tvůrčího zápasu předválečné generace, předně Emila Filly, Otty Gutfreunda, Josefa Čapka, Antonína Procházky a Bohumila Kubišty a postavit jejich odvahu tváří tvář nedůvěře a pochybnostem, tváří tvář své době.

Nebylo divu, že se smělá myšlenka neminula cíle. Nejvíce zapůsobil mezi tehdejšími posluchači uměleckých škol, kteří, jak mnozí z nich dodnes vzpomínají, jezdili opakovaně do Brna. Dokonce si smlouvali návštěvy u vzdáleného Kubišтова bratrance, Františka Kubišty, autora velké malířovy monografie (Brno 1940), protože pro většinu z nich se právě Bohumil Kubišta stal tím pravým příkladem rozhodnosti, přímosti a opravdovosti.

Šli za jeho sebevědomím, nekompromisností k životu i tvorbě, za jeho tvůrčí odvahou. Vedla je k smělosti postavit se přeshlapování, nedůvěře a opatrnickví vůči výbojům moderního umění. I oni, stejně jako nastupující generace ve 20. letech, neušli jeho vlivu.

Tehdy, na počátku 20. let po Kubištových výstavách v roce 1920 a 1922, nejvíce mezi mladými zapůsobil Kubištův způsob zvláštního vnitřního prosvětlování a odhmotňování všedních věcí neporušující jejich charakteristický tvar, který určil zásadní podobu českého magického realismu 20. let (např. Fr. Muzika, A. Wachsmann, Z. Rykr). Opomenut nezůstal tehdy ani Kubištův sklon ke klasicismu a pevné, jednoduché stavbě obrazu, ani živá poeticky laděná skladba znaků přírody uplatňovaná v grafických listech posledních válečných let.

Nutné je však připomenout, že na nebyvalý ohlas malířovy tvorby zapůsobil tehdy "boj" pokrokové kulturní veřejnosti za Kubištovo dílo, že se do jeho týlu postavila i široká obec Aventina, která, prostřednictvím O. Štorcha-Mariena a Fr. Muziky, připravila pověstnou anketu o Moderní galerii, skandalizující její netečný postoj ke Kubištoví. Výmluvný a situaci charakterizující byl i proslov Jaromíra Pečírky na zahájení Kubištovy výstavy v Aventinské mansardě v lednu roku 1929, jímž vyslovil tíži pocitu viny, výčitku zpytující svědomí všech, kteří přežili.

Ač nelze obě situace v přijímání Kubišтова díla - tehdejší a tu z konce 50. let - spojovat, neboť každá byla motivována jinak, jedna "bojem", druhá "lačností", měly něco společné: provázel je kritický pohled mládí na úděl českého moderního umění, jenž Fr. Muzika tehdy výstižně nazval "osudem prométheovským", osudem pronásledujícím všechny ty, kteří se kdy pokusili s téměř nadlidským úsilím "prorvat nad všeobecnou úroveň

evropského tvoření" a zasažení nepochopením, klesli zpět, aby svůj pokus již nikdy neopětovali. (Nekrolog O.Cutfreunda, Panorama 4, 1927, s.201-204.)

Vědomi si tohoto údělu hledali mladí příklady umělecké statečnosti, kterých bylo v českém moderním umění tak poskrovnu. Kubištův příklad byl jedním z nejvýznamnějších. Intenzivně prožívali jeho boj vedený navzdory všem i sobě samému, neúnavné úsilí charakterizované mottem: "Proniknout dál, proniknout i tam, kam nikdo druhý nevníkl, tvořit tam, kde nikdo jiný netvořil, pochopit víc, než umělec - soupeř". (Předpoklady slohu, Praha 1947, s.125.)

Na rozdíl od mladých z 20. let, byla pro generaci debutující na počátku 60. let podnětná tíživá expresivnost Kubištových děl. Snad směřování diktátem zážitků z válečných roků, doby dětství, byli přitahováni její skrytou významovostí, svárem nadsazených protikladů, které Bohumil Kubišta jako málokterý z jeho vrstevníků dokázal do detailů a všemi výtvarnými prostředky propracovat. A byl to právě tento způsob významového střetávání protikladů, který poznamenal jejich rané práce a ovlivňoval vnímání okolní reality. Byl blízký už proto, že zpřítomňoval expresivní rezonance českého umění, předně barokního, že dával promluvit pádnosti kontrastních hmot, že nově odkrýval hloubku pohledu zacíleného k smyslu lidské existence.

Jak prokázaly práce M.Lamače a J.Padrty, v Kubištvě tvorbě bylo a dosud je co objevovat. Naléhavou potřebu jejího přímého poznávání dokumentovala série umělcových výstav zahájená v září roku 1958 výstavou jeho kreseb. K nejobsáhlejšímu bezesporu patřila a dosud patří Kubištova retrospektiva uspořádaná v roce 1960 ve výstavní síni Mánes. Její autoři, M.Lamač a J.Padrta, podali tehdy zasvěcený přehled malířova vývoje, zasažený do dobových evropských a domácích souvislostí, v němž respektovali postřehy F.X.Šaldy, V.Nebeského, Fr.Kubišty, K.Teiga a J.Zrzavého a nově objasnili mnohé z Kubištvy osobitosti v přijímání podnětů z francouzského kubismu a italského futurismu. Dotkli se i motivace zvláštního revivalu symbolismu naší předválečné avantgardy (1907-1914) a přesvědčivě jej spojili s celkovou duchovní atmosférou střední Evropy, která nejdříve zachytila stísněný pocit nejistoty a skepse, vyvolaný předtuchou společenské krize. Jeho přítomnost prokázali i v české modifikaci modelu francouzského kubismu.

Právě tento jejich pohled pobídl k dalšímu zamyšlení nad Kubištvým dílem, které s časovým odstupem nabývalo na stále

větší důraznosti. Přitahovala malířova samostatnost a svérázná hloubavost i to, že dokázal jako první ze své generace již v roce 1910 osobitě zareagovat na podněty kubismu a že jako jediný byl také schopen tvůrčím způsobem rozvést impulsy, které nabízel futurismus a to ve chvíli těžkých životních zkoušek a pracovního osamocení.

K hlubšímu pohledu vybízela předně Kubištova neobvyklá škála barevných kombinací, kterou pod vlivem E.Muncha, P.Cézanna, H.Daumiera, El Greca a po vzoru J.W.Goetha, P.O.Rungeho a E.Utitze používal a dále rozváděl. Neměla nic z noblesnosti Filovy barevnosti, nevypovídala o snadnosti a efektnosti, obsahovala však cosi, co dráždilo i přitahovalo, na co se nedalo zapomenout. Vědělo se o malířově momirádném zájmu o barvu, o jeho experimentech a úsilí převést práci na pevnou exaktní bázi. Otázkou však bylo, zda právě zde, v malířově samostatném bádání o barvě a jejím působení, nespočíval klíč k odpovědi, která chyběla.

Jak ukázala nová zjištění, podnětnou a v určitém smyslu i nepostradatelnou pro Kubištu byla kniha Emila Utitze *Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre* z roku 1908, kterou vlastnil a která jej přivedla k myšlence nahradit jednoduchý model komplementárních barev dvojicemi, které po vzoru Goetha a Rungeho uváděl Utitz, a to: červená-zelená, modrá-oranžová, žlutá-fialová a pokusit se o experiment: předvést je v určitých posunech, neboť z psychologických vlastností barev věděl, že sebe-menší barevný posun v komplementárnosti podmiňuje změnu pociťového vjemu. Dospěl tak k systému, jehož báze vycházela z "jisté změny v předpokladu komplementárnosti", a právě ta určila onu zvláštní, pro Kubištovu malbu tak typickou a s níž čím nesrovnatelnou barevnost. Proto až dnes můžeme s určitostí říct, že právě tato "změna v předpokladu komplementárnosti" podmiňuje zmíněnou expresivitu Kubištových děl a vypovídá o umělcově nevšední imaginaci, že právě v ní spočívá těžiště suggestivní dráždivosti jeho barev.

Barevné posuny odkryly netušené možnosti: byly strůjci vnitřního napětí malby, postihovaly mentalitu tvůrce, provokovaly diváka a svým neustále probíhajícím svárem (protože povětšinou šlo o vztah čisté barvy se smíchanou) podněcovaly imaginaci. Ne nadarmo už J.W.Goethe přisuzoval nejvíce aktivity například fialové (modročervené), která již původem svého vzniku ukřývala v sobě neustále probíhající neklidný "boj" se snahou o převládnutí sytější červené. Dokonce jí přiznával schopnost vy-

stihnout "nejvyšší duchovnost". K připomenutí uveďme alespoň tři obrazy z roku 1909: Zátíší s citróny, Autoportrét s paletou a Vršovice, v nichž Kubišta zcela neobvykle rozváděl aktivitu dráždivé harmonie žluté a fialové.

Teoretické sklony malířova talentu, které se prosazovaly od roku 1908 v experimentech s barvou a které od roku 1909 našly své uplatnění v Kubištvě publicistické činnosti, nabývaly dominantní postavení i v přípravném kompozičním řešení obrazu.

Exaktnost umělcova uvažování se prosazovala, jak v Kubištvě monografii objasnil Fr. Kubišta, především v geometrickém rozvrhu uspořádaném většinou poměrem zlatého řezu, jímž si malíř pomáhal při rozmístování tvarů v obrazovém prostoru, při volbě jejich rozlohy a formy. Vědělo se také, proč takto postupoval, i to, že byl k této činnosti inspirován vlastními rozborů předních děl starých mistrů a osobností nedávné minulosti. František Kubišta tak otevřel jinou zajímavou otázku, zda i tato pomocná vrstva neprocházela v průběhu malířova zrání samostatným vývojem a zda i ona neukrývala poznání, která by upřesnila Kubištvu osobitou modifikací kubismu a futurismu, neboť právě tyto směry umožňovaly malíři svobodně rozvádět vrozené konstrukční schopnosti.

Bylo známé, že jeho kubismus byl, a to již od samých počátků, jiný, že nepozbýval expresivního náboje, jenž se prosazoval v zacházení s barvou, světlem i v práci se zgeometrizovanými tvary. Vědělo se i to, že svůj podíl na Kubištvě kuboexpresionismu mělo poučení na znovuobjeveném díle El Greca, jímž tehdy prošli: Filla, Beneš, Procházka i Gutfreund, že zájem o El Greca odpovídal jejich pocitům obražejícím stavu tísně z blížící se společenské katastrofy. Jaksi stranou však zůstávala Kubištova krátká klasicistní fáze tvorby, již se v chvílích svých prvních kubistických pokusů (Kuřák, Zátíší s homolí cukru, Zátíší s nálevkou, Autoportrét z 18. března 1910, Harlekýn a Kolombína) vrátil k tématické malbě, k odkazu evropské tradice, předně k dílu N. Poussina. A právě tento jeho krok nám dával jasnou výpověď o malířově samostatnosti, o odvaze jít za každých okolností svojí cestou. Oč snadnější by tenkrát bylo přiklonit se ke kubismu a sledovat jeho vývoj. Kubišta však reagoval zcela opačně.

Jeho zpětný pohled vedla neústupná vůle k syntéze a klasičnosti dávající příležitost touze vytvořit dílo trvalé platnosti. Chtěl, a také se o to pokusil, zajmout moderní výboje formy striktními pravidly kompozice a naplnit je ideovým obsa-

hem, hluboce lidským obsahem. Řešení hledal v prohlubování smyslu každého výtvarného prostředku i ve významovém přehodnocení samotné báze svých děl, v jejich pomocné geometrické struktuře.

S časovým odstupem vyvstává proto rok 1911 ve vývoji Kubištiny tvorby jako jakýsi předěl, jehož dopad můžeme sledovat i v malířových teoretických úvahách, předně ve statí Předpoklady slohu (1911), která se dnes jeví jako klíčová k pochopení dalšího umělcova vývoje. Je nutné rovněž předeslat, že formování nového Kubištiny programu nezůstalo bez odezvy přátelství s Janem Zrzavým (od podzimu 1911) a jeho prostřednictvím bez vzdáleného dotyku se Sursem. Pro posuzování Kubištiny díla bylo však objevené, že probíhající vývoj malířova názoru zachytila i přípravná geometrická vrstva, která rokem 1911 začala procházet filtrem jakéhosi "nového" symbolismu, jenž stáčil sled další Kubištiny práce a jeho zájmů.

Používal-li dříve ve zmíněné pomocné vrstvě velkých jednoduchých obrazců vázaných na přípravnou ortogonální síť a spojujících důležitá dějová centra obrazu, přistoupil koncem roku 1911 k jejich nápadnému zproblematizování. Měnilo se jejich umístění i velikost. Přecházely do dějového centra obrazu, ze kterého se postupně celá kompoziční konstrukce pomocné struktury odvíjela, a nejen to, svým tvarem a jeho dalším zpracováním byly obrazce úzce spjaty s významem myšlenky obrazu. Jak prokázaly analytické rozborů Kubištiny zralého díla, předně rozměrných přípravných kreseb (Sv.Šebestián, Straropražský motiv, Podobizna Jana Zrzavého), přerostla zmíněná geometrická vrstva ve zcela svébytnou složku zásadního významu, jejíž řešení vycházelo povětšinou ze symbolického obrazce, jehož výklad se přímo vztahoval k zvolenému tématu. Geometrická struktura se tak stala nositelem obsahu obrazu - jeho geometrickou metaforou.

Nezvratitelným důkazem postupu této práce byla náhodně objevená malá přípravná kresba k obrazu Vzkříšení Lazara, který Kubišta začal malovat na podzim roku 1911. Za základ jeho kompozičního řešení zvolil pravidelný pětiúhelník - symbol Spasitele a znamení slova, obrazec, který se navíc lichým číslem pět vztahoval k mužskému principu. Obdobně jako v předchozích figurálních kompozicích (Jaro, Parížův soud, Koupání mužů) i zde propojil malíř po příkladu N.Poussina důležitá dějová centra. Novinkou však bylo, že jim dal podobu symbolického obrazce a celou kompozici uspořádal tak, aby středem obrazce byla ruka

Lazara a vrcholem hlava Krista. Lze předpokládat, že právě tato smělá a nezvyklá myšlenka ukázala malíři další cestu: jak navázat na odkaz tradice a obohatit jej, jak výtvarným způsobem uchopit dobovou úvahu o formě vnější a vnitřní (v Kubištvě terminologii o "složce empirické" a "transcendentální složce geometrické povahy") a jak nasytit avantgardní vývoje formy tepem své doby, pocity člověka ztrácejícího se v tlaku moderního světa.

Přítomnost této myšlenky tušil F.X.Šalda, věděl o ní Jan Zrzavý a jeho prostřednictvím Jan Konápek, Adolf Gärtner a jak ukázaly drobné náčrty, i Zdeněk Kratochvíl. Žádný z uvedených malířů však nedokázal zacházet s ní tvořivě. Kubištvovi pomáhalo mimořádné matematické nadání, které mu umožňovalo s neobyčejnou lehkostí a samozřejmostí převádět do řeči geometrických tvarů, prostorových plánů a jejich průniků, do eliptických křivek, spirál a linií i ty nejsmělejší představy, které navenek překrýval vnější, divákově představivosti dostupnou "složkou empirickou".

Dynamiku jeho geometrických řešení motivoval kubismus, který uvolňoval předmět z optické závislosti a postupoval jeho formu procesualností myšlení člověku a jeho zkušenostem. Kubištvým přínosem bylo, že vymanil geometrickou vrstvu z pomocné úlohy, že ji naplnil obsahem a docílil, že se stala ideoplastickou. Tato jeho koncepce způsobila, že se, až na mizivý počet obrazů (například Zátíší malířské, Zátíší skleněné, Ateliér, Voják, Vesnice), vzdaloval objektivitě francouzského modelu a že jen málokdy předmět "otevíral" a vystavoval ho formálním a obsahovým variacím. Snad i se záměrem zabránit jim vedl řešení obrazů vrcholného díla z jednoho kompozičního principu, z jedné ústřední myšlenky, jejíž sled ovládal i způsob, jak použít toho či onoho výtvarného prostředku.

Přes veškerou exaktnost má Kubištova geometrická infrastruktura expresivně symbolickou povahu, která podmiňovala vzhled Kubištova kubismu. Její tvárnost vycházela z poznatků tvarové psychologie a z vědomostí, které Kubišta získával ze studia filozofie, předně tzv. filozofie života.

Pro posuzování malířova přijetí futurismu je zajímavé i to zjištění, že již od sklonku roku 1911 obsahovala geometrická struktura momenty pohybu, jehož tvárné účinky Kubišta uplatňoval s větší a větší důsledností, aby v okamžiku setkání s italským futurismem zcela ovládly řešení celého obrazu. Je také třeba připomenout, že Kubištův zájem o postižení pohybu (zprvu

vnitřního pohybu ve formě napětí, který v roce 1908 nasměrovaly názory A.Schopenhauera) nabyt na sklonku roku 1911, kdy v úhel-
ném středu jeho pozornosti stál diskutovaný Bergsonův pojem vi-
tální tvořivé síly, dominantní postavení. Stačil pak jen krok,
a ten Kubišтови usnadnili v roce 1912 italští futuristé, k to-
mu, aby byl geometricky podchycený moment pohybu převeden do
vnější zobrazivé struktury a aby malířovy úvahy nabyly konkré-
tnější podobu.

Italové Kubišтови objevili celou, ničím neomezenou šíři
dynamismu života moderního světa proměňovaného zásahy techni-
ky. Upřesnili mu i postup, jak ji zachytit a ztvárnit. Kubiš-
tu musel bezesporu upoutat i široký záběr jejich estetiky a bo-
hatost užívané výtvarné poetiky i způsob, jak se - předně U.
Boccioni - vyrovnávali s filozofií H.Bergsona. A zde, v odkry-
tí Kubištova myšlenkového zázemí, také spočívá odpověď, proč
byl jako jediný u nás schopen přijmout a tvůrčím způsobem roz-
vést podněty, s nimiž Italové přicházeli.

Mezi přístupem futuristů a Kubišty k dynamice životního
rytmu je však citelný rozdíl. Futuristé ji chtěli postihnout
v její úplnosti a úhrnnosti, chtěli, aby byl "univerzální dy-
namismus vyjádřen jako dynamický pocit", zatímco Kubišta se po-
většinou zabýval - podobně jako Balla - reprodukcí pohybu zúže-
ného na posloupnost okamžiků (Vražda, Hypnotizér, Vlak v horách,
vodopád v Alpách), namísto aby byl hodnocen (vyjma obrazů Ner-
vózní dáma, Překážka) jako rozměr vědomí. Rozdíl nalezneme i ve
výtvarném zpracování. U Kubišty navíc překvapí, že prostředí ob-
razové skutečnosti zůstávalo vůči probíhajícímu ději víceméně
netečné, že bylo (až na obrazy "Ámořník a Boj pobřežních děl
s loďstvem") řešeno schematickou skladbou vertikál a horizontál.
Rovněž barevná škála zůstávala povětšinou v zajetí estetiky ku-
bismu.

V jednom si však byli Italové a Kubišta blízcí. Spojovala
je potřeba být moderní, najít odpovídající výraz života zasaže-
ného érou techniky. Rozcházel se však ve způsobu jejího napl-
ňování. Futurismus ztotožňoval technický pokrok s životem, aniž
by řešil - až na Boccioniho a částečně Carru - lidský úděl člo-
věka v soukolí moderního světa. A právě o ten Bohumil Kubišta
ve svém projektu nepřestával usilovat a ten také stočil jeho
zájem k pokusu proniknout, jak uváděl, do "hlubin moderního pod-
světí" a v něm hledat to, co moderní doba nedokázala člověku po-
skytnout: "fluidum života, lásku".

Tento malířův záměr zrál pomalu, definitivnější podoby na-

býval až v roce 1915, kdy jej také charakterizoval známými slovy: "Jedná se hlavně o duchovní náplň nové formy. To co přinesl Picasso, je již jaksi samozřejmým poznatkem, na základě něhož je nutno jít dále do duchovní oblasti". Myšlenku posléze upřesnil tvrzením, že k tomu, aby byl umělec "moderní", nestačí být kubitou nebo futuristou, ale být svůj, "jít za poznáním nejběžnějších a nejpomíjivějších věcí podle svého hlasu a být o své pravdě hluboce přesvědčen".

Přestože byl Kubišta po stránce formy spíše orientován na Francii, byla báze jeho názorů utvářena především německými mysliteli a středoevropským prostředím tíhnoucím k hlubokomyslnosti. Snad právě proto si dobře rozuměl s německými expresionisty z Die Brücke, předně s E.L.Kirchnerem a O.Muellerem a rád přijímal pozvání k vystavování s berlínskou Neue Secession, jejímž cílem bylo vytvořit most mezi evropskými avantgardami. Případně i bylo, že se Kubištiny práce setkávaly s uznáním pouze v zahraničí, na mezinárodních výstavách, jichž se prostřednictvím svých styků s galerií Sturm a skupinou Neue Secession účastnil.

Tehdy s Fillou a Gutfreundem patřil k těm českým umělcům, kteří dokázali svým dílem přesáhnout hranice domácího prostředí a zařadit se do týmu evropské avantgardy. Krok s ní dokázal Kubišta udržet i ve chvíli úplné izolovanosti, v době svého vojenského působení v istrijské Pule (od dubna 1913), kdy se připravoval na stanovení nové kapitoly své tvorby.

Jak psal Janu Zrzavému, obracel svoji pozornost k nejobyčejnějším a nejpomíjivějším věcem. Hledal pro ně ty nejvýmluvnější tvary a znaky, které by byly s to zasáhnout citlivost člověka, proniknout i do těch nejskrytějších vrstev jeho vědomí a přimět jej k poznávání "duchovna" v napohled prostých věcech.

Snad pro větší názornost vrátil se tehdy k symbolice barev, jak dokládá dopis Janu Zrzavému z 25. března 1914, a pod vlivem panteistických názorů promýšlel způsob, jak v zdánlivě neukázněné volnosti přírody vyjádřit projev "vyššího zákona". Po vzoru indické filosofie, kterou již před časem spolu se Zrzavým studovali, nabízel se exotický námět Fakíra, který dovoľoval narativním způsobem předvést proces neustálého usměrňování a ovládání nižších sil vyššími, zde nebezpečné animální síly silou duchovní. Řešil jej ve struktuře barevné (pozitivní oranžová proti zelené) i kompoziční jako střetnutí dvou sfér: proměnlivé a nestálé s nadčasovou, spirálového pohybu hada s imaginární vejčitou praformou hlavy fakíra, nadřazenou oko-

lí i vlastnímu, schematicky naznačenému tělu.

Abstrahovanost moderní formy otevírala zcela nenásilně ještě jiný obzor, a to: systematicky vytvářet jazyk elementárních znaků, jímž by mohl postihnout tvářnost a proměnlivost života v zajetí neměnných zákonitostí kosmu.

Lze se i domnívat, že na formování tohoto Kubištova záměru měly svůj vliv i zdrcující zážitky z války, že právě ony vyvolaly v umělci naléhavou potřebu dotknout se jistot, něčeho stálého, co nepodléhalo zkáze, co by mělo trvalou platnost. V novém světle se zřejmě také připomněly i vzpomínky na takové památky starověkých kultur, které oslavovaly sílu myšlenky člověka a manifestovaly jeho sounáležitost s přírodou a jejími zákonitostmi.

Podle dochovalých materiálů věnoval Bohumil Kubišta za pobytu v Paříži v roce 1910 velkou pozornost sumérským plastikám hlav vystavených v Louvru. Zaujat logičností jejich pevné, uzavřené stavby, ideální oválnou formou vycházející z kubického útvaru hmoty a obdařenou patřičnou mírou vnitřní intenzity, nakreslil si tehdy do náčrtníku pět plastik: Hlavu mladého muže, Hlavu s turbanem, Hlavu ženy, dvě studie hlavy oválné a čtvercové. Vlastnil je spolu s ostatními kresbami z pařížského náčrtníku Jan Zrzavý. Dnes se o jejich existenci dovídáme pouze ze záznamů v archivu Národní galerie.

Nebylo náhodou, že studoval právě je, že šel k samým počátkům nejstarší civilizace. Odpovídaly jeho vůli ke konstrukci a syntéze, i jeho akcentování hmoty a její tíže. S odstupem pěti let, kdy stál před novým cílem, se k jejich podnětům vrátil. Možná také, že až v této chvíli, poznamenaný životními zkušenostmi, pochopil smysl jejich velkorysé jednoduchosti, již se na jedné straně dotýkaly majestátnosti věčného řádu přírody a svou striktní ukázněností souzněly na straně druhé s harmonickou jednotou universa, jehož praobrazem svým způsobem byla i ona ideálně klenutá, vejčitá forma hlavy - centra lidskosti a intelektu. Tento jejich tvar objevoval malíři podobu, kterou v dané chvíli hledal. Slučovala totiž obě složky, jejichž propojováním se po léta zabýval: abstraktní představu a konkrétní vjem. Získal tím nový impuls, který podnítil úsilí zevšeobecnovat a zjednodušovat, jež posléze vyústilo v podobu prvotní formy - ve všeobecně platný typus pro člověka.

První stopy nacházíme ve sférickém tvaru fakírovy hlavy. Její stereometrickou modifikaci, která svým řešením připomene studijní geometrickou projekci hlavy inspirované sumérskou pla-

stikou Hlava s turbanem (NG, Praha), podal v obraze Meditace (1915) a v dřevorytu Prosbá (1915). Ovál obou hlav důsledně vtěsňal do transparentního kubusu a převedl jej ve válcovitý útvar, jenž jen vzdáleně připomene výchozí klasickou formu.

Pádnost nových zásad objemovosti i významovost plošné znakovosti prověřil Kubišta v roce 1915 ještě dvakrát. A to v svém jediném sochařském projevu Hlava, kde do syntetického uspořádání znaků tváře, ne bez poučení na kubismu, vtmelil drsnou strohost, již oplývaly výtvořry afrických fetišů, tolik si podmaňující imaginaci tehdejších tvůrců. Tím druhým příkladem je nevelký obraz Oběšený, v němž dal před expresivní znakovostí plastiky Hlava přednost ztichlé meditaci shrnující jeho dosavadní poznatky.

Svým řešením patří tento obraz k nejvyváženějším a nejvyrovnanějším malířovým dílům. Vyzrálému syntetickému pojetí, jehož dominantou bylo důsledné propojení složek empirické a transcendentální, podléhalo vše: každý dotek štětce, každý užitý tvárný prostředek, vycházelo z něho i řešení geometrické infrastruktury, jež tentokrát vyústilo v konstrukci hlavy oběšeného v podobu vejčité formy odkazující k nejhlubším pramenům lidského poznání, k odvěkému praobrazu původní jednoty člověka a vesmíru.

Jak víme z vývoje umění, ožívala tato ovoidní symbolická forma v imaginaci hned několika na sobě nezávisle tvořících umělců (např. Brancusi, Klee, de Chirico) právě v době druhého desetiletí, přesněji údobím první světové války, aby nabyla širšího uplatnění v tvorbě surrealistů a nepřestala být aktuální ani v letech následujících. /Objevně se této problematice věnoval Fr. Šmejkal v obsáhlé studii Kosmické vejce, Příspěvek k problému archetypální symboliky (Umění 23, 1975, s. 226-258)/.

Teprve až dnes si vlastně uvědomujeme, že ze stejného fenoménu, z kterého vycházela představa těch několika tvůrců na počátku 20. století, vycházel i projekt Bohumila Kubišty realizovaný v obraze Oběšený. A právě zde, v ryze osobitém a aktuálním řešení, spočívá projev jeho novosti a "modernosti". Pro nás je o to cennější, že k němu Kubišta dospěl v chvíli naprosté odtrženosti od veškerého kulturního dění Evropy. Také Kubištovo vyhranění, čistě původní řešení svébytných konstrukcí jeho geometrických infrastruktur čekalo dlouho na své zhodnocení. Přítěží bylo, a to ještě do nedávné doby, že bylo komentováno s despektem, aniž by bylo vlastně pochopeno, byť i tvořilo bázi Kubištova vrcholného díla. Proto také až dnes vystává otázka

ka, zda by Kubištův sklon ke konstrukci nenabyl v jeho pojetí obrazu převahu. Fragmentální tvorba válečných let je však dokladem toho, že stále usiloval o hlubší a syntetičtější propojení složek zobrazivé a geometrické s cílem obnažit jejich významovou interakci, která ostatně provází celé jeho dílo.

Kubišta nepatřil k umělcům, na jejichž tvorbě bychom obdivovali krásu malířského přednesu, či finesy čisté výtvarnosti. Zřekl se jich. Zřekl se jakékoli lehkosti malby, náhod, které taková malba skýtala. Ne, že by nepoznal jejich chuť, chuť volnosti a spontánnosti, jak dokládají některé jeho rané práce: Cesta (Riegrovy sady), Periférie, Trojportrét, svědčící o Kubištově malířské zručnosti. Od umění očekával víc - mnohem víc. Jeho malba, zvláště ta z období zralosti, je svědkem úporného boje exaktnosti intelektu s výlučností tvůrčí imaginace. Usměrhoval ji, spoutával, ne však proto, že by jí nedůvěřoval, ale proto, aby ji vtěsnal do kadlubu moderní formy a přiměl ji vyslovit nové a neopakovatelné. Je potěšující, že ještě dnes, kdy platí zcela jiná kritéria uměleckých hodnot, nás přitahuje síla jeho tvůrčího ingénia.

Kubišta žil krátce. - pouhých 34 let a přesto, navzdory nepochopení, dokázal vybojovat zásadní podobu jedné z nejdůležitějších kapitol českého moderního umění.

Jindřich Chalupecký

PŘÍBĚH VLADIMÍRA BOUDNÍKA

1. Mladí umělci v padesátých letech se museli docela znovu orientovat. Předchozí generace se až na výjimky vyrovnávala s nároky "socialistického realismu" konvenčním realistickým či pofauvistickým malováním a modelováním; navázat na jejich umění se nedalo. Tím více si ti mladí umělci v Čechách uvědomovali, že nestačí starat se o pouhé dělání obrazů a soch. Ukazovalo se, že jde o samu účast umělce na existenci moderního světa a o jeho úlohu v něm. A v té chvíli nebyla neobyčejného významu pro novou uměleckou generaci v Praze postava Vladimíra Boudníka.

Boudník si nikdy nepřál být umělcem a a lespon ne v tom smyslu, za co má umělce dnešní společnost. Chtěl daleko méně a daleko více: sdělit své poselství. Spíše než umělec by se

snad mohlo říci misionář. Ale znal své poselství?

Na začátku umělcovy biografie není než tíseň, naléhavý tlak neznámého, nejasného, neutvářeného, ještě ne dílo, ještě ne umění. Umělec se stává umělcem proto a tím, aby to neznámé učinil známým, nejasné jasným, neutvářené utvářeným. Musí proto především vstoupit sám do hloubi toho ještě nevysloveného, dát se jím proniknout a zaplavit, a poněvadž jeho dílo musí být něčím hmotným a má je tedy uskutečnit mocí své tělesnosti, musí se proměnit, musí ono poselství učinit svým tělem, musí sám se stát svým poselstvím. Příběh Vladimíra Boudníka je příběhem tohoto proměňování; příběhem proměnění, které ho nakonec zahubilo.

Vnější rámec jeho života zůstal přitom docela jednoduchý. Nechtěje narušit svou vlastní uměleckou integritu, zdráhal stát se umělcem v konvenčním slova smyslu. Už to by ho mohlo předurčovat, vymezovat a omezovat. Dal přednost tomu, aby zůstal obyčejným člověkem mezi obyčejnými lidmi našeho věku. Proletářské dítě, vyučí se nástrojářem, pak jde na průmyslovku, roku 1943, v devatenácti letech, jej Němci pošlou jako mnohé jiné do Drážďan, pak do Essenu a do Dortmundu odstraňovat trosky a pracovat v továrně. Když se vrátí, dá se zapsat na střední grafickou školu; absolvuje ji pětadvacetiletý, 1949. Na vysokou uměleckou školu se neobráť. Jako jiní absolventi grafické školy přijímá místo propagačního grafika; ta nesmyslná práce se mu rychle zprotiví a jde raději jako brigádník do oceláren na Kladně. Potom vstupuje do zaměstnání v továrnách ČKD v Praze. Zase ho zařadí nejdříve do propagačního oddělení a zase se mu podaří z něho uniknout. Pracuje u soustruhu a pak jako dílenský rýsovač, tedy přenáší údaje z projekce na hrubé výrobky před konečným opracováním. V ČKD zůstane do roku 1965, tedy patnáct let. Teprve poslední tři roky života je profesionálním výtvarníkem. Čtyřiačtyřicetiletý zahyne. To je vnější příběh života Vladimíra Boudníka. Ten vnitřní je daleko složitější.

Začátek nám mizí. Nejspíše je v té velké historické zkušenosti moderního lidstva, jíž byla Druhá světová válka a jež se Boudníkovi konkretizovala za jeho nuceného pobytu v Německu 1943. Boudník byl člověk s enormní citlivostí a představitvostí. Deník, který si psal v letech 1951 až 1952, upravený a podstatně zkrácený - odtud název Jedna sedmina (vydali jej posmrtně, roku 1974, v soukromém tisku jeho přátelé) - je deníkem člověka, jehož vědomí je světem neustále tak vzrušováno, až se to stává utrpením. Tak hned v prvním zápise k 8.VIII.1951:

"Člověk je podivně složitý útvar. Vidím předmět a v duchu jej současně vidím tisíckrát - miliónkrát. Tentýž předmět tvoří svým množstvím na obzoru hladkou a čistou plochu a nad tím jako fata morgana vystupuje obraz toho především nesmírně velký." "Dnes jsem byl ve stavu, kdy bych přijal i pryčnu ve vězení. Mít takové vnitřní představy před popravou, byla by poprava tím nejfádnějším prožitkem." V rozhovoru, který otiskla 1967 Výtvarná práce (XV:26), se zmiňuje jenom, že ho tam v Německu "zaplavovaly prožitky - nálety, poplachy a to všechno", ale pro tohoto sensitive pobyt v mučených městech musel být mučením jeho sama.

Jednou z prvních nezbytností bylo, vypořádat se s tím, co tu poznal. Vedlo ho to k pokusům nejdříve o psaní, pak i kreslení a malování a naposled na grafickou školu. Tam jej měl čekat jiný a docela jiný zážitek, který ho měl vést k jeho vlastní tvůrčí metodě. Často se o něm zmiňoval; tady je jeho líčení z právě citovaného rozhovoru:

Stále převládala obraznost nad schopností ruky. Až jednou mimoděčně při školním úkolu jsem si pomáhal asociací ze skvrn lavice, za suků, různých odřenin atd. Ale to jsem v sobě tutlal, protože jsem si myslel, že dělám podvod, a až do maturity v roce 1949 jsem to udržoval jako tajemství.

To je známá metoda, o které se zmínil už Leonardo. Ale jak dostat dohromady ty dva tak docela různé popudy, jako byla ona otřesná zkušenost z Německa a objev tohoto zvláštního způsobu interpretace viděného?

První poválečné práce Boudníkovy z počátku jeho studií na grafické škole by se mohly klasifikovat jako expresionistické; připomínají české i německé umění z doby okolo 1910. Řada nahých oběšenců, mužů, žen, psa; člověk s rží v ruce a s hřeby v očích; komposice žen a strojů a na obzoru Kalvarie. Je to zřejmý odraz a výraz Boudníkovy válečné zkušenosti. Vrací se tu také spojení motivu nahé ženy s motivem smrti; rozkoš a zánik spolu souvisí. Boudník se tehdy ještě nezřiká ani literatury. Na podzim roku 1947 a na jaře 1948 vyřezává do linoela a rozesílá protiválečné texty. Nejsou to dobové fráze, nýbrž opět velmi upřímný a opravdový resultát oné zkušenosti z válečného Německa. "Je povinností každého, nedat se do války vehnat, i kdyby vedoucí místa vykonstruovala sebe svatější důvody." (VII, 1947). Společnost se nivelizuje a lidé přestávají myslet. "Nezapomeňte, že válečné zbraně nebyly zlikvidovány, nebuďte

z vlastního egoismu vrahy svých dětí jako doposud." (.2.V.1948.) Nejpozoruhodnější z těchto krátkých rytin-textů je první, datovaný v říjnu 1947:

Nedávno několik odrostlých pacholků ukradlo ze statku malého psíka. U starého lomu jeden z nich přišel na nápad, že by si ho mohli vycvičit. Shodli se na jménu, a aby mu pes uvyknul, popustili řetěz, zavolali na něho, a když na volání nereagoval, trhali jím směrem k sobě, až se čokl svalil. Padl však tak pitomně, že se praštil o hranu kamene do oka, které mu vyteklo a rána počala krváčet. Pes sebou házel bolestí a snažil se z malého obojku vyvléknout. Nešlo mu to. Počal se dusit, chrchlavě sípal a vyvaloval komickým způsobem oko, jež měl zdravé a které slzelo, do prázdna. Je jasné, že takto zmrzačený pinčl neměl již valnou cenu. Jeden z mužů ho nakopl do břicha, že se zavytím nadletěl. Jiný mu vykloubil čelist a vyrazil zuby; to již psa obklopila většina přítomných a strefovali se do vořechy kameny. Ten se točil, vyl, prskal krev a poskakoval po třech nohách. Jednu měl zlomenou a směšně ohnutou na obrácenou stranu. Ten, co ho držel, křiknul na druhy, aby mu ho najednou neubili; zatížil řetěz balvanem, vyjmul nůž, přiblížil se ke zvířeti ze strany, na niž neviděl, pěstí ho obrátil břichem vzhůru a toto mu rozpáral. Pes vypísl jako dítě a začal s nářkem chňapat po ráně, ze které se mu cpaly ven střeva. Jeden z kluků, který stál opodál, s úsměvem rozpačitého blbce, na výzvu druhů se přiblížil také a podrážkou svých bot rozmělnoval vnitřnosti na kaši. Pes ztichl, položil se na bok a přehlédl naposled tlupu trýznitelů.

Text pokračuje, že je to "obraz o utrpení statisíců, kteří zhynuli v poslední válce a byli přece lidmi jako ty". Člověk je stejně schopen lhostejně rozšlapat květinu na louce jako "sednout do bombardáku, vrhat bomby, šrapnely a trhat desetitisíce organismů". "Ejjujeme a zmíráme pro vlastní duševní pohodlí, ale tvrdíme, že to vše činíme pro blaho svých dětí. (...) Přemýšlej každý sám o sobě. Přestaň být tupcem a nezapomeň, že jsi život!" Jako tehdejší Boudníkovy grafiky, také tato próza je expresionistická.

To bylo na podzim 1947. Do téže doby spadá Boudníkův objev "asociací" a bezprostřední důsledek - "explosionismus". O moderním umění a myšlení se v Praze ta léta 1945 až 1948 dost debatovalo; v popředí zájmu byl pořád ještě surrealismus a začalo

se mluvit o existencialismu. Jako to činili surrealisti, také Boudník vydal manifest nového směru; jeho název byl zřejmě ovlivněn nesprávným jmenováním existencialismu jako "existencialismu". První manifest datoval Boudník 14. srpna 1948, druhý 15. dubna 1949, kdy ještě chodil na grafickou školu; třetí následoval 20. března 1951. Není snadné formulovat Boudníkovu novou myšlenku a manifesty mohou připadat naivní a zmatené. Ale ta myšlenka vůbec není naivní ani zmatená, jen těžko vyslovitelná. Boudníkovi se totiž podařilo spojit tvůrčí metodu "asociací", kterou si objevil, se svou zkušeností moderního světa tak, že umění mělo vyvést tento svět z jeho neštěstí.

Samozřejmě rádí používat interpretační fantazie, "asociací". "Rozhlédněte se kolem sebe! Na špinavou zeď, mramor, léta dřeva... co vidíte, je vaše nitro. Nepodceňujte skvrny. Objedte je prstem, překreslete na papír... zmocňujete se svého nitra." (První manifest) Stačí vyznačit či okreslit, co se takto jeví, dokonce jen zahlédnout, a celý viditelný svět se stane obrazem: náhle jím proběhne jako řada výbuchů nová energie, promění viděné ve své silové pole. Bude "filmovým plátnem o nescíslném množství napětí a psychologických explozí zhuštěných do nehybné plochy a předvedených v nekonečně krátkém čase." (První i druhý manifest) "Obrazotvorností člověka se promění pracovní prostředí v ocelárnách, na staveništích, v lomech atp. v galerii, rovnající se galeriím v běžném slova smyslu." Člověk má "možnost proměnit si barevné škály omítek zdí v nejnádhernější obrazárny." (Třetí manifest) Rozepisuje se o tom:

Zadíval jsem se do omítky a uviděl jsem rozečkané útesy, korálové moře se zpěněnými vlnami, bájně lodě, tváře plavčíků, ztrnulé kormorány a ohnivou duhu. Na bocích lodí se vnucovaly pohledům nekonečné řady obrazů. Z celého světa. Bílé prsy dívek soupeřily s bílými kytice uvitými z lilií a rudé růže nabývaly převahu nad růžovými hroty prsů. Poněkud stranou, dotýkající se oprýskaným rámem obrazů předešlých, proplétají se směle konstrukce budoucích staveb. A lidé, předměty, zvířata, podobizny.

Záznam z 26.VII.1952, cit. A.Hartmann, Katalog výstavy v Ústí nad Orlicí, 1973

Boudník sám charakterizuje svůj směr jako pokračování surrealismu; odtud je myšlenka, že "každý bude umělcem". "Věřím, že z vašich řad vyrostou géniové", obrací se k lidem okolo sebe, tedy především k lidem v továrnách; Boudník cítí tam bolest-

ně svou osamocenost umělce. Ale chyba není přece na něm, na jeho výjimečnosti, ale prostě na tom, že ostatní sami o sebe nedbají. "Každý z vás bude umělcem, zbaví-li se předsudků a netečnosti." (Druhý manifest) Do té podmínkové věty se dá shrnout podstata myšlenky, která Boudníka uchvátila: "zbaví-li se předsudků a netečnosti". Neboť je to tato netečnost, tato lhostejnost, tento nedostatek představivosti, co je příčinou lidského neštěstí. Jen proto mohou být lidé tak suroví jako letci, kteří ničili Drážďany, nebo jako ti výrostci, kteří utýrali bezmocného psa. Lidé se musí otevřít každý vůči sobě i každý vůči každému, pochopit sebe i pochopit ostatní: představivostí "zmocňovat se svého nitra a tím je automaticky činit srozumitelným". (Druhý manifest) Lidská společnost se rozpadá individuální omezeností; je hromaděním sobeckostí a netečností. Člověk zapomenul velké souvislosti, do kterých patří.

