

82
2189

SBORNÍK

Památce Olega Suse

Praha - Brno 1988

Neprodejný rukopis

Opisování vázáno na souhlas autorů



O b s a h

	strana
Milan Uhde : Kurs pro současníky	4
Oleg Sus : Co vzniká a co trvá, co se vyvíjí a nevyvíjí	10
Strukturalismus a sémantika v díle Olega Suse	26
Jiří Rambousek : O Olegu Susovi, kresleném humoru, Hostu do domu a Křížovnické škole čistého humoru bez vtipu	32
Jaromír Zemina : O brněnské škole dějin umění	44
Jiří Valoch : Paradox vodopádu	48
Igor Zhoř : Cesty za Janem Steklíkem	51
Jiří Valoch : České vizuální texty šedesátých až osmdesátých let	59
Jiří Šetlík : Nejen pro zájmovou výtvarnou činnost!	70
Jindřich Chalupecký - František Šmejkal : Expresionismus, dada a české umění (polemika)	72
Josef Hlaváček : Sozanského vidění	101
Karel Srp : Krychle a Hugo Demartini	107
Jiří Šetlík : Patos a ironie v tvorbě Josefa Jankoviče	115
Karel Srp : "Zděšen teď stojím života na okraji" (K básním Josefa Čapka)	126
Ladislav Kesner ml. : Osobnost tvůrce v starověkém čínském umění	133
Milena Slavická : Reportáž z Moskvy (1987)	150
Ivona Raimanová : Výběr výstav moderního českého výtvarného umění v roce 1987	169

Milan Uhde

KURS PRO SOUČASNÍKY

(K úmrtí Olega Suse /1924-1982/)

Není známo, jak se přihodilo, že se stal asistentem na brněnské filosofické fakultě. Snad se o to zasloužili přátelé, kteří rozpoznali jeho talent a vzdělání. Prý nad ním po celá padesátá léta drželi ochrannou ruku. Estetický seminář, jehož knihovnu spravoval, byl jakousi exterritoriální půdou. Půjčovaly se tam knihy, které tehdy nebyly v katalozích, a pokud byly, musel knihovník předstírat, že nejsou. Do té knihovny jsem přišel poprvé na podzim před sedmadvaceti lety. Na přednášce se ukázalo, že jsem nečetl raného Erenburga. Ani Lazika Rojtšvance, ani Lásky Jeanny Neuillové. Zadíval se oknem a řekl: "Tak se u mne stavte."

Knihovna byla dlouhá a úzká místnost, po obou stranách až ke stropu regály s knihami. Také na zemi knihy. Až po kolena, místy i výš. Mezi hromádkami stezička, takže se dalo projít ke stolu. Mluvil se mnou a díval se při tom jinam. Tak to mívával ve zvyku. Lásky Jeanny Neuillové se nenašly. Zřejmě ani nepředpokládal, že se najdou. Sáhl třikrát do hromad. Bezvýsledně. Strašně zaklel a sáhl počtvrté. V ruce držel Bretonovy spojitě nádoby. "Znáte?" Zavrtěl jsem hlavou. "Člověče, to musíte. Pak si přijďte pro Erenburga". Klaněl jsem se v duchu i doslova a poroučel se. "Moment", zařval. "Máte kus hadru papíru?" Ano, přesně tak: kus hadru papíru. Neměl jsem. Popadl pepsaný blok, utrl rožek obálky, napsal na něj mé jméno, titul knihy, datum, podepsal se a hodil to na zem. Pochopil jsem, že se pokouší vzbudit dojem, jako by vedl kartotéku výpůjček. Vyprávělo se o obrovských částkách, které při kontrole knihovny pravidelně platíval za nevrácené knihy. Byla to pravda. Když se později přesvědčil, že knihy vracím, přestal přede mnou tu hru hrát a zahrnoval mne fantastickými svazky. Nikdy ne těmi, pro které jsem si přišel. Ty objevil později, anebo vů-

bec ne.

Přednášel stejnou metodou. Přednáška se jmenovala Levá avantgarda a měla tu vnější zvláštnost, že si ji v systému povinných lekcí směli zapisovat a také zapisovali i ti, kdo ji neměli předepsanou. Úvodem promluvil o pojmu modernosti, definoval, co rozumí avantgardou vůbec a levou zvlášť, improvizovaně přeložil odstavec z Lukácsovy studie Franz Kafka a Thomas Mann, a oznámil, že v další přednášce bude rozebírat Teigovy manifesty poetismu, ať se na to připravíme. Příště se však vrátil k pojmu modernosti a avantgardy, osvětlil je z úplně jiného hlediska, četl z Mathesiova překladu Šklovského, připojil úvahu o Romanu Jakobsonovi a nakonec upozornil, že musíme znát Teigovy manifesty poetismu, protože se jimi budeme za týden zabývat. Nedošlo na ně, pokud si pamatuju, za tři roky ani jednou, aspoň ne detailně a tak, jak sliboval. Nepřekvapilo by mě, kdyby se i po celé šedesátá léta Teigovy texty takhle vznášely nad adepty dějin umění a literární vědy. Nakonec byly nově vydány, přečetl jsem si je a měl jsem pocit, že je znám od dřívějšího.

Taková to byla přednáška. Běda tomu, kdo by v ní hledal soustavný soubor poznatků, které by se daly rozdělit do sto padesáti přehledných otázek a nadřít na jedničku. Ke zkoušce se studovala rozsáhlá doporučená literatura, něco bylo povinné. Na prvním místě Mukařovský, Estetická funkce, hodnota a norma. "Kdo to nebude znát", prohlásil, "půjde do prdele." Někteří budoucí uměnovědci a uměnovědkyně z toho byli zoufalí. Dělat si při jeho čteních podrobné poznámky nebylo nic platné. Zachytils jen spoustu odboček od hlavního tématu. Říkal tomu digrese. Ty paradoxně tvořily smysl celé věci. Byly to malé eseje a portréty tvůrčích osobností české a světové moderní kultury. Mnohá jména tu posluchači zaslechli poprvé. Fascinující byla šíře záběru, Husserl, Jaspers, Heidegger, Dilthey byli citováni s naprostou samozřejmostí, fenomenologie představovala neodmyslitelný pracovní způsob. Škoda, že jsem tehdy neměl magnetofon. Mísoto kusých a špatně srozumitelných písemných záznamů bych

dnes doma schraňoval cyklus mádherných půldruháhodinových monologů o socialistickém realismu jako pokusu o dobový sloh, o expresionismu, futurismu, surrealismu, strukturalismu, o formální škole, o Ejzenštejnovi, Dzigovi Věrtovi, Lunačarském, Mejercholdovi, o Nejedlém, S.K.Neumannovi, Václavkovi, Kurtovi Konrádovi, o bratřích Čapcích, o Masarykovi, Haškovi, o Osmě a Tvrdošijných, o Vančurovi, Halasovi, Holanovi, o E.F.Burianovi, Honzlovi a Frejkovi, o Devětsilu, Pásmu a Redu, o Nezvalovi a o aktuálních otázkách kulturní politiky. Každý z těchto monologů obsahoval bohaté odkazy na literaturu předmětu i s jejím stručným kritickým zhodnocením a byl řečnický dokonale, přitažlivý a zábavný. Podával ho herecky s nezbytnou dávkou exhibice, jakou v sobě má každý umělecký výkon. Nikdy zapomenu, jak v náznaku předváděl svou vizi Andreje Andrejeviče Ždanova ve vysokých botách, když na večírku s předními sovětskými skladateli demonstroval jednoruč na pianě správně zkomponovanou melodii. Přednáška užuž přerůstala v kabaret. "Klid prosím", řekl. "Ten muž řídil za války obranu Leningradu, a co dělal, vůbec nebylo k smíchu."

Byl uchvácen mnohostí a složitostí látky a hnán tímto úchvatem četl a psal. Vídal jsem ho při obojím. Skláněl se nad stránkou, předkláněl se a zakláněl jako polykač a chrlič ohně, při tom hlasitě promlouval, komentoval svou práci i to, co se dělo kolem, anebo zpíval. Improvizoval nápěv i slova, v groteskních rýmovánkách obráběl okamžité nápady, zaslechnutá slovní spojení anebo stav mysli. Dodneška to slyším. "Mik mik mik, mik mik mik, já jsem hodný nestraník." V pauzách vykřikoval slogany a hesla. Nejčastěji své erbovní: "Musíme pracovat". To byl mikro-skeč, napodoboval v něm jednoho ze svých představených, ale pilný byl doopravdy, závratně a posedle. Pamatuju skupinku jeho pražských vyznavačů, kteří dlouho nevěřili, že člověk jeho jména skutečně existuje. Vysvětlovali si ho jako mystifikaci, ke které se sdružilo nejméně pět autorů znalých alespoň pasivně němčiny, angličtiny, francouzštiny, ruštiny, italštiny, španělštiny a polštiny a schopných vést přízračně rozvětvenou korespondenci plnou vtípu až po tu rychlokresbu prasátka místo podpisu. Jinak

si nedovedli vyložit jeho plodnost a rozsah zájmů. Jejich podezření se udržovalo tím, že se přes stále častější a srdečnější pozvání neodhodlal odjet ani na půlden z Brna. V polovině šedesátých let k tomu konečně došlo. Vystoupil ráno na Wilsonově nádraží, obtelefonoval všechny, s nimiž potřeboval mluvit nebo kteří potřebovali mluvit s ním, sjednal na dvacet čtvrt hodinových schůzek v nádražní restauraci, absolvoval je, po druhé hodině odpoledne sedl na rychlík a v šest večer jsme ho našli u psacího stroje v redakci. Díval se jinam a křičel své erbovní heslo.

Zlobili ho, že je knižní člověk a zda prý už někdy viděl borovici. Myslím, že viděl, ale jistě to bylo dávno. Dovolenu, pokud vím, si nikdy v životě nevybral. Knihy mu byly vším, i přírodou. Ale ačkoli své žáky cvičil v respektu k umělecké imanenci, prvním a posledním měřítkem díla mu byla životní pravda. Měl pro ni přesný a přísný výt, jako F.I.Šalda a Václav Černý, které ctil. Sklony k akademismu netrpěl. Když v roce 1957 otiskl Jean-Paul Sartre v polské Twórszości svou revizi některých vlastních existencialistických východisek a přihlásil se k historickému materialismu, vyšel v Hostu do domu obsáhlý komentář. Můj universitní učitel v něm ocenil, že Sartre svou existenciální analýzu lidské situace spojil s historickým hlediskem v důsledný systém. Avšak řekneme-li důsledný systém - podotýkal - znamená to zároveň nebezpečí, že se analytický smysl pro konkrétní fakt otupí.

Někteří přátelé mu v dobrém vyčítali, proč se tolik zabývá krajovými záležitostmi, problematickými detektivkami, špatnými regionálními literáty, kyčovitou sci-fi a proč se navzdory prastaré Puškinově radě pořád hádá s hlupáky. Proč se víc nevěnuje systematické práci, proč nesepíše systematickou estetiku nebo nezpracuje její dějiny. Usmíval se. Obojí téma přece sledoval po celý svůj tvůrčí život, jako celou svou přednáškou o levé avantgardě směřoval k Teigovým manifestům. Dědictví české estetiky osobně prožíval a sdílel její zobecňující aspirace, ale neuměl, nechtěl a nemohl se vzdát své kritické

vážně pro detail, učitelské touhy vykládat a chlapecké, studentské chuti dráždit soudobé potomky otce Ubu, z nichž měl nejvíce spaden na blby učené a vědecké. Byl rozený polemik a dělal si nepřátele, protože polemizoval bezohledně. Bylo v tom jakési rytířství, kterému jde nejen o věc, ale také o čest muže, jenž obstál a zvítězil.

Když v roce 1970 zanikl Host do domu a redaktoři jednoho podzimního večera se loučili, bylo mi smutno, že můj stůl už nebude stát naproti jeho. Vráť se to někdy? Ptával jsem se ho pokaždé, když jsem nevěděl, a zeptal jsem se i tenkrát. "Blbost", řekl. "Je to nadlouho a já to nepřežiju."

Pak jsme se vídali málo a s lety stále méně. Psali jsme si jen lístky. Korespondenční přátelství bylo u něho něco velmi přirozeného. Místo jednoho novoročního přání poslal fotografii tabulky u Macochy: "Neházejte kamení do propasti. Ohrožujete životy lidí pracujících na dně."

V září 1972 na něho na zasedání ÚV KSČ upozornil předseda Svazu spisovatelů Jan Kozák. Projev uveřejnilo Rudé právo. Prý se politicky diskreditoval a je nesprávné, že ho ještě někde publikují. Okamžitě se to napravilo.

Chci o tom psát co nejvěcněji, nesoudit, nedojímat. Můj učitel mne učil, že konflikty spisovatelů s úřady jsou starého data, zhruba co je stát státem a literatura literaturou, a mají svoje následky. Musí s tím počítat každý, kdo se na to dá. Dal se a po svém to unesl.

Rozumní lidé s jistým postavením se prý snažili zachovat pro něho aspoň skromnou příležitost k obživě. Byl přece nejen kritik a publicista, nýbrž i pedagog, vědec a teoretik, historik a koneckonců také knihovník, i když poněkud svérázný. Své dluhy však platil.

Snaha těch lidí nevyšla. Prověřková komise prý mu předestřela, k čemu se má jako loajální zaměstnanec vyjádřit, a on ji poslal tam, kam studenty, když neznali Mukařovského. Sám prý tím o sobě rozhodl. Já bych to tak nebral. Za ta leta mě tam poslal vícekrát, a nebylo mě;

ale asi to není totéž.

Hledal zaměstnání a nenašel. Byl ochoten dělat kancelářskou práci, psát na stroji, korigovat. Uměl to perfektně. Nevzali ho. Zůstával bez místa až do posledka. Snad to v neštěstí bylo štěstí. Na svém životním způsobu mnoho nezměnil. S administrativními problémy své existence nebyl myslím obtěžován. Sluší se to zaznamenat a poděkovat za to. Odesílal do zahraničí své odborné studie, tiskli je, ale bez honoráře. Takový je ve vědě obyčej. Doma pracoval výhradně na cizí jméno. Ty příspěvky vycházely, nikomu a ničemu neublížily a usvědčovaly celou tu historii z nesmyslnosti. Vydělával, aby si mohl kupovat knihy. Všechny, nebo skoro všechny, co se vyskytly na trhu. Dobré i špatné. Nemohl bez nich být. A tak jen ten, kdo ho špatně znal, mohl mu radit k emigraci. To nebyla věc volby. Potřeboval svůj denní pracovní provoz, běh po známých a stálých štacích, dotyk s prostředím a časopisy, i když nepřímý. A pak: jak mohl jet na zbytek života třeba do Vídně, když mu bylo zatěžko zaskočit si do Prahy.

Byl nemocný, bolelo ho srdce a nechtěl k lékaři, tím spíš ne do nemocnice. Friedrich Dürrenmatt napsal kdysi rozhlasovou hru Noční rozhovor s opovrhovaným člověkem. Podtitul: Kurs pro současníky. K umlčenému spisovateli přichází do bytu kat, otevřeně a obsažně s ním rozmlouvá a pak ho bez romantických gest a kulís odpraví. Z ničeho neobviňovali ani sebe navzájem, ani nikoho jiného. Oba dva a zřejmě i ten, kdo kata platil, všichni byli přesvědčeni, že konají svou povinnost. A přece to byl romantický příběh.

Doktor Oleg Sus zemřel také doma, ale v klidu a pokojí, jako by si jen odpočinul mezi dnem. Nikdo tam nebyl. Jen ticho.

Oleg Sus

CO VZNIKÁ A CO TRVÁ, CO SE VYVÍJÍ A NEVYVÍJÍ

(Struktura a tvary pohybu)

1

Co vzedmuté vlny historie rozmetají nebo naopak nově naplavují jako zatím nescelené části, nánosy nové pevniny, to vše se postupem času proměňuje ve fakticitu. Fakticity se pak přejímá, zvláště společenská, přináší-li širokým vrstvám jisté zvýšení prestiže, stabilitu a ovšem v řadě první plnější žlab, ono zlepšení tzv. životního standartu. Co bylo zprvu vybojovááno, stává se hned poté a pak již napořád něčím již vybojovaným. Tak to chce v našem zvoleném příkladě koloběh života. Ale mohlo by se zobecnovat: všechno nové se proměňuje v to, co je, a poté v to, co bylo. Chtěné se mění v přijaté, projektované přechází, zčásti, ne vždy a všude a ve všem, ne pro všechny -, ale přece jen v cosi tak či onak "realizovaného". Ještě nedávno nové se stává běžně jsoucím, a pro ty mladé, nejmladší dokonce něčím již pouze byvším, tj. složkou historie, byť ještě v čemsi "greenhornovské". Určitá anticipovaná procenta z toho, co býti mělo, stávají se po stržení úroků konzumovanými procenty toho, co je, tady, po ruce, do ruky. Po vzedmutých vlnách nastupuje neodvratelně ustalující se, klesající hladina pozitivty. Přijímá se - jak se zdá nutně a přirozeně - co je "dané". Méně se již pak cítí a ctí vzepětí, jež původně neslo "tvořené" (neboť z aktu zrodu vyšel koneckonců stav danosti...). Původní komplexy zážitků, ono diltheyovské "Erlebniszusammenhänge", celé jejich systémy se propadají do minulosti - odzážítkovávají se (jak hrozné sloveso!): Stará generace ještě sní - ve fotelu - o vlastním bojovním mládí. Ale mladí lidé se již jenom dovídají o nedávné historii, jež se ve školometském podání proměňuje v abstraktní látku do sešitu, neprošlou žádnou interiorizací, tj. autentickým prožitkem.

Přechod na prkna školních abstrakcí postihuje ovšem

i jiné původní, tj. prvotní šiky úderných idejí. Je příznačné, jak se například určité pojmy posvěcované spočátku a-racionální vírou ve spásné dogma začnou vytrácet z inventáře teoretických úvah nebo naopak klesnou na pouhé vanutí vzduchu, na flatus vocis. V teorii i aplikované praxi se hybridizují s pojmoslovím institucionalizované společnosti výroby a konzumu, s provozem průmyslového nebo aspoň industrializujícího se organismu. Ten chce v první řadě fungovat, plnit plán, vyrábět kupy zboží - ne permanentní revoluce - a zvyšovat produktivitu práce, jak se krásně říká. "Rozpouštění" ideálů z doby minulé se napřed děje bez reflexe, jakoby bez uvědomění, odspodu a latentně. Relativizace i hereze se teprve v podkоровých oblastech připravují, ale všechny jsou předem, in bianco inherentní.

Nuže, první výdobytky se již v první generaci a hlavně v generaci jejích dětí a vnuků stávají fakticitou. Do fakticity se však rodíme bez nesnází, nic lehčího nad to. Představit si takovou situaci může však znamenat, že se vydáme všanc relativizaci. Neboť porodní báby nejsou ve výkonu své funkce permanentní, odcházejí od porodu. Akty převratů, budování i zvrhnutí, ideálního snění i aktivní nespravedlnosti, činy chtějící předit svět k lepšímu spolu s masovou represí se nemohou pořád odehrávat "in extremis", v zuřivých dialektických skocích a zvratech, v nichž se tak zalíbilo všem tluchubům na placených židlích.

Objevuje se - řečeno velmi obecně - rozestup mezi funkcí porodního aktu (oné zpatetizované geneze) a mezi funkcí nově se rodících výtvorů. Ty totiž nějak konkrétně i všedně existují: ode dne ke dni, každý týden, měsíc, rok za rokem. Původní smysl genetických aktů se najednou již ve všem nekryje se smyslem existování a fungování toho, co bylo stvořeno. Něco jiného je vznik, g e n e z e struktury, a něco jiného zase ustavená s t r u k t u r a sama. (Nemá zřejmě smysl vykládat dále takovou banalitu estetikům a teoretikům literatury, pro něž platí zásada strukturální explikace diachronie a synchronie.) Melancholie starých biteů dopro-

vázející každou retrospektivu, všechny vzpomínky (zidealizované a patřičně oslzené) na ono "nadšení" v byvších dobách to dokládají ad oculos. Struktura se pokaždé definitivně oddělí od geneze. Hlásal-li český politik a filozof T.G. Masaryk, že státy žijí těmi idejemi, jež je zrodily, jde o výrok pořád vlastně ambivalentní, polopravdivý: platí i neplatí. Společenská praxe totiž reviduje výchozí ideje (čtenáři si po svém čtou autory) : všechny se nějak adaptují, přizpůsobují a transformují již tím, že se mají uskutečňovat. /Nic nového pod sluncem: to věděl již Max Weber./

Ale takový je již běh věcí. Etablovaná společenská struktura trvající léta a léta po svém utváření má ovšem své vnitřní základy existence. Nemůže se odvolávat jen na porodní báby a sudičky. Musí nějak přetrvávat sama ze sebe, nejen vysněnými návraty zpět, k loži rodičky. A čím více se vzdaluje od místa svého zrodu, tím více pro ni platí skrytý paradox, vyrušující zvláště znehybnělou starou gardu - neboť societa může vlastně fungovat (ale také třeba jen vegetovat) "etsi deus non daretur". Pro evropské západní společnosti hlásící se k odkazu křesťanství to jasně, radikálně ukázal - z hlediska dialektické teologie - již Dietrich Bonhoeffer. Křesťané prošli lázní osvícení, laicizace, rozumové analýzy, instrumentálního myšlení, ale také se stali součástí mechanismu na výrobu a směnu zboží. V tomto světě se dobře vyznají, sami jej tvoří a udržují. Leč podle Bonhoeffera je to svět beznáboženský. A jediné dnes možné a adekvátní "beznáboženské" zvěstování vydá svědectví své platnosti a účinnosti právě tehdy, i když boha v představě nebude. Jak se vyjevuje, "všechno jde také bez Boha, a to stejně dobře jako předtím".

"/.../ Bůh jako morální, politická, přírodovědecká pracovní hypotéza je odstraněn, překonán; ale právě tak jako filozofická a náboženská pracovní hypotéza (Feuerbach!). Patří k intelektuální poctivosti nechat tuto pracovní hypotézu padnout, popřípadě ji vyřadit do té míry, jak jen je to možné. Pobožný přírodovědec, lékař atd. je hermafrodit.

1...1
"A nemohli bychom být poctiví, kdybychom neuznali, že musíme žít ve světě - 'etsi deus non daretur'. A to právě poznáme - před Bohem. Bůh sám nás nutí k tomuto poznání. Tak nás vede naše dospělost k pravdivému poznání naší situace před Bohem. Bůh nám dává vědět, že musíme žít, jako kdybychom se bez Boha obešli. Bůh, který nás nechává žít ve světě bez pracovní hypotézy Boha, je Bůh, před nímž trvale stojíme. Před Bohem a s Bohem žijeme bez Boha." (D.Bonhoeffer, Widerstand und Ergebung; text je z 16.července 1944.)

Avšak: nejde zároveň i o výmluvné, globální znamení pro moderní průmyslově-konzumní společnost jakékoliv ražby? I ona může být a také již vlastně je vyprázdněna, vydestilována "ideově", a přesto bude fungovat, jako by se nic nestalo... Jak se zdá, tak právě dnešní dějiny si dosti dobře nelze vysvětlit bez této zrychlující se fáze "oddalování" původních impulsů genese se starým puncem, oněch "božích" a "zbožštělých" učení, jež se propadají do zadního horizontu historie. I vůdcové byvšího patriarchálního typu ztratili svatozář - nejsou nutně, absolutně potřební. Mladá a nejmladší generace to zčásti ví, zčásti to jen tuší: již může existovat "etsi deus non daretur". Stará generace otců a dědů ztratila své sakrální, absolutní posvěcení, stala se profánní. Cosí základního se stále ztrácí jako tekutý písek přímo pod rukama ctitelům starých časů.

Klima této změny je všudypřítomné. Zachycují je i velmi prostoduché hlásiče počasí, v nichž úlohu rosníčky hraje běžná novinářská fráze. Bláznem by se jevil ten, kdo by zůstal týž; heslo "semper eadem" se stalo pro vyměňovatele masek nejnepopulárnějším. Beznadějným českým konzervativcem a nadějí na lepší bydlo by se asi zdál ten, kdo by bral vážně staré Masarykovo ocenění českého novináře, spisovatele a politika Karla Havlíčka Borovského, jenž byl zgruntu pořád svůj a týž: před revolucí i po ní (jenomže to se týkalo roku 1848). Pojem totožnosti se pro konz-

mužící masy proměnil: Ve sféře "objektivního ducha", který se srazil a vykrytalizoval v profesionálních grupách, chtějí si podržet jen tu "identitu" svého funkčního zařazení celé garnitury. Poměrná "neproměnnost" se zde týká právě jejich místa ve společném Par-kinsonově mechanismu, v pragmatismu obsazených křesel.

"Identita" se odloučila od "metamorfóz". Zůstalo však navíc zbožné egoistické přání: jedno se nemá plést do druhého. Což je pro garderobiéry dobových převlékáren výhodné již po materiální stránce: Jako by proběhla neveřejná schůze onoho objektivního "ducha", na níž se odhlasovalo, že za dobové ani příští proměny a změny masek nebude vypsán peněžní postih... Rozvodové řízení mezi "funkcí" a "myšlenkou" tak pokračuje ad libitum.

Problémy však leží skryty daleko hlouběji, pod pěnou. Špatné svědomí obyčejně nechce do hlubin pronikat, hrozí to utopením. Z toho, co zatím pociťuje temně a tupě jako výčitky, stalo by se totiž holé neštěstí. S nešťastným svědomím a na holo se dosti těžko žije. Prakticky vzato lze lépe existovat s představami o tom, že jeden a týž mechanismus - třebaže pospravovaný - běží en gros. V něm pak my jako trvalé malé mechanismy, jež se svými adaptabilními proměnami migrují do méně závažné, ne-li pro mnohé nezávažné "nadstavby". V ní nad společenským tělem těžká myšlenka, tento klaun vyskakující i padající současně, metaající kozelce, obracející se z nohou na hlavu a opačně. Takovou podobu vzal na sebe přechod od byvší dogmatiky k nespokojenému intelektu. Přechod se děje v kličkách a dílčích spazmatech. Je zařízen na dlouhé provizorium, jak se aspoň zdá. Provizorní myšlení se však podle zákona společenského konsensu podobá v čemsi pop-artu. Pop-ismy již nemohou být originálními celky, ale jsou to montáže, asambláže. Ideje se montují, jsou-li vytrženy z původních souvislostí ve věru mechanické reprodukce. Dobový "výtvarný" duch reklamních plakátů, slepovaných "membra disiecta" jako by vešel do úvah, a naopak. (Jak se to jeví, mohly by

vzniknout i pop-ideologie - nejsou-li již tady. Heuréka:
Jsou zde !)

2

Staří bohové leží povaleni a nemálo z nich se změnilo jen v modní kopie. Jsou-li mezi nimi ještě někteří nejstarší - napůl vztyčení na drobicích se podstavcích - ohrožuje je horizontální poloha jejich byvších uctívačů. Vleže se člověk lépe drží aspoň kusu země a nemusí vyvracet hlavu k nebi. Bývalý monopol na víru (a na víry vůbec) proděravěl: vznikla v něm intermundia, kde si drobné individuální pónikání vyhlubuje i rádoby spirituální bunkry. Takové je "In-der-Welt-Sein", máme-li mluvit módním termínem. Bertrand Russell kdysi ironicky poznamenal, že dnes nejsme sto vzkřísit staré koncerny na víru a šéfa-metafyzika, kterého mají v Tibetu jakožto druhého nejdůležitějšího úředníka. (Což již dnes neplatí - právě pro Tibet.)

Ludwig Marcuse si v roce 1966 zopakoval Russellovo výsměšné otaxování šéfa-metafyzika i úředních "myšlenkových" soustav, ovšem s jistým zlomyslným dodatkem na adresu "papeženství" v moderních ideologiích. Vážnějším problémem je však atmosféra provizornosti, ona filozofie prozatímnosti, kterou Marcuse odkrývá v soudobém myšlení, v babylonské pluralitě jazyků. Což také není nic nového pod sluncem; lstí dějin se již stalo, že již "staré" vyjevilo "nové". A tak kulturní historik Jacob Burckhardt razil tuto diagnózu dokonce před sto lety: "Hlavním fenoménem našich dnů je pocit provizornosti."

Doby se změnily, burckhardtovský "pocit" se však v jiných souvislostech a s jinými náplněmi reprodukuje i dnes. A je přirozené, že se zde neubrání ani ono globální přemýšlování, aspirující na explikaci a dokonce i na přeměnu světa, pro nějž se odvažuje strojit závazný světový názor. Neubrání se již z jednoho prostého důvodu: jeho původci-rodíče mají totiž děti, učitelé žáky. A právě děti s učedlníky dospívají nakonec do

bodů, kde je po naivních přísahách na slova mistrů česká větší nebo menší vystřízlivění, přesun do jiné, prozaičtější roviny - do všednosti, každodennosti. Byvší náčelníci univerzálního vykladačství - od přeměny vody "skokem" v páru po sociální boje Pygmejů - byli proti tomu všemu vlastně již od počátku bezmocní. Jejich antikvované proklínání neposlušných mladých heretiků dnes připomíná obehnanou gramofonovou desku. Jednou byl nastolen vědecký, kritický rozum do společnosti; následkům se nelze vyhnout. Neboli, jak řekl Friedrich Schiller: Uvažování (reflexe) je první liberální vztah člověka k vesmíru jej obkličujícímu (Listy o estetické výchově). Skutečnost byla tolikrát prohlašována v obranu proti biskupu Berkeleyovi za nezávislou na noetickém subjektu, že se právě takto ráčila také svým "uznavatelům" projevit. Univerzalismus, jenž chtěl najednou pohltnout a pojmut vše, zjišťuje nyní svá bílá místa, prázdné zóny, série otazníků bez odpovědí, a volky nevolky si uvědomuje také myslící konkurenci, tu z jiných "táborů". Jednoduché shluknutí pod prapory pravověrných nemohlo samo o sobě zadržet pohyby a transformace jsoucna ani lidské existence ve světě dějin. Nadto pak dílčí průhledy, pohledy klíčovou dírkou skrze a za jednotící ohradu jen podporovaly "svěbytný" růst systémů paranoických myšlenek (Jean-Paul Sartre), protože se torza splétala v umělé souvislosti, pseudokontexty. Z reality XX. století - v atomech i vesmíru, v informacích, v duších i ve společnostech, v umění, filozofii i v ideologii, v jednání, chování i řízení člověka, v člověku uvnitř i navenek na těle, s vlasy třebaš à la Beatles nebo na blbečka, s texaskami na nohou - se vždy vynořovalo něco, o čem talmud nemluvil. Co však emergovalo, činilo potíže. Podle předpisů a zásad to nebylo k vidění, vždyť bylo psáno, že patříme jen to, co se má zjevit podle plánu předem a shora narýsovaného.

V této situaci změn vedoucích k rozkolísání údajné stability a k přechodu v údobí tzv. prozatímnosti nemohli ovšem plnit svou úlohu staří, zkostnatělí šé-

fové idejí. Začali ztrácet svou funkci nejvyšších symbolů-paradigmat, zaručujících pro všechny - od ministrů po dojičky - jednotu učení a světa, základní jistotu a sjednocující emotivní náboj oné víry, která neměla co činit s církevními bohy.

Jednota - jistota - víra: ta svatá (u věřících) i jen profánní trojice (u ateistů) se dnes disociuje, doslova rozkládá. Rozkládá se, skoro by se dalo říci, chemicky. Ale "chemie" ducha tu není pro moralizování a neurotický křik nad rozkladem hodnoceným jen záporně, jako by šlo o samé hnutí duší a těl. Objektivně vzato uvolňuje historický rozpad přirozený proces diferenciace. Podobný proces následuje po pokusech o vypjatou syntézu - obyčejně však jen o uniformizaci -, po radikálním "slučování", v němž měly zmizet vzpírající se konkrétniny prvků, složek. (Taková je tzv. dialektika dějin.) Změna na přechodu doby vede, jak víme, k vytvoření klimatu provizornosti. Do něho jsou ponořeni třeba i skálopevní vyznavači byvší ortodoxie a na jiném pólu se toto ovzduší projevuje i v tčkání kuchyňské skepse, vrhnuvší se na jediné hmatatelné "obstarávání". Vládne "das Besorgen", jemuž by se i Martin Heidegger divil. Většinou však nepřekvapuje.

"Unum necessarium" ztratilo dřívější posvěcení, takovou či onakou sakrálnost. "Jedno" předtím nepřipouštělo "mnohé". Totální jednotu bez rozlišování pravd měla zaručit jedna velká nadpravda - "metaveritas" - a její realizace v pozemském životě, ovládaném údajně plánem, jenž měl plnit roli projektu pro všechny. Různorodost věcí a lidí tak byla jen narychlo, ne podstatně, ne organicky, včleněna ve fiktivní celek domněle rozhybávaný historickou "dialektikou". "Monolit" se však i tehdy pořád z něčeho skládal - z částí, dílů, složek, elementů - tedy z ne-celků. Zprvu to nevadilo. Neboť, a to je překvapení největší - i ty nejfalešnější momenty ideologií se na určitou dobu tak či onak snášely v kolektivním povědomí docela dobře s horečnatou aktivitou právě v rané fázi dobové euforie, která si na racionalitu nepotrpěla. Dynamiku

budování kvazimytické stavby pro všechny doprovázela
 fikce a fetiš. V nové Babylónii mělo být to, co bylo
 chtěno, sněno: vládlo ideologicko-politické chtění
 (ne snad "Wahrheitswollen"). Paradox? Paradox - vždyť
 pouhý postulovaný univerzalizmus jistého "Weltanschau-
 ung" nemusí ještě pokaždé a všude znamenat v sociální
 realitě prosazení inteligibility, ryze racionální kon-
 strukce tzv. nového světa. I iracionálně může po svém
 přeorávat půdu a také buduje narychlo aspoň torza ba-
 bylonských věží, tyto výlevky utopií. Rozum sám není
 zárukou pro futurlogickou felicitologii a bývá vždy
 v nevýhodě vůči zuřivě aktivistickému ideologismu.
 Mytologie koránu nevadila kdysi v expanzi arabské mo-
 ci i kultury. Křesťanská trojice Otce, Syna a Ducha
 svatého - pro rozum s dostatek bláznivá, absurdní - ne-
 škodila v náporu obrněných feudálních "comandos", ší-
 řících ideje i středověkou státnost mečem a krví.
 Naopak. I mystifikace a iracionalismy ideologií, hlási-
 cích se dnes zase k vědě, jsou nebo mohou být navýsost
 pragmaticky zaměřeny, stejně tak různé laicizované
 kultury. Jenomže - a to na rozdíl mezi přítomností a
 minulostí - dnes již nejsou doprovázeny velkými tvo-
 řivými impulsy. Naopak: jedno se odloučilo od druhého.

Nuže, štěpí-li se dřívější fetiš "jednoho" v "mno-
 hé", rozlišené a koexistující, proměňuje se bytostně
 i to, co dnes někteří melancholičtí pamětníci starých
 dob vyvolávají ve vzpomínkách na "ztracený čas" dyna-
 mického napětí a aktivismu, jenž se chtěl totálně
 zpředmětnit ve výtvorech člověka. Neuctivý Slawomir
 Mrozek již v padesátých letech nakreslil jak stoupa-
 jící počet vyrobených kilogramů železa na hlavu oby-
 vatele stlačuje postavy Poláků, kterým to železo v po-
 době závaží působilo ne právě příjemně tlakem na hla-
 vu... Z víry v neproblematické plody takového bezmys-
 lenkovitého, mechanického a kvantifikujícího evolucion-
 nismu jsme snad aspoň částečně vyléčení. Což je jistě
 pozitivní výsledek pohybu od archaických dogmatických
 iluzí o Jistotě Velké Totální Univerzality. Její rozlo-
 žení, disociace (ve formách historicky nutných, ne

v subjektivních extrémech) znamená tedy i jisté, byť relativní dějinné plus. Totiž zmenšení distance od konkrétna, od "věcí samých", jež chceme poznat, předělat nebo znovu vytvářet.