Zatím však "stojíme tvář před atomovou dobou" a člověk se musí ve svém vědomí s tím vyrovnat; musí se stát "explosionalistou". Ta explozivní síla, kterou fantazie čte znovu svět a nalézá jej znovu živým, což to není táž síla, která ten vesmír drží a nese? Umělec prožívá "setrvačnost pravýbuchu" (dopis 8.XII.1949, "Dopisy příteli" ve: Bohumil Hrabal, Něžný barbar, strojopis 1973), kterým se zrodil vesmír; blíží se ve své zkušenosti a svém díle živému jádru světa. Lidské vědomí se stává vědomím kosmickým. Člověk se už neobrací proti ostatním, nýbrž bude "nacházet naplnění ve zmnožování tvarů a duševních hodnot v trilionech a trilionech kubíků vesmírného prostoru." (Druhý manifest) "Explosionismus" je "směr, který povýší každého člena kolektivu na absolutně všemocného člověka." (tamtéž)

Boudník myslel intuitivně, ve velkých málo členěných celcích, analytické myšlení mu bylo cizí. Jeho manifesty jsou proto těžko čitelné; pořádek sdělovaných myšlenek je bez soustavy, chybějí mezi nimi často spojovací články, nedostává se mu slov. Ale byla to velká myšlenka a Boudníka docela uchvátila.

2. Je to apoštolát; apoštolát nikoli nového umění, ale nového lidství. Boudník především přesvědčuje lidi, s kterými pracuje v továrně nebo s kterými se náhodou sejde. Jeden z dlouholetých Boudníkových přátel, Vladislav Merhaut, v soukromé vzpomínkové publikaci (1976) píše o těch dobách. "Ukazoval spoluzaměstnancům 'flíčky', miniaturní barevné kresby, vyvolával asociace, učil je grafiku.

Daleko však nezůstával v tom svém malém okruhu. Své půso-

bení rozšířil na "pouliční akce": vyhledal na ulici zeď s popraskanou a opadalou omítkou, a kde se mu na ní něco zvlášť pěkně jevilo - figura, krajina -, začal obtahovat obrysy, někdy zvýraznil místo rámem nebo paspartou, anebo si postavil malířský stojan a přenášel viděné fantasma na papír; na stojan připíchl ještě manifest "explosionalismu". Lidé se zastavovali, zaujati nezvyklým počínáním; Boudník a někteří jeho přátelé, kteří ho doprovázeli, s nimi navázali dialog; z dialogu bývala hádka, z hloučku se stával malý dav, nezřídka přibíhala policie a Boudník protentokrát akci ukončoval. Retrospektivně v dopise z února 1960 Boudník vzpomíná, že v letech 1949 až 1953 takových "pouličních akcí" podnikl asi sto dvacet; "většinou v Týnské uličce, na Staroměstském náměstí, na Kampě, v Karlově ulici, v podloubí na Malém rynečku, na Uhelném trhu, na Mariánském náměstí, ve Valdštynské ulici, v Holešovicích a v ulicích Libně." (Texty publikované Antonínem Hartmanem k výstavě Boudníkova díla v Ústí nad Orlicí 1973, s.4)

Konečně se snažil rozšířit ideu "explosionismu" vytrvalým rozesíláním svých manifestů a dopisů různým osobnostem, redakcím, školám a úřadům, také do Francie. Doprovází je pro ilustraci miniaturními kresbami a akvarely. Je přitom stále zaměstnán. "Dělal jsem v té době osm hodin v továrně, pak jsem dělal akce v ulicích, a teprve večer jsem psal deníky a manifesty, takže jsem spal po dobu asi dvou let maximálně čtyři hodiny," vzpomíná Boudník v rozhovoru ve Výtvarné práci. "Bydlel jsem v Týnské ulici ve skladišti skleněné vaty - přes vatu jsem měl starý koberec."

Skandalista? Exhibicionista? Grafoman? Někteří to říkali a někteří i psali. Význam Boudníkových, mínili, je prý v práci pouhých čtyř let, 1957-1961. Co jinak činil, to jistě byla leda pošetlost. Ale umění je v moderní době vůbec jenom pošetlostí. Dá se to všelijak zastírat, na příklad tím, že se uměleckým dílům přisuzuje značná peněžní hodnota. Boudník ani to nečinil a své věci jen rozdával, jako by byly bezcenné. Byl unesen nesmírnou mocí umění ve světě, kde pro umění není místa. Je to, sám si uvědomoval, "jako když jde člověk proti davu, přestrojen za šaška." (Jedna sedmina, 16.IV.1952)

Dá se jeho práce alespoň dodatečně začlenit do historické kontinuity? Dostí těžko. Boudník nevycházel z danosti umění a nechtěl v ní zůstat. Formové analýze proto do velké míry uniká. Podle historiků moderního umění je Boudník jedním z těch, kdo objevili lyrickou abstrakci, a jeho "pouliční akce"

jsou velmi ranými příklady akčního umění. Je to pravda a není to pravda. Pokud jde o akční umění, je to pojem tak vágní, že se do něho vejde kdekdo, a tedy i ony Boudníkovy akce, uskutečňované na ulicích a nevyúsťující v žádné hmotné dílo; sám Boudník se však od toho, aby se jeho činnost zahrnovala do pojmu happening, ostře distancoval. Měl přitom na mysli pražskou podobu happeningu, ostentativně uplatňující osobu umělce, zatímco on sám chtěl naopak vyprovokovat tvůrčí možnosti ostatních, a to nejen pro chvíli této akce. Program "explosionismu" nebyl ani programem abstrakce a do značné míry to byl program právě opačný. Boudník objevoval emotivitu abstraktního tvaru i beztvaré hmotnosti a v tom patřil k prvním, kdo uhadovali možnosti lyrické abstrakce; ale zároveň cílem pro něho byla figurativní interpretace. Pasivita a aktivita vnímání se mu prolínala a v tom zůstával Boudník věren surrealistické tradici.

Stálým doprovodem "explosionistické" epochy Boudníkovy byla dosti rozsáhlá činnost literární. Nejsou to už básně jako předtím, ale prozaické texty, ne nepodobné surrealistickým protokolům života - také Boudník používal slov k tomu, aby kontroloval, co se v něm samotném jeví a jak tedy jedná. Psal si deníky, které zpracoval v samostatný literární útvar (Jedna sedmina); jak v nich bez rozlišování a hodnocení je vše strhováno do jednoho proudu, připomínají deníkové knihy Demlovy. Demlovský byl také pokus, který zaznamenal Boudník do citovaného právě deníku ke dni 5.II.1952, že "seřadil duplikáty dopisů psané strojem od 5.II.1951 do 3.II.1952 pod názvem 'Dopisy' (Torso)". V téže době napsal Boudník i několik samostatných próz: Noc, Ulice, Maškarní ples a jiné a vydával je v strojopisu pod názvem Edice explosionismu. (To byl asi první samizdat na světě.) Jsou to rozšířená deníková vyprávění na způsob některých textů Bretonových. Jeden italský badatel charakterizoval Haška jako plebejského dadaistu. Podobně o Boudníkovi by se mohlo říci, že byl plebejský surrealista.

3. Ještě po celou heroickou dobu "explosionismu" okolo roku 1950 Boudník kreslil a maloval portréty. Ale cítil, že se mu to přestává dařit. Ke konci Jedné sedminy je o tom několik zmínek. "Mám přesnou představivost. Ještě to tak mocí nakreslit, co člověk vidí." (13.VI.1952) "To je příšerné. Od 14 hodin do půlnoci pracuji na obraze a nakonec vše zničím." (14.VI.1952) To asi nebyla přechodná malomyslnost, jaká přepadá občas každého tvořícího umělce. Vskutku se v Boudníkovi ztrácela naučená schopnost

realistické kresby - tedy kresby tvarů v perspektivní projekci a stínové modelaci. Stačí srovnat jeho grafiky s figurálními komposicemi ještě za studijních let a cyklus kreseb Corpus delicti z roku 1956. (Jeho přátelé vydali výběr z tohoto cyklu roku 1974.) Ony staré věci vykazují dovednost ruky i rozmanitost prostředků, jak je můžeme očekávat od profesionálního výtvarníka. Corpus delicti je diletantsky nemotorný; kresba, modelace, komposice... K tomu ještě symbolika najednou docela banální. A přitom zrovna tehdy už vytváří v nových technikách grafické listy, které jsou divem umělecké jemnosti a vynalézavosti. Je tomu docela tak, jako by objevování a využívání těch nových prostředků a postupů Boudníkovi zároveň znemožňovalo používat prostředků tradičních.

Není to už "explosionalismus". Boudník přestává tohoto termínu používat. Mluví o "aktivní grafice". Nicméně její začátek je ještě v "explosionalistické" experimentaci. Boudník opatruje v továrně sobě i ostatním příležitost k otiskování různě poškozených plechů, aby vyvolával "explosionalistické" interpretace. Vladimír Merhaut v citované už publikaci zapisuje Boudníkova slova:

Lidi v továrně používali ke svým grafickým projevům různých znehodnocených plechů duralových, poněvadž si nedovedli představit ty jejich třeba kresbičky na takovech odpadovech věcech, duralech pomlácených, pošlapaných, zkroucených. Tak jsem přišel na to, že i ten bezprostřední aktivní zásah se strany života, toho tvůrčího, toho i mimoděčného, na materiál, když se to potom přepíše jakoukoli formou, ať je to film nebo grafika, tak že to může vzbudit nové emoce. Začal jsem toho pak používat záměrně a tak vznikla ve čtyřiapadesátém aktivní grafika."

Na to se dá navázat citát z rozhovoru ve Výtvarné práci:

A tak jsem zároveň začal používat různých odřezků nebo vypálených želez a tím jsem začal desku rozrušovat nejdřív pasivně, že jsem sledoval, co ty stopy udělají, a potom jsem to začal řadit do různých komposic, většinou do kruhu: to byly pro mě symboly života: Hlava, páteř...

Tak nalézal Boudník pro tvorbu svých grafických desek docela nové techniky a novou řeč, jaké grafika dosud vůbec neznala. V tovární hale má nejrozmanitější kovový odpad i drobné součástky, má tu také pneumatické lisy, jimiž je může vtisknout do desky, a autogen, jímž může desku propalovat, a ovšem i dost

plechů všelijakých nepravidelných tvarů.

Z této "aktivní grafiky" se vyvinula koncem padesátých let "strukturální grafika". Tentokrát, místo aby relief vrýval a vtiskoval ostře a přesně do desky, vrství jej na ni z písku, hadříků, nití, provázků do vágních útvarů. Neúnavný Boudník vynalézá ještě jiné techniky, zejména roku 1965 "magnetickou grafiku", kde obrazec je z železných pilin, rozestřených v rychle schnoucím laku a shromažďujících se podle pohybu magnetu pod deskou.

Desky samy mají svou sochařskou hodnotu reliéfu, a když je otiskuje, barevně a pokaždé jinak, Boudník se stává malířem. Barva tu daleko není jenom doprovodem. Křehká a lyrická zpočátku, nabývá dramatičnosti a expresivity, až v některých tiscích "strukturálních grafik" kresbu docela potlačí její těžká hmota. Stejně v monotypech z let 1963-1964, kreslených štětcem, se Boudník vyjadřuje jen jako malíř.

To už není ten zpola surrealistický "explosionalismus"; živel abstrakce, který byl již v onom "explosionalismu", pohltil docela nebo téměř docela surrealistickou imaginativnost. Boudník si byl vědom této proměny svého umění.

Počátkem roku 1949 jsme původně tvořili obrazy tak, že jsme se dávali inspirovat skvrnami v omítce na základě myšlenkové asociace k předmětnému přepisu. Vývojem téhož roku a po mnoha diskusích s lidmi jsme se snažili vymezit shluk skvrn z estetického hlediska, snažili jsme se zdůraznit tvarovou a barevnou jejich podstatu; až konečně jsme dospěli k obrácenému postupu, kde konkrétní představy a emoce jsme vyjadřovali nezobrazujícím projevem, jehož podstatou byla dynamicky tvořená skvrna.

Dopis 1.XI.1958; Torso libenských dopisů, ve: Bohumil Hrabal, Něžný barbar.

Nicméně kontinuita zůstala zachována. V surrealistické inspiraci Boudníkově už byla virtuálně obsažena abstrakce: náhodové techniky, dekalky, sazovky, obrazce získávané rozléváním kapky tuše... Ale v "explosionalismu" to byla delirantní interpretace skutečnosti, co umělce poutalo; teď je to ta skutečnost sama, co Boudník svým uměním objevuje: ne už jaká je, ne, co může znamenat, ne, co se v ní jeví, ale prostě jen to, že se jeví a že je. Tato abstrakce je ve skutečnosti opakem abstrakce. Je intuicí vesmíru v jeho konkrétnosti, teprve se rozlišujícího ve své tvary a tvory - také u Boudníka vyvstávají bytosti

prvotního světa přírody, polcrostionné a polohmyzí. Je to evokace nekonečného bytí světa či bytí v jeho nekonečnosti. Boudníkovi byl celý viditelný svět proudem neustále se přerocujících útvarů a stačilo mu na cokoli se zahledět, aby se konvenční podoby rozpadaly a z nich vznikaly nové a nové. Tento proud nemůže mít závěru a Boudníkovy grafiky jsou čirými prostory barevného a tvarového jevení, chvilkovými zabládnutími krajin ještě předlidských.

Tak dospěl Boudník k nejvypjatějšímu právě místu moderního umění a dospěl k němu sám. Jeho umění nezačalo ovšem v kulturním vakuu a v těch prvních poválečných letech bylo okolo něho plno duchovního dění, které nezbytně doléhalo i do Boudníkovy uměleckého rozhodování. Obrazilo se to v jeho surrealistickém východišku. Od roku 1948 informace o světovém uměleckém vývoji ustaly. Přesto Boudník intuitivně uhodl aktuálnost abstrakce a stal se jedním z prvních jejích iniciátorů ve světě - vedle francouzských tešistů a amerických abstraktních expresionistů. Sám se dovídal o tomto vývoji teprve někdy od roku 1955.

Boudník byl odtržen i od své vlastní výtvarnické generace v Praze, jejíž budoucí představitelé po skončení války odcházeli na vysoké umělecké školy, zatímco on se spokojuje se střední školou grafickou. První důležité seznámení připraví teprve roku 1950 náhoda, která kladanského brigádníka Boudníka svede v autobusu s jiným kladanským brigádníkem, Bohuzilem Hrabalem. Tehdy to ještě dlouho nebyl proslulý spisovatel, ale prostě jen právník bez místa jako mnozí jiní právníci v tom čase. Hrabala uchvátil Boudník svým vášnivým umělectvím; stal se jeho věrným přítelem a asistoval mu pak také aktivně při jeho "pouličních akcích" a Boudník zase mu byl vděčen za vzácné tehdy knihy, které si od něho mohl vypůjčovat - Joyce a Bretons, Marinettiho a Teige. Hrabal se pokusil také formulovat v oněch pohnutých dobách stanovisko vůči tehdejšímu politickému dění:

My jsme přece do minulého systému nikdy nepatřili. A prosím... nepatříme ani do tohoto budoucího. To je náš úděl, na počátku tak těžký a pro některé z nás tak nebezpečný, úděl, který snadno vede k resignaci, sebeklamu a kompromisům, úděl, který ale znamená také naši naději, naši budoucnost, a konec konců, vzato do důsledku, nesmrtelnost našeho druhu.

Něžný barbar

Přednesl tento "trektát" ve společnosti, kde byli básník a fi-

losof Bondy-Fišer, výtvarníci Sekal a Medek, Jana Krejcarová a Boudník, a měli jej společně podepsat.

O vystavování umění Boudníkova druhu nemohla být ani řeč. Když si měl roku 1959 vybrat odměnu nejlepšího pracovníka v továrně, Boudník si zvolil dovolení, aby směl udělat tam výstavu. "Začalo to vzbuzovat zájem a tak jsem výstavu musel za týden svěřit: jedna kompetentní osoba prohlásila, že to budí pohoršení a odvádí od realismu," vzpomenu Boudník v rozhovoru pro Výtvarnou práci. Mezi ostatními moderními umělci se Boudník objevil se svými věcmi poprvé roku 1960, kdy ho mladí lidé, kteří studovali teprve na Akademii, pozvali na své dvě neveřejné výstavy Konfrontace, které uspořádali ve svých sklepních ateliérech. Teprve v půli šedesátých let se uvolnil úřední dozor nad uměním natolik, že Boudník mohl začít s ostatními veřejně vystavovat. To už bylo zřejmé, že ten neznámý dělník z ČKD je jednou z velkých osobností českého umění. Stal se mravním příkladem pro mladší umělce.

Boudník si nezoufal pro útlak, ani nejásal nad úspěchem.

24. května 1964 psal Hrabalovi:

Četl jsem kousek Literárních novin. Ranila by mne mrtvice, jak se většina pisálků odvolává za současné nedostatky na roky 1950-56. Kdo měl potřebu tvořit, či navázat kontinuitu, tak šel za věcí. - Copak v současné kritice si neuvědomují, že mimo různých kultů osobností byly i možnosti si vydělat lehce peníze? A já si myslím, že být ona volnost, které se domněle nedostávalo umělecké tvorbě, že by stejně 90 procent výtvarníků a spisovatelů sáhlo raději do otevřeného žlabu a onu volnost by si maximálně dali pod nohy, aby dále dosáhli.

Torso libeňských dopisů

Mnohé rozhořčovalo, že se jim upíralo místo v uměleckém či literárním světě, ba dokonce, že chtějíce si je získat nebo zachovat, museli se přizpůsobovat. Ale Boudník o to místo v uměleckém světě vůbec nestál; a proto zůstal svoboděn.

4. Já jsem poznal Boudníka poměrně pozdě. Přišel jsem k němu, když jsem roku 1965 chystal výstavu československého umění v Západním Berlíně. Zastihl jsem ho v hluboké a dlouho už trvající krizi. Nevěděl, co si počít. Jak se ukázalo, byl to bezprostřední následek rozvodového řízení, které prohrál. Nechtěl se vzdát své milované Tekly a její právní zástupce nastoupil důkaz, že

její manžel není normální. Jako důkaz předložil Boudníkovy grafiky. Soudní znalec pak autoritativně posoudil, že to jsou vskutku projevy bláznů. V téže náhodou době jeden psychiatr, dr. P., chystá knihu o výtvarné činnosti choromyslných a jednu kapitolu věnuje pracem Boudníkovým. Nakonec Boudník sám pochybuje o sobě. Není opravdu blázen? Nešťastnou shodou okolností v téže době uveřejní mladý kritik studii o Boudníkově díle: Boudník je "umělec zakladatelského významu", který předjímal umělecký vývoj, ale prý "k jeho podobě nebyl intelektuálně připraven" a teď už jeho grafiky patří jen k průměru současné produkce. Ke všemu je Boudník unaven, a není divu. Jezdí denně hodinu do továrny a hodinu zpátky a dělá tam namáhavou práci v enervujícím prostředí; grafikám věnuje noci. Má nevyčerpatelnou fantasií tvarovou i barevnou a hlavně nesmírně čistou a přesnou výtvarnou inteligenci. Přesto veliká jemnost jeho starých tisků se ztrácí, desky se otírají a nové nevznikají. Svaz výtvarníků, který se tehdy zbavil konzervativního vedení, mu nabídne členství a tím sociální ochranu. Ale Boudník se v životní panice neodvažuje ani poslat členskou přihlášku.

Nezbylo než vyplnit přihlášku za Boudníka, dát mu ji podepsat a odnést ji na Svaz. Boudník je ihned přijat za člena; téměř už jednačtyřicetiletý dělník je oficiálně uznán za umělce. Bylo ještě třeba dalšího přesvědčování, než se Boudník rozhodl požádat o pravidelné měsíční stipendium; dostal je, a přece, jako váhal, než si o ně řekl, i potom ještě váhal, jestli má opravdu opustit továrnu, a zprvu si vyžádal jen neplacenou dovolenou. Nastoupil jí 1. prosince 1965. Mohlo se doufat, že se nyní jeho život upraví. Je uznáván a bez nesnází vystavuje; galerie nakupují jeho věci do svých sbírek; Boudník se dokonce znova žení a s bytostí obětavou a chápavou, ostatně také výtvarnicí. Vskutku Boudníková tvorba ožívá a zároveň nabývá nové podoby. Je to především cyklus grafik, inspirovaných neurčitými skvrnami Rohrschachových textů: ze symetricky otiskovaných desek se rodí přízraky - snad černí motýli, snad rozevírající se lůna. Zároveň vzniká několik rozměrných a monumentálně citěných listů, na nichž vystávají abstraktní a někdy figurativní značky. Po prvotním expresionismu, následném "explosionalismu" s "pouličními akcemi", po údobí "aktivní grafiky" a údobí "strukturální grafiky" vstupuje Boudník do pátého a zdá se vrcholného údobí své tvorby. Ale jsou to podivně znepokojující díla; je v nich něco hrozivého, jako by se tu hlásil neúprosný osud. V pozdní noci 5. prosince 1968 Vladimír Boudník sám sebe

zabíjí. Oběsí se ve svém žižkovském pokojíku. Nedožil se ani pětáctýřiceti let.

Boudníkova smrt nebyla reakcí na nějaký konkrétní životní nezdár. Boudník nebyl ostatně nikterak životní slaboch a ke své smrti došel právě, když se jeho životní situace navenek urovnávala. Zdá se však, že co by mělo být normalizací, bylo pro Boudníka opakem: jeho umělecké úspěchy jako počátek nového manželství. "Přes množství výstav, kterých se účastním, mám však tísnivý pocit, že již nemám onu vnitřní sílu jako v těch šestnácti letech, kdy jsem se hnál za vidinou bez ambic, bez nároku na úspěch," řekl na konci rozhovoru ve Výtvarné práci.

V současnosti mne ochromuje přílišná sebekontrola a vědomí kontroly, ať již se strany kritiky či psychiatrů. Zkrátka nejsem už ten "čistý člověk". Dříve jsem měl sílu podřídit se i po mnoho let nepohodlné životní disciplíně, abych uchránil myšlenku či poznatek před poškozením...

Dopis A.H. 24.X.1968, katalog Ústí nad Orlicí

Tady je snad klíč: ve slově "čistý".

Boudník přestával být před sebou "čistý", když se stal výtvarníkem z profese, který se měl začít svým uměním živit. Vždycky chtěl dělat umění pro ostatní i s ostatními, ale jenom proto a jenom tak, aby je rozdával a sám sebe rozdával bez úvahy a komukoli. Ale teď je má prodávat. Když je rozdává, možná lidé jeho grafiky zahodí a jemu se vysmějí, ale když je vystaví galerie a koupí museum, stanou se najednou ceněným zbožím. Jeho grafiky, to přece nejsou jen umělecké artefakty. To jsou poselství, a třeba to může vypadat jako fráze, nedá se to dobře říci jinak, než že byly pro Boudníka prostředkem, jak nabývat, rozšiřovat a sdělovat zkušenost věčného a vesmírného. Proto potřeboval se podřizovat "po mnoho let nepohodlné životní disciplíně". Umění tu nemá daleko k náboženské praxi. Čím více se však zaplétal do malicherností života, tím více se ocital v nebezpečí, že ztratí svou čistotu, která byla podmínkou i výsledkem této praxe. Člověku, který dovedl setrvávat tak blízko kosmickému, ten život tady nestačil.

Zážitek kosmického byl pro Boudníka krajně konkrétní. Jako je tomu u mnohých umělců, jeho umělecká zkušenost byla zkušeností tělesnou; tvořivost těla, jeho pohlavnost, byla pro něho v podstatě totožná s tvořivostí ducha, s uměním. "Vladimír, když tvořil, pracoval zpravidla vysv lečený donaha," svědčí Hrabal.

Jednak miloval nahotu a hlavně přistupoval k satynýrce nebo měděné desce zrovna tak jako k milostnému aktu. Postupně, jak se uváděl do erotického, a tedy i tvůrčího vzrušení, rozpočítal si vždycky čas tak, aby mezi rytím a zraňováním matiční desky uplynul ten krásný oblouk, vzepnutý mezi erekcí a ejakulací. Když pracoval se satynýrkou, pomazával grafické listy svým semenem. Viskosita sexuálního něžného povlaku umazává všechny jeho grafické listy.

Něžný barbar

Rozkoš přitom od počátku znamenala i nebezpečí záhuby; to je to vracející se téma ženy a smrti v jeho prvních grafikách. Stupňování rozkoše znamenalo pro něho stupňování blízkosti absolutna: zároveň stupňování nebezpečí záhuby. Zkoušel to sám na sobě a jeho konec je také takovou zkouškou. Boudník často "vykládal o tom, jak rád se už od grafické školy věší," píše zase Hrabal. (Tamtéž.) Naposled, "dělaje experiment sám na sobě a se sebou, netušil, že provázek utahující jeho hrdlo se utáhne ještě víc... ale lidské ruce tak jako jindy tentokrát na pomoc nepřišly." Možná tak v posledním okamžiku dal přednost absolutní záhubě před návratem do relativity života: poslední čistotě.

Bohumil Hrabal bydlel svého času dohromady s Boudníkem v Libni v ulici Na hrázi a píše občas, že to bylo "na hrázi věčnosti". To není jenom slovní hříčka. 5. prosince 1968 ta hráz se Boudníkovi protrhla.

(z knihy: Na hranicích umění, několik příběhů)

19.VI.1984

Jaromír Zemina

VÁCLAV BOŠTÍK

Václav Boštík maluje už píl století. Za tu dobu se mnoho změnilo, měnil se on i jeho okolí, měnilo se dílo i vztah veřejnosti k němu. Přitom však něco zůstalo a zůstává stejné a nepochopíme Boštíkovo postavení ani jeho význam v českém výtvarnictví, nebudeme-li mít na zřeteli to obojí i s časovými souvislostmi. Co se tedy v Boštíkově tvorbě změnilo? V podstatě jen námět či předmět obrazů a proměna začala velmi brzy. Už na počátku čtyřicátých let, vlastně ještě v čase malířových studií, se jeho práce poprvé posunula za hranici figurativnosti

a od té doby se na druhé straně stále víc udomáchovala, aby se tam okolo roku 1960 usadila natrvalo: poslední figurativní obrazy z padesátých let, v nichž Boštík řešil problémy znaku a ornamentu, potvrdily logiku tohoto procesu zcela přesvědčivě. Co následovalo, byly jen změny malířova přístupu ke společnému tématu všech jeho obrazů, jímž je harmonie a řád a jež tohoto vytrvalého a důsledného muže dovedlo nyní až ke kruhu. Neboť kruh znamená dokonalou vyrovnanost. Je krásné, když bylo člověku dopřáno dojít až tam! - Řekl-li jsem, že se Boštíkův přístup k jeho "velkému tématu" již po léta nemění podstatně, musím hned dodat, že pokud se mění, je to jen oscilace mezi protipóly, určujícími umělcovu obrazotvornost. Mezi kterými? Myslím, že hlavně mezi pólem ideje a pólem jevu, jímž zhruba odpovídají póly rozumu a smyslu. "Zhruba" proto, že tu vždy spolurozhoduje také cit, vůle a kázeň. A ještě něco: víra. Je to ovšem i pohyb mezi dvěma protikladnými druhy vyjadřovacích prostředků, mezi dvěma druhy forem, jichž malíř může užívat, na jedné straně forem určitých, pravidelných a uzavřených a na druhé neurčitých, nepravidelných, otevřených - těch, které se v době Boštíkových prvních nefigurativních, víceméně geometrických obrazů soustřeďovaly do jeho kresliřských záznamů krajinných porostů, jež jsou projevem takřka informálním. A tak se tyto Lyrické krajiny z roku 1942 odlišily nečaleko takových kompozic, jako je Členění nebo o něco pozdější Červená a zelená, v nichž Boštík prvně obrátil pozornost k symetrii a k soustřednosti - ano, na začátku dnešní řady Kruhů a Čtverců stojí ona Červená a zelená z roku 1945. Polarita Boštíkovy tvorby byla tedy zřejmě už tenkrát před čtyřiceti lety a malířův další vývoj závisel na měnícím se vztahu jednotlivých složek jeho povahy i forem, jež má v "repertoáru". A poněvadž tu nikdy nešlo o úplné potlačení jednoho druhým, nelze tvrdit, jekkoli se to při prvním pohledu nahází, že se u rozumovějšího přístupu uplatňují vždy jen formy pravidelné a u smyslovějšího jenom nepravidelné. Vždycky - opakuji - jsou tam oboje a v některých pozdních pracích se uplatňují naprosto stejnou měrou: na cestě k témuž cíli dospěly všechny složky umělcovy povahy k rovnováze a obojích forem užívají společně a nerozlišně. - Z toho, co jsem pověděl, snad vysvitá, že na samotných vyjadřovacích prostředcích přitom nezáleží a že stejně vzrušivý obraz může vzniknout z přímek i z neurčitých skvrn, dokonce i když v něm to či ono značně převládá, neboť ani tam nepřestává být autor obsažen celý, ani tam nevidí své téma jen z převrácené strany. Ta je ovšem v obou případech jiná - s hlediskem

se mění i vztah toho, co je zjevné a co skryté, takže v pravidelné síti přímek objevuje Boštík nepravidelnost a v nepravidelných shlucích skvrn pravidelnost. Ať tak nebo onak, ozřejmuje a potvrzuje se mu jejich neoddělitelnost, jednotu. A představa jednoty - jednoty celého světa, jednoty kosmické se podílí na utváření malířova díla stále významnější a plní je jasně tolik nás obšťastňujícím. Neboť je v něm cosi ze ztraceného ráje. Malujícímu Cézannovi "se otvíralo velké jsoucno světla a lásky, vibrující vesmír" a tato slova mistra z Aix charakterizují i Boštíkovu tvorbu přesně. - Její vnitřní bohatost a celistvost, podmíněná výraznou polaritou, je ovšem i jednou z příčin nepochopení, s nímž se malíř po léta setkával a občas ještě setkává, a to nejen u obecnstva laického. Mnoha divákům a lektokerému kritikovi vadí názorová "nejednoznačnost" a z ní vyplývající "nezařaditelnost" umělce, jenž má rád matematiku a geometrii, ale maluje skvrnovitě a který kreslí podle pravítka tak, že se čáry chvějí! Proto ani v době, kdy geometrická abstrakce získávala na svou stranu už i Čechy, začínající toužit po protiváze přebujelé subjektivity, pro naše umění raných let šedesátých příznačné - ani v té době nevzali všichni proměnění Boštíka plně na milost proto, že při svém tíhnutí k exaktnosti maloval zrovna tehdy tak mlžně. Ostatně v tom čase začínalo i u nás tažení proti malbě vůbec, a také po vlajkou geometrickou. Ale Boštík byl vždycky malíř a víra v životaschopnost malby ho neopustila ani v letech posledních, přestože jí už zbývalo v celém světě pramálo. Neopustila ho proto, že se mu malování nikdy nestalo samoučelným, a vskutku jeho životnost koření právě v této nesamoučelnosti a v tom, že je Boštík nikdy nenadřazoval věcem mimouměleckým. A tak nyní, kdy v sobě lidé potřebu malby opět objevují, stává se pro ně objevem i Boštíkovo dílo. A obdivují je proto tak upřímně, že v jeho malířskosti nemohou nevycítit ona léta a desetiletí věrnosti vskutku trpělivé. (Tohle slovo je namístě, poněvadž měřítkem věrnosti a víry bývá nejčastěji utrpení. To však na Boštíkovi, naštěstí pro něho, není vidět.) Ale pozor! Boštíkova malba, kontemplativní, ale nikdy těžkomyslná, v níž je tolik radosti ze styku s barvami, s plátnem a se štětci, že se někomu může jevit jako vzor malby pro malbu - tato malba i po ryze malířské stránce vzbuzuje v Čechách spoustu výhrad. Proč? Proto, že Boštík nikdy nemaloval pestře, že miluje bělobu, to nic, v němž se skrývá všechno a kde on vidí hlavně světlo a slyší ticho - proto, že se vyjadřuje tak neokázale a úsporně, že je bytostný minimalist, jeden

z prvních v naší době. Boštíkův minimalismus, jehož jádrem je rozkoš z čistoty základních hodnot (a nejvyšší rozkošnictví a labužnictví se projevuje právě schopností ocenit chuti čistě a základní), tento neasketický minimalismus u nás ovšem bývá ztotožňován s vnitřní chudobou. Je věru mnoho příčin, pro něž leckdo v Čechách pokládá Boštíka za typ nedost malířský a nedost umělecký. Nejenže nevystupuje jako umělec v životě, že se celé roky malbou neživil a občas skoro nemaloval – on se tak neprojevuje ani ve svém umění. Jak málo odpovídá velmi rozšířené představě tvůrce jako bojovníka! Příliš samozřejmě, snadně působí jeho pomalu vznikající dílo a nikdo si neuvědomí, že i svůj největší Kruh kreslil Boštík podle ruky. Jak málo ve srovnání s jinými prosazuje tento umělec svou vůli! Pro většinu Čechů je malba prostřednicí malíře, ale Boštík je spíše prostředníkem malby. Je jejím nanejvýš pozorným důvěrníkem a ona mu prozrazuje své taje a s nimi i tajemství celého kosmu: malířství jako cesta, kterou zvolil a již se přizpůsobuje proto, že míří k téže vysoké metě. A opět se tu nabízí slova Paula Cézanne; Boštíkovi tak drahého: "Barva je bod, v němž se setkávají mozek a vesmír." Lze se pak divit, že zde máme pocit malby absolutní? V tom vůbec spatřuje Boštík smysl a oprávněnost svého umění: být co nejcitlivějším zobrazovatelem hodnot nadosobních, obecně platných, konec konců samotného duchovního principu světa, jehož projevem mu je, tak jako Josefu Šimovi, především světlo. Proto není rád, když se mluví o jeho vlastních zásluhách. Sám by raději než "já" říkal "to". A právě to je asi hlavní příčina našeho rostoucího zájmu o Boštíkovy obrazy v této době nemocné nedostatkem nadosobně zaměřených osobností; a aby byl rozsah nemoci zcela zřetelný, je třeba dodat, že podstatou osobnosti je niterná samostatnost a svoboda. – Ano, mnohé nasvědčuje tomu, že Boštíkovo dílo budeme čím dál víc potřebovat, i když nikdy nebude, jak se říká, žhavě současné. Václav Boštík byl sice vždycky trochu stranou, zato však nikdy nezeštarne, nezoficiální, nikdy se z něho nestane zaživa oslavovaný Nebožtík. A my, jeho přátelé, mu to ze srdce přejeme, poněvadž mu za mnoho vděčíme. Neboť Boštík je jedna z našich nejtrvalejších jistot.

(k výstavě uspořádané v Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze-Petřínách v březnu 1984)

(schéma přednášky. Prosloveno v březnu 1980 v de Appel, Amsterdam.)

/Následující text není žádnou závaznou teorií, pouze pocitem (a zkušeností) jež modelují mojí práci. V každé teorii je totiž zárodek dogmatismu a tím ji činí nebezpečnou, poněvadž zne-užitelnou./

Domnívám se, že nelze pokládat např. sochu za výsledek práce sochaře, obraz za výsledek malířova snažení, román spisovatelova, akci jako výsledek akcionisty, koncept konceptualisty. Atd... Tohle bychom snad mohli považovat za výsledek v případě, že by se jednalo o práci na úrovni výroby, která přináší okamžitý užitek přímým užíváním výrobku. Bota, hrnek, šroub, atp. (Ale i tady lze upozorovat další aspekty.) Chápeme-li umění jako něco kvalitativně odlišného (snad můžeme říci i kvalitativně vyššího), nelze pokládat umělcovy produkty (obrazy, sochy, hry, akce, knihy, atp.) za výsledky jeho práce, ale za jakýsi zhmotněný podnět, který teprve evokuje, p o d m ě ň u j e vznik procesu, jež se odehrává zcela samostatně v každém jednotlivém konzumentovi a jehož intenzita je podmíněna několika faktory (o nichž se zde nebudu zmiňovat, lze je snadno vydedukovat). Mohli bychom tedy pokládat za výsledek umělcovy práce jakousi změnu v osobním, soukromém životě každého jednotlivce, jejíž vznik byl vyvolán oním dotekem s tzv. uměleckým dílem (třeba jen s jeho ozvěnou). Tato změna je však téměř neviditelná, neměřitelná, nekontrolovatelná. Můžeme tedy zase zpětně uvažovat o umění jako o něčem, co není jen nějakým artefaktem, nějakou definitivou, ale procesem, jehož funkcí je jakési zvýznamnění, zesmysluplnění, obohacení našeho života; procesem, jehož funkce je v podstatě rituálně didaktická. Z toho ovšem vyplývá, že umění je tedy jenom jakousi pomocí (jakýmsi vitamínem), něčím, co slouží k zlepšení našeho (v našem případě lidské existence, možná existence vůbec), ale které v případě (který je patrně ideální a asi všeobecně nenastane, ovšem v jednotlivých případech se děje), kdy splní svoji funkci nebo kdy život nabude svého plného smyslu jiným způsobem, musí zmizet jako zbytečné, a nepotřebné. Toto zdůrazňuji proto, že se domnívám, že tento způsob chápání umění je nutný jako nezbytná premisa pro odpovědnou umělcovu tvorbu, poněvadž s ním úzce souvi-

sí otázka morálky a osobní odpovědnosti, odpovědnosti k sobě samému (to především), odpovědnosti k svému okolí, k člověku jako takovému, k morálce samé. Domnívám se, že je tu zcela úzká souvislost, úzká příčinná souvislost mezi způsobem života umělcova a mezi jeho dílem, poněvadž čest a odpovědnost a vůbec všechny ty pojmy, které v současném světě tak často ztrácejí platnost, musí nabýt svého plného smyslu právě v umělcově životě a díle, poněvadž, (vycházíme-li ze zmiňovaného názoru na umění) není tu rozdílu mezi dílem a životem, obojí je jediným projevem a obojí musí být jako nedělitelné chápáno. A to především umělcem samotným. Z toho ovšem samozřejmě vyplývá povinnost jakéhosi sebevzdělávání a to nemám na mysli školy, získávání titulů a pod., ale s e b e v z d ě l á v á n í v e v ě c i ž i v o t a , totální pokora před všemi jeho aspekty, pokora a úcta i k těm nejzákladnějším, nejprimitivnějším životním projevům. Tato pokora však neznamena jejich zbožštění, ale jejich znovuzvýznamnění tím, že budou plně provedeny, prožity. Tak, aby rituál všedního dne byl dostatečně fascinující.

Umění je pro mně něčím, co není vidět, slyšet, cítit, atp. co ani nemůže být vidět (stp.). Umění neviditelně vyplňuje mezeru mezi námi a našimi sny, mezeru mezi námi a neexistujícím a skutečným bohem, mezeru mezi námi a naší morálkou. Záleží jen na nás, kolik z toho co nahmatáme, vytušíme, vybojujeme, vtlačíme do vlastní existence.

Milan Knížák

PERFORMENS JAKO VÝVOJ I JAKO DEGENERACE

1. Tuia (dívka Herryho R. z Amsterdamu): "I don't like performances, they're so artificial."

V druhé polovině 60. let se začaly bouřlivé hepeningy jaksi zklidňovat, zesoukromňovat. Oproti původnímu, často až drasticko šokujícímu divadlu, se začaly objevovat akce, které nebylo možno pozorovat (a i když, tak jen jejich povrch), poněvadž jejich smysl se objevoval pouze (a jen pouze) při soukromém a intenzivním "provedení", účastnění se, které velmi často zasáhlo (muselo zasáhnout) do osobního života příslušných účastníků. V té době nastupující umělecká generace nějak podvědomě na-

vázala právě na tyto objevující se aspekty, snad to ani nebylo navázání, spíš se zalekla masovostí a povrchností některých, zvláště západních uměleckých akcí a toužila investovat sama sebe, svoji existenci, svůj osud. (Vábila je magičnost akce jako výrazového prostředku, ale vadila jim určitá schematičnost a povrchnost osobní zainteresovanosti.) Vidím tu ještě několik aspektů, které spolupůsobily: především vliv východních filozofií, které začaly intenzivně pronikat do širšího povědomí, a jakási romantická touha po obrodě, která se třeba na začátku šedesátých let projevila v hnutí hippies, zakládání komun, sexuální revoluci, atp. Všechny tyto aspekty (a samozřejmě další) vlastně formovaly generaci, která se začala objevovat na konci šedesátých let a plně vyrazila v letech sedmdesátých. Začala se tu totálně manifestovat touha po zvýznamnění vlastního života, po porozumění sama sobě skrze obětování, riskování, zapomenutí. Touha, která oproti obecným principům didakticky propagovaným v prvotních hepeninzích (a pod. akcích) najednou romanticky (a tady opět cítím nepřímý vliv hipí hnutí) prosazuje tragedie i radosti vlastního každodenního já. Tedy romantická performens. Rudy Máchův plášť a jeho skok do hořícího domu má najednou význam. Špinavé spodky jako magický objekt. Vdechování vlastního pachu až k zadušení. Sebevražda jako askeze. Tímto zesoukroměním akcí vznikly další aspekty. Akce často téměř totálně vystoupily za sféry umění, mám na mysli umění ve smyslu vnější mezilidské komunikace (tak, jak je po určitou dobu chápáno) a stávaly se neoddělitelnou součástí života jedince, jejich tvůrce i konzumenta zároveň. Další účastník byl většinou nemožný a v divákovi se tu často bizarností (naše soukromosti - i jiného rázu - působí na okolí často komicky nebo děsivě) vzbuzoval dojem jakéhosi artistického výkonu. Existence novodobého šamana, na jehož nutnost se mnohá performens podvědomě odvolávají, předpokládá naprostou magičnost prostředí (kumulaci magičnosti), dokonalou znalost tohoto prostředí a především smyslu a oprávněnosti šamanského konání. Otázka smyslu a oprávněnosti je prvořadá. Nezdá se mi však, že by byla v mnoha případech za prvořadou považována. Naopak, zdánlivá (velmi zdánlivá) neomezenost prostoru a radiusu performens dává šanci našemu exhibicionismu, bezradnosti.

2. Olaf Hanel (před několika lety) v rozhovoru se mnou: "Štembera a spol. dělají někde ve sklepe nějaký akce o kterejch nikdo neví, pak z toho nadělají spoustu fotek a posílají všude po světě."