Leč to je jedna klička dějinného procesu: ten zároveň rozkmitává rozpadávající se substance. Rozpad není jen záležitostí údajného společenského onemocnění, úpadku, jak si to představovali mnozí bojovníci s tzv. dekadencí. Disociace a rozpad je totiž současně přechodem v nový energetický stav, přechodem na další nabuzenou energetickou hladinu. Údajně stálé, fixované postavení nahloučených a vzájemně se překrývajících částic se proměňuje v pohyb a vyzařování jdoucí z částic, jejichž existence se teprve tak stala evidentní. Rozdělené, rozlišené, rozpadlé, rozložené vystupuje z nediferencované šedi toho, co se zdálo jednoduchou látkou, "celkem" vůbec nerozdrobeným, substancí bez kvalitativních distinkcí uvnitř. Citlivé seismografy vědomí zachycují pak šerosvitné radiace z tohoto rozpadu, jehož poločas je nám neznám. Vznikají nové paprsky z rozkládající se "jednoty" v mnoho- a různotvary, agregáty a nakupeniny, z disociace jistoty v labilní stav nejistého, z rozložení víry v pochyby skeptiků, kladoucích prsty do otevřených ran. Nemá smyslu zavírat oči před tímto "černým zářením." Výnosy je neodstraní, Geigerovy počítače jsou v hlavách a srdcích. Vlna rozmontovávání i montáží, asambláží a pop-artismů není jen ateliérovou záležitostí: rozlévá se po ulicích, od vchodů do filozofických institutů po schody činžovních domů. Teprve rozmontování předcházejících myšlenek en bloc umožňuje nejružnější překvapující spoje idejí znovu objevovaných, znovu očišťovaných nebo také prostě přejímaných. Takový je běh světa.

ní, jsou "nemyslitelné" a tím "nevyslovitelné". I nové ideje ražené kreativním myšlením bývají ve své formulaci mixáží se skutečné inovace a z konvenčních paradigmat, jež jsou tímto myšlením přesahována (Erich Fromm, Freuds Psychoanalyse - Größe und Grenzen). Ale i přitom celá paradigmata vědění a modely explanace přicházejí jedny za druhými na pitevní stůl. Tak je postupně vystavována kritice, ne-li destrukci struktura epistém založená na údajné neproblematičnosti, samozřejmosti lineární evoluce spějící bez hranic vpřed a s ní spojeného tzv. pokroku. Vyvíjí-li se vůbec něco, je to vždy právě toto něco, ať boty, stroje, móda, společnost, umění atd. (Což věděl již T.G.Masaryk - v minulém století...) Není tzv. vývoje bez jeho "nositele", řekne-li se to takto výrazem nepřiliš adekvátním. Není diachronie bez synchronického momentu. Probíhající změny se dějí v objektu, jenž si podržuje identitu, jinak by se rozpadl v nespojitosti, z nichž každá by byla vůči druhé a další totálně cizí "jinakostí". To se nakonec poznává i v reflektující teorii. A tak se po euforii z totálního evolucionismu a bezbřehého spění "vpřed" skládá zrezivělá pojmová výzbroj a hledá nová, nosnější.

Jeden z příkladů: proti zcizujícímu víru samých směn má být podle modelů antropologismu nastoupena cesta za tzv. člověkem samým. Člověk se má vrátit "sám k sobě", má se přetvořit "sám ze sebe". Proč by se sem nedosadila jako ideál třeba kategorie osobností, spontánně řízené z jejich vlastních vnitřních sil a dispozic? (Zastánci personalismu by byli pro.) Ovšem skutečná individua plus individuality, jež jsou "inner-directed", nelze na druhé straně hledat v prázdném pomyslu o člověku vůbec nebo v importovaných teoriích, dovezených přes hranice. Naše české reflexe se in concreto netýkají Eskymáků, ani odchovanců Oxfordu. Jsme tací, jací jsme. Ale jaké jsou skutečné kvality (nebo slabosti) našeho "Selbst-sein", našeho samo-bytí? A jak tu hledat opory a síly, potence, když třeba ono samo-bytí se již začalo vyprazdňovat, co když je toho málo - v nás samých? Ostatně není vůbec snadné hledat

nějaké evidentní centrum securitatis v "sobě samém", když nade vším vládne všední den, jež tak bystrozra-
ce vystihl německý sociolog M.Weber. "Sociales Alltag"
- společenská každodennost, všední den - je ono řečiš-
tě, do něhož se po oné stále přeceňované "realizaci"
vlévají a klesají koncepce, plány, patetické projekty
nových světů. Někdy sice a v něčem aspoň částečně empi-
ricky vstupují z ideality chtěného a vysněného do své
jevové fakticity v podobě průměrné reality, kde pak mo-
hou a vlastně musí sestoupit z ideálu do tzv. praxe
a koneckonců zbanálnět. Každá revoluce má svůj všední
den, ba samé všední dny. Každý režim má svůj ancien
régime (Stanislav Jerzy Lec). A každá generace zaklada-
telů má své následovníky v uživatelích, synech, vnucích
atd.

Co platí pro historii, zasahuje i do sféry, jež je
pro pravověrné vyznavače nekonečného progresu skoro
sakrosanktní - totiž do tzv. v ý v o j e, tohoto uctí-
vaného motoru změn a spění - prý - vpřed. I tento vývoj
- nechť v té nebo oné verzi prezentovaný - má navzdory
představě o nekončící množině "inovací" nejen své zá-
kruty a víry, nýbrž také tišiny a protiproudy. Nemělo
by se zapomínat na nezlikvidovatelnou antidialektiku
hérakleitovského "vše teče" s údajně vševládou, zabsol-
lutizovanou změnou. I kdybychom hypoteticky přijali před-
stavu o všudypřítomném proudu samých změn, znamenalo by
to, že naprosto zavrhneme myšlenku o tom, že něco může
t r v a t, udržovat se ? Vždyť samy procesy změn - nechť
již nepatrných nebo velkých - bude asi ztěžka převést
jen na zoufale neuspořádané tékání prachových částic,
jak se někdy našemu zraku jeví ve slunečním protisvětle.
Takový zabsolutizovaný Brownův pohyb by spíše připomínal
cestu opilce. A byl by pod nadvládou stejně zabsolutizo-
vané náhodnosti, totální nespojitosti (přetržitosti)
v celé sérii změn probíhajících v čase. Jenomže v dia-
chronii najdeme jistou míru uspořádanosti procesů, i
v ní se cosi řetězí, učleňuje, uspořádává. Není tudíž
asystémová ve všem všudy - ale to již věděli Jurij Ty-
ňanov s Viktorem Šklovským. V proudění změn se dají ko-

neckonců rozeznat jejich jisté útvary, do nichž se skládají, v nichž jsou s větší a často právě menší mírou organizovanosti strukturovány. Řekne-li se však struktura, znamená to moment jistého trvání, určitého stupně rezistence vůči všeřravému času, tedy určitý typ invariantnosti. Jí se promítá synchronie, ba dokonce achronie do diachronie. A to byť i se tento moment zdál skryt, nepřítomen, třeba pro toho, kdo vskutku věří, že nevstoupí dvakrát do téže řeky, zapomínaje na školní poučení z formální logiky. (Řeka - tento tradiční symbol údajné "všezměny" - panvariantnosti - je totiž "t á ž" již kvůli obrazci, geometrii ("Gestaltsqualität") svého celého řečiště, v němž si ovšem vlny, vlnky, proudy a víry mohou pohrávat od břehu k břehu, kilometr za kilometrem, jak chtějí. Kategorii trvání bychom si totiž neměli plést s kategorií statické identity, s nehybností a absencí jakéhokoli pohybu...)

A za druhé, jak již bylo řečeno: Neexistuje žádná ryzí "vývojovost" sama o sobě a ze sebe jako izolovaný "pohyb-změna", není tedy žádné puristicky vypreparované "měnivosti" samé o sobě a ze sebe se reprodukující. Vždy se d ě j e n ě c o s n ě č í m, něco se z něčeho vyvíjí, jindy něco k něčemu regreduje, něco se k něčemu dovíjí (advoluce!) atd. Změny, vývoj i jiné procesy a diachronie vůbec se svými podíly systémovosti - to vše má také svůj způsob jsoucnosti ("Seinsweise"), o n t o l o g i c k o u dimenzi. Někdy se při této příležitosti mluví o tzv. substrátu jakýchkoli procesů a sérii změn, ať již vývojových nebo mimo-vývojových. Tato stránka ovšem uniká zraku těch, kteří chtějí ve všem vidět samé kolotání, dění, ruch a vůbec změny - tito fetišisté holé "voluce", "nikání" (srovnej vz-nikání, za-nikání...). A tvoří tu snad umělecká tvorba nějakou výjimku? Copak propadla jen nezadržitelné směně směrů, škol, mód, onomu míhání a oscilacím, v nichž se kdysi vyznavačům modernolatrie tak zalíbilo? I v ní se cosi vzpírá, něco přetrvává uprostřed víru času a jeho linearity. Skrze rezistenci vůči nezadržitelné prchavosti času a tím vůči drtivému mlýnu pomí-

žitelnosti si razí dráhu jedna z bytostných, specificky životních (vitálních plus vitalizujících) funkcí Poiesis v tom nejširším smyslu slova, jak jej kdysi vymezil surrealista Karel Teige. Tato funkce umožňuje, aby se člověk pohlcovaný zároveň vířením času setkával na nekonečném počtu cest se svým lidstvím, se svou antropologickou konstitucí, se svou "totožností" (jak tomu na počátku 30.let chtěl André Breton ve Spojitých nádobách).

Konkrétní proporce i průniky mezi prouděním tzv. vývoje včetně jiných diachronických procesů a mezi udržujícími, zachovnými silami, mezi explozí změn a stavy trvání čekají v mnohém na své odhalení. Samy se totiž různí, mají mnohotvárné historické podoby. Třeba se v určité době promění, disociuje soustava původních hnacích impulzů a ztratí své vysoké napětí: Rozdrobí se v ukájení průměrných privátních, individualizujících zájmů (pokaždé partikulárních), současně se však shlukujících podle zákona velkých čísel v jednu masu Zájmů a Potřeb, této kategoriální náhražky za původní zlaté tele. Ale něco velmi příznačného věděl právě v této souvislosti - o své době - jeden z praotců existencialismu Søren Kierkegaard. Že by se epocha rozpadu hegelovských systémů nějak odzrcadlila ve druhé půli našeho století? Myšlenka je to zdánlivě ahistorická, ale porovnání je možné, právě pro analogie mezi strukturami. I Kierkegaard mohl poměřovat svou dobu s periodou, kterou označoval za revoluční. Jeho typologie je nanejvýš zajímavá a skoro až šokující již v tom, jak pro nás z hloubi dějin zpřítomňuje minulost. Existenciální zážitek vyšlehuje obdobně jako kdysi. Identifikuje. ... A tehdy? - Doba činů je nahrazena dobou oznamování (Kierkegaard). Co dánský myslitel poznal kdysi sám, rozředili dnes jiní do afišů mc-luhanismu a oné inflační teorie, jejímž pupkem světa jsou z fetišizované komunikace, nadto ještě masové. Proti aktu stojí již jen druhotná, ne-li terciární reflexe. V protikladu k revoluční době, která jedná, považuje Kierkegaard svou epochu za dobu ohlašování, nejrozlišnějšího oznamování: nedochází v ní k události, dochází rovnou k ozná-

mení.

Kierkegaardův stesk nad dobou oznamování, nad érou řekli bychom přebujelých "informací", má jistě své kořeny v jeho existenciálním myšlení a neměl tu být reprodukován jen jako na tibetském modlicím mlýnku. Co dnes na rozvinutém, domyšleném názoru dánského filozofa upoutá, je scéna v pozadí, vztahy navazované mezi světem moderní civilizace a sdělením o něm, mezi vlastním inventářem našeho "Umwelt" a komunikáty, mezi objekty a znaky. Ale tím se již Kierkegaard nezabýval, do těchto oscilací jsme vtahováni my sami: Tua res agitur! Zvrstvující se svět hmotných věcí, umělého prostředí, společenských vztahů a duchovních produktů se dostává k člověku-jedinci čím dále tím častěji nepřímo, jako samé "označenosti" v sítích mechanismu označujícího a označovaného, ale i toho, co navíc označuje jednou již označené. Skoro vše je pokrýváno, polepováno víněťami znaků, ikonizováno, symbolizováno, indexováno, indikováno ... (Expanze sémiotiky do všech sfér i zákoutí našeho světa a také do přírody - například do krajiny i k živočichům - je sama průvodním příznakem, up-to-date syntetizující reflexí, vyrůstající jako pyramidová nadstavba nad tímto světem věcí.) Další a další znakové systémy a metasystémy se vsouvají mezi člověka a svět přírodní i společenský. Na znaky se kupí metaznaky, z mediací se stávají metamediace. Sama zprostředkovanost se k nám skoro nedostane - bezprostředně! Nepřímé se podává - nepřímo; zprostředkované se ještě destiluje dalším zprostředkováním, a řetěz těchto likvidátorů přímého stýkání se zdá být nekonečný.

A co umění, poezie ? Jednou z antropologických funkcí tvorby by snad měla být eubiotická, lidsky "hygienická" obrana, ne-li vytváření léčivých protilátek p r o t i roztáčenému mlýnu mediací. Stačí však umění na tento sisyfovský úkol? Pomůže tu slabé pero básníkovy, které podle některých mělo být dokonce po osvětimském desastu odloženo jako cosi beznadějně bezmocného? S vytčenou funkcí však souvisí i další bytostné poslání tvorby. To není její podlézavá služba "časovosti", tzv.

aktuálnosti a tzv. angažovanosti, jak to vše stále doporučují odposlouchávači vteřinového tikotu. Naopak, je to její zživotňující rezistence vůči roztříštění člověka v momentální tiky "aktivity", v atomizaci, pro niž se kategorie času zdeformovala na úprk diferenciálních časových jednotek, jedné za druhou a bez ustání, bez rozmyšlení, bez zastavení, bez možnosti opřít se takovému kolotání a vzdorovat mu. Čas pro člověka však není jen toto doslovné padání z minulosti v přítomnost, která se ihned mění v zapadající minulost. Je to také t r v á n í. Neboť "věčně trvá čas", řečeno ústy českého básníka Jana Skácela ve sbírce Dávné proso (1981). Jako by nám to vzal z pera...

STRUKTURALISMUS A SÉMANTIKA V DÍLE OLEGA SUSE

(Pokus o výběrovou bibliografii; sestavil Igor Zhoř)

Tato bibliografie není jen výběrová, je - bohužel - fragmentární a nedokonalá. Vychází ze soupisu, který v roce 1968 pořídil autor sám (in: Ročenka brněnské university 1964-68, UJEP, Brno, str. 462-464), dále z výběru prací pořízeného Miroslavem Procházkou (in: editní sborník In memoriam Oleg Sus, Brno 1984) a doplňuje jej o další položky, pokud se daly zjistit v dosud nezpracované pozůstalosti.

Bibliografie je tematická; soustřeďuje se na texty, týkající se sémantiky a strukturalismu. Sus publikoval ovšem mnoho prací s jiným obsahem, jednak z estetiky, jednak z teorie literatury a dalších umění. Uveřejnil nepřehledné množství kritik, glos a polemických článků, z nichž některé vybral do shora zmíněného soupisu v Ročence brněnské univerzity.

V oblasti výtvarných umění se především zajímal o tzv. kreslený humor, domácí i zahraniční. Psal o něm pod různými šiframi drobné medailony porůznu otiskované. V tomto sborníku je na jiném místě stať o Susově podílu na činnosti Křížovnické školy čistého humoru bez vtípu; tam jsou i odkazy na publikované texty v jejích výstavních katalozích.

x x x

1958 :

Sémantický problém "významové představy" u Otakara Zicha a J. Volkelta. K počátkům sémantiky v moderní české estetice. Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, řada F 2, Brno 1958

Pravda logická a pravda umělecká. Pravdivost vypovídacích vět v literárním díle jako problém sémantiky. Ibidem, řada B 5, Brno 1958

1960 :

Sémantické problémy umění u Josefa Durdíka. Z dějin české estetiky: formalismus a sémantika. Filosofický časopis 1960, čís. 8. Praha 1960

Zárodky sémantiky básnického jazyka v Durdíkově poetice. Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity, řada D 7, Brno 1960

K hodnocení strukturalistické sémantiky umění. Ibidem, řada F 4, Brno 1960

Sémantika umění v českém strukturalismu a problémy jejího hodnocení. Slovenský filologický časopis 1960, str. 416, Bratislava 1960

1961 :

Příspěvky ke genezi teorie významu v české strukturalistické estetice. (Nepublikovaná kandidátská práce na filosofické fakultě UJEP, obhájena v Brně 1961.)

1964 :

K počátkům sémantiky umění v české estetice. Zichova teorie významové představy a sémantická typologie. Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity, řada F 8, Brno 1964

K předpokladům vzniku české strukturalistické estetiky a sémiologie: linie "duchovědná". Estetika 1964, čís. 1, Praha 1964

Anfänge der semantischen Analyse in der tschechischen Poetik Josef Durdík's und seine Theorie der dichterischen Sprache. Zagadnienia rodzajów literackich 1964, čís. 1, Wrocław 1964

1966 :

Genese sémantiky umění v české tvarové estetice. Literaria, svazek IX. (O literarnej avantgarde), SAV, Bratislava 1966

Příspěvek ke strukturní teorii estetické normy. Estetika 1966, čís. 4, Praha 1966

Ke vzniku sémantické typologie v estetice Otakara Zicha. Česká literatura 1966, čís. 4, Praha 1966

Nová koncepce psychologie literárního tvoření a "psychopoetika". Slovenská literatúra 1966, čís. 1, Bratislava 1966

1967 :

O strukturním rozboru estetické normy a dynamice jejího vzniku. Česká literatura 1967, str. 220, Praha 1967

Prehistorie Šaldovy symbolické estetiky a její kontext. Estetika 1967, čís. 4, Praha 1967

Predistorija češskovo strukturalizmu i ruskaja formalnaja škola. Československá rusistika 1967, str. 229, Praha 1967

Český strukturalismus z hlediska ideologického "demaskování". Česká literatura 1967, čís. 15 (?), Praha 1967

O struktuře estetické normy. Mladá tvorba 1967, čís. 1, Bratislava 1967

Problémy "pravdivosti" a "lživosti" literárního díla. Ibidem, čís. 4, Bratislava 1967

1968 :

Typologie tzv. slovanského formalismu a problémy přechodu od formálních škol ke strukturalismu. Československé přednášky pro 6. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1968

Založení Šaldova symbolismu ve vztahu k německým duchovním teoriím. (Z prehistorie strukturalismu.) Sborník F.X. Šalda 1867 - 1937 - 1967, Academia, Praha 1968

O struktuře. K pojmosloví českého strukturalismu v díle Jana Mukařovského. Česká literatura 1968, čís. 4, Praha 1968

Český formalismus a český prestrukturalismus. Pokus o typologii. Orientace 1968, čís. 5, Praha 1968

1969 :

Poetry and Music in the Psychological Semantics of Ota-
kar Zich. From the History of the Czech Formal Method
and Prestructuralism. Sborník prací filosofické fakulty,
řada H 4, Brno 1969

1970 :

O jednej z výrazových hodnot literárneho diela. Tzv.
náznornost a funkcia umeleckého textu. Slovenské pohľa-
dy 1970, čís. 12, Bratislava 1970

G.W.F.Hegel - the Inspirer of Semiology in the Czech
Aesthetics and Poetics. Sborník prací filosofické fakul-
ty, řada D (Rukopis v pozůstalosti), Brno 1970

Estetické problémy pod napětím. Vydavatelství Symposium,
Praha 1970. (Vysázeno a nevydáno.)

1971 :

Les Traditions de l'Est^hétique Tchèque Moderne et du
Structuralisme de Jan Mukařovský. Du "Formisme" au
Structuralisme. Revue d'Esthétique 1971, čís. 1, Paříž
1971

O novej teórii estetickej normy a jej fungovaníu. Rombold
1971, čís. 3, Bratislava 1971

Otvírání struktur - 80 let Jana Mukařovského. Slovenská
literatúra 1971, čís. 6, Bratislava 1971

1972 :

On the Genetic Preconditions of Czech Structuralist Se-
miology and Semantics. An Essay on Czech and German
Thought. Poetics 1972, svazek 4, Amsterdam 1972

Die Wege der tschechischen wissenschaftlichen Ästhetik
Jan Mukařovský s. Die Welt der Slaven 1972, čís. 1,
Kolín n.R. - Vídeň 1972

Die Genesis der semantischen Kunstauffassung in der mo-
dernen tschechischen Ästhetik. Ibidem, str. 281. Kolín
n.R. - Vídeň 1972

Le Formalisme et le Préstructuralisme tchèque. Change
1972, čís. 18, Paříž (?) 1972

Genese sémantiky hudby a básnictví v moderní české es-
teticce. Dvě studie o Otakaru Zichovi. 79 str., Editio
Supraphon, Praha 1972 (Vysázeno a nevydáno.)

1973 :

On the Origin of the Czech Semantics of Art. The Theo-
ry of Music and Poetry in the Psychological Semantics
of Otakar Zich. Semiotica 1973, čís. 2, Haag 1973

1974 :

Dramat przeciw poeiešci. Nowe pojecie twórczości w
transformowanym sartryzme. Zagadnienia rodzajów lite-
rackich 1974, čís. 1, Wroclav 1974

1975 :

A Contribution to the Prehistory of Relations between
Formalism and Semantics. The Czech Semantics in statu
nascendi. (A Historical Retrospect.) Working Papers
and Pre-publications. Série A, svazek 42, Universita di
Urbino, 1975

1976 :

On some Structural-semantic Problems in Mukařovský's
Theory of Aesthetic Norm. Zagadnienia rodzajów lite-
rackich 1976, čís. 1, Wroclav 1976

1977 :

Ein Strukturmodell des Fungierens und der Applikation
der ästhetischen Norm. (Axiologie und Semiologie.)
Die Welt der Slawen 1977, čís. 1, Kolín n.R.- Vídeň
1977

Zwischen "Formismus" und Strukturalismus. Zur Kritik
am sogn. slawischen Formalismus und zu den Problemen
des "Übergangs von der Prager ästhetischen Schule zur
Strukturalistischen Literatur und Kunsttheorie. Ibidem,
čís. 2, Kolín n.R. - Vídeň 1977

Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy. Psychosémantika a divadelní umění. (Předmluva k "Otakar Zich, Estetika dramatického umění".) *Analecta Slavica*, svazek 14. Würzburg 1977

Die Kunst als strukturelles und nicht-strukturelles Phänomen. Vergleich des Structuralismus und des Meta-structuralismus. Actes du VII^{ème} Congrès International d'Esthétique Bucharest 1972; Editura Academici, svazek II. Bukurešť 1977

1980 :

Die ersten Ansätze zu einer Kunstsemiotik in altem tschechischen Formalismus bei Josef Durdík. (Ein Kapitel aus der Geschichte der tschechischen Ästhetik.) Wiener slawischer Almanach, svaz. 5. Vídeň 1980

Kreativität und Non-kreativität. (Zur inneren Antinomie und zur historischen Relativität einer Strukturkategorie.) Referát ve sborníku 9.mezinárodního literárního kongresu, Dubrovnik 1980 (Nebyl přednesen.)

1981 :

Individuum-struktur-antropologische Konstante. Randbemerkung zur Beziehung zwischen dem Strukturalismus und der ästhetisch-semiotischen Anthropologie. *Linguistic & Literary Studies in Eastern Europe*. (Semiotics and Dialectics.) Amsterdam 1981

1982 :

From the Prehistory of Czech Structuralism: F.X.Šalda, T.G.Masaryk and the Genesis of Symbolist Aesthetics and Poetics in Bohemia. Ibidem, svazek 8. Amsterdam 1982

1983 :

Poetry and Music in the Psychological Semantics of Otakar Zich. (Překlad ze sborníku prací filosofické fakulty brněnské univerzity, Brno 1969 /viz vpředu/ in memoriam O.S.) *Književna kritika* '83, čís. 1. Bělehrad (?) 1983

Jiří Rambousek

O OLEGU SUSOVI, KRESLENÉM HUMORU, HOSTU DO DOMU A
KŘÍŽOVNICKÉ ŠKOLE ČISTÉHO HUMORU BEZ VTIPU

(Fiktivní rozhovor s malířem Janem Steklíkem)

R.: Dohodli jsme se, že si budeme povídat o tvé spolupráci s literárním kritikem a estetikem Olegem Susem, o časopisu Host do domu, v němž jsi byl určitou dobu i externím redaktorem pro kreslený humor a výtvarným poradcem redakce, a o Křížovnické škole čistého humoru bez vtípu. A nechceme se vyhnout ani zmínce o širším kulturním zázemí toho, o čem budeme hovořit. Téma našeho rozhovoru je tedy značně rozsáhlé. Než se pustíme do vzpomínání, připomenu, co o tobě Oleg Sus napsal ve dvou "hostovských" medailónech (ročník 1963 a 1964). Medailóny pak s drobnými úpravami přešly i do druhého vydání Susovy knihy Metamorfózy smíchu a vzteku. Mimochodem řečeno, Metamorfózy smíchu a vzteku jsou kniha dodnes nedocenená. Susův rozbor nejrozličnějších podob komična - od satiry a parodie až po tzv. bezpředmětný humor, jeho analýzy jazykové komiky od Rabelaise přes Voskovce a Wericha k Ivanu Vyskočilovi - to jsou odstavce ještě stále nepřekonané, nic lepšího o tom dříve ani později u nás nebylo napsáno. O tvých kresbách Sus píše: "Jeho černá linka na bílém papíře... patří do světa trochu jiného, tiššího, do říše lyrického humoru. V něm zaujímá Steklík místo ne poslední. Je dráždivě svůj, neúnavně realizuje své snové metamorfózy věcí a lidí, variace připomínající kdesi z pozadí variace hudební, zasahuje do empirické, jevové, povrchové reality předmětů, aby je zakouzlit... /.../ Subtilně a s čistě znějícím vtipem, v němž tu a tam udeří jakási surrealistická čern, ta druhá stránka života. Ale křehký, subtilní lyrismus vládne, převládá. Nespoutané imaginace strojí celé série kreseb, jež neznají slova a nic nechtějí ilustrovat, ale které jsou si vědomy jednoty lyris-

mu, jednoty metaforických proměn. Výtvarná metafora: zde si vládne Steklík suverénně..." A o rok později: "Jeho svébytný lyrismus beze slov se vtěluje do obrazových básní. Nemusíme je číst a nesmíme je číst; v kultivaci senzibility je Steklík původní, nikde nevyváží oblíbené 'ideje' na jeviště. Evokuje, nelíčí. Sugeruje, nevykládá."

A ještě pár slov z katalogu výstavy Sen o Natašce: "Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu je - miniškola: výtvarně v ní pracují její dva 'ředitelé'. A je to škola o to zvláštější, že se soustřeďuje na grafickou komiku, fantaskní a surreálnou kresbu a koláže, škola o to výlučnější, že používá ryzích výtvarných prostředků a nechce sloužit krátkodechému 'zpodobování', tzv. aktuálním požadavkům a nárokům na 'vyprávěnky' linií, jimiž si slouží drobné příběhy a ozvláštěné figury prakticistní karikatury. Karel Nepraš i Jan Steklík si zachovávají onu svobodu výtvarného jazyka, optické mluvy, jež je vzácná mezi tlupami těch, co den ze dne přikreslují své obrázky na hřebety bídných textů. Jsou to zapřisáhlí vyznavači elementárních prostředků sdělujících čistě po svém, majících svou zvláštní řeč, rozumějme: obrazovou i překvapivou - avšak ne nepochopitelnou - logiku pro proměny, vazby, přesuny, prostě pro 'syntax'. Proto vlastně tvoří malé básně v kresbě, 'parakomickou' lyriku. Jsou to grafopoetové, chcete-li, pak poetografové. Operují s příznačnými proměnami věcí a těl, s metamorfózami objektů. Metamorfózy jsou jednou hravější, podruhé směřují k černému humoru - tabu však neznají. Nepraš zřejmě tíhne spíše k dějové metafoře 'lidské komedie', Steklík k lyrizované proměně. Dosvědčují to malé i větší šoky 'ňadrovek', dalších kreseb a koláží."

To snad postačí k navození "křížovnické" atmosféry našeho rozhovoru a je to doufám i vhodný úvod pro otázku, jak a čím začala spolupráce Olega Suse s Karlem Neprašem a s tebou.

S.: Někdy v roce 1961 chtěl Oleg Sus v Brně vydávat nový kulturní časopis. V té době právě probíhala v Divadle Na zábradlí výstava našich kreseb. Sus výstavu viděl, a protože se mu líbila, vyzval nás ke spolupráci s chystaným časopisem. Z vydávání pak sešlo, ale poněvadž Sus byl od prosince 1958 členem redakční rady Hosta do domu, začaly se naše kresby objevovat v Hostu. V té době jsme se už také znali a sblížili se i osobně. První moje kresby, které Host otiskl, byly dvě ilustrace k humorně absurdní povídce dnes už zesnulého mladého básníka Jiřího Pištory Autostopsie ve dvanáctém čísle ročníku 1962. V ročníku 1963 jsem již měl kreseb víc, a už to nebyly ilustrace, ale ukázky kresleného humoru, hlavně z mého tehdejšího "padákového" cyklu. V té době (od č.9/1963) došlo v Hostu ke změně vedení - Bohumíra Macáka vystřídal Jan Skácel, který byl šéfredaktorem až do roku 1969, poslední ročník (1970) vycházel pod vedením Jana Trefulky. Za Skácelovy redakce se Oleg Sus stal externím redaktorem Hosta, a protože s námi sympatizoval, objevovaly se naše kresby na stránkách časopisu i v dalších letech. Od ročníku 1964 měl Host do domu menší formát a novou, bílou obálku, kterou navrhl Jaša David. Na zadní straně obálky byla vždy otištěna drobná pérová kresba. Ve všech číslech ročníku 1964 to byla kresba moje, v ročníku 1965 mne vystřídala Libuše Kaplanová. Na první z těchto mých obálkových kreseb byla dívka s náušnicí ve tvaru kotvy a s rozpuštěnými vlnitými vlasy, po nichž pluje malý parníček.

R.: Dívka, moře, parník plující do dálek - to je ovšem skrytá narážka na "námořnické sny" našich poetistů. Jistě nebyla náhoda, že Sus vybral jako první právě tuto kresbu. Potvrzuje to citát z katalogu vaší pardubické výstavy Nálezy z roku 1964. Sus tam píše: "Nevědouc to ani, obnovuje (mladá generace našich kreslířů) dědictví oněch postulovaných čirých, elementárních prostředků, které žádala poetistická avantgarda, těžší z nich novou emotivitu, senzitivitu. Kresba sama má ovšem evokovat i specifické významové před-

stavy, navodit asociací, vzbudit lyrickou atmosféru, ale také ironický smích, žíravou kritiku. Zdálo by se, že něco podobného by byla s to vyvolat jen slova, jazykové znaky. Ale platí, že svébytný účinek směšnokresběné 'mluvy' má také svou tvůrčí gramatiku, logiku. Například logiku metafor, nyní kreslené..." O tom, že tvé kresby souzní s dědictvím českého poetismu, se ostatně Sus zmínil i v citovaném medailónu z roku 1963. Ovšem i kdyby nebylo těchto jeho slov, věděli bychom, že měl k české avantgardě dvacátých a třicátých let úzký vztah. Často například citoval Teiga, o dualismu čisté a účelové tvorby v programu české avantgardy psal odborné studie, vystupoval s příspěvky o avantgardě na literárněvědných konferencích atd. Dokladů toho, že Oleg Sus promýšlel odkaz české avantgardy jako málokdo jiný, bychom mohli uvést desítky. A znal ovšem nejen její teoretické projevy, ale i tvorbu básníků a výtvarníků oněch let.

S.: Jistě, ale my jsme tyhle věci znali také. Susovu poznámku, že tvoříme jistým způsobem nevědouce o tom, nač navazujeme, nelze brát doslova. Hravost poetismu, jeho záliba v asociativní poetice a odvážných metaforách, smysl poetistů pro humor a jejich pojetí umění jako čehosi příbuzného hře - to vše bylo mé generaci, generaci lidí narozených kolem poloviny třicátých let, velice blízké. Nebyla to ovšem jediná naše láska. Stejně tak jsme milovali - a tady mluvím zejména za sebe a své přátele výtvarníky - i Bohumila Kubištu, který nás přitahoval svou přísností, svým neúprosným usilováním o řád v umění. Studium jeho obrazů a esejů nám pomáhalo poznat, co znamená naprostá oddanost ryzímu umění. Nemusím snad zdůrazňovat, že padesátá léta se svou názorovou uniformitou přežilými estetickými kánony a zálibou v oslavování nám nevyhovovala. "Brali jsme" socialismus jako pokrokový společenský řád, ale tehdejší oficiální umění nám bylo cizí. Nesouhlasili jsme s paušálním odmítáním džezu, nelíbilo se nám pseudorealistické výtvar-

né umění a fráze a primitivní klišé v poezii i próze v nás vyvolávaly spíše smích než nadšení. Ani studium na tehdejších vysokých školách nám mnoho nedalo. Proto lze říci, že moje generace je ve své převážné většině generací autodidaktů. Více než UMPRUM a Akademie výtvarných umění nám dala četba knih a starých časopisů, prohlížení publikací naší předválečné avantgardy a studium reprodukcí, které jsme našli v různých výtvarných revuích a knihách. Mně knihy a časopisy půjčoval známý pardubický tiskař a vydavatel bibliofilských publikací Vlastimil Vokolek, bratr nedávno zesnulého básníka Vladimíra Vokolka. Měl ve své knihovně téměř vše, co naše avantgarda vydala. Krátce řečeno, umění první poloviny padesátých let se nám nelíbilo a zachovávali jsme vůči němu postoj jakési mentální rezervace. Když se potom kulturní klima změnilo, hned jsme se zaměřili na prosazení svých lásek a toho, co jsme se od nich naučili.

R.: Tento rezervovaný postoj ovšem nebyl pouze výsadou či specifickým znakem tvé generace. Podobné pocity prožívala velká většina lidí zájímajících se o literaturu a umění - a také Oleg Sus, tehdy odborný asistent estetického semináře brněnské filozofické fakulty. Ale snad bychom nyní měli říci něco o druhé polovině padesátých let a začátku let šedesátých, tedy době, kdy tvá generace začala veřejně vystupovat.

S.: Přelom padesátých a šedesátých let byla rušná a zajímavá doba. Básníci sdružení kolem nového časopisu Květen tehdy vystoupili s programem "poezie všedního dne", který byl zaměřen proti schematismu oficiální literatury padesátých let - jako lék tu měl působit návrat k prostým detailům každodenního života. Ivan Vyskočil, Jiří Suchý a Ladislav Fialka založili v roce 1958 Divadlo Na zábradlí, Suchý však odtud brzy odešel a roku 1959 už vznikl Semafor, kde Suchý se Šlitrem slavili první velké úspěchy s hudeb-

ní komedií Člověk z půdy. Suchého písňové texty, které v nejružnějších polohách vyjadřovaly klima oné doby a "shazovaly" oficiální dutý patos, to byla vlastně také poezie všedního dne. Časopis Světová literatura - vznikl v roce 1957 - nabízel možnost poznat, co je ve světě nového v literatuře a divadle a do jisté míry i ve filmu a výtvarném umění. Vedle zajímavých uměleckých i teoretických textů a reprodukcí obrazů a soch a ovšem i ilustrací přinášela "Světovka" také ukázky zahraničního kresleného humoru. Jan Werich tehdy uváděl v Divadle ABC své adaptace her předválečného Osvobozeného divadla, v roce 1955 Caesara, v roce 1957 Baladu z hadrů a v roce 1958 Těžkou Barboru. Werichovy a Horníčkovy předscény - to byla po delší pauze opět originální a skutečně současná domácí satira dotýkající se - jak se říká - palčivých otázek doby. A dochází samozřejmě i k obrodě výtvarného umění včetně kresleného humoru. Formují se první výtvarné skupiny, malíři a sochaři, kteří pociťují vzájemnou vnitřní spřízněnost, pořádají společné výstavy, uniformita začíná ustupovat názorové i generační diferenciaci.

R.: Ano, to vše splývá v celkový výsledný dojem velké obnovy. Z dnešního hlediska je to ještě patrnější než v době, kdy jsme toto dění bezprostředně prožívali. Kulturní historik by upozornil na různé peripetie a retardační momenty tohoto procesu, tyhle detaily však můžeme ponechat stranou. Nesporné je, že doba, o níž hovoříme, byla dobou prudkého kulturního kvasu - tato charakteristika je sice otřelé kliše, ale dobře vystihuje to, co máme na mysli. Daly by se uvádět ještě další doklady - jak z literatury, tak i z výtvarného umění, divadla, filmu a hudby. Společným jmenovatelem je tu zejména obroda výrazových prostředků, renesance modernosti. Velký význam při tom měl i návrat k odkazu české avantgardy, pro jehož poznání a přiblížení širokým vrstvám zájemců o kulturu mnoho udělala Linhartova výstava Umění bojující z roku 1958. A do doby, o níž mluvíme, spadá

také vznik Křížovnické školy čistého humoru bez vtípu, jejíž dva "pány ředitele" si pak zakrátko tak oblíbil Brňan Oleg Sus.