Se vznikem performens, spíš s uvědoměním si performens (vznik není ten správný výraz) dostala se rovněž do popředí otázka dokumentu jako uměleckého díla. Nechci tu uvádět příklady z historie, kdy se tak už dělo, nebo poukazovat na aspekt dokumentárnosti u normálních (tedy nedokumentárních) děl, chci podtrhnout fakt, že v současnosti je rozmach této discipliny, tohoto výrazového prostředku, nebývalý. Hepeningy šedesátých let ještě dokumentaci tolik nepotřebovaly. Vznikala síce, ale nějak na okraji, jako zpráva pro pokračovatele, jako předem připravovaná stránka Dějin umění. U hepeningů byl dokument pocítován jako něco přídatného, okrajového, často dokonce škodlivého. (Někteří autoři dokonce zakazovali na svých akcích fotografovat, záměrně nevytvářeli žádné dokumenty, atp.)

U performens je tomu naopak. V drtivé většině je tu dokument podobným prvkem jako u malíře obraz, u sochaře socha, u spisovatele kniha, atp. (Obraz malovaný epizodou našeho života.) Častá soukromost (velesoukromost) performens a přitom touha (často asi jen podvědomá) po komunikaci dala vznik tomu, že mnohé z těchto akcí vznikají jen jako záminka pro vytvoření dokumentu. V tomto případě může vlastně performens zmizet a (může) zůstat jen uměle vytvořený dokument, který by teoreticky mohl mít (a třeba má) stejnou kvalitu (nebo i větší) jako dokument skutečný. Je to samozřejmě opět otázka míry osobní odpovědnosti a schopnosti každého tvůrce. Za svoji osobu se domnívám, že by energie zužitkované pro mnohá obtížná performens, kde obtížnost je vlastně uměle simulována, mohla být zužitkována lépe při řešení skutečných problémů, myslím problémů, jejichž obtížnost simulována být nemusí. Myslím, že na jejich nedostatek nelze naříkat.

A přimlouvám se za ještě větší zesoukromění performens, aby opravdu byly prostředkem k zkvalitnění samotného performera, poněvadž existence kvalitních jedinců zkvalitňuje celou společnost. To jsou obecně známé banality, které však při totální realizaci přestávají být banální. Už jen pro jejich namáhavost.

3. Dobra Zborník, na jehož požádání tahle úvaha vznikla, mi po přečtení konceptu do telefonu vytkl určitou abstraktnost článku, (je to prý příliš obecné, jako by to psal J.Chalupecký) a chtěl, abych připojil několik postřehů motivovaných mou určitou zkušeností vzniklou lety práce na podobném poli a dvěma dlouhodobými pobyty v zahraničí (1968-70 USA, 1979-80 West

Berlin plus Německo, Holandsko, Itálie atd.). Mám dojem, že si přeje, abych tam zapojil nějaké drby, osobní nechuti, invectivy, atp., které by celou věc okořenily. To se mi asi nepovede. Debata mezi přáteli je podobným projevům nakloněna, ale při psaní článku (alespoň mně) z toho spousta vyvane. Požádal jsem D. Z. o několik otázek, které by mi pomohly dostat se při odpovídání do stavu schopného tyhle věci evokovat. Dobra tedy dodal několik otázek, které, bohužel, ve mně nevzbuzují vůbec nic z toho, co očekává.

Dobra se táže: Jak by měla vypadat tahle činnost u nás? Její smysl a pod.?

Na první otázku musím odpovědět NEVÍM. Nelze nikdy a nikomu poskytnout recept. Jen se domnívám, že umění (a speciálně akční umění) má v naší zemi specifické rysy, které samozřejmě modelují celou věc a které by, podle mne, měly být především pochopeny a využity, mělo by být pracováno s maximálním zřetelem na ně. Chci poukázat na to, že historie akcí v Československu je jiná než historie na západě. Akce tu nezačíná být používána jako malý logický krůček od předešlého vývoje, jako se tomu dělo na západě (Cage a jeho žáci), atp., ale jako výraz touhy po novém typu života, jako odraz historie revolucí, jež poznamenala naše mládí, jako revolta proti lenosti a tuposti myšlení a vůbec života celého. Akční činnost v naší zemi se spíš podobala náboženským, revolučním, sociálním hnutím než umění. U kolébky nestál Duchamp a Cage (atp.), ale adamiti, blouznivci našich hor, ruští revolucionáři, brigádníci padesátých let. Proto mi vadí soukromost performens tam, kde je jen soukromá a přitom vydávána za pospolitou. Rozpouštění impulsů do každodenního života, nezachytitelné, nezmapovatelné, nehodnotitelné burcování (k životu, k jeho zapomínanému nebo dosud neobjevenému smyslu) mi připadá daleko důležitější než fascinující představení dokonale opuncovaná cejchem umění.

Jak to (co, Dobro?) prezentovat lidem?

Asi myslí jak se vyvarovat deformace, která vzniká, když tlumočíme nějakou myšlenku (pocit, cokoliv) skrze nějaká media, v našem případě skrze medium akce (performens, atp.). Chtěl bych jen podotknout, že funkci šamanů (a podobných postav) u jinak vyvinutých národů (berte na zřetel formulaci "jinak vyvinuté") podmiňovala naprostá nutnost. Jejich jednání nebylo nikdy náhodné, ale řízené po staletí vyzorovanými rytmy. Napojené na ně. A jejich život se odlišoval od života běžného člena kmene.

Šaman musel svoji schopnost vykupovat, musel platit celým způsobem života. (Tady by se snad dalo mluvit i o původní funkci celibátu katolických kněží. Atp. Nebudu to rozebírat, jako ostatně nerozebírám nic, překračuje to meze tohoto článku.) Tímto vlastně ale částečně odpovídám na další Dobrovu otázku, která se týká umělecké profesionality. K tomu chci dodat jen to, (abych se vrátil k výše zmíněnému) že profese šaman byla vysoce kvalifikovaná, ale dnes profese performer svádí svojí zdánlivou nepotřebností dosud známých uměleckých dovedností k bezbřehému amatérismu. Možná, asi určitě, není třeba ovládat mnoho doposavad požadovaných ručních prací, které, hlavně v několika posledních stoletích, zatemnily oblohu umění, ale rozhodně je třeba požadovat co největší profesionalitu ve smyslu odpovědnosti k nám samým a ke světu kolem, profesionalitu vyjádřenou úpornou snahou po askezi naší mysli, skromnosti a totalitě našeho života, profesionalitu vyjadřovanou naší neustálou aktivní touhou po vlastním zdokonalení, zdokonalení ve smyslu odheroizace, odegoizace, od... od... od... (Tak nějak. Nelze to vysvětlit, aby to nezavánělo frázemi. Bohužel jsme jazyk v tomto směru dostatečně nevybavili a to vybavenézprznili.)

Abych se vrátil k původní otázce prezentace. Dobra možná narážel na výrobu dokumentů, o které se zmiňují v předešlých částech tohoto článku. Chci jen podotknout, že v jejich případech se nejedná, ani nemůže jednat o něco zvláštního, výjimečného, avantgardního. Svou povahou (fotografie, kresba, psaný dokument, video záznam, atp.) jsou již od samého začátku určeny k prodeji (a z tohoto aspektu již v mnoha případech přistupováno k jejich tvorbě) a tak je samozřejmé, že snadno našly místo na uměleckém trhu. Často snadněji než jiná, údajně méně avantgardní media. (Takže jsme opět doma.)

Další otázka: My a Evropa a Amerika?

Byla po troškách zodpovězena v předešlém. Chci jen dodat, že v Americe je vše zkomercializováno dříve, než to vznikne. Je to tak samozřejmé, že to vlastně lze přehlížet. Sklon k heroizmu, barokizaci, k romantizmu (v americkém hávu) je tu nápadnější než v Evropě. Zrovna tak jakési lpění na formě (i když možná jiným způsobem než jsme zvyklí), možná spíš jakési lpění na povrchu, kabátu věci. Jinak, svět se zmenšuje a problémy jsou téměř totožné, vždy však ojinačené o vůni prostředí, kde vznikly. Nám železná opona pomohla méně zdegenerovat, i když, jak se mi často zdá, všichni tu po té degeneraci touží. Snad proto tolik fandím těm a tomu, co roste rovně.

"Konečně ses přestal tvářit jako ajznbůňák
na gyndě..."

jeden můj pozměněný dávný hospodský výrok

Místo tradičního úvodu zapěji na "ignuovskou" personu Václava Stratila "advokátní ódu". Nebývá to sice zvykem ani konvenční slušností, ale (jak známo) zvyky jsou od toho, aby se porušovaly, měnily nebo jednoduše ignorovaly. Konvenční slušnost pak může úspěšně suplovat toaletní papír.

Tak tedy: Nařknout Václava Stratila z plagiátorství je nepřístojné - jeho pídění po katalogových bestselerech je nulové, fundovaným časopiseckým hlubokomyslnostem porozumí jen s vypětím všech sil a s příručním slovníkem cizích slov. Kromě několika moravských dialektů neovládá žádný běžně frekventovaný jazyk. K těmto (v místním prostředí téměř recidivujícím) neřestem nemá vlohy, ani vnitřní (či jiné) pohnutky a dispozice. Snažit se ho usvědčit z flákačství je ještě neomalenější drzost - jeho pověst do úmoru výkonného a často skeptického dřiče je téměř příslovečná, až na několik málo (většinou mimopražských) výjimek nemá v tomto funebrálním klimatu obdoby ani vážnější konkurenci. Čili v tomto ohledu žalobce srazí paty a odpardonuje se s nepořízenou... Chtít mu přišíť na vrub vypočítavost a sklon ke kariérismu je rovněž neúčinné - jeho lhostejnost k těmto dvěma tak častým a průvodním jevům tvorby mnohých a jeho pohrdání jimi se rovná vztahu špeditéra k astrofyzice. Ani zde žalobce neudělá terno...

V prvním případě se jeho myšlení vyvíjí v ústraní, mimo umělecký a snobský frmol, což znamená, že jmenovaný nemá ánunek o tom, co je právě nadšeně a s ovacemi vynášeno do nebe a v různých, převážně vážně se tvářících či kuriózních "lokálních slenzích" (zkomoleninách) přisvojováno a przněno, či naopak ze závratných výšin ebdivu a adorace sesazováno a vmžiku zapomínáno. Jeho současná tvorba vznikla a vyvíjí se nezávisle na přeinformovaném a množstvím tajemných fóbií uskřinutém hamžení, nepodléhá jeho frustrujícím vlivům a melodickým svodům. Ve druhém případě lze vyskytnuvšímu se pochybovači vypomoci radou a strohou instrukcí: aby se zamezilo mylným dojmům a předpojatostem, je nutné v některém mrazivém ranním expresu překlenout vzdále-

nost mezi Prahou a Olomoucí, navštívit a "profilcovat" Stratilův půdní "depozitář" - vše bude vyjasněno a prosto dalších nemístných námitek. Ve třetím případě jsou podezření a obavy naprosto liché, Václav Stratil je natolik skrznastrz prolezlý chorobným fetišismem, že se od svých děl odlučuje nerad, zdlouhavě a málokdy - když je náhodou (vzhledem k existenční tísní) nucen je zpeněžit, pak za směšný pakatel. Dalo by se říci, že je v tom obsažena vlastnost příznačná pro většinu hanáckých patriotů - vrozená šetrnost, až lakomost...

Zdá se, že Václav Stratil plně projevuje svůj sugestivní temperament ve vzácných (a jím vítaných) okamžicích: v tvorbě a u piva - v obojím případě až "na doraz". V tom jsme si oba odjakživa blízcí - já disponuji ještě třetí možností (on zřejmě taky, ale přísně to tají...), která však problémy spíše navozuje, místo aby je řešila. V průběhu několika málo let došlo k vzájemné výměně dvou důležitých vlastností - on ode mne přejal "bytí nad věcí", já od něho zase "bytí ve věci". Jsme si oba navzájem sympatičtí, i když to mezi námi občas skřípe - to když já chci jít do hospody a on za Adrienou Šimotovou (nebo obráceně)... Vzájemně si obohacujeme život o stále nové a vzrušující poznatky. On mne seznámil s olomouckou galérkou, já jeho s kavárenskými spolubojovníky Jásira Arafata. Já do něho hustil co jsou to performance, on se za mne pomodlil u Sv.Mořice. On prohrál v "bolívií", já prohrál v "knoblu". A tak to jde dál...

Rozepisovat se o velkých kresbách Václava Stratila je obtížné, jelikož (i když znám vše, co dosud vytvořil) jsem nebyl v aktivní roli přihlížitele (spoluúčastníka), ale v roli pozdějšího (a značně šokovaného) příjemce, konzumenta. I když se oba ocitáme v přibližně stejné vnitřní názorové realitě, její vnější vyznění jsou dosti odlišná - nikoliv však vzájemně si odporující. Já se potýkám s možnostmi zvukové transformace kresbných cyklů, on se touto problematikou nezaměstnává. Je zcela ponořen v procesuální akci, zaujat vleklým vznikáním velkoformátových kreseb. Pozdější konotace jsou však patrné. V této souvislosti mne v sérii devíti kreseb především zaujala nejmenší z největších, protože si myslím, že je jakýmsi "úvodem" do gramatické stavby ostatních kreseb, že je "zpřeházenou abecedou" vrstevnicové škály těchto kreseb.

Chtít interpretovat tyto kresby je velmi ošidné, standardních opěrných bodů je dosud málo, ocitli bychom se na tenkém ledě, ve sféře častých omylů a suše teoretizujících předpokladů. Zatím nezbývá, nežli argumentovat pravděpodobnostmi...

Proč tyto velké formáty? Zřejmě proto, aby se zamezilo obstarožnímu dojmu skicovitosti, podružnosti, dekorativnosti. Aby se kresba stala více autonomní, plně souměřitelnou s obrazem, sovkulturou, objektem, instalací, akcí. Aby popřela tabuizovaný stereotyp a zastaralá konvenční měřítka (normy).

V přesnosti kompozičního řádu (v plošné proporcionalitě kresebné skladby) je evidentní záměrně detailizovaná nepřesnost a nedůslednost, jakási nutná "nedořečenost".

Od vžitých dogmat směrem k vícevýznamové syntaxi.

"Události" situované v jednotlivých polích jsou statické a přesto se "dějí". Nejsou zmrazeny, lineární rastrování umožňuje jejich iluzorní pohyb (plynutí), překrývání jednotlivých vrstev, jejich prolínání, jednoduchou kompaktní či členitou gradační kontinuitu.

Sekvenční řazení (nárůst) těchto velkoformátových kreseb se od kreseb předchozích (na malých formátech) liší tím, že v něm autor uplatňuje větší akcentování detailu, jeho fragmentarizovanou a "dějově variabilní makroformulaci" (Parmenidovo "trvání něčeho ve změně"). Dochází k postupnému zhušťování (prorůstání) rýsovaných čar, k jejich energizujícímu přepodstatnění. Pro Václava Stratila se kresebná plocha stává pravidelně (nebo nepravidelně) rozparcelovaným polem každodenních meditací, nebo jak sám prohlašuje - časově neohrazenou oázou pro aktivní askezi. Jeho tvůrčí motivace jsou zakořeněny v religiozitě.

Bílá plocha papíru je materiálním podkladem pro nový mýtus, pro deskriptivní magii čar. Pro mýtus o věčném pohybu, o transmutačním trvání energií.

V souvislosti se Stratilovými kresbami jsem dlouho uvažo-

val o z o b r a z o v a n é m a z o b r a z u j í c í m .
Co se (samo o sobě) zobrazuje a co je (prostřednictvím interakce autor - divák) zobrazováno? Co je vtahováno (veznamenoáno, fixováno) do plochy formátu a co naopak z této plochy vyvěrá? Co determinuje abstrahovaná schémata jednotlivých kreseb nebo jejich detailních částí? V jakých vzájemných vztazích setrvávají nebo čím se vzájemně negují?

Existuje úzká paralela mezi těmito kresbami (mezi jejich formální kompozicí) a soudobou experimentální hudbou (nebo přesněji řečeno elektronickou zvukovou mixáží - viz třeba Klaus Schulze a jeho album "Window of Time"). Evokují totiž různé modulované a časově limitované tonální tenze, jsou fragmentarizovány do sekvenčních plošných intervalů, v mnohém se přimykají ke Xenakisovu stochastickému principu vytváření zvukových kauzalit.

Dále zde shledávám podobnost s některými skladbami Luc Ferrariho, především s "Tautologos I" a "Tautologos II" (ani začátek, ani konec, opakování stejných cyklů, zdánlivá různost jevů pochází jen z mnohosti možných střetnutí mezi stálými zákony a okamžikem): "Jsou zde tautologie dvojího druhu: k opakováním vnímatelným v čase, která jsou nám dobře známá, přidružují se jiná, vertikální, vztahující se k zvukové materii. Bereme-li použité zvuky každý pro sebe, mají mezi sebou vskutku vzájemně analogické vlastnosti materie. Avšak při současném znění se vjem této zvukové materie vytratí ve prospěch vjemu hustoty, jímž se projeví setkání v okamžiku a jenž se v čase orientuje ve zvukovou formu. Tato forma se zase opakuje v každé sekven-ci."

(L.Ferrari)

Dále ve skladbách "Spontanés I-IV" (instrumentální improvizace na různá schémata) a "Hétérozygote" - : "Biologický termín heterozygot znamená rostlinu, jež má smíšené dědičné vlastnosti. Název vyjadřuje dvojí původ skladby, hudební a dramatický. Protože je děj napovězen, může být různě interpretován. Posluchač je podněcován představit si svůj vlastní příběh a případně zavrhnout ten, který autor navrhuje. Anebo přesněji: autor předkládá souhrn příběhů, jemuž lze různě rozumět.

Dílo ustálené ve svém časovém rozvrhu zůstává tedy záměrně neukončené ve své výpovědi."
(P.Schaeffer)

Pro větší úplnost bych ještě uvedl skladatele Francoise Boyléa, který ve spolupráci s animátorem Piotrem Kamlerem vytvořil syntézu hudby a filmu (obrazu), která se jmenuje "Lignes et Points":

"Hudba a obraz budují - ve svých specifických podmínkách a bez záměru jakékoliv analogie - slovník kvalit, intenzit, trvání, mas a forem. A tak skupiny "linek" a "bodů", rozehraných proti "látkám", vytvářejí ve svém frázování stálé kolísání mezi zrakovým a sluchovým. Hudební a vizuální sekvence, realizované souběžně, člení se na přesně ohraničená pásma, která svírají autonomní momenty, pocítované jako nutně překvapivé i přirozené prvky." (F.Saylé)

Posloupnost Stratilových sekvencí není ukončená, rozrůstá se do čtyř stran formátu, nikde nelze zjistit pevně centralizované středové ohnisko kresebného děje.

Jsem přesvědčen, že existují určité (psychicky "hmatatelné") struktury (strukturální nuance) ticha. Že uvnitř ticha lze "definovat" nekonečné množství pohyblivých či statických bodů, vztahových variant, atomizovaných spojitostí. Že ticho není pouhým všeprostopupujícím prázdňem (či spíše "bezobsažnem"), ale složitým koncentrátem jemných (krystalicky modifikovaných) zvukových kvalit, které lze učinit slyšitelnými a prostřednictvím znakové nebo lineární kresebné transformace i viditelnými. Proto se zároveň domnívám, že pro Václava Stratila je prázdná bílá plocha něčím jako materializovaným (symbolicko-abstraktním) ekvivalentem ticha, do níž (do něhož) specifickým způsobem zakodovává konstelace zvukově-kresebných dějů (nebo mikrodějů, zvukově-kresebných mikroprocesů). Tato domněnka je samozřejmě čistě subjektivní a sporná, ale není možné a ani bezpodmínečně nutné ji vyloučit ze škály možných přístupů ke Stratilově nejnovější tvorbě. Rejstřík možností je neohraničený, obsahově a interpretačně nevyčerpatelný.

Tyto velkoformátové kresby se zcela osamostatňují do uzavřeného sekvenčního celku, jednotlivé "parafrázované" vrstvy se v uvedeném pořadí kreseb pohybují cca v tomto počtu: 1. - 2-5 vrstev, 2. - 6 vrstev, 3. - 3-7 vrstev, 4. - 6-15 vrstev, 5. - 7-18 vrstev, 6. a 7. (diptych) - 13 vrstev, 8. a 9. (rovněž di-

ptych) - 20 vrstev, u 8. ve spodní partii 4-7 vrstev, u 9. ve spodní partii 5-12 vrstev.

Volně (i když ohraničeně) reprízované (hustě rýsované) plochy vzbuzují iluzi rozfázovaných pohybů a protipohybů, v průběhu nanášení jednotlivých vrstev vzniká iluzivní kresebná plasticita plochy ("dovnitř" a "ven"), jednotlivá "energetická pole" se propadají do plochy, nebo naopak z plochy vystupují. V závěrečných fázích tohoto cyklu evokují kresby zdánlivě kompaktní černou plochu, při pozornějším zkoumání však zjistíme, že z těchto ploch prosakuje vizuálně postřehnutelná škála odstínů, jakožto důsledek různě strukturovaných (různě prorýsovaných) polí.

Tyto kresby (detailní plochy těchto kreseb) jsou jakýmsi "gravitačním rámcem", do něhož autor projikuje skrze volní aktivitu své momentální psychické stavy - toto projikování má sebeidentifikační charakter, zároveň však jsou tyto detailní plochy určitými "denními záznamy" - na počátku celého procesu autor rozčlenil plochu na 40 čtverců, které potom po dobu 40 dnů vyplňoval kresebnými zásahy. V průběhu tohoto koňskou vůlí vyžadujícího procesu však u něho došlo ke kvantitativnímu překročení stanovených limitů, vrstev a polí přibývalo. Zároveň docházelo (v konečných fázích) k zestručňování tématu, k jeho strukturálnímu zjednodušování (ke "slévání" ploch), k postupné sumarizaci, k jakési symbiotické finalitě.

V přímé návaznosti na tento cyklus plánuje Václav Stratil velkoformátovou celoroční (troufám si říci, že "performanční") kresbu, v níž by si v jednotlivých detailech ověřil jak únosnost plochy (její maximální vrstevnicovou zátěž), tak maximální dávku fyzické aktivity (každodenně násobeného kresebného procesu). Vzdáleně to připomíná mýtus o Sisyfovi...

Plošně rytmizované psychogramy, časové intervaly myšlenkových sledů. V jednotlivých sekvenčních rámcích těchto kresebných záznamů je intuitivně fixováno ono kierkegaardovské "z d e a n y n í".

Kresebné analýzy časových fenoménů, jejich postupná makrostrukturální evidence.

"Chronosyntaktické mapy".

Prorýsované čtverce protkávané tenkými bílými liniemi, jakými ustrnulými vpády "zfosilnělých světelných negací"...

Bílé linie (pruhy) - neutrální pásma klidu.

Makrostruktury materiálových povrchů (profilových řezů)?
Rámcové etudy? Lineárně abstrahované krajiny?

V projekčních polích Stratilových kreseb se prolíná krajně vyhrocená empirie s mýtický akcentovanou iracionalitou. Každé pole se tak stává jistou situační tézí - nezapočatou a neukončenou.

Jednotlivá pole v kresebné ploše mají své ostře (čtvercově) ohraničené limity, při imaginárním chápání lineárního vrstvení jako by se kresba prohlubovala nebo naopak vršila ("vhušťovala") do prostoru, vystupovala z plochy. Jako by kresba žila několik vzájemně indiferentních životů, jako by se rozrůžňovala několika obsahově (a sémanticky) disparátními ději.

Zóny pro přeměnu energií, fantazijní projekty, působíště pro intuitivní logiku. Anulování rozdílu mezi "uvnitř" a "vně". Vizualizace substanciálních modů a jejich jevové škály. Kódované pozitivy vědomí. To nebo ono, ale vždy úporná snaha po rozřešení stojatých vod.

Stratilovy kresby se vyznačují naprostou absencí barvy. Barevnost je vyloučena, připouští se pouze černá (jako by se Václav Stratil dosyta nabažil barvy ve svých dřívějších obrazech a obrazových asamblážích). V tomto pojetí se blíží k již léta dodržované praxi Čestmíra Kafky, v jehož "krajinně-architektonických" diptyších a triptyších rovněž dominují pouze černá a bílá (občas s nepatrnou - plasticizující - příměsí hnědi). Jak to v kařkovské katalogové studii výstižně vyjádřil J. Hlaváček: "barva prostne", redukuje se na dva základní odstíny, činí záznamovou plochu formátu "přehlednější", "čitelnější" a rychleji vnímatelnou (stravitelnou). Tento přechod od divokých (expresivně laděných) barevných (figurálních i nefigurálních) explozí se u Václava Stratila odehrál velice rychle - během pouhých tří let. Rozbujelá barevnost jako by Stratilovi překážela ve stále zjednodušované (minimalizované) transpozici toho nej-

elementárnějšího. Tento skok od palety k rýsovací soupravě je doslova fascinující. Pouze ten, kdo dopodrobna zná a zažil celý komplikovaný vývoj Stratilovy tvorby, chápe, o co se jedná. Domnívám se, že tak hluboce a dramaticky prožitý (a stále prožívaný) proces hledání nemá v jeho generaci obdoby...

Bylo by mylné z těch nebo oněch důvodů usuzovat na nějaký symbolický význam černé barvy Stratilových kreseb, na její rozličná použití, která mnohdy letmo (a tak trochu z konvence) asociují myriády scestných představ (smrt, noc, pochmurnost, zápor, zlo, atd...), její smysl v těchto kresbách je jiný - řekl bych, že "primárně určující", plošně konturující polyvalentní integritu celku. Jiný ("hlubší") funkční význam v jejím použití neshledávám.

Pro ucelenější (a pestřejší) pohled zkusme ještě jedno srovnání, oproti předešlému v něm dojde k zadostiučinění tradici v pojetí, které lze označit jako "staronové". Mám na mysli různé způsoby úprav písečných ploch "karesansui" (suchých zahrad) v japonských zenových klášterech.

V zenové meditační praxi vyprázdnění mysli (v jejích určitých fázích) se osamělý mnich koncentruje na rozličná "hokime" (širokými hráběmi vytvořený písečný - lineární - vzor), na vzájemné konstelace jednotlivých "sazaname" (hustých přímých linií). Tyto jednoduché abstraktní lineární vzory připomínají nekonečné plynutí času, plynutí říčního proudu, vzbuzují iluzi energie - málokdy statického klidu.

Václav Stratil zřejmě o tomto zenovém specifiku nemá ani potuchy, přesto ale se v jeho přístupu k tvorbě a v realizaci kresebného procesu objevuje několik nápadně shodných znaků. I v jeho případě je kresebné komponování plochy meditativní záležitostí, jak v samotném průběhu procesu kresby, tak v jejím výsledném určení. Místo rituálních hrábí používá rýsovacích pomůcek, každou vznikající čáru prožívá samostatně ("odděleně" od ostatních), není striktně omezován tradicí a jejími kánonizovanými předpisy a pravidly. Jeho zásahy do plochy se dějí v jiné (individuálně konkretizující) rovině. K onomu zenovému "uvolnění mysli (k jejímu "odlehčení"), k postupné akumulaci energie u něho dochází v průběhu kresebného procesu, v jeho koncové fázi se vrstevnicově nahromaděná energie stává stimulujícím podkladem pro případné meditační snahy jiných.

Lineární "půdorysné schéma" některých jeho kreseb může

(a nemusí) obrazně připomínat půdorysné schéma zenových "kare-sansui".

Co takhle tyto kresby nanášet (speciální technikou vrstvit) na stavební panely, přefocovat je na velké interiérové tapety, multiplikovat je jako pohlednicové suvenýry, natisknout je na čtvercové pivní tácky, promítat jejich diaprojekce ve speciálních "kontemplativních" temných komorách, použít je jako TV-monoskop, nést je v průvodu jako zástavy (vlajky) nebo transparenty, přetisknout je na obaly gramodesek, na stránky kalendářů, natisknout na bankovky, rýsovat je na velké zrcadlové plochy (aby se divák stal jejich živoucí součástí, aby se v nich cele zpřítomnil), na velké paravány rozestavěné v parcích, instalovat je v podzemí metra, polepit jimi plakátovací plochy, atd. - přímo je zakomponovávat do vznikajících (nebo již existujících) urbánních celků, do životního prostředí, tak, aby funkčně vplynuly do dynamických organických struktur.

Každé jednotlivé kresebné pole je jakousi "symetrickou periodizací" paměťových stop, "psychosenzitivním terčem".

Prázdná plocha je postupně oživována hustě vrstvenými čarami, v jednotlivých detailních "silových polích" se stabilizuje kresebně transformovaná psychofyzikální energie.

Volně (i když "ohraničeně") reprízované plochy, vzbuzující iluze rozfázovaných (strukturálně "rentgenovitých") pohybů a protipohybů. Volně řazená "typologická data" autorových momentálních psychosomatických stavů.

Syžet se neopotřebovává, nevyčerpává, neopakuje, naopak se rozhojňuje o nová ("ontologicky variabilní") pojetí.

Logická stavba kresebného děje má střídavě "odstředivý" a "dostředivý" trend, její mnohoseměrná osovitost (dále-li se to tak říci...) je založena na mnohdy neslučitelných sémantických paradoxech.

Kresebný proces jako každodenní katarze, jako "sebepřekročení" (nebo "vyjití ze sebe") - nově koncipované sebeurčení...

Tyto kresby jako by napájely samy sebe svým vlastním imanentním obsahem (svou vlastní energií), jako by měly sebevstře-

bávací, sebestravující vlastnost.

Na jakém základě (na podkladě jakého principu) se abstraktně zviditelňuje "konkrétní neviditelné", "konkrétní nehmatatelné" (poznámkové termíny V.Stratila)? Lze tuto otázku takto formulovat? Lze na ni podat uspokojivou odpověď?

Lze do těchto kreseb dodatečně (individuálně) dosadit libovolný obsah? Tak, aby nebylo znásilněno jejich prvotní vnitřní schéma? Do jaké míry jsou tyto individuální přístupy (obsahové přídatky) totožné s původním (již hotovým nebo ještě nehotovým) autorovým záměrem?

Odkazují tyto přetransformované informace k vnitřním nebo k vnějším (časově modifikovaným) mikro- a makrorealitám?

Člověk má pocit, že již řekl bezezbytku vše, že vyčerpal rezervoár myšlenek, dojmů a postřehů a stále se ještě dere k vyřčení něco, co lze považovat za jakési výsledné dotvrzení již konstatovaného. Jakýsi nekonečný "leitmotiv", něco, co konkretizuje (zintenzivňuje) vyjasněnost tématu, jakási "argumentační dřevina".

Zkusmé srovnání dvou kontrastních pojetí plošné rytmizace: V šachovnicových foukačkách (dychovkách) Dezidera Tótha se vychází z přísně (černobíle-čtvercově) rozčleněné plochy (z jakýchkoli "pozitivů" a "negativů"), tento geometrizovaný řád je potom (v průběhu procesuální akce) rozrušován střídavým protisměrným foukáním (komponujícími zásahy) dvou "útočících" aktérů. Postupem akce se šachovnicová pravidelnost ruší, vzniká chaotická, expresivně destruovaná plocha, která může (a nemusí) být rovněž chápána jako blíže nespecifikovaná partitura nebo emocionálně a improvizovaně tvořená notace.

U Václava Stratila neparticipuje při kompozičním (strukturálním) organizování plochy dech (čili improvizace, náhoda), ale ruka (přímý, bezprostřední, kresbu konstruuující dotyk), která prostřednictvím kresebných náčiní vtiskuje zpracovávané ploše racionálně rozvíjený řád. Improvizace je spíše druhotným faktorem. Logika zde atakuje instinkt.

U Dezidera Tótha je již základní černobílé čtvercové schéma dáno, postupným (bezdotykovým) procesem se rozrušuje, osvozuje od exaktní strohosti a sevřenosti - u Václava Stratila čtvercové schéma vzniká z prázdné plochy, jeho detailní exaktní náplň je však většinou vrstvena bez předem promyšlených for-

málních postupů. U jednoho autora hrají v procesu vzniku dominantní roli skvrny, u druhého hustě rysované linie.

Dezider Tóth nikdy příliš nerespektuje kompoziční symetrii, snaží se ji přejinačit v lidštější ekvivalenty, odpovídající jeho způsobu myšlení. Václav Stratil oproti tomu symetrii proklamuje, je jí přímo posedlý, je pro něho určitým symbolickým vnášením řádu a harmonie do zchaotizovaného bytí.

Dezider Tóth je ke zvolenému tématu laskavější a tolerantnější, Václav Stratil mu naopak poskytuje minimum možností, aby se jakkoliv nekontrolovaně vymklo z předem promyšlených záměrů.

Dezider Tóth je emocionálnější, Václav Stratil intelektuálnější, jeho práce se výlučně omezuje pouze na formát kresby, do jiných oblastí nezasahuje.

Dezider Tóth z tohoto srovnání vychází ve vztahu k ploše jako lyrik, Václav Stratil jako epik. U prvního se dané pozměňuje, u druhého teprve danost vzniká a na jejím podkladě se vytváří detalizovaná strukturální sémantika rozčleněných ploch.

V jednom sborníkovém rozhovoru řekl J.Hlaváček, že "problémy formy (formálního řádu) jsou úzce vázány k problémům společnosti". V obojím případě dochází k více či méně dynamické restrukturalizaci, k vytváření nových pojmotvorných systémů a systémových (nově hierarchizovaných) hodnot. Nové je sice v přímém vztahu k "tradici", ale zároveň předznamenává vznik (existenci) novějšího - dobově aktuálnějším. Je jakýmsi typologickým předstupněm, mezičlánkem. Od poloviny padesátých let se difference mezi "starým" a "novým" ruší, dochází k esteticko-formální synchronizaci uměleckých výtvorů.

"Pozdější" neguje "dřívější", aby bylo posléze v procesu řetězení kvalit samo negováno. Tento proces (sebeobsažňující pohyb) se děje ve zvrtné spirále. Zde se stvrzují archetypální teorie. Formotvorné a obsahotvorné fenomény jsou v kauzální shodě. Nic se neopakuje (nemumifikuje), pouze přetransformovává do rozličně specifikovaných "jinakostí".

V nepřímé aplikaci na sociologické faktory tvorby se pak Stratilovo počínání (kromě jiného) jeví jako ono kýžené a kalorizující hledání a objevování nového (i když autor sám tvrdí, že "nové není hledáno, nové se děje"), které se v průběhu svého vývoje přetavuje ze "směti mu-

set" do riskantnějšího (a zároveň zodpovědnějšího) "muset snít - muset muset". Toto se děje tichou cestou, v ústraní od roz-
hulákaných plagiací a pseudonovot. Václav Stratil je jedním
z nemnohých, kteří si uvědomili, že žijí na sklonku 20. stole-
tí, že se ocitají v nezkatologizovaných dimenzích nových (pro-
hem komplikovanějších a exaktnějších) problematik, na které je
nezbytné reagovat novými způsoby - postulovat nové formy s no-
vými (prohloubenějšími) obsahy.

Není snadné přeformulovat obsahovou mnohoznačnost kreseb-
ných cyklů Václava Stratila do jím odpovídajících slovních sché-
mat. Je téměř nemožné se při pokusu o toto přeformulování nemý-
lit a zčásti neulpět v ryze subjektivním posouzení a výpovědi.
Je to stejně tak obtížné, jako chtít vyjádřit (nebo doplnit -
nikoliv "ilustrovat") větší celek abstraktních próz kresebným
cyklem. Proto každý takovýto pokus vyžaduje toleranci....

Mým záměrem nebylo napsat vysvětlující a pedantizující
studii, ani duchaplný esej. Studie nutně bazíruje na již ukon-
čené a přehledné fázi (nebo několika fázích) vývoje tvorby, po-
dává svědectví o definitivním. Esej zhusta zabředává do mysti-
ky, do spekulativních kotrmelců, které mnohdy činí z tvorby to,
co ve své původnosti a podstatě není. V tomto případě se spíše
jedná o poznámky, postřehy, skicovitě úvahy. Nejsou tématicky
ani chronologicky řazeny, několikrát se dokonce opakují, nazí-
rány z jiného úhlu. Vyhýbám se klasifikaci, neboť jsem si vě-
dom toho, že Václav Stratil je vlastně na počátku obtížné a
dlouhé cesty. Přeji mu, aby ji zmapoval co nejpodrobněji a uči-
nil ji schůdnou pro případné následovníky...

srpen 1984

Jiří Šetlík

ČLOVĚK, PROSTOR, VESMÍR

(poznámky na okraj díla Karla Malicha k jeho jubileu)

Nemohlo tomu zřejmě být jinak, než že se již na samém po-
čátku Malichova života nad ním rozklenutý prostor, v šíři
a hloubce od bezhranic vesmíru až po introspektivní zření, stal

jeho osobním vlastnictvím. Stále nově naplňoval se představami, které jej vedle zkušeností smysli a citové výchovy formovaly. Naučil se bedlivě pozorovat stavy a jevy, jež zračily se v zrcadlových stěnách i prolomených otvorech tohoto prostoru, v němž se pohyboval. Jako v Platonově jeskyni nalézal zde podoby člověka a přírody, nebe i země, sebe samotného i druhých, s nimiž se souběžně setkával vně tohoto svého okruhu. Nebyl mu ovšem uzavřeným systémem (jaký navozuje třeba nádhera mystického prostředí kaple Svatého Kříže na Karlštejně, završené hvězdou báni), ale v jedinci zakotveným vesmírným prostorem, jehož tázvou výzvu Malich přijal. Otevíral se mu kuželem světla, které vstoupilo do světnice i škvírou v oblacích, již vnímal nekonečno. Unikal mu s cestou, ztrácející se na kopci za městem a jindy sestupoval k němu s podnebnými střídami, když kráčel krajinou nebo jej ozářil i tehdy, když proháněl fotbalový míč. Rozevíral se mu také do minulosti, když si začal uvědomovat pohyb času za bloudění hřbitovy rodného okresu, na nichž se seznamoval s řemeslnickou prací svých předků. Nemíjel jej ani při ohledávání přítomnosti, když se sám srovnával s jinými a poznával lidské shody i střety, legendy i jejich reálnou tvářnost, epizodické příhody i zásadové postoje. Když dozrál, uvědomil si, že jej prostor vesmíru, který si nosí s sebou, zcela prostoupil a hranice mezi "vně" a "uvnitř" začínají se trýznivě, ale také osvobodivě smazávat.

V tomto směru přišel již relativně připraven přes pardubickou reálku na studia do Prahy. Tento krok neměl znamenat, že by se zcela vykořenil ze svého přírodního podnebí malého města (Holic, kde se v říjnu 1924 narodil): měl zde i nadále hledat moc i chuť žití, pro sebe určující místo lidské kontinuity, ba také vnější dimenze svého prostoru. Pln všeho, co nesl si s sebou a co nově jej obklopovalo a kladlo bezpočet otázek, cítil se příliš bezbranný k cílevědomému určení své další cesty. Okolností, podbarvené klimatem euforie života, osvobozeného z válečné tísně, přispěly k jeho vstupu na Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy. Jakkoliv se tu mnohému naučil, mnohé se mu též znejasnilo; protože od počátku pochyboval nejen o sobě, avšak i o poznatcích, jež mu byly předávány a k nimž pravidelně hledal vlastní přístup, ztěžil byl s to volit dráhu pedagoga. Léta na Akademii výtvarných umění, kdy vybrousil svou zručnost v technikách i výtvarném řemesle, posunula ho k volbě umělecké dráhy, na níž se cítila bezpečněji jeho překypující básnivost. Lyrické sklony, v nichž jeho sensitivita našla své uplatnění,

vedly jej zprvu k poetickým příměrům přírody a krajiny, jež zobrazoval. Po čas byly mu východiskem ze zklamání v lidech, nad jejichž jednáním i chováním, vzájemnými vztahy i poměrem ke světu se jeho původní idealismus, který patřil k jeho vesmíru, nepřestal podívat. Navzdory pochybám, které měl odvahy si přiznávat, dovedl Malicha jeho talent brzy ke způsobu, jak vyjadřovat viděnou skutečnost, leč právě v tomto okamžiku (jak se to pro jeho vývoj mělo stát příznačné i v budoucnu) začaly v něm převažovat otázky, pramenící v jeho nitru, po tom co zobrazovat.

V úloze samostatného tvůrce směřoval svým způsobem k šíří renesančního myšlení, aniž by se zbavil úzkostí moderního citu. Hledal-li jeho výtvarný talent toužebně harmonii mezi dobrem a krásou, hnál ho instinkt intelektu k promyšlení poměrů a stavu světa, v němž žil. Děje a věci kolem něj nabízely se mu v několika rovinách. Sledoval tok řeči lidí, která jej zaplavovala legendami velkoleposti i banální jímavostí osudů jednotlivců. Probíral se rostoucími kupami textů poetických i vědeckých, které nechávaly rozbíhat jeho myšlenky na všechny strany. Uchvacovaly jej poznatky z fyziky, astronomie, medicíny (postupně i dalších věd přírodních), filosofie nejen nashromážděným poznáním, ale i divným faktem, jak málo i z dávných objevů vešlo v obecné povědomí. Žízeň po imaginaci hasila nejen krásná literatura a poesie, ale i jeho potulky městem a krajinou: vzrušovala ho znamení obrazců, která se mu zjevovala na zašlých stěnách; blyštění listoví osamělých stromů ho vzněcovalo, stejně kresba rozpraskané pokožky silnic. Sumu těchto nálezu konfrontoval stále častěji s vědomím doby, v níž žil i s prostorem, který bytostně kolem sebe i v sobě cítil v úloze pro něj určujícího fenoménu. Přemítání, zkoumání a pochybování o "obecných pravdách" nedalo mu podlehnout nekritické víře ve všelék pokroku, podávaný v silných dávkách různých receptur po celém světě, ať se již týkal očekávaných důsledků rozvoje techniky a vědy nebo mravní situace člověka. Nedůvěřoval instinktivně akcím, jež byly podnikány na úkor přirozeného stavu věcí pod společným vesmírem, protože se utvrzoval v tom, jak zdaleka není ještě znám ve vztahu k dějům přírody a tajemstvím lidské bytosti. Děsil se zvláště neznalostí člověka (i sebe sama), jehož svým uměním chtěl oslovovat, neboť si uvědomoval, jaké překrady konvencí, necitlivostí, šalby mezi lidmi i mezi jejich vztahem k okolí stojí. Jako by slyšel Rílkovy verše: "Zvěř vidí všema očima / jas otvorů. To naše oči jsou / jako naruby... / Vždyt

o venku se dovíme jen ze zvířecí / tváře; a i to děcko začerstva / už otáčíme zády..." (z Osmé elegie z Duina).

Snad proto rozešel se v koncepci svého projevu s mytologickou kulisou romantismu, aby svůj romantický postoj obrátil zcela jiným směrem. Tím, který by odpovídal nové citlivosti, již se snažil vyčíst z podstatných znaků času, jemuž patřil. Do strážlivé čistoty geometrických forem začal tehdy našeptávat bázeň o potrhané city i víru v možnost doroznění formami, které jevíly se mu nezneužitelné. Jeho čarové kresby a grafiky, konstruktivní projekty a reliéfy stanuly na pomezí plastického a plošného vyjadřování. Potřeboval překonat iluzivní obraz reality racionální konstrukcí nové skutečnosti. Chvějivé tětivy linií na prázdné ploše stejně jako geometrie konkrétních tvarů konkávních a konvexních byly také Malichovou minimalistickou odpovědí na nefigurativní tendence, ať se mu jevíly příliš mnohomluvné v rozličných modifikacích gestuální malby, příliš šalebné v nádherných komposicích op-artu či nad míru technicistní u mobilních kreací. Chtěl též dosáhnout svým výrazem maximální objektivity, i když si uvědomoval, že ve vlastním záze-
mí přetrvává jeho osobní inspirace, kterou nazíral nyní silněji než dříve vnitřním zřením. Nosil v sobě obrazy zčeřelých vodních hladin, větví ve větru, vinoucí se silnice, pahorků i plání, poznamenaných stopami rozestých staveb, které s vášní stvořitele převtěloval do konstruktivního řádu, jemuž určil úlohu společného jmenovatele prostoru.

Dokonale konstruované formy, geometrické segmenty a zhmotněné sestavy linií, k jejichž podobě dospěl, byly mu povýtce prostředkem ke sledování prostorových vztahů, jež mezi těmito tvary vznikaly. Jimi sledoval, vyjevoval a pokoušel se definovat situaci, týkající se člověka přítomnosti. Projektoval organizaci ztvárněných hmot ve vymezených prostorech, která revovala marnotratně utracenou citlivost k věcem, prostředím i jejich tvarosloví. Potud nebyla afunkční krása jeho plastických solitérů i soustav či kontrastní napětí pokreslených a prázdných ploch jen tichým vzdorem proti soudobému zbožnění účelovosti a techničnosti. Vstup do Malichova formálního světa restituoval stav lidského myšlení a vnímání, při němž zásah do prostoru vracel se k posvátnosti i radosti tvorby. Aniž by svým objektům přikládal sekundární symbolické významy, poukazoval svými stavěnými i kreslenými konstrukcemi k možnostem jejich estetického, příznačně lidského smyslu.

V těchto pracích vyrovnával se Malich zákonitě s některý-

mí otázkami výrazových prostředků, jak si to vyžadovala jeho Výtvarná řeč. V oblasti barevného vidění (jež u něj pomáhal rozvíjet moudrý znalec barevných harmonií Martin Salcman) resignoval na škálu bílé a černé s jemnými mezípolohami, kromě využití barevných reflexů v transparentních hmotách, s nimiž pracoval. Barevné vztahy s ohledem k definici objemu a obrysu v prostoru měly sloužit organickému sžití forem s bezprostředním i vzdáleným okolím. Viditelně znepokojovalo autora měřítko projektů a jejich postavení vůči pozorovateli. Atelierové možnosti realizací nabízely plastické projekty v běžné praxi spíše z nadhledu a tak je mísily s reliefně pojatými grafickými projevy. Nejlépe jim vyhovovala prezentace, aranžovaná pro přímý pohled v prostoru, který navíc vyzdvihoval jejich monументální koncepci i jim vlastní spojení s volným prostranstvím. Z těchto úskalí bylo možno vyčíst chystající se další proměny uměleckého projevu Karla Malicha na přelomu 60. a 70. let, i když vlastní podněty jeho vývoje zrodily se z posunu jeho objevů niterných skutečností i zostřeného zrání prožitků, jak mu je poskytla sensitivní atmosféra v prostoru jeho osobního vesmíru.

Na tomto místě dlužno ještě podotknout, že jeho tvorba dosáhla oprávněné publicity domácí i zahraniční. Bylo to pro něj povzbudivé, ale pochyb nad oprávněností vlastní cesty jej to nezabavovalo. Tvůrčí neklid nezmenšovalo ani postavení ve společnosti přátel, většinou umělců a básníků, která jeho práci podněcovala. Excitace ducha v uměleckých a vědních disciplínách, jež ho přitahovaly v rovnováze s pravidelným životním rytmem, jímž udržoval svou tělesnou kulturu, chápal jako nezbytné podhoubí své umělecké činnosti, která ho plně stravovala. Jeho osobnost těšila se respektu ve šťastném zázemí domova, představovaného spolehlivou osou jeho matky, ženy i dcery. Všechny tyto příznivé podmínky netlumily přesto naléhavost otázek jeho samoty. Hledal na ně někdy odpověď při bloudění krajem dětství, neboť ten mu byl jistotou lidského místa, z něhož vzešel jeho vesmír. Jindy poslouchal anonymní okruh městského kolektivu lidí, s nímž snažil se splynout, aby dobře z chvění hlasů pochopil tlukot srdcí. Nepřestal toužit po životě bez předsudků a přetvářky (pronásledujících jeho soudobé projevy), takže často mu jedině osamění v hlubině noci i výhni dne usnadňovalo pohlížení do záhad bytí. Toliko sám sobě mohl tedy zdůvodnit, proč znovu opouští způsob vyjadřování, jehož konstruktivní čistota chránila objektivitou forem zranitelný subjekt. Přesto se vydal

za podobami svého známého-neznámého vesmíru, spojeného bezpočtem nitek s jeho mikrokosmem, aby jej výtvarně definoval za cenu obnažení svého citu.

Delší čas ohlašovaly kresebné záznamy v řadě jeho skicáků změny jeho výtvarného myšlení. Do pozorovaných detailů viděného se promítají niterné představy. Ideální konstruování prostorových vztahů nahrazuje jejich interpretace v podobách živých organismů, v nichž se zážitky a předměty propojují. Chvilé rozbřesku zdají se autorovi nejpříznivější pro otevřené a nezatížené vidění skutečnosti, kterou chce zobrazit. Během nich nabízí se mu objevný pohled na sebe i jiné, oblévané energetickými proudy i výboji, biorytmy a fyzikálními silokřivkami, pohled na projekci duchovních akcí do rytmu přírodního dění. V kresbách volně plujících oblaků, oblouků větví i matných obrysů krajinného horizontu zaznamenány jsou i pohyby světla šíření, jež dovoluje vidět sebe sama, průrvy v tmě, v níž autor potkává své i jiná já, vlny bioenergií, prostupy minulosti a přítomnosti lidí i věcí. Zpodobení životních jevů v hodnotách fyzikálních, biologických až po ekologické, stejně jako psychických až po vyjádření etických vztahů je převedeno do hmatatelných znaků. V duchu svého poznání i nazírání začleňoval je Malich do širších souvislostí vesmírného kolotání. Právě do jeho širokého rámce promítala se mu totalita světa, kterou dychtivě vnímal.

Zachycoval ji ve vyprávějících úvahách, nikoliv nepodobných deníkům, v nichž viděné a prožívané, popisované a analyzované ukládáno je do nekončících řetězů slov a větných vazeb. Sleduje v nich sebe a své okolí v toku času, konfrontuje pohyby nitra s vnějšími událostmi, odehrávajícími se v pečlivě pozorovaném prostředí. Je téměř posedlý simultánností literárních a výtvarných projevů, jež se vzájemně prosakují. Doprovází ostatně rád svá díla mnohostrunnou legendou, rozkrývající podněty i příčiny jejich vzniku: v úloze decentního průvodce po rozvrhu formy i detailech zobrazení, přesvědčujícího o reálnosti svého vidění, připomíná zahradníka, seznamujícího návštěvníka s genetickými vazbami svých výpěstků i astronoma, barvitě líčícího konjunkce hvězd a pohyby galaxií. Malichovy komentáře jsou integrální součástí jeho osobního projevu, které akcí slova znásobují presentaci děl, aniž by jim tento kontext ubíral na schopnosti vlastní výpovědi.

V návaznosti na jeho předchozí grafickou tvorbu rodí se reliefs z linií drátů, jež se začaly vychylovat z podkladové

desky. Vyrůstají z podhoubí pozorovaných episoď krajiny a atmosféry prostoru. Právem bylo konstatováno již dříve, že jeho "každá čára, nakreslená na bílou plochu znamená intervenci lidské pohybové síly do cizího objektivního energetického řádu" (J.Padrta, 1966). Prostup tělesnosti do výtvarného vyjadřování stává se Malichovi stále důležitějším prostředkem, jakkoliv cílí k zobecnění forem v interpretaci prostoru, jenž mu je "imaginárně prostorem lidské situace" (J.Sekera, 1972). Tuto sféru, již pokládá pro sebe za základní z hlediska vědomí o bytí, uchopuje výtvarnými prostředky tak, že "jeho pohled fixuje čas a prostor" (K.Srp jr., 1982) v souvztažnosti obou těchto kategorií. Tak dospěl z jiné strany k prostoupení plošného a plastického výraziva, když začal zmenšovat či formovat plochu, kterou rozrušil plasticky vzdutými liniemi a dospěl k volné prostorové soustavě vzájemně vázaných drátů.

Tím osamostatnil lineární osnovu plastické kompozice a vybudovaným vnitřním prostorem a zavěsil ji do vzduchu, kde navázala svébytný vztah se svým okolím. Tyto Malichovy plastiky, podobné ve svém plutí vzduchem vzorkům galaxií, s vlastním řádem a zákony, staly se novou formou konkretizace jeho nálezů a představ. Autor jimi nechtěl rozmnožovat konstruktivistické metody ve výstavbě tvaru. (Věděl ostatně, že se s jinými záměry kompozicemi z drátů zabývali Rodčenko i Calder, Giacometti i Kricke či Uecker a jiní.) Pro něj byly propletence z drátů prostředkem sdělení o do sebe uzavřeném a vně se otevírajícím prostoru, v němž konkrétní poukazy k realitě nabývají smyslu teprve v souvislosti s formovanými zážitky vnitřního zraku. Nalezl v nich formu, jež mu dovolovala mísit obrysy ruky, hlavy, sklenice a jiných předmětů s dynamickými elementy pohybu světla a tmy, energie, vypovídající o zření sebe sama, proudění psychických hnutí, tedy svět představ a realit. K podtržení výrazu vrátil se k účinku lokálních barevných tónů, aby jimi vydělal poměry vnitřního a vnějšího zření i prostorové a významové vztahy. Barvou, stupněm hustoty konstrukce a vzájemným postavením motivů jsou vyznačena časová pásma dějové posloupnosti. Lineární osnova Malichových plastik působí zprvu dojmem esoteričnosti, jako svébytná autochtonní forma. Teprve postupně nabízí čtení na sebe vázaných detailů, nutí k tázání po významu znaků v daném celku; tehdy vystupují do popředí iniciační podněty a smysl Malichova obrazového myšlení, formující objektivně jevy, které vyhmátl z interakcí subjektu a objektu, jimiž reflektuje sebe i svět.

Bylo již naznačeno, že v této tvorbě zesílil podíl jeho subjektivity. Přesvědčen o souvztažnosti skrytého silového pole jedincova světa s všeobjímající zákonitostí vesmírné logiky, pokouší se umělec touto cestou objektivizovat svá poznání a vidění. Drátěné plastiky, rozrůstající se někdy do olbřímích rozměrů, překračují laboratorní charakter atelierové práce a reagují na autorovo úsilí o odpovídající presentaci, neboť se obracejí na diváka přímo, jako prostory v prostoru a vtahují jej do své svébytné sféry. Ve smyslu únosnosti měřítko a jeho volby zhodnocují ostatně i autorovy zkušenosti z předchozí práce, jak si je ověřil plastickými realizacemi v určeném prostoru při řešení veřejných úkolů v Jablonci n. Nisou, Plzni nebo Jihlavě.

Již leta vzniká paralelně s těmito plastikami serie Malichových maleb různých formátů (kombinující techniku kresby a malby i rozličná media). Duchem ztotožňuje se tato malba s jeho plastickou tvorbou. Stojí na vlastním formálním řádu, v němž uplatňuje se kruh i ovál, spirála i oblouk, bod až po drobné údery štětce, přerušovaná i plná čára, zahuštěná barva i prázdné vymezené plochy. V porovnání s autorovými předchozími grafickými projevy vyvolává nově pozornost barevná kultura těchto maleb i jejich expresivní rysy a dynamismus (kdesi v dávné ozvěně napomínající něco z futuristického tvarosloví). Také v těchto dílech sledováno je vyjevení vnitřních zření a prožitků, vyvolaných konkrétními inspiračními zdroji, jak je shromažďuje autorova zkušenost a vkládá do postavení, pohybu a barvy tvarů tahem i úderem štětce, tužky, pastelky. Jevíště prostoru se někde prolamuje, jinde klade plány za sebe či vedle sebe, aniž by se opíralo o iluzivní prostředky. V barevných strukturách a vztazích tvarů pohyblivě plynoucích uložena jsou autorova pozorování, jimiž promítá své niterné děje na stěny svého vesmíru. Dešifrujeme-li zpodobení těchto procesů a akcí, v nichž lidské konání a vnitřní psychické reakce či vazby dostávají formální podobu, vstupujeme do scény bohatého vyprávění o člověku a jeho životním běhu. Jevy a události jsou zde nazírány zevnitř, ze strany rubu lidského mikrokosmu, jehož líc ve své šalebnosti ním tak často zakrývá dramatické obrazy citových stavů, lidských vztahů i situací prožívané existence. Zviditelnění tušeného a možného, na něž nestačí zkušenost běžného zraku, obohacuje výrazové prostředky malíře při jeho sondách do hlubinných vrstev života.

V určitém směru se v této etapě vrátil Karel Malich k po-

puďm zřítků a představ, které čas uložil do jeho genetického klíče. Revokuje v ní dimenze světa, jež se před ním otevřel kdy-
si při poznávání domu a krajiny, lidí a hvězd, přírody a pro-
storu. Silný fenomén místa vypěstoval v něm smysl pro chápání
spojů země a vesmíru, vnitřního a vnějšího světa, duchovního
a fyzického uvědomování. Magnetismus místa nepůsobil na něj ja-
ko pouto lokálních či národních tradic, ale vyvolával spíše
obecně lidské pocity, překračující v kosmopolitním duchu hra-
nice kultur a světů. Naučil jej hodnotit a nést úděl samotáře,
který zná cenu lidských spojení, avšak hledá podobu skutečno-
sti nezávisle, aby se mohl tázat po jejích podstatách, jež do-
týkají se jedince víc jako člověka než jako individuality, jež
dotýkají se přírody ve smyslu souhry země a vesmíru. Bezelstně
podává svědectví o všem, co vycituje, zažívá a poznává, věren
starobylému mravnímu imperativu o hledání pravdy. Z těchto zdro-
jů zrodilo se Malichovo umění i jeho formy z poslední doby. Tou-
ha po autentickém životě určuje v mnohém autentičnost jeho pro-
jevu. Život, vepsaný do prostoru jím systematicky zkoumané lid-
ské bytosti, země i vesmíru nazírá s cituplností a představivo-
stí, jež pokládá za podstatná znamení lidskosti.

Poznámka: v textu bylo použito následujících citací, a to
Reiner Maria Rilke, Elegie z Duina, přeložil Jiří Gruša, ruko-
pis, 1963-69

Jiří Padrta, úvod ke katalogu výstavy K.Malicha, Galerie na
Karlově náměstí, Praha, 1966

Jan Sekera, úvodní slovo k výstavě K.Malicha, Galerie Benedikta
Rejta, Louny, 1972

Karel Srp, jr., Karel Malich, Vědomí a kosmická energie, Situace
12, ed. Jazzová sekce Svazu hudebníků, Praha,
1982

VZESTUP A PÁD FRANTIŠKA IKARA

aneb

Tři návody, jak se dívat na dílo
sochaře Vladimíra Janouška

Jedním ze zásadních způsobů, jimiž se umění snaží postihnout složitou životní situaci člověka dvacátého století, je radikální změna formy. Pokusil-li se moderní umělec zdynamizovat plastiku tím, že ji - jak uvádí Gillo Dorfless - vykuchal, vylehčil, učinil průsvitnou, odhalil její kostru, rozkynul ji, protáhl, vyklopil, prorazil a uvedl do pohybu, pak ji Vladimír Janoušek vykrojil z plechu a opatřil kloubem. Svým obrysovým, volně nastavitelným reliéfem vytváří tento umělec v sedmdesátých a osmdesátých letech formu blížící se, historicky vzato, oběma krajním polohám výtvarného projevu - Altamiře, s jednoduchou kresbou na hapticky působícím pozadí, kondenzující do několika prostupujících se vyobrazení celý svět na jednom pólu, a computerové animaci s lapidárním čárovým obrysem převracějícím se volně v prostoru na pólu druhém. Umístění reliéfu na závěsnou plochu ohraničenou rámem pak artefakt posunuje směrem k malířství, jakkoliv je barva (většinou různé odstíny černi) použita jen k plošné modelaci a světlo, kromě přirozených vnějších zdrojů, prakticky zcela eliminováno.

Funkce pohyblivých segmentů, umožňujících změnu postavení figury a kompozice celého díla, má s myšlenkami a cíli kinetismu jen velmi málo společného. Pro mobil je totiž pohyb formou existence, mimo niž ztrácí svůj základní význam; Janouškovův reliéf však neustálou proměnu tvaru jen implikuje (i když je to implikace velmi výrazná a podstatná). Dominantní formou jeho existence je stav klidu. Proměna se stává předmětem hry, často iracionální, ve svém výsledku významotvorné, poukazující evidentně (narozdíl od mobilu) k mimoestetickým skutečnostem.

Figurace využívá přirozených vlastností materiálu (kombinace kovu a dřeva, nýtů, šroubů, matic a pantů), "kubistického" rozložení tvaru a prostorových, až monumentalizujících deformací. Na rozdíl od tvůrcova předchozího vývoje (zvláště v období ovlivněném Henrym Moorem) jsou postavy buď výrazně protáhlé, astenické /Till Ullenspiegel (1979), Kejkliř (1979), Slepci (1981)/ nebo přejímají podobu monolitu, zvláště pokud se vyklánějí z rámu směrem kupředu /Skutečná událost (1979), Postavy v krajině (1973)/, aniž by však hlavy, vyvýšené nad mohut-

ným blokem, byly nějak výrazněji odlišeny od hmoty, z níž vyrůstají, nebo dokonce individualizovány. Naopak, identita celku je v přímém protikladu k rodinovské "zamyšlenosti".

Dodejme ještě, že nejvlastnější tematický okruh, jímž se Vladimír Janoušek zabývá, zachycuje člověka v mezních životních situacích, v okamžiku, kdy se ocitá mimo své společenské postavení a historický kontext, ve chvíli, kdy ztratil víru v možnost jednotícího výkladu světa... Posunuje-li pak zmíněné distance (monumentalizující faktor) výsledný tvar mimo kontext všednosti, není tím vzniklé dílo o nic méně autentické. Podobně jako pojmy z Platonovy říše idejí, postihují i Janouškovy reliéfy "všechny aspekty věcí".

Soubor významů, který na sebe tyto artefakty váží, je pak možné zkoumat nejméně ze tří různých aspektů. Nejmarkantnějším znakem je zřejmě jejich existence v čase. Zásadní je však i vztah k nové (civilizační) mytologii a uplatnění heterogenních prvků, jejichž úlohou se zabývá analýza groteska.

1. Prvotní bylo kyvadlo. Již tehdy se, podle slov Vladimíra Janouška, stala plastika díky počátečnímu impulsu jinou, než byla před chvílí, změnila se a způsobil to někdo svou účastí a podle své vůle. Dnes už zřejmě nelze přesně stanovit, do jaké míry byl vznik kyvadel, zvláště pak jejich kombinace v jednom objektu, určující pro realizaci pozdějších pohyblivých reliéfů. Je však nesporné, že kyvadla umístěná v řadě za sebou, ukrytá za vykrojené kovové profily připomínající terénní vlny, s kulatými dráty či čtverhrany trčícími z objektu vzhůru jako stvoly /Krajina (1966)/ nebo situovaná přímo do reálného prostoru /Město na severu (1981)/, odkazují kromě času samotného, času v jeho absolutní formě, i k figurativním motivům.

Z hlediska temporality je ovšem funkce kyvadel a pohyblivých figurálních segmentů /například rukou, lýtek, kolenních kloubů, ramen a hlav Čtyř kejkliřů (1982)/ rozdílná, přestože se v obou případech jedná o pohyb po obvodu kružnice. Je-li totiž u souboru kyvadel třeba uvažovat o tzv. zhuštění (objektivní tok času je prezentován jako součet několika subjektivních časů, z nichž každý má svůj vlastní rytmus), jde u závěsných reliéfů o proces zcela opačný: o rozpad či rozklad.

Ten pak charakterizuje i potenciální "fabuli". Děj, obsažený latentně například v díle Sto návodů, jak padati (1980), je zdánlivě jednosměrný. Nesměřuje však vždy jen k pádu a nemusí jím de facto ani končit. Z ošidné "šikmé plochy" lze to-

tiž figuru vrátit kdykoliv do výchozího postavení nebo jiné libovolné polohy. Sám proces změny přitom v zásadě nikdy neprobíhá od jakéhosi A k jistému B, C či Z a může se znovu a znovu opakovat jako filmová smyčka, jejíž mezipolohy jsou však od představení k představení předmětem celé řady nových podnětů. Počet možností je, prakticky vzato, nevyčerpateľný.

Rozklad pohybu na nejrůznější statické elementy nemá tedy jen akční, dramatický charakter (uvolnění jednoho segmentu uvádí do pohybu i jiný segment), nýbrž i charakter ryze demonstrativní, založený na realizaci řady možných a - podtrhněme - vratných fází. Ty však nevratná temporalita (s pohybem kyvadla oproštěným od jakýchkoliv vedlejších významů) nezná. Jedná se tedy o děj, který sice v čase probíhá, ale sám se (rozložitelný a rozložený) odehrává mimo děj.

-Návod, záznam či prostě moralita, kterou nám autor díla předkládá, je tak v zásadě neukončitelným příběhem, příběhem pohybujícím se v uzavřeném kruhu, či přesněji, v několika uzavřených kruzích. V rozmezí daných časových rovin - přítomnosti, minulosti a budoucnosti - je taková libovolně opakovatelná demonstrace neutrální. V případě umělecké tvorby však posunuje zobrazované děje do sféry jevů nadčasových.

2. Nadčasovost je jako jeden z atributů mýtu výrazem celistvého, statického výkladu světa. Z pohledu mýtu jsou přírodní a společenské síly nezávislými, univerzálními a nediferencovatelnými veličinami a jakýkoliv pokus o přeměnu daného stavu je předem odsouzen k nezdaru. Také Janouškovy Postavy v krajině a aktéři Skutečné události jsou neoddělitelně spojeny s pozadím reliéfu. Mohou se mu sice vzdálit nebo přiblížit vykloněním kupředu či přitažením vzad, mírou jejich revolty však zůstává šňůra spojující je s jinými pohyblivými postavami a objekty. Čím víc se jeden vykloní, tím víc se druhí musí stáhnout zpět. Šňůru to však nezkrátí ani neprodlouží.

Poznání, k němuž tak docházíme, nelze chápat jako výsledek dialektického procesu. Obraz světa, který mýtus podává, i otázky, které si symbolicky kladou jeho hrdinové (problém života a smrti, existence viny, odpovědnosti a osudu, víry a svobody), jsou řešeny na mimoracionální citové rovině.

Moderní mytologii lze pak charakterizovat jako výpověď využívající danou strukturu, ale aktualizující zároveň i její obsahy a zachovávající historický odstup. V Janouškově aplikaci moderního mýtu je například vedle nadčasových konotací možné

nalézt i celou řadu typických civilizačních prvků, včetně zapojení "konkrétního prožitku" do výstavby díla a využití "šokujících momentů".

Ortodoxní, "nepohybliví" Slepci (1981) jsou tak i přes své brueghelovské zázemí obrazem beznaděje a duchovního tápání současného světa. Ani reliéf s názvem Mene tekel (1982) nereprezentuje "vyšší moc" jako sílu boží, ale lidskou. Ruka, která do písku zapsala ono biblické: spočteno, zváženo, rozděleno, nemá se zvěstováním či kontemplací nic společného, je prodlouženou (mechanickou) paží jednoho z tajemníků Úřadu. Nápis pak představuje sdělení seslané do Podzámčí ze Zámku.

I bájný příběh zobrazený na diptychu Čtyři dny Františka Ikara (1966) je umělcem, což ostatně implikuje už sám název díla, posunut z "Olympu" do reality. Věčná touha létat je zde demonstrována na opozici vzestupu a pádu, a tak apriorně nazírána prostřednictvím obdobných "nerozvážných" činů. Okamžik Ikarova odpoutání od země prostě implikuje i přítomnost katastrofy. Struktura mýtu však zůstává zachována - pozitivní i negativní faktory jsou prezentovány nediferencovaně a zároveň.

Obdobně, tj. jako polyfonií autentických a nadčasových prvků, interpretuje Vladimír Janoušek i ahistorické děje. Například Ptáci ve městě (1980) jsou výmluvnou parabolou o životním stylu a prostředí i časově neomezenou úvahou o volnosti a svobodě. Vyjadřuje ji srážka těžkých hranatých tvarů (temných a přísně geometrických) s křehkými (průsvitnými a pohyblivými) vitálními formami.

Vjem celistvosti, totální sounáležitosti člověka a přírody, z níž byl však násilně vyvržen, podtrhuje i vnější forma díla (průřez krajiny, rozryté stopami průmyslové aktivity je většinou konfrontován s výrazově totožným "průřezem" vedeným lidskou postavou). Identita člověka, atomizovaná racionálním myšlením, tak byla umělcem v emocionální poloze moderního mýtu znovu obnovena. Nezakrývaný systém kloubů, pák a táhel však lidské postavení jednoznačně upřesňuje. Na základní princip nadčasových vztahů je povýšena manipulace.

3. Prvotnímu, nediferencovanému světu řeckého Ikara a Orfea či středověkých kejklířů je princip manipulace jakožto atributu lidského bytí ještě cizí. Vše tu zůstává na svém místě a samo sebou: věci věcmi, bohové bohy a lidé lidmi. Koexistence technických a vitálních prvků na Janouškových reliéfech však taková ustálená pravidla rozvrací a vytváří tak disproporci,

o níž hovoří Wolfgang Kayser. Mechanické se podle něho odcizuje tím, že život získává, a lidské tím, že ho ztrácí.

Takovou existenci, směřující celou řadu heterogenních prvků, existenci, vymezující svobodě místo v hranicích poznání nutnosti, lze pak označit jako groteskní.

I v Janouškově případě reprezentují mechanické prvky především systém zářezů, zákazů a neporušitelných tabu. Figurou je sice možné pohybovat, převrátit ji hlavou dolů, vyklonit z rámu nebo dokonce stěsnat do téměř abstraktního tvaru, ale vždy - jak už zde bylo naznačeno - jen tak, jak táhla povolí. Na rozdíl od Závratí (1982) se tak Ikaros nikdy nevznese nad rám reliéfu, Černou skvrnu, již byl člověk kdysi oceňován, lze sice odsunout do relativně bezpečné vzdálenosti, ale ramię vahadla, na němž je upevněna, může být kýmsi anonymním znovu vráceno zpět. I v představení Čtyř kajklířů, schopných nejuvěřitelnějších proměn a cviků, nastávají okamžiky kolizí a srážek. Mírou svobody každého z nich jsou - jak by řekl Sartre - ti druhí.

Do kontextu umění, propojujícího do výstavby díla tragické i komické prvky zároveň, vnáší pak Vladimír Janoušek volným srovnáním světa starých kinetických střelnic (existují i jisté vnější podobnosti) s údělem svých "hrdinů" či "antihrdinů" novou plodnou metaforu. Po zásahu se figurina vždy vzchopí. Je sice nesmrtelná, ale jen proto, aby opět padla k zemi.

Vyvolává-li takové srovnání jistý neklid, pak existence skrytých sil, na něž poukazují táhla, pocit ohrožení ještě zvyšuje. Přeneseně je pak možné konstatovat, že ve své znepokojující interpretaci zobrazuje tvůrce člověka technokratické éry v okamžiku, kdy byl zachycen a strhnut strojem, strojem, s nímž se snad kdysi dobrovolně spojil, ale nad nímž už dávno ztratil vládu (právě tak jako nad systémem svých vlastních institucí), strojem reprodukcí dosud - s veškerým patosem - jeho agónii v nových a nových proměnách.

Neobvyklá estetizace zcizující nízké jeho povýšením a vznesením jeho snížením, dichotomie lidového a vysokého umění, mechanických a vitálních, abstraktních a iluzivních prvků, jimiž lze dílo Vladimíra Janouška charakterizovat, je výrazem celistvého náhledu na svět, který je o to pozoruhodnější, že k problémům, které zde zkoumáme v oblasti mytologie, temporality a groteska, přistupuje z opačné strany (tj. ze strany geometrické abstrakce a rozkladu tvaru), než bývá zvykem. Je-li tím

potvrzena jistá kompaktnost moderního umění a především obecná platnost okruhu problémů, jimiž se zabývá, neznamená to však ještě, že dílo Vladimíra Janouška nelze interpretovat i z jiných aspektů - tradičních, i těch, které budou teprve nalezeny.

1984

Karel Srp jr.

ROZHOVOR SE STANISLAVEM KOLÍBALEM

V poslední době došlo u Stanislava Kolíbala k několika zjevným změnám. Abychom pochopili jejich smysl, je třeba nejen vrátit se do let sedmdesátých, ale dokonce je nutné upozornit na počátky umělcova výtvarného vzdělání. Zde nás zarazí jeden fakt, který se může na prvý pohled zdát zanedbatelný a který také byl dosavadními interprety Kolíbalova díla opomíjen, nicméně chceme-li porozumět jeho pojetí prostoru zvláště po roce 1969, je nutné jej připomenout. Kolíbal totiž po absolvování Vysoké školy uměleckoprůmyslové ještě vystudoval scénografii. I když se jí věnoval minimálně, pak první otázka, kterou jsem autorovi loni na podzim položil, zněla:

Ovlivnilo vaše pojetí prostoru určitým způsobem studium scénografie?

"Myslím, že ano. Bez tohoto období, kdy jsem studoval a praktikoval scénografii (1951-59), by se možná můj vývoj ubíral jinak. Když jsem se definitivně začal věnovat sochařství, brzy jsem opustil to, co jiní na soše vidí jako její podstatu, totiž objem. Víc než o to šlo mi o vztah plastických elementů k prostoru. Ten jsem většinou chápal jako jejich n e d í l - n o u s o u č á s t . Jako scénograf jsem pracoval zřídka (10 inscenací) a vlastně jsem nedospěl z mnoha různých důvodů k vlastnímu výrazu. Třebaže se mi dostalo i příležitosti pracovat na velkém jevišti, nejraději jsem pracoval na školním jevišti divadla Disk. Bylo tak malé, že mě těšilo vymýšlet si způsoby, jak tento nedostatek překonat. Hlavně však proto, že jsem znal na něm každý decimetr, jako by to byl m ů j prostor. Proto bylo možná později dost jednoduché "vyměnit" tento prostor mého ateliéru."

Ateliér většinu výtvarníků představuje nutné prostředí

umožňující realizaci jejich tvorby; jeho prostoru si téměř nevšímají. V českém umění je několik výjimečných osobností, které chápou ateliér jako zcela konkrétně vymezený prostor, s nímž může být tvorba vnitřně spjata. Jde zejména o sochaře, zřídka o malíře. Ani před Kolíbalem se tato funkce ateliéru neobjevila naráz; intuitivně k ní směřoval celá šedesátá léta, aby ji pak jedinečným způsobem vyslovil v práci Na tomto místě (1969). Tři menší bílé sádrové tvary, zřetelně symbolického významu, stojící na podlaze, jsou obkroužené bílou křídou. Konkrétní plocha podlahy, představující jejich blízké okolí, se tak stala nedílnou součástí realizace. Zatímco dřívější plastiky pohltily abstraktní prostředí, byl nyní tvar nutně spjat s vymezeným místem. Rovná plocha podlahy či stěna, později nahrazená deskou, tvoří předem danou rovinu, jež otevírá i nese prostor. Začátkem sedmdesátých let jej Kolíbal přijímá; prostor je "nosičem" plastických elementů. Teprve po roce 1976, kdy začaly, nejprve velmi zvolna, narůstat znaky, které jsou typické pro jeho současnou polohu, se u něho objevuje iluzivní prostor. Při tomto radikálním vymezení je nutné mít na zřeteli, že autorův umělecký vývoj se neodobývá striktně lineárně, ale spíše jako mnohvrstevný a neustále se překrývající proces, v němž se někdy zcela nečekaně vynoří prvky, o nichž by se mohlo zdát, že se k nim již nevrátí, nebo takové, které jako by na první pohled záměrně vylučoval. Kolíbalovu estetiku lze nejspíše přirovnat k otevřené soustavě, do níž mohou být absorbovány často i vizaálně protikladné formy, aniž by byl porušen dojem celistvosti. Její hranice neurčuje empirie; jsou dány intelektuální kontemplací. Kolíbalův "světonázor" připouští nejen několik pohledů na tentýž tvar, ale i proměnu tvaru samého. Autor nikdy nenabízí jednoznačné východisko: divák si je musí hledat sám prostřednictvím možností, které jsou umělcem navrženy.

Koncem sedmdesátých let byla také přidělena výraznější úloha barvě. Dřívější prázdnou bílou plochu opticky zcela neutrálního podkladu, sloužící za nositele dalších, nejčastěji lineárních elementů, které teprve vyjadřovaly duchovní děj, v posledních letech zastoupily jak kontrasty lesklých a matných odstínů, tak i ostré gestické tahy. Pasivní podklad se barevným pojednáním mění v emotivní pozadí. Poprvé se barva v novém expresivním smyslu objevila v Symterii (1979), kde výrazně modelovala povrch reliéfního kužele. Někdy, zejména v poslední době, barva dokonce "přebíjí" lineární tvar, uvádí další, psychicky orientovaný významový plán, který je často nezávislý na spiri-

tuálním plánu geometrickém. Nejlépe to dokládá Černá duha (1984), v níž je přítomnost barvy (považujeme-li černou za barvu, protože autor vkládá významovou distinkci i do názvu) maximálně akcentována a která zároveň patří ke Kolíbalovým "nejmalířštějším" pracím vůbec. Barva je zde chápána jako nositel expresivního pohybu. Oproti pohybu geometrickému, sledujícímu např. postupnou proměnu jednoho tvaru v druhý, jsme v Černé duze barvou pohlce-ni. Zatímco cesta moderního umění vedla k uvolnění fenomenálně jednotného sepětí tvaru a barvy - tvar byl stažen na esenciál-ní absolutnost, barva se zase volně rozplývala v prostoru či ploše, aniž by ji svazoval předem daný obrazec - pak tato roz-luka je v Černé duze syntetizována: Pevný kovový rám, odvozený z kruhové výseče, vymezuje pole dramatickému barevnému dění. S aktivizací barvy souvisí další otázka:

V novějších dílech kladete důraz na charakter povrchu. Co tím sledujete?

"Vždycky jsem kladl důraz na povrch. Jeho kvalita byla sou-částí mého vyjádření. Rozdíl je možná jen v tom, že v jisté do-bě, kdy jsem kombinoval materiály, ať to byla koudel, sádra, voskované plátno, plech, někdy zkorodovaný, vlastně jsem si po-vrch v y b í r a l , zatímco od roku 76 si povrch uměle v y - t v á ř í m . Tím, že jsem se přiklonil k používání dřevěných desek jako hlavního materiálu, vznikla tu potřeba povrchově je upravit. Většinou užívám tmely, jež se mohou zpracovat tak, že se stanou lesklé nebo transparentní, že se mohou škrábat i po-kreslit, může se to brát jako "polychromie". Vždycky tu byla možnost buď materiál "přiznat" nebo překrýt, přičemž nechybí příklady, že se použilo obojího zároveň. Jedno druhé nevyluču-je, jedno druhé může doplňovat. Potřebuji obojí. V různém po-dílu jednoho i druhého mohu pokračovat od jedné věci ke druhé podle toho, co vyžaduje."

V sedmdesátých letech se Kolíbal pohyboval v idealitě ele-mentárních geometrických tvarů. S psychickými vlastnostmi barvy pracoval minimálně. Krychle, kvádry a jehly nej nezajímaly sa-my o sobě. Hledal nový způsob jejich zobrazení, který viděl v narušení prázdné abstraktní formy. Tím, že elementární tvary vyjmul z obecnosti geometrie, přenesl je ze světa čisté racio-nality do světa pohybu, fenomenality dění. Jejich apriorní exi-stence reflektovala vnější svět přímo. ¹ když se z výtvarného hlediska Kolíbal nalézal ve velmi abstraktní poloze, pak pouze proto, aby z hlediska obsahového mohl fixovat esencialitu feno-menálních okamžiků v jejich protikladných stavech: stání a dění,

napětí a uvolnění, plnosti a prázdnotě. Skutečnost vidí prizmatem pohybu, zajímají jej např. mezní formy jednoho a téhož tvaru nebo polohy, jež může zaujmout v prostoru. Dokládají to i názvy některých prací: Tak nebo tak, Dvojí možnost či Jaká volba?

V uplynulém desetiletí postupoval Kolíbal dvojí cestou: buď spojoval v jednom díle několik protikladných tvarů, nebo sledoval materiální proměnu tvaru jediného. Obě koncepce, jež se mohou vzájemně prolínat, poznamenaly i leta osmdesátá. Pro první je typická Dvojí možnost (1973), kde způsob kontaktu několika tvarů pomocí natažených provázků vytváří konstelaci, jež je nejnověji realizována v objektu Jaká volba (1983), mj. jedné z prvních prací, v které autor použil antropomorfní prvek - silně zvětšené a gesticky namalované lidské oko. Druhá koncepce, postupná dematerializace jednoho tvaru od plného a hmotného k prázdnému a imateriálnímu, jíž se vyznačují současné výsledky /např. Relief (1983)/, se v zárodečné formě objevila v Trojí podobě (1973), kde jsou prezentovány tři možné stavy stejného tvaru (tři nakreslené obdélníky na zdi, tři zrcadla na zemi pod nimi a jejich reflex).

Iluzivní prostor Kolíbal nepřijal ve formě, jakou zanechala renesanční perspektiva. Každý použitý prvek, i když je to sebenepatrnější detail, je vždy u Kolíbala předpodstatněn nebo zapojen do takových souvislostí, aby mohl být nově zvýznamněn. Stejně tak iluzivní prostor. Ve dvou dílech, v kterých je jeho úloha nejvíce akcentována, ve Shodě na kratičku chvíli (1982) a ve Shodě mezi směrem nahoru a dozadu (1984), stojíme u jádra nejnovějších Kolíbalových prostorových koncepcí, v nichž je relativizován pevný úběžník. Jako v jiných případech, kdy šlo o kontrast hmotného a nehmotného, jde nyní současně o přiznání a popření prostoru. Ve Shodě na kratičku chvíli je ve větší nakoso postavené krychli umístěna menší krychle nakreslená na ploše. K "chvilkovému" kontaktu obou dochází v jejich horním rohu. Tato dynamická oscilace mezi reálným a ideálním, blízkým a vzdáleným je jiným způsobem realizována již v Kolíbalově dialogu za šedesátých let, který se týkal pevného a labilního. Na rozdíl od něho není nyní Kolíbalova "polaritní" zkušenost vyjádřena nejistotou hmotnou, jako tomu bylo v případě sádrových plastik, ale vjemovou. V rovině poznání by se dala shrnout pod otázku: "Co je iluzivní a co skutečné?", v rovině mravní by otázka zněla: "Co je pravdivé a co klamné?"

Vedle čistě abstraktních obrazců se v Kolíbalově nejnovější tvorbě objevila řada reálných elementů, které sice byly pří-

tomny již v sedmdesátých letech, ale ještě ne takovou měrou. Jsou to drobné kaménky, kusy stromů nebo větve. Jejich funkce je zřejmá. "Naprostá realita kamenů kontrastuje s iluzivním podáním geometrických tvarů /např. Rád se dívám na neskutečné (1982); polarita mj. dokazuje častá tvrzení historiků umění, že se stoupající iluzivností se nečekaně navrácí ryzí skutečnost/. Obdobně odpověděl autor na otázku:

Proč jste v poslední době zapojil reálné elementy jako oko, kmeny stromů, větve?

"Není to poprvé --- Větev nebo kmen se zase tolik neliší od říčního kamene nebo uhnílého trámu a jiných elementů, jež jsem zapojoval do svých věcí. Jejich realita byla vždy nutná k podtržení obsahu. Stojí-li v jakési opozici ke geometrickým a abstraktním tvarům, je to součást duality, jež se rozvíjí v mých věcech v různých podobách.

Ani egyptskou pyramidu nechápu jako izolovaný tvar představující věčnost. Je třeba vidět, jak stojí v podnoží písku pouště, kterou denně vítr přesypává sem a tam.

Větev je pro mne tedy tím, co téměř z ničeho vzniká, roste a hyne. Něco jiného je oko. To není element, to je motiv. Není použitím jako větev, ale zobrazením. A proč? Svým způsobem je to vlastně výjimka, takže dodnes nevím, zda jsem jednal správně, když jsem ho použil."

Přibližně v polovině sedmdesátých let se odehrál ve světovém umění zdánlivě nečekaný zvrat. Dosavadní jednostranné zaměření na konceptuální umění bylo opuštěno a nahrazeno obnoveným důrazem na psychické kořeny člověka. Tato změna zorného úhlu se dotkla i Kolíbalu. Nikoli okamžitým přijetím nové malby, jako jsme tomu byli svědky u některých světových osobností, ale spíše využitím některých znaků, jež v sedmdesátých letech vědomě popíral. V této studii bylo upozorněno na tři nejzřejmější - iluzivní prostor, barvu, reálné elementy. Kolíbalův výtvarný názor reflektuje nestálost světa, aniž by ztrácel na autenticitě duchovní výpovědi. Jeho umění, plné intelektuální jasnosti, nebylo nikdy založeno na racionální spekulaci. Ani v období, kdy měl ke konceptualismu nejbližší, nepostrádal expresi, stejně jako ani nyní, kdy jsou v popředí jeho díla dramatické rysy, neubývá mu kontemplace. Tohoto bodu se vzdáleně týkala i poslední otázka:

V posledních letech došlo k výrazné změně orientace světového umění. Reflektujete svou tvorbou tuto skutečnost?