S.: Ten název jsme s Karlem Neprašem vymysleli v hospodě U křížovníků na Starém Městě, blízko Karlova mostu. Proto se naše škola jmenovala "křížovnická". Nešlo nám o politickou satiru či kreslený humor v obvyklém slova smyslu, ale o jemnou legraci pro chytré lidi, o výtvarnou metaforu, u Nepraše zrcadlící jeho tehdejší celkový vztah k životu, u mne spíše spojující vzdálené pojmy - obdobně jako je spojuje třeba poetika moderní porimbaudovské poezie. To, že se naše kresby zalíbily Olegu Susovi, nebyla náhoda. Sus měl velmi rád humor, ale pouze humor určitého typu. V pardubickém katalogu, z něhož jsme tu už jednou citovali, například píše: "Ke spodním patrům konvenční karikatury patřilo a patří protahování oněch nosů, které samy o sobě již dlouhé jsou; patřily k ní a patří ony obrázky, které jsou samy o sobě bezpohlavně neutrální - eunušské i výtvarně - neboť doslova parazitují na kratičkém textu, na slově. /.../ Zakryjte si rukou slovní doprovod, zůstane vám před očima cosi bezbranně hloupého..." Takových citátů by se našlo mnoho. Sus prostě neměl rád humor pívňí, polopatistický, s berlemi slov a vysvětlujících textů - zato tím víc (nejen v kresleném humoru, ale i v literatuře) fandil jemnosti, lehké ironii a nápaditosti. Zvláště rád měl absurdní humor a mnohokrát o něm také psal; analyzoval například humorné postupy Vyskočilova a Havlova Autostopu, uváděného v Divadle Na zábradlí. Absurdní jazykové hříčky dokonce sám neveřejně tvořil. Vzpomínám si, že když jsem za ním chodil do redakce Hosta do domu, často si při pilném psaní na stroji skandoval různé vlastní nonsensové říkánky. Některé z nich si pamatuji dodnes.

R.: Něco málo z této postranní příhrádky své tvorby také uveřejnil. Když jsem se připravoval na toto naše

povídání a listoval starými ročníky Hosta do domu, našel jsem ve třetím čísle ročníku 1962 tuto slovní hříčku podepsanou Susovou značkou -gs-: "Dopustil se zobecnění. / Sodoma a Spížka." Nad tímto dvojřádkovým vtípkem je titul Orismy. I to je jazyková hříčka: zároveň zkrácené znění slova "aforismy" a narážka na adjektivum "orální", tedy ústní.

S.: V humoru viděl Sus lék proti smrtelné vážnosti prvních pounorových let. Proto jej všemožně podporoval a chtěl mu ze všech sil pomáhat, byl však zároveň jeho velmi náročným kritikem. Psal do Hosta téměř o všech autorech, kteří v české satíře a humoru něco znamenali - od Václava Laciny až po tehdy mladého J. R. Picka. Pickovi Sus ledacos vytkl, ale to nijak nezkalilo jejich vzájemný přátelský poměr. A tak tomu bylo i s jinými autory. K výtvarnému humoru se Oleg Sus vlastně dostal přes humor literární a divadelní. Psal sice příležitostně i o jiných sférách výtvarného dění - o architektuře, o ústupu od abstraktního umění v USA, o ilustracích dětských knížek atp. - ale v popředí jeho výtvarných zájmů byl a trvale zůstal právě kreslený humor.

R.: Ano, z toho, co Sus napsal o karikaturistech a kreslířích, by se dala sestavit pěkná knížka. Snad ji někdy někdo uspořádá. Nebyly by v ní jen medallóny a katalogové texty o našich výtvarnících, ale např. i články o kresbách S. Mrožka, M. Siné a jiných zahraničních umělců.

S.: Pokud jde o naši - to jest Neprašovu a moji - tvorbu, zajímaly Suse především naše humorné či parakomické kresby. O jiné úseky našeho výtvarného usilování jevil zájem také, ale mnohem méně intenzivní. Kromě nás ovšem propagoval a vysvětloval i tvorbu dalších kreslířů, např. Vlasty Záborského, Jiřího Jiráska, kolážisty Bohumila Štěpána, jehož označil za "lidového avantgardistu", a Libuše Kaplanové. Je to přirozené, protože naše snahy samozřejmě nebyly ojedinělé

ani osamocené. Díkobraz - i když i tady by se našly výjimky - byl v této době tvrzí konzervativního humoru, který Sus nemiloval, a časopis mladých autorů Květen udělal pro kreslený humor celkem málo, ale významná a vlivná byla tehdy skupina Polylegan, soustředěná kolem Mladého světa. Patřili k ní např. Haďák, dvojice Born-Jelínek, Jiránek, Weigel, Neprakta, Malák, Štěpán, Kalousek a také Karel Nepraš. A o něco později už tu byli i Renčín, Steiger a další. Obecně se - v literatuře i kresbě - mluvilo o nové vlně humoru. My jsme se od ostatních lišili právě tím, že jsme se neinspirovali každodenními aktualitami. Ně kterým z těch, které jsme tu jmenovali, Sus rovněž věnoval medailóny nebo o nich psal ve výstavních katalozích. Uměl je navzájem výborně odlišit a pro každého najít přiléhavou charakteristiku.

R.: Při tom listování starými ročníky Hosta jsem si znovu uvědomil, že Sus byl mezi literárními kritiky mé generace jediným právoplatným dědicem F.X.Šaldy. Sám sice kdesi říká, že Šaldův meč je pro dnešní adepty literární kritiky příliš těžký, takže jej nikdo nedokáže zvednout, ale mnohé jeho kritiky mají vskutku šaldovskou přesvědčivost a pádnost. Ta schopnost razit lapidární a přitom přiléhavé charakteristiky, o níž ses zmínil, umění neomylně zasáhnout hlavičku hřebíku, patří rovněž k oněm šaldovským rysům Susovy kritické praxe. Společných znaků je však víc: široké pole zájmů přelévající se z literatury i do výtvarného umění a k otázkám společenským, nevyhýbání se "hygienické" funkci kritiky, čímž myslím to, že kritik s velkou vervou deptá i zcela okrajové a parakulturní jevy, aby odstranil překážky z cesty skutečné tvorby, záliba v sarkasmu a ironii, břitké umění polemické, široké vzdělání, jež však nikdy není stavěno na odív - a bylo by jistě možno jmenovat i mnohé další ... Vraťme se však k vaší tvorbě a ke Křižovnícké škole čistého humoru bez vtipu. Blížíme se ke konci našeho vzpomínání, ale o vaší součinnosti s Olegem Susem

jsme asi ještě zdaleka neřekli všechno. Formulovali jste s Neprašem cosi jako program své tvorby, nebo šlo spíše o recesi, o hrabalovské povídání u sklenice piva či vína?

S.: Bylo to něco mezi oběma těmito póly. Žádný programový manifest jsme ovšem nevydali, ale věděli jsme, co chceme, a o své práci jsme dost přemýšleli. To hlavní, o čem nám šlo, vyplynulo ze společných rozhovorů a diskusí. Tak tomu ovšem bylo pouze v letech 1960-1967. V roce 1967 jsem se přestěhoval do Brna a osobní styky s Neprašem byly potom už řidší, i když jsme se občas navštěvovali. Naše "škola" sice ještě existovala a na konci šedesátých let se mohla díky Susovi pochlubit rušnou výstavní aktivitou, ale někdy kolem roku 1970 či 1971 už její existence skončila ve ztracenu. Pak už se z toho pomalu stávaly dějiny...

R.: Čtyřlístek keramický půllitr na tvé poslední brněnské výstavě byl tedy už jen nostalgickým ohlédnutím za těmito dějinami. Kdo vlastně byl řádným členem Křížovnické školy?

S.: Vedle nás dvou ještě Oleg Sus jako náš teoretik a Jan Skácel jako čestný předseda. Nebyli jsme ovšem žádný uzavřený spolek s členskou kartotékou a členskými legitimacemi. Kolem roku 1967-1968 vystavovali pod hlavičkou Křížovnické školy i další kreslíři a grafici, jako byli Jiří Jirásek, Libuše Kaplanová, Naděda Plíšková a Miloš Ševčík.

R.: Jaký význam mělo pro vás přátelství s Olegem Susem, co pro vás Sus znamenal?

S.: Hned od oné dávné výstavy v roce 1969 Na zábradlí se Sus stal naším patronem, psal o nás nejen v Hostu do domu, ale i v denním tisku, v Kulturní tvorbě, ve Slovenských pohľadech, v časopise Matičné čítanie a jinde. A jeho články byly vždy provázeny reprodukcemi našich kreseb.

R.: Tenhle Susův obdivný vztah k vám se promítl i do Drzého interview Jana Skácela s Olegem Susem v osmém čísle jedenáctého ročníku Hosta (1964). Skácel se tehdy Suse žertem ptal: "Uznáváte, že kromě absurdního humoru, luny, kreseb Jana Steklíka, Jiřího Jiráska, Karla Nepraše, knížek, které jste zatím napsal a píšete, svobody, dětí a lásky existují i jiné nekritizovatelné předměty a ideje?" Sus se v odpovědi zcela vážně rozhovořil o tom, jaký význam má skutečně radikální kritika jdoucí na kořen věcí. "V tomto smyslu," uzavřel své zamyšlení, "je v š e b e z r o z d í l u vydáno všanc nádherné zbrojné panně Kritice; kéž by po mně někdy shlédla milostným okem, jak jí klušu - nepodařený, obrýlený panoš - v prachu po boku. Miloval jsem vždy své přátele, kamarády a všechny, kteří odevzdali dobré dílo; vztekle mám rád své nepřátele."

S.: Články v časopisech a medailóny o naší práci - to byla jen jedna stránka Susova vztahu k nám. Především Sus pořádal a uváděl naše výstavy a psal texty do jejich katalogů či výstavních pozvánek. My jsme mu nosili a posílali kresby, on si vybíral ty, které se mu líbily, a sestavoval z nich výstavní soubory nebo je reprodukoval v časopisech. Z té doby mám hodně Olegových dopisů. Jedním z těchto Susem uspořádaných výběrů z naší tvorby byla výstava Sen o Natašce, jejíž náplň i název byly inspirovány zajímavou dívkou s copánky, jež stejně jako my patřila k hostům hospody U křížovníků. Tuto výstavu Neprašových a mých kreseb zhlédli v letech 1967-1968 návštěvníci v Brně, Plzni a Hradci Králové. Oleg Sus znamenal pro naši tvorbu velmi mnoho. Jan Skácel nedávno v novinovém interview řekl, že bez Olega Suse by Host do domu nebyl tím, čím byl. Totéž platí i o Křížovnické škole čistého humoru bez vtipu. Ani my bychom bez Olega Suse nebyli tím, čím jsme se stali.

Poznámka

Při práci na rozhovoru s Janem Steklíkem jsem měl k dispozici následující prameny :

- Irena Gerová: Odpoledne s básníkem (rozhovor s Janem Skácelem), Svobodné slovo 24.12.1987, s.9
Host do domu, ročník 1 - 15, 1954-1970
Jiří Hůla: Jan Steklík, Gramorevue, r.23, 1987, č.4, s.15
Josef Kroutvor: Malá antologie kresleného humoru, Ročenka Technického magazínu I, SNTL, Praha 1987, s.30-33
Oleg Sus: Metamorfózy smíchu a vzteku, 1. a 2.vyd., Blok, Brno 1963 a 1965
Oleg Sus: O šašcích a šaškovství; Recese je hygiena ducha..., sborníček nakladatelství Kruh, red. Jan Dvořák, Hradec Králové 1967, s.1-4

Katalogy výstav:

- Jiří Jirásek-Karel Nepraš-Jan Steklík: Nálezy, text (Osvobozený smích kreseb) Oleg Sus, Pardubice, leden 1964
Karel Nepraš a Jan Steklík, KŠ, text Oleg Sus, Minigalerie Čs. spisovatele, Brno listopad - prosinec 1967
Libuše Kaplanová, KŠ, text (Tichá obroda lyrického půva- bu) Oleg Sus, Minigalerie Čs.spisovatele, Brno, leden - únor 1968
Naděžda Plíšková, KŠ, text Ludmila Vachtová (Grafika N. Plíškové) a Oleg Sus (Jak se co dělá), Minigalerie Čs.spisovatele, Brno, březen - duben 1968
Karel Nepraš a Jan Steklík; KŠ: Sen o Natašce, text (Kreslené Meta-fory a -morfózy) Oleg Sus, Dům umělců, Hradec Králové, duben 1968
Karel Nepraš a Jan Steklík, KŠ, text Oleg Sus, 10.Haškova Lipnice, Galerie Havlíčkův Brod, 1968
Miloš Ševčík, KŠ, text (Grafika M.Ševčíka) Eva Petrová, Minigalerie Čs.spisovatele, Brno, červenec 1968
Jan Steklík, text Jiří Valoch, Dům umění (Dům pánů z Kun- štátu), Brno, listopad 1987-leden 1988

O BRNĚNSKÉ ŠKOLE DĚJIN UMĚNÍ

Ze studií si člověk neodnáší jen znalost učiva a způsobů učení a předpoklady pro další práci na sobě, ale také vzpomínky na atmosféru školy, kterou spolu s učiteli určují vždy i žáci a vedle vyučovacích hodin také chvíle strávené mimo školu a za školou. Přitom nejraději vzpomínáme na ty učitele, jejichž povaha a schopnosti příznivě zasahovaly i do oněch věru jen zdánlivě vedlejších a vnějších oblastí školního života - kteří pro nás nebyli pouhými češtináři, latináři nebo přírodopisci.

Pokud jde o brněnský ústav dějin umění (jemuž se dřív pěkně říkalo seminář, tedy štěpnice), pokud jde o tento ústav na sklonku let čtyřicátých a v letech padesátých, kdy tam chodila naše generační vrstva, měli jsme velké štěstí. Ta neklidná doba příliš nepodporovala násorovou snášenlivost a naší touze po samostatném a volném myšlení a poznávání, u mladých lidí tak přirozené a žádoucí, stavěla do cesty přehradu formulek, schemat, dogmat. Bylo jich bohužel dost i na filosofické fakultě a my, kteří jsme nedávno předtím vyšli z klasických a reálných gymnasií, v Brně vesměs výborných, uvědomovali jsme si rozčarování, že leckterý náš nový školitel by při srovnání se starými kantory tamními neobstál především lidsky, ale někdy ani odborně. O to raději jsme se uchýlovali do skrovných prostor uměleckohistorického semináře, neboť tam to bylo jiné. Nechci předstírat, že se v něm vyučovalo horlivě a soustavně: jestliže se někdo z jeho pedagogického sboru snažil o to, aby naší příští činnosti dal spolehlivé základy a aby nás naučil přinejmenším "řemeslu", byl to spíše asistent Kudělka než pání profesori. Ne, nebyli to rození pedagogové a otázkami naší výchovy se nijak zvlášť nezabývali, snad že důvěřovali tomu lepšímu v nás. A přesto nás vychovávali, a právě tím, co mladé upoutává na starších nejvíce - svým osobním příkladem, půvabem a silou své osobnosti. Svéráz těchto mužů jsme nacházeli všude, v jejich chování, v jejich práci i zábavách, v celém způsobu žití, do něhož jsme pronikali

čím dále hlouběji. Neboť časem to už nebyli jen naši učitelé, ale také přátelé. Nepřestali jsme se s nimi stýkat ani později a naše vztahy byly důvěrnější a důvěrnější, vždyť věkové rozdíly mezi námi se stále zmenšovaly. To vše patřilo a patří k nejsvětlejším stránkám našeho života, k našim nejpevnějším jistotám, které neoslabila ani smrt tamtěch. Naopak: nejsou již mezi námi, ale v nás.

Protože byli vyhranění, byli i velmi odlišní, a poněvadž byli osobnostmi také ve smyslu mravním, jeden druhého vzácně respektovali. A mít po léta takřka denně na očích jejich odlišnosti i jejich vzájemnou úctu bylo tou nejvyšší školou charakteru. Ještě teď se mi z paměti vybavují tak jasně, jako kdyby odešli teprve včera: Antonín Friedl, starosvětsky dvorný, libující si v krásných gestech, jež nikdy nebyla jenom vnějšková, činící krásným uměním všechno, čím žil; Václav Richter, dobrácký, přitom často vypadající netečně, muž s nevšedním sklonem k absurdnímu humoru, měnící se ve chvílích naprostého uvolnění v grand enfant terrible: ostatně tak působil někdy i ve svých pracích; a konečně Albert Kutal, ironik ironisující hlavně sám sebe, ze všech nejméně egotický a přesto - nebo právě proto - nejpřitažlivější, pozorný a chápající, shovívavý k slabostem druhých, a proto snad nejmilovanější. Všichni nám dávali skvělý příklad pracovitosti (ta Friedlova byla přímo pověstná), přemítavosti, zvědavosti, vzdělanosti a potřeby hledat hodnoty a hodnotit - vlastností, jež jsou nezbytnými živinami veškeré vědy, a každý jím dával svůj zvláštní přízvuk. Friedl úpornost a neústupnost, s níž vršil důkazy pro svá často tak překvapivá tvrzení, Richter zálibu ve spekulativním myšlení, která ho stále častěji vedla k teorii umění a - protože mu šlo o principy - posléze k filosofii, Kutal pak nanejvýš jemné vidění a přímý vztah k uměleckému dílu, tolik cenný dnes, kdy mnozí uměnovědci spíše čtou než se dívají a pracují raději se snímky artefaktu než s ním samotným. Všichni byli znamenití odborníci, ale Friedlovi a Richtrovi příslušelo jednoznačně pojmenování badatel nebo vědec, kdežto Kutal patřil také k typu znaleckému. Pochopil, že čím více myslíme na vědu o umění,

obvykle tím víc se jejímu předmětu vzdalujeme, byl ze všech nejmúzičtější a svou hudebností mohl soutěžit i s Richtrem, jenž muzikologií po jistou dobu studoval. A jeho pozdní texty stojí po literární stránce neméně vysoko než Richtrovy. Je-li pravda, že umělci a lidé uměním se zabývající dělí se na dvě skupiny, z nichž jedna tíhne k estetice a druhá k etice, pak Kutal zcela jistě patřil do té první. Jeho potřeba umění a krásy všeho druhu nezářila a neoslňovala jako Friedlova, byla však asi niternější. Měl jako Richter vždy velmi blízko k přírodě a dovedl se těšit z věcí nejprostších a nejdrobnějších. Byl ze všech nejlidštější. Richter projevoval svou lidskost neokázale a svojí člověčinu bouřlivě a silácky, ovšem jen tehdy, když zaujetí myšlenkovými konstrukcemi už příliš utlačovalo jeho vitalitu. Zatímco takto bouřil a vybuchoval, Kutal se tiše radoval a Friedl k nám pateticky promlouval a šířil kolem sebe nadšení - nepoznal jsem snad člověka, který by to uměl, aspoň ve styku s mládeží, lépe. Friedl byl člověk neochvějně víry ve svou věc, Richter mnoho a plodně pochyboval, ne o sobě, ale o svém oboru a o jeho metodách, Kutal častěji pochyboval než věřil, jeho pochyby však nakonec vždy přemohla láska. Z Friedla sálala zdravá ctižádost, v Richtrovi byl notný kus hráče, který se pouští do hry nejen pro ni samu, ale také proto, aby vyhrával nad jinými, Kutal bádá a psal, aby tak mohl intenzivněji prožívat svou lásku. A bylo v ní i přemnoho bolesti a utrpení - tvořivého utrpení, jaké s sebou přináší snaha o dokonalost. Je-li podstatou tvorby to, že člověk překonává vlastní nedostatky, byl Kutal ze všech tří tvůrce největší. Richter se záblesky geniality překročil z nich nejvíc hranice své výchozí disciplíny, "málo nadaný" Kutal své hranice osobní a jeho dílo je vnitřně obzvlášť bohaté a přesvědčivé, ať už platnost jeho jednotlivých vývojových hypotéz bude více či méně dočasné. Co v Kutalově díle náleželo vědě, bude pochopitelně překonáváno, co patří umění, je trvalé. On, který se při práci nejvíc trápil, byl zároveň nejšťastnější ve smyslu Goethova moudrého výroku, že "nejkrásnějším štěstím myslícího

člověka je, probádá-li, co se dá probádat, a uctívá-li klidně, co se probádat nedá."

Byla to neobyčejně objemná pokladnice příkladných a podnětných vlastností a naši tři milovaní profesori jí pro nás měli neustále otevřenou, přesvědčující nás bez poučování o tom, že co dělají a co chceme dělat také my, je činnost vážná a cenná - jedna z nejvzácnějších vůbec, poněvadž zaměřená k hodnotám nejvyšším. Ale že je taková jenom tehdy, když se jí věnují lidé vskutku tvořiví a duchovní; a být člověk ducha je o mnoho víc než být duchaplný nebo být intelektuál. Proto, jestliže mám na závěr tohoto setkání popřát našemu ne vždy ctěnému oboru něčeho do budoucnosti, přeji mu právě ducha a tvořivost - tedy co nejvíc nových Friedlů, Richtrů a Kutalů. Přeji nám všem také více sebevědomí a hrdosti: té hrdosti, kterou skromný Albert Kutal vyjadřoval tak pádným způsobem, kdykoli laikům odpovídal na otázku, jak že pozná gotickou sochu. "Na první pohled," říkal. Je to tak, přátelé, víme o věcech pro většinu lidí neexistujících, dotýkáme se jednoho z největších tajemství světa a jeho neproniknutelnost nepokrývá náš obor hanbou, ale odívá jej vznešeností. Naše poslání je vznešené a na vznešenosti mu neubírá ani to, že povinnosti naší každodenní praxe jsou často přízemní. Ani tehdy však nechceme posluhovat. Posluhovat lze pro ledacos, ne však pro ideály. Těm se slouží! Neposluhujeme ani umělcům - pracujeme společně s nimi na témže úkolu, jdeme pospolu k těmž cílům: ke krásnějšímu, lepšímu a důstojnějšímu lidství.

(Ze závěrečného projevu na konferenci o dějinách umění na Moravě, uspořádané 5.6.1985 filosofickou fakultou University J.E.Purkyně v Brně)

V Karlově Studánce, kam jsme poslední čtyři roky o prázdninách vždy na dva týdny jezdili (přesně - poprvé na jeden, poté na dva), je přímo v areálu lázní vodopád. Hned za parkovištěm u restaurace Hubertus, odkud k němu vede pár schůdků, jinak se k němu dá přijít také jednou z cest parkem. Zdálo by se, že ho vidět není, je oddělen několika stromy. Voda padá, stříká a stéká po kamenech z protějšího svahu. Nahoře vodopád začíná na dvou místech, vzdálených od sebe asi devět nebo deset metrů, o několik metrů níž se proudy nakrátko skoro spojují, potom se větví do čtyř či pěti hlavních a mnoha vedlejších, aby se nakonec rozdělily po celé šířce. Vodopád končí v říčce, je to Bílá Opava, která přitéká zpod vrcholu Pradědu a vytváří v údolí mezi Barborkou a Karlovou Studánkou komplex vodopádů... Ale o ty nejde, toto je jiný vodopád, jediný, který vidí většina návštěvníků, který málokdo vynechá a který každý obdivuje. Je to krásný vodopád, prameny a raménky vody se rozdělují a zase slévají, vodní tříšť je skoro bílá, kameny pod ní jsou ohlazené, některé porostlé tmavým mechem. Vodopád, který duní a hučí. Jeho vody se potom spojují s proudem Bílé Opavy. Většina obdivovatelů ovšem neví, že tento vodopád je umělý. Vznikl tak, že kdesi vysoko v kopci byl vykopán kanál, který vede skoro po vrstevnici. Jeho hlavním zdrojem je Bílá Opava, z níž byl vyveden, prokopán, vytvořen. Tak teče mnoho set metrů, připojuje se k němu několik drobných ramének... Voda tohoto přívodu je místy skoro nepohnutá, někde se líně vleče. Nad skalami, které vidí obdivovatelé zespodu, je přehrazen betonovou zídou a stavídlem, takže voda nemá jinou možnost, než téci po kamenech. Nalevo a napravo od betonové zdi, to jsou ty dva první proudy, které je možné zespodu vidět. Od té doby, co jsme náhodně cestou objevili onen umělý přívod i umělost celého vodopádu, napadají mne čas od času ně-

které otázky, třeba :

Jaký je vztah mezi umělým a "pravým" vodopádem ?

Jaký je rozdíl v jejich percepci pro toho, kdo neví o umělosti toho umělého ?

Jaký je rozdíl v jejich percepci pro toho, kdo ví o umělosti toho umělého ?

Jaký je rozdíl mezi vnímatelem, který ví o umělosti vodopádu, a tím, který o ní neví ?

Jak se změní pozorovatel, když se dozví, že je vodopád umělý ?

Jak se změní, když to sám zjistí ? (To byl můj případ.)

Co by se stalo, kdyby informace o umělosti vodopádu byla nepravdivá ?

Vnímáme umělý vodopád stejně jako přírodní ?

Vnímáme každý přírodní vodopád jako přírodní nebo prostě jako vodopád ?

Pociťujeme každý vodopád implicitně jako přírodní vodopád ?

Můžeme odlišit svou zkušenost přírodního a umělého vodopádu ?

Můžeme ji odlišit jinak než v mysli ?

Změní se tím náš vztah k umělému vodopádu ?

Budeme jej vnímat jinak ?

Jak ?

Je nebo není umělý vodopád jednou z možných podob toho, co je součástí naší zkušenosti "vodopád" ?

Označuje označující "vodopád" každý vodopád, i umělý ?

Můžeme vnímat umělý vodopád jako přírodní kvalitu ?

Můžeme vnímat přírodní vodopád jako něco umělého ?

Změnila se poznáním umělosti umělého vodopádu naše zkušenost vodopádu obecně ?

Označuje pro nás označující "vodopád" něco jiného než před tímto poznáním ?

Jaký je vztah mezi umělým vodopádem a ready-mades Marcela Duchampa ?

Jaký je vztah mezi umělým vodopádem a Duchampovým posledním dílem ?

Jaký je vztah mezi Duchampovými ready-mades a jeho posledním dílem ?

Změnil se náš vztah k nim poznáním umělosti umělého vodopádu ?

Co je umělé na umělém vodopádu ?

Co je přírodní na umělém vodopádu ?

Co je umělé na přírodním vodopádu ?

Co je přírodní na přírodním vodopádu ?

Jaký je rozdíl mezi umělostí umělého vodopádu a umělostí uměleckého díla ?

(V době, kdy jsem - již po třetí, stejně jako ve dvou minulých letech - uvažoval o tomto textu, bylo mi připomenuto, že jsem slíbil příspěvek do sborníku, věnovaného památce Olega Suse. Rád jej připisuji památce tohoto svého učitele.)

Byl rok 1980. Začal jsem sbírat přísloví o pytlí a rčení o hubě, chtěl jsem z nich sestavit novoročenku s původní kresbou Honzy Steklíka. Dvanáct přísloví bylo brzy pohromadě, s kresbou to bylo horší. Mnohokrát jsem ji měl svatosvatě slíbenou, ukázalo se však, že jde o takovou maličkost, že na ni autor zapomínal. Jednou v říjnu, bylo páteční dopoledne, volali z redakce Vědy a života, že se mnou chce hovořit pan Steklík. Předali mu sluchátko. "Poslyš", řekl svou typicky nezřetelnou dikcí, "mám sebou pero a tuš. Jdu teď do Besedního domu a tam ti nakreslím, co budeš chtít." Besední dům je mimo jiné i hospoda. Seděl tam se svou nerozlučnou aktovkou a vůbec nevypadal na to, že by mnil kreslit. Sdělil mi, že měl mít s pražskými kamarády výstavu v Plzni, která však nebude, protože kdosi rozhodl, že se výstavy skupin nemají podporovat. Katalog však již existuje, vydali si ho autoři sami. Jeden výtisk mně může dát. Sáhl do aktovky a položil katalog přede mně.

Postaral se však, abych si jej nezačal prohlížet, když má tolik důležitého ke sdělení. Nejprve mne informoval, že v Československu byli na návštěvě mladí moskevští výtvarníci, skvělí kluci, s nimiž domluvil "pivní akci". Její projekt je složitě prostý: na plánech Brna a Moskvy se vyznačí určité lokality a ke každé se připojí přesný údaj času, synchronizovaný s ohledem na zeměpisnou vzdálenost obou metropolí. V určený den D se tam i tu sejde skupina aktérů, a vydá se na cestu každá svým městem tak, aby ve stanovenou hodinu byla na určeném místě, jedni například na nábreží Moskvy a druzí v téže chvíli na břehu řeky Svratky. Tam každý - ve vhodné hospodě nebo mimo ni - "udělá" jedno pivo a vydá se s ostatními k další štací. Nepůjde však o žádné symbolické připití ve smyslu pozdravů přes společné hra-

nice, ani o pokusy o telepatické spojení na vzdálenost mnoha set kilometrů. Akce je koncipována zcela prostě a jednoznačně: její alfou i omegou bude pivo. Jeden z moskevských účastníků, dodal můj informátor, má jméno, jež zaručuje úspěch: Viktor Pivovarov. - Později na jaře pojedeme spolu do Moskvy, řekl Steklík dále, a učinil mne účastníkem té cesty se stejnou samozřejmostí, s jakou mi před nedávnem v Akademické kavárně nabídl členství v Křížovnické škole, z níž už dávno zbyla jen nezřetelná, chimérická vzpomínka.

Nerad jsem přikývl vrchnímu, který před nás stavěl nové plné püllitry. Prostředí Besedního domu však mělo svá kouzla: Honzovi náhle připomnělo časy, kdy zde ještě sídlila redakce Hosta do domu, pochopitelně v jiném vchodu. Oleg Sus prý rediguje stále dál, jenže o ulici níž, v kavárně Avionu. Chodívá ráno na trh a s nákupem pak zamíří do právě otevíraného lokálu, kam za ním během dne zajde tu ten tu onen přítel, žák či známý. S těmi, kdo právě přijdou, bez reálné ediční platformy, zhodnotí vše, co se událo a co se chystá v českém i slovenském literárním životě. To už ale není ono, míní někdejší redakční kreslíř Steklík, a připojuje historku o gramofonu a vzácných japonských deskách, s nimiž kdosi jednou zavítal do byvší hostovské redakce. Přehrávání přerostlo v mohutný večírek, uprostřed něhož náhle vypadly pojistky a shaslo světlo. Pohotově rozžaté svíčky pokapaly unikátní desky; byly to šelaky a byly pak už k nepotřebě. Dály prý se však i jiné věci! Třeba když Suse jedné pozdní hodiny popadla taková eruptivní síla, že z redakční místnosti defenestroval úřední Underwoodku směrem k protilehlému hotelu Slavia a svůj čin doprovozoval výkřikem: Pro Mahena! Bylo jasné, že tím vzdává poctu brněnskému korzárovi, který naproti ve Slávii sedával v oněch dobách, kdy se ještě literárně tvořilo u kavárenských stolků.

Dalí jsme si další pivo, pak oběd. Nakonec se objevil kdosi ze Steklíkových nespočetných známých, a bylo jasné, že kresba pro novoročenku už nevznikne. Zvedl jsem se tedy k odchodu a v té chvíli mně Steklík zase

vzal ten darovaný plzeňský katalog. Musí ho ještě odpovědně ukázat přátelům na filosofické fakultě. Aniž si ověřil, budu-li doma, prohlásil, že ho k nám po čtvrté hodině přinese... Zřejmě měl důležitější věci na práci, takže dodnes lituji, že jsem si katalog neprohlédl hned a bez odkladu.

O prázdninách příštího roku jsme se dohodli, že si pro kresbu přijedu do Ústí nad Orlicí, kde Steklíkovi tráví dovolenou. Měla to být Velká návštěva, spojená s mnoha akcemi, se zájezdem do Potštejna za Alešem Lamrem a výletem do Litomyšle, kde bych byl v té době mohl na lešení kolem zámku zastihnout pana Boštíka, Olbrama Zoubka, Načeradského, a další pozoruhodné osobnosti. Nakonec z toho zbylo dvanáct hodin krásného slunečního dne stráveného v Ústí. Přijel jsem tam autobusem jednou v sobotu už krátce po sedmé ráno, a byl jsem připraven na to, že prvními kroky zamířím do nějakého bufetu, abych se kolem deváté mohl vydat do vilky na ulici ČS.armády 1013. Na ústeckém autobusovém nádraží stál v šikmém ranním slunci jediný člověk: Jan Steklík. Hladce oholen a pečlivě zapjat do saka ze zlatého manšestru zámožského původu čekal svého hosta.

Ještě když se autobus složitě protahoval ulicemi na obvodu historického jádra města, všiml jsem si shluku lidí, neobvyklého v tak časnou hodinu, který se vytvořil pod transparentem umístěným nad branou jakéhosi parku či zahrady. Na transparentu jsem rozeznal obrys rtů, jejichž koutky se měnily vlevo v kohouta a vpravo v husu. Dá se to jen těžko popsat, ale právě sem vedla moje první cesta s Honzou Steklíkem, neboť šlo o vážnou věc, totiž o výstavu hospodářského zvířectva, byť jen drobného. A právě k této příležitosti obdržel Steklík první veřejnou zakázku od své rodné obce: směl nad bránu výstavy namalovat dvoumetrový transparent.

Marie a Jan Steklíkovi obývají příjemný, do psího vína dokonale zabalený domek se zahradou, kterou pěstují oba dva, každý svým způsobem. Uklidnilo mne, když jsem zjistil, že tu má stále ještě vrch příroda a její

sotva čím spoutatelná biodynamika. Nejvíce jsem viděl hrušek. Samovolně padaly z vysokánského stromu a okamžitě mizely ve vzrostlé trávě. Přesto jich v koruně zbylo ještě mnoho a byl jsem poučen, že Steklíkův nájemník a zároveň ředitel místního kulturního zařízení z nich umí vypálit vynikající hruškovici.

Protože bylo vskutku ještě příliš brzy, šli jsme z výstavy drobného zvířectva velmi pomalu. Z mírného kopce zamířili jsme k Mařatkovu Legionáři. Je to pozoruhodný pomník, který by mohl poučit nejednoho ze soudobých sochařů. Představuje vojáka ve výsadkářském baretu, jenž koleno svírá objemný, válcovitý buben. Udivilo mne, že při tom sedí rozkročen na podivné homoli tmavého pískovce, která vyrůstá z nízkého soklu. Vojákovy nápadně naddimenzované ruce drží paličky, rovněž silně přezvětšené, připomínající obrovský chřest. Tady byl Steklík naladěný na vážnou vlnu. Chodili jsme dlouho kolem pomníku a on mne přesvědčil, že tohle je, právě díky té prazvláštní kompozici pohybů a expresivně nadnesené formy, nejlepší pomník obětem světové války, té první i druhé.

Z téhož místa mně pak můj hostitel ukázal vícepodlažní budovu, do okolní zástavby nepřiliš vhodnou, opatřenou docela nahoře neonovým nápisem Elitex. Řekl: "Kdybys k nám někdy v noci nemohl najít cestu, toto bude tvá hvězda, tvoje Polárka, která tě povede. Kousek pod ní bydlíme."

Snídali jsme na zahradě za domem. Honza obrátil necky a Marie je přikryla bílým ubrusem. Seděli jsme nad ním na kuchyňských židlích a vzpomínali na Jindřicha Chalupeckého, který nerad sedá v trávě dokonce i u táboráku. Pod námi bylo plno jídla, sýrů, paštik, rohlíků, mléka a především zeleniny. Na miskách všelijaké koření, a byliny: routička-zemědým, libeček, meduňka, jména dalších jsem zapomněl. Mnohé byly i v čaji, který ochucen ještě citrónem chutnal líp než čínský jasmínový. Překrásně lesklé mouchy duhových barev sedaly střídavě na paštiku a na sýry a byly jakýmsi dali-ovským elementem v této tiché zahradní idyle.

Jan Steklík tady v Ústí pracuje ve svátečním pokoji po mamince, s polygonálním stolem uprostřed. Jsou tu ještě dvě pohovky a několik židlí, na kterých se nedá sedět, protože všude leží knihy, časopisy a kresby. Momentálně nebylo k hnutí ani na stole. Tam vznikal plakát pro Divadlo na provázku: japonské téma, karate, bude tu vyjádřeno jediným tahem, jedinou čarou rozhodnou jako prudký úder. Čára bude vlastně určena k proříznutí; za tím účelem má být na každém výtisku nalepena žiletka. Rozvíjíme diskusi o dvou problémech: je rozhodnější čára svislá nebo vodorovná? A čím lze na papír přilepit žiletku?

V koutě pohovky jsem uviděl "rámy na krajinu", ploché rámy uvnitř bez obrazu, zato pomalované výřezem zcela realistického údolí s loukou. Myslím, že souvisely s akcemi skutečněnými společně s Alešem Lamrem. Jiné "dvojobrazy" vznikly společně s Jiřím Sopkem. Zdálo se mně to velice příznačné. Steklík byl - už za časů Křížovnické školy - vždy v ohnisku nějaké komunity spřízněných duší, byl článkem společenství, která nemívala jasné stanovy či zákony, ale o to jasnější povědomí uměleckých programů a cílů tvorby. Souvisí to s oním chápáním umění, které definoval, sedě za svým polygonálním stolem: "Já umění nedělám, jen ho používám, když potřebuju."

Na římse příborníku stojí skupina ironických objektů-džbánů, které vznikly v keramické dílně Lamrova strýce v Litovli, a veliké kovové hrací kostky, které vyvedli s řemeslnou perfektností Steklíkovi kamarádi z mládí, pracující v ústeckých průmyslových závodech. Viděl jsem toho dne i starší tvorbu Jana Steklíka: obraz strukturovaný z akronexu, jakési podvojně hmoty z modelovací pasty a speciálního lepidla. Dále práce z papírů pojednaných koláží, malbou, prostřihováním, podlepováním, dokreslováním. Konečně tu jsou věci, na které pamatuji z brněnské výstavy společně s Karlem Neprašem. Bylo to roku 1972, takové poslední zvonění. Tvořily je "Zprávy" sestavené z pivních táček, vajglů a účtenek, připomínající proslulý výzkum této dvojice, rea-

lizovaný pod názvem Pivo v umění. A ještě něco: objekty vystavené uvedeného roku v "galérii" pražského Svazu zahrádkářů. Modrý a červený triptych z igelitových sáček naplněných vodou, hlínou a semínky. Mimochodem: po více než osmi letech byla voda v sáčcích stále ještě původní!

Před polednem jsme vyšli na prohlídku místních hospod. Ústí už bylo na nohou, na čtvercovém náměstí pouť s nádhernými atrakcemi, jež tento prostor bezezbytku vyplňovaly. Od prvního okamžiku jsem byl přesvědčen, že se to vše koná podle scénáře Jana Steklíka, že je to jedna z jeho splněných "objednávek". Autodrom, ruské kolo, chobotnice, ze které se točila hlava jen z pouhého podívání, házení míčků do vzdáleného otvoru. To mne zaujalo hned dvakrát: předně, že se této vlastně velmi primitivní atrakci říkalo na reklamním paravanu "česká házená", a zadruhé, že si tu ten nejšikovnější mohl vyházet kalamář mělnické Ludmily, ačkoliv byl v té době všeobecný nedostatek červených vín. Vrcholem této pop-zábavy byl kolotoč, na němž místo tradičních běloušů kroužili Disneyovi kačeři. Steklík si okamžitě povšiml, že - ač všichni naprosto stejní - přece se liší individuálním výrazem očí a grimasou červeného zobáku.

Následovala zastávka v kostele Nanebevzetí se zabílenou freskou Václava Kramolína a několika obrazy Ignáce Umlaufa. Dívali jsme se na ně přes soudobou, dobře tvarovanou mříž, jejíhož autora mi Steklík jmenoval, ale já jméno přeslechl. Kostel nebyl však vlastním cílem naší exkurze, nýbrž hospoda u Malinů, ke které se sestupovalo kolem maličkého empirového nádraží, postaveného v roce 1845 díky tomu, že ústečtí občané se kupodivu nepřipojili k jiným městům, která odmítala železnici. Dnes je budova mimo provoz, opravuje se pomalu, a vypadá to, že by v ní mohlo být báječné muzeum českých státních drah.

U Malinů jsme seděli v prázdné zahradě pod velikými stromy. Bylo krátce před polednem, nebo už po něm, hostů bylo zatím málo i uvnitř ve výčepu. Vítr shazoval ubrusy ze stolů, jako by chtěl upozornit, že jejich modré plátno není právě pouťově čisté. Plechové tabulky

přibité na stromech hlásaly, že se na zahradě neobsahuje a že si hosté musí pro pití chodit sami. Zatím co uvnitř v lokále se čepovalo do vysokých sklenic, do zahrady se směly brát jen těžké púllitry. I když pod stromy bylo prázdkno, pořád se tu něco dělo: především jsme vytrvale vyhlíželi jednoho inženýra-matematika, kterého zde Jan Steklík najisto očekával, ačkoliv s ním nebyl domluven. Velmi stál o to, nevím proč, abychom se spolu seznámili. Neobjevil se, zato vyšel z nitra hospody veškerý personál včetně energické paní vedoucí, aby se dal vyfotografovat jedním hostem důstojného, ba aristokratického vzezření. Za chvíli se v zahradě objevil jiný muž, neméně vznešený a už také v letech, zastavil se u našeho stolu a sdělil Steklíkovi, s nímž se zřejmě dobře znal, že nastupuje do služby. Dozvěděl jsem se potom, že tento pán je vrchní číšník na odpočinku, který v době špičkového provozu ústeckých hospod opouští svůj pokojík v místním domě důchodců, aby trochu vypomohl lidem svého cechu.

Střídavě jsme chodili dovnitř hospody, buď na záchod nebo pro pivo a Steklík mně vykládal o Magdaleně Dobromile Rettigové, která v Ústí žila a právě ústeckému lékaři Korábovi dala za léčení svého manžela soubor znamenitých receptů, které později vstoupily do dějin české gastronomie. Když Honza Steklík zahájil vyprávění o Chilanu Nunezovi, který v Praze studoval na UMPRUM, vešel do zahrady ředitel místní lidové knihovny, který se tak divně díval, že jsme se rozhodli svůj pobyt ukončit. Dobře jsme proti modré obloze viděli monstrózní vícepodlažní budovu s nápisem Elitex, Polárku těch, kteří hledají svůj cíl. Šli jsme za tou hvězdou a bezpečně našli cestu k domovu.

Byly už tři hodiny odpoledne a paní Marie měla stále ještě prostřeno na Steklíkově polygonálním stole. Výrazně ekologický oběd obsahoval její kuchařské výtvoxy dovedně skloubené s přirozenými dary nebes a země. Bylo mně trapně při pomýšlení, že posledním soustem zde moje návštěva skončí na vzdory bontonu, protože v sobotu jezdí málo autobusů, které je lépe nezmeš-

kat. Cestou na zastávku jsme přece jen potkali computerového inženýra, který promptně vypočetl, že stihneme ještě zastávku v hotelu Praha a jednu plzeň. Když jsme se pak ve spěchu proplétali přes náměstí přeplněné lidmi a pouťovým ruchem, informoval mne Jan Steklík, že chystá výstavu v brněnském klubu Bedřicha Václavka.

"V katalogu", řekl, "budou texty tří kunsthistoriků a ty bys tam mohl zařechit". Souhlasil jsem s podmínkou, že mně schová onen transparent se rty, slepicí a husou, přečká-li šťastně dobu hospodářské výstavy.

Autobus do Brna měl naštěstí zpoždění. Když mi Steklík a jeho matematik mizeli z dohledu, uvědomil jsem si, že jsem původně přijel pro kresbu k novoročence a napadlo mně, že o tomto malíři platí, co bylo kdysi řečeno o Kurtu Schwittersovi: "Obléhání Tróje nemohlo být pestřejší, než jediný den v jeho životě."

Jen ještě pro úplnost: novoročenku s kresbou Jana Steklíka jsem rozesílal o tři roky později k novému roku 1983.

Jiří Valoch

ČESKÉ VIZUÁLNÍ TEXTY ŠEDESÁTÝCH AŽ OSMDESÁTÝCH LET

(náčrt přehledu)

Historie současné experimentální poezie a vizuálních textů v Československu začíná prací čtyř autorů, kteří začali na konci padesátých a na počátku šedesátých let hledat nové možnosti básnického výrazu. Všichni měli za sebou zkušenosti tradičně psané poezie, překládali, zajímali se o povahu básnického textu z nejrůznějších aspektů. Byli to: Jiří Kolář, Ladislav Novák, Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Jiří Kolář začal v poslední třetině padesátých let objevovat nové možnosti básně, třeba maximální redukcí verbálního materiálu, uplatněním plošné vizuální organizace či používáním různých operací, které text proměňovaly a ozvláštňovaly. Často se při tom uplatňovaly strukturální charakteristiky strojopisu, které se později osamostatňovaly v ryze vizuálních skladbách (autor je shrnul do souboru Básně ticha). Ve stejné době začal soustavně zkoumat nejrůznější možnosti koláže, která se stala od poloviny šedesátých let jeho výhradním médiem. Jeho koncepce evidentní poezie se rozvíjela od různých podob strojopisné poezie k nonverbální poezii koláží a objektů. Ladislav Novák experimentoval nejprve se zvukovými kvalitami básně - od roku 1958 vznikaly onomatopoické básně, abstraktní fonémové skladby, pouze zvukomalběně či rytmickou strukturou korespondující s názvem. Na ně navázal v šedesátých letech a na počátku let sedmdesátých řadou hlasových kompozic, realizovaných na magnetofonový pás. Od počátku šedesátých let se zabýval různými možnostmi syntaxe psaného (ať rukopisného či strojopisného) textu, zkoumal sémantické možnosti různých destruktivních zásahů do verbálního i vizuálního materiálu (preparované texty, spečené texty atd.). Do oblasti vizuální poezie zasahovaly i jeho interpretační metody, alchymáž a froasáž, i různé typy "rukopisných" textů, přede-

vším ty, které vycházely z principu topologických kreseb a z verbálních komentářů kresebných útvarů. V sedmdesátých a osmdesátých letech se jeho hlavním programem stalo stále subtilnější rozvíjení kresebné froasáže, ale vizuální texty, zejména posledních dvou zmíněných typů, doprovázejí jeho hlavní sféru práce dosud.

Josef Hiršal a Bohumila Grögerová pracují společně - v šedesátých letech se zabývali systematickou různých možností vzniku textu, což se objevilo ve vydané knize JOB / BOJ (texty z let 1961-1962) a v rukopisných souborech. Jejich tvorbu ovlivnil kontakt s Maxem Bensem, jehož Teorii textů přeložili (knižně vyšla v Praze, Odeon 1967), ale kromě ryze strukturálních charakteristik, determinujících vznik a skladbu jednotlivých textů, zachovávají často i podíl groteskního či komického, třeba v uplatnění dobových reálií ve výchozích materiálech. Další geneze společné práce obou tvůrců vedla k větším, syntakticky komplikovanějším celkům, buď v podobě experimentálních "hörspielů" nebo prozaických textů, v posledních letech se věnují rozsáhlé práci memoárové. V roce 1964 se k těmto zakladatelským osobnostem přidávají další autoři, většinou zhruba o jednu generaci mladší. Také oni mají za sebou delší či kratší tradiční básnické usilování a identifikují se s dobovým hledáním nových typů a kvalit básnického textu.

Kdybychom měli nejobecněji charakterizovat vývoj české experimentální poezie v šedesátých letech, mohli bychom hovořit o hledání nových možností vzniku básně, o zkoumání povahy textu a o objevování metod skladby. Ladislav Nebeský se po víceméně groteskně fungujících rozkladech verbálních významů soustředil na práci s kódováním - jeho texty byly nejčastěji realizovány ve dvojkové soustavě, ale později byly jednotlivé znaky kódovány třeba různými fragmenty vizuálních útvarů apod. V proměnách kódovaného textu se rozvíjely proměny a vztahy, překvapivé identifikace, souvislosti a návaznosti. Nebeského texty patřily k nejoriginálnějším českým příspěvkům do oblastí nové poezie vůbec. Od počátku sedmdesátých let se Nebeský věnuje matematické

lingvistice. Tvůrcem nejmonumentálnějších děl byl Zdeněk Barborka, který vypracoval několik metod vzniku textu. Nejzajímavější z nich byly fugy, v nichž byly do statistického vzorce hudebních děl dosazovány verbální jednotky, a penetraže, které spočívaly v postupném nahrazování verbálního materiálu výchozího textu materiálem textu konečného. V řadě fází se odehrávala proměna textu, která nabývala charakteru jakési nové epiky. S vizuální organizací v ploše pracoval důsledně Jindřich Procházka, pro kterého se strana formátu A4 stala logickou skladebnou jednotkou. Uplatňoval různé metody plošné organizace, snad nejdůležitější jsou texty s citacemi různých materiálů, přepisovaných na stroji (dopisy, oznámení, popisy barevných fotografií z časopisů atd.), někdy kombinované s kresebnými zásahy. Výsledkem je jakási vizuální pop poezie, bezprostředně reflektující svět, ve kterém žijeme. Variacními a kombinatorickými metodami se zabýval Miroslav Koryčan, který většinou zachovával lineární strukturu výsledného textu, ale experimentoval také se substitucí verbálních prvků vizuálními (nahrazení grafému barevnou linií apod.). Jiří Valoch se zabýval především nesémantickými vizuálními texty, realizoval rytmické a optické básně, determinované pouze vizuálními kvalitami struktury mnohokrát opakovaných grafémů a rytmických charakteristik psacího stroje. Jeho tvorba má nejblíže k dobovým problémům konstruktivně orientovaného výtvarného umění, někdy se stává jeho textovou paralelou. I ve verbálních textech pracoval s maximálně redukovanou sémantikou, předznamenávající jeho další zájem o minimalizaci a konceptualizaci básně. Vladimír Burda se zabýval také nesémantickými či quasisémantickými typogramy, jeho specifikem se stalo uplatňování lyrických charakteristik "rozmazaných", neurčitých obrysů, ale také práce s barvou, s různými rytmickými půdorysy apod. Jako první důsledně minimalizoval (pod vlivem básníků z okruhu hnutí Fluxus) své texty, realizované na souborech kartiček. Do jeho repertoáru patřily i textové events, verbální návody apod.

Z básníků generačně spjatých se zakladatelskými postavami české nové poezie se v šedesátých letech k nové poezii obrátili dva autoři. První byl Emil Juliš, tvůrce nejdůslednějších systematických, variačních a kombinačních textů, schopný rozvíjet a proměňovat velmi obsáhlý verbální materiál. Vizualizace textu v tradici apollinairovských kaligramů se objevila v jeho vydané knize Pohledná poezie. Druhým byl Josef Honys, rozvíjející různé podněty automatismu, a to jak ve verbálních, tak v ryze vizuálních textech. Jeho nejvýznamnější realizace byly asi procesuální texty, tvořené postupnými vizuálními proměnami výchozího kresleného útvaru, většinou znaku či metaznaku, a vizuální texty, sestavované z vizuálních útvarů, připomínajících znaky různých písem, tedy jakýchsi quasiznaků či paraznaků. Většina z těchto tvůrců již v šedesátých letech experimentální poezii nerealizovala - Burda a Honys tragicky zemřeli, Julišova práce se vrátila k tradičnějším básnickým operacím, ve svých skladebných metodách pokračoval pouze Procházka, Valoch začal na konci šedesátých let pracovat s fotografií a jeho práce směřovala do sféry konceptuální poezie. Barborka a Nebeský se odmlčeli. V průběhu šedesátých let se ovšem formovala i tvorba několika dalších autorů, kteří v té době s pražským okruhem nové poezie v přímém kontaktu nebyli. Na prvním místě je třeba uvést Milana Knížáka, zakladatele hnutí Aktual, který od počátku šedesátých let soustavně překračoval tradiční koncepte uměleckého díla a směřoval k novým, intermediálním realizacím. Jeho programem bylo "dělat všechno trochu jinak", ozvláštňovat činnosti, situace i lidské osudy... Knížák byl českým představitelem Fluxu a do sféry jeho činnosti patřily - vedle akcí, her projektů, proměňovaných šatů, nábytku a kdovíčeho ještě - také texty na pomezí básní, partitur a návodů. K nim potom v letech sedmdesátých přibývaly další, v nichž se projevila výrazná konceptualizace umělcova myšlení.

Také dva umělci, pracující mimo centra, začali již v šedesátých letech. Karel Adamus nejprve zkoumal mož-

nosti polyfonní verbálně organizované poezie, vycházející z hovorového jazyka, aby se poté soustředil na ryze vizuální typogramy, někdy kombinované s dalšími materiály (třeba aplikované na reprodukce Dürerových listů či kombinované s razítkovanými či kreslenými grafémy a lineárními vymezeními). Jan Wojnar se věnoval především výtvarným dílům, monochromním obrazům, formovaným reliéfním uspořádáním, které jako by trochu navazovalo na podněty Manzoniho, ale často se v jeho dílech začalo objevovat písmo, fragmenty tištěných textů apod. Řadu jeho prací z té doby je možné situovat na pomezí vizuální poezie a lettrismu, drobné koláže z útržků tisků, známek apod. mají povahu svého druhu kolážovaných básní. Své první abstraktní strojopisné básně vytvářel tehdy již také Jiří Hůla, operující s rytmickými kvalitami psacího stroje, vizuální prvky se začaly objevovat v básnických rukopisech Václava Vokolka.

Dominantním rysem českých realizací sedmdesátých let je jejich konceptualizace - je to kontaminace konceptuálním uměním, vedoucí jednak ke vzniku kreací na pomezí experimentální poezie a concept artu, jednak ke vzniku vizuálních konceptuálních textů. V tomto údobí můžeme jen těžko hovořit o experimentální či vizuální poezii, snad nejšťastnější je termín vizuální text, který dovoluje subsumovat oba zmíněné typy kreací i ony podoby vizuální poezie, které se v průběhu sedmdesátých let objevily. Změnilo se také autorské složení - v šedesátých letech byla východiskem skoro všech autorů poezie, práce s verbálním materiálem (výjimkou byly pouze strojopisné typogramy sochaře a grafika Eduarda Ovčáčka, bezprostředně související s jeho lettristickou tvorbou), v sedmdesátých letech nabývají na významu tvůrci, jejichž východiskem je výtvarné umění. Z autorů šedesátých let se konceptualizace výrazně projevila u Jiřího Valocha, který dospěl k specifické podobě konceptuální poezie, nejprve, od roku 1969, ve fotografických kreacích, od roku 1970 pak souběžně také v textových realizacích. Jejich podstatnými rysy je maximální redukce verbálního materiálu (často na jediné

slovo), které je buď uplatňováno ve vizuálně determinujícím kontextu (intervence do negativů, intervence do přírodního prostředí), nebo v podobě jazykové sebereflexe (cykly "sémantických studií"), v proměnách a posuvech tautologií a z nich rezultujících sémantických proměn a komplikací. U Milana Knížáka se stále více uplatňují texty jako návody pro mysl, jako verbální či vizuálně-verbální koncepty, které již nemají být prováděny, jejich smyslem je podněcovat myšlenkové procesy... Tento rys se reflektuje i v dalších umělcových dílech, dokonce v projektech a realizacích nábytku či v módních návrzích, v architektuře, v matematických paradoxech a v objektech, navozujících představu potenciálního rituálu.

Z nových tvůrců na sebe od roku 1970 upozornil J.H. Kocman, na konci šedesátých let tvůrce experimentální grafiky, který se začal soustavně zabývat povahou komunikace, razítky, konceptuálními texty (micro-macro issue) a projekty. V sedmdesátých letech v jeho práci nabývají stále více na důležitosti autorské knihy - nejprve, kolem roku 1972-1973, to jsou procesuální záznamy barevných proměn, navazující na jeho dřívější grafiku, a demonstrace ryzí senzibility (třeba čistá, bílá book for documentation of pure experiences), v druhé polovině sedmdesátých let pak vlastní tvorba ručního papíru, který chápe jako specifické komunikační médium, a z něho vytvářené knihy. Rejstřík Kocmanovy tvorby doplňují různé typy konceptuálních knih, třeba demonstrujících fyzickou materií knižního bloku, nebo pouhá vymezení určitého objemu knihy obalem, demonstrace kvality modré barvy (blue book) a v posledních letech parafráze cizích textů, transponovaných do autorských knih, především Havrana od Edgara Allana Poea a Životního díla Josefa Váchala.

Texty nabývají na významu také u Dalibora Chatrného, který po informální a konstruktivní periodě začíná počátkem sedmdesátých let sledovat polaritu základních prostorových vztahů, vzájemnosti vizuálního a verbálního určení, podmíněnosti jazykové konvence apod. Tak vznikají cykly kreseb či textů, v nichž se uplatňuje jak sémantická kvalita slovního elementu, tak určující okolnosti vi-

zušlňního uspořádní. Chatrný pracuje často s frotáží materiálové struktury, jindy vyplňuje textem jakýsi optimalizovaný prostor interiéru, někdy uplatňuje slovní význam jako plastickou kvalitu. K výrazné změně dochází u Chatrného v osmdesátých letech - písmo se uplatňuje stále více jako rukopis, aktualizuje se tělovost a tělová symetrie jako konstitutivní prvky uměleckého díla. Tak splývají nové Chatrného texty s aktualizovaným zájmem o expresi.

Karel Adamus konstituuje v průběhu sedmdesátých let nový typ minimálního textu, tvořeného buď verbální sekvencí s názvem nebo názvem a vizuálním prvkem. Výsledkem je konceptuální metafora, krajně soustředěná a přitom schopná reflektovat vzájemné vztahy uvnitř jazyka i jeho vazbu k člověku a světu. Adamus pracuje i s básněmi-objekty, někdy je vytváří z několika předmětů, ale často vybírá předmět jediný a ten přehodnocuje verbálním označením. Mají tedy i jeho básně-objekty povahu zpředmětnělých metafor. Nové aspekty se v Adamusově práci objevují v osmdesátých letech - poprvé se v nich reflektuje čas. V dílech, kterým autor říká flosáže (z latinského flos-květiny) parafrázuje plynutí času postupným narůstáním kresby z jednoduchých linií černou tužkou; závěrečná linie je, často až po řadě měsíců, kreslena barevnou pastelkou. Hlavním předmětem Adamusova zájmu v osmdesátých letech jsou peripatetické básně. Vznikají skutečně za chůze jako souhrn elementární tělové motoriky, okolností a zvoleného textu. Ten je více nebo méně deformován, často se proměňuje v autonomní vizuální samoznak. Psaní se v peripatetických básních setkává s tělovostí i se stále navozovaným kontextem, který se objevuje jak ve verbálním plánu v podobě přímého odkazu (např. "za deště"), tak ve fyzikálních determinantách konečné podoby záznamu.

Jan Wojnar zkoumal v sedmdesátých letech především možné typy svých mřížkových básní, které můžeme situovat na pomezí konceptuálního umění a vizuální poezie. Mřížková báseň, to je proúmělce vztah mezi dvěma vizuálními strukturami, které mají něco společného a něčím

se liší. Jejich vzájemná souvztažnost, vzájemná determinovanost, formování pravidla proměny, jsou to Wojnarova poselství vnímateli. Do sféry umělcova zájmu patřily od počátku sedmdesátých let také autorské knihy, v nichž se soustřeďoval na vizualizaci postupné proměny geometrického útvaru v procesu listování a později na formování iluzivního prostorového útvaru v materií knižního bloku. S fotografií pracoval Wojnar v diagramech, kdy ze série fotografických záznamů nějaké činnosti či děje abstrahoval graf, který byl krajním možným zobecněním - jeho zájem se přitom opět soustřeďoval na konfrontaci dvou možných podob záznamu, zcela konkrétní a maximálně zobecněné. V posledních letech se umělec věnuje především fotografickým sériím pojímaným jako ryze konceptuální zviditelnění proměn určitých situací v průběhu času nebo jako sepětí daností "fotografického vidění" se svými vlastními tělovými danostmi. V poslední třetině sedmdesátých let se konceptuální myšlení reflektovalo v tvorbě Pavla Rudolfa, který navázal na svá lettristická východiska v první polovině šedesátých let i na svůj pozdější zájem o znakovost výtvarných motivů. Jeho novou tvorbu nejprve charakterizovalo soustředění na možnosti komentářů do nalezených materiálů, textů nebo obrazových reprodukcí. Tak vznikala díla, jejichž cílem je navozovat nové vztahy v obrazové předloze, vytvářet paradoxní spojení, umožněná iluzivní povahou fotografie, rušit obvyklé prostorové a materiálové determinanty. V zásazích do cizích textů pak umělec objevuje nové možnosti čtení nebo vizualizuje určitý jev, který je v textu přítomen, ale který normálně nevnímáme. Stále častěji se také v zásazích do textu projevuje vizualizace určitého pravidla. Rudolfovy práce z posledních let bychom mohli situovat na pomezí konceptuálního umění a postkonstruktivní tvorby - pracuje se základními geometrickými elementy nebo s písmovými znaky, které proměňuje podle určitého pravidla. Je to tvorba, která se obrací k divákovi jako výzva k intelektuální spoluúčasti, k objevování "pravidel hry" a k podílení se na nalézání vizuálních podob těchto pravidel.

Na počátku samostatné tvorby Pavla Holce ní partitury, akce v přírodě a texty, jeho nou se ale staly topografie, které tvoří je příspěvek do oblasti konceptuálního umění. to jsou přesně proměřené a potom v měřítku přírodní situace, abstrakce konkrétních míst bo přírodních útvarů. Nejprve to byly topog stromu nebo trav, potom dalších částí rostl byly situace mnohem složitější, třeba meand bo rozložení stromů různých druhů na určité Výsledkem je vždycky záznam, který odkazuje čitému místu nebo k přírodnímu detailu, ale roveň velmi abstrahovaný, redukován na něk žitějších udajů. Polarita mezi individuální mezi nemožností přesně zaznamenat všechny p vidua a snahou o maximálně přesný, objektiv jsou nejdůležitější charakteristiky Holcušofii, které můžeme označit jako sui generis vizuální texty.

Na počátku sedmdesátých let převládaly va Vokolka ručně kreslené či psané básně-pl byl jednoduchý text, častokrát pouze jediné likrát opakované slovo, významově proměňová nován expresí rukopisu a barvou. V pozdější byla spontánnost přednesu vystřídána kreset prostorového uspořádání - tak vznikaly text jí povahu jakýchsi land artových projektů, ná do krajiny nebo slova, tvořící skulpturá tektonické útvary. Slovo pojímá Vokolek jak tvorný prvek, prostor sám je součástí sděle je verbální složku a obohacuje ji o další v desátých letech můžeme v umělcových textech minace s malbou nové vlny, především s její nistickou podobou. Prostorové grafémy, tvoř jsou součástí malířsky traktovaných situací součástí krajin, země či architektury, kter malovány s výraznou subjektivní expresí (ne nou jeho raným básním-plakátům).

Do kontextu českých vizuálních textů se

byly vizuál-
astní domé-
• specifický
pografie,
znamenane
„ situací ne-
afie listů
a; k nim při-
potoka ne-
okalitě.

ze zcela ur-
terý je zá-
ik nejdůle-
a obecným,
ametry indí-
záznam, to
ých topogra-
conceptuální

práci Václa-
áty, v nichž
třeba něko-
a ozvlášt-
cyklech
u iluzí
které ma-
ova, vepsa-
í či archi-
prostor-
, modifiku-
namy. V osm-
ajít konta-
eoexpresio-
í slova,
stávají se
jsou nyní
ak vzdále-
desátých

let ovšem patří i umělci, u nichž není konceptualizace a minimalizace zřejmá - navazují na podněty vizuální a konkrétní poezie šedesátých let a dál je rozvíjejí. To platí o Heleně Hátleové, pracující s kombinacemi obrazového detailu a plošně lokalizovaných grafémů, které začleňují obraz, třeba anatomický útvar nebo živočicha, do kontextu jazykové komunikace. Hátleovou přitom zajímá především estetická stránka obrazové básně, ale v některých jejích cyklech je důležitý i ekologický akcent. Do nejrůznějších oblastí zasahuje experimentování Miroslava Klivara, který se zabývá mail artem, computerovou grafikou, tradiční i vizuální poezií. Do oblastí jeho zájmu patří fotografické záznamy intervencí do přírodního nebo architektonického prostředí, tvořených většinou izolovanými grafémy, kontrastujícími s těmito situacemi, dále nalezené básně v podobě fotograficky dokumentovaných situací a první české pokusy s videozáznamy - konfrontace obrazu a grafému. Jiří Hůla dál rozvíjí tradici typogramu, zajímají ho konstruktivní a estetické kvality struktur, vytvářených opakováním jednoho strojopisného typu, sleduje u nich buď možnosti vzniku iluze prostorového útvaru nebo různé kombinatorické skladebné eventuality. Důležitou složkou jeho tvorby jsou počítačové grafiky a texty, na kterých někdy spolupracuje s Josefem Volvovičem. V computerových textech využívá možností generátoru náhodných čísel při volbě lokalizace jednotlivých grafémů ve vymezeném poli; tak objevuje různé možnosti vizualizace výchozího slova nebo krátkého básnického textu, který "zčitelňuje" tak, že různě dislokované grafémy spojuje barevnou linií ve vizuální metaznak. Na hranice vizuální poezie a výtvarného umění lze situovat řadu kolážových realizací Jiřího Hůly - jejich podněty jsou obdobné, jako byly u Jiřího Koláře, ale Hůlovo novum je v striktní systematickosti metod rozkládání či proměňování výchozího obrazu. Umělec sám hovoří o "přeuspořádávání jednotek vizuálních informací."

Podněty linguisticky orientované konkrétní poezie, chápané především jako práce v metajazyce, jako výpověď o jazyce a jeho estetická aktualizace, stály na počátku

samostatné tvorby Petra Ševčíka. Pracuje se slovníkovými významy, jeho texty jsou řazením sémanticky blízkých lexikálních jednotek, často využívá paralelnosti dvojjazyčného textu, třeba česko-anglického. Také to odkazuje k "slovníkovosti" jeho práce, která je zaměřena na objevování souvislostí i odlišností v jazykové struktuře. V posledních letech se soustřeďuje takřka výhradně na materiály, týkající se popisu textu (tedy texty o textu) a na reflexe osobnosti a próz Franze Kafky, počínaje parafrázemi jeho textů a konče soupisem všech českých překladů z Kafky jako sui generis básnickým textem. Ještě v sedmdesátých letech začaly vznikat texty Jana K. Čeliše, experimentujícího s barevnými páskami a propisovacími papíry, který jako jediný v českém prostředí zkoumá estetické a komunikativní kvality barvy ve strojopisném textu. Jeho metodou je vrstvení, opakování, prolínání či překrývání různobarevných sekvencí textu se zdůrazněnou plošnou organizací. Někdy tímto způsobem interpretuje cizí básně, jindy bezprostředně píše vlastní... K zajímavým Čelišovým dílům patří také knihy, často tvořené jediným poskládaným listem, které jsou výpovědí o povaze knihy a její percepci - verbalizovaný text a sama zaznamenaná akce psaní konstituují tuto výpověď.

Z nejmladších autorů se v letech osmdesátých připojil k široké škále tvůrců vizuálních textů Pavel Štelar, pro kterého je stejně cenné poučení z konceptuálního umění jako zkušenost konkrétní poezie. Do oblasti jeho zájmu patří nalezené básně, statistické vizualizace cizích básní a jejich srovnání v různých překladech, ale také minimální reflexe samotného procesu psaní, psacích a kreslicích materiálů apod. Osmdesátá léta nepředstavují - na rozdíl od přelomu šedesátých a sedmdesátých let - ve struktuře českých vizuálních textů žádné výrazné novum, spíš logické rozvíjení toho, co jednotliví tvůrci započali v předcházejícím desetiletí. Jediným dobově signifikantním rysem je objevení se některých expresivních rysů (Vokolek, Čeliš) a aktualizace tělovosti jako konstitutivní složky díla (Adamus, Chatrný, Wojnar).

/Původně psáno jako informace pro slovenský časopis Nový život, vycházející v jugoslávském Novém Sadu.)

Jiří Šetlík

NEJEN PRO ZÁJMOVOU VÝTVARNOU ČINNOST !

Té je totiž určena reprodukcemi bohatě vybavená příručka pod názvem ŠKOLA VÝTVARNÉHO VIDĚNÍ. Vydalo ji v r.1987 Krajské kulturní středisko v Brně a Okresní kulturní středisko v Blansku v počtu 900 kusů. Jejím autorem je brněnský historik a teoretik umění IGOR ZHOŘ. Nebylo by adekvátní významu rozsáhlé práce autora, jehož nedávné jubileum si připomenul jen okruh jeho blízkých přátel, aby příležitosti této publikace mělo být využito ke zhodnocení všeho, co Zhoř na poli historickém a teoretickém v oblasti umění vykonal. Stojí ovšem za připomínku statečný a šťastně tvrdošíjný postoj Zhořův; díky jemu překonal nejen nepřízeň úřadů z posledních desetiletí, ale i zálučné překážky zdravotní, s nimiž se musel potýkat. Našel si svou cestu, aby mohl pokračovat ve svém díle, třeba za podmínek méně vhodných, kromě jiného též v mravenčí a obětavé spolupráci s výtvarníky-amatéry. Pojal ji zcela nekonvenčně a způsobem tvůrčím, v němž zhodnotil své hluboké znalosti novodobého výtvarného myšlení a cítění. Jedním z plodů je právě uvedená publikace.

"Vypravuje", jak se píše v mottu o obrazových přílohách, což však platí o celé publikaci, "o hledání cesty k výtvarnému myšlení, ukazuje, že výtvarně tvořit neznamená jen zobrazit, ale i do hloubky poznat, pochopit a proměnit". V úvodu se autor zamýšlí nad pohnutkami neprofesionálních výtvarníků k tvůrčí práci. Vymezuje je snahou zájemců o sebevýraz, také touhou vytvářet něco krásného v souvislosti s dekorativní funkcí umění, konečně též o potěšení ze hry. Proti navyklym praktikám přistupuje k neprofesionálním výtvarníkům jako k individualitám, pro něž umělecký projev je niternou potřebou, radostí, smysluplnou činností, rozšiřující duchovní obzor jednotlivce. Zdůrazňuje proto právem nad technickou zručností ovládnutí výtvarného myšlení. Z takto stanovených předpokladů vyvozuje Zhoř výchozí zásady, podle nichž má "škola výtvarného myšlení" postupovat.

Jak Zhoř s amatéry pracuje a co jim radí, vyplývá přesvědčivě z reprodukovanych ukázek. Kloubí se v nich v obdivuhodné shodě imaginace a výtvarnost (ať již jsou výsledkem práce v klidu domova nebo vznikají společně, v kolektivu, pod pedagogovým vlivem). Odpovídají různorodosti projektů výtvarného myšlení, o nichž se autor rozepisuje. Zděrazňuje překonávání návyků a hledání alternativ, jež vychází ze svobodného rozvažování jednotlivce, který má vůli k výtvarnému projevu. Dva z takových projektů amatérského tvoření - z nichž jeden opírá se o využití inspirace a výtvarného zhodnocení Předmětů každodenního života a druhý Podob člověka - přibližují promyšlenou metodu, podle níž Zhoř radí postupovat. Všechnu váhu klade na rozvíjení činnosti zraku i hmatu subjektu v souhře s jeho představivostí. Účastníky "školy" považuje za příklady moderního a soudobého umění, jež nemají být měřítkem, ale podnětem i obsahem tvořivé aktivity. Stanovuje jí jedinou, povýtce příjemnou mezu, totiž aby se z ní navytratila "radost z objevování, radost z poznávání neznámého, radost z uplatnění vlastních schopností".

Přiznejme si, že nebývá zcela běžný "sestup" z oblačných výšin profesionální tvorby a její problematiky do obyčejných vod všelikého snažení výtvarníků-amatérů. Zhoř se jej nezaplekl. Jistě myslel i na to, že nelze podceňovat přípravu zázemí diváků pro profesionální uměleckou tvorbu. Nejen však na ni. Myslí stejně upřímně na možnosti člověka, který je "ludens" i "creans" a který si zaslouží podanou ruku, jak jí Igor Zhoř nabízí. Banálním naznačením obsahu jeho publikace nechce být tato poznámka její recenzí. Jen její pochvalou a hlavně upozorněním, že publikace stojí za prohlédnutí, přečtení i zamyšlení.

Jindřich Chalupecký - František Šmejkal

EXPRESIONISMUS, DADA A ČESKÉ UMĚNÍ (Polemika)

(Redakční poznámka úvodem :

Přátelské kolegium, které sestavovalo příspěvky do tohoto sborníku, požádalo rovněž o spoluúčast Jindřicha Chalupeckého s tím, aby si sám zvolil téma textu. J.Chalupecký se rozhodl zveřejnit touto cestou polemiku s Františkem Šmejkalem, týkající se brožury O dada, surrealismu a českém umění /Jazzpetit č.2, vydala Jazzová sekce SH, Praha 1980/, což ovšem podmínil souhlasem svého oponenta. F.Šmejkal neměl proti zaslanému příspěvku námitek za předpokladu, že se bude moci sám z dnešního hlediska k polemice vyjádřit. Proto je za Chalupeckého uvedením polemiky zařazeno stanovisko Šmejkalovo. Cílem zveřejnění fakticky neznámé polemiky není jen snaha vyjít vstříc jejím účastníkům, ale především otevírat závažné, třeba nedořešené otázky, které se týkají podstatných problémů pojetí a hodnocení vývoje novodobého českého umění, k nimž jak Jindřich Chalupecký, tak František Šmejkal výsledky své práce přispívají.)