"Zdá se mi, že reflektuji. Že jinak ani nelze - pokud člo-

věk sám sebe neopustí. Když se díváte na vývoj u Miróa nebo Braqua, můžete i tam pozorovat, co se odehrávalo okolo nich (aniž je někdo může podezírat, že by se chtěli aktualizovat). Když vidíte Braqueovo Pole, nemůžete se splést, zařadíte-li je do doby okolo roku 1955, kdy všude vítězí abstraktní malba. Tento malíř, jenž v té době sám o sobě říká, že žije osaměle, ví dobře o tom, co se děje kolem. Žádný umělecký projev není meditací poustevníka."

Jiří Šetlík

NOVÝ ROMANTISMUS THEODORA PIŠTĚKA

Za maskou společenského suveréna, závodníka a sportovce, jehož leckdo nahodilý spíše spojuje s oblastí filmu než výtvarného umění, skrývá se převelice citlivá duše malíře Theodora Pištěka. Obě strany jeho portrétní plakety byly zřejmě modelovány hereckým dědictvím, jež za samozřejmost pokládá "na tváři lehký smích, hluboký v srdci žal", aby se ubránilo vtíravé zvědavosti davu. Dlouholetá Pištěkova spolupráce s filmem lesklý avers jeho podoby ještě dohotovila, takže pro skrytý revers se složitým reliefem zbyla jen odezva v jeho domově, mezi hrstkou přátel a v jeho ne vždy snadné samotě. I na něm podepsala se schizofrenie přítomnosti, nechtějící mu zúplna otevřít zranitelné nitro, jak by potřebovalo. Jen stopy z něj zůstávají v jeho kresbách i malbách, které prezentuje víc jeho soukromé konání.

Pištěkův vývoj odvíjel se zvláštní cestou. Citlivost k reflexům reality musela se neustále vyrovnávat s neobyčejným nadáním k opticky věrnému zpodobení jevů (na což poukazoval s obdivem i obavami jeho atelierový soused Zb.Sekal, dokud ještě býval v Břevnově). Tento vývoj patří ke klíčovému pochopení Pištěkovy tvorby. Vyžaduje ovšem vlastní studii. Pro náš případ přihládněme k situaci, kdy dospěl ke snově-veristické formulaci obrazu světa, který jej vzrušuje a který má rád. Volně byla srovnávána s tendencemi fotorealismu, ač interpretací vyhraněných motivů poukazovala spíše za jevy nebo přinejmenším k jejich dobovému kontextu jako nedocenené možnosti výkladu současnosti. Tajuplné a tázavé byly nejen závodní automobily v trávě, ale i zabalené hlavy na jeho obrazech, protržené díry ve zmuch-

laných papírech a elegantní ruka zahalené Maji, trčící vstříc divákovi, prostřílené paravány nebo zátiší s předměty mechanizované domácnosti. Nazírající jimi snadno přecházel z vlastního mýtu soudobé civilizace do jeho obrazové podoby, která byla spíše jejím křivým zrcadlem. Optickou iluzí, detailem poněkud natrženou, demýtizovala představu ztechnizovaného života, jak ji známe z lákavých reklam časopisů. Také vzdálená ozvěna témat (Svatý Josef opravářem automobilů) nebo motivů klasické malby od Goyi po Daliho porušovala vnější rovnováhu vjemů jeho obrazového světa. Navíc tu účinkoval zřetelně výrazový prostředek, jehož Pištěk brilantně užíval, ba jemuž se podvoloval, totiž magické světlo. Jeho projev stal se svým způsobem zpovědí dítěte svého věku. Táže se po tvářnosti všeho, čím obklopuje se a žije dnešní člověk. Tím vyvolává následnou otázku po ošidném smyslu této vrstvy skutečnosti. Činí tak veristickou, do maxima objektivizující malbou. Je chladná a odosobněná. Její naléhavá iluzivnost v sobě nese destruktivní prvek deziluze.

Myslel na ni malíř či byla reziduem jeho poznání světa, který také jej samotného kdysi okouzлил? V některých obrazech, zdá se, je zaujat více vnější formou věcí, figur a prostředí než jejich obsahem. Obsah vstupuje do jeho malby zřetelně tam, kde se dotýká tajemství, kdy víc sní než komentuje. Katarzí prošlo toto Pištěkově tvůrčí období v nedávné době, kdy mu bylo umožněno na dvou po sobě následujících výstavách obrazy zveřejnit. Dostalo se mu rozporuplné lekce, již mu uštědřila především reakce diváků. Na tu poslední pražskou výstavu přišly jich desítky tisíc, neobvykle živě reagoval tisk, dostal desítky dopisů a na těle pocítil osvědčenou českou závist. Nyní nemohl se vyhnout otázkám, jejichž možnost již dávno tušil. Přitahoval příchozí jeho hyperrealismus nebo zvolený tematický okruh? Lákala je perfektnost malířského řemesla nebo dokonalost iluzivního zobrazení reality? Byla to blízkost nebo srozumitelnost námětů, nabízející držiteli Trabantu na chvíli pocit, že sedí v kokpitu závodního vozu Formule 1 nebo vinohradskému sedladonu sličnou nahotu dívky z Playboye, již se modely Pištěkových obrazů podobají? Či snad vyhovovala pohodlným duchům, jimž dnešek nabízí pohled na theatrum mundi prizmatem televizní obrazovky jeho příjemný řetěz zábav, objektivnost a čitelnost obrazů, které nenamáhají vjem a myšlení? Nebo dokonce nebyla důsledkem popularity především ona část výstavy, kde zblízka bylo možno spatřit kostýmy, scény a figury, které Pištěk provedl pro filmovou továrnu snů? To ovšem byly otázky, jež mýjely ta-

jemství soudobého světa, pro něž Pištěk své obrazy namaloval. Šumivý úspěch, připomínající spíše šálivé klíma filmových nebo divadelních premiér, brzy vyprchal a malíři možná zbyla jen příchuť kocoviny.

V tichu atelieru se mu musela jevit obludná. Ke všemu přidal se bolestný osobní prožitek, a také potřeba účtovat, již mu připomněla dosažená padesátka. A tehdy dotkla se ho divná výzva, již oslovila jeho tvůrčí postoj nová vlna světové malby. New painting, neue Wilde svou brutální ošklivostí a expresivní krutostí nebyla pro něj jen staronovým překvapením nebo módou, která ohromila galerie a kritiku. Chápal novou expresi jako přístup ke skutečnosti dnešního světa, který však byl v jeho očích na hony vzdálen jeho interpretaci obdobných pocitů a vjemů. Pokládal pro sebe za potřebné, se s novou malbou vyrovnat a najít k tomu vlastní cestu.

Z malířovy vnitřní krize zrodil se čin. U Pištěka, který nepřestal být svou povahou závodníkem, je stále přítomným stimulem snaha překonat sám sebe i druhé. Chtěl proto odpovědět myšlení a cítění své doby (i sobě samému), že to nemusí být jen prostředky a způsoby nové malby, které by byly současnosti adekvátní. Umělecká stránka jeho povahy konečně mohla vyzdvihnout romantický sklon jeho vidění. V něm vytušil možnost odpovědi na svou skryvanou samotu a snad i na opuštěnost českého umění ve vlnách světového zmatku, které jej dlouho trápily. Osamělost vůči prostředí, světu, ostatním charakterizuje pojetí motivů figur svlékajících se marně ze své vnější šlupky nebo věcí, tajuplně zabalených před zvědavým zrakem. Rozlité světlo nahradilo aktéry dramatu Poslední večeře, již se malíř ve dvou variantách zabýval, aby se vyrovnal s propadajícím se prostorem. Vymezil jej klasickou perspektivou i iluzivním zarámováním opticky natolik přesvědčivým, že nezbylo, než se tázat po jeho obsahu. Lidském obsahu.

Odtud byl jen krok k řešení velkých obrazů, které zrály v jeho představě po celý podzim třiaosmdesátého roku a které vzhledem k náročnosti formátu mohl realizovat v malírně Národního divadla. Tento vnější moment ovlivnil zčásti jejich formální ústrojenství, ale podstatné pro jejich pojetí byl právě vztah k prostoru jeho fenoménu, s nímž se jedinec vyrovnává. Pro malíře to bylo pole, na němž mohl vyslovit svůj romantický postoj. Popudem k takto chápanému a zobrazenému prostoru byla zřejmě inspirace z širokoúhlého plátna kina, na němž předměty i děje se mechanickým zvětšením monumentalizují. Pištěk si ovšem

nechtěl nic vymýšlet, protože je zvyklý pracovat s primérním podnětem smyslového zážitku, který jej zaujme a rezonuje jeho představy. Maloval pohledy z automobilu a letadla, v nichž fikoval děj, ztlumený okamžikem. Původní vazby iluzivní veristické malby se uvolnily. Zásluhu na tom měl nejen styk s plastickými elementy, vkládanými do plochy obrazu, ale i změna ve způsobu malířského přednesu, stavěného nyní více na impresivních velérech. Tím přestaly v rámci výrazových prostředků působit efekty fotorealismu a autor se soustředil k senzualní konkrétnosti nosných detailů, komponovaných ve vztahu k prostoru jako dominující složce. Malířský rukopis napomíná někdy způsob malby kulis, počítaný na značný odstup vnímání, lehce ironizující expresivní manýru tzv. divoké malby. Rozvrhu obrazové scény odpovídá kompozice, postavená na poměru mezi sdělným motivem a ubíhajícími plány definovaným prostorem. Cílem již není iluze viděného, ale obrazové vyjádření pocitu. Vyvolává dojem osobní účasti autorovy, jako by právě jemu záleželo na snové arabesce obrysu ptáka, který v hliníkovém dešti sleduje ujíždějící vůz, jako by chutně namalované zátiší s ovocem patřilo podrobně vylíčenému interiéru kabiny automobilu, který na jiném obraze uvízne na svodidlech, aniž by porušil klid nedělní krajiny, jako by spočinutí mořského racka během odpočinku v letu patřilo rozsahu nekonečného prostranství, po němž na jiném obraze vypluly v rytmu ticha beránci laskavých oblaků... Vztah k vševládné nekonečnosti prostoru jeví se být řídícím principem pojetí skutečnosti, o jejíž neuchopitelné dimenzi vydává svědectví malíř, ztotožňující se s osamělým poutníkem, který se postavil tváří v tvář moci přírody, živlů, elementů, jež jej přesahují a přehlušují. Z banality životního běhu, poznamenaného atributy soudobosti jak předměty technické civilizace, tak údivem nad prostými jevy přírody, skládá se malířův svět. Právě v nich podržuje si tajemnost romantických dějů, jež kdysi představovaly bortící se ledy C.D.Friedricha, srdceryvné scény Th. Géricaulta, požáry, odrážející se ve vodních hladinách W.Turnera nebo nezkrotné vodopády Jos.Navrátila.

Ve stálé přítomnosti snu i skutečnosti zastíhují Pištěkovy obrazy nejistotu našich postojů, chvatnost nazírání, ale současně hledání našeho postoje k silám, které jsou mimo zásah našeho umu a naší vůle. Pištěkova nová romantika, jak ji ve svých rozměrných obrazech ztělesnil, hformulovala obrazovou formou pocitovou sféru, která může být jedním východiskem z existenciální krise, jež se dotýká našeho vztahu ke skutečnosti.

Škola české grotesky se nehlásí k velkým myšlenkám, naopak, má k nim nedůvěru. Před zdlouhavou racionální analýzou dává přednost spontánní intuici, zaujetí, rychlé odpovědi, nápadu, vnuknutí či vtipu. Život patří detailům, lokálním historiím. Typická česká anekdota je malou historkou velké historie. Groteska pak není nic jiného než škvíra, česká špehýrka, kterou potměšilý divák sleduje monumentální panorama. Jako obvykle, i tentokrát se dává obehnaný divadelní kus s nákladně kašírovanou výpravou.

Celá groteska je poznamenána zvláštní toporností. Ideálem grotesky je loutkové divadlo, nikoliv profesionální představení, ale poloprofesionální šmíra. Náhodní svědci frašky či dramatu vystupují v tomto kuse jako bezduché loutky, zavěšení v důmyslném postroji vodícího mechanismu. Pohyb napodobuje život, nesmyslná gesta předstírají přítomnost vyššího záměru. Český kašpar se producíruje na scéně, obecnstvo se rádo směje vlastní hlouposti. Naivní krutost a nesmyslná hrůza se vrší na sebe, kopec absurdity roste před očima. Všichni dělají jakoby nic, jako by se nic nestalo. Slíbená katarze se zatím nedostavila, spíše morální kocovina.

Prehistorie začíná už v roce 1954 na přátelské bázi studentské recese. Jako umělecká skupina či spíše volné sdružení se ustavují Šmidrové v roce 1957. K ideovému jádru Šmidrů patří Nepraš, Dlouhý, Vožniak a hudebník Komorous, ale příležitostně se zúčastňují i další, například Koblasa, Klusák... Mezi důležitá data šmidřích kroniky se zapsal 5. duben 1957, kdy se konala na Střeleckém ostrově Výstava na jeden večer. Některá díla, z hlediska realistického dogmatu velmi pochybná, získal tehdy pro svou sbírku Jiří Kolář. V kulturním úhoru padesátých let bylo nevázané umění grotesky osvobozujícím tryskáním ducha, osvěžující fontánou nekonvenčních nápadů, myšlenek, vtipů.

Pilířem české grotesky je nepochybně Karel Nepraš. Bez jeho iniciace si nelze představit Šmidry a všechno, co následovalo. Vlastní, bytostně originální tvorba tvoří pevný, nesentimentální základ domácí tradice. Lze říci, že Nepraš obohatil celé české umění o jeden nový rozměr: povýšil trapnou českou grotesku na obecně platný model lidské existence ve 20. století. Neprašův červený člověk, stažený z kůže přetvářky, stojí před námi

jako nahé anatomické monstrum, loutkový mechanismus svalů, šlach a kostí.

Důležitou groteskní inspiraci poskytlo dílo Franze Kafky, objev první poloviny šedesátých let. První Neprašova kafovská kresba, ilustrace k Zámku pochází už z roku 1958. Nepraš sám uvádí, že Zámek četl, to znamená, že musel mít v ruce ještě předválečné vydání z Mánesu. Na Zámek navazují ilustrace k Procesu z téhož roku. Patří sem také kresby Úředník s kočkou a Pohřeb kamaráda ve dvou variantách. Těch příkladů je vlastně celá řada, vezmeme-li v úvahu i Neprašovy plastiky. Mnohé kresby jsou dnes prakticky nedostupné, nenávratně ztracené, prodané do zahraničí... Důležité není, že Nepraš "ilustroval" Kafku, to dělalo tehdy mnoho lidí, důležité je, že vycítil u Kafky groteskní podtext, že ho "nebral vážně" jako ostatní.

Neprašovy parafráze často vycházejí z "podivného surrealismu". Ale "výjimečné" nenápadně přechází do "věrohodné" kafovské atmosféry, neskutečné se stává skutečným. Fantazie si zbytečně vymýšlí, protože realita je ve výmyslu nedostižná. Neprašova groteska je zpětnou redukcí fantazie na běžně prokazatelná fakta. Tak jako k ironii patří sebeironie, tak i k tomuto druhu fantazie patří ještě druhá, negativní fantazie. Metafantazie domýšlí představu do důsledku, navrácí fantazii neúprosné logice.

Nepraš nevěří únikové fantazii, fantasknímu idealismu, ale grotesce, která jediná umožňuje přijatelnou konfrontaci života s uměním. Kafovské téma Nepraše nikdy neopustilo, Kafkova grotesknost je stále aktuální. V roce 1967 se vrací k ilustracím Procesu znovu. Mezi jeho plány stále patří podle jeho vlastních slov kompletní ilustrace Kafkova díla.

Ke klasickým projevům domácí bohémy patří také Křížovnická škola čistého humoru. Obvykle se dodávalo "bez vtipu", aby se zdůraznil podíl ničivé sebeironie. Název je odvozen od známé hospody U Křížovníků naproti Umprum školy. Bohužel dnešní pochybná rekonstrukce podniku zahladila veškeré stopy falešnou intimitou 2. cenové skupiny. Po Křížovnické škole zbyla jen legenda slavných hospodských sezení, legenda bez obsahu. V jejím mlýnu se semlelo vše - až do nicoty. Destruktivní program této situační grotesky nesledoval ostatně ani jiný cíl.

U zrodu Křížovnické školy - humoru v namáhavém, hlučném, zakouřeném terénu - stojí opět Karel Nepraš, tentokrát s Janem Steklíkem. Činnost spočívala v tradiční hospodské zábavě, kte-

ré se připisoval "vyšší smysl" umění. Nic nebylo tomuto humoru cizějšího než tvůrčí patos. Někdy po roce 1970 se škola rozpadla, absurdita dostala novou, jiskrnější podobu. Veškerý humor na dlouho skončil...

Heroické téma lidské figury zůstává velkým tématem i v moderní abstraktní době. Jak ale pojmout a zobrazit člověka právě dnes, jak zachytit jeho objem, obrys, stín i podobu, jak zachytit tělo a jeho pohyb a také to, co je nepředmětné a skryto uvnitř, pod kůží nebo ještě hlouběji.

Nová vizuální média zachytila člověka v nečekaných situacích, a to na veřejnosti i v soukromí. Lidská tvář se k nám přiblížila v nemilosrdném detailu. Víme, jak vypadá pokožka zblízka, známe napětí svalů, prázdnotu tváří, fyziologii radosti, úzkosti i zoufalství.

Imaginace 20. století přesáhla tradiční představy a způsoby zobrazení. Umění se náhle dostalo do rozporu s novými prostředky, neboť umělec už nebyl objevitel, ale spíše ilustrátor, který jen vyplňoval zbylé mezery a políčka.

Přesto se však ukázalo, že technický záběr nestačí, že technologická objektivita je dvojznačná jako kterákoliv jiná. Je to zase člověk, který si vytvořil nové obranné mechanismy proti technice, adaptoval se, stal se imunním a fotogenickým.

Jaký je tedy současný člověk, jak vlastně vypadá?

Neprašův zájem o figuru začíná někde na druhé straně. Člověk je obnažen, vysvělen, stažen z kosmetické masky. Anatomie sochaře odstranila přízpůsobivou lidskou kůži a veřejně odhalila červené maso.

Neprašova figura je monstrum. Není to ani módní manekýn, ani surrealistický skelet, ani nahá existence. Je to jen kupa masa, která ještě zachovává formu - vztah k vnějšímu světu je jen náznakem. Chybí tvář, chybí i pokožka - membrána mezi vnitřkem a vnějškem. Člověk je zbaven smyslů, je to jen změť nervů a mozek zarostlý v mase.

Sochař se pokouší nahlédnout za kulisu, za fasádu lidské přízpůsobivosti a přetvářky, proniká "pod kůži" k biologicko-mechanickým principům. Člověk je důmyslný stroj, loutka vlastní důstojnosti, robot s naprogramovanou posedlostí a slepou vášní. Pudý leží tak těsně vedle sebe, že jiskra lásky přeskakuje k agresivním projevům, k neblahé potřebě ničit, i ty nejušlechtilější city doprovázejí perverzní choutky.

Neprašova červená figura se pohybuje ztrnule a těžkopádně

v souřadnicích absurdní logiky. Rozum udává povely obnaženým nervům, ale chybějící smysly nemohou korigovat pohyb. Socha se stává událostí černého humoru na jevišti paradoxu.

Veškerá činnost figury je komická, mechanická, čistě reprodukční. Vztahy jsou zvěčnělé, přetažené, zpřevodované a logicky důsledné až k absurdním důsledkům. Lidská komunikace ustává a nastupuje Velký Groteskní Dialog.

Neprašova imaginace postupuje zevnitř nahoru, z dutého jádra na obnažený povrch. Není ilustrací. Postupuje proti technice, nezobrazuje figuru člověka, ale právě naopak člověka jako absurdní figuru.

Karel Nepraš patří ke generaci "somráků". Ale kdo dnes ví, kdo byli pražští somráci, jací to byli lidé? Etymologický původ slova je nejasný, somrovat znamená žebrať. Somráci byli lidé žijící na pokraji společnosti, na pokraji umění, na pokraji života. Někteří z nich nakonec spáchali sebevraždu.

Ve skutečnosti bylo somráctví autentickou českou variantou existencialismu. Byla to doba, kdy se nosily černé svatry, poslouchal se jazz, četl se Kafka a malovaly se první abstraktní a strukturální obrazy. Nepraš zůstal ovšem důsledně figurativní.

Somráci vedli provizorní existenci ztracené generace. Nihilismus byl jedinou uznávanou filosofií, banalita a černý humor se staly základem nové poetiky. Žilo se v suterénech a zde se také zrodila česká strukturální grafika. Tu dělal vlastně každý, každý byl Boudníkem. Jen Nepraš kreslil a kresbě zůstal věrný dodnes.

Somráci pili pivo a rum, chodívali ke Svitákům, ke Křížovníkům a také k Lojzovi na Vinohrady. Drogy tehdy ještě neexistovaly, ale alkohol byl samozřejmou součástí životního stylu. K nejvyhledávanějším pražským podnikům patřily ubohé "čtyřky". To nebyla jen bohéma, exotismus podsvětí, to byl také nový sociologický fenomén neoficiální, zavržené kultury. Somráci byli výtvarníci, básníci a intelektuálové v opozici. Suterénní umění bylo projevem hluboké nechuti k socialistickému realismu padesátých let. Situace se mění k lepšímu až kolem roku 1963.

K somrákům patřili Tomalík, Beran, Koblasa, Valenta, Málek, Sion... Nerozlučnou dvojici tvořili Karel Nepraš s Janem Steklíkem. Oba založili školu "čistého humoru" a byla to jejich zásluha, že proměnili na čas kreslený humor v kreslenou poezii.

Somrácké východisko nelze u Karla Nepraše rozhodně opome-

nout. Od konce padesátých let se utváří tragikomický pocit existence, který Nepraše už nikdy neopustí. Během sedmdesátých let tento pocit dokonce zesílí a promění se v novou kvalitu. Naděje je zcela vyloučena, možné jsou jen krátké úlevy.

Nepraš patří ke klasikům školy české grotesky. Dílo zdůrazňuje tradici středoevropského moralismu, ale zároveň vystihuje i rysy současné absurdity. Grotesknost je už trvalou deformací krásy a dobra, česká groteska je pojem s širokou platností. V Neprašovi našla škola české grotesky nedostižného místra krutosti a humoru. Pokud to člověk vydrží, může pokračovat v existenci. Jiný smysl toto dílo ani nemá.

Kresby Karla Nepraše není snad ani třeba podrobně vysvětlovat. Vždyť tyto kresby jsou zcela názorné, a nebude to asi náhoda, že jejich styl připomíná anatomické atlasy a podobné vědecké publikace. Autor kresby se snaží najít ten nejnázornější pohled z té nejcitlivější strany, aby co nejvíce přiblížil zkoumaný předmět k šokovanému publiku. Pilný a zručný kreslíř-anatom kombinuje účelně vnější a vnitřní pohledy: hustě šrafované povrchy mizí v jícnech imaginárních dutin a naopak nicota se vyvaluje ven a rozlévá do banální fyziognomie povrchu. Amorfni hmota zvaná člověk mění tvary podle vlivu okolností přímo před našima očima.

Proslavená Rembrandtova Anatomie doktora Tulpa pracovala s mrtvolou. Anatomie Karla Nepraše používá k názorné demonstraci přímo živého člověka. Nejprve je stažena kůže, která nejvíce podléhá fotogenické stylizaci, make-upu, kosmetické iluzi a pokoutním plastickým operacím, tedy líčení a přetvářce. Pak přicházejí na řadu svaly, pružiny účelného jednání, a nakonec ještě kosti jako nezbytná výztuha chatrného zjevu manekýna. Nepraš není nelidský, Nepraš je jen důsledný moralista. Listy z nejnovějšího Neprašova anatomického atlasu konstatují nebezpečné deformace moderního člověka.

Celé evropské umění ovládá od Platóna idea krásy a dobra. Platonův dikták zapříčinil už mnoho nedorozumění zejména ze strany těch, kteří vědí, co je krásno a hlavně co je dobré i pro ostatní. Vlastně už středověcí malíři sešli z cesty, například Hieronymus Bosch. K nelítostným anatomům patří i Arcimboldo a také Goya. Tzv. Charakterköpfe rakouského sochaře Franze Xavera Messerschidta byly dlouho považovány za kuriozity, ale dnes už je historikům umění jasné, že se jedná o jedinečné fyziognomické grotesky. Abychom pro krásu nezapomněli na lidskou ošklivost a pro samé dobro nepominuli zlo, vznikla tato díla,

kteřá zpochybňují Platónovu absolutní ideu. Krása unavuje a samé dobro je vždycky nějak podezřelé, člověk je složitější tvor. I ošklivost může být svým způsobem krásná, výtvarně přitažlivá a zlo v člověku je prvním stupněm na cestě k dobru. V tomto smyslu rozhodně Nepraš nic nepředstírá, pokračuje v tradici kacířů a moralistů. Nepříjemná Neprašova krutost vyvolává nakonec hluboký lidský odpor přesvědčivější než sentimentální soucit.

Kresba je v Neprašově pojetí konečným, hotovým, uzavřeným dílem. Neprašovy kresby nejsou ani skicy, ani studie, ale kresby jako soběstačný způsob vyjádření. V posledních letech slavila kresba ve světě nečekané úspěchy, její návrat opět zdůraznil potřebu profesionální kázně. Do těchto širších souvislostí zapadá také Neprašova kresba, i když je třeba říci, že se jí Nepraš věnuje už dlouhá léta. Zaujatý kreslíř začínal kdysi kresleným humorem a něco z toho humoru zůstává i nadále v dnešních kresbách. Jinak by asi byl Neprašův Katalog lidských neštěstí jen beznadějnou záležitostí, nikdy nekončící řadou utrpení, surovosti, zla a bolesti. Humor nám dává lidskou šanci vytrvat a přežít, přehodit v kritickém okamžiku výhybku. Agresivní chování člověka je zastaveno v poslední chvíli přítomností nějakého vtipu. Utajená černá anekdota uvolňuje ztuhlou křeč svalů, grimasa oslněné a zuřivé bytosti se promění v podivný úsměv s odhalenou dásní. Tak trapně vypadá jen člověk, ale důstojnost je zachována a s ní možná i civilizace.

Už jednou zde padla zmínka o tradici. Ano, Karel Nepraš je tradiční, není žádnou "zvrhlou" výjimkou, je tradiční v plném slova smyslu. Nepraš patří k tradici moralistů a ironiků střední Evropy, která se v 19. století projevila v symbolismu a v moderním umění přešla k expresionismu. Nadmutý pupek Evropy je Neprašovi rozhodně bližší než elegance pařížských salónů. Tradice není zřejmou věcí, je jako ponorná říčka Punkva, o jejímž vnitřním labyrintu mnoho nevíme. Tato tradice žije pod povrchem a podle situace se čas od času vynoří na povrch. Dnes, po třiceti letech tvorby, je možné Nepraše už zařadit do správného kontextu. Nepraš patří k tradici Alfreda Kubina, Egona Schieleho, ale i Georga Grosze, Otto Dixe či skoro nezařaditelného Josefa Váchala. Z novějších jmen patří k této středoevropské tradici Zbyšek Sion a Jiří Sopko.

Jestliže se dnes znovu připomíná spíše tradice než šokující námět, má to asi svůj význam. Neprašova groteska je vážným uměním, vyznáním přesvědčeného moralisty - naštěstí bez kázání a zdviženého prstu. A jestliže nakonec všechno skončí s humo-

rem, pak bylo dosaženo alespoň na okamžik úlevy neboli katarze. Je to už nesnesitelné, ale ještě chvíli to člověk vydrží. Naděje už není žádná, ale ještě zbývá humor.

Tyto tři básně připomínají nedožitá pětasedmdesátiny svého překladatele, básníka slov, jenž měl rád poezii barev a tvarů - Adolfa Kroupy. Bylo štěstím pro brněnský Dům umění, že se ten společenský a mnohostranně informovaný člověk stal v roce 1954 jeho ředitelem. Zůstal jím do roku 1970 a učinil z upadajícího ústavu neodmyslitelnou součást československé kultury. Z předlouhé řady výstav, které tu, nejednou se značným osobním rizikem, umožnil uspořádat, je nutno připomenout aspoň Výstavu zakladatelů z roku 1957 a o rok pozdější neméně významnou Výstavu mladých. Mnoho výstav komentoval A.K. svými vernisážními proslovy a úvody ke katalogům, mnoho jich propagoval články v brněnských novinách. Mladí výtvarníci v něm měli jednoho z přátel a spolubojovníků nejoddanějších. Těžiště jeho tvůrčí aktivity bylo ovšem vždycky v překladech cizojazyčné poezie a zejména básně Pabla Nerudy a Jacquese Préverta (Jak dělat podobiznu ptáka!) zůstanou nám trvale spojeny se jménem Kroupovým. Vydání své poslední velké práce, věnované Robertu Desnosovi, se už bohužel nedočkal. Zemřel roku 1981 za letního pobytu v Kurdějově. Má hrob na královopolském hřbitově a Jan Skácel mu složil tento epitaf:

MILOVAL VŠE CO BYLO HODNO LÁSKY
ZLO NENÁVIDĚL ZLA SE BÁL
BÁSNÍKY VZÁCNĚ PŘEKLÁDAL
DO JAZYKA SVÉ DOMOVINY
DO ŘEČI V NÍŽ SE DĚTEM SNÍVÁ
TO BYLY JEHŮ KRÁSNÉ VINY
A TADY OD NICH ODPOČÍVÁ

J.Z.

Kruh vždy něco je

Někdy dokonce mnoho.

Někdy - zřídka - příliš mnoho.

Tak jako nosorožec někdy mnoho je

V kom-pak-tní fialové někdy sedí kruh.

Kruh, bílý kruh

A bezpodmínečně se zmenšuje. Stále se zmenšuje

Nosorožec sklání hlavu, roh. Hrozí.

Kom-pak-tní fialová vypadá rozzlobeně.

Bílý kruh se zmenšil - na bodek,

mravenčí oko.

A blikotá

Ale ne dlouho. Znovu roste - malý bodek

(mravenčí oko)

Dorůstá za růstu.

Za růstu dorůstá malý bodek (mravenčí oko)

Do bílého kruhu.

Zaškube sebou jednou - jedinkrát.

Všechno bílé.

Kam se poděla kom-pak-tní fialová?

A mravenec?

A nosorožec?

Modř, modř, stoupala, stoupala a padla.

Špičatá, tenká, pískala, nořila se, bodala, neprorážela však.

Ve všech rozích rachocení.

Hustá hněd zůstávala zavěšena, snad na věčnost.

Snad. Snad.

Šířeji rozevři náruč.

Šířeji. Šířeji.

Na tvář si polož červený kapesník.

Snad, koneckonců, nic se nepohnulo:

Jenom ty sám ses pohnul.

Po bílém skoku bílý skok.

A po tomto bílém skoku další bílý skok.

A v tomto bílém skoku jeden bílý skok.

V každém bílém skoku jeden bílý skok.

Škoda, že tam nic nevidíš v tom zmatku:

Právě do zmatku se usadil.

A tím to dokonce všechno začalo...

... Praská to ...

Paul Klee: Déšť

Uvězněn v pokoji.

Veliké nebezpečí.

Není východisko.

Tedy: otevřené okno.

Vstoupit,

Vyrazit:

Vzlétám, svobodný

Padá však jemný déšť.

Jemný déšť,

déšť

déšť

déšť...

Vychovatelé.

Stáli na schodišti obchodního domu v době polední přestávky. Bylo přikázáno zdravit. Pak již vše probíhalo zcela plynule. Zatím co strážníci usilovně lomozili lžicemi, čtyři vychovatelé se zahradnickou bednou procházeli zvolna mezi stoly. Nestačil jsem se divit jejich nadřazenosti a sebejistotě. U některých jedlíků se zastavili a potěžkávali jim obnažená varlata. Vyhovující odřízli a hodili do bedny. Dopadala s měkkým, dutým zvukem. Zakrvácení strážníci zhlitli zbytek svého jídla v hodnotě 10 g tuku a 100 g poživatin. Bylo to nepochopitelné, ale nebylo odvolání. Běžící gumový pás unášel naplněnou bednu do skladu za umývárnu nádobí.

(Zlín, 1944)

Sen I.

Z té opuštěné předměstské ulice, kterou jsme prošli, jsem si zapamatoval jen zbytek rozbitého plotu a rozvěšené prádlo. Došli jsme k výčepu. Otevřel jsem dveře a vkročil do malé, vratké místnosti, jejíž stěny byly sbity ze surových nehoblovaných prken, stejně jako tři čtyři stoly a židle, které představovaly celé zařízení lokálu. V studeném světle lampy byla barva všech čtyř stěn, stropu, podlahy, stolu a židlí stejně zašlá, syrová s vlhkými skvrnami po sražené páře. V rohu této nebezpečné místnosti sedělo u stolu několik pijanů. Byli jsme obslouženi nedbale oblečeným hostinským, který před nás postavil dva hrubé, hliněné hrnky, po okraj naplněné nepopsatelně ostrou, palčivou tekutinou. Připomínalo to h o ř k ý p l á č .

(Zlín, 1944)

Sen II.

Byl to můj rodný dům. Přijel jsem k němu na jakémsi složitém mechanismu. Pak jsem smýval s chodníku hustou vrstvu bílé barvy, vytékající z okapové roury.

(Praha, 1946)

Sen III.

"P r o v o k a t é r ! " - zazněl výrok neznámé staré ženy, zametající kusy rozbité sádrové busty. Když jsem se jí -

- pln zmatku - odvážil zeptat po příčině všeho toho vzruchu, dodala: "Najel autem na schodiště a je bůhví kde..." "A to mu tady překáželo?" - zeptal jsem se ještě a upíral přitom oči na kus uraženého sádrového profilu miloské Venuše, ležícího v dřevěné badničce plné pilin, smetí a slupek z brambor, na okraji schůdků do sklepa.

Ale zdálo se, že mne již nikdo neposlouchá.

(Praha, 1946)

Zahrada.

Bylo to na podzim osmašedesátého roku, kdy vyslovila má matka přání, abych zajel do J. přeměřit rozlohu naší bývalé zahrady, rozkládající se na středověkém mezihradbí jižního okraje města. Zahrada, která měla být nyní zrušena, a která má pro mne dodnes zcela zvláštní význam m í s t a , na kterém jsem prožil neopakovatelné dny dětství a které mně dalo odkrýt nespočetná tajemství pocitů a věcí, byla již tehdy značně devastována. Vše odhaleno až na kost: Stržená hrazení, zdupaný relief terénu, výkaly, vyrvané kamenné obrubníky, sesuté stupně schodů. Pod olámanými stromy poskládané hromádky ovoce... Změřil jsem ji kroky, spočítal stromy, kamenné obrubníky, schody, trosky všeho zbylého zařízení - a odjel. O několik málo let později stanul jsem na tomtéž místě znovu - a strnul. Ne, že by se něco jen z m ě n i l o , ale n e b y l o t o v ů b e c . Stál jsem na čtyřproutové, asfaltové estakádě obkružující město. Desetitisíce kubíků zeminy, kameny, všechny ty "věci země" prostě - zmizely. To, co bylo kdysi "naší zahradou", byl nyní prázdný prostor, kdesi ve výšce patnácti, deseti metrů nad mojí hlavou... Tento ne ještě zcela artikulovaný, bleskem zjevený obraz, který nepotřeboval žádného dramatizujícího či lyrizujícího doprovodu, strhoval zpočátku do soustředivého víru své nostalgické prázdnoty. Musel jsem vést pomyslné spojnice a opírat je o torza vzdálených zbytků staré zástavby, abych si mohl přesně určit její bývalou polohu... A náhle se mně z j e v i l o , že t o m í s t o nebylo vlastně nikdy definováno sebou samým, ale vždy jen svou příslušností a vztahem k z e m i , na které právě stojím, a že jeho "stopu" by bylo možné přirovnat k jakési nezahladitelné časoprostorové "rýze", která teď náhle skončila... A nebyl v tom žádný děs ani sklíčenost, ale prohlédnutí a úžas - p r o ž í t e k č a s o p r o s t o r u .

(Praha, 1971)

Postupný průzkum některých nadějí.

Bylo to v B., prvního dne tohoto roku. Na první list nového kalendáře jsem si zaznamenal slova: o k n o , b í l é p o d u š k y , p ů d a .

Týkala se města J. Přesněji: mého rodného domu v tomto městě, a našeho druhého bytu, který jsme v něm tehdy obývali. Již několikrát v posledních letech mě přepadl znepokojující a nečekaný stesk rozpomínek na tento dům, stesk postupně očišťovaný od všech příměsí citlivůstkářství, které se k takovým vzpomínkám rády připojují. V noci mně pak blaženě a neodbytně bloudily hlavou půdorysy toho dvoupodlažního dědova pekařského domu, v dětství tak dokonale prozkoumaného a přece - jak se nyní ukázalo - nikdy do všech důsledků domyšleného ve všech vzájemných vztazích jeho prostorů, výklenků a průduchů. Malý, přiznám se - v polospánku trochu opatrovaný - intimní labyrint... Všechno se nakonec soustředilo k jediné posedlosti: lokalizovat, zevnitř, malé půdní okénko na zadním slepém štítě domu a srovnat si jeho umístění s představou, kterou jsem o tomto okénku doposud měl. (Všechno to vlastně zavinila fotografie mého přítele P.R., zavěšená na stěně mého ateliéru, zpodobující právě tento zadní slepý štít našeho domu s oním tajuplným otvorem...) Ale již té noci mně bylo jasné, že zmíněné okénko jsem ve svých dosavadních představách zaměnil s jiným, obdobným okénkem, avšak z jiné strany domu. Půda, její vztahy ke střeše, slepému štítu, oběma okénkům a nakonec i k části druhého podlaží, staly se "nejtíže řešitelnými úkoly" té malé šarády. Usnul jsem naplněn nedočkavostí po příštím jitru, abych si mohl zakreslit všechny tři půdorysy domu (včetně půdy) a zakoušel jsem nevýslovně slastný pocit uspokojení nad d a r e m neselhávající j i s - t o t y , kterou poskytuje právě tato možnost k r e s e b n é r e k o n s t r u k c e , v jejíž moci je dát konečnou, vysvobozující odpověď na všechny vzniklé nejasnosti...

K té kresbě půdorysů jsem se dostal až včera večer, v Praze (záměrně prodlužovaná netrpělivost). S konečnou platností jsem zjistil, že to okénko z fotografie musí být ve skutečnosti - zevnitř, úplně jinde, než jsem si původně představoval. Víím teď již, k d e b y m ě l o být, ale nepamatuji si na ně. Úplně mně "vypadlo"... Ale zato jsem, díky svému zkoumání, udělal jiný, povzbudivý objev: n a r o d i l j s e m s e n a d p e k a ř s k o u p e c í .

(Praha, leden 1974)

Nedělní vycházka.

Ostré dopolední slunce. Světlo, připomínající spíše březen než konec ledna. Pupence keřů jsou již nality. Ostré stíny. Zářivá skla oken jižní strany vnitřku gotické katedrály. Probíhá mše. Svatováclavskou kaplí, kde postavy malované na zdech zápasí s barevnými plochami leštěných polodrahokamů, proudí teplý šerosvit. Dívám se na kontury bledých, tichých těl, na linie uzavřené v bohatě členěných řečištích zlatých spon kamenné mozaiky, a v hlavě mně vyvstává chvála postav v klidu tureckého malíře Venbiho Zunbala Zabe, jak jí na konci minulého století předával Gauguin Seuratovi: "...proto se vyhýbejte modelu v pohybu... jasná kontura je privilej ruky, kterou neoslabuje žádné zaváhání vůle..."

Zpívaná mše za doprovodu varhan. V polovině pravé chrámové lodi, čelem k jednomu z mohutných, bohatě členěných pilířů, stojí stařec. Levou rukou opřen o hůl, oddirigovává si v ústraní pravou paží celou mši. Sám pro sebe. Přes staletí volá básník Petrarca českého krále z Prahy do Říma: "... Nedej se zdržovat péčí o věci za Alpami ani půvabem své rodné země!... tam máš království, zde království i říši..." Mše končí. Barevné skupenství celebrantů před oltářem, na dne presbytáře, se proměňuje. Drobná, papouščí heraldická kompozice v komplementárních barvách: světlá, permanentní zeleň kněžských pluviálů je korunována bledým karmínem kvadrátků. Chrátovou lodí hřmí ještě varhanní závěr.

(Praha, leden 1975)

Fragment k pokusu o sebevymezení.

Není to záležitost j e n soustředění a vůle. Vyrůstá z púdy a na pozadí zárodečné "nečinnosti" a zdánlivé "neurčitosti". Mateční roztok. Obsahuje kontrastní elementy: setrvalost i lehký pohyb, smutek i vzpouru, váhání i horečnou činnost. (Právě proto mne zaujal z e n , jeho neskrývané zaujetí "technickou stránkou" tvůrčího aktu - znamenal pro mne nečekané nalezení "známého"). Právě tak probíhá asi lov na moři: neurčitost plavení v magnetickém poli loviště, nehybná soustředěnost a stupňující se napětí. Signál. Napřažení lovného náradí a vrh. Štěstí i pohromy. Jasnozřivá uschopněnost takových chvil přináší zadostiučinění, vykupující všechny "svízele" života. Jsou to chvíle, v nichž jiskří na obrysech tvarů zřetelné čuhy pozemského štěstí. Jako by celé tajemství tkvělo jen v schopnosti dokázat udržet plaménky činnorodosti. Realisovat. Hořet.