Když teď konečně chystám k vydání soubor svých drobnějších starších prací, vrátil jsem se i k brožuře O dada, surrealismu a českém umění, která vyšla roku 1980, a tím i k polemice, ke které vyprovokovala Františka Šmejkala. Přispěl jí do strojopisného sborníku, který uspořádali moji přátelé k mým pětasedmdesátinám. Odpověděl jsem mu dopisem a on zas mně. Ta rozprava už zůstala jen mezi námi. Šlo a jde však o spor zásadní a proto snad ta korespondence zaslouží ještě dnes zveřejnit, alespoň v tomto sborníku.

Ve své polemice František Šmejkal nazývá mou práci

bořivou. Má pravdu. Co se pokouším bořit, je legenda o základním významu poetismu. Šmejkal je jedním z hlavních jejích zastánců. Tím nijak nechci brát v pochybnost cenu jeho umělecko-historických prací. Sporný je teprve význam té generace, o níž píše a jejímž představitelům organizuje výstavy. Pro mne začíná velká a vlastní tradice české literatury a českého umění generací, kterou nazývám expresionistickou: generací Weinerovou a Klímovou, Demlovou a Haškovou, Kubištovou a Gutfreundovou, Váchalovou a Zrzavého. Někteří v této generaci mířili rovnou k dada, aniž i jen to slovo znali - Klíma, Váchal, Hašek Longen. Jiní předjímalí surrealismus - Weiner, Deml. Poetismus mi pak připadá spíše epizodou, která na čas tuto tradici přerušila. Byl výrazem onoho optimismu, který u nás zavládl po náhlém a nečekaném nabytí státní samostatnosti roku 1918. Zasáhl nejen tu generaci, která měla právě nastupovat, ale i do díla některých jejích předchůdců - například do díla Karla Čapka a dokonce i Weinerova. Byl to přerýv, který způsobil, že poetisti dílo té expresionistické generace docela přezírali. Expresionisté viděli dějiny evropské civilizace jako tragédii. Pro poetisty v těch idylických letech dvacátých, jak jsem to citoval z jejích manifestu 1924 ve své brožuře, o níž vedeme spor, nové umění mělo být "rozkošné a dostupné jako sport, láska, víno a všechny lahůdky"; je třeba skoncovat s "morální kocovinou", jež je následkem války a jehož projevem je expresionismus; poetismus "je strůjcem lidského štěstí a lidské pohody, beznáročně pacifistický" a "šťastím je komfortní byt, střecha nad hlavou, ale i láska, výborná zábava, smích a tanec". I po všech těžkých zkušenostech svého dlouhého života nadepsal Jaroslav Seifert své paměti teigovským : Všechny krásy světa.

Existenci dada nemohli poetisté nebrat na vědomí, ale při své názorové základně si s ním nevěděli rady. Pořád jim připadalo nějakou švandou. Proto tak dlouho nenacházeli význam surrealismu, který právě byl odpovědí na onu velkou událost, již bylo dada. Pokud se v Čechách objevily ohlasy dada, mohly to být ohlasy jen ně-

kterých jeho vnějších znaků; k tomu, co bylo podstatou dada, k jeho nedůvěře k evropské civilizaci a jeho úsilí sestoupit k samotným pramenům tvořivosti, k tomu měli poetisté daleko.

Proto pořád tak zdůrazňuji význam, který měl pro českou poezii onen obrat, který přinesl nástup básníků nikoli už poetistických, Halase, Závady, Holana - ti si už uvědomovali evropskou tragédii. A stejně výtvarné dílo Františka Janouška a Zdenka Rykra, kteří stejně zůstávali vzdáleni poetistického optimismu, a i když jejich dílo se dá vykládat v souvislosti se surrealismem, mělo své kořeny v expresionismu. Uvědomují si teprve teď, že bych měl k těmto jménům připojit i jméno Toyen pro temnou monumentalitu, k níž dorostlo v třicátých letech a hlavně v době války. Vždycky se uvádí její jméno spolu s jménem Štyrského a po něm, ale Toyen byla uměleckou individualitou odlišnou a dokonce mohutnější.

Samozřejmě tímto dramatickým a tragickým uměním se tradice české poezie a českého výtvarnictví nevyčerpává. Je tu také tradice řekněme lyrická a hymnická - od Bílka a Preislara, Březiny a Hlaváčka, do které patří například Šíma a Wagner - a svým způsobem vlastně i Štyrský: vedle Toyen s jejím tragickým viděním světa zůstává Štyrský lyrikem, bytí rafinovaným a morbidním. Pro duchovní orientaci a další vývoj českého umění mi však pořád připadá ona expresionistická tradice důležitější. Dnešní české umění ve svém velikém rozlivu a rozmanitosti má k ní rozhodně blíže než k tradici poetismu.

J. CH.

Protože Jindřich Chalupecký obnovuje naši starou polemiku, kterou před osmi lety tak stroze uzavřel, aniž jsme se dobrali jakékoli shody, nezbyvá mi než na ni odpovédět, zejména proto, že ji přesouvá na zcela jiný terén. Předmětem sporu už není dada a jeho recepce v Čechách, ale poetismus a expresionismus. Podsoouvá mi přitom názory, které jsem nikdy nezastával, takže jeho polemika nabývá poněkud fantomatického charakteru.

1. Nejsem zastáncem žádných legend, tím méně legendy o základním významu poetismu. Pokouším se pouze už pětadvacet let kriticky zpracovávat a zveřejňovat tvorbu české avantgardy, do níž nepatří jen poetismus, ale i konstruktivismus, surrealismus a řada reakcí na další aktuální tendence evropského umění. Prezentuji tedy tvorbu generace, jejímiž příslušníky nebyli jen Teige, Nezval, Seifert, Šíma, Štyrský a Toyen, ale i Pešánek, Rössler, Obrtel, Ponc, Janoušek, Holan i Halas a jiní. Redukovat tuto mnohotvárnou generaci na hrstku optimistických blbečků a donekonečna proti ní vytahovat několik formulací z 1.manifestu poetismu (který ostatně plně korespondoval s euforickou atmosférou zlatých dvacátých let), považují za naprosto neplodné. S podobnou redukcí této složité generační problematiky na "poetické tendence" ostatně přišel už v polovině šedesátých let Luděk Novák, který se tak snažil "rozšířit historický význam českého poetismu z oblasti literární i do jiných oborů umění". (Umění 1965, č.5, s.486). Tyto "poetické tendence" pak byly používány v polemice s mou tehdejší koncepcí imaginativního umění. Je proto poněkud paradoxní, když jsou podobné snahy nyní připisovány zrovna mně.

2. Samozřejmě jsem nikdy nepochyboval o tom, že avantgarda měla (ať už ve své konstruktivistické nebo poeticko-surrealistické větvi) pro další vývoj českého umění podstatný význam. Proto se také její tvorbou zabývám. Nechci zde vypočítávat všechny případy. Stačí snad, když připomenu, že v padesátých letech uchoval neporušenou kontinuitu moderní tvorby právě jen surrealismus, který pak v šedesátých letech ovlivnil tvorbu Šmidrů a řady ji-

ných autorů, zatímco konstruktivistický utopismus se promítl do díla mnohých příslušníků Křižovatky, Klubu konkretistů atd.

Zároveň jsem však nikdy nepopíral význam expresionistické generace. Považuji pouze za nesmyslné klást tyto dvě tradice proti sobě a vyzdvíhat jednu na úkor druhé. Obě měly pro další vývoj českého umění velký význam. Potíž je pouze v tom, že fenomén českého expresionismu je zcela nedostatečně zpracovaný, a je nepochybně nejvyšší čas se jím zabývat. Ostatně už před rokem jsem navrhoval několika mladším kolegům týmovou spolupráci na přípravě výstavy českého expresionismu, spojené s mezioborovým kolokviem. Od Jindřicha Chalupického bych očekával, že místo ožívování starých polemik a pouhého deklarování důležitosti expresionistické tradice nám poskytne nějakou obsáhlejší studii, v níž by se tímto fenoménem, který je mu tak blízký, podrobněji zabýval. Jistě by všichni uvítali, kdyby své eseje o Weinerovi a Demlovi doplnil detailnějším pohledem na výtvarnou problematiku českého expresionismu.

F. Š.

I

Ohlasy dadaismu v Čechách

Jindřich Chalupický se už po léta pokouší soustavně bořit poněkud zbytnělý mýtus české meziválečné avantgardy a prosadit novou hierarchii hodnot. Toto jeho až vášnivé bořitelské zaujetí nás naučilo dívat se na nepřízní osudu stíhaný a tím i jistým nimbem obestřený odkaz české avantgardy střízlivějšíma očima. Vedlo také k pluralitnějšímu chápání avantgardní tvor-

by, k spravedlivějšímu ocenění díla některých, ve své době opomíjených osobností, jako byli Richard Weiner, František Janoušek a několik členů pozdější skupiny 42. Chalupeckého pozitivní skepticismus však často přerůstá až do vyslovené diskreditace toho, co považuje za oficiální avantgardu (tzn. Devětsil a Skupina surrealistů v ČSR). V několika případech, zvláště u Teiga a Štyrského, dochází až ke karikaturnímu zkreslení, v němž jsou zřetelně patrné nezhojené rány někdejších osobních konfliktů a vzájemných nepochopení.

Své názory na českou avantgardu Chalupecký nedávno shrnul v provokativním, místy pronikavém, místy nespravedlivém eseji O dada, surrealismu a českém umění. V závěrečné poznámce autor prohlašuje, že "soudy, kterých zde dospívá, jsou často neortodoxní a měly by být podrobeny odborné diskusi. Týká se zvláště jeho interpretace dada, jeho koncepce českého expresionismu, jeho názoru na význam Karla Teigeho a jeho hodnocení jednotlivých českých představitelů surrealismu".

Vím, že polemika není nejvhodnější formou oslavy životního jubilea, ale všichni také víme, že Jindřich Chalupecký oslavovat nepotřebuje, a že po tom ani netouží. Budiž mi tedy prominuto, využiju-li této příležitosti k tomu, na co není jinde místa, totiž k odborné diskusi. Omezený rozsah statí mi však nedovolí polemizovat s celým Chalupeckého esejem. Soustředím se proto jen na jeho první část, na problematiku ohlasů dada v českém umění, mimo jiné také z toho důvodu, že své zcela odlišné hodnocení českého surrealismu jsem měl příležitost publikovat jinde.

Otázce vztahů českého umění k dadaismu bylo dosud věnováno velmi málo pozornosti. Je proto škoda, že Jindřich Chalupecký jí řešil tak zaujatým a paušálním způsobem. S jeho obecným hodnocením dadaismu, vycházejícím z dokonalé znalosti nejnovější literatury a nově publikovaných pramenů, nelze než souhlasit. Rovněž tak se základní tezí jeho eseje, že absence dadaismu v Čechách jako samostatného hnutí poznamenala celý další vývoj našeho umění. Nelze však už souhlasit s jeho

analýzou příčin tohoto stavu, ani s jeho neúplným výkladem ohlasů a vlivů dadaismu, který se v podstatě omezuje na tvrzení, že dada u nás pochopili jen Václavek a Halas, zatímco Teige jej desinterpretoval. Z Chalupeckého eseje pak nepřímě vyplývá, že dadaismus se u nás neujal hlavně proto, že mu Karel Teige vůbec neporozuměl. Snáší pro to řadu důkazů v podobě kontradiktorických a někdy až komických citátů z Teigových článků o dadaismu, shrnutých v knize O humoru, clownech a dadaistech. Obratné zacházení s vytrženými citáty sice může Teiga dokonale zesměšnit v očích těch, kdo jeho knihu nečetli, ale nevysvětluje skutečné příčiny tohoto nepochopení či správněji této jednostranné interpretace dadaismu. Zvláště neváhá-li se Chalupecký uchýlovat i k vyloženým falsifikacím smyslu Teigových slov. Uvedu jeden příklad za mnohé :

"V Čechách se s dadaismem nikdy nenadělalo moc řečí", pochvaloval si Teige v doslovu druhého dílu O humoru, clownech a dadaistech. "Několik zapomenutých dadaistických začátečnických básniček... několik ztracených obrázků... Toť vše a dohromady nic." Přesto neměl pravdu úplně.

Tento krátký odstavec z Chalupeckého eseje obsahuje hned dvě rány pod pás. Nahlédneme-li totiž do Teigovy knihy, zjistíme, že si tuto skutečnost vůbec nepochvaloval, nýbrž ji s lítostí konstatoval a přičítal ji na vrub negramotné umělecké kritice, která si pletla dadaismus se všemi ostatními moderními tendencemi. Po této kritice oficiální kritiky Teige pokračoval: "A přece v opravdu moderní a významné české literatuře dají se konstatovati, tu slabší a onde silnější, evidentní dadaistické vlivy, i když o prononcovaném dadaismu tu těžko může býti řeč. Z předcházejících stránek je patrné, že dadaismus hrál určitou úlohu i při vzniku poetismu." To však není všechno. Chalupecký pověť: "Přesto neměl pravdu úplně", vyvrací Teigovo tvrzení upozorněním na Václavkův článek Dada tvořivé v Hostu 1925. Ale totéž dělá ve své knize o stránku dále i Karel Teige: "Ve svém článku O tvořivém dadaismu litu-

je E.Václavek, že dadaismus neměl v Čechách intensivního ohlasu; byl by jistě důkladně rozbouřil stagnující vodu české literární louže, která se zase snaží usadit se v bezduché a tupé sousedské idyličnosti" atd. Všechny zmíněné citáty, včetně těch, které uvádí Chaloupecký, pocházejí ze stran 153-155 Teigovy knihy. Je tedy zřejmé, že tímto způsobem bychom se při zkoumání ohlasů dada v Čechách nikam nedostali, leda snad k otázce, proč Chaloupecký považoval za nutné zpochybnit celou svou tak podnětnou práci zaujatými citacemi a osobními invektivami. Začneme proto raději od začátku.

Domnívám se, že existuje několik příčin, proč se u nás dada neujalo. Hlavním důvodem byla zcela specifická dějinná situace Československa, pro které světová válka neskončila duchovním rozvratem, jako tomu bylo ve Francii a zvláště v Německu, nýbrž naopak získáním dlouho očekávané státní samostatnosti, což byl hluboký pozitivní zážitek pro umělce všech generací, zážitek, který byl v příkrém rozporu s destruktivním duchem dadaismu. Tím lze také vysvětlit, proč dadaistické večery, uspořádané v Praze v letech 1920-21 Huelsenbeckem, Hausmannem, Schwittersem a Hannah Höchovou (na niž Chaloupecký zapomněl), byly poměrně příznivě přijaty pražskými Němci, jejichž postavení bylo utvořením samostatné československé republiky naopak spíše znejistěno. Záležitostí německé menšiny byl také Sjezd československých dadaistů, který se konal 26.2.1920 v Teplicích, a jehož předsedou byl prý zvolen jakýsi Hugo Dux. Pokud se tento "sjezd" ovšem vůbec konal. Jisté je, že v únoru 1920 uspořádali Huelsenbeck, Hausmann a Baader v Teplicích-Šanově, kde se zastavili na své cestě do Prahy, dadaistické soaré. Zprávy o údajném Sjezdu československých dadaistů, který se měl konat za jejich asistence, pocházejí pouze z německých pramenů a není vyloučeno, že se jedná o typicky dadaistickou mystifikaci. Zvláště uvážíme-li, že jediní dva zmiňovaní účastníci sjezdu, malíř Hugo Dux a spisovatel Melchior Vischer, nezanechali

aní v české aní v německé kultuře nejmenší stopy.

Druhou příčinou byl náš příliš vážný, těžkomyslný a někdy až profesorský vztah k modernímu umění, který tlumil veškerou iniciativu a spontaneitu, a jemuž se bořitelský duch dada musel zdát až svatokrádežný. Vzpomeňme jen předválečné generace, jež přijala kubismus téměř jako posvátné dogma, a která zároveň brzdila rozběh několika heretiků, kteří z něj chtěli vyvodit konsekvantní důsledky, tak jako^{to} např. udělali s kubismem v Rusku.

Navíc předválečná generace měla výhodu bezprostředního kontaktu s vůdčími uměleckými centry, ať už ve formě studijních cest do Paříže a Německa nebo v podobě každoročních výstavních konfrontací se současnými progresivními umělci - vedle kubistů a expresionistů v Praze tehdy vystavovali i Brancusi, Delaunay, Mondrian a další. Ve srovnání s tímto stavem se české umění ocitlo po válce v téměř úplné izolaci. Teige se dostává do Paříže až v roce 1922, Muzika 1924, Štyrský a Toyen 1925. První poválečnou výstavu francouzského umění uspořádal Mánes až roku 1923. Ale nebyla to už výstava aktuální živé tvorby, nýbrž oficiální retrospektiva, na níž bylo současné umění zastoupeno druhořadými realisty, neoklasicisty, a kde vrchol modernosti představoval Ozenfantův purismus. Generálním komisařem této výstavy byl Václav Nebeský, který před dvěma roky právem vytýkal Devětsílu umělecký defetismus, aby se v zápětí na to stal sám jeho mluvčím, ostatně stejně jako Chalupeckým tolikrát citovaný Josef Kodíček.

Další příčinou nepochopení dadaismu byla celková umělecká stagnace, jíž byla francouzská výstava pouze názornou ukázkou. Nejen u nás, ale v celém evropském umění se po válce zřetelně projevil ústup z avantgardních posic a příklon k tradičním jistotám, které na sebe vzaly podobu neoklasicismu, magického realismu, nové věcnosti, primitivismu, koloristického sensualismu atd. Vedle nich tu ovšem existoval dadaismus, neoplasticismus a v Evropě z počátku téměř neznámý ruský

suprematismus a konstruktivismus. Orientovat se v této zmatené situaci muselo být pro začínající osmnácti až dvacetileté umělce velice těžké.

Navíc nedávný vývoj nás poučil, že umění se nepohybuje po lineární přímce jednoznačného pokroku, že v něm dochází k pravidelným zvratům, že po abstrakci přichází pop-art a nová figurace nebo že vedle sebe mohou koexistovat tak protichůdné tendence jako je minimal-art, hyperrealismus, body-art, konceptuální umění, land-art, performance, video-art atd., a že je nesnadné jedny označit za jednoznačně progresivní a jiné za retrogradní. Tato pluralistická zkušenost také zpětně ovlivnila historické hodnocení poválečného umění, jak to ukázala např. velká berlínská výstava Tendenzen der Zwanziger Jahre (1977), na níž byly vytčeny jako tři hlavní a významově rovnocenné proudy poválečného umění konstruktivismus, dadaismus a nová věcnost se všemi svými místně modifikovanými variantami. Myslím, že tato zkušenost by měla ovlivnit i naše hodnocení rané devětsilské aktivity, které nelze připisovat jen jednoznačně negativní znaménka a jež navíc byla jen krátkou, dvouletou a rychle překonanou epizodou.

Ve svých nejranějších výtvarných pokusech navazovali totiž někteří budoucí devětsilští malíři (Wachsman, Šíma, Teige, Hoffmeister) na domácí kubistickou tradici a jejich práce byly reprodukovány s díly Tvrdošijových v prvních ročnících Neumannova Června. Teprve v roce 1920 dochází k náhlé změně orientace v souvislosti se založením Devětsilu, který se ve své rané fázi pokusil nahradit uměleckou progresivnost progresivností politickou a přiklonil se k tehdy ještě nejasně formulovaným ideálům proletářského umění. Podobně jako dadaisté odmítli i mladí devětsilští umělci celou západní civilizaci a spolu s ní i celé moderní umění, ale na rozdíl od dadaistické negace hledali pozitivní řešení v příklonu k nejprostším věcem a elementárním hodnotám života, v evangeliu prostoty. Podobné duchovní předpoklady vedly v Německu ke vzniku magického realismu a nové věcnosti. U nás však byl tento program

komplikován poněkud sentimentálním sociálním cítěním, uměleckou nezralostí nebo přímo diletantismem většiny členů této mladé skupiny a zároveň naivně utopickou vizí bezkonfliktní porevoluční společnosti, jejímž měla být jejich díla předobrazem. Přesto však na základě tohoto vážného programu vzniklo několik obrazů A. Wachsmanna, F. Muziky a A. Hoffmeistera, které jsou více než jen dobovým dokumentem nebo pouhým svědectvím mladistvých omylů.

Období proletářského umění a poetického naivismu, jak je nazval Václav Nebeský, skončilo v Devětsílu velmi záhy. V průběhu roku 1922 a zvláště po Teigově letní cestě do Paříže se začínají projevovat první známky nové orientace v přitakání současné civilizaci a v návratu k principům moderního umění, zvláště kubismu, purismu a konstruktivismu. Jejím výrazem se stává sborník Život II., z konce roku 1922, koncipovaný podle vzoru pařížského L'Esprit nouveau a předznamenáný Ozenfantovou a Jeanneretovou studií o purismu. Kromě článků o estetice stroje, reklamě, filmu a jiných fenoménech současné civilizace je zde významná Erenburgova stať Konstrukce z jeho knihy A přece se točí, uvedená programovým heslem Nové umění přestane být uměním. Právě tato stať se stala zárodkem příští konstruktivistické orientace Devětsílu. Jestliže se členové reorganizovaného Devětsílu (odešel Wolker, Píša, malíři Nové skupiny, přišel Nezval, Štyrský, Toyen a několik mladých architektů) v okamžiku, kdy se znovu otevřeli působení moderního umění přiklonili spíše ke konstruktivismu než dadaismu, měli pro to řadu důvodů. Především opuštění posic proletářského umění neznamenal, že se vzdali revolučního přesvědčení a tu jim sovětský konstruktivismus musel být bližší než dadaismus. Kromě toho v letech 1922-23 dadaismus pomalu dozníval, zatímco konstruktivismus byl stále ještě živou tendencí, která navíc obsahovala řadu dadaismu blízkých postojů a právě v té době procházela fází úzké spolupráce s dadaismem.

Nezapomínejme, že už ruský kubofuturismus, z ně-

hož sovětský konstruktivismus vyrůstal, se vyznačoval mnohými protodadaistickými prvky: smyslem pro provokaci a mystifikaci, destruktivním nihilismem, negací tradičních uměleckých forem, které v zaumnné poezii vyústily přímo v anticipaci dadaistické fonické poezie. Konstruktivismus, zvláště v Tatlinově verzi, pak přikročil k likvidaci závěsného obrazu a tradiční plastiky, které nahradil racionální konstrukcí z nových průmyslových materiálů a přechodem na pole užité tvorbě. Těchto souvislostí, které bývají v novější literatuře přehlíženy, si byli dobře vědomi dadaisté sami. Např. už roku 1920 na berlínské Dada-Messe vystavuje Hausmann fotomontáž Tatlin doma, vedle níž visí slogan: "Umění je mrtvo. Ať žije Tatlinovo nové strojové umění."

Jestliže ve Francii dada vyústilo do surrealismu, pak v Německu a Holandsku neustále přibývalo styčných bodů mezi dadaismem a konstruktivismem, až kolem roku 1922 došlo téměř k vzájemné osmóze. Dokládá to např. konstruktivisticko-dadaistický kongres ve Výmaru z října 1922, jehož se zúčastnili H.Arpa, T.Tzara, K.Schwitters, H.Richter, T.van Doesburg, El Lissický a Moholy-Nagy. Hans Richter tehdy již přešel od dadaismu ke konstruktivismu, jak to dokládají jeho abstraktní filmy, zatímco Theo van Doesburg naopak právě začínal psát dadaistickou fonickou poezii pod pseudonymem I. K.Bonset a zároveň publikovat dada revue Mécane (1922-23). Roku 1923 uspořádal Doesburg spolu se Schwittersem dadaistické turné po holandských městech, které se setkalo se skandálním úspěchem. A naopak od téhož roku mají některé koláže a litografie Kurta Schwitterse zřetelně konstruktivistickou osnovu. A je příznačné že 8.-9.číslo svého dadaistického časopisu Merz svědčil Schwitters po redakční i grafické stránce konstruktivistovi El Lissickému.

El Lissický a Ilja Erenburg, kteří tehdy žili v Berlíně, sehráli velmi důležitou zprostředkovatelskou úlohu mezi sovětským konstruktivismem a západní avantgardou. Erenburg publikoval v Berlíně 1922 knihu A přece se točí, která je manifestačně proklamací kon-

struktivismu, El Lissický přispíval do nejružnějších avantgardních časopisů články o suprematismu i konstruktivismu a zároveň se v berlínském Romanischen Café pravidelně stýkal s německými dadaisty R.Hausmannem, H.Höch a H.Richterem; spolu s Arpem vydal pak roku 1925 knihu Die Kunst-ismen. Společně Erenburg s Lissickým publikovali v letech 1922-23 avantgardní trojjazyčnou revui Věšč - Der Gegenstand - L'Objet, která byla tribunou sovětské a západoevropské avantgardy včetně dadaistů, jak to dokládá účast V.Eggelinga nebo Hausmannova stať Optofonetika. O Erenburgově tehdejší velkém zájmu o dadaismus svědčí i jeho dopis Tzarovi z 21.2.1922: "Byli bychom šťastní, kdybychom měli pro Věšč všechny dokumenty Dada..." (citováno z katalogu Paris-Moscou, Paříž 1979, str.434).

Devětsil čerpal první seriózní informace o sovětském konstruktivismu - dříve než navázal přímé kontakty Teigovou cestou do Moskvy v roce 1925 - právě z tohoto zdroje, z Erenburgovy knihy A přece se točí a z časopisu Věšč, kde byl, jak jsme viděli, konstruktivismus již kontaminován dadaismem. Proto si také Devětsil v roce 1923 pozval Erenburga k přednáškovému turné do Prahy, kde ho o rok později ve stejné funkci vystřídal Theo van Doesburg. Jestliže se tedy Devětsil orientoval v letech 1922-23 na konstruktivismus, byla to volba velmi aktuální, neboť mu umožnila absorbovat i některé, v té době ještě živé, prvky dadaismu. Jedině působením těchto faktorů si lze vysvětlit, že Teige již v prvním čísle Disku (1923) vyhláší likvidaci závěsného obrazu a všech tradičních malířských a básnických forem, které by měly fúzovat v mechanicky rozmnožitelné obrazové básně, inspirované dadaistickými kolážemi a optofonetickými básněmi. Zároveň byla tato orientace i velmi perspektivní, jak ukázal další vývoj Devětsilu, v němž konstruktivismus sehrál významnou úlohu v architektuře, scénickém výtvarnictví, knižní grafice, typografii, fotomontáži atd.

Devětsil se však tehdy nevyhýbal ani dalším vlivům. Navázal kontakty s Bauhausem, s l'Esprit nouveau, s ho-

landskými neoplasticismy, s jugoslávskou avantgardou (Dragan Aleksić, vydavatel časopisu *Daša-Tank*, uspořádal dokonce v Praze dadaistický večer), s maďarskou skupinou *MA* a neuzavíral se - přes všechny Chalupceckým citované teoretické výhrady - ani přímým podnětům dada.

Ty se projevíly nejvýrazněji na devětsílském Bazaru moderního umění roku 1923, který měl s berlínskou *Dada-Messe* (1920) nejenom příbuzný název, ale i - do jisté míry - analogickou koncepci. Neměla to být tradiční výstava uměleckých děl, ale pestrá přehlídka současné devětsílské aktivity, na níž obrazy, scénické návrhy, architektonické projekty a obrazové básně sousedily s plakáty, knihami, snímky z filmů a nejrůznějšími dokumenty moderního života. Nesporně dadaistické proveniencí bylo několik provokativních objektů, jako holičská panna a kuličková ložiska, suplující neexistenci moderní plastiky, nebo velké zrcadlo s nápisem *Váš portrét, diváci!* Na výstavě se objevilo i několik koláží a fotomontáží Jindřicha Štyrského, které předznamenaly - spolu s Teigovou proklamací v *Disku* - údobí obrazových básní, kterým se v roce 1924 s neobyčejným zápalen věnovali vedle Štyrského a Teiga i Voskovec, Jelínek a Heythum. Teige sice odvozoval genealogii obrazových básní od Apollinairových, Birotových a Marinettiho pokusů o vizualizaci poezie, ale na první pohled je zřejmé, že daleko významnější roli v nich hrála inspirace dadaistickou koláží a fotomontáží. Ostatně Herta Wescherová je ve svých monumentálních *Dějínách koláže* bez rozpaků řadí do kapitoly o dadaismu. Avšak na rozdíl od absurdních a agresivních obsahů dadaistických koláží je ladění obrazových básní lyrickéjší a motivicky se váže většínou k poetistické exotice dalekých plaveb, odjezdů, cizích krajů ap. Také v jejich stavbě je zřetelně patrná konstruktivistická osnova, jak to ostatně odpovídá datu jejich vzniku, údobí dočasné osmózy dadaismu a konstruktivismu. Obrazových básní, které se uplatnily i na knižních obálkách, se bohužel zachovalo velmi málo. Podle dobových reprodukcí lze soudit, že dadaismu měl nejbližší Heythum ve své schwittersovské koláži

Underground a Jiří Voskovec v sérii lyrických, kosmopolitních montáží, jako byly Sifony koloniálních siest, Dobrou noc ap.

Jiří Voskovec, tehdy nejmladší člen Devětsilu, měl dadaismus čerstvě zažitý ze svých studií ve Francii a po svém návratu se k němu otevřeně hlásil, ztotožňoval se s ním i svým životním pocitem, jak sám dosvědčuje ve vzpomínkovém úvodu ke své knize Klobouk ve křoví (Praha 1965). Ozvuky absurdního dadaistického humoru doznívaly pak ještě v některých jeho výstupech na prknech Osvobozeného divadla.

Ostatně v celém českém avantgardním divadelnictví, jak v prních inscenacích Osvobozeného tak ve Frejkové divadle Dada, přežívalo něco z ducha dadaistické vzpoury proti všem tradičním scénickým formám a konvencím. A není jistě náhodou, že obě tyto scény zařadily do svého repertoáru autentické hry a skeče, které způsobily tolik rozruchu v legendárních dobách raného dadaismu: Ribemont-Dessaignesova Němého kanára, Bretonovo a Soupaultovo Račte...? a Stín Kurta Schwitterse. Pro značný časový posun v jejich uvedení je příznačné, že v Praze byla tato dadaistická díla hrána v konstruktivistických scénických výpravách, což opět potvrzuje tézi o prolínání dada a konstruktivismu. S původními inscenacemi je však spojoval jeden společný rys - odpor k profesionálnímu psychologickému herectví: většinu rolí obsadili členové Devětsilu, podobně jako kdysi básníci dadaistické družiny. Kromě toho inscenovalo Osvobozené divadlo několik základních her z dadaistického rodokmenu, zvláště Jarryho Krále Ubu a Apollinairovy Prsy Tiresiovy, ty dokonce v první evropské repríze. Jestliže tedy, jak bývá často zdůrazňováno, Jindřich Honzl po režijní a výtvarně-scénické stránce navazoval na sovětské avantgardní divadlo, pak v jeho dramaturgii byla přítomna neobyčejně silná dadaistická komponenta - zřejmě díky Nezvalovi, který byl tehdy dramaturgem Osvobozeného divadla.

Nezval se také k dadaismu výslovně přihlásil jako k předchůdci, který rozbil tradici a jehož "řádění při-

neslo zázračnou náhodu... Vzáli jsme si z toho poučení", píše ve statí Dada a surrealismus ve sborníku Fronta roku 1927. A v Moderních básnických směrech (1937) znovu prohlašuje, že "dadaismus měl jistý vliv i na české poetisty." Totéž konstatuje i spoluautor poetismu Karel Teige ve Vojenské přehlídce dada (Pásmo II., č.3, 1925), kde mimo jiné ještě dodává, že dada "ovlivnilo více či méně závažně celou světovou modernu", a že "neuznatí dada znamenalo by neuznat dnešek". O vlivu dadaismu na poetismus hovoří pak znovu v již citované pasáži z knihy Svět, který voní (1930, s.154). Povaha tohoto vlivu však nebyla nikde konkretizována. I František Halas ve své pronikavé přednášce o dadaismu z roku 1925 se k tomuto problému vyjadřuje jen velmi obecně: "U nás, kde tohoto hnutí jako takového nebylo, poučená z něj generace bouří proti každé idyle". Pouze Bedřich Václavek se pokusil definovat dadaistické složky Vančurova románu Pole orná a válečná ve své studii Dada tragické (Pásmo II., č.2, 1925). V nedávné době pak upozornil na dadaistické komponenty v Halasově tvorbě Ludvík Kundera (Dada panorama, Světová literatura 1966, č.6, s. 230) a jeho podněty nyní rozvedl a prohloubil Jindřich Chalupecký. Nalézt konkrétní příklady vlivu dadaismu na českou poezii je však úkolem, který teprve čeká na svého historika.

V každém případě však můžeme konstatovat, že i když se ve vlastní české tvorbě setkáváme jen s různě asimilovanými stopami dadaismu, je nesporné, že devětsileká generace před ním nezamykala dveře, že k němu byla mnohem přístupnější a vnímavější než Chalupecký připouští. Zvláště k některým osobnostem, jako byl Man Ray, Ribemont-Dessaignes a Kurt Schwitters.

Man Rayovy fotografie, fotogramy, ale¹ objekty byly reprodukovány téměř ve všech devětsilekých časopisech a to počínaje sborníkem Život (1922), kde se Teige rozepisuje o jeho prvním albu fotogramů Champs Délicieux s úvodem Tristana Tzary, vydaném v témže roce 1922 v Paříži. O rok později už Man Ray vystavoval své fotogramy na Bazaru moderního umění v Praze a

zúčastnil se i další výstavy Devětsilu v Domě umělců 1926. Teige na něm nejprve zvláště oceňoval, že nahradil výrazové prostředky tradičního malířství novou technikou fotogramu, která ideálně vyhovovala dobovým požadavkům na likvidaci umění. Obdivoval se mu však i později, v období poetismu, jako objeviteli nové optické poezie a fotogenické krásy, jako básníku světla. V Devětsilu Man Rayovi brzy vyrostl pozoruhodný následovník v Jaroslavu Rösslerovi, jehož tvorba v druhé polovině dvacátých let oscilovala mezi abstraktními fotogramy a konstruktivistickými fotomontážemi.

Velký ohlas u nás mělo i dílo jednoho z vůdčích animátorů pařížského dada Georgese Ribemonta-Dessaignese. Hlavní zásluhu na tom má Josef Šíma, který se s ním seznámil brzy po svém příjezdu do Paříže a uzavřel s ním přátelství na celý život. Jejich vzájemná spolupráce byla neobyčejně plodná zvláště ve dvacátých letech. Roku 1925 píše Ribemont-Dessaignes jeden zvláště prvních článků o Šímovi do Pásma a ještě téhož roku mu to Šíma oplácí studií a kresleným portrétem v I.ročníku Rozprav Aventina. Ribemont-Dessaignes je také autorem první studie, která se o Šímovi objevila ve Francii v Cahiers d'art roku 1928. Od té doby provázela Šímovu tvorbu články a glosami až do počátku šedesátých let. Šíma naopak zase kreslil ilustrace a obálky k jeho knihám (např. Céleste Ugolin, Paříž 1926) a navrhoval scénické výpravy a kostýmy k některým jeho hrám: roku 1926 k Peruánskému katu v avantgardním divadle Studio d'art et Action (kde se poprvé objevuje motiv obrovského zavěšeného vejce) a roku 1930 k Sanatoriu v témže divadle. Šíma pochopitelně seznamoval s jeho dílem i své pražské přátele z Devětsilu. Zřejmě jeho prostřednictvím byl roku 1926 uveden v Osvobozeném divadle Němý kanár, dílo, které mělo svou premiéru na bouřlivé manifestaci dada v Théâtre de l'Oeuvre 27.března 1920, kde byla ještě téhož večera hrána Bretonova a Soupaultova komedie Račte...?, reprizovaná později rovněž Osvobozeným. Ribemont-Dessaignův Němý kanár, hraný v jednoduché konstruktivistické výpravě Antonína Heythuma, byl

Honzlovou první inscenací v Osvobozeném divadle a významně předznamenal celý jeho pozdější režijní styl. "Zde nebylo vskutku nic z toho, co jsme byli zvyklí hledat na obvyklém divadle, zde byla hra ořezaná ode všech konvencí, zde bylo také nejnáznorněji patrné ... kam vlastně Osvobozené divadlo směřuje a oč mu jde", napsal o tomto představení Karel Teige. V roce 1928 oznamovalo Osvobozené, že připravuje Ribemontova Čínského císaře (který vyšel roku 1921 v Collection Dada spolu s Němým kanárem), ale místo něj uvedlo o rok později v Honzlově režii a Štyrského výpravě Peruánského kata, který však měl už blíže k surrealismu než dadaismu.

Kromě drobných časopiseckých příspěvků (v Pásmu, Frontě, ReDu ap.) vyšly v Praze ještě dva Ribemontovy romány, Pštros se zavřenýma očima v Aventínu 1925 a Ano a ne čili klec v ptáku v Odeonu 1926, oba v překladu Karla Teiga a s obálkami Josefa Šímy. Druhý z nich byl dokonce překládán přímo z rukopisu, který se posléze ztratil, takže dílo existuje pouze v českém překladu. Karel Honzík si ve své knize Ze života avantgardy vzpomíná na to, že někteří devětsilští architekti tehdy Teigovi vytýkali, že propaguje Ribemontova dadaistická díla, v nichž nacházeli destruktivní a patologické rysy, které se jim zdály být v rozporu s konstruktivním a optimistickým duchem generace. Ribemont-Dessaignesovy prózy měly naopak inspirativní vliv na Josefa Šímu, který pod jejich dojmem napsal několik absurdních textů dadaistické proveniencí, jako např. Lotse konferenční z Lidových novin (8.9.1923) nebo stať o fugasech z Vest-Pocket-Revue.

Třetím dadaistou, kterému se u nás dostalo velké publicity, byl Kurt Schwitters. Jeho první cesta do Prahy v roce 1921 zůstala sice nastupující generací nepovšimnuta, ale již od roku 1924 se začínají objevovat jeho příspěvky a někdy i reprodukce v devětsilských časopisech. Nejvíce jich bylo v Pásmu. V I.ročníku publikuje Schwitters svou základní stať Merz a článek Nacionální umění. V II.ročníku se objevují dvě

krátké prózy Spaziergang a Und (nezaznamenané ve Schmalenbachově bibliografii) a zároveň objektivní a poměrně rozsáhlá Teigova informace o Schwittersově tvorbě (zahrnující Merzkunst, i-Kunst i Lautgedichte) v článku Vojenská přehlídka dada. Další dva příspěvky - Umění a doby a Zwei Liebeslieder, doprovázené dvěma reprodukcemi - jsou publikovány v brněnském sborníku Fronta. O tom, že Schwitters o problematiku české avantgardy vážně zajímal svědčí i jeho článek Front gegen Fronta. Nachwort zum Vorwort der Fronta z časopisu Der Sturm (1927), v němž polemizuje s tvrzením redakčního úvodu Fronty, že společnost budoucnosti může být jedinečně socialistická a zároveň s otázkou, má-li umění ještě vůbec nějaké oprávnění. Schwitters ostatně zajížděl do Prahy častěji - např. Karel Honzík (Ze života avantgardy, s.67) si pamatuje, že jednou recitoval v baru U Macháčků, kde se scházela devětsilská avantgarda. Nepochybně však byl Schwitters v Praze v květnu 1926, kdy uspořádal na pozvání Devětsilu dva recitační večery v Osvobozeném divadle. Divadelní recenzent Prager Presse píše 22.5.1926, že Schwitters recitoval před početným česko-německým publikem svou Ursonátu a jako hudebněbásnické dílo představoval Pohádku o vejci a strašákově. O den později pak publikuje Schwitters v Prager Presse turistický fejeton Die Prager Eindrücke. Tyto sugestivní večery, na které vzpomínají Teige i Halas, zřejmě zanechaly v českém avantgardním publiku hluboký dojem. Svědčí o tom i to, že o rok později, 8.5.1927 uvádí Jiří Frejka v divadle Dada premiéru Schwittersovy hry Stín s E.F. Burianem v hlavní roli. Rovněž tato hra není uvedena ve Schwittersově bibliografii v monografii W.Schmalenbacha a není vyloučeno, že ji potkal stejný osud jako Ribemont-Dessaignesovu Klec v ptáku, pokud se ovšem její český překlad vůbec zachoval. Nečetl jsem dobové recenze této hry, takže nevím, jaký měla ohlas, jisté však je, že utkvěla v paměti přinejmenším jejímu hlavnímu představiteli E.F.Burianovi, který ještě v roce 1935 v novém pořadu Voicebandu pro zájezd do Švýcarska uvádí jedno Schwittersovo dílo. A není bez zajímavosti

že v šedesátých letech znovu na Schwitterse navazuje svou fonickou poezií Ladislav Novák a svými kolážemi Jiří Kolář. Kurt Schwitters byl u nás totiž dobře znám nejen jako dadaistický básník a recitátor, ale i jako výtvarník. A to nejenom z reprodukcí, ale i ze své souborné výstavy, uspořádané koncem roku 1926 v Krasoumné jednotě a příznivě hodnocené např. Františkem Halasem v Právu lidu.

Devětsilská avantgarda akceptovala ještě řadu dalších dadaistů, jimž se však už nedostalo tak všestranné publicity jako třem výše jmenovaným. V okruhu Brněnského Devětsilu byli oceňováni hlavně němečtí dadaisté: George Grosz, Walter Serner, o němž psal Václavek v Hostu a na nějž se odvolával Halas, a dále Walter Mehring, o němž publikoval Václavek v Pásmu článek s názvem parafrázujícím dobové dadaisticko-konstruktivistické heslo - Poesie je mrtva, at žije poesie! Ještě v roce 1938 doprovodil Václavek doslovem výbor z jeho básní Na vzdory jim..., vydaný brněnským Indexem. O tom, že brněnské kontakty s Německem přetrvávaly až do třicátých let svědčí i fakt, že Hannah Höchová měla svou první samostatnou výstavu roku 1934 právě v Brně.

V Praze byli preferováni spíše pařížští dadaisté a z nich zejména básníci na úkor malířů; např. na Arpovi byla zpočátku více oceňována jeho básnická než výtvarná tvorba. Podobně Picabia byl vysoce hodnocen jako autor baletu Relache a scenárista Clairova Entr'actu, který Teige srovnává s devětsilskými nerealizovanými scénáři k lyrickým filmům z roku 1923, zatímco jeho kresby a obrazy zůstávaly téměř nepovšimnuty. Opomíjen nebyl ani Tristan Tzara, o jehož dílech Teige roku 1925 prohlásil, že "jsou z nejcennějších kladů nové poesie," a jehož drama Kapesník mraků z roku 1924 bylo podle Teigových údajů uvedeno v Brně - bylo by ještě třeba zjistit kdy a kým. Značný ohlas u nás měla i tvorba Philippa Soupaulta, který ve dvacátých letech navštívil Prahu a jemuž byly v letech 1926-28 přeloženy do češtiny tři romány, zachycující však

už postdadaistickou fází jeho vývoje.

Na druhé straně je však také pravda, že některé klíčové osobnosti dadaismu, jako např. Hugo Ball a Marcel Duchamp, téměř úplně unikly pozornosti české avantgardy. Z dnešního hlediska se to zdá být neomluvitelným prohřeškem. Uvažíme-li však, že jejich čas přišel mnohem později, že Hugo Ball zemřel roku 1927 úplně zapomenut a že o Duchampovi vyšly za celá dvacátá léta stěží tři články, nebudeme vyčítat Devětsílu, že ani on nebyl v tomto ohledu prorokem.

Na závěr se vraťme ještě k Chalupeckého esejí a k jeho protikladnému hodnocení Halase a Teigeho. "Halasovo stanovisko", píše Chalupecký, "bylo diametrálně odlišné od obecného nepochopení a opovržení, které dada v české literatuře stíhalo." Výše uvedené příklady snad dostatečně jasně ukazují, že dada u nás v žádném opovržení nebylo. Soustředme se proto na objektivní posouzení Teigových a Halasových stanovisek k dadaismu, která se v Chalupeckého interpretaci skutečně jeví jako diametrálně odlišná. Pokusím se ukázat, že to byla stanoviska sice rozdílná, ale nikoliv zcela protikladná.

Především obě práce, jak Halasova přednáška z roku 1925 tak Teigovy články z Pásma (1925) a Hosta (1926), v rozšířené a pozměněné verzi pak publikované v knize Svět, který voní (1930), jsou již historickými rekapitulacemi. Jejich tón je do značné míry předznamenán povahou pramenů, z nichž oba autoři vycházeli. Halas čerpal převážně z agresivních, sociálněkritických a pateticky destruktivních zdrojů německých, zatímco Teige se orientoval spíše na francouzský dadaismus, v němž se vedle globálního negativismu výrazně uplatňoval i prvek hry, mystifikace a absurdního humoru.

Kromě toho Halas přistupoval k dadaismu bezpředsudečně, bez apriorních představ o povaze a smyslu vývoje moderního umění, kdežto Teige ho již interpretoval z hlediska své vlastní teoretické koncepce, ze zorného úhlu poetismu a konstruktivismu, a proto v něm hledal

a zdůrazňoval prvky, které s jeho teorií koincidovaly. V dadaistické destrukci estetických norem a tradičního pojmu umění spatřoval "pokročilé vývojové stadium dlouhotrvajícího procesu úsilí o osvobození formy a emancipaci poesie". Proto také vytýkal německým dadaistům, zvláště Semerovi a Mehringovi, na něž se Halas tak rád odvolával, ulpívání na překonaných básnických a prozaických formách, naplněných pouze novým obsahem. V tom ostatně budoucnost dala Teigovi za pravdu.

Jestliže Teige nadměrně zdůrazňoval dadaistický humor a uváděl dada do souvislosti s filmovou groteskou, klauniádou, absurdními vtipy a bezděčnou směšností, pak je v rámci fair play třeba přiznat, že totéž činil ve své přednášce i Halas: "Dada dalo kopanec vážnému světu... Dada=i lidové dopisy, vtipy, a ty nejvíce....Lid sám je klenotnicí vtipů, dadavtipů, svou ražbou oslňujících a směšných k prasknutí.... Tě bůh, tě noha, tě péro. Dada pozdravu", atd. Z čehož je patrné, že ani Halas se neubráníl groteskním simplifikacím.

Na druhé straně je nesmyslné tvrdit, že pro Teiga bylo dada jen "čtveráctvím". Teige si byl velmi dobře vědom tragického životního pocitu dadaismu, ale domníval se, že jej lze překonat šibeničním humorem: "V dadaismu je strašlivé poznání a pocítění absolutní nicoty, studená hrůza naprosté zbytečnosti každého úsilí a každé víry a naděje, zděšení z bezmezných prázdnot života.... Dadaismus křičí, povykuje a směje se svým způsobem, jenž je poněkud hysterický, zpívá písně, jež jsou opilé a bláznovské, snad jenom proto, aby si dodal kuráže žítí na zříceninách světa, ježž byl popřel.... Dadaistická negace, dadaistický pesimismus a nihilismus, dadaistický anestetismus a anti-artismus, to nejsou jen negativní položky. Dada, to není jen hluboký a základní smutek rozvratu a prázdnoty všeho, zoufalost nad marností všeho. V temnotě morálky, rozumu, filosofie a vědy můžeme se ještě smát." (Svět, který voní, s.74 a 87). Podobnou myšlenku nalézáme i v Halasově přednášce: "Hoře z rozu-

mu, příznačné pro konec epochy, bylo větrem ženoucím tuto kocábku s posádkou šíleně veselou a vesele šílenou po krvavém moři."

Teige také na mnoha místech správně postřehl smysl dadaistické destrukce a uvědomoval si perspektivy, které otevírala: Dadaistické negace měly dosti síly, aby obnovily pozitivní tvůrčí elán. Takové období negace je ostatně vždy znamením, že v lůně dějin se děje velká metamorfosa a obroda. Bylo třeba důkladného popření umění, horlivé práce destruktivní, aby na pročištěném terénu mohlo se přikročit k novému budování. Konstruktivismus a poetismus musí říci svůj dík za tuto negativní a destruktivní činnost dadaismu. ... Dadaistická skepse k vlastnímu materiálu literatury, ke slovu, má v zápětí obrodu slovního reservoáru a znamenité přezkoušení materiálu, bez něhož by se bylo slovesné umění neobešlo. ... Popřevše umění a estetiku, objevili básnickou astronomii podvědomí. Mlhoviny, povětrně a hvězdy nevyčerpatelného a nekontrolovatelného podvědomí jsou pokladnicí jejich básnivosti." (Svět, který voní, s.88, 90, 85). Tady už se Teigovi otevírá cesta od dada k surrealismu.

Uvedené citace, v nichž by bylo možné pokračovat, snad dostatečně názorně ukazují, že Teigův vztah k dada byl poněkud jiný, než se jej pokouší vylicít Chalupecký, a že mezi Teigovou a Halasovou koncepcí nezela nepřeklenutelná propast, nýbrž že měly naopak celou řadu styčných bodů.

Tím ovšem nechci zastírat, že Teigova kniha Svět, který voní má mnoho nedostatků, zejména v neúměrném rozšíření pojmu dadaismu a jeho značně jednostranné interpretaci, v podcenění a často i nepochopení dadaistické výtvarné produkce atd. Naproti tomu však je třeba objektivně přiznat, že obsahuje řadu cenných údajů o historii dada i o díle většiny jeho vůdčích osobností, že byla několika generacím bohatým zdrojem informací, a to až do počátku šedesátých let, kdy dochází k náhlé publikační explozi děl o nově aktualizovaném dadaismu. Kromě toho nelze zapomínat, že byla

vůbec jednou z prvních souhrnných publikací o dadaismu ve světové literatuře. Tak je také hodnocena i v zahraničí (např. M. Sanouillet: Dada a Paris, 1965) a nevím, proč zrovna my bychom si měli její význam zastírat nebo dokonce snižovat. Je nepochybně nejvyšší čas upozornit na nedostatky a omyly české avantgardy, ale je třeba to učinit objektivně, bez osobních averzí, postranních záměrů a překrucování fakt.

František Šmejkal

P.S.1988

Mnohé údaje z této staré polemiky jsem v následujících letech doplnil, upřesnil nebo opravil v několika dalších studiích. Zejména : Příběh panny (kadeřnické) čili od ready-made k surrealistickému objektu, Sborník k padesátinám Josefa Krásy, Praha 1983, dále Kurt Schwitters a Praha, Kurt Schwitters Almanach, Hannover 1983, s.109-139, a Umění 1986, č.2, s.184-192.

II

25. X. 80

Milý pane doktore,

kdo si přečte, co o mně píšete, bude už vidět, jak jen zrak klopím a studem se zardívám, když Vás po téhle své morální popravě potkám. A hle, my se nejen docela vlídně zdravíme, ba dokonce občas i spolu sedáme, a k té polemice jsem Vás sám upřímně vyzval. Jenže Vy jste, abych tak řekl, z dob Moderní revue. To bývaly tehdy polemiky! Ale jako už nikdo nesvede secesní nábytek, nesvede ani takovou krásnou polemiku. Vše zdegenerovalo, praví lítostivě v jedné básni Jiří Karásek ze Lvovic, a dodává: i svatá prostituce. I to umění

polemické. "Vyložené falsifikace," "rány pod pás," "osobní invektivy," "postranní záměry, překrucování fakt" - to už je všecko ošuntělé, tím už nikoho nezdeptáte. Když se tehdy třeba napsalo: "mizera rázu Karáskova", to byla přece lahoda, to bylo samo úplná báseň! Kde jsou ty krásné časy! Vlečky, šněrovačky, široké klobouky s květy a ovocem... my už to nenavrátíme. Tak toho raději nechme.

Co mne však na Vás opravdu mrzí, je Vaše řeč o "nezhojených ranách někdejších osobních konfliktů". Tak Vy si myslíte, že se mstím na mrtvých? Pravda, se Štyrským jsme se neměli rádi, ale moje málo nadšené stanovisko k jeho malování nebylo toho následkem, nýbrž příčinou; a pokud jde o Teigeho, vídali jsme se, pravda, málo, ale to byla náhoda, a já Vám přece říkal a nemáte nejmenšího důvodu pochybovat o tom, že jsme s Teigem vůbec neměli žádný "osobní konflikt" - jako s ním při jeho dobré povaze neměl "osobní konflikty" snad vůbec nikdo. (Leďa Kodíček, to byla nenapravitelná nenávist.) Vaše insinuace jsou tedy velice nepěkné. (O Teigově nepravdivém tvrzení, že vykládám surrealismus "nábožensky", jsem se dověděl mnoho let po jeho smrti, a dnes si myslím, že původcem byl nejspíš Štyrský a Teige sám obelhán.) S Nezvalem jsem se vždy stýkal přátelsky. Můj blízký vztah k Halasovi mi v tom nijak nebránil.

Jinak nevím, co vlastně z mého textu chcete vyvracet. Máte pravdu, že Teige mnohokrát psal o dada velmi kladně, já k tomu sám přinesl řadu dokladů, Vy je jen rozšiřujete; přesto psal o dada právě tak docela záporně a s naprostým nepochopením, často v téže textu: nevěděl, co si s dada počít. Rád bych připomenul, že jsem necitoval jen z pozdějšího Teigova souboru O humoru, clownech a dadaistech, který vyšel v době, kdy dada už dlouho nebylo aktuální, ale hlavně z jeho statí, které psal a tiskl, když dada bylo ještě živé. A co to máte, prosím Vás, s těmi "vytrženými citáty"? Už jste někdy viděl citát nevytržený?

Máte pravdu, že Teige nezavinil českou lhostejnost

či nechuť k dada. Byl jenom exponentem tehdejších domá-
cích poměrů. Ale já naříkám právě nad těmito poměry.

Máte pravdu, že Teige propagoval konstruktivismus
(a funkcionalismus). Já se o tom nezmiňoval, protože
to nesouviselo s mým tématem: český konstruktivismus
se neuplatnil v malířství či sochařství. Máte pravdu,
že někteří dadaisté přešli ~~světu~~ časem ke konstruktiv-
ismu, ale co bylo dadaistického na českém a Teigově
konstruktivismu?

Máte pravdu, že po 1918 se zdvihla v celé Evropě
vlna jakéhosi realismu pod různými jmény neoklasicis-
mu, magického realismu atd. Mělo to vliv i na devět-
silskou generaci. Někteří historikové umění dnes ten-
to realismus zachraňují z polozapomenutí. Přesto zůs-
tal málo plodný. Významné bylo dada a surrealismus,
ale těm jsme se tady vyhýbali.

Máte pravdu, že v druhé polovině dvacátých let
a v letech třicátých vycházely a hrály se u nás pře-
klady z dadaistické literatury. Jenže to bylo s kříž-
kem po funuse. Dada končí nejpozději a nenávratně 1924
- to je rok poslední dadaistické manifestace, Picabio-
va baletu Nehraje se, a zároveň rok prvního Manifestu
surrealismu. Duch dada byl mrtev. Smysl slova dada
zůstával u nás přitom neznámý. Co mělo společného s
dada malé divadlo, které se tehdy v Praze tak pojme-
novalo? Prsy Tireslovy nebyla dadaistická hra, Frejka
nebyl dadaistický režisér, Horáková nebyla dadaistic-
ká herečka. A zároveň co se u nás s archivářskou pa-
sivitou připomínalo dada, nikdo nechtěl slyšet o ak-
tuálním surrealismu. Připomínáte, že ohlasem dada byl
roku 1923 název výstavy Bazar moderního umění a někte-
ré exponáty na ní. To já píšu taky. Nicméně to byla
jen rozmarná epizoda, na další osudy českého umění ni-
jak nezapůsobila. To neporozumění, co to bylo dada,
se táhne u nás až do dneška. Vám na příklad připadají
dadaistickými poetistické "obrazové básně" a humor
Voskovce a Wericha. Proč ne taky Trn? Jestliže jsem
zvláště vyzdvihl Halasův vztah k dada, bylo to proto,
že pro jeho tvorbu dada skutečně něco znamenalo. Jiní

se dodatečně hlásili k tomu, že se také o dača zajímali - ale to říkali teprve dodatečně.

Opravujete mne, že na uspořádání německých dadaistických manifestací se podílela také Hannah Höch. V tom se mýlíte. Paní Höch byla sice se svými dadaistickými přáteli v Praze, ale jejich vystoupení se neúčastnila.

Vyčítal jsem teoretikům Vaší generace a Vám zvláště, že jste nekriticky přejali, co se říkalo ve dvacátých a třicátých letech. Proč se na příklad vyhýbáte ještě pořád jménu Zdenka Rykra? Mezi mladými kubisty na Tvrdošických byl nejvýraznější. Proč se Vám zdá nevhodné vracet se ke Kodíčkovi? To byl přece velký kritik expresionistické generace - měl jste v ruce Scénu, kterou před válkou redigoval? Obávám se, že když se vydvíhuje, co velké není, zaclání se, čeho bychom si měli všimnout. Nemyslím tedy, že by má snaha o nový pohled na ta léta byla "bořitelská". Spíš naopak.

Pozdravuju Vás a těším se na shledanou.

Jindřich Chaloupecký

III

8. 11. 1980

Vážený pane Chaloupecký,

když jste v prvním vydání své práce O dača, surrealismu a českém umění napsal, že by měla být podrobena odborné diskusi, domníval jsem se, že to myslíte zcela vážně. Z Vaší krajně podrážděné reakce soudím, že jsem se mýlil. Přesto si však myslím, že každému soudnému čtenáři mé polemiky bude zřejmé, že jsem Vás nechtěl osobně napadnout nebo snižovat Váš význam pro českou kritiku, ale že mi šlo výhradně o obhájení odlišné koncepce českého moderního umění. A že jsem přitom byl nucen polemizovat s některými Vašimi názo-

ry - zvláště tam, kde vědomě zkreslujete, zveličujete nebo zamlčujete fakta - mi připadá víc než přirozené. Vy v tom vidíte pokus o "morální popravu" a "zdeptání". Tím ale jenom sám dokazujete, že styl polemik z konce století stále ještě zcela nevymřel. Jestliže z dvacetistránkového článku, plného věcných údajů, týkajících se ohlasů dada v Čechách, vytrhnete tři citáty, dotýkající se Vás osobně, a na základě toho shodíte celou polemiku jako fousatou, pak opravdu nevím, kdo z nás má větší fousy.

A co se těch "vytržených citátů" týče - to je jistě nehezky pleonasmus, ale v polemikách se tím obvykle míní, jak sám dobře víte, citát vytržený z kontextu a zbavený svého původního smyslu nebo takový, jemuž je podsunut smysl odlišný ne-li přímo opačný. S politováním musím konstatovat, že tenhle "velice nepěkný" způsob polemiky používáte nejen vůči Teigovi, ale i vůči mně. Na ukázkou několik příkladů: nenapsal jsem, že Prsy Tiresiovy byla dadaistická hra, nýbrž že byla z dadaistického rodokmenu; nenapsal jsem, že Frejka byl dadaistický režisér, nýbrž že uvedl Schwittersův Stín a že v jeho divadle Dada přežívalo něco z ducha dadaistické vzpoury proti všem tradičním scénickým formám a konvencím; nenapsal jsem, že humor Voskovce a Wericha je dadaistický, ale že u Voskovce doznívají ozvuky absurdního dadaistického humoru atd, atd. Takovými zdánlivě drobnými posuny smyslu se Vám snadno podaří presentovat Vašeho polemického protivníka jako úplného idiota (až k tomu Trnu, ale proč ne rovnou k Dikobrazu?). Vy tomu možná říkáte polemická licence, já tomu říkám falsifikace a nemám přitom žádné dekadentní pocity. Domnívám se totiž, že ty ostřejší formulace, které mi vyčítáte, jsou přímo úměrné míře Vašeho falšování skutečností (jako např. s tím, jak si Teige pochvaloval, že se u nás s dadaismem nena- dělalo moc řeší).

Nechci se však s Vámi hádat a neměl jsem to v úmyslu ani když jsem psal tu polemiku. Jsem totiž historik a šlo mi o to ukázat, že historická skuteč-

nost je poněkud odlišná od té, kterou prezentujete ve svém jinak po mnoha stránkách velmi objevném a podnětném eseji, jenž nepochybně v leccems ovlivní i mé hodnocení avantgardy - přestože s Vámi v mnoha věcech nesouhlasím. Ono totiž každé hodnocení minulosti, které si dělá nárok na alespoň relativní objektivitu, může být teprve výsledkem svobodné diskuse a polemické výměny názorů. A právě o to mi šlo: o vytvoření alespoň interního prostoru pro svobodnou diskusi. Je mi líto, že jste to nepochopil a vzal to jen čistě osobně. Proto Vás také prosím, abyste mou polemiku, jestliže Vás uráží, vyjmul ze svého sborníku.

Protože svou odpověď považujete zřejmě za otevřený dopis, byl bych Vám vděčný, kdybyste ho nadále šířil jen u lidí, kteří mou polemiku četli (těch je však jen několik) nebo kdybyste jím se svým dopisem poskytl i můj text, jehož kopii příkládám.

Srdečně Vás zdravím a taky se těším na shledanou - a nemyslím to jako frázi, bylo by asi dobře, kdybychom si o tom všem mohli ještě podrobně a otevřeně pohovořit.

František Šmejkal

IV

11. XI. 1980

Milý pane doktore,

ani jsem si nemyslel, že si dáte práci s dalším odpovídáním. Nezlobte se na mne, že já už se dál tím zabývat nebudu. Nikam by to nevedlo.

S pozdravem

Jindřich Chalupecký

Josef Hlaváček

SOZANSKÉHO VIDĚNÍ

Ačkoli sám říká, že patří ke generaci, která se pramálo starala o (z jeho hlediska převážně formu kultivující) problémy šedesátých let, přece je vyzněním úsilí těchto let podstatně určen.

Polárními proudy onoho dnes už historického období byly na jedné straně imaginativní a surrealisticky orientované tendence, jak se zformovaly ve skupině umělců a teoretiků kolem Mikuláše Medka a později byly modifikovány vystoupením skupiny Šmidrů a ještě později úsilím těch, kdo pěstovali novobarokní t.zv. strukturální abstrakci, na druhé straně směřování více méně konstruktivní, jak je prezentovala skupina Křížovatka. Později k této polaritě (spíše hnutí než jednotlivců) přistoupil ještě třetí proud, který bychom dnes asi nazvali neodadaismem; přiznával se k americkému Fluxu a domestikoval u nás eventy, happeningsy a akce. Konec šedesátých let znamenal jakousi cézuru, vydechnutí; cosi končilo a cosi začínalo. Z odstupu let se zdá, že uzlovými body, v nichž se koncentrovalo a zároveň už opouštělo ono milieu šedesátých let, byly počiny dvou protagonistů zmíněných polarit, nevědomě ovšem reprodukující i neodadaistickou lekci akcí, příběhů a environmentů. Konstruktivní pól tak svým způsobem vyústil do Demonstrací Huga Demartiniho (1968-9; chromované koule položené do oranžové zrcadlí krajinu a současně s ní i vesmír; vyhozené špejle a nejrůznější pruhy vytvářejí řadu struktur během své cesty vzduchem a také strukturu vzniklou jejich dopadem na zem; podstatnou roli hraje náhoda). Opačný pól, východiskem původně imaginativní a postupně si osvojující prvky groteskna, absurdnosti a existenciální bizarnosti, vedl mj. k environmentu Zdeňka Berana nazvanému Rehabilitační oddělení Dr.Drvoty (1970-1; úděsné evokaci barokového prostředí se železnými postelemi a podivnými jakoby nafouklými sádrovými odlitky figur, výjevu plného tragiky i černého humoru). Zde asi navazuje Jiří Sozanský při svých environmentech, příbězích a akcích v Terezíně (1978-80) a

v Mostě (1981-2).

Je k takovému navázání připraven a naladěn už posledními školními pracemi a prvními díly po absolutoriu: jako obsah a význam si vybral protifašistický motiv, do něhož promítá všechnu ošklivost, hrůzu a děs lidské existence. Tento obsahový aspekt u něho postupně ztrácí historickou určenost a zaměřenost a vztahuje se k fašismu vůbec, k jeho stále obecněji chápané podobě, k latentně přítomnému fondu násilí a utrpení, který je jednou ze základních charakteristik lidské existence. Spatřuje ho tak i v rovině privátní (cykly kreseb Suterén, Matka) a v mosteckých environmentech a akcích vstupuje už zcela vědomě a promyšleně na půdu patologie úzkosti, stresu a děsu (moderního) lidského pobytu.

Musí tu být i nějaká osobní motivace; ale takovou má ledaskdo a přece se mezi jeho prvními obrazy neobjeví Ukřižování a přece nebude celý cyklus kreseb, grafik a snad i několika obrazů věnovat osamělému a zvolna umírajícímu opuštěnému starci (Suterén). Svět chátrání, existenciální úzkosti, osamělosti a všelijaké bídy se pak u umělce, který byl školen v krajinářském ateliéru lyricko-iluzionistického zaměření, paradoxně promítne do řady plastik, které rychle opustí glacomettiovskou polohu a za zcela samozřejmé nívó přijmou svařované kubusy rámu, v nichž se sádrové odlitky a nalezené objekty-odpadky průmyslové civilizace spojí k novému náporu na už známé téma. Pomohl jistě velký Neprašův příklad, ale byl daleko překročen. Vedle biografických motivů asi silně působí zvláštní umělecká dispozice, specifická vnímavost, naladěnost na katastrofické, temnější, noční stránky lidské existence. Apokalyptické vidění.

Jako futurologická apokalypsa se (po dvou terezińských "rekonstrukcích" reálných historických hrůz) dá chápat řada mosteckých environmentů (zejm. Proces) a akcí (Únik). Jak Terezińu, tak Mostu byly věnovány zvláštní publikace a filmy. Stálo by ovšem za to, konfrontovat spolu velké barevné kresby z Mostecká a fotografie environmentů a akcí ze stejné doby, a studovat na nich zrod nového tvaro-významosloví, s nímž modifikovaně Sozanský pracuje dodnes. V Mostě začalo být zřejmé, že námětově a významově se Sozan-

ský už definitivně zbavuje pouhých konotací s jedním historicky přesně určeným zvěrstvem a vědomě začíná ohledávat zpochybněný půdorys lidské existence jako takové, existence vůbec. Spolu s tím, jak se díla zbavovala jednoznačně vymezeného významu, jak se stávala mnohoznačnější, získávala důraznost a šíří záběru; realitě jsou však přitom blízká natolik, že už nemohou přinášet katarzi. Z futura se znenáhla stává prezens.

Environmenty nazvané Rodinný portrét (1983-4) a Dům č. 50 (1987) je v této souvislosti (v souvislosti apokalypsy současné existence) nutno posuzovat pospolu a zároveň odděleně od akcí (příběhů, říká Sozanský) z téže doby. Jsou sebetrýznivé, masochistické, nesnesitelně upřímné, flage-lantské. Rodinný portrét pracuje jako se základním materiálem s velkými fotografiemi umělce, jeho ženy a syna, doplněnými menšími fotografiemi každého z nich po policejním způsobu: dvakrát z profilu a jednou en face. Akty jsou přemalovány prudkými gesty, přeškrtnuty štětcem, domalovány jsou rentgenologické průhledy; na fotografiích i v reálném trojrozměrném prostoru environmentu jsou akty kombinovány s jakýmsi stroji a konstrukcemi (konstrukce připomínají zmíněné Sozanského plastiky z počátku 80.let); nechybí ani po popisky s osobními údaji. Člověk si připomene atmosféru románu Chladnokrevně od Trumana Capota. Dům č. 50 je zatím asi nejrozsáhlejší a nejmnohonásobněji doplňované a proměňované Sozanského environment: použil k němu 11 místností domu ve Vysočanech, v němž dlouho míval ateliér a který byl určen k demolici a opuštěn. Jedna z realizací se tam nazývá obdobně: Rodinná psychoterapie; už v tomto názvu část mluví za celek.

Akce (příběhy) z téže doby chystal Sozanský v obnovovaném Veletržním paláci. Reálné akty se pohybují v reálném prostředí doplněném rekvizitami, které známe už od Tereziána (odlisky nohou, povalující se odpady, plynové masky, zavěšené hadry, podezřelé balíky atp.), a mřížemi z ocelové armatury. Neznáme celkový záměr; zbylo pár fotografií; ty, které působí staticky a většinou kontrastují teplé lidské tělo s chladnou mříží v příliš jednoduché symbolice, nás až na výjimky nechají chladnými. Jsou to zřejmě torza

toho, co mělo být filmem, a mnoho neprozrazují. Naproti tomu záběry z příběhu Lidská dvojice působí jako momentky dynamického děje, který snad uhadujeme celý. Ženský a mužský akt se zmítají v kleci armatury. Je to zápas? Je to zoufalý únik? A není tu pojednou jen děs: na některých fotografiích spatřujeme cosi, co by se dalo nazvat sladkým spočinutím, vydechnutím v boji; v celém kontextu Sozanského díla to působí paradoxně. Ale není to mýlka: podobný motiv se ozve i v obrazech, které Sozanský maluje v současné době (jedná se zase o malířské dotváření zvětšených fotografií tentokrát celé skupiny aktů v pohybu). Expresivní až agresivní malířské gesto podtrhující furor lidské změti a opakovaná volba tmavěčervené barvy ovšem nenechává na pochybách o tom, že významové vyznění se nemění.

Jak se toho významu dosahuje? Jaký je Sozanského "materiál" a jak s ním zachází? Viděli jsme už, že tradiční techniky - kresbu, grafiku, obraz - Sozanský nepomíjí, ale také ani nepreferuje. Tvoří u něho paralelní proud tvorby, proud, který se rozhořívá uhlíky přenesenými z jiného ohniště. Tím jiným ohništěm je realita, reálný děj: viděný nebo inscenovaný. V posledních dvou desetiletích bylo tzv. mimoumělecké, mimoestetické realitě v umění a esteticku přisouzeno významné místo. Kořeny tohoto pohybu se dají sledovat k dadaismu, kubismu a futurismu a k jejich znovuoživení v šedesátých a pozdějších letech; zdá se, že v něm lze číst spoustu významů - od rezignace na umění jako na oblast šosáckého krásna až po bezmocné pseudopřítakání konzumní společnosti, v němž se tají její negace; to by bylo dlouhé povídání. Sozanský tedy není sám, když opouští tradiční výtvarné žánry a hledá živou vodu v oblasti, které se z nedostatku jiného názvu říká "meziloborová" (neboť se prostírá kdesi mezi filmem, divadlem, rituálem, podívanou a obrazem a bere na sebe podoby happeningu, eventu, body-artu atp.). Odtud pocházejí jeho dva hlavní "materiály" a zároveň sužety: devastované prostředí dolu, trestnice, města či domu před demolicí nebo odcizující perspektivní schéma funkcionalistické architektury na jedné straně, a na druhé straně nahý člověk. K tomuto zdánlivě teatrálnímu protikladu se nedostal žádnou spekulací: dovedl prostě

významově dešifrovat jednu situaci v dolech, do kterých tehdy v mostě sfáral. Viděl, jak se horníci vysvlékají do naha a svoje svršky svázané do ranečku vytahují řetízkem ke stropu šatny, aby je pak pohltila konstrukce dolu s konstrukcí města nad ní. Situace, která je nabitá významy natolik, že je lépe šetřit slova; tento významový akord, tato základní fráze Sozanského jazyka se pak cítuje mnohokrát, naposledy v příbězích z Veletržního paláce (Přežít). Živý jednající akt se, myslím, objevil poprvé v jednom mosteckém eventuu (Únik) v kombinaci se sádrovými figurami; je přítomen v příbězích z poloviny 80.let z Veletržního paláce (Přežít, Tam i zpět, Lidská dvojice); a už jsme se zmínili o jeho zatím poslední, zato však skupinové roli ve fotografiích, které tvoří základ a podnět malířské akce na Sozanského posledních obrazech. Poznamenali jsme také, že v těchto obrazech (podobně jako v jednom výjevu příběhu Lidská dvojice) nepřestává sice být vyznění osudově bezvýchodné, ale dostává někdy snad zároveň cosi, co by se camusovsky dalo nazvat příchutí sisyfovského štěstí (v Camusově báji je Sisyfos šťasten, když sestupuje z vrchu, aby po tisíci valil spadlý kámen vzhůru: přijal svou situaci).

Je to bezpochyby naturalistické, expresionistické a depresivní umění. A je ošklivé (vybírám si ostatně i ošklivé materiály: mj. polyetylény jakoby plné slizu, ježatou minerální plst a kdoví co ještě ohavného). A nedává žádnou naději. Jen třas šoku. Proč je tak negativní? Proč nenabízí nějaké smíření? Proč se alespoň někdy neuchýlí k onomu blaživému a konejšivému zdání, jež přece vždycky charakterizuje smyslově materiální a mimetickou uměleckou řeč? Viděli jsme, že i v Sozanského díle se najdou místa, kde smyslové okouzlení materiálem a formou vede k jakémusi štěstí. To je však výjimka. Jako celek je Sozanského projev negací stávajícího, odmítnutím toho, co je: Rodinný portrét a Dům č.50 nepřinášejí ani zlomek příslibu štěstí, natož spásu. To by bylo falešné. Věci jsou takové, jaké jsou a Sozanský je klade na pitevní stůl; je patologem patologické situace.