Nic mimo to. Dochází k tomu nejčastěji v "bdělých nocích", v nichž spánek nepřichází... Dovršování míry dlouho narůstajícího vzrušení. Hořlaviny. Pozvolné sycení vzplanuvšího materiálu kyslíkem vzpomínek a záměrů. Vyplavování opuštěných projektů a fragmentů, uložených v náplavce navržené časem... Noční soulož jako dějství nezadržitelného zaplavování zející prázdnoty. Nereprodukovatelné pocitové ztotožnění tohoto aktu s realizací "c h y b ě j í c í c h o b r a z ů". Zjevování technické stránky věci. Technická stránka takto "realisovaných" chybějících obrazů se v takových chvílích stává důležitou podmínkou bytostného smyslového uspokojení; ale také předpokladem naplnění a ustálení okamžité, totální pocitové vyrovnanosti. Společinutí. Hebkost a nehluchost tohoto u l o ž e n í (i pocitu absolutní bezpečnosti - rčení "... jsem jako v peří") může být zpředmětněna třeba b í l o u h e b k o u h m o t o u . Tak se všechna intelektuální energie proudící aparátem smyslového vnímání může projevit v i d ě t e l n o u s t o p o u . Zpředmětnit se. Jsou to m o ž n á znamení, která l z e zanechat na cestě. - A spánek stále nepřichází; lavina nakupených a zadržovaných obrazů se neustále sesouvá a odkrývá další vrstvy. Nepřetržitě se obnovující bohatství představ. Registrace neustále tryskající aktivity. Nespravedlivé výčitky "času promarněného nečinností" i oprávněný smutek nad časem skutečně ztraceným... Ale často jsou v těch záplavách představ zahrnuty i obrazy j i ž realizované. Podílejí se na utváření celkového klimatu tohoto bdělého snění...

(Praha, květen 1975)

Letní dharma.

Přihodilo se právě tohoto šťastného léta, kdy každé nové jitro ohlašovalo svým bleděskvoucím nebem a pryskyřičnatou vůní další "italský den" a rtuť teploměru nastupovala v poledním slunci svoji pravidelnou cestu k 40ti ° Celsia, a já trávil svá "tichá branišovská dopoledne" na hrázi hájnického rybníku... Odcházel jsem až dlouho po poledním, kdy začínalo být příliš čvachtavo a hlučno... Byly to tropy. Pak přišla chladnější vlna, ale trvala jen tři dny. Teplota přechodně klesla o čtyřnásobek - u Příbyslavi byl hlášen dokonce ranní mrazík. To ochlazení pročistilo v Hájnici vodu; stala se tvrdší a "živější", i vzduch zprůzračněl a vše připomínalo končící léto. Ale ta temperatura mně vyhovovala; i když jsem se nemohl ve vodě rozkošnický macearovat jako za předchozích pálav, cítil jsem se na těle i duchu

lehký a svěží jako sladkovoňná ryбка. V televizi odešla obrazová lampa a na obrazovce od té chvíle klidně a vyrovnaně zářila bílá horizontála, připomínající poněkud mé dřívější obrazy - naruby. Šel jen zvuk. To mne duchovně povzbudilo. Každý večer jsem si poslechl - bezobrazově - zprávy o počasí, a pak se již přede mnou klenul celý, ničím nerušený večer, v kterém jsem si mohl pokojně pouštět z gramofonových desek Purcella nebo Bacha...

V těch dnech jsem přešel z četby - jak jsem si již dříve předsevzal - k překladům studií o čínské taoistické erotologii, z francouzských textů. Rozložen v trávě na hrází jiskřivého rybníku, v tichu průzračné krajiny, nechával jsem volně protékat čas řádky vzrušujících traktátů. Vracel jsem se domů až k páté hodině.

Tehdy jsem také podnikl osamocenou výpravu do temníkovských hvozdů, oplývajících neporušeností, liduprázdnotou, borůvkým a maliním, takřka jako za "starých časů". V těch poněkud vzdálenějších lesích vždy trochu bloudím a právě to mně k nim přitahuje... Večer jsem se pak rozhodl upéct starodávnou borůvkovou bublaninu a proniknout tak do - pro mne doposud tajemného - světa moučnickových záhad... Samozřejmě, připravené kvasnice ne a ne vzkypět; a poněvadž jsem se vším začal až v deset večer, ocitl jsem se nečekaně v časové tísní. Teprve po třech hodinách vytvořil drožděvý zákvas jakousi pěnovou čepici - to jsem si již zdárně krátil čas dalším překladem z "tao" a byl jsem u 18té pozice pojmenované "Skákající divocí koně"; odbila právě jedna hodina v noci. Ale protože těch "taopozic" je celkem třicet, bylo najednou času dost. Zpracoval jsem kvasnice do těsta a pokračoval v dalším zkoumání erotických textů. Po třech dalších hodinách vykynulo těsto do útěšného bochánku (zázrak) - to jsem právě dokončoval překlad poslední, třicáté pozice "tao" nazývající se "Podzimní psi". Byly čtyři hodiny ráno a venku již svítalo. Dal jsem si pro povzbuzení sklenku červeného vína a rozprostřel - se vším rizikem - na máslem pomastěný plech vykynuté těsto, mohutně zasypal litrem nasbíraných borůvek - se všemi patřičnými náležitostmi a zasunul je do vyhřáté trouby kamen, v kterých jsem po celou noc pečlivě udržoval oheň. Hodiny právě odbily pátou, když jsem vytahoval vonící plech s borůvkovou bublaninou z pece. A hned napoprvé - plný zásah: těsto třímilimetrové, jinak samé borůvky... Dokonce to šlo krásně od plechu.

Tak pro mne, té noci, vytvořila taoistická erotologie s bo-

růvkovou bublaninou a zvolna se probouzejícím dnem, nerozpojitelný prstenec nesdělitelných prožitků skutečného: prstenec, podobající se haďu, zahryznutému do vlastního ocasu. S hlavou plnou "Nefritové Lodyhy" a "Rumělkové Štěrby" uléhal jsem deset minut po páté. Venku již bylo zcela jasno. - A právě v tu chvíli vlétl do meziokenní pokoje jitřní pták a vší silou toužil dostat se dovnitř. Jen okenní síť mu v tom zabránila...

Usnul jsem.

Toho dne jsem vstával o půl jedenácté.

(Branišov, červenec 1983)

Josef Hlaváček

CHALUPECKÉHO SUMMA

(Jindřich Chalupecký, Podobizna umělce v moderním věku. Duchampovské meditace. Rukopis, Praha 1982, cca 530 str.)

Chalupeckého opus nás staví hned před celý balík problémů. Abychom začali hned tím prvním: kdo je vlastně autor takového díla? Historik umění? Kritik? Nebo teoretik, jak se u nás nepěkně říká? Nebo filosof uvažující o umění? Pak tedy estetik? Žádné z těchto pojmenování nevyjadřuje přesně půdu, na které se Chalupecký pohybuje. Filosofická jeho práce není, i když se filosofickými systémy, téměř všemi pro moderní dobu důležitými, obírá a - jak uvidíme - o jeden z nich se opírá. Není to ani práce z teorie umění, rozumíme-li teorií umění nauku, usoustavňující jistá pravidla platná pro tvorbu a vnímání uměleckých děl (což je určení, o němž je možno vést spory, avšak nechceme-li zde stranit určitému názoru klasifikujícímu vědy a jejich pomocné disciplíny, musíme se s ním zde spokojit). A kritika, chápeme-li ji tak, jak je u nás běžné, jako glosování současného uměleckého dění obvykle bez pevnějšího názorového zázemí, kritika to také není. A o historii umění tu taky nejde: jedná se o umění recentní, jedná se tu Chalupeckého přístup běžnou umělecko-historickou pracovní metodu mnoha směry přesahuje. Tedy: kdo je vlastně autor tohoto díla? Pro jeho profesi nemáme v češtině vhodné pojmenování: Anglosasové by ho asi nazvali art-writerem, ale český převod asi ve smyslu "spisovatel o umění" ani nezní dobře, ani není vstřícný. Art-writer je člověk,

který zná a glosuje umění zblízka, takřka zevniř, opírá se však přitom, aniž by je příliš zdůrazňoval, o hluboké znalosti filosofické, historické i o širší souvislosti kulturní a vědní. Tak jsou založeny téměř všechny známé Chalupeckého eseje, tak byly orientovány i jeho legendární Listy; a tak je založena i jeho přítomná kniha. Jenže v té Chalupecký kladé karty na stůl; ledovec, z něhož jsme vídali jenom špičku, se nyní vynořil.

Karty jsou tedy na stole, podívejme se, jak jsou rozdány.

V prvním balíčku je filosofie. Chalupecký ji potřebuje z několika důvodů. Nejdrůbevší má odpovědět na otázku, co je vlastně svět a jaké je člověkově místo v něm. V tomto horizontu se pak filosofie během výkladu doplňuje historií a tedy i filosofií dějin, také však a v neposlední řadě teologií a náboženstvím vůbec. Teprve v druhé řadě se má filosofie vyslovit k problému umění: zde už vystupuje jako estetika, jako filosofie umění.

Odtud je jenom krok k druhému balíčku karet, kde se filosofie umění nebo estetika stávají spíše tím, co Dessoir nebo Utitz kdysi označovali jako *allgemeine Kunstwissenschaft*, jako obecnou vědu o umění. Je to široká oblast, jež s tou první (resp. s tou druhou oblastí filosofie jako estetiky, jako filosofie umění) sdílí např. složitou problematiku definice umění, povahy tvůrčího procesu, vztahu umění a ostatních duchovních a praktických aktivit, možností interpretace umění. Patří sem však i diskuse takových otázek, jako je Chalupeckým velice zdůrazněný problém vývoje prostorového zobrazování, ale také problém fyzické existence uměleckého díla, tedy jeho smyslově vnímatelné podoby, jeho existence jako objektivního tvaru; a otázka důležitosti či nedůležitosti tohoto smyslově postižitelného tvaru (nebo jak se zjednodušeně říká: formy) pro výklad umění, pro jeho obsah a smysl, pro jeho dějiny.

Pak se oba balíčky karet promíchávají a vracejí se tak trochu k podobě balíčku prvního: ve třetím se už krystalizuje Chalupeckého pojetí smyslu umění v současném světě a v dějinách lidstva vůbec, pojetí vztahu umění a ostatních duchovních aktivit (především náboženských) a jasněji se rýsuje Chalupeckého filosofické východisko.

Je tu ještě čtvrtý balíček, který však téměř neexistuje samostatně, jeho listy jsou přimíseny do všech tří balíčků předchozích; a to je balíček s uměním Marcela Duchampa, které nám dává Chalupecký nejen důvěrně poznat, ale které činí i průběžským kamenem všeho uvažování o umění a všeho umění: vskutku

tvrdí, že umění lze rozdělit na předduchampovské a poduchampovské, a jsme v pokušení říci, že i filosofii a teorii umění takto dělí.

Chalupeckého pojetí umění a jeho smyslu

Na tomto místě naší kritiky (řekněme raději porozumivého pojednání) se musíme pokusit o něco, čemu se Chalupecký sám vyhnul. Nedisponujeme totiž vzhledem k omezenému místu onou svobodou, které si on sám ve své knize vrchovatě dopřál, nemůžeme psát "filosofický deník", sledovat problémy volně, tak jak se vynořují. Musíme se pokusit podat kondenzovaný nástin jeho myšlení, aby se náš další výklad měl o co opírat, musíme tedy rovnou sáhnout po třetím balíčku karet. (Že takový pokus nemůže nahradit knihu samu, že někde zdůrazní něco na úkor něčeho jiného atp. je zřejmé.) Tedy:

Umělců je mnoho, jen málo z nich se však pozdvihuje nad specializované řemeslo. Historie umění zná slohy, školy, směry; to jsou však jen umělé konstrukce; rozhodují silné umělecké osobnosti, které si těchto škatulek nevšímají a nedají se do nich vměstnat. Takový umělec sice vychází z nějakého dobového slohu, z nějaké podoby výtvarného jazyka; ta mu však slouží jen jako odrazový můstek, neboť umělec tu není proto, aby organizoval formální revoluce, ale proto, aby ukazoval mimo umění, za umění, k původní lidské zkušenosti, k tomu, co přesahuje (transcenduje) naši každodenní zkušenost (imanenci). A takových umělců je poskrovnu (např. z šedesátých let Chalupeckého pozornost vzbudili, myslím, z Čechů jen Medek, Balcar a Kolář), jsou to vlastně proroci, šamani. Jako tito, pracují takoví umělci stranou popularity, stranou úspěchu, a v současné době nejspíše už pracují na tom, co přestalo být uměním. Ostatně umění nelze definovat jako oblast tvorby a vnímání krásných děl; chyba je vlastně vůbec je samostatně definovat, umění bylo samo sebou jen tehdy, bylo-li zároveň něčím jiným (modlitbou, svátkem, posvěcením skutečnosti atp.); autonomní umění je historický omyl. Má tedy blízko k náboženství, má s ním společný cíl: transcendentno. K transcendentnu se nemůžeme přiblížit jinak, než náboženskou nebo uměleckou extází. Proto je všechna racionální interpretace umění (filosofie, estetika, teorie, kritika) vlastně nemožná, rozhodně nedostatečná; podniká-li se přesto, je možná rovněž jen transracionálními prostředky (takovými, které rozum sice přesahuje, ale nepodléhá iracionalitě), jakýmsi přímým zřením podstat. Současné umění se, byť zatím jenom

v okrajových projevech, ke svému původnímu určení zase vrací; také v náboženské oblasti lze pozorovat podobné obnovné tendence. Hromadí se drobné, dnes zatím zdánlivě nedůležité společenské projevy, jež lze shrnout pod pojem restrukturalizace. Umění zatím nemá, co by posvěcovalo, odtud jeho dnešní nepotřebnost. Zůstává mu však jeho směřování k transcendentnu, které je základem proměn i v ostatních oblastech duchovních i praktických aktivit, základem oné restrukturalizace, přestavby celé naší civilizace.

Imanence a transcendence

Pojmy imanentní a transcendentní se vyskytují v Chalupeckého knize nejčastěji. Trochu mate, že je autor nevyvodil ze svých exkurzů do nejobecnější polohy filosofie, že výklad těch nejobecnějších filosofických názorů nezacílil systematictěji tam, kde tyto pojmy, použity už v určitém významu, vplývají do jeho teorie umění. (Chalupecký nám ovšem říká už v úvodu, že kniha "nemá rozmnožit literaturu některé vědní disciplíny", a že systematický výklad nezamýšlel.) Musíme si tedy pomoci sami.

Původně znamená imanence to, co je obsahem naší zkušenosti; a transcendentní je prostě to, co naši zkušenost přesahuje, co je mimo ni, co se z ní nedá vysvětlit. Ve svém pěkném výkladu Kanta Chalupecký minul (až na malou zmínku na str. 271) možnost založit výklad významu těchto pojmů pro vývoj moderní filosofie. (Jeho zájem směřoval ke zlomu v Kantově racionalismu, jaký představuje pojem přírodní krásy, vznešena, génia a který otevírá Chalupeckému drahý romantický výklad umění.) Neboť právě u Kanta se proti sobě klade imanence naší zkušenosti na jedné straně a na druhé straně věc o sobě, ono transcendentní, které podle královeckého filosofa nemůžeme nikdy poznat; a jde tedy o to, co si pod věcí o sobě, pod transcendentí představujeme, co si do ní promítáme. Tato problematika, týkající se ve filosofii původně našeho poznávání světa, se díky jejímu založení u Husserla (které Chalupecký přechází), proměnila u Heideggera a ostatních existenciálních myslitelů v problematiku ontologickou. Z Descartova "myslím, tedy jsem" se u Heideggera stalo: myslím, chci, jednám, octnul jsem se ve světě a reaguji na toto ocitání, na tuto uvrženost do světa tím, že rozvrhuji své další činy, projektují sebe (a tím svět), transcendují svůj pobyt (existenci, Dasein) – do světa. (Odtud se pak rozvíjí další Heideggerova problematika skrytosti bytí, naší otevřenosti vůči

bytí, v níž je můžeme odhalit jako neskryté atd., problematika, již si Chalupecký všímá a kterou oceňuje jako základ hermeneutiky (str. 266 a d.).)

Chalupeckého pojetí transcendence je jiné, není ze světa. Několik jeho určení: transcendentní "... hlásí se pocitem, že tento svět je neúplný, že pokračuje někam dál za sebe, že je za ním něco, co se už do tohoto světa nevejde..., co je něčím jiným, v dálce se rýsujícím, nedostupným, nedosažitelným; a my jako bychom odtamtud čerpali svůj život, ba existence celého našeho světa jako by na tomto transcendentním spočívala." (68) "Vesmír je živý, a čemu vděčí za svůj život a všechnu existenci, nemůže být než z něčeho, co není on sám. Vděčíme tomu i za existenci svou. Transcendence je pak toto nepředstavitelné a nemyslitelné, odkud všechno je. (....) Člověk potřebuje především dostat se do kontaktu s vesmírným řádem a tento kontakt nemůže být než kontaktem poslušnosti vůči něčemu vyššímu. 'Ne má, ale Tvá vůle se staň, modlí se Ježíš v největších úzkostech na Hoře Olivetské. Náboženství učí přijímat svět a život, jaký tady pro nás neodvolatelně je. Proto dává modlitba věřícímu sílu k životu." (273, 274)

Z těchto slov promlouvá jiný filosof: "Proto není pro nás transcendence ničím, pokud vše, co pro nás je, je v podstatě vezdejšího bytí. A proto je transcendence pro nás vším, pokud to, co je pro nás ve vezdejším světě skutečným bytím, je jím jen ve vztahu k transcendentci nebo jako šifra transcendence." "Filosofie nikde neposkytuje jediné pravé skutečnosti. (....) Zcela jinou naději probouzí náboženství. Skutečnost, která je nositelem všeho, se zakouší v náboženství jako něžo jistého, autoritativně zaručeného, jako něco, v co se věří způsobem odlišným od všeho filosofování. Skutečnost promluvila a my ji chápeme v mythu a ve zjevení." "Teprve, když slyšíme bytí jako šifru, zaslýcháme záhadnou skutečnost; jako by se měnila: nejen v průhlednost, nýbrž v bezednou nutnost, která už není protikladem možnosti. Řeč transcendentní skutečnosti je předmětností nesrovnatelného a neodvoditelného původu. Je řečí šifer pro filosofii. Je přítomností skutečné transcendence v mythu a v zjevení pro náboženství." (Karl Jaspers, Skutečnost. Přeložili Jiří Navrátil a J.Chalupecký, Listy, čtvrtletník pro umění a filosofii, Praha 1946/47, str. 394-396).

Připomeňme si, pro stručnost výkladu, co o Jaspersovi praví Landgrebe (Filosofie přítomnosti, Praha 1968, str. 48/49): "Při všem, co má společného s Heideggerem v tom, že odmítá po-

jímat filosofii jako objektivní vědu, která člověku propůjčuje jistotu mocí vědění, chybí v jeho pojmu existence úplně moment dějinnosti jako vázanosti člověka na svou jedinečnou a neopakovatelnou situaci, která má sama svůj původ v dějinnosti bytí. Lidská existence, ukazující se ve svých základních strukturách nejzřetelněji v mezních situacích, je určena jako ztroskotávání, v němž teprve dospívá člověk k sobě. Ztroskotávání však nedává existenci pečeti absurdnosti, ale člověk v něm pochopí, že je svou existencí odkázán na víru. Všechno jsoucno, pochopené lidským věděním, ztvárněné uměním a uskutečňované ve vlastní existenci člověka, je šifrou transcendence, kterou nelze vzít nezávazně na vědomí, ale která otvírá svůj smysl víře, jen nasadí-li člověk vlastní existenci." Je to tedy Jaspers, o něhož se Chalupeckého pojetí imanence a transcendence opírá, a jeho základní pojmy symbolu, mýtu, víry a ztroskotání jsou i základními kameny Chalupeckého názoru. S Jaspersem (i když ho výslovně cituje jen na str. 115 a 363) ostatně zároveň sdílí i odpor téměř ke všem institucionalizovaným podobám náboženství.

Chalupecký a vědy o umění

Jaspers také říká: "Immanence se vnucuje jako bytí samo, ježto pouze ona je poznatelná. Jen immanence se může stát bytím věděným - jako na druhé straně všechno vědění zasahuje jen immanentní." (Listy, str. 394) I Chalupecký je toho názoru. Rozumu si však váží, nerozumovosti, iracionality se bojí: věda ho zajímá tam, kde "usiluje o rozlomení hranic rozumu, musí se pokoušet rozlomit i hranice řeči, rozšířit její platnost" (o Wittgensteinovi a Heideggerovi na str. 287). Nejde proti rozumu, spíše proti tomu, že se spoléhá jen na něj; evropské civilizaci vyčítá, že nedůvěřovala živému světu. Snad proto jeho kritika jednotlivých vědních přístupů k umění nezačíná a nekončí prostým konstatováním, že se zabývají pouze imanentní stránkou uměleckých děl a tak jim transcendentní uniká.

Svůj názor na všechny analytické a tedy racionální přístupy k umění vyjadřuje např. ve svém odmítnutí strukturalistické metody. Současně tu formuluje představu o funkci kritiky: "Tomu, kdo se zabývá uměním novým, právě vznikajícím, a kdo je dost nevhodně proto nazýván uměleckým kritikem, strukturalistická metoda nic nepomůže. Jistěže umělec se mnoho zabývá způsobem udělání svého díla a s ním se o toto udělání zajímá také kritik, ale co nakonec tento umělec očekává, je intensita, kolik jeho dílo zapůsobí na diváka, kolik vstoupí do jeho života,

a nikoli obdiv k udělení díla; a stejně pro kritika je rozho-
ující první setkání s tímto dílem, způsob, jak na něho bezpro-
středně zapůsobí, a to dříve, než si vůbec může povšimnout způ-
sobu jeho udělení, tedy jeho struktury. Je to jenom tato schop-
nost včasné a bezpečné reakce, t.j. schopnost vstoupit s dílem
v bezprostřední kontakt, co činí kritika kritikem - ale nemůže
přitom popsat a analyzovat ani průběh tohoto kontaktu sám." (95).

Zde nemůžeme nevzpomenout na Saldu, na jeho kritiku patho-
sem a inspirací: "Proto jest tak těžko pravému kritikovi, aby
uváděl důvody svého soudu, své sympatie nebo antipatie: oprav-
dový kritik nesoudí rozumem (rozum formuluje jen soud), nýbrž
celou svojí organizací, celou kulturou své bytosti, svým osu-
dem. Kritik může sice podat jakou takou parafrasi svých posled-
ních zkušeností, ale parafrase ta - jako každá parafrase - spí-
še zatemňuje než vyjasňuje." (Boje o zítřek. 1905, str. 190)
Ale i Salda (na témž místě) ví, že: "Kritik svádí vždy umělec-
ké dílo v poslední jeho kořen: v ustrojení smyslového života.
Opravdový kritik, hodný toho titulu, kritisuje proto nejprve
to, čemu se říká forma, neboť to, čemu se takto říká, jest vý-
razem a dílem vlastní autorovy tvůrčí potence: jest dílem jeho
smyslů, krásy a zákonné plnosti jeho smyslů, charakterné věr-
nosti jeho smyslů."

A tu jsme u toho bludného kruhu. Nemáme než imanenci,
vlastní zkušenost. Kde jinde můžeme tušit transcendentní, než
v imanentním? Každé umělecké dílo hodné toho jména je tímto
enigmatem: je formou, ale zároveň něčím víc. (Chalupecký to
hezky vyjadřuje na str. 455: "Soubytnost, současnost, soumíst-
nost imanentního a transcendentního je nemožností, je nesmys-
lem, a tato nemožnost, tento nesmysl je pro umění jedinou mož-
ností tvorby a jediným jejím smyslem.") Rozebíráme-li jen for-
mu, rozpadne se nám původní prožitek díla v nepochopitelné a
nepotřebné detaily. Odhlédneme-li od formy, nemáme svůj výklad
prožitku oč opřít. Snad je tu jediné východisko: prvotní pro-
žitek díla se pokusit opřít o pátrání v jeho formě po tom, co
k tomuto prožitku vedlo a vede. Řečeno Chalupeckého termíny,
"transratio" spojit s ratiem. Uvidíme, že právě o to se Chalu-
pecký - přes všechno odmítání interpretace - pokouší. (Při ta-
kovém paradoxním dešifrování paradoxu uměleckého díla pak vy-
kladač v zásadě může postupovat dvěma způsoby, na něž jsme už
při zmínce o posledních filosofických otázkách narazili. Můž-
me zůstat s Heideggerem v tomto světě a s člověkem-umělcem prá-
vě rozvrhovááním tohoto světa transcendovat do jiné dějinné po-

doby - zase tohoto světa; nebo s Jaspersem projít situací ztroskotání a rozum, schopný popsat jen imanenci, transcendovat vírou. - Pro pořádek je nutno poznamenat, že Heidegger ve své závěti, o níž Chalupický také píše, ovšem z jiného pohledu a značně peiorativně, že tedy Heidegger mluví o tom, že nám nyní nezbyvá než čekat nějakého boha, přijde-li. Cituji po paměti, asi značně nepřesně. I on se tedy v závěru života klonil k názoru, o nějž se opírá Chalupický?)

Ta pětisetstránková kniha, kterou se tu zabýváme, svědčí o tom, že Chalupický se nechtěl vzdát ničeho, co je nám rozum schopen poskytnout. Díky přijetí základní Jaspersovy pozice je však rozvrh hotov. Vědy nám pomohou objasnit povahu uměleckého díla jako symbolu (viz důkladnou diskusi o Cassirerově filosofii symbolických forem), povahu tvůrčího činu jako zjevení či epifanie, jak Chalupický rád říká (a tedy přicházejí ke slovu prameny teologické a antropologické a spolu s nimi pojetí umění jako charismatu, umělce jako šamana.) Filosofie a estetika mají poskytnout základní kameny romantického přístupu k umění: proto se se sympatií pozoruje, jak se osvícenství u Kanta prolamuje (ve shodě s jeho anglickými předchůdci) tajemným a hrozivým prožitkem přírodní krásy, vznešena; proto se starý Hegel kontrastuje s mladým, aby se vyzdvihla role náhody; u Schille-
ra se ocení princip svobodné hry. Z americké empirické estetiky padesátých a šedesátých let se vyzdvihne tehdy velmi frekventované téma nemožnosti podat jednotnou definici umění pro všechny doby a pro všechna díla; na pořad přijde i hermeneutika Gadammerova a Ricoeurova, zase ovšem se stejným výsledkem: "Marné chtít rozprádat s uměleckým dílem 'dialog'. Není s ním o čem mluvit. Lidé ve starých společnostech také nevedli žádný dialog se svými architekturami, obrazy, písněmi, eposy, tanci, obřady. Jenom s nimi žili." (483) Ať povíme o uměleckém díle cokoli, stále cosi zbývá, co vyslovit nelze. Přesto přese všecko pokračuje záplava vědění dál: vyzdvihnout z ní nad ještě můžeme znamenitou diskusi o současné literatuře zabývající se prostorem v obraze, kde Chalupický upozornil na některé tituly, které asi rozhodně stojí za četbu, ne-li za přeložení.

Náboženství a umění

Každému, kdo zblízka sledoval a sleduje cestu umění, která dospěla k jeho naprosté autonomii od všeho, co nebylo jím samým (od magie, rituálu a potomních reprezentativních, zdobných, zpodobovacích a jiných služebných funkcí) a s úzkostí

hleděl na jeho nulový bod v konceptuálním projevu a s údivem a jistou nedůvěrou na jeho nedávný příklon - opět k rituálu, mýtu apod., zamrazí v zádech nad přímočarostí, s kterou ho Chalupecký téměř ztotožňuje s náboženstvím, lépe řečeno se zbožností.

Téměř; neboť přesto, že na některých místech (390, 391) hovoří o umění jako náhradě zbožnosti, jinde zase nezapomene zdůraznit skutečnost, že mezi symbolismem náboženským a uměleckým existuje určitý rozdíl (274), že se náboženství a umění spíše jen opírají o nějaký společný základ: "Umění, dalo by se snad říci, zůstává při tomto začátku naší lidskosti, kdy naše vědomí vystupuje z přírody a kdy se zjevuje svět našemu nesvětskému duchu. Ten začátek nikdy nepomíjí, pořád se k němu musíme vracet. Jestli umění pro nás tolik znamená, je to proto a potud, že je nám schopno toto začínání evokovat. Proto také je náboženství potřebuje. Doprovázejíc modlitbu a obřad, mělo by umění uchovávat je u onoho počátku, odkud berou ony samy spolu s ním svůj vznik. Ale náboženství proměňuje ono subjektivní, v čem božské záleží, v novou objektivitu a dál pak v ritualismus a theologii, podrobuje se světskému myšlení a užívá k světskému vládnutí." (352 F) A tyto institucionalizované podoby nábožnosti Chalupecký odmítá a se sympatií sleduje všechny hereze, všechny disidentské tendence v křesťanství. Jeho pojetí zbožnosti je ostatně velmi široké: má to být "pokus o nějaký řád, který by včleňoval člověku jeho život do velkých souvislostí vesmírné existence" (394), jindy zase zbožnost určuje spolu s G.Marcelem jako "věrnost vesmíru" (413); v podstatě tedy zbožnost bez Boha jako něčeho, co jako objekt postavený mimo člověka ruší nerozlišenou jednotu té prvotní zkušenosti posvátného. "Ze všeho v naší civilizaci má umění k zbožnosti nejbližší; moderní umění odhaluje symbolismus světa, který se vědeckému poznání docela ztratil, umísťuje lidský život na velké pozadí mýtu, vrací alespoň na chvíli lidské existování k oné původnosti, odkud život začíná a proč stojí za to žít." (454) Na některých místech se tak může zdát, že v umění jde prostě o jakési uctívání bytí; jinde, a to přímo souvisí s Chalupeckého pojetím transcendence, je též problematika vykládána až teozoficky (viz sympatizující partie o teologickém monismu křesťanského mystika Dionisia Areopagity, pro něhož vlastním posláním umění je spiritualizace hmotného v krásné (308 C); odtud už je blízko k partiím o mystice světla; oba tyto motivy, jež mají rovněž společný základ v jasperovském plotinismu, se

pak projevuji v interpretaci Duchampova díla). Nejde tu totiž o nic menšího, než o odpověď na dvě důležité otázky. Jistě, umění se - spolu s jinými obory lidské duchovosti - dotazuje na tutéž věc, na též společný prvotní prazáklad. Jde však o to, zda to činí svými vlastními specifickými prostředky, a za druhé, zda k jeho interpretaci mámo použít filosofii, estetiku a příp. jiné vědy, či teologii a jí příbuzné nebo jí ovlivněné disciplíny.

Na žádnou z těchto otázek nenalezneme v Chalupeckého knize jednoznačnou odpověď. Citovali jsme už ono místo, kde spatřuje v uměleckém díle paradox: co z něho máme, je jen imanencí; ale transcendentno může být dáno jen v této imanenci, v jeho formě. Na mnoha místech však Chalupecký důležitost formy, struktury a jejich zkoumání popírá. A přesto takových postupů sám užívá, zejména při výkladu Duchampova díla. Vezmem-li knihu jako celek, není pochyb o tom, že na klíčové otázky (povaha umění, jeho vznik, povaha evropské civilizace, zárodky restrukturalizace současné společnosti) nalézá a hledá odpovědi v teologii, popř. v křesťansky orientovaném existencialismu nebo fenomenologii náboženství; není však ochoten vzdát se téměř ničeho z racionalistické tradice. Všechno to vrcholí v samotném faktu existence jeho knihy, která není než interpretací umění a zároveň vzhledem k symbolické povaze umění všechnu interpretaci jako nemožnou zavrhuje. Tyto rozpory, o nichž Chalupecký jistě sám ví, nejsou dány jen povahou předmětu jeho uvažování. Jsou dány i metodickým východiskem, které si zvolil. Náboženská zkušenost, která je tu modelem, se opravdu obejde bez interpretace, na svém vrcholu, v mystické vizi, nepotřebuje nic a nic působě nezanechává. Taková zkušenost se dá opravdu jenom prožít. Ale umělecká zkušenost je podstatně jiná: zanechává po sobě stopy; právě umělecké dílo je svědectvím onoho dělání nedělaného, vidění neviděného, co tu ještě nikdy nebylo (455); a tak snad přece na této straně mají své místo interpretace a s nimi rozum. Cílem může být v obou případech něco, co je nad rozumem, za rozumem, ale tento snad společný cíl a základ nemusí - nadsazeně řečeno - z umění dělat náboženství a z estetiky teologií. (Ostatně: ta lidská tvůrčí a poznávací mohutnost, která existuje vedle rozumu, nemusí být nutně chápána jenom mysticky; je tu přece ještě ono smyslové poznávání, které je sice známo a pojmenováno už od Baumgartena, ale na které se pořád díváme jako na poznání "nižší". Zdá se, že toto smyslové poznání představuje velmi silné pouto k bytí, a umožňuje - už svou

samou podstatou, předivem svého ustrojení - přímý styk s onou prvotní zkušeností. Lévi-Strause (Myšlení přírodních národů, Praha 1971, str. 33 a d.) mluví sice o vědě, ale nevyslovuje ve svém "neolitickém paradoxu" základní pravdy o rozdílu mezi poznáním vědeckým a uměleckým? "... existují dva odlišné způsoby vědeckého myšlení, z nichž oba jsou podmíněny nikoliv snad nestejným stadiem vývoje lidského ducha, ale dvěma různými strategickými rovinami, v nichž vědecké poznání může na přírodu zaútočit: jedna odpovídá přibližně rovině vnímání a představivosti, a druhá je oproti ní posunuta; jako kdyby k oněm nutným vztahům, které představují předmět jakékoli vědy - ať je to věda neolitická nebo moderní - bylo možné dospět dvojí odlišnou cestou: jedna je velmi blízká smyslové intuici a druhá je jí vzdálenější.") - Ale to všechno se odjinud vrací k odpovědi na otázku po tom, co vkládáme do pojmu transcendentna: zda transcendujeme do světa či mimo něj, k víře.

Duchampův mýtus

Partie věnované v Chalupeckého meditacích Duchampovi jsou stylisticky nejpropracovanější a nejpromyšlenější. Jsou to zřejmě studie, ve velké většině koncipované už před vznikem celé knihy; jistě byly pro tuto novou souvislost přepracovávány, tvoří však zřejmě jakási mateční místa, na něž se ostatní problematika, ta obecnější, navíjí, a od nichž se odvíjí mnoha směry.

Chalupecký je na Duchampa expert: disponuje zřejmě nejdůležitější literaturou o něm a na vlastní oči viděl většinu jeho děl, s výjimkou např., jak sám uvádí, toho posledního: Je-li dáno... Nikdo ho do této hloubky nemůže sledovat. Autor těchto řádek měl k dispozici dobrou monografii Schwarzovu, dále druhé vydání práce Lebelovy, malou studii Clavina Tomkinse, Cabannovy Rozhovory s Marcelem Duchampem v anglickém překladu a jeden ze čtyř dílů toho, co Chalupecký označuje jako Katalog Paříž (Abécédaire). Chyběly tedy spisy Clairovy, Jouffroyovy, americké katalogy a Sanouilletova a Petersonova edice Duchampových Écrits, nehledě na tři svazky katalogu z Paříže. Protože tu však nejde než o to, získat pomůcky, abychom mohli Chalupeckého výklad sledovat, stačilo to.

Svým způsobem je výklad Duchampa úběžníkem, do něhož se sbíhají všechny zdánlivě se do všech stran rozbíhající úvahy celé knihy. Vrcholí tu a zároveň se v praxi uplatňuje jak pojetí uměleckého díla jako symbolického činu, jenž paradoxně

v imanenci své formy zjevuje transcendentní, tak i ten způsob výkladu, který - při respektování povahy svého předmětu - interpretuje dílo, s Chalupeckým lépe řečeno zasvěcuje do uměleckého díla, do chápání jeho symbolu, mýtu, a to tak, že nejdříve využívá možností racionálního výkladu a pak se pokouší sdělit i to, co jde nad a za rozum; i když zde už může jenom naznačovat a nemůže už si sloužit žádnou evidencí.

Nemůžeme tento výklad sledovat podrobně. Řekněme si, že je koncipován tak, že chápe všechno Duchampovo dílo před Velkým sklem vlastně jako sbírání, narůstání, zintenzivňování a postupné budování onoho mýtu (mýtus Chalupecký chápe jako symbol rozvedený do děje - str. 137), jímž toto dílo je a jímž je pak i poslední, teprve posmrtně objevené a zveřejněné Je-li dáno... Začíná vysvětlováním nebo uváděním do symbolu svítiplynu a vodopádu v souvislosti s prvními plány k Nevěstě. "Těžko si je vysvětlujeme. Trochu můžeme rozumět symbolu svítiplynu: hořel v oné plynové lampě s punčoškou..., která osvětlovala místnost rouenské koleje, kde Marcel bydlel... (....) Nemáme však klíč k symbolu vodopádu. (...) Vodopád a kolo se u Duchampa zdají doplňovat a vzájemně zastupovat: jako se bez ustání řine vodopád, stejně nekonečně se otáčí a bezvýsledně navrací kolo vodního mlýna. Je to intuitivní symbolika, nikoli racionální alegorie, a nedá se proto jednoznačně a do důsledků interpretovat. Nicméně se snad přece můžeme odvážit dohadu, jaký má přibližně smysl. Dvojice vodopádu a svítiplynu má tu asi stejný význam jako symbol otáčejícího se kola: ten provází celé Duchampovo dílo (....) a vždy se do něho promítá nebo z něho vznáší něco světelného, zářivého, prchavého. Ve všem tom se Duchampovi zhmotňoval, zdá se, jeho pocit života, je to symbol konkrétní lidské existence, jejího uvěznění v neúprosném koloběhu života a zároveň nezměrné víry v možnost její záchrany, jejího vykoupení. To je asi tak smysl Duchampova předvěti "je-li dáno": je-li mi dán tento život s jeho neúprosnou skutečností a neúkojným toužením (...), pak mi nezbývá, než na sebe vzít úkol umělce, tvořit nové, abych našel, co mi sám život nedovede dát. Život - to byla nemoc (....) a umění mělo být jeho uzdravením. V nejobecnější formulaci je to symbolika základní Duchampovy životní zkušenosti. Vyjadřuje současnost fenomenálního a transcendentního..." (61, 62). Takhle strmě vzhůru stoupá křivka Chalupeckého výkladu, opřené o několik zápisků Duchampových z roku 1913 a o do té doby realizované obrazy a kresby, mezi nimiž největší roli patrně hraje Smutný mladík ve vla-

ku, kresba plynové lampy a další obrazy předcházející obrazu Nevěsty.

Chalupeckého interpretace potom vrcholí výkladem Velkého skla. Zatímco v kapitole Stroj Nevěsty pracuje obvyklými umělecko-historickými prostředky, zejména v popisu kompozice, v kapitole Mýtus Nevěsty nám už sděluje svůj zážitek tohoto Duchampova mýtu. "Jak píše Duchamp v jedné ze svých poznámek, je to obraz 'božství Nevěsty a mládeneckého lidského', je to obraz lásky pozemské a lásky nebeské a je to také obraz moderního světa, mechanizovaného, výkonného a marného, navždy odtrženého od světa přírody, růstu rozkvétání a plazení. Je to obraz zoufalství, zavrženosti a samoty a je to obraz nekonečné a nevýslovné touhy. (...) Symbolika platí vždy v obou směrech, a jako je tento obraz nespelnitelné lásky symbolem incestu, stejně je tu incestní láska symbolem nespelnitelnosti lidské touhy; a jako to mohla být zkušenost marného vzněcování "benzinen lásky" dospívajících sester, stejně a ještě více to bylo vědomí nenaplnitelnosti lásky zde na této zemi, co nalezlo svou podobu v tomto obraze incestní touhy. Je to obraz provinilosti a nevinnosti; obraz imanence příliš bezmocné, než aby dokázala vstoupit do transcendence, a obraz transcendence příliš bezmocné, než aby mohla pojmout do sebe imanenci. A tak tu posléze Duchamp odhalil příčinu svého smutku: byl to neukojitelný hlad po transcendentním." (143 A, 143 B).

Citáty vytržené ze souvislosti vyznívají vždycky jinak, než čteme-li takové pasáže v kontextu. Ale musím se přiznat k tomu, že (když jsem v Chalupeckého díle, tak jak si to ostatně autor v předmluvě přeje, listoval, a postupně si z něho vy-preparovával jeho postupnou iniciaci do Duchampova díla jako celek) jsem také pocítoval jeho generalizace jako přílišné, např. v partiích, které jsem cítoval na začátku tohoto oddílu (tam, kde začíná vysvětlovat symboliku svítíplynu, vodopádu a kola) nebo tam, kde postupuje - protože se mu nedostává fakt v biografii Duchampově - prostou analogií s biografií Laforgueovou atd. Ale i když jsem postupně shledal, že některé partie Chalupeckého výkladu jsou v rozporu s některými Duchampovými výroky nebo postoji, jak se třeba dají vysledovat v rozhovorech s Cabannem, objevil jsem najednou, že moje pochyby jaksi opadají a ke konci jsem byl jeho výkladem Duchampa téměř přesvědčen. Přesvědčen natolik, že si myslím, že je to jeden z výkladů nejhlubších a nejsoudržnějších. Je to ostatně výklad, který jako by v sobě zahrnoval všechny předchozí a přitom je zbavoval je-

jích někdy poněkud naivní jednostrannosti. (Chalupecký podává přehled výkladů Velkého skla na str. 143 A a poznamenává: "Nejspíše platí všechny tyto výklady.") A pak jsem si uvědomil, v čem spočívá sugestivita této iniciace. Není to jen v zasazení Duchampova mýtu na pozadí vývoje lidstva, myšlení a umění. Není to jen v neobyčejně sugestivní stylistické schopnosti autorově. Je to v síle jeho vize, je to v síle jeho ztotožnění s Marcelem Duchampem, je to v síle ztotožnění Marcela Duchampa s mýtem umění; jeho meditace by se daly nazvat podobiznou teoretika jako Marcela Duchampa. Před Chalupeckého výkladem takový Duchamp nebyl: je takový však nyní.

Nezastírejme si ovšem, že v jisté libovolnosti, která se vlastně v konstruování takové vize skrývá, v jistém úmyslu, který už stál před začátkem celé Chalupeckého práce, se setkáváme s tím, co Chalupecký shledal např. u Koperníka. "Koperníkův heliocentrický systém... vznikl z matematické spekulace, nikoli z pozorování. (....) Inspirací Koperníkovou byl renesanční estetismus; heliocentrismus nabízel jednoznačnější, harmoničtější a tedy krásnější obraz vesmíru." (423, 424). V tomto případě to byl "renesanční estetismus", který vedl ke vzniku nového názoru na svět. Jindy to byly zase jiné inkarnace "světového ducha" či "společenského vědomí" nebo "smyslu společného". Vždycky však zasahovaly všechny oblasti duchovna: umění, právo, náboženství, morálka, filosofii... Chalupecký je zde tedy stejným dítětem "ducha doby" jako jeho předchůdci: vyslovuje to, co je ve vzduchu, ono povědomí krize, poznání chybné orientace dosavadního evropského počínání (které by asi označil jako racionalismus křesťanského kupectví) a snaží se vyslovit směr nové orientace. Nalézá ji v podstatě v neujasněném programu alternativních hnutí, který svou knihou pomáhá formulovat. A paradigmatickým se má stát Marcel Duchamp.

Duchamp je k tomu z mnoha ohledů vhodný. Jeho dílo je značně mezerovité, za celý život vytvoří všeho všudy 141 věcí. Jeho vztah k popularitě je podivuhodně vlažný, až lhostejný, na druhé straně se dá z jeho výroků soudit, že mu snad šlo o něco jiného, než je umění a umělecký úspěch. Jakmile něco vyzkouší, opustí to. Svě největší dílo nedokončí. Stále někam uniká. Jeho výroky jsou buď samy o sobě záhadné nebo navzájem rozporné. Mezery v jeho díle skýtají možnosti nejrozumnějších výkladů. Byl u všeho, co hýbalo uměním poslední doby, řekněme od fauvismu až po aleatoriku, a byl uctíván jako autorita - nejdříve kruhem zasvěcenců, v posledních letech v Americe už všeobecně. Svým dílem

jako by pohršel, v druhé půli života je však začal schraňovat a dokonce s ním (podobně jako s dílem Brancusiho) i trochu obchodoval. Když má vysvětlit motiv vzniku některých svých stěžejních děl, používá v rozhovorech s Cabannem slov funny, amusement (v angl. překladu). O Stehovačkách říká např.: "Je to vždycky idea 'pobavení' (amusement), která mne vede k tomu, dělat věci, a opakována třikrát..." A o ready-madech: "Neexistovala žádná idea 'ready-madeů'... Bylo to prostě rozptýlení (distraction)..." V roce 1957, když se zúčastnil diskuse o umění na universitě v texaském Houstonu, řekl ke konci: "Hraju svou roli uměleckého šaška (I've played my part as artistic clown)". Jindy se ho Cabanne zeptá: "V co věříte?" Duchamp: "Samozřejmě v nic!" (....) Cabanne: "Nicméně, věříte v sebe?" Duchamp: "Ne." Cabanne: "Ani to ne." - Z jiných pasáží vyplývá, že nejen programově nenavštěvuje výstavy a galerie, ale ani moc nečte. "Jsou věci, které nebudu nikdy číst: jako Proust." - Jistě, mohou to být mystifikace a někde dokonce provokace "světa umění". Mnohdy se zdá, jako by se bavil i různými interpretacemi svého na jedné straně tak jednoznačného, na druhé straně zase kryptického díla. Když se ho Cabanne zeptá, co si myslí o různých výkladech jeho díla, které podali Breton, Michel Carrouges nebo Lebel, odpoví: "Každý z nich dává své interpretaci zvláštní tón, který není nutně pravdivý nebo falešný, který je zajímavý, ale jako vždycky zajímavý, jen když uvážíte člověka, který tu interpretaci napsal."

Chalupecký a jeho svět umění

Chalupecký vytváří z Duchampa symbol umění vůbec a moderního umění zvlášť. Duchamp jako vzor: žíznicí po transcendentnu, dokonce zobrazující (!) transcendentno, zoufalý z pouhé immanence, které se mu místo transcendence napořád dostává, nahlédá už záhy (1912) nemožnost a nepotřebnost umění v této společnosti - a začíná ji i je restrukturalizovat. Uchyluje se underground, aby tam pracoval na podobě budoucnosti.

Je to věčný program romantického umění. Odpor k tomu, co je, a dionýzovská vize toho, co by být mělo. Směřování k tajemnu a zároveň jistá hrdost na to, že jsem jiný, odmítaný a zavrhovaný, který však přesto přináší spásu. Dějiny umění potvrzují, že se tento program uskutečnil již mnohokrát, nikdy však zatím nevedl (a málokdy předtím byl s takovým cílem vážně spojován) k restrukturalizaci naší civilizace. A tady je snad nejvážnější, ale také nejsympatičtější rozpor celé Chalupeckého koncep-

ce. Domyšleno do konce, mělo by všechno směřování k transcendentu jen málo dbát imanence, našeho pobytu ve světě; transcendentno je podle Chalupceckého přece mimo tento svět, nemůže ani být z tohoto světa. A přece: je-li programem zároveň restrukturalizace celé civilizace, jedná se tedy o restrukturalizaci imanence, světa, ve kterém žijeme. Chalupcecký by jistě odpověděl, že restrukturalizace povede k tomu (a bude založena na tom), že si lidé uvědomí, že imanence je jenom branou, jen paradoxním útlukem onoho mystického "jednoho" - transcendentna a že se mu otevře. - Ale málo platné, myslím si, že se tady Chalupcecký od své základní teze ve svůj prospěch odchýlil a přiblížil se spíše onomu pojetí, jež transcendentu chápá jako transcendentu tohoto světa - do jiné podoby zase tohoto světa. Proč by jinak mělo umění na restrukturalizaci civilizace zájem?

Protože hledá své místo. Hledání místa pro umění, v jehož nezastupitelné poslání věří, to je hlavní téma Chalupceckého meditací. To je výchozí situace, která ovlivňuje i volbu metody i řešení. Chalupcecký staví umění velmi vysoko: přirovnává ho a někdy ho i ztotožňuje s náboženstvím. Tomuto vysokému statusu však evidentně protirečí současná situace umění, jež buď pokleslo na úroveň spotřebního artiklu nebo živoří téměř zapomenuto někde na okraji. Je to heroické gesto hodné Zarathustry sestupujícího z hor, kterým Chalupcecký ono živorenění proměňuje v "podzemní" práci na budoucí podobě civilizace a kterým umění spájí s řadou dalších aktivit, které - zatím nepostřehnuty - rovněž začínají formovat novou civilizaci. Civilizaci, v níž má umění rozhodující místo, neboť je jednou ze dvou nejdůležitějších cest k oné původní zkušenosti, na niž evropská civilizace zapomněla a bez níž zabloudila, jednou z cest k transcendentu.

Vědomí krize současné společnosti a spolu s tím krize umění je tenorem řady filosofických, sociologických a uměnovědných názorů. Všechny se shodují v tom, že je potřeba obnovit původní lidskou zkušenost světa, která byla v Evropě zasuta oním zmocňovatelským postojem k přírodě, ke světu, k bytí. Právě technika a technologie se vidí jako příklad institucí, které se výrazně odchýlily ze svého původně lidského poslání a nyní se staví vůči člověku jako něco cizího a hrozivého. To všechno se označuje jako krize racionalismu. Pro většinu těchto teorií to ovšem neznamená, že by se rozumu vzdaly: spíše kriticky očisťují způsob, jakým byl rozum používán. Chalupcecký se ve své práci přiklonil k těm teoriím, které rozum sice neodmítají, ale při-

suzují mu velmi omezené pole poznávání, spoléhající především na intuitivní, přímé nazírání podstat. Nesnažili jsme se v této zprávě konfrontovat Chalupeckého s některou teorií jemu protikladnou, vyvracet jeho názory názory jinými. To by mělo málo smyslu. Snažili jsme se jen jeho rozptýlené meditace trochu uspořádat z hlediska některých klíčových bodů, najít jejich rodokmen, zařadit je a zčásti i posoudit, jak jsou koherentní.

Objevila se tak před námi pozoruhodná práce, která v české literatuře o umění - pokud jde o širší záběr, dokumentovanost a výkladovou erudici - v novější době zatím nemá obdoby. Nadlouho bude připomínkou toho, co všechno musí mít art-writer na stole, aby mohl o umění vůbec psát. Se vším, co Chalupecký tvrdí, jsme ovšem nemohli souhlasit, a mohli bychom uvést řadu problémových oblastí, které Chalupecký pominul, ačkoli by si je jeho téma žádalo. Víme však, že jednak nechtěl napsat vyčerpávající vědecký spis, kde je všechno doloženo nevývratnou evidencí, a jednak že zůstává teoretikem programovým, lépe řečeno kritikem pathosem a inspirací, který svou vizi kreslí vlastně stejnými prostředky jako umělec. Na závěr tedy musíme znovu upozornit na sourodost Chalupeckého postoje s některými zásadami Šaldových: "Pravé a vlastní síly jsou ty, které němě a v temnu pracují na přerodu a obrodě světové. Býti kritikem znamená sloužit skoro anonymně, přecházeti v takovou sílu, splývati s ní obětováním mnohého a mnohého egoismu, mnohého kouzla a lesku, mnohé marnivosti, která koření nudu života a přenáší přes jeho trud. (....) Býti kritikem v tomto hlubším smyslu znamená žít, působiti a býti pohřben pod cizím jménem, zapsati se mezi rouhače, zatím co tvé místo v pravdě jest mezi enthušasty, básníky a uctívači mysteria - a víc: mezi dělníky připravujícími jeho příští." (Boje o zítřek, 1905, str. 201).

Igor Zhoř

KURT SCHWITTERS POLEMIZUJE S BRNĚNSKOU FRONTOU

Laskavý čtenář ať mně promine tento novinářský titulek k textu, který by se měl jmenovat seriózněji Poznámka k mezinárodním ohlasům devětsílského sborníku Fronta. Bojím se však, že by taková poznámka nevzbudila zájem, a proto raději hned v titulu upozorňuji, že tu bude řeč - mimo jiné - o vztazích

mistra umění MERZ k Brnu a jeho levé avantgardě. Na konci dvacátých let odpověděl totiž Schwitters na brněnskou výzvu a zúčastnil se ankety o společenském poslání moderního umění (to nejprve) a podílel se i na polemice, kterou jeho hannoverští skupinovní přátelé reagovali na sborník, v němž byla zmíněná anketa na jaře 1927 publikována.

Po pravdě řečeno se celá ta diskuse skládá z pouhých tří krátkých textů. Předně z předmluvy sborníku, potom z "doslovu k předmluvě" uveřejněné v berlínské revui *Der Sturm* a konečně z reakce na tuto reakci v prvním čísle *REDu*. Stojí za zmínku, že tu spolu diskutovala dvě města - Brno a Hannover - která nepatřila k hlavním kulturním centrům své země a v nichž progresivní umělci měli podobné starosti: žili jako nepatrný ostrůvek v moři měšťácké konvence. Přesto si navzájem neporozuměli. Proč vlastně? Proč se Schwitters a jeho skupinovní druhové nepřihlásili ke sborníku, na němž se někteří sami podíleli? Proč se ti to němečtí abstraktní malíři (Schwitters se k nim tehdy hlásil) nezajímali o aktivitu brněnských stejně nadšeně, jako se o podobné snahy české avantgardy zajímali například učitelé Bauhausu nebo Le Corbusier?

Abychom se k tomu mohli vyjádřit, musíme začít po pořádku: Vezmeme-li do ruky Frontu - mezinárodní sborník soudobé aktivity -, zjistíme, že tato více než dvěstěstránková publikace (formát 29,5 x 22,5) vyšla nákladem čtyř editorů: Františka Halase, Vladimíra Průši, Zdeňka Rossmanna a Bedřicha Václavka. V přísném slova smyslu nebyla tedy Fronta sborníkem Devětsilu, i když k nim bývá v pozdější literatuře přiřazována. Iniciativa k jejímu vydání vyšla z nečekané strany - od dvou tehdy zcela neznámých oktávánů pelhřimovského gymnasia, bratranců Jana Fachtý a Vladimíra Průši. Aktivnější Průša se už jako středoškolák seznámil osobně s řadou předních českých básníků, horlivě si dopisoval na různé strany, až připadl na myšlenku uspořádat mezinárodní anketu o poslání umělecké tvorby. Obrátil se také na Bedřicha Václavka, který pak anketu učinil jádrem obsáhlého sborníku. Když vyšel, byl Průša již žákem Šaldovým na Karlově universitě, dopisoval si dál na různé strany, (např. s francouzským básníkem a dramatikem Yvanem Gollem), psal, měl nové plány. Pak náhle zemřel, koncem března 1930. Jeho přítel Karel Hrabě vydal na památku útlou knížku vzpomínek a tam Václavek dopodrobna vylíčil, jak se mu na přelomu roku 1925/26 ozvali dva venkovští středoškoláci a jak z této malé jiskry vznikla Fronta.

Fronta byla opravdu mezinárodní, a právem v podtitulu vy-

hlašovala, že je sborníkem soudobé aktivity. Podílelo se na ní hodně přes stovku autorů ze všech koutů Evropy, někteří odpověděli na anketu, jiní jsou zastoupeni básní, prózou, reprodukcí výtvarného díla. Najdeme tu básníky, filosofy, architekty, divadelníky, národohospodáře, filmaře, malíře. Mezinárodní je i inzerce, například nabídka Waldenova Sturmu. Štočky byly vypůjčeny z mnoha stran, mimo jiné z edicí Bauhausu. Dodnes to všechno působí svěže a odvážně: kdepak my dnes vydáváme něco tak evropského?

Václavek dal Frontě rámec. Opatřil sborník předmluvou, která je krátká, a obsáhlejším doslovem. Podstatné je, že titulní list a předmluva byly vytištěny trojjazyčně - česky, francouzsky, německy. Ostatní články včetně doslovu mají jen resumé nebo častěji překlady kratičkých úryvků, mnohé básně jsou v původním znění. Když byl pak sborník rozeslán do zahraničí, vytvářeli si tam o něm představu především na základě jmen autorů, dále s pomocí značného počtu spíše drobných, informativních reprodukcí a jen z menší části na základě textů.

Pět měsíců po vydání Fronty konstatuje Bedřich Václavek (RED 1927/1), že kritická odezva na Frontu "byla opravdu slabá", a ptá se, zda "nebyla snad Fronta dosti vyzývavá, aby pobouřila". O tři roky později - ve zmíněném tisku in memoriam Vladimíra Průši - však věci vidí daleko optimističtěji: "Fronta vyšla a rozletěla se do světa. Měla značný ohlas, u nás i v cizině... Scházely se časopisy s referáty o ní ve všech možných řečech, které jsme nedovedli ani rozluštití, a ještě po dvou letech bylo něčím samozřejmým, že přišla najednou objednávka třeba z Finska."

Nevím, nakolik soudobí václavkovští badatelé znají něco z těchto ohlasů. Publikován byl z toho všeho ohlas jediný - totiž shora zmíněná polemika s Václavkovou předmluvou. Je uveřejněna v nápadné úpravě na celé jedné straně dvojčísla Sturmu z července 1927. Jde vlastně o jakési prohlášení nazvané Fronta proti Frontě a podepsané členy hannoverské skupiny "abstraktních": Carlem Buchheisterem, Rudolfem Jahnsem, Hansem Hitzschkem, Kurtem Schwittersem a Friedrichem Vordemberge-Gildewartem. (Chybí jen podpis externího člena skupiny Césara Domely.) Polemika se soustřeďuje k jedinému textu sborníku - k Václavkově předmluvě. Z ní si pak ještě zvlášť bere na mušku otázku: má umění ještě vůbec životní oprávnění? V duchu názorů Levětsilu vyjadřuje předmluva pochyby o životnosti umění, pokud své "místo v životě" nespojí s novou, sociálně spravedlivější společností.

- Hannoverští reagovali profesorsky přísně a jednoznačně: cílem umění je stvořití nové lidi, ti pak stvoří novou společnost. Umění nebude tápat v nejistotách, pokud si ujasní, že vývoj umění zná jediný směr - k abstrakci. A konečně: reakce v umění existuje, týká se však jen uměleckého obchodu. Nemá však sílu, aby zabrzдила rozvoj abstraktního umění.

Na hlas z Hannoveru reagoval Václavek v prvním, zahajovacím čísle REDu (1927/1, str. 30). V glosaři tam také in extenso přeložil prohlášení ze Sturmu. V odpovědi napsal: "Není divu, že se ozvali ti, kteří dosud věří ve velké poslání umění... Zde nelze debatovati. Naše přesvědčení, že změna společenského řádu je nezbytnou podmínkou dalšího rozvoje kultury, nemůže se změnit tvrzením o výchovné moci a úloze umění." Tím diskuse skončila a skončil zřejmě i všechen zájem o ni. Ne však natrvalo. Po více než půl století ozvala se nedávno do Brna německá historička umění, zpracovávající činnost hannoverské skupiny "abstraktních", a vyslovila prosbu, abychom jí pomohli objasnit smysl polemiky mezi Brnem a Hannoverem.

Co se tu dalo k věci říci? S odstupem doby vidíme především, že zde diskutovala dvě efemérní seskupení, jakých bylo v té době po Evropě celé desítky. A snad se tu Václavek při formulaci předmluvy dopustil chyby v tom, že nedal čtenáři dost najevo, že mluví v záměrně vyhrocených paradoxech (jako Erenburg ve své téži "nové umění přestane být uměním"), aby tím více zvýraznil jádro své výpovědi. Kdyby byli v Hannoveru mohli číst i jeho doslov (má v němčině jen kratičké shrnutí), byli by to spíše pochopili. Zdá se však, že o to ani nestáli. Chtěli se prostě nechat slyšet - a k tomu měli svoje důvody.

Hannoverští nutně museli mít dojem, že nadchází velká éra geometrické abstrakce. Viděli kolem sebe věci, jež jim takové přesvědčení objektivně potvrzovaly: místo, kde žili, se v oněch letech jakoby probouzelo ze sna. Z provinčního města (jeho jediné muzeum mělo tehdy úřední označení Das Provinzialmuseum Hannover!) se stávalo kulturním střediskem - Treffpunkt Hannover. A když v Provinčním muzeu nastoupil 1922 nový ředitel Alexander Dörner, změnil se podstatně jeho duch: dnes se muzeum chlubí tím, že bylo první veřejnou institucí, která zakoupila obraz Pieta Mondriana. V roce 1927 pověřil též ředitel ruského konstruktivistu El Lisického zřízením výstavního sálu abstraktního umění. - Do historie moderní kultury v Hannoveru zasáhla i Kestnerova společnost disponující vlastním výstavním domem, v němž byl i ateliér. Zde pracoval v letech 1922-24 Lisickij

a po něm reprezentant domácí abstrakce Vordemberge-Gildewart. Kestnerova společnost vydávala umělecká alba. Hned v prvním souboru vyšly Lisického kompozice PROUN, pak následovalo album Konstrukcí, jejichž autorem byl László Moholy-Nagy. Psal se tehdy rok 1923. Avšak ještě dříve, než do Hannoveru zasáhla vlna bezpředmětného, geometricky orientovaného výtvarného projevu, existovalo zde významné středisko dadaismu, soustředěné kolem domu ve Wildhausenově ulici č. 5, kde bydlel Kurt Schwitters a kde nabízel svým přátelům tribunu v podobě svého časopisu MERZ.

Roku 1924 se Friedrich Vordemberge spojil s architektem Hansem Nitzschkem a založili skupinu K (= konstruktivismus). Na jaře 1927 se skupina rozšířila o několik dalších umělců - přidali se Buchheister a Jahns, připojil se César Domela, Holanďan, žijící tehdy v Berlíně a známý ze skupiny De Stijl. Do čela se postavil Kurt Schwitters. Nové seskupení přijalo označení Die Abstrakten Hannover, hannoverští abstraktní.

Na tomto místě je nutno vysvětlit, jak se dadaista Schwitters ocitl v okruhu vyznavačů konstruktivní malby. Všeobecně se říká, že rokem 1924 končí Schwittersova čistá dadaistická tvorba. Co následovalo, je zvláštní kombinací metody dada a geometrické abstrakce. To zřejmě souviselo se Schwittersovým přátelstvím s Theem van Doesburgem, od roku 1918 členem skupiny De Stijl. Schwitters nejprve nadchl Doesburga pro dada a společně se podíleli na "polním tažení DADA" v Holandsku (1922/23). Pak se karta obrátila a Kurt Schwitters našel zalíbení v konstruktivních tendencích a v geometrické abstrakci. Proto mohl v roce 1924 spolupracovat s El Lisickým (dvojčíslo NASCI), jeho koláže se sice stále jmenovaly MERZ, ale dominují v nich horizontály a vertikály (MERZ 600-Leiden aj.). Kolem roku 1930 projevuje se v nich vliv tzv. elementarismu, konstruktivistické nauky, kterou Doesburg postavil proti Mondrianově neoplasticismu.

Vraťme se však do roku 1927 ke skupině abstraktních malířů z Hannoveru. Skupina skutečně měla dojem, že stanula na hrotu dění, a že i veřejnost (přínejmenším ta odborná) považuje program abstrakce za program budoucnosti. Současně jistě cítila, že musí mít vlastní profil, například i proto, aby se mohla postavit po bok renomovanému Bauhausu, případně i dalším seskupením, která se hlásila k podobnému programu. K tomu potřebovali hannoverští manifest, kterým by veřejně proklamovali své cíle a své přesvědčení. Polemika s Frontou k tomu poskytla příležitost. Při tom je zajímavé, že se obrátila proti sborníku, v němž

byl reprodukován Domela a v němž byl zastoupen i Schwitters! Měl zde reprodukcí koláže z řady MERZ, čtyři kratší básně a konečně odpověď na anketu o společenské funkci umění. Málomocný autor byl ve sborníku tak souhrnně zastoupen. Proč tedy Fronta vyvolala Schwittersův nesouhlas? Snad proto, že představa o společenské úloze umění spolu s požadavkem sociálních změn nebyly přesně v souladu s jeho příspěvkem do ankety, kde čteme: "Umění nemůže mít účel podporovati sociálnost, ježto se stará - podle své povahy - jen o utváření." A pak německy: "Kunst ist immer zwecklos, Selbstzweck, einen das Soziale fördernden Zweck kann die Kunst nie Haben" (Fronta, str. 13). Avšak podrobnější četba textů Václavkových a Schwittersových ukazuje i řadu příbuzností. K odmítavému projevu ve Sturm neměl tedy Schwitters důvod a neměli ho ani jeho druhové, protože každý, kdo Frontu prolistuje, pozná, že se tu tolerantně vedle sebe řadí různá stanoviska, všem že je však společná snaha o prosazení nového, zejména konstruktivistického umění. V tom nebyla Fronta s hannoverskými v rozporu.

Proč tedy výhrady? Snad tu sehrála svou roli i okolnost, že editoři sborníku, kteří zvládli za jediný rok obrovský kus organizační a tvůrčí práce, nebyli s malíři ze skupiny abstraktních v takovém kontaktu, aby jim stačili objasnit podstatu svých záměrů. Na druhé straně tu přece spojení bylo. Bylo zde například brněnské Pásmo, měsíčník Devětsilu a přímý předchůdce Fronty, a tady byl Schwitters už tištěn a pozitivně přijímán, stejně jako jeho tehdejší přítel Theo van Doesburg. Ten ostatně znal českou kulturu v Brně z krátké návštěvy při příležitosti přednášky, kterou zde 1924 proslovil. - Zvláštní je i skutečnost, že polemiku proti Frontě uveřejnil právě vydavatel Herwarth Walden, který se s Václavkem znal, přispíval do jeho Pásma a byl sám dokonce jedním z respondentů ankety kritizovaného sborníku. Pravda, Walden zastával stanovisko, že jeho revue je otevřena diskusím, a byl by jistě otiskl i repliku Fronty, kdyby byla do Berlína přišla. Walden byl zároveň i moudrý muž, který už leccos zažil. Věděl, že skupinové polemiky není nutno brát příliš vážně. O tom svědčí i překvapující "opomenutí": v polemice se totiž vůbec neuvádí, co Fronta je, kdy a kde vyšla a kdo je za ni odpovědný. Při tom muselo být jasné, že sotva který čtenář Sturm o existenci sborníku něco ví. Polemika tak vlastně mířila do prázdna.

Možná, že záměrně. V diskusi totiž vůbec nešlo o to, aby byl postaven názor proti názoru, ale její smysl byl ve veřej-

né manifestaci skupiny, která se nedávno ustavila. Komplikované otázky vztahu umění a společnosti - které tak naléhavě zajímaly editory Fronty - byly odbyty zjednodušující tezí o výchovné síle umění. (Mimochodem: to se sotva shoduje se Schwittersovým výrokem, uveřejněným ve Frontě, že umění nikdy nemůže mít sociální poslání.) Na "maličkosti" se zřejmě nehledělo, vždyť o ně nešlo. Skupina hannoverských abstraktních později už nikdy žádnou podobnou programovou statí nevystoupila, stačil jí zřejmě tento jediný "manifest", kterým se uvedla.

Shrneme-li to vše, docházíme k závěru: ať byl iniciátorem a autorem polemiky kdokoli z hannoverských (velmi pravděpodobné je, že to byl Schwitters, který nezanedbal žádnou příležitost k publicitě a nebyl natolik úzkostlivý, aby se bál negovat i sám sebe), její text není určen do Brna. Jeho smysl je v něčem jiném: měl sloužit jako vizitka i jako první signál života nově vzniklého uměleckého sdružení. Nevyšla nadarmo. Ještě dnes je o ní zájem.

Poznámka: V publikaci Bedřich Václavek, Tradice a modernost (odeon 1973), je na straně 210 shora zmíněný Václavkův článek v REDu a k němu vysvětlení: "Skupina německých abstraktivistů (ve Sturm) = kolem umělecké revue Sturm, vydávané H. Waldenem v Berlíně (1910-1932), se sdružili němečtí spisovatelé poplatní expresionismu a klonící se k abstraktnímu umění, např. Lothar Schreyer, Kurt Schwitters, August Schramm aj." - Autoři vysvětlivky zřejmě o hannoverských abstraktivistech nic nezjistili a spokojili se proto výkladem o Sturm a o těch, kdo byli "poplatní" a "klonící se". Der Sturm však byl jen platformou pro jednorázové vystoupení skupiny, která existovala od března 1927 do počátku třicátých let. Jejími členy byli Carl Buchheister (1890-1964), Rudolf Jahns (1896-1983), Hans Nitzsche (1902-1944), Kurt Schwitters (1887-1948), Friedrich Vordermberge-Gildewart (1899-1962) a později "externista" César Domela (1900).

O členech skupiny a o kulturní situaci, v níž se formovala, se lze poučit např. z úvodu Dietricha Helmse v katalogu skupinové retrospektivy v Galerie Basgesa (Kolín n.R. 1975) a zejména z obsáhlé statí Serge Lemoína v katalogu výstavy Paris-Berlin (Centre G.Pompidou, Paris 1978).

Jak se éra postmodernismu obrací zády k ostře určeným a ohraně prodáváním ideologiím šedesátých let, celá historie slohů jako by se rozpadla. A jak se stará dělení mísí, splývají a alternují navzájem, dogmatismus a výlučnost ustupují otevřenosti a koexistenci. V této rozrůzněné a psychologicky vy-pjaté situaci se musejí pojmy umění každý den znovu domlouvat a jejich význam se musí vytvářet znovu. Postmodernismus je trochu lišácký pojem, kterého se nyní používá k popsání zmatené situace v umění osmdesátých let; je to pojem, kterému nikdo docela nerozumí, protože jeho nevývratná definice zatím nebyla předložena. Pro mnoho lidí je tento pojem synonymem pluralismu a vztahuje se prostě ke ztrátě víry v hlavní proud; jeho skutečné parametry však jaksi unikají a je těžké je vyznačit, protože - slohově vzato - opravdu neexistuje žádná proměna, která by formy postmodernistického umění odlišovala např. od forem pozdního modernismu. Jaký je tedy rozdíl?

Byl-li modernismus v podstatě ideologický a plný neklidných dichotomií, je postmodernismus mnohem eklektičtější - schopen zažít a také vyplnit všechny formy slohů a žánrů a poměrů - a tolerantní k neurčitým a konfliktním hodnotám. Modernisté viděli sebe sama jako rebely: tím, že se dali na cestu aktivního boje, v němž obětovali i sami sebe, se moderní umělci snažili zlepšit etický obraz našeho světa. Angažovanost modernismu, i v jeho "nejodcizenějších" projevech, vždycky zahrnovala i chování umělce a jeho postoj k umění: odmítání snadného úspěchu, stálou nespokojenost s tržními hodnotami a onu permanentní revoluci vedenou proti pokušení konformity. Zdá se mi, že jednou věcí, která vyznačuje hranici mezi postmodernistickým a modernistickým myšlením - a kterou se zde budu zvláště zabývat - je odmítání jakéhokoli vážného zájmu o morální zaměření umění. "Existuje morálka umění," poznamenal v heroických dnech modernismu skladatel Arnold Schönberg, "aby sloužila jako protějšek tomuto světu, který se v mnoha ohledech oddává amorálnímu materialismu honby za úspěchem, díky němuž se všechny etické předpoklady našeho umění stále vytrácejí."

Tato poznámka padla v době, kdy byla modernistická kultura nesmiřitelně disidentská a podvratná, kdy do značné míry směřovala proti přílivu široké kultury. V tomto bodě se modernismus

viděl spíše jako popření než jako doplněk společenské praxe, oháněje se svými revolučními záměry nejen proti tradičnímu "významu" umění, ale i proti duchu průbojného racionalismu, který je sociální filosofií měšťanského kapitalismu. "Dehumanizace" umění v prvních dekádách tohoto století byla mnohem spíše odezvou umělcova odporu ke kapitalistické společnosti; umění se zcela záměrně odřízlo od svých společenských pout a stáhlo se zpátky, aby uchránilo svoji tvořivou podstatu. Jak napsal Kandinskij, "heslo umění pro umění je opravdu ten nejlepší ideál, k němuž může dospět materialistický věk, neboť je to podvědomý protest proti materialismu a proti požadavku, aby všechno přinášelo nějaký užitek a praktickou hodnotu." Až do konce abstraktního expresionismu patřilo k pojetí všeho moderního abstraktního umění, že se umělci viděli jako poslední aktivní nositelé duchovních hodnot ve světě, který se zamiloval do zisku. Ještě abstraktní expresionisté se hlásili k duchovnímu undergroundu v heroické tradici Kandinského, Maleviče a Mondriana. Jak napsal Robert Morherwell v roce 1944: "... Pokud je moderní společnost ovládána láskou k majetku, ...nemá umělec žádnou alternativu k formalismu. Dokud nedojde k radikálnímu obratu v hodnotách moderní společnosti, můžeme očekávat, že vysoce formální umění bude pokračovat... Moderní umělci musili zaměnit ostatní společenské hodnoty hodnotami striktně estetickými."

Nyní ovšem rozhodně existuje otevřené spojení mezi společností jako celkem a ekonomickým statutem umění; a všechna tato kdysi "odcizená" díla získala hodnotu majetku a investice nad všechnu představu. Výsledkem je průběžně vzkvétající umělecký průmysl - "kulturní revoluce", která se objevila přímo mezi námi, v níž se umělec stal prostředkem ekonomického zájmu ostatních lidí, sebe sama nebo ekonomické mašinérie - a etické souřadnice, které dávají umění jeho poručenskou sílu, se smazávají. A jak éra modernismu dokončuje svůj úplný kruh, vycházejí naši umělci z exilu s otevřenou náručí, aby pozdravili svého starého nepřítele: tržní ekonomii, jejíž jedinou morálkou je to, že za "užitečné" považuje všechno, co nese peníze. Pro uměleckou tvorbu v hromadném věku se modernistický archetyp izolovaného a odcizeného umělce zdá už nedůležitý, ba i zastaralý. V éře postmodernismu se radikální individualismus zredukoval na pouhé prosazování slohové vůle nebo preference určitého slohu, na nezastřenou subjektivitu - na ochotné podrobení se konfliktním hodnotám. Lze-li chápat odřeknutí se ideologie jako osvobození - jako šťastné uvolnění z avantgardního imperativu neustá-

lé inovace -, pak rezignace na závazek a vymknutí se normám může být zničující a demoralizující. A jak je stále těžší vystoupit z proudu, umělci - kvůli své profesi - musí stále více zavírat oči před beznadějí, že by kdy mohli harmonizovat své aspirace, měřítko a ambice s ekonomickými požadavky doby. Takový je způsob, jakým se tyto věci, jež mají v uměleckém světě prvořadý význam, propašovávaly do každého atomu našeho chování a vedou k morální paralýze.

Co však chci opravdu dokázat, je fakt, že ačkoli nová situace zdánlivě nabízí kolosální a nesrovnatelné příležitosti pro umělecký výraz všeho druhu, existují také rizika a negativní důsledky, které v této situaci, přeplněné možností voleb, číhají nepostřehnuté a hrozí našemu umění znamením bezvýznamnosti. Nemám v úmyslu vnášet cynismus nebo pochyby tam, kde mnozí lidé vidí oživující působení tak mnohé svobody (vybrat si), ale co vidím, to jsou dvě stránky oné tendence, které je nutno zkoumat - a to, že pozitivní příspěvky pluralizace jdou ruku v ruce s jejím charakterem negativním nebo dezintegrujícím. Z jedné strany tím, že dovoluje v jistém smyslu neomezený výraz, popírá důležitost toho, co se vyjadřuje, zatím co přesprílišná dostupnost možných voleb ve skutečnosti snižuje stupeň možné inovace. A co víc, nároky velkého množství individualistických a disparátních orientací teď začaly podkopávat a oslabovat integritu a věrohodnost systému, neboť pluralismus znamená, že hranice mezi tím, co je jako umění přijatelné a mezi tím, co přijatelné není, už neexistuje. Všechno teď může přijít vhod. Celý problém libovolné volby je ovšem v tom, že jakmile se jednou zvolí, stupňuje se to až k bodu, kde se hroutí věrohodnost tradice jakoby zvnitřku. Dezintegrováno není jen to či ono estetické tvrzení, ale celý útvar významu. Říkám tedy: jakmile už jednou umění neklade požadavek důstojnosti absolutna, ztrácí svoji charismatickou funkci, přestává skýtat "význam".

Hilton Kramer narazil na tento problém v článku, který před nějakou dobou napsal do New York Times: "V naprosté otevřenosti této postmodernistické umělecké scény je nejen cosi naléhavého, ale také cosi hrozivého. Neboť nám připomíná, že naše kultura nemá ani ohnisko, ani střed... Víme toho o umění snad příliš, abychom mohli věřit v absolutní působivost kteréhokoli jediného slohu nebo tradice. Jsme však v umění osmdesátých let odsouzeni k tomu, zůstat v neustálém víru soupeřících a protikladných slohů a postojů? Myslím, že asi ano. Zdá se, že

nám to, jak umění chtivě podléhá každému přemlouvání, vyhovuje. Uspokojuje to naši upřímnou novou chuť po estetické zkušenosti, zatím co se od nás nežádá žádný závazek nebo víra."

Pluralismus znamená, že už nemůžeme spoléhat na tradici nebo na kulturní obyčej, které by nám hodnoty dodaly. Extrémní stupeň svobody, který náš dnešní pluralismus implikuje, vystavil každého stupňujícimu se tlaku, který nás nutí, abychom se rozhodovali mezi neomezeným počtem alternativ, které se nyní otevřely. Ale tím, že dohoda o hodnotách padla, je stále těžší vědět, jak a co si vybrat nebo jak hájit nebo hodnotit něčí výběr. Etika pluralizace k nám přichází zahalena do svého pochybného dvojníka: destrukce dohody o hodnotách. Prošli jsme celým kruhem od tradiční společnosti, kde byl jednotlivec zřídka, jestli vůbec kdy, odkázán sám na sebe; naši umělci nejen že mají svobodu dělat, cokoli je těší; oni musí volit mezi alternativami, ať chtějí či nikoli. Jak poznamenal sociolog Peter Berger: "Moderní vědomí nezbytně provádí posun od osudovosti k volbě." Modernismus se od počátku definoval smyslem pro zlomkovitost a neurčitost a umění vřadil do implicitní dynamiky inovace a změny, která o sobě nemohla udělit význam. Neboť buď přijeme fakt, že existují reálné a vrozené hodnoty a že tyto hodnoty jsou věčnými pravdami, které přesahují individuální existenci, nebo - jak kdysi řekl William Faulkner - žádné takové hodnoty neexistují, a v tomto případě si je můžeme vytvořit, asi jako Modrovous, který došel k existenciálnímu rozhodnutí, že je dobré zabíjet manželky. Znamená-li pluralismus, že už nevíme, kde je pravda, nesnesou-li už hodnoty pravdu a jsou-li pouze libovolné a iracionální, je-li umění čímsi prozatímním a nedefinitivním, jak vůbec můžeme uchopit jeho význam? Co mu může dát jeho charismatickou moc a jeho morální autoritu?

Nazývat se pluralistou v jistém smyslu znamená, že nemusíme věřit v nic. Neboť jsou-li všechny ideje stejné, je pak jeden význam stejně dobrý jako druhý a každý je oprávněn už tím, že existuje. Protikladná díla a pravdy pokojně a indiférentně keoxistují a jsou tak zbaveny své antagonistické síly. V takových podmínkách se umění nevyhnutelně stává odcizeným a vykořeněným, když je připraveno o morální a estetické základy, na kterých spočívá; je vtahováno do rozkladu. Příliš mnoho svobody má pro emociální ekonomii jednotlivce výrazně negativní důsledky, neboť jakákoli jistota se musí těžit ze subjektivního vědomí, protože se už nedá odvodit z vnějšího, společensky sdíleného a samozřejmého světa. "Úzkost z volby", jak to nazval

Erich Fromm, se může stát břemenem a nebezpečím, jakmile všechno závisí na vlastním úsilí jednotlivce a nikoli na jistotě, která pramení z tradičních a jednotlicích společenských hodnot, které by umění normálně garantovaly jak morální, tak i praktickou významnost. Nejistota podle Fromma opravdu nakonec plodí touhu po slávě a nutkavé usilování o úspěch.

Lze namítnout, že už od renesance - tedy od doby, která spatřila proměnu umělce z anonymního řemeslníka v intelektuála nadaného zvláštní tvůrčí silou - se umělci zabývali otázkami slávy a úspěchu. Měnící se společenská struktura oné doby zajiště spatřila vzestup nových ideálů, nadějí nebo potřeb uznání, které byly dříve vzácné nebo neznámé. Ale v minulosti, kdy byl ještě temperován společensky a esteticky, měl individualismus jinou formu. Rozdíl mezi tehdejší a dnešní situací spočívá v napětí mezi individualismem a společnými hodnotami a ve faktu, že v renesanci bylo umělcovo poslání dvojí: přímé, které bylo ukládáno užitkovými požadavky obce, kostela nebo patrona, a nepřímé, které vyrůstalo z potřeby vyjádřit individualitu a nalézt originalitu uvnitř ustanoveného řádu. Umělecké dílo bylo individuálním počinem a společenským faktem; v jednom a témž okamžiku bylo exaltací poslušnosti a přesáhnutím téže poslušnosti zároveň.

Umění se v naší přítomné situaci zřeklo každého konkrétního spojení s transcendentální oblastí bytí, ztratilo svůj charakter světového názoru a způsobu výkladu jak přírody, tak historie. Fundamentální funkcí interpretativních systémů, které uchovávají svět, je v jiných společnostech předcházení chaosu a překonávání nahodilosti - právě té nahodilosti, kterou modernismus tak sebevědomě objímá a vyzdvihuje na ctnost. Takové systémy opatřují umění jeho funkci "skýtat význam": tradiční autorita vždycky čerpala svoji vitalitu a vliv právě z víry, že její hodnoty přesahují hodnoty kteréhokoli jednotlivce a jdou za pouze osobní cíle. Zřejmě je možný případ, že společnost, v níž je každý jednotlivcem, který má svůj vlastní sloh, se ukáže být příliš chaotická, poněvadž společenská soudržnost se vytváří tím, že se jednotlivci ochotně podřizují autoritě, o níž věří, že stojí nad nimi.

Pragmatický liberalismus západní společnosti se ovšem vzdává každého transcendentního cíle ve prospěch soukromého životního požitku; jestliže jsme však v naší společnosti dokázali, že nemůžeme s takovou autoritou žít, nedokázali jsme ještě, že můžeme žít bez ní. Je docela dobře možné, že člověk, aby uvěřil

sám v sebe, musí uvěřit v existenci něčeho, co ho přesahuje a co mu dodává morální podporu; a zrovna tak je možné, že umění potřebuje kolektivní ideologie, i kdyby jen proto, aby je čas od času silou osobnosti překonávalo. Duch, jak se zdá, potřebuje překážky a omezení, aby se vypjal. Jistě, proměnný vztah mezi svobodou a tím, co ji omezuje, tedy oblast, v níž se společnost sama organizuje, je pro každou společnost jiný, různé společnosti mají rozdílné specifické váhy. Děje, jichž jsme zde svědky, se zřejmě nedají řešit tím, že bychom se snažili individualismus omezit znovuzaváděním tradičních forem autority. Co bude v takovém případě zdrojem a podstatou autority, která by byla s to nahradit tu, kterou jsme ztratili? Snad jedinou cestou z krize moderní společnosti, jak to naznačil R.H.Tawney, je změna morálních hodnot. Snad zase potřebujeme přestavět naši škálu hodnot, přesvědčit sami sebe, abychom se zřekli příležitosti k zisku. Není pochyb o tom, že tato krize je naše veskrze moderní světské dilema.

V naší společnosti se příliš často absence smyslu pro hodnoty nahrazuje jitrřivou akcelerací činností, které zvyšují osobní výhody a moc. Úspěch, jistota a blahobyt hrají nyní v americké fantazii a v rétorice americké identity tak ústřední roli, že se tyto cíle vtělily do vnitřních dispozic myšlení a snažení i samotných umělců. S těmito změnami mentality souvisejí zásadní, i když sotva přiznávané změny idejí, jimiž se vysvětluje život. Poznámka malíře Roberta Henriho na příklad (z roku 1923, tedy padesát let stará), že jediným rozumným způsobem, jak se dívat na umělecký život, je považovat ho za privilegium, za které jsme ochotni platit, se zdá být přežitkem z jiné doby. Kdo by se dnes takhle díval na umění? Dnešní umělec pocituje spíše opak, a stálo by možná za to, abychom se zeptali sama sebe, jak jen k této změně myšlení došlo. Zatím co raný kapitalismus vedl, pokud jde o umělce, k formování asketických tendencí (jako těch, na které naráží Henriho poznámka), pozdní kapitalismus zrodil shánčlivější formu individualismu a umění víc orientované na produkci a profit. Návoď konformistické společnosti se osvědčují do té míry, že i umělci projevují stále méně individualismu a plánují své životy, jako by byli vojenští stratégové – poněvadž evangelium snahy předejnat ostatní vyžaduje rezignovanou konformnost s nezbytnostmi ekonomické mocenské struktury a závislost na nich.