Takové umění musí jistě připadat podivným obecenstvu a kritice, které v umění hledají ne-li požitek nebo roz-

ptýlení či povznesení, pak možná prezentací čehosi příkladného, typického atp.: krásna, vznešena, tragična provázeného katarzí... Takové umění a takové pojetí umění stále žije a přežívá a bezpochyby plní jisté funkce. Už od Šaldovy stati o nové kráse se však u nás ví, že funkce umění je širší než hedonistická, pedagogická, tradiční a osvětová; a podtrhují se funkce jiné, především mravní a poznávací. Od třicátých let přes léta šedesátá se i v naší estetické teorii došlo k poznatku, že pravda a dobro nemusejí jít ruku v ruce s tradiční krásou a místo poněkud zvetšělého pojmu krásna a jeho protivy - ošklivosti se konstruoval pojem estetična (estetické funkce, normy a hodnoty; estetického osvojování skutečnosti; estetického postoje atp.), který chtěl šíře specifikovat onen zvláštní vztah ke skutečnosti, který se liší od postoje praktického a postoje vědeckého a který se v nejryzejší podobě projevuje v umění; a který chápavě zahrnoval i celou rozpornost umělcova (a divákova) vztahu ke skutečnosti s jeho rysy kladnými i zápornými. Vždyt rozpornost umělcova není nakonec ničím jiným než rozporností samé reality a jenom její prezentací; byť by to i znamenalo odmítnutí, popření stávající reality světa, v němž žijeme, jen tak může umělec učinit něco opravdu (a nikoli falešně, předstíraně) pozitivního. Nepřítakávající umění volá po změně. Šok už je součástí terapie.

Karel Srp

KRYCHLE A HUGO DEMARTINI

Dvě krychle Huga Demartiniho mají v kontextu jeho práce prvé poloviny osmdesátých let významné postavení. Uzavřel jimi etapu modelů staveb či míst, u kterých bylo možné zvažovat provedení ve větším měřítku, aby mohl vyjít do reálného prostoru.¹ Krychle již neasociují vnější realitu, ale dostaly vlastní nezaměnitelnou velikost. Do jejich prostoru se dá vstoupit pohledem nebo dotekem. Neodrážejí vnější podobu okolního světa jako bezprostředně předcházející práce. Rovněž se zbavily imaginativní atmosféry a zřejmých referencí na romantické malířství, patrných ještě z modelů s motivy výkopů, vznikajících v letech 1984-85. Jsou oproštěny od alegorického aparátu i stop narativismu, přítomných ještě v attributech žebříků, balkonů, draperií. Postihují nejen na autora okamžitě doléhající dojem, ale zřejmě i jeho dlouhodobější životní pocit zmaru a deprese. K aplikaci krychle byl logicky doveden, neměla co dělat s dozvuky šedesátých let, kdy se vyskytovala v práci značného počtu umělců a stala se v pravém slova smyslu módní. Tehdy patřila k obecně používanému tvarosloví, avšak během sedmdesátých let ustoupila do pozadí. Demartiniho nelze podezírat z dodatečné snahy o modernizaci. Jeho krychle nejsou reminiscencemi na uplynulé období, kdy excelovaly na žebříčku popularity, ale jsou determinovány zcela současným cítěním, paralelním s ikonografickým repertoárem malířství přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, ve kterém dominoval motiv lebky a lidské kostry. Autor si krychli vybral z osobních důvodů, neboť mu sloužila k vyjádření obecných obsahů, aniž by musel klesnout k otřepaným kliše figurálního umění. Obecného stavu doby se dotkl individuálně, bez aplikace konvenční symboliky. Abychom si uvědomili, jak velkou destrukci krychle provedl, je třeba ji srovnat s naprosto dokonalou, statickou krychlí Tony Smithe, který ji do umění šedesátých let uvedl jako prvý. Její magický, téměř posvátný tvar Demartini porušil tak, že dokonce došlo k odhalení vnitřního prostoru.

Jedním z důvodů, proč Demartiniho krychle tak upoutávají, je, že stojí mimo jakoukoli bezprostřední dějinnou kon-

tinuitu. Jsou jedinečné v době, kdy se o ně nikdo nezajímá. Tento fakt kontrastuje se situací v šedesátých letech. Krychle se tehdy vyskytovala u umělců, pracujících ve zcela protichůdných směrech. Její obliba přerostla téměř v mýtus: pravidelný tvar odrážel jakékoli výtvarné postoje, umožnil okamžité proniknutí osobního a obecného.

V českém umění šedesátých let to dokládá několik reprezentativních ukázek z tvorby Evy Kmentové, Stanislava Kolíbal, Karla Malicha a Vladimíra Janouška.

U Evy Kmentové se krychle objevila již v plastice Strom (1961). Jako samostatný motiv vystoupila v Agresivní krychli (1970), z jejíchž stěn vyrůstají úzké, protáhlé vitální tvary, připomínající prsty, které expanzivně pronikají do okolního prostoru. Další významnou krychlí se stala Krychle pro Sisyfa (1975). Určitý návod k její interpretaci poskytuje několik postřehů z autorčiny korespondence. V jednom dopise jí totiž připomněla Olga Čechová: "Pamatuješ si, jak jsme jednou byli na výletě kdesi autem, seděli jsme v lese a koukali jsme do krajiny? Asi máš zase jinou vzpomínku, v jiném místě a v jiném čase, ale to nevadí, neboť nakonec se to překrývá v jeden celek, tak jak lepíš ty papíry až z toho vznikne kostka, celá, plná, tuhá, zvenku jednoduchá, ale uvnitř se zakletými dny, pocity, bolestmi i radostmi. Víš, ta Tvoje kostka, co leží v Tvém ateliéru na stole..." (únor 1976).² Na vzpomínku Kmentová přitakala: "Ještě nikdo mimo Tebe nepostihl, proč vlastně lepím svou krychli, svoje vrstvy. Co všechno se naukládá a nikdy nic nezmizí, jen se to překreje. Několik věcí jsem se pokusila zničit, částečně se mi to podařilo, ale byla to chyba, bylo to ochuzení. To už nikdy nechci! Tolik moc mě těší, že jsi na moji krychli pomyslela - leží tam už skoro rok na stole. Doufám, že k ní nalepím ještě další vrstvy, budou stejné a přece hodně jiné..."³ Proces, kterým Krychle pro Sisyfa vznikla, byl analogický a paralelně probíhající minimalismem. Manifestoval-li minimalismus objektivní způsob práce, potlačující vnitřní motivace, přerostl u Kmentové v osobní záležitost, dostávající se do polohy absurdního pokusu o sdělitelnost nesdělitelného pocitu, vloženého do čtvercové plochy nalepovaného papíru. Díky tomuto přístupu je Krychle pro Sisyfa daleko bezprostřednější než uhlazený vzhled mini-

malistických realizací, i když podává soukromou výpověď a sotva může někomu jinému než autorce zpřítomnit všechny obsahové vrstvy. Krychle se promítala i do pozdní obrazivosti Kmentové: "Bílá krychle strachu i nadějí. Jedna za druhou./ Až pod stromy naplněné/ očima bez spánku/ očima prosícíma."⁴

I u Stanislava Kolíbalu sehrála krychle v šedesátých letech podnětnou úlohu. Použil ji nejen ve svých objektech, ale i v monumentálních realizacích jako neuskutečněném Památníku obětem fašismu, kde byla jedním rohem zabořená do země. Je třeba připomenout zejména dvě významově a formálně korespondující krychle z konce šedesátých let: tvar jedné taje a přechází v amorfní kapku (Mizející krychle, 1970), rozbitý roh druhé zjevuje další krychle, ukryté za jejím pláštěm (Krychle, 1970). Formálně dokonalý tvar krychle, sloužící Kolíbalovi jak za konceptuální, tak za výtvarné východisko, proměňuje vstupem nových významů, uvádějících krychli do poetických nebo dramatických souvislostí.

Základní strukturu pro tahy abstraktních lineárních energií poskytla krychle koncem šedesátých let i Karlu Malichovi. Její tvar porušuje v jednom z jeho nejtransparentnějších objektů vůbec, v Rozlomené krychli (1967-71) tok energií tak, že odtrhl horní roh od statické kostry. Krychle se stala nositelem psychického silového napětí. Stačí minimální impuls, aby došlo k vychýlení z konstantního řádu. Nejvhodnějším místem formálního přehodnocení krychle, jak z dosavadních příkladů vyplývá, se stal roh, jehož prostřednictvím lze do ní nejsnadněji vniknout (viz Kolíbalovy nebo Demartiniho deformace); zde je možné začít s případnou destrukcí.

Jiné je to s Kusem země (1969) Vladimíra Janouška, oživujícím krychli jako pradávný symbol země, jejíž povrch dokonce evokuje zpracování stěn provedených jako nízký, jemně zvlněný reliéf. Kus země je tak založen na konfrontaci těžké statické hmoty a neviditelného vanutí větru, uvádějícího do pohybu ohnuté lineární pruty vzdáleně připomínající stromy. Svým symbolickým pozadím navazuje na tradiční linii našeho sochařství, ve kterém byl motiv země, pojatý ovšem jako alegorická ženská postava, zejména během válečných let velmi častý. Kusem země se Janoušek přímo dotýkal vnitřního

smyslu krychle, i když o jejím odvěkém určení zřejmě ani nevěděl. V jeho práci dochází k nečekanému ztotožnění zvoleného významu a původního smyslu krychle, kterému se dostává mimořádné, dějinnými událostmi podmíněné, aktualizace.

Výrazové a sémantické rozpětí uvedených realizací, které by se v našem umění dalo obohatit o mnoho dalších příkladů, odhaluje velké spektrum možností. Krychli lze tematizovat těmi nejružnějšími způsoby, ale zpravidla vždy bývá pojata jako bezprostřední nositel dění. Je individuálním, jedinečným a neopakovatelným uměleckým dílem, na rozdíl od seriového použití, kde ztrácí autenticitu. Její tvar umožňuje nejužší kontakt intence a významu, poskytuje nejkratší spojení představy a výrazu. Umělec aplikující krychli si práci poněkud usnadňuje, neboť vychází z předem daného tvaru, ke kterému nedospívá komplikovaným formálním hledáním, ale pouze do něj promítá svou obrazivost. I když krychle našla ve výtvarném umění neobyčejně rozsáhlé uplatnění, působí zde jako cizorodý prvek. Sama o sobě je bez umělecké hodnoty a tradice. Nezahajuje, ani neuzavírá vývojové řady. Její vstup do výtvarného umění byl přijímán s námitkami. Do umění, kde se měla stát předmětem estetické percepce, vešla proti vůli umělců a některých teoretiků. Stačí připomenout stanovisko Nauma Gaba: "...Ačkolí jsem už dělal pokusy s primárními tvary jako třeba s krychlí, kterou jsem nazýval stereometrická krychle, nikdy jsem to nepovažoval za umělecké dílo. Věděl jsem a říkal jsem to, že to je jen základní prostorový prvek sochařství a ještě ne tvůrčí sochařství"⁵, a Kurta Badta: "Jednoduchá stereometrická tělesa jsou sice pro názor jasná a srozumitelná, ve smyslu uměleckém jsou však neplastická a mrtvá"⁶.

Vzrůst zájmu o krychli na konci padesátých let zrcadlí posun od plastiky k objektu, který směřoval proti tvůrčímu umění a nivelizoval vysoké umělecké ideály. Důsledky se projevily koncem dalšího desetiletí: došlo ke ztrátě tvořivosti a zániku intuitivní umělecké obrazivosti.

Lapidárností základního stereometrického tělesa krychle sotva koho irituje. V geometrii je neutrálním tvarem, zjednodužitelným na matematický vzorec, jakmile ji však vyjmete

ze sféry mimoumělecké, kde měla především funkci praktickou nebo teoretickou, nastupují estetická kritéria; nelze již mluvit o libovolné krychli, dostává určitou velikost a barvu, vždy jde o zcela konkrétní a smyslově uchopitelný objekt, který posunem z oblasti všeobecné univerzality přechází do významuplného světa. I když si krychle jistou anonymitu uchovává i ve výtvarném umění, kde dokonce může být právě jedním z cílů tuto anonymitu zdůraznit a tím poukázat např. na fenomén odcizenosti, není již "prázdným tvarem". Zatímco role krychle v newtonské matematizaci světa je poměrně pozdní, ve starověku byla pravděpodobně kultickým objektem, sloužícím při náboženských obřadech. K tomuto původnímu zdroji se vrátil Tony Smith, ačkoli tím, že dnes krychli přijímáme především prizmatem geometrie, nemůže se ani jeho práce zbavit oscilace mezi posvátností a trivialitou, tajemností a racionalitou. Krychle již sotva dostane jednou provždy platný význam.

Výrazová neutralita přesného, pevného a jistého tvaru krychle představuje pozitivní hodnotu; je modulem, podle kterého lze traktovat svět; oponuje chaosu a umožňuje rozmach řádu a systému. Svými jasnými formami kontrastuje s neuspořádaností a neplánovitostí. Stává se klidným místem uprostřed zmatku, jak se o tom zmiňuje např. James Joyce: "Šedá krychle Trinity vlevo, humpolácky zasazená do zaostalého města jako matný drahokam do nehorázného prstenu..."⁷ Obdobné vlastnosti jí přiřítá rovněž F.X.Šalda v dopise dělníku Pojarovi, který mu ukul krychli jako dárek: "Těším se, že jste mi poslal práci svých rukou, a že má podobu krychle, tedy čistého tvaru, je mi dvojnásob milé. Pamatu-jete-li se, vyzněla má přednáška v oslavu čistých, tvrdých tvarů, krystalických pratyptů... Postavil jsem si ho na stůl a těším se z jeho mohutnosti i z jeho zákonnosti. Člověk nemůže být dost často upomínán na zákonitost života, nemůže v něm dost často být burcována vůle k ní."⁸

Z jedné strany krychle asociuje ocelový řád, z druhé působí fádne a nudně. Její tvar může dokonce vyvolat údiv, je-li použit v neobvyklém kontextu. Tak v příběhu o radovi Krespelovi se E.T.A.Hofmann zmiňuje o domu vystavěném v po-

době krychle. Obyvatele města šokoval nejen jeho tvar, ale i Krespelovo chování, když měl zeďníkům vyznačit dveřní otvor: "Krespel odběhl až na konec zahrady a poté zvolna kráčel ku své krychli; těsně u zdi nespokojeně zavrtěl hlavou, odběhl na druhý konec zahrady, znovu kráčel ke čtverhranu a vedl si tak jako prve."⁹ Krespel, který během měření se několikrát z různých stran k domu přibližoval, prováděl fyzicky to, co by jinak mohl zakreslit na plochu plánu. Jeho funkčně motivované jednání odráželo i způsob, jakým se krychle promítá do vědomí, který z hlediska perceptuálního analyzoval R.Arnhelm: "V případě krychle je trojrozměrný objekt o osmi rozích znázorněn na sítnici jako dvourozměrný o čtyřech nebo šesti rozích. Nehledě na tuto proměnu, je pevnost stálého tvaru vnímána v mnoha individuálních projekcích, i když se krychle pohybuje v prostoru nebo divák kolem ní chodí."¹⁰ Perceptuální analýza, jejíž postup by byl u všech krychlí pravděpodobně stejný, (měnila by se jen podle jejich velikosti), nechává stranou symbolickou hodnotu, které věnoval pozornost Q.Kaschnitz von Weinberger, spatřující původ krychle v egyptském stavitelství, kde se stala základním prvkem koordinačních a orientačních systémů. Čtyřmi osami umožňuje jak pravidelné členění prostoru, tak nekonečnou adici. Začala symbolizovat "věčné trvání a neporušitelnou existenci"¹¹; je elementárním prvkem řádu, konstantně rozvrhujícím univerzum. Obě interpretace krychle, Arnheimova i Kaschnitzova, postihují její běžné užívání. Ve výtvarném umění však má krychle také svou hmotnou substanci. Když není možné radikálně transformovat její strukturu, vystoupí ještě více do popředí použitý materiál, kterým do práce může jako nový prvek vstoupit ještě faktor času: v realizacích Ivana Kafky ledová krychle pomalu přechází v kapalně skupenství.

Na rozdíl od uvedených příkladů, kdy byla krychle buď plná a hmotná, nebo prázdná, naznačená jen lineárními obrysovými hranami, aktivizuje Demartini její vnitřní prostor, anticipovaný již skrytým těžištěm kyvadel u Janouškova Kusu země. V případě Demartiniho je nutné zmínit zejména Evu Hesseovou, ztotožňující vnitřní prostor krychle se svým nitrem, kdy dno a stěny vyplnila vyčnívajícími, ostře seříz-

nutými bužírkami, zatímco vnější boky ponechala prázdné. Sebeidentifikace Hesseové s objektivním tvarem má silné introspektivní rysy. Hrot bužírky je nositelem obdobného prožitku jako nalepovaná vrstva papíru ve ztišenější Krychli pro Sisyfa. Kmentová však svou zkušenost spíše uzavírala a ponechávala soukromí, kdežto Hesseová jí více zpřístupnila, takže diváka vystavila přímému emotivnímu ataku. U obou umělkyní byla krychle zvolena pro své nejjednodušší vlastnosti, aby se cele mohly soustředit na vyjádřený pocit.

Výtvarník, který si vybere krychli, má před sebou dvojí: jednak tvar s předem danými vlastnostmi, jednak představu, která jej zastře nebo podpoří, zvýrazní nebo popře. Krychle může jít proti krychli, jak v případě Demartiniho, tematizujícího napětí racionálního tvaru a iracionálního děje, kde chaos destruuje řád, zřejmě přechází v absurdní. Apriorně daná, celistvá, bezobsažná forma ideálního objektu je pojata existenciálně. Obě krychle ztrácejí pevné rysy: jedna má odštípnutý roh, druhé chybí horní stěna. Úlomky rozdrčeného materiálu jsou poházené uvnitř jejich prostoru, který jako symbol nicoty zasahuje diváka bezprostředněji, než by se dalo očekávat, neboť mu autor svou zkušenost nezpřítomňuje mediem figurálního umění, tj. devastovanou postavou umístěnou v anonymním prostředí, ale přímo vystavuje jeho pohled fakticitě rozpadu. Obě Demartiniho krychle tak zrcadlí zánik civilizační struktury; pevná, kontinuální forma přechází v mrtvou hmotu, dokonale vyhlazené stěny se mění v ostré, zraňující hrany.

Původ krychle, která je okamžitě zapamatovatelným, téměř triviálním tvarem, je tajemný. Vzbuzuje množství otázek, ze kterých sotva kdy vzejde definitivní odpověď. Upozorňuje na to Václav Havel: "Což není sama existence geometrických prvků velkým tajemstvím? Jsou to některé pratybyty? Nebo pratybyty naší mysli? Nebo snad mysli boží? Je to řád stvoření nebo řád smrti? ... Vyabstrahoval je lidský duch z vesmíru nebo to jsou jen jeho ztřeštěné pomysly?"¹²

Vzrůstající Demartiniho skepse, která z raných modelů nebyla ještě tolik patrná, dostala v obou krychlích zřetelné vyústění: stavy postupného rozpadu pevné formy jsou autentickou meditací nad současným světem, zastupovaným právě

krychlí, tvarem v šedesátých letech obecně považovaném za nejideálnější.¹³ V souvislosti s tradičním symbolem krychle, zpřítomněným Vladimírem Janouškem, jsou erozí země, metaforou probíhající destrukce lidského ducha.

- 1 Jde o dvě krychle ponechané bez názvu, které byly reprodukovány v katalogu: Hugo Demartini, Pavel Nešleha, března 1986, Atrium; jsou z roku 1985 (obr. č.5 a 6, Bez názvu I a II, sádra, dřevo, 85x85x85 cm).
- 2 Dopis je uložený v pozůstalosti Evy Kmentové; za jeho vyhledání děkuji Polaně Bregantové.
- 3 Eva Kmentová, In memoriam, Praha 1982, s.60
- 4 c.d., s.63
- 5 Myšlenky moderních sochařů, Praha 1971, s.426
- 6 Kurt Badt, Wesen der Plastik, Koln, 1963, s.157
- 7 J.Joyce, Portrét umělce v mladých letech, Praha 1983, s.211
- 8 F.X.Šalda, Josefu Pojarovi, Praha 1948, s.14
- 9 E.T.A.Hofmann, Mistr Blecha, Praha 1976, s.64
- 10 R.Arnhem, Visual Thinking.
- 11 Q.Kaschnitz von Weinberger, Die Mittelmeerischen Grundlagen der Antiken Kunst.
- 12 V.Havel, Dálkový výslech, Hamburg, 1986, s.211
- 13 O častém používání krychle se zmiňuje např. J.Kosuth; o tom, proč to byla právě krychle, a ne třeba koule, viz studie R.Morrise. V: Minimalismus, Earth, Concept art, Praha 1982.

Pokud použijeme při úvaze o umělecké osobnosti přirovnání k rovnici se známými a neznámými hodnotami, není bez užitku předsadit před závorku též činitele, jež mají z vnějšku rozhodující podíl na zformování lidského i tvůrčího profilu jedince a tím i povahy jeho projevu. V případě sochaře Jozefa Jankoviče (nar. 8.11.1937 v Bratislavě) lze za takového činitele pokládat jím intenzívně prožívané klima doby a souběžně vědomou snahu umělce, vyrovnat se s duchovním prostředím země a národa, z něhož vzešel a k němuž se hlásí. Vztah umělce k oběma těmto fenoménům z pozadí oprávněně smysl jeho práce. Stal se i zdrojem silné vůle k tvorbě, i když jí pro sebe i druhé neopomíná sám zdůvodnit opačně: ctižádostí seberealizace a zdůrazňováním, že hovoří jen za sebe. Z takto vzniklého protikladu, týkajícího se výkladu pohnutek tvorby, vyvěrá i vnitřní paradox její povahy. Z jedné strany ji charakterizuje ironie, s níž autor pohlíží na sebe a svět kolem sebe, což se týká rovněž interpretace skutečností ve formách i motivech, někdy až sarkastické. Z druhé strany je jí vlastní patos, podmíněný obsahovým zaměřením Jankovičova projevu, který nejenže se nevyhýbal otázkám, kladeným dobou, ale žil z nich a hledal na ně odpovědi. Vycházejí z jiných předpokladů uměleckého myšlení a cítění lišil se tento patos od tradičních pojetí, zároveň ovšem odpovídal expresivním sklonům autorova talentu i temperamentu. Život naučil sochaře spoléhat jen na sebe; jen tak mohl vzdor nepříznivým okolnostem prosadit své realizace, uskutečnit řadu výstav s katalogy a dosáhnout ocenění domácích i zahraničních.

Chvilé, kdy Jankovič vstupoval na samostatnou dráhu, byly příznivě poznamenány prvními důsledky Iljou Erenburgem ohlašovaného tání. Život umění, vyprahlý uměle zkonstruovanými předpisy dogmatické estetiky, se začal opět zelenat výhonky dosud zapovězených myšlenek, pocitů a forem. Všechny nebyly nové, avšak někde se začít muselo, což si iniciativně uvědomovala zvláště poválečná generace. Znovu

se jako samozřejmý objevil požadavek svobody projevu a výrazu umění. Někdy se používalo krkolomných argumentací, aby bylo možné tuto potřebu spojit s pojetím "svobody jako poznané nutnosti" a zároveň bořit zplošťující názory na společenskou úlohu umění, redukovanou většinou na banální služebnost. Obroda umění se neprosazovala snadno. Bylo třeba se vyrovnávat otevřeně a nezkresleně s tradicí starší a moderní, zároveň s minulostí a hlavně současností umění světa, v němž došlo k pohybům, které se jeden čas dařilo utajovat.

Přirozený optimismus mládí pomáhal v řadách nastupujících umělecké generace poměrně rychle překonávat stagnaci vývoje i následky deziluzí z nedávno uplynulých let. Opačovala i bázeň z vyhrůžek, zdůvodňovaných tím, že se novým jevům v umění podkládaly nekalé politické cíle. Pohled do světa znovu otevíranými okny byl uchvacující především samozřejmostí moderního projevu, chápaného již jako klasické dědictví. Souběžně vyvolával otázky po důvodech a smyslu, neméně po formálním ústrojení novějších způsobů tvarosloví, ať se obecně týkalo nefigurativních projevů, zdomácněných na světové scéně od 40.let, nebo nově vznikajících proudů, gestuální malby, informelu, tachismu, pop- i op-artu, l'art brut či kinetismu a podobně. Neméně však zaujala i sama podoba nově objevovaného světa, notně odlišná od představ z doby těsně poválečné, než byla mezi znepřátelenými sociálně-ekonomickými seskupeními stažena železná opona. Tím více se různil od vzpomínek na svět, spojený idejemi meziválečné avantgardy. Po leta vykreslován mladé neznalosti jako svět bídy, hrůzy a úpadku, jevil se zvlášť zprvu barevně a leskle ve světlech stoupající nadprodukce, i aplikaci překvapujícího pokroku techniky a vědy v běžné praxi. Jestliže bylo po určitý čas možné stavět proti tomuto světu revoluční askesi, přinášenu ve prospěch základního přebudování společenských a hospodářských vztahů, ztratily podobné ideály svou váhu ve chvíli, kdy se musely přiznat zbytečné přehmaty a tragické omyly, jež se neobešly bez obětí krve. Nastávalo všeobecné vystřízlivění, charakteristické pro počátek 60.let. Vně konstituovaných, protichůdných ideologických systémů (někdy i uvnitř nich) bylo to hledající a pro-

měnující se umění, které nejvíce povědělo o společných úzkostech člověka, pociťujícího různé formy existenčního ohrožení. Nebylo jen výsledkem dědictví obnovovaného strachu z války, studu z hladovějícího třetího světa nebo obav z rostoucí ekologické bezohlednosti. Příčinou existenčních pochyb byla vnitřní krize člověka 20.století, důsledek skrytého i zjevného odcizení - nově poznání rubu konzumního blahobytu i nesplněných perspektiv morálního vzestupu společnosti, ale též pokračujícího ponižování jedince i nedostatku záruk jeho svobody. V mnohém byla převratná doba pro umění inspirativní, více duchovními proudy a objevy nečekaných prožitků, než vnějšími signály. Inspirovala i nástup Jankovičův, jako jeho další tvorbu. Vyhovovala jeho sklonu k určité exaltovanosti výrazu, extrovertnosti projevu hluboce a opravdově prožívané skutečnosti.

Jestliže dobové klima v mnohém působilo na formování postoje Jozefa Jankoviče, s nemenší vážností se pokoušel odpovědět na otázky, které mu kladlo prostředí jeho země, její duchovní zázemí i jeho současný stav. Na venek se zdálo, že se plánovitě orientuje na dosud tabuizované i nové umělecké proudy, jež se z domácího hlediska jevíly aktuální. Kosmopolitické zaměření to zdaleka nebylo, i když bylo konzervativní kritikou sochaři podsouváno. Naopak, ukazovalo se, že Jankovičovi šlo víc o poslovenštění nových výrazových prostředků, o jejich identifikaci s tradicemi a povahou národa, k němuž se hlásil bez gesta, z přesvědčení. Podobná myšlenka byla na Slovensku stále živá, tím spíše, že konstituování Slováků jako moderního národa bylo ve výtvarnictví (obdobně jako v hudbě či divadle) spojeno se zkušeností umění ve 20. a 30.letech, v nichž vývoj národního projevu byl spjat s adaptací a rozvíjením moderních způsobů výrazu. Na toto úsilí chtěly poválečné generace ukázat po svém, což se - jak dokládá rozmach slovenského výtvarného umění v 60.letech - povedlo.

Snaha o integraci novodobých slovenských tradic i vyrovnání se s přitažlivými popudy lidového umění, v neposlední řadě i využití jižanského charakteru Slováků v uměleckém projevu si vynutily zaujmout postoj k nedávné minulosti na výtvarném poli. Proti kanonizovaným hodnotám při-

tahovaly mladé umělce zjevy, jejichž tvorba zůstávala stydlivě stranou pozornosti, vedle Kolomana Sokola zvláště Ester Šimerové a Júliusa Jakobyho. V sochařství, v němž se z řady příčin udržovala dlouho konformnost tradicionalismu, bylo podněcujících osobností méně: patřil k nim Jankovičův učitel, Jozef Kostka a v oné době vlivem svých raných prací Rudo Uher. Neméně závažnou otázkou, již si nastupující generace kladla, bylo vymezení odlišnosti jejího národního cítění v umění od kultur sousedních. I když se zčásti aktualizovaly, třeba v jiné rovině, na počátku století již řešené vztahy k Vídni a Budapešti, nově bylo třeba uvážit poměr k výtvarné iniciativě polské, ruské i sovětské, ve středu zájmu zůstával však trvale vztah k výtvarné kultuře české.

O pozitivní úloze české starší, především však moderní výtvarné tradice na rozvoj slovenského umění málokdo pochyboval. (Stalo se ostatně paradoxním důsledkem kulturního nacionalismu "farské republiky", že si Slováci i Češi lépe uvědomili potřebnost vzájemné, byť někdy protikladné symbiózy také na poli umění. (Tím ovšem nezmizely stíny, které se časem kladly do vztahu českého a slovenského umění. Mnohdy bývaly zapříčiněny organizačními neduhy, vyplývajícími z pražského centralismu, jindy přežíváním představ o čechoslovakismu, jež se projevovaly přehlížením a nedoceňováním specifík slovenského výtvarného projevu. Podobným náhledům pomáhal návyk, nahlížet na slovenské umění jen jako na folklór nebo větev, pouze odvozenou z českého uměleckého kmene, nikoli jako na rovnoprávný projev soudobého výtvarného myšlení. (Dost možná, že lyrizujícím i introspektivním sklonům české výtvarné školy bylo zatěžko se smířit s převládajícím expresivním charakterem, barevnou dekorativností i velkorysou hlučností výtvarných činů a akcí, jež nejednou slovenský projev doprovázejí.) Přesto je možné konstatovat, že k hledání vlastních cest pobízela generační vrstvy slovenských umělců, nastupující po válce, netoliko zdejší moderna, ale i meziválečná avantgardní aktivita českého umění a projevy, na ní navazující. Tak jako v předválečném období, neztratila váhu činnost osobností

z Čech, působících na Slovensku, ani po roce 1945. Právem se cení přínos Viléma Nowaka k založení vysokého výtvarného školství v Bratislavě a vzpomíná na účinek přednášek Jiřího Kotalíka na umělecký dorost, jemuž přibližoval základní proudy moderního umění. Pro adepty umění, kteří dokončovali studia kolem roku 1960, převzali podobnou úlohu Vojtěch Volař a Václav Zykmand, zpřístupňující studentům jak předpoklady, tak plody výtvarného vření přítomnosti. Jednou, vzpomíná na ona léta, vyzdvihl Jankovič pro své zrání jako důležitější příklad tvorby Medkovy, Koblasovy a Boudníkové, jež se vynořila z pražských hlubin, než výtvarné hodnoty, které začly být zpřístupňovány na výstavách v závěru 50.let. Podobně jako v Praze se i v Bratislavě pokoušeli mladí porovnávat výsledky své nekonformní práce. Podle praxe umělců, které padesátá léta zahнала do poloilegality, činili tak v rámci konfrontačních výstav v ateliérech. Pro podobná setkání se právě Jankovičův ateliér stal závažným centrem.

Zprvu byl Jozef Jankovič uznáván pro neobyčejnou výtvarnou invenci, znalosti i tvořivou aktivitu především v řadách své generace. Leč ani v nich nebyl autoritou snadno přijímanou. Individualistickým založením a vrozeným rozumářstvím se programově vymykal z okázalých návyků "umělectví", jež i jeho rostenci přebírali z minulosti málem jako podmínku tvoření. Týkalo se to excentrického chování a jednání, projevu bohémské rozvernosti i nekonečných hospodských diskusí, v neposlední řadě i nepravidelného rytmu práce a spoléhání na inspirace intuicí. Proti tomu stavěl Jankovič systematickou práci a houževnaté soustředění k tvorbě; nebránil se přímému poznávání života, podmiňoval je však maximální informovaností o světě, praktickou i teoretickou, o umění, vědě i technice, vývoji lidského myšlení. Vzdělaností poměřoval únosnost výrazových prostředků, jež podle něj byly s to obzvláště vypovídat o pocitech a myšlenkách současníků. Mladého sochaře jistě přitahoval výzkum neobvyklých možností hry s formami, zdá se však, že ještě zajímavější pro něj bylo objevovat emocionální účinnost na popisu reality nezávislého tvarosloví. "Ak bolo jeho absorbovanie dejín nezvyčajne rýchle, nebolo povrchné, lebo Jankovič sa vždy

dosledne pohyboval v časovosti, v znamení jej neustáleho popierania: jeho nespokojnosť s dosiahnutými výsledkami požičiava jeho vývinu takmer nezvyklú dynamiku v našich pomeroch", o ňom napísal jeho profesor V.Zykmund (1965).

Nebylo snadné si tuto dynamiku udržet. Dařilo se mu to díky nárokům, které na sebe a svůj projev kladl, i otevřenosti postoje ke světu, jaký zaujal. V první fázi tvorby, zhruba do poloviny 60.let, zhodnotil zvláště podněty nefigurativních způsobů projevu. V grafických listech objevoval otiskem povrchu hmoty svět tvarů, který se vzpíral závislosti na tvůrčově vůli. Zato nabízel neočekávané souvislosti mezi vrstvami ploch a propadajícími se prostory. Labyrint struktur a proluk mezi nimi vyvolával pocity prožitých snů. Ještě více ho snad zaujala moc asociací v plastických objektech. Setkání předmětů, nesouřadých materiálem, někdejší účelem a významem poskytovalo mu možnost pracovat s novou poetikou plastické skladby. Nebylo však v Jankovičových objektech víc výsměchu soudobému fetišismu? Experimentování s formami a zkoušení jejich výrazové schopnosti provokovalo především představivost. Jankovičův umělecký obzor se každou novou prací rozšiřoval. Naučil se kombinovat různé a dříve neslučitelné výtvarné prostředky, ať zacházel s iluzivním prolomením prostoru v ploše nebo s objemem v reálném prostoru. Překvapoval umělcův dar fantazie, nepřebornost nápadů a také zručnost a šikovnost, s jakou ovládl nároky i možnosti soudobých technik. Napříště bude tento zvláštní rys nadání Jankoviče doprovázet: jako požehnání sochařovy tvůrčí invence a vynalézavosti, vždy znovu ohrožované - zdánlivou i skutečnou - snadností výtvarný záměr realizovat. Jankovič hlouběji poznával sám sebe. Pochopil, že expresivním sklonům projevu odpovídá jeho vrozená touha obrazně vyprávět. Předpokládalo to zvýšit míru sdělnosti, jíž autorovi nabízel návrat k figurativnosti. Ta lákala Jankoviče navíc jako aktuální problém ryze plastický.

Vnější popudem se mu stala nabídka pomníkových zakázek, jichž nebylo na Slovensku málo. Zhusta se vázaly na tematiku válečnou a povstaleckou. Sochař ji ovšem odmítal řešit tradičně opakováním dutých gest konvenčního modelér-

ství. Především proto, že mu v přístupu k námětu nešlo o obvyklou heroizaci dějin, ale o to, v čem viděl spojení dané tematiky s obsahem současnosti. Svědectví o dějinné oběti anonymních bojovníků Slovenského národního povstání mělo v sochařově představě širší platnost trvajících zápasů člověka přítomnosti o smysl vlastního bytí. Vytušil, že společným jmenovatelem života 20. věku zůstává jako jeho podstatný rys pocit existencionalního ohrožení, který jedince rozpolcuje a oslabuje. Pojetí nové figurace podmiňoval Jankovič naléhavostí výpovědi. Jeho figurám je vlastní dramatická nadsázka výrazu: obsah, o němž vypovídají, si vynutil nestrojený patos.

Obrazem lidských osudů, uvízlých v síti úzkostného času, stala se zohavená a rozdělená těla, hlavy se slitými tvářemi, propletené nebo samostatně visící či se tyčící údy. Sochař je volně rozestavoval do prostoru, jindy zakomponovával do náznaku geometrických konstrukcí. Hmoty kupí se na sebe, spojují i rozpojují, roztékají i zcelují. Kontrastní barevné tóny je vydělují z okolí a zesilují drastické vyznění detailů modelace. Jankovič dospěl k osobní formulaci představy o člověku a době dneška. Jeho projev došel porozumění: při jeho expozici na XXXV. bienále v Benátkách (1970) měl ohlas právě emocionální patos sochařova díla. Podobný duch ovládal též jeho pomníkové kompozice. Bezpečně v nich zvládl monumentální měřítko. Mezi vrcholné patřila figurální skladba pro Památník Slovenského národního povstání v Banské Bystrici. (V jejím případě se Jankovič podílel od soutěžních návrhů na celé architektonické koncepci s arch. D. Kuzmou. Jinou záležitostí byla historie této realizace, jež byla z původního místa odstraněna a teprve po letech využita jako monument bojů v partyzánské obci Kališče.)

V 70. letech se Jozef Jankovič a jeho dílo dostaly na index. Příčinou nebyla jen odlišnost formálního pojetí od běžné sochařské produkce, poplatné naturalistickému tradicionalismu; svou úlohu sehrála závist, skrývající se za argument "podezřelosti" sochařových úspěchů v zahraničí. Hlavním důvodem pro zpochybnění hodnoty sochařova projevu byl duch jeho tvorby, který se nebál poukázat na zdroje životní tísně a tím i kritický postoj umělcův k neduhům celého

současného světa. Vskutku, Jankovičovým sochám chyběla jednoznačnost pokrokového optimismu, jak jej představovaly allegorie hrdinů, potírajících zlo a budujících nový život. Navíc nebyly Jankovičovy postavy pouze oběťmi dějinných událostí, ale poukazovaly též na obojakost a rozpolcenost současníků, na jejich podíl na obraze světa, v němž potřeba kulturnosti a mravnosti byla nově zaměněna za modloslužbu civilizaci a konzumu. Jankovičův názor, který se promítl do jeho tvorby, se neshodoval s oficiální ideologií. Těžko již mohl ustoupit od poznané pravdy, tím spíše, že byla výsledkem odpovědného, svobodného myšlení, jež nalezlo svůj výraz v plasticky přesvědčivých formách niterných představ.

Jankovič se sice bránil umlčení, ale někdejší možnosti realizací a výstavní publicity ztratil. (Teprve časem se mu podařilo zveřejňovat grafickou a šperkařskou tvorbu, po nejvíce na výstavách v Čechách a na Moravě.) Zatlačen do svého podkrovního ateliéru věnoval se především kresbě a grafice. V drobných plastických studiích se vracel k projektům figurálních kompozic. Nejedné z nich propůjčoval - v ozvuku dřívější práce - miniaturizované měřítko ve formách závěsných šperků. Podstatnější byla proměna, k níž došel v koncepci a charakteru svého projevu. Oprávněný patos, vynucený obsahem i zaměřením jeho tvorby, se transformoval do polohy ironie.

Obojaká tvář skutečností, k níž se cítil povinen výtvárně vyslovit, mu nabídla ironizující interpretaci. Zčásti k tomu přispěla i metodika programování pro počítačí stroje, jímž svěřil ve spolupráci s inženýry computerů realizaci jednotlivých grafik i grafických cyklů, v nichž si zvykl využívat paradoxního vztahu, jaký vznikl mezi formami uměleckých představ a jejich ztvárněním pomocí stroje. V postoji, zaujatém autorem, zračila se sebeironizování, brzy však v něm převládl ironický nadhled: Jankovičova obraznost nechce život karikovat, ale komentovat s adresně mířenými podtexty. To se týká především tematických cyklů, zaměřených k tragikomickým zobrazením projevů lidské malosti. Nastavil jí zrcadlo nejen volbou motivů pseudourbanistických projektů, velkohubých pomníkových návrhů, domů národních umělců, Eros-center, absurdních nákup-

ních středisek či kulturních domů, ale jejich samotným zpodobením dokonale a věrojatně působící digitálně řízenou technikou. "Z hlediska témy sa jeho počítačové grafiky veľmi nelišia od ostatných, ktoré realizuje inými technologickými postupmi: dotýkajú sa osudu ľudského 'ja', ohrozeného manipuláciou a tlakom nezvládnuteľného, jeho nechcených, ale niekde možno naprogramovaných metamorfóz do inej než ľudskej podoby, jeho beznádejných pokusov o vzlet. Vrcholným prostriedkom súčasnej techniky zverejňuje to, čo nás v dobe jej vzostupu najviac ohrozuje..." (Z.Bartošová-Pinteroová, 1986).

Není pochyb, že zprvu převážně a časem souběžně přitahoval Jankoviče výzkum nové grafické techniky, kterou chtěl ovládnout. Odpovídala tendenci k využívání digitálních systémů k zachycení a vyjádření reality. Podmanily si ho algoritmy, jež z těchto systémů vyplývaly a na něž mohl být zjednodušen výtvarný znak, aniž by ztratil sdělnost. Dominujícím programem vstupů i výstupů pro počítačové zpracování zůstaly pro Jankoviče proměny lidské postavy a fantaskní projekty. Ve variabilnosti i multiplikaci tvarů mohl sledovat jejich vývoj, převedený na matematické hodnoty, do figurativní podobnosti k výchozí biomorfni či geometrické formě. Solitérní obrysová čára dávala příležitost, aby změnila svou barvu či se rozvinula v lineární síť. Základní kresba v ploše byla s to přetavit se v objem nebo pohled, perspektivní, axonometrický, půdorysný či bokorysný. Vyvolaná iluze vjemu přerůstala vzápětí v deziluzi, předpokládané zákonitosti výstavby tvaru a rozvrhu plochy popíraly vstupy náhod, které výsledný obraz polidšťovaly. Nepřeberná variabilita jednotlivých listů připomínala hru, z níž Jankovič čerpal sám pro sebe i pro diváky nečekané výtvarné objevy. Ze hry však nepřestávala trčet základní otázka obsahu jeho tvorby, týkající se existenciálního vědomí naší přítomnosti.

Studie plastik, jimiž Jozef Jankovič udržoval průběžně kontakt se svým bytostným posláním sochaře, usnadnily na přelomu 80.let umělcův návrat k modelované soše v měřítku, odpovídajícím monumentálně založeným záměrům. Jeho vůli k plastickým realizacím povzbudily nejen nové nabídky spolu-

práce s architekty, v nemenší míře i udělení Herderovy ceny (1983) a činnost hostujícího profesora ve Vídni, nepřímou snad také mezinárodní úspěchy jeho grafiky. Důležitou vrstvou sochařovy tvorby, v níž se mohlo kontinuálně rozvíjet jeho plastické myšlení ve styku s proměňujícími se představami forem, byly koláže a nízké reliéfy. Obrazovou skladbou stanuly mezi koncepty grafik, zmáhajících plochu jako pole prostorové iluze (i deziluze) a koncepty plastického tvaru, vyrovnávajícího se s objektivním prostorem. Závažnější než východisko techniky byla ovšem otázka obsahu umělcova projevu, s níž se chtěl nově vyrovnat. Právem postřehl J.Valoch, že "pro Jankovičovu současnou tvorbu je podstatná snaha o propojení groteskního či absurdního s hledáním jakési nové monumentality..." (1984).

Představená, modelovaná vrstva v kolážích a reliéfech počítá s účinkem pozadí, na němž se uplatňuje struktura hmoty i rafinovaný kolorit. Reliéf se z něj vyděluje v podobách vzájemně propojených motivů konstruktivních a figurálních. Tvoří je vykrajované, zprohýbané a různě poskládané plochy, jejichž plastický dojem zvýrazňuje barevnost. Jankovičově plastické představě odpovídala volba poddajných materiálů, od hustých papírů po barvený polyester, které mohl vzájemně vrstvit, překrývat, proplétat a přehýbat a zachovat jimi vyvolaný pocit měkkosti. Vykrojený obrys působí současně jako přesný, konkrétní znak i jako amorfní, roztékající se hmota. Ve stlačeném prostoru odehrává se hádankovitý děj. Vedle těl a údů dominují v něm tentokrát hlavy, profily a tváře. Figurativní elementy úpěnlivě usilují o překročení vymezeného prostoru: vypadávají z rámu, vykloubeny z anatomických vazeb, překonávají umně nastavené konstrukce. Jejich křečovitě pohyby se marně brání dané situaci. Hádanku děje zodpovídá celek obrazu: z úhlu nabytých zkušeností řeší autor nadále podoby existence.

Také novější Jankovičovy volné plastiky si zachovaly výchozí figurativní sdělnost i expresivní charakter. Bez ohledu na realizační materiál (sádra, kámen, polyester) však již nemají zjevnost práce a la prima, zemitost modelace a bezprostřední rustikálnost výrazu. Kompoziční kon-

cepci, spoléhající na kontrasty kulatého a hranatého, rozdílně volených měřítek a střídání prvků antropomorfních s konstruktivními, posunul autor k nápadnému propojení různě táhrovaných objemů hmoty. Upustil od někdejší pozornosti k detailům, pracuje se scelenými a na sebe navazujícími objemy plastiky. Pokud se těla nevzpírají klecím, které omezují prostor jejich pohybu, jsou zavalena prvky absurdních staveb či prořata sítí konstrukcí, jimiž člověk obtížil své prostředí. Korpusy i jejich části proměnily se v balvanovité ovály, v těžkou hmotu, připoutanou k zemi. Jestliže vyprávění Jankovičových grafik doznívá ozvěnou v kolážích a reliéfech, jeho sochy staly se hrozivě mlčenlivé. Jankovičova obraznost představuje postavy zformované silami, které člověk vyvolal v život, aniž si uvědomil, že se stanou tlakem, jenž jej hněte zvenčí i z jeho samotného nitra.

Jankovičova tvorba nepřestala být naléhavou a výmluvnou. Pokud z formální strany překročila kontext slovenského sochařství, ve smyslu obsahu a výrazu zhodnotila nově předpoklady patosu, jímž navázal na zdroje národních tradic. Dal mu oprávněnost expresivním vyjadřováním. Zaktualizoval tento patos dosahem umělecké výpovědi, jejímž ústředním tématem se stal pocit i vědomí existence v našem čase. Konečně jej naplnil dimenzí civilnosti, zprostředkované nadhledem ironie. Zesiluje tak paradoxem smrtelně vážný obsah díla, které přerůstá myšlenkou i výtvarnou hodnotou vázanost k době a prostředí a oslovuje člověka ve směru jeho trvalé zranitelnosti: v otázkách odpovědnosti za smysl jeho bytí.

(Příspěvek do přátelského sborníku, vzniklého na počest sochařova životního jubilea v Bratislavě)

Karel Srp

"ZDEŠEN TED STOJÍM ŽIVOTA NA OKRAJI"

(K básním Josefa Čapka z koncentračního tábora)

Tematická jednostrunnost je zřejmým rysem posledních básní Josefa Čapka.¹ Jejich poměrně široký formální rejstřík, přecházející od písní přes elegie k volnějším reflexivním meditacím obsahuje úpornou koncentraci na několik stále se navracajících představ, které se týkají věznění v koncentračním táboře. Mnohokrát byla připomenuta okolnost, že se Josef Čapek poezii dříve nevěnoval, že se k ní přiklonil za obtížných životních souvislostí, stejně jako byly konstatovány inspirační zdroje, ovlivňující jak jednotlivá slovní spojení, tak celkovou strukturu poetiky.² Ačkoli Čapek nemohl básně důsledněji korigovat, vznikla sbírka uchvacující vnitřní výpovědi. Postihuje nejsmutnější období jeho života, kdy prošel stavy stojícími na hranici slovního vyjádření. Neznamená to však, že radikálně změnil svůj pohled na skutečnost. V řadě momentů navázal na přecházející tvorbu. Časté využívání zkonvencionalizovaných básnických obrátů nebo běžných literárních forem zřejmě vyplynulo z kontextu vězeňského prostředí, neboť psal také pro omezený okruh prvých čtenářů, jimž byly verše především určeny. Tento postup, kdy se navrátil k nejprostším obrátům, kdy nemusel usilovat o tzv. moderní výraz, kdy nic nebránilo v užití tradičních příměrů (např. metafor, které by v jiných souvislostech působily jako klišé, získaly nový smysl), vytvořil barieru mezi vnitřní zkušeností a výslednou básní. Volba použitého jazyka sotva mohla být tak individuální a vytříbená jako za normálních okolností. Čapek odhodil snahu o formální experiment. Chtěl být co nejsdělnější. Nevyužil ani výrazových prostředků expresionismu; nešlo mu o přímé vyslovení stavu rozdrásaného nitra, jak by se dalo čekat v souvislosti s ranou tvorbou, ale pracoval daleko popisnějším způsobem, ve kterém zástupné symboly odkazovaly k tradičním literárním motivům.

V širší souvislosti navazují Básně z koncentračního tábora na linii české poezie začátku třicátých let, která

již tehdy anticipovala zkušenosti zmaru, skepse, smrti a stesku. Za jejich dokumentárním charakterem, sledujícím podle svědectví zcela konkrétní situaci vězeňského života,³ jsou obsaženy obecnější umělecké přístupy, týkající se existenciálních poloh života a smrti.

Dominantní pocit básní, ať byl přímo vysloven nebo jen slovy prozařoval, je tesknost. Bezútěšná přítomnost "Sta a sta těl na sebe natlačených..." /74/ kontrastuje s individuálním steskem: "Teď sám a sám a v duši plno děsu..." /74/, který má jak prostorový, tak časový ráz; asociuje vzdálený domov i je nenaplnitelnou touhou, tůní nedovzpomínání. Je-li stesk pouze prostorový, zmizí, jakmile se uskuteční naděje: v rámci časovém však neposkytuje žádnou ochranu; spíše ještě zvětšuje apatii k přítomnosti.

Životní rozpoležení, vyvolané ztrátou individuální svobody, předvádí Josef Čapek jako paradoxní mezistav "jenž žití hoden není" /83/, ve které "tvůj život vlastní nezdá se být už tvým" /9/. Jde o pouhé přežívání, kdy "za života nežil jsem" /138/, kdy "já jsem a nejsem to, co tady v temnu leží" /216/, které rozevírá konstantní pocitový horizont většiny básní.

Omezenost volného pohybu uvnitř minimálního prostoru cel, nejčastěji verbalizovaná vazbou sem-tam, doprovází sevření časové; čas, specifikovaný jen rychlým nebo pomalým plynutím, je stažený, ztuhlý, nehybný "jako kdybys hnil teď v mrtvé zátočině" /48/; dostává vyloženě negativní příklady: je "hluchoněmý" /149/ nebo je bobtnajícím puchýřem, z kterého vytéká hnís. Jedinou možnost, jak uniknout konkrétnímu času, nalézal Josef Čapek ve spánku, který mu představoval krátké vysvobození, neboť se v něm čas ocitl mimo vědomí.

Nejprůkaznější vysvětlení tehdejšího Čapkova světónázoru lze nalézt v postoji k přírodě, ve které rostliny, ptáci, měnící se roční období jsou nositeli stesku; domov připomínají jak prvé jarní květiny rostoucí podél cesty, tak oblaka, v jejichž amorfnosti spatřoval manifestaci krásna. Označil je za posly věčnosti ("lidské věci se rozpadnou / a v nic se uvedou v čase / ve prach obrátí bytnost svou / my zářit však budem zase") /60/, neboť vyvolá-

vala představu, že "samo nebe se otevírá" /58/. Základním obrazem touhy po svobodě se stala konfrontace oblak s okenní mříží ("Okenní mříží vidět oblak vzdušný rej / jak zjevují se stoupají a zase strácí / ach, rozkoš svobody, volného pohybu") /61/. Její kořeny spadají sice do okruhu odvěkých lidských symbolů, avšak v romantismu prošly výraznou existenciální transformací, která anticipovala dnešní pojetí, tzn. i Čapkovu otřesně konkrétní pozdní poetiku, rozvedenou ještě v polaritě svázanost-volnost, či pouta-křídla. Čapek tak rozlišoval mezi jevy smysly uchopitelnými, rozpomínajícími se od individuálních fenoménů po roční doby, které mohou reflektovat stesk a smutek, a smyslově nepostižitelným, netečným a chladným nebem, nepřístupným citu a rozumu. Lze to doložit na vztahu krajiny, která se mu již dříve stala nositelkou psychických stavů, a nebe: "Nelítošná to krajina / zlá krajina čekání / posupně nemá jako mršina / jež do prázdnot se okázale šklebí / a nehanbic se ani neděsíc / říť nastavuje lhostejnému nebi / v němž veliké a strašné Nic / už zastavilo orloj hvězd" /151/. Nic, metafyzické nic, pouze pojmově postižitelné, je umístěno do nebe, místa cizoty, netečnosti, smrti: "Ach nebesa, nic ? / jak prázdná jste, lhostejná, pustá / jen mrazivá cizota halí se za vaši plenou / nic na obzoru němém" /163/. Často jsou evokovány básně K.H.Máchy: "Hvězdná nocí / jak ničím, ničím je ti lidský žal" /162/. Ač "celého se chápeš vesmíru", pak ten "na vědomí tě vůbec nebere a v netečnosti své se nehne" /119/. Je-li nebe lhostejné k touhám a strastem člověka, který "marně o pomoc volá ke hvězdám" /100/, manifestuje se jeho existence na mrtvých tělech, zastupujících smyslovou přítomnost mrazivého a hrozného Nic: "ta vzdálenost a strnulý ten chlad...tož jiná neznámá bytost je / z cizího světa host" /101/. U Čapka dochází k výraznému zvěčnění smrti; není mu tajemným mysteriem přechodu do jiného života, ale denodenním jevem; jako by nenalézal vhodný přírůbek k vyslovení jejího skutečného stavu; táže se, aniž by odpovídal: "ne už lidé ani věci, všemu světu odcizení - co to je, co jsou ti mrtví, to co nás živé mrazí..." /78/. Představu smrti specifikoval dvěma tradičními symboly: buď šlo o "nahou jámu do prázdna upřenou"

/77/, nebo o "věčné mlčení / tam tyčí se a ční jak černá němá zeď" /16/. Smrt se vztahuje k životu, je jeho uzavřením; není však definitivním zápořem, který Čapkovi představovala až nicota: "to zdálo se mu pádem v samu nicotu / v tu nicotu, již sama smrt se strachuje / v nicotu, která ničí všechno, co tu je" /19/.

Základní Čapkův světonázor, který je vysledovatelný ze vztahu příroda-nebe, je možné doložit i v dalších momentech. Jedním z nejzřejmějších je jeho pojetí barevné symboliky. K často zmiňovaným barvám patří černá a modrá. Obě nesou tradiční významy: černá znamená smrt, modrá svobodu. V básních se setkáváme s černými roky, černou tmou, černým tichem, ale i s černým andělem, černou perutí, černým havranem, černou cestou, černým snem, černou kaluží, černou tůní. Černá, která je barvou těžkomyslnosti a vnitřní deprese, zjednostrahuje vyexponovanou atmosféru básní, strhává je k úzkostným stavům. Její bezvýchodnost vystihuje přírodní úkaz, ve kterém se černá oblaka odráží v černých jezerech. Toto starší Čapkovo spojení oblohy zrcadlící se ve vodní hladině, kdy jakoby pozorovatel stál před dvojím nebem, bylo přítomno již v jeho rané tvorbě. Teprve v Básních z koncentračního tábora dostalo hlubší melancholickou rezonanci: zrcadlení černé v černé definitivně uzavřelo svět.

Zatímco černá byla běžným literárním přehodnocením empirického jevu, souvisela modrá s prostorovostí oblohy; znamenala naději a svobodu. Stejně vlastnosti dostala ještě bílá a červená, přičemž jevová kvalita bílé z básně Poslední sních, kde se překrývá bělost tajícího sněhu s bílou rašících květů, evokovala Čapkovu touhu po malování, která z jiných básní, ačkoli jsou většinou autobiografické, nebyla příliš patrná. Ambivalentní pocitové kvality barev jsou nejzřejmější z Písně /193/; významy šedé a modré se měnily podle dřívější a nynější psychické zkušenosti: šedá je barvou duševní koncentrace i pohlcujícího útisku: "pod šedou oblohou se srdce usebírá, teď šedá obloha mí srdce svírá" /193/, modrá volnosti a stesku: "Pod modrou oblohou se srdce k letu sbírá, teď modrá obloha mne smutkem svírá." /193/ Jednotvárné přežívání ve stínu černé perutě nejlépe vystihuje šedá, kterou je specifikováno jak

vnější prostředí koncentračního tábora, tak i vzhled postavy: "ve tváři barvy neměl, jenom šed" /115/. Vyskytují-li se v básních jiné barvy jako růžová, zlatá, stříbrná, zelená, použité nejčastěji v souvislosti s oblaky, stromy či rostlinami, mají vždy kladný smysl; nejčastěji evokují domov.

Distance blízkosti a dálky, předvedená rozštěpením těla a duše, způsobeným steskem po domově "kam nejbližší, kam nejčastěji mám"/210/, tematizuje pocitové zázemí, představující nejužší dimenzi zakládající svět: v postupných Čapkových návratech k jedné psychické situaci vyslovené v mnoha obměnách, je obsaženo poznání, že bez obnovy primárního lidského vztahu, daného rodinou, nemůže vzniknout žádné dílo, žádný svět. Stesk po nepřítomném domově vytváří oblouk, z něhož vychází jistota a vnitřní síla. Je příznačné, že to nejsou spoluvězni, ale lidé nejbližší, k nimž se v básních obrací: ve vězení, kde se člověk stává součástí beztvareho davu, jako by nemohl hlubší kontakt vzniknout.

K patrně nejpřínosnějším poetickým postupům Básní z koncentračního tábora patří technika zrcadlení nebo slovního obratu, která násobí pocit bezvýchodnosti; vzniká např. opakováním téže životní situace, stejné ve dne i v noci nebo přehozeným pořádkem slov ("ty do dále se kamsi dívaly / ty dívaly se kamsi do dále ") /115/ nebo reflexí jednoho jevu v druhém ("jak mrtvá černá tůň v níž zrcadlí / se těžký mrak, též zmrtvělý a zčernalý") /221/.

V Básních z koncentračního tábora je zahrnuto mnoho momentů, které sice navazují na prožitou zkušenost, avšak byly také předznamenány starší Čapkovou literární prací. Jako by se setkal se stavy z povídkových souborů Lelio a Pro delfína,⁴ kde se vyskytují styčná místa jak v obecném přístupu k životu a smrti, tak v detailnějších popisech. V Leliu je formulována představa nicoty, do které je duše unášena úzkostí, vyvolanou izolací; přežívání, kdy "můj život, vím to, mi již nenáleží, ale ještě jsem živ" /40/; smrti jako cizoty, kdy "mrtvý svět podával svou kamennou cizotu" /46/. Rovněž zde najdeme netečné nebe, pojaté ještě jako oko boží: "snad spatříš v nekonečné dále nepřítomný pohled oka božího, odvrácený do sebe v bezmocném majes-

tátu" /53/. I v Kulhavém poutníku⁵ je možné objevit některé velmi blízké pasáže k Básním z koncentračního tábora: stačí připomenout úchvatné stránky, kdy rozlišoval mezi těžkomyslností a trudnomyslností, kterou označil za "těžce bezvládnou a bezhraničnou melancholií", zatímco těžkomyslnost je "více aktivním a dramatičtějším stavem ducha než toto druhé (tj. trudnomyslnost - pozn.autora), co je obestřeno mráкотami smrtelné tesknoty" /98/. V Básních z koncentračního tábora šlo spíše o posun k trudnomyslnosti, neboť těžkomyslnost byla ztotožněna s melancholií, která je "šerá, němá, bez obrysu, bez podoby, bez hranic" /76/. Melancholie, vyjadřující pohyb od těžkomyslnosti k trudnomyslnosti, přepadává záludně vězně. Nelze se jí ubránit. Nicotu, kam míří její pohled, si kulhavý poutník představoval jako "mučivě zející ránu... do které by se ... Život v černé místnosti propadal" /169/. Na otázku, kde ji nalézt ve vesmíru, odpověděl, že "je to nicota přebývající v člověku". Rozlišení trudnomyslnosti a těžkomyslnosti aplikoval kulhavý poutník ještě na diferenci mezi tmou a temnem, neboť tma je zlá, je to něco záporného. "Temno však náleží ke světlu..." /100/, tzn. že jedině tmu lze spojit s nicotou. V Básních z koncentračního tábora je toto stanovisko pozměněno tak, že nicota je shledávána za plentou nebe. Jako by se ve smrti setkávala nicota člověka s nicotou vesmíru.

Obecnější názorová platforma básní z koncentračního tábora, kterou jsem se snažil v předcházejícím rozboru postihnout, prolíná celou Čapkovou literární tvorbou. V pozdějším období však dostala pregnantnější podobu. Nepřirozený stav vyvolal tematické zjednodušení omezující se na velmi úzký rejstřík symbolů a psychických stavů. Odkryl spodní vrstvy Čapkovy osobnosti, které by jinak zůstaly nepřístupné.

- 1 Básně byly shrnuty ve sbírce Básně z koncentračního tábora, Praha 1946. Z této knihy bude dále citováno.

- 2 Poezií J.Čapka se naposledy detailněji zabýval J.Opelík,
v: Josef Čapek, Praha 1980, s.246-252
- 3 Vzpomínky od spoluvěznů jsou obsaženy v knize: Josef Ča-
pek, malíř-básník, Praha 1948
- 4 cit.dle: J.Čapek, Rodné krajiny, Praha 1985
- 5 cit.dle: J.Čapek, Kulhavý poutník, Praha 1985

Ladislav Kesner

OSOBNOST TVŮRCE V STAROVĚKÉM ČÍNSKÉM UMĚNÍ

(K počátkům individuálního tvůrčího výrazu a genezi autorské osobnosti v starověké Číně.)

Výtvarné dílo v západní (evropské a americké) kultuře je pevně spojeno s osobností svého tvůrce. Kdo někdy pozoroval diváky na výstavě obrazů nebo soch, mohl si povšimnout, že nemálo lidí upře zrak nejprve na štítek nesoucí jméno autora a název díla, předtím, než ho upoutá objekt sám. Autor a název díla jsou základními souřadnicemi uměleckého předmětu a východiskem práce s ním. V naší kultuře je pevně zakotveno pojetí umění jako výrazu autorovy osobnosti, projevu jedinečného, nezaměnitelného subjektu. Anonymní umění je pak spojováno s primitivními kmeny nebo kulturami zaniklých civilizací starověku a odsouváno spíše do etnografických sbírek než galerií výtvarného umění.¹ Podstatně odlišný pohled se naskýtá z perspektivy dálně-východní civilizace a její nejstarší a nejrozsáhlejší součásti - kultury čínské. S výjimkou malířství a kaligrafie - jediných dvou disciplín, které byly v čínském schématu věcí považovány za umění, je totiž celek čínského výtvarného projevu tvořen právě díly anonymními. Veškerá sochařství a řezba, bronz, keramika a další disciplíny a žánry, byly v Číně tradičně "jen" řemeslem, památkami ceněnými z hlediska svých utilitárních, rituálních a náboženských funkcí a rolí, ale nikoliv pro svůj estetický přínos. Jejich tvůrci nebyli považováni za osobnosti hodné pozornosti a proto jejich jména nenalezneme v historických análech a letopisech, jinak přeplněných stovkami i zcela obskurních postav, které nezůstavily žádné dílo trvalé hodnoty.

Jestliže je pozdější čínské umění zalidněno známými postavami kaligrafů a malířů, které mu dodávají lidskou dimenzi, pak tím více vyniká anonymita a opuštěnost starověkého umění. Pro celé období vývoje nejstaršího čínského umění (doby neolitu a dynastií Sia, Šang, Čou, Čchin a Chan, ca. 5000 př.n.l. - 220 n.l.), pro onu velkolepou řadu bronzových nádob a zbraní se skvělými ornamenty, ne-

fritových řezeb a soch, keramiky, hrobových figur a fresek, neznáme jméno jediného konkrétního tvůrce. V nejlepším případě můžeme jednotlivá díla, nejčastěji bronzové nádoby, spojit s jejich patronem či uživatelem - pokud byla taková nádoba vyzdobena z hrobky, jejíž majitel je znám, nebo pokud nese inskripci k němu odkazující. Naprostá většina uměleckých děl čínského starověku jsou ovšem bezejmenní sirotci, obdaření nejvýše kryptickým označením archeologických protokolů, které kupř. impozantní bronzové nádobě přisoudí "jméno" 76 AXT M5:813, takže katalog starých bronzů někdy připomíná výplatní listinu špiónážní centrály.

Jakkoliv je absence jednotlivých, konkrétních autorů u děl starověkého umění pochopitelným faktem, nezbavuje nás občas silné touhy proniknout touto hradbou anonymity, odhalit za ní postavu tvůrce díla jako jedinečné osobnosti, ve svém díle ztělesněné a jeho prostřednictvím s námi vedoucí dialog. Kromě tohoto ryze osobního pocitu existují ovšem i závažné objektivní důvody, proč se zabývat postavami tvůrců v anonymní umělecké tradici. Na rozdíl od jiných starověkých kultur, nejstarší čínské umění stojí na počátku nepřetržité kontinuity umělecké tvorby trvající několik tisíc let a stále živé tradice výtvarného projevu. První čínští výtvarní umělci jsou zaznamenáni v 3.-4. století n.l., kdy rovněž vznikají první reflexe tvůrčího procesu v teoretických pracích.² V nich je poprvé formulována idea výtvarného projevu - kaligrafie a malířství - jako vědomého, ryze subjektivního, svrchovaného tvůrčího aktu, výrazu jedinečné a nezaměnitelné osobnosti. Postoje a názory těchto nejstarších známých čínských umělců bývají často vyvozovány z myšlenkových a filozofických koncepcí taoismu a neo-taoismu. Taoisté skutečně poprvé a nejdůsledněji nastolili otázku individuality a svými filozofickými a literárními díly uvedli pojetí tvorby jako výrazu svobodné vůle jedinečné osobnosti. Sledováním těchto souvislostí se ovšem zakrývá fakt, že vystoupení prvních individuálních postav čínského výtvarného umění vychází právě z oné předchozí tisícileté anonymní tvořivosti. Řečeno obrazně: jako pramenu, který tryská ze skály a stává se viditelným, předchází dlouhá pouť toku v podzemí - skrytá, ale proto ne méně

reálná, tak nejstarší známí umělci v Číně - kaligrafové a malíři 4.století, navazují na generace anonymních tvůrců - neznámých, ale nikoliv nepoznatelných. Zda a jak můžeme rozpoznat subjektivní, osobní vklady a přínosy anonymních tvůrců, osobností jednotlivých umělců v starověkém čínském umění a jak se formoval výtvarný projev jako vědomý tvůrčí akt, je předmětem této úvahy.

II.

Osobnost autora v starověkém čínském umění je maskována tradicí. Starověký umělec tvořil v rámci používaného materiálu a techniky - technologické tradice a tradice funkce a významu - konvenčních motivů a symbolů, ikonografie rituálu a náboženství, které poskytovaly raison d'être pro vznik díla. Příklad bronzové rituální nádoby - nejtypičtějšího a nejvýznamnějšího výtvarného projevu starověké Číny - dobře ilustruje tuto roli tradice. Nádoba typu ting (obr.1), byla pravděpodobně odlita v dílnách kulturní metropole An-jiang pozdní fáze šangské dynastie, v 12.století př.n.l. Sloužila k přípravě obětních pokrmů pro mrtvé předky a pravděpodobně i dalším rituálním funkcím svrchované důležitosti pro existenci šangské společnosti.³ Poměrně rozsáhlé znalosti o starověké Číně a jejím umění, jimiž dnes disponujeme, umožňují bezpečně určit, že taková nádoba je produktem dlouhé evoluce, tradice estetické, významové i technologické. Její tvar vychází z tvarů předcházejících keramických nádob, teriomorfni ornament (maska tchao-tchie, umístěná nad každou ze tří noh) se vyvinul z protozoomorfniích zobrazení na nefritových artefaktech předcházejících neolitických kultur. Metalurgická technologie, jíž byla nádoba odlita, se po staletí vyvíjela (možná pod částečným vlivem předoasijských kultur) a technologické "know-how" se dědilo z jedné generace bronzolijců na další. Výsledná nádoba je tak produktem po staletí akumulovaných znalostí, zkušeností a citu mnoha generací tvůrců. Každý jeden z nich je v této nádobě přítomen jako spoluautor, zanechal v ní svůj díl imaginace, invence a řemeslné dokonalosti. Podmíněnost díla tradicí výtvarné tvorby dané kultury je samozřejmě společná všem anonymním dílům, je přítomná i v autorském umění, jakým je



kupř. středověká evropská plastika. Ve starověké Číně přistupují ovšem některé faktory, které mohly mít důležitý vliv na formování autorské osobnosti.

Řada památek starého čínského umění - především rituální bronzy - vznikaly technologickými postupy, jejichž charakter se zásadně liší od technologií užívaných k tvorbě většiny uměleckých děl. Běžný typ výtvarné tvorby - malování obrazu nebo vytesání sochy - představuje tzv. holistický proces - stupňovité přibližování k finálnímu objektu, lineární sled navazujících úkonů. Umělec musí znát důvěrně celou sekvenci operací, vedoucích k výslednému dílu a v každé fázi sám rozhoduje o tom, zda může postoupit dále. Jeho dovednost, zkušenost a cit určují také finální okamžik, kdy rozhodne, že dílo je hotovo. Odlévání bronzové nádoby technikou tzv. dílových forem, kterou vznikla v starověké Číně většina bronzů, představuje zcela odlišný typ technologie. Tento tzv. normativní proces je sekvencí oddělených úkonů, jednotlivých uzavřených operací: nejprve je připraven přesný model finálního objektu, podle něj jsou sestaveny jednotlivé díly forem, formy jsou vypáleny a sesazeny kolem jádra, připraví se slitina a provede vlastní odlití nádoby, zakončené povrchovou úpravou. Již první krok v této sekvenci - příprava modelu - určí definitivně tvar nádoby, který nelze dalšími úkony změnit. Kvalita výsledného artefaktu je pak ovšem závislá na kvalitě každého jednotlivého úkonu samostatně a až na nepatrné výjimky výsledný produkt nelze vylepšit změnou v závěrečných fázích procesu.⁴

Důsledky rozdílů mezi oběma typy technologií - holistickým a normativním procesem - pro charakter tvůrčího aktu jsou podstatné. Holistický proces - malování obrazu nebo vytesání sochy - vyžaduje, aby umělec (řemeslník) důvěrně znal a obsáhl všechny fáze vzniku díla, aniž by musel v začátku práce mít přesnou představu o jeho výsledné podobě. Dává mu také velký prostor pro experimentování, jehož výsledky mohou být bezprostředně použity a zhodnoceny. Normativní proces naopak neposkytuje prostor pro nepředvídaná řešení; předpokládá vidět výsledný artefakt před započatím celého procesu tvorby, vyžaduje (a sám naopak prohlubuje)

schopnost abstraktního uvažování a dokonalé představivosti. Možnosti inovace jsou omezeny dlouhou zpětnou vazbou mezi experimentem a jeho uplatněním, protože změna v jedné části procesu nevyhnutelně ovlivní následující krok a naruší celou sekvenci. Především ale každá jednotlivá operace vyžaduje zvláštní dovednost, samostatnou profesi. Stavitel pecí nemusí umět zhotovit model, modelář neumí připravit slitinu, tavič se nezabývá rytím ornamentu. Výsledná bronzová nádoba je produktem znalostí a zkušeností řady specializovaných tvůrců, závisí na kompetenci jednotlivých profesí, ale také na dokonalé souhře mezi nimi, koordinaci a řízení celé operace.

Odlévání bronzových nádob představuje nejtypičtější, ale nikoliv jediné použití normativního technologického procesu v starověkém čínském umění. Stejně tak vznikaly kupř. i terakotové figury vojáků a koní císaře Čchin Š'chuanga, jejichž odhalení vzbudilo v posledních letech velkou senzací. Jedna každá z více než 7000 figur je výsledkem kolektivního úsilí řady specialistů. Jedni zhotovovali základy korpusů z pásů hlíny, druzí nanášeli jemné vrstvy hlíny na povrchové části, další vyrývali detaily fyziognomických rysů, oděvů a zbraní, další figury vypalovali a ještě jiní je malovali. Na vzniku podzemní armády se podílelo několik stovek, možná tisíců keramiků a sochařů.

Jaké jsou důsledky těchto normativních technologických procesů z hlediska našeho zkoumání? Bronzové nádoby i hrobové figury jsou de facto průmyslovými výrobky, ale také - a to především - uměleckými díly.⁵ Vyplývá tedy z výše uvedeného, že starověké čínské umělecké památky jsou kolektivním uměním? V případě, že nikoliv, koho z týmu tvůrců máme považovat za "umělce" a koho jen za "řemeslníka", jak lze odlišit konkrétní příspěvky jednotlivých tvůrců?

Podoba každé bronzové nádoby, stejně jako styl šangských (čouských) bronzových nádob vůbec, byla, jak