Motivem umělců už není obět a asketismus, ale nejzazší egoismus a sledování vlastního zájmu: mají v hlavě džoby jako

každý jiný. Historická úloha modernistické vzpoury proti ustáveným společenským hodnotám se mimo všechno ponětí změnila v chtivé podrobení impulzu postupu a establišmentu. Je to, řečeno s Abrahamem Maslowem, jako by se frustrovaná vůle k významu kompenzovala vůlí k moci a tím, co by se snad dalo nazvat "vůlí k penězům". A jakmile se jednou umělec úspěšně zapřáhl do byrokratického aparátu, začíná být připoután. Stává se jen dalším funkcionářem integrovaným do mechanismu, který má zájem na tom, aby mechanismus ve své činnosti pokračoval.

Nad čím bychom se měli zamyslet, je nápadná diskrepance mezi naší etickou a estetickou existencí. Současný systém povzbuzuje umělcovu touhu, aby byl považován za revolucionáře; dovoluje velkou svobodu rétoriky, ale netrvá na tom, aby naše životy této rétorice odpovídaly. Zatím co podle toho, jak se jeví, je naše umění individualistické a podvrtné - nikdy předtím neměl jednotlivec možnost takového rozmachu -, umělec sám není svými gesty morálně vázán. Odměňování penězi a slávou a postupné triumfování byrokracie se dají ukázat na příkladu způsobu, jakým se tvůrci grafitti a členové Colab (Collaboration Projects, Inc.) smířili s činiteli establišmentu. Colab je skupina mladých disidentů, kteří ve snaze vést "protimodernistickou revoluci" zorganizovali loni v létě ohromnou kolektivní výstavu na Times Square. Byl to jen další pokus vytvořit "neprodejné" umění a zvláštní vyjádření odporu proti systému uměleckého marketingu. Bylo tam přes 100 umělců, jejichž záměrná neumělost podle Lucy Lippardové (která výstavu recenzovala v Artforum) vybízela k ekonomické nezávislosti a vlastnímu řízení produkce, byla "výkřikem budoucnosti umění". Výstavě na Times Square se dostalo široké pozornosti v hromadných sdělovacích prostředcích, většinou vlídné. Když se pak hned potom začaly o "disidentské" umělce zajímat bohaté galerie, dostali se zřejmě do beznadějného dvojího ohně. Měli učinit rozhodnutí, které by pro jejich budoucí život v tomto případě bylo zásadní, protože byli většinou ve věku, kdy jen málokdo z nich byl s to mít sílu dotáhnout to, co si žádalo jejich individuální přesvědčení a co ekonomické podmínky doby činí virtuálně nemožným. Poněvadž podřízení ustavenému řádu od nynějška dává tak přehnaný pocit hrdinského činu a poněvadž je těžké mít přesvědčení, když je tu, jak se zdá, jediný výběr, totiž přijmout existující podmínky, musí nekompromisní idealismus klesnout do stoky spolu s umělcovou pohotovostí odložit úlohu "odcizeného".

V tomto bodě existuje nepřiznaný rozštěp mezi ostentativně

radikálním charakterem umění na jedné straně a snížením osobní odpovědnosti a morální vůle na straně druhé, rozštěp, který byl způsoben byrokratizací uměleckého světa a glajchšaltovacími procesy, které tuto byrokratizaci provázejí. Institucionalizovaná individualita nevede k heroismu a tudíž ani k velkým dílům. Výsledkem této byrokratizace ducha je to, že umělcův život je stále více životem snažení a uspívání - životem, v němž jde s davem v honbě za jistotou a za úspěchem, zatím co záblesk idealismu sleduje osobně jen ve vlastním díle. Talent se v naší společnosti odlučuje od osobnosti a hledí se na něj jako na nějaký dovedný trik, s kterým lze úspěšně operovat na trhu.

Ale všeobecné urychlování věcí, smysl pro horečnou činnost a vynucenou práci, který všeobecně charakterizuje uměleckou scénu, nemůže zastřít naši mýtickou deprivaci, ani fakt, že našemu umění stále více schází schopnost přesvědčit a inspirovat. Když se podíváme, kterým lidským činům se dostává nejvyšších poct, shledáme vždycky, že jsou to ty, které projevují největší hloubku, největší napětí, nejpronikavější koncentraci celého bytí; jednotlivec na sebe v životním boji musí klást ty nejvyšší nároky, spíš než aby od sebe nic nežádal. Není to otázka kultivace vlastního vývoje nebo zvláštního uměleckého slohu, ale otázka vyzrání vlastní osobnosti - a zaujetí určitého stanoviska k životu. Umění musí mít nejen formální určitost, ale musí být i existenciálně zakotveno. Je fakt, že umělecká tvorba se v průběhu tohoto vývoje změnila z prostředku podpory kultury obce v prostředek konstrukce osobnosti. Naše nynější situace ovšem vyžaduje od individua stále jednostrannější typ počínání, které na svém vrcholu připouští, aby jeho osobnost jako celek upadla v zapomenutí, neboť čím uniformněji postupuje život, tím oslabeněji vyvstává osobnost. Mentalita montážního pásu, která charakterizuje většinu dnešní tvorby, způsobuje, že umělec ztrácí nutný iracionální kontakt s životním tokem a vede k tomu, že se jeho činnost stává mechanickou - tak právě často z lahve vytéká víno. Umění samo se stává mrtvou formulí, protože je zbaveno významu a původního emociálního tlaku. (Naše kariéristická předešlá filosofie nenechává moc času na to, aby se obnovil princip života.) Specializace má tendenci mrzačit tvůrčí osobnost, takže, aby se opravdu potvrdil jako svobodná a tvůrčí bytost, umělec musí přesahovat omezení, která jsou implicitní proudění jeho energií v jedinečný a výjimečný úkol.

Jestliže, jak tvrdí Otto Rank, koření tvořivost stejně v umělecké produkci, jako v životní zkušenosti, pak se obě set-

kávají a překrývají v tvrdém impulzu osobnosti, který se musí neustále předávat, vytvářeje stejně tak umělecké dílo, jako zkušenost. Patří k samé podstatě osobnosti, která dosáhla vysokého stupně růstu a integrace, že vyzařuje to, že je autoritou. Takoví lidé demonstrují tím, co jsou, tolik, co dělají. "Mým dílem je psaní," řekl jednou William S. Burroughs, "ale mým skutečným dílem je bytí." A přece, je to jako by všechno naše šilené konání obsahovalo ztrátu bytí; jako by dnešní úžasná expanze umělecké produkce byla provázána vysycháním individuální osobnosti. Jistě, už nevěříme, že bychom mohli mít prospěch z nesnází a riskování nebo že bychom si poradili se všemi druhy překážek; a už nejeme toho názoru, že umění odvozuje své zvláštní kvality přesně z těch pocitů, které jsou spjaty s břemenem a obětí, jaké vyžaduje získání takových věcí. Od té doby, co je každý všude zaměstnán tím, vytvářet věci snadno, vzniká snad reálná potřeba umělců, kteří zase chtějí tvořit těžce - a tím dělají potíže pohodlnému vědomí doby, která se stala směšně samolibou v přesvědčení o své vlastní materiální prosperitě.

V našem současném světě, který už začal nechávat celý moderní věk za sebou, přesahuje to, co lidé dělají, do velikosti a důležitosti toho, kdo jsou - a i naši umělci jsou hodnoceni jako výrobci podle hodnoty svých produktů. Dovrší se obrácený vztah mezi člověkem a jeho produktem: ať děláme cokoli, předpokládá se, že to děláme kvůli tomu, abychom vydělali na živobytí. Takový je verdikt společnosti a počet lidí, zvláště v profesích, které kdysi mohly čelit tomuto názoru, se rapidně snížil. Jestliže je v našem hromadném věku určitý slůh drsného individualismu méně reálný, je to proto, že už neodpovídá společenským podmínkám. Naši umělci jsou placeni za to, aby vyráběli, nikoli aby ze sebe činili příkladné bytosti.

Naše postmodernistická doba si ještě musí vyřešit kulturní a společenskou definici umělce, což může obsahovat i novou definici toho, jak umělci vidí samy sebe. Představy o osobnosti, které v minulosti v západní kultuře převládaly, nelze zřejmě uvést v soulad s ideály totálně sekularizované společnosti; kontrast mezi minulostí a přítomností je příliš chromý. Spočívá pravda například v osamělém vzoru van Gogha, poznamenání chudobou a bolestí, který tvrdil, že jedinou lekci, kterou se ze života můžeme naučit, je trpět, aniž bychom si stěžovali? Nebo spočívá ve společensky bravurním a celebritním životě Andy Warhola, který si to rozdává se světem, v němž může být každý slavný za 15 minut? Nikdo asi nebude popírat, že tyto dva kon-

fliktní obrazy moci a osobnosti se navzájem vylučují. Podávají nám dva velmi odlišné obrazy osudu a možností být člověkem. Je docela dobře možné, že pojetí umělce jako zvláštního individua (v Kierkegaardově smyslu), jako charismatické postavy, která má přesahovat kulturní kategorie - individua, které se drží nekonformních pravd, jež vedou k sebevědomému a nezávislému mravnímu rozlišování a inovaci - bylo nahrazeno zcela odlišným druhem společenského charakteru, takovým, který se raději lehkomyšlně vzdává charismatické úlihy a zařazuje se mezi ostatní "normalizované" prováděče džobů a mlčky směřuje k funkčnějšímu typu chování, které je konformnější se společenskými rolami a normami. Jakmile byl jednou vsáknut konkurenčním bojem o status a moc, přiřadil se umělec k "přízpůsobeným" - k těm, kdo svou charakterovou strukturou odpovídají požadavkům naší společnosti. Odřekl se nehostinné role páří a kultuře nyní padne tak, jako by pro ni byl vytvořen. Zatím co žije v iluzi, že je individuem, mění se umělec v kolečko byrokratického stroje, který stále úspěšněji řídí lidi a získává na moci a vlivu.

Opravdovou zkouškou ovšem není jen to, zda umělec ve svém díle podvrací společenské a kulturní normy, ale zda je jich poslušná jeho charakterová struktura či nikoli: nekonformnost v díle neznamená nutně nekonformnost ve struktuře charakteru.

V jistém smyslu se ptáme, jaký je vztah mezi charismatickým a obyčejným. Max Weber definoval charisma jako "určitou kvalitu individuální osobnosti, jejíž pomocí je tato osobnost oddělena od obyčejných lidí a zachází se s ní, jako by byla nadána zvláštními kvalitami". Romantický i moderní umělec zřejmě získávali vliv tím, že tuto roli přebírali, tím, že se celkově snažili postavit se mimo rutinní způsoby a domněnky každodenního života (včetně jeho pohodlí a jistot). Když hovoříme o avantgardě, hovoříme ve skutečnosti o izolovaných postavách, které sdíleli břímě nesmiřitelnosti a odcizení; o umělcích a spisovatelích, kteří byli připraveni nést důsledky své volby. Zásadní aspekt charismatické osobnosti pramení ve schopnosti vejít ve styk se samou podstatou bytí, jít k samým kořenům existence; a také ve schopnosti - pomocí týchž kvalit - přetvářet jak symbolický, tak poznávací řád. To mohou udělat jen výjimečné bytosti, neustále puzené snahou překonávat sebe sama. Vydržet v postoji opozice k etablovaným hodnotám je velmi obtížné. Vyžaduje to heroické rozhodnutí a trpělivost až do samého konce. Charisma je v podstatě nestrukturovaná mohutnost; není zacílena na zlepšení statusu nebo na dělání peněz - na ten druh

mentálního "ustrojení", s nímž nyní tak mnozí umělci přistupují ke světu, a na ten světový názor, který je obecně pohánějí do akce. Pojmovým protikladem charismatické osobnosti je racionální autorita a moc, která je totožná s administrativní byrokracií. Lvoji popud maximální produkce a maximálního zisku se tu staví proti charismatickým kvalitám (které kdysi, v dobách, kdy držitelé charismatu stáli nejčastěji mimo pouta tohoto světa a mimo rutinní zaměstnání, opatrovaly umění jeho autoritu).

Docházíme tak k faktu, že všechno závisí na kvalitě individua. Nevěřím, že umělec předává význam svému obecenstvu. Co může dát, to je příklad: existenciální příklad osobní oddanosti hledání významu a pravdy. Ale tato především morální komponenta zkušenosti se už nebere jako prvotní a neredukovatelná. Pro většinu lidí se kritéria pravdy nacházejí v axiomech vtělených do kulturních kategorií; jejich identita koření právě v konformnosti se společenskými klišé. Od počátku moderní éry si ovšem umělci zvykli kritizovat kulturní kategorie a pravda pro ně existovala jinde - mimo oblast daných rolí a statusů. Naše velké modernistické umění nebylo téměř nikdy společensky oslavné; bylo otevřeně indferentní nebo nepřátelské. Celá historie modernismu je nezměrný pohyb k destrukci forem - převzatých i tradičních. Pozitivní stránkou toho všeho je nesmírná expanze možností umění. Avšak spolu s touto expanzí a separací od tradičních institucí se objevuje přízrak ztracené autority.

Skoro by se mohlo zdát, že kdybychom jen mohli najít správný pojem charismatického, mohli bychom nějak zachovat i význam umění. A to by, naopak, mohlo otevřít cestu k poznání, jakou naději chová umění pro ty umělce, kteří nyní stojí na prahu postmoderní doby. Neboť v tomto okamžiku to nevíme. V éře pluralismu, kdy už neexistují žádné meze pro naši fantazii a tvorbu, má - pokud vím - jen velmi málo lidí představu o tom, k čemu je naše umění.

Poznámka: Suzi Gabliková je americká kritička a umělkyně. Žije v Londýně. Její poslední knihou je *Progress in Art* (Rizzoli).

(přeložili St.K. a J.H.)

VÝBĚR VÝSTAV MODERNÍHO ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V ROCE 1984

Přehled navazuje na výběr výstav za rok 1983. Stejně jako předešlý přehled není ani tento přehled koncipován jako vyčerpávající výčet výstav, ale soustřeďuje se především na ty výstavy, které určitou měrou přispěly k tříbení současných názorových tendencí, vyvolaly širší odezvu či diskusi nebo přínosně doplnily obraz o vývoji českého umění. Výběr se zaměřuje zejména na volnou výtvarnou tvorbu - výstavy z jednotlivých oborů uměleckého řemesla jsou uváděny jen tehdy, jestliže výtvarné pojetí vystavovaných děl přesahuje do oblasti volného umění. Situaci v současném výtvarném dění se přehled snaží postihnout s pokud možno objektivním přístupem; je však možné, že určitý nedostatek informací a materiálů mohl způsobit některé mezery v daném výběru.

Kolektivní výstavy českých výtvarníků u nás a v zahraničí

Současné umění Liberecka. Malba, kresba, grafika, objekty, šperky, sklo.

Ústřední kulturní dům železničářů, Praha. 2.3.-25.3. Koncepce výstavy a text v katalogu: M.Pánková

Zastoupení: V.Benda, M.Čermák, J.Dostál, L.Hlubučková, M.Janáček, J.Kodejš, B.Nepasická, J.Nepasický, V.K.Novák, O.Plíva, E.Reytharová, J.Vančura.

Fotografie? Ročníková výstava studentů FAMU.

Výstavní síň Fotochema, Praha. 14.3.-1.4.

Zastoupení: L.Kliment, M.Krob, J.Pohribný, V.Stanko, M.Šrolík, J.Víšek, P.Župník.

Většina vystavujících se představila snímky směřujícími proti konvenčnímu pojetí fotografie poslední doby. Výstava velmi živě reagovala na problematiku vývojových možností naší současné fotografie.

Česká výtvarná fotografie.

Čs. spisovatel a Galerie D, Praha. 27.3.-1.5.

Výstava podala široký přehled české výtvarné fotografie od jejích počátků až po současnost.

Česká kresba 20. století ze sbírek AJG

AJG Hluboká n. Vltavou. Květen - září. Příprava výstavy a text v katalogu: V.Tětiva.

AJG připravila jednu z nejšířejí koncipovaných výstav české moderní kresby v posledních letech. Výběr kreseb postihl celkem objektivně jednotlivé směry a tendence v českém umění od přelomu století až po současnost. Výstava byla provázena velmi rozsáhlým katalogem, doplněným seznamem všech kreseb českého moderního umění z majetku AJG.

Obraz a objekt. V.Janoušková, V.Kopecký, J.Svobodová, S.Judl. Bechyňská brána, Tábor. 5.5.-12.6.1984. Koncepce výstavy a text v katalogu: M.Judlová.

Výstava poukázala na jeden z výrazných jevů moderního umění: na polaritu obrazu a objektu. Výběr generačně rozdílných autorů na této výstavě či autorů, jejichž tvorba vyšla z odlišných názorových okruhů, jen potvrdila aktuálnost této problematiky.

Arles '83. Generace 70.

Výstavní síň Fotochema, Praha. 16.5.-3.6. Zahajovací slovo: A. Fárová.

Zastoupení: Baňka, Bárta, Beneš, Grygar, Holomíček, Kolář, Machotka, Malý, Poláček, Reich, SágI, Saudek, Stehli, Šimánek, Štecha.

Výstava předvedla díla skupiny fotografů vystavujících rok předtím v Arles. Zároveň se výstava stala generační přehlídkou mladších českých fotografů vstupujících do výtvarného života během 70. let.

Velká kresba.

Galerie H, Kostelec n. Černými lesy. 9.6.-17.6. Zahajovací slovo: I.Janoušek.

Účastníci: P.Aubrechtová, V.Boštík, M.Blabolilová, F.Dvořák, K.Gebauer, V.Gebauer, M.Grygar, J.Hampl, J.Hůla, Z.Hůla, V.Janoušek, V.Janoušková, Č.Kafka, O.Karlíková, S.Klimeš, V.Kokolia, A.Lamr, Maryška, M.Marschal, Z.Marschalová, M.Maur, J.Mrázek, D.Mrázková, P.Mühlbauer, R.Novák, V.Novák, M.Rittstein, P.Rudolf, I.Sainer, A.Simotová, M.Titlová, J.Valoch, P.Vaněček, A.Veselý, P.Veselý, Zoul.

Zajímavá akce odrážející jednu z posledních tendencí současného umění, jež přenáší zájem na kresbu, kterou chápe jako rovnocennou obrazu-malbě (a to nejen rozměrem, ale i funkcí). Podob-

ně je tomu i u koláže. Výstava tak přispěla k řešení otázky hranice mezi kresbou, koláží a obrazem-malbou.

Le Siècle de Kafka.

Centre Georges Pompidou, Paříž. Léto 1984.

Ku příležitosti výstavy byla vydána publikace Le Siècle de Kafka (Centre Georges Pompidou, 1984, sestavil Yasha David).

Výstava zahrnuje nejen fotografický a dokumentační materiál postihující život a dílo Franze Kafky, ale připomněla též osobnosti, s nimiž se Kafka stýkal, snažila se přiblížit prostředí, z něhož Kafka vyrůstal a v němž žil, a konečně výstava uvedla celou řadu umělců, jejichž tvorba má myšlenkovou souvislost s dílem F.Kafky. Na výstavě byly zastoupeny i práce mnohých českých autorů od počátku 20. století až po současnost.

Konfrontace I.

Smíchov, Praha. Zahájení 14.6.

Účastníci: studenti AVU (převážná část) a studenti VŠ UMPRUM.

J.Antoš, J.Bačkovský, P.Beneš, T.Císařovský, J.David, S.Živiš, J.Kornatovský, M.Kotrba, M.Mainer, A.Najbort, P.Níkl, O.Pacht, J.Pieštík, J.Pluhař, A.Střížek, K.Trubáček, P.Vaněček.

Výstava ohlásila nástup nejmladší výtvarné generace. Akce vznikla z potřeby konfrontovat na širším a živějším fóru jednotlivé výtvarné projevy i celkový názor generace se současným děním.

Výstava mladých profesionálních výtvarníků - Křížová chodba 84. Nová radnice, Brno. 15.6.-12.7. Zahajovací slovo: J.Valoch a J.Kravka.

Záznam o činnosti.

Galerie H, Kostelec n. Černými lesy. 30.6.-17.8.

Účastníci této akce byli vyzváni k tomu, aby vystavili svůj "záznam o činnosti", tj. to, co vzniká "při výtvarné tvorbě často souběžně s výtvarným dílem" jako "něco druhého, co není pouhý bezvýznamný odpad".

Tři mladí bratislavští výtvarníci. Klára Omiliaková, Milan Bočkay, Igor Kalný.

Výstavní síň MV SSM, Karlova ul., Praha. 9.8.-28.8. Zahajovací slovo a text v katalogu: J.Valoch.

Současná krajina.

Oblastní galerie Liberec. 13.9.-4.11. Příprava výstavy a text v katalogu: N.Řeháková.

Zastoupení: M.Čubrová, F.Cundrla, J.Čičátka, J.Dostál, J.Ďvořák, L.Fárka, V.Gebauer, J.Grimm, F.Hodonský, M.Chabera, J.Jíra, J.John, J.Karmazín, V.Kiml, S.Klímeš, V.Komárek, B.Kopecký, V.Kopecký, M.Koval, A.Kovalová, Z.Kubánek, A.Lamr, M.Marschal, J.Mocek, P.Mühlbauer, J.Mžyk, V.Novák, J.Novosad, I.Ouhel, P.Pavlík, V.Pospíšil, R.Riedlbauch, V.Říha, O.Smutný, J.Souček, O.Šembera, I.Šnobl, V.Špale, J.Velčovský, P.Zlámal.

Výstava, navazující na výstavu Člověk a svět z předešlého roku, se snažila poměrně objektivním způsobem výběru podat tentokrát tvorbu těch autorů, kteří se ve svém díle tematicky zaměřují na krajinu.

Výstava na dvoře V.

Krokova 3, Praha. 15.-16.9.

Vystavující: J.Beneš (fotografie), J.Horálek (obrazy), H.Horálková (grafika), J.Skalická (tapisérie).

Výstavu si od roku 1980 každý podzim připravují sami výtvarníci na dvoře domu, ve kterém žijí.

Realizace '84. Olga Karlíková, Josef Krupka, Pavel Rudolf.

Galerie H, Kostelec n. Černými lesy. 22.9.-7.10. Zahajovací slovo: J.Hůla.

Možnosti dotyku.

Výstavní síň MKS, Rokycany. 8.-28.10.1984. Koncepce výstavy: M.Judlová. Texty v katalogu: S.Judl, M.Judlová, V.Lahoda, V.Merta, P.Pečínková, I.Raimanová, K.Srp, V.Stratil, M.Šejn, M.Titlová.

Účastníci: S.Judl, V.Merta, V.Stratil, M.Šejn, M.Titlová.

Výstava se soustředila na díla několika mladších autorů, jejichž tvorba je formálně značně rozmanitá, i když vyrůstá z jednotného pocitu. Právě konfrontace, jakou bylo rokycanské setkání, může upozornit na společné momenty a propojit dílo zdánlivě různorodých výtvarníků do vzájemných souvislostí.

60. výročí SUPŠ v Brně.

Dům umění města Brna. 16.10.-18.11.

Čtyřverší.

Galerie H, Kostelec n. Černými lesy. 13.10.-30.10.

Každý ze zúčastněných měl možnost výběru ze 34 čtyřverší českých i cizích básníků (výběr provedl Z.Rieger). Úkolem výtvarníků bylo vytvořit výtvarný doprovod alespoň k jednomu z daných čtyřverší.

Hájenska 84.

Muzeum A.Jiráska a M.Alše, Praha. 18.10.-7.11. Text v katalogu: B.Uždilová.

Účastníci: J.Krotká, E.Mansfeldová, Z.Marschalová, I.Ouhel, E.Pfeifferová, I.Svobodová, M.Tomek, B.Uždilová, P.Veselý, J.Vinklář.

Přehlídka mladých brněnských výtvarníků.

Galerie mladých, Brno. 25.10.-20.11.

Konfrontace II.

Vršovice, Praha. 31.10.-4.11.

Účastníci: studenti AVU (převážná část) a studenti VS UMPRUM. J.Bačovský, P.Beneš, M.Cihlář, T.Císařovský, J.David, S.Diviš, M.Gabriel, R.Hora, N.Kalinová, M.Kotrba, M.Machát, M.Mainer, J.Merta, A.Najbrt, M.Němcová, P.Nikl, O.Pacht, J.Pieštík, J.Pluhař, M.Reiniš, M.Rajnišová, .Sloup, J.Soukup, A.Střížek, K.Trubáček, P.Vaněček, Jako hosté: U.Binder, N.Gierwick.

Setkání navázalo na Kongrontaci I. na Smíchově v červnu téhož roku. Svým pojetím, uměleckou úrovní i počtem účastníků se však tato konfrontace stala daleko výraznější akcí, která velmi důrazně manifestovala názor nejmladších výtvarníků. Jednotlivá vystavená díla neměla sice vyrovnanou výtvarnou kvalitu a mezi velkým počtem vystavujících se uplatňovalo jen několik názorově vyhraněných osobností, avšak akce jako celek významně přispěla k řešení velmi aktuálních problémů v našem současném umění.

Współczesna sztuka czeska - kolekcja Janiny Ojrzynskiej.

Muzeum narodowe, Wrocław. Listopad. Příprava výstavy Marius Hermansdorfer a Janina Ojrzynska, text v katalogu: Janina Ojrzynska.

Zastoupení: V.Boštík, O.Čechová, M.Grygar, J.John, Č.Kafka, M.Kliver, J.Kolář, S.Kolíbal, R.Kratina, J.Kubíček, A.Kučerová, K.Malich, V.Mirvald, P.Nešleha, K.Pacovská, Z.Palcr, S.Pod-

hrázský, A.Šimotová, Z.Sýkora, J.Svoboda.

Podnětem k výstavě byl dar J.Ojrzyńské, která předala vratislavskému muzeu svou sbírku současného českého umění, zaměřenou na tvorbu starší a střední generace.

Výstava v ateliéru. Haštal, J.Žáček, P.Míka.

Praha. Prosinec 1984. Katalog.

Výstava konfrontovala tvorbu dvou sochařů (Haštal, Míka) a jednoho malíře (Žáček), kteří absolvovali před krátkou dobou AVU.

Samostatné výstavy u nás a v zahraničí.

Leden

Dana Vachtová. Skleněné plastiky.

Jaroslava Severová. Grafika.

Galerie Fronta, Praha. 5.-29.1. Text v katalogu: J.Kříž.

Václav Malina. Obrazy.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 6. 20.1.-3.2. Zahajovací slovo: J.T.Kotalík. Text v katalogu: F.Malina.

Čestmír Kafka. Spojování.

Galerie 55, Kladno. 6.-29.1. Text v katalogu: J.Zemina.

Václav Boštík.

Malá výstavní síň, Louny. Leden.

Vojtěch Preissig.

Malá výstavní síň, Louny. Leden-únor.

Robert Hliněnský. Obrazy a kresby.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 10.1.-5.2. Text v katalogu: A.Vránová.

Miroslav Šnajdr. Kresby.

Divadlo hudby, Olomouc. 11.1.-15.2. Text v katalogu: V.Havlík.

Únor

Josef Vyletal. Obrazy.

Galerie Fronta, Praha 1. 2.-26.2. Text v katalogu: J.Vyletal.

Margita Titlová.

Ateliér na Maninách, Praha 7. Únor.

Karel Vaca. Divertimenta.

Galerie 55, Kladno. Únor. Text v katalogu: E.Petrová.

Josef Jíra.

Galerie výtvarného umění, Cheb. Únor - březen.

Michal Ranný. Obrazy a kresby.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 14.2.-11.3. Text v katalogu: N.Dvořáková.

Miloš Koreček. Fotografie.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 14.2.-11.3. Text v katalogu: J.Va-
loch.

Stanislav Kolíbal.

Galerie Walter Storms, Mnichov. 17.2.-3.4.

Březen

Aleš Veselý. Barevné kresby - skicy - plastické objekty. Pracovní výstava jako pokus o informaci.

SZK ROH VHMP, Michalská ul., Praha 1. 15.-29.3. Texty v katalogu: J.Brabcová, V.Erben, J.Fischel, M.Juříková, F.Šmejkal, A.Veselý.

Jindřich Růžička. Grafika.

Výstavní síň Čs. spisovatele, Praha 1. Březen. Text v katalogu: Simeona Hošková.

Andrej Bělocvětov. Obrazy z let 1980-84.

Ústřední kulturní dům železničářů, Praha 2. 29.3.-22.4. Koncept výstavy a text v katalogu: V.Formánek.

Václav Boštík. Kresby a grafika.

Ústav makromolekulární chemie, Praha 6. 5.3.-16.3. Zahajovací slovo: J.Zemina.

Zdena Fibichová. Kresby.

Galerie 55, Kladno. 2.-31.3. Text v katalogu: M.Lamarová.

Vlastislav Hofman. Scénografické dílo.

Oblastní galerie výtvarného umění, Roudnice n. Labem. Březen -
- duben. Text v katalogu: J.Hilmera.

Vladimír Boudník. Grafika.

Oblastní galerie, Liberec. Březen - duben. Příprava výstavy: N.
Řeháková. Bez katalogu.

Jiří Dostál. Obrazy a kresby.

Malá výstavní síň OKS, Liberec. 8.3.-1.4. Text v katalogu: N.
Řeháková.

František Gross. Obrazy, grafika.

Ladislav Zívr. Plastiky, kresby.

Okresní galerie, Jičín. Březen - duben.

Podkrkonošské muzeum, Nová Paka. Květen - červen.

Text v katalogu: J.Kohoutek.

Vladimír Preclík. Strojokresby.

Kulturní středisko města Blanska. 14.3.-18.4. Text v katalogu:
V.Preclík.

Pavel Navrátil. Malířské dílo.

Galerie výtvarného umění, Hodonín. Březen - duben.

Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava. Květen - červen.

Texty v katalogu: A.Konečná, O.Mikulášek, J.Skácel, I.Zhoř.

Emanuel Ranný. Grafika.

Divadlo hudby OKS, Olomouc. 7.3.-8.4. Text v katalogu: A.Koneč-
ná.

Duben

Pavel Roučka. Grafika a kresby.

Galerie Fronta, Praha 1. 5.-29.4. Katalog.

Jaroslav Beneš. Fotografie.

Výstavní síň Fotochemy, Praha 1. Duben - květen. Text v katalogu:
J.Kříž.

Adriena Šimotová. Grafika.

Výstava při příležitosti promítání filmů o výtvarném umění, kino

Klub, Praha 1. 19.4.-25.4.

Jaroslav Šerých. Dětská ilustrace.

Obvodní knihovna, Opatov, Praha 4. 3.4.-4.5.

Viktor Pivovarov. Kresby.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 6. 2.4.-13.4. Zahajovací slovo: J.Zemina

František Gross.

Galerie umění, Karlovy Vary. Duben - květen. Text v katalogu: J. Šálková.

Jiří Anderle. Výběr z obrazových cyklů 1981-83. Fragment grafické tvorby 1978-84. Bez katalogu.

Dům umění města Brna. 3.4.-23.4.

Vladimír Boudník. Grafika.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 24.4.-27.5.

Letohrádek Ostrov n. Ohří. 10.9.-14.10.

Text v katalogu: J.Valoch.

Květen

Jan Souček. Grafika.

Výstavní síň Umění - knihy, Praha 1. 15.5.-1.6. Text v katalogu: J.Vítek.

Daisy Mrázková. Kresby.

Ústřední kulturní dům železničářů, Praha 2. 3.5.-29.5. Text v katalogu: M.Pánková.

Aleš Ogoun.

Výstava v ateliéru na Smíchově, Praha 5. 11.-13.5. Katalog.

Miroslav Koryčan. Kresby, objekty, texty.

Ústav makromolekulární chemie, Praha 6. 14.5.-25.5.

Vladimír Merta.

Atelier Na Maninách, Praha 7. Květen.

Hana Hamplová. Fotografie.

Obvodní výbor Československé strany socialistické, Praha 7.
17.5.-10.6. Katalog.

Olbram Zoubek. Figury.

Galerie 55, Kladno. 4.-26.5. Text v katalogu: J.Šetlík.

Svatopluk Klimeš. Koláže.

Malá výstavní síň, Liberec. 3.5.-27.5. Text v katalogu: N.Řeháková.

Adolf Loos a česká architektura.

Malá výstavní síň, Louny. Květen - červen. Text v katalogu:
V.Šlapeta.

Miroslava Slámová. Kresby.

Kabinet umění, n.p. Kniha, Brno. 17.5.-1.6. Bez katalogu.

Červen

Vlastislav Hofman - zakladatel moderní české scénografie.
Galerie bratří Čapků, Praha 2. 21.6.-22.7.

Petr Navrátil. Obrazy a kresby.

Ústav makromolekulární chemie, Praha 6. 11.6.-21.6. Zahajovací
slovo a text v katalogu: J.Mátl.

Aleš Lamr. Obrazy, kresby, objekty 1973-1983.

Galerie umění, Karlovy Vary. Červen. Text v katalogu: J.Kříž.

Olga Čechová. Ilustrace dětské knihy.

Letohrádek Ostrov n. Ohří. Červen.

Galerie výtvarného umění, Cheb. Červenec - srpen.

Text v katalogu: Z.Čepeláková a J.Šimánek.

Vladimír Preclík. Sochy.

Zámek Sokolov. 7.6.-15.7. Zahajovací slovo: M.Horníček. Text
v katalogu: V.Preclík.

Bohuslava Olešová. Kresby.

Galerie mladých, Brno. 7.6.-2.7. Zahajovací slovo: J.Mátl. Ka-
talog.

Emanuel Ranný. Grafika.

Kabinet umění, n.p. Kniha, Brno. 14.6.-28.6.

Dana Chatrná, Kresby.

Minigalerie výzkumného ústavu veterinárního lékařství, Brno.

Červen. Text v katalogu: R.Fila.

Ondřej Michálek. Grafika.

Divadlo hudby OKS, Olomouc. 6.6.-10.9. Zahajovací slovo a text v katalogu: J.Valoch.

Vladimír Merta. Kresby a fotodokumentace.

Výstavní síň Na půdě, MKS Český Těšín. 1.6.-23.6. Text v katalogu: J.Mátl.

Červenec

Ota Janeček. Výběr z díla.

NG, Sbírka moderního malířství, Praha 1. 10.7.-26.8.

Ladislav Čepelák. Výběr z díla.

GHMP, Staroměstská radnice, Praha 1. Červenec - srpen. Konceptce výstavy a text v katalogu: H.Rousová.

Jiří Anderle. Obrazy a grafika z let 1962-1983.

Nová síň, Praha 1. 26.7.-2.9. Katalog.

Theodor Pištěk.

Galerie umění, Karlovy Vary. Červenec - srpen. Text v katalogu: I.Neumann.

Josef Váchal. Dílo.

Oblastní galerie výtvarného umění, Roudnice n. Labem. 5.7.-9.9.

Okresní galerie, Jičín. 14.9.-14.10.

Výstavní síň, Česká Třebová. 21.10.-16.11.

Text v katalogu: M.Šejn.

Jozef Jankovič. Grafika.

Oblastní galerie, Liberec. 12.7.-30.8. Příprava výstavy a text v katalogu: N.Řeháková.

Ladislav Zívr. Kresby.

Krajská galerie, Hradec Králové. Červenec - září. Text v katalogu: J.Sůva.

Martin Němec. Obrazy a kresby.

Muzeum dělnického hnutí, Semily. Červenec. Text v katalogu: J. Šetlík.

Václav Stratil. Kresby.

Galerie mladých, Brno. Červenec. Text v katalogu: J.Valoch.

Srpen

Jan Smetana. Obrazy.

Galerie Václava Špály, Praha 1. Text v katalogu: J.Kotalík.

Září

Eduard Ovčáček.

Výstavní síň prodejny Čs. spisovatele, Praha 1. Zahajovací slovo: I.Kubíček. Katalog.

Libor Fára. Podivuhodné rostliny.

Divadlo Na zábradlí, Praha 1. Září - říjen.

Miroslava Zychová. Obrazy, kresby, keramika.

Atrium, Praha 3. 18.9.-12.10. Zahajovací slovo a text v katalogu: J.Kříž.

Václav Benda. Kresby.

Klub Futurum, Dům kultury kovoprůmyslu, Praha 5. 17.9.-30.9.

Příprava výstavy: I.Raimanová. Text k výstavě: V.Lahoda.

Václav Stratil.

Atelier Na Manínách, Praha 7. Září.

Jasan Zoubek. Kresby.

Gong, OKD Praha 9. 5.9.-30.9. Zahajovací slovo a text v katalogu: K.Srp.

Josef Kaplický. Výběr z kreseb.

NG Zbraslav, Praha. Září - listopad. Text v katalogu: M.Juříková.

Jiří Anderle. Obrazy a grafika 1962-1984.
Krajská galerie, Hradec Králové. Září - říjen. Katalog.

Adriena Šimotová. Objekty.
Galerie antického umění, Hostinné. Září - říjen.

Petr Navrátil. Obrazy a kresby.
Galerie mladých, Brno. 27.9.-22.10. Zahajovací slovo: J.Mátl.
Bez katalogu.

Miroslav Štolfa. Malby a kresby.
Kabinet umění, n.p. Kniha, Brno. 13.9.-28.9. Zahajovací slovo:
Igor Zhoř. Bez katalogu.

Leonid Ochrymčuk.
Stavoprojekt, Brno. Září. Bez katalogu.

Václav Vokolek. Kresby.
Divadlo hudby OKS, Olomouc. 12.9.-14.10. Text v katalogu: M.Ho-
ryna.

Čestmír Kafka. Spojování a asambláže.
Foyer těšínského divadla a výstavní síň Na půdě, Český Těšín.
22.9.-20.10. Zahajovací slovo: J.Mátl. Text v katalogu: J.Ze-
mina.

Říjen

Jan Souček. Obrazy a grafika.
GHMP, Staroměstská radnice, Praha 1. 11.10.-18.11. Text v ka-
talogu: M.Halířová.

Karel Chaba. Obrazy.
Galerie Fronta, Praha 1. 4.-28.10. Text v katalogu: B.Hrabal.

Viktor Pivovarov. Obrazy z let 1981-84.
Ústřední kulturní dům železničářů, Praha 2. Říjen. Text v ka-
talogu: M.Pánková.

Eva Brodská. Goblény.
Jiří Seifert. Sochy a kameny.
Atrium, Praha 3. 23.10.-16.11. Text v katalogu E.Brodské: J.

Zemina. Katalog J.Seiferta bez textu.

Josef Hampl - Svatopluk Klimeš. Prostorové realizace v krajině.
Vstupní hala SÚDP, Praha 3. 30.10.-21.11. Zahajovací slovo
a text v katalogu: R.Prahl.

Milan Maur. Umění v přírodě.

Klub Futurum, Dům kultury kovoprůmyslu, Praha 5. 3.10.-31.10.
Příprava výstavy a text v katalogu: I.Raimanová.

Bohuslava Olešová. Obrazy a kresby.

Ústav makromolekulární chemie, Praha 6. 8.10.-19.10. Zahajova-
cí slovo: J.Zemina.

Květa Válová. Kresby.

Galerie 55, Kladno. 5.-27.10. Text v katalogu: J. a J.Ševčíko-
vi.

Bohumil Kubišta. Obrazy.

Výstavní síň Luna, Louny. 6.10.-4.11. Zahajovací slovo a text
v katalogu: M.Nešlehová.

Ladislav Zívr. Plastiky.

Východočeská galerie, Pardubice. 12.10.-18.11. Text v katalogu:
J.Sůva.

Stanislav Podhrázský. Kresby.

Stavoprojekt, Brno. Říjen. Zahajovací slovo: V.Eidernová. Bez
katalogu.

Josef Váchal. Fotografie.

Morevská galerie, Brno. 23.10.-25.11. Texty v katalogu: K.Čeliš
a M.Šejn.

Petr Šmaha. Kresby a grafika.

Divadlo hudby OKS, Olomouc. 17.10.-11.1. Text v katalogu: P.
Šmaha.

Magdalena Jetelová.

Samostatné oddělení v expozici: Forum, Curych. Říjen.

Magdalena Jetelová.

Galerie Walter Storms. Říjen - listopad. Příprava výstavy: W. Storms. Bez katalogu.

Listopad

Josef Saska. Grafika.

Výstavní síň Umění - knihy, Praha 1. 13.11.-30.11.

Jiří Kovanda. Kresby a osm dřevěných plastik.

Klub Futurum, Dům kultury kovoprůmyslu, Praha 5. Listopad - prosinec. Příprava výstavy: I.Raimanová. Bez katalogu.

Martin John.

Vladimír Skrepl.

VŠ klub FS ČVUT Dejvice, Praha 6. 23.11.-29.11. Bez katalogu.

Jiří Toman. Hry a Přání.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 6. 5.11.-16.11. Text v katalogu: J.Zemina.

Svatopluk Klimeš. Kresby a grafika.

Obvodní výbor Československé strany socialistické, Praha 7. 8.11.-30.11. Zahajovací slovo a text k výstavě: I.Raimanová.

Vladimír Jarcovják. Variace.

Galerie 55, Kladno. 2.-30.11. Text v katalogu: E.Petrová.

Bohumil Kubišta. Kresby, grafika.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 14.11.-9.12. Text v katalogu: J.Hockeová.

Marie Blabolilová. Grafika.

Divadlo hudby OKS, Olomouc. 14.11.-2.12. Zahajovací slovo: Y. Boháčová. Text v katalogu: E.Starý.

Prosinec

Josef Váchal. Ke 100. výročí narození ze sbírek PNP Praha.

Památník národního písemnictví, Praha 1. Prosinec 84 - leden 85. Text v katalogu: M.Mrázová.

Petr Pavlík. Obrazy, kresby, objekty.

Ústřední kulturní dům železničářů, Praha 2. Prosinec. Koncepte výstavy a text v katalogu: M.Slavická.

Karel Nepraš. Kresby.

OKS Opatov, Praha 4. 12.12.84-6.1.85. Zahajovací slovo: J.Krou-
tvor. Bez katalogu.

Jaromír Knotek. Obrazy a kresby.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 6. 17.12.84-7.1.85.
Zahajovací slovo a text v katalogu: R.Prahl.

Olga Čechová. Ovázané.

Galerie 55, Kladno. 7.12.-28.12. Text v katalogu: J.Šetlík.

Bohumil Kubišta.

Krajská galerie, Hradec Králové. Prosinec 84 - leden 85. Text
v katalogu: J.Sůva.

Zdeněk Hajný. Obrazy.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 19.12.84-13.10.85.

Štěpán Grygar. Fotografie.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 19.12.84-13.1.85. Zahajovací slovo
a text v katalogu: A.Dufek.

František Kobliha. Grafika.

Moravská galerie, Brno. 13.12.84-20.1.85. Text v katalogu: B.
Gabrielová.

Miroslav Štolfa. Obrazy.

Galerie výtvarného umění, Hodonín. Prosinec. Zahajovací slovo
a text v katalogu: I.Zhoř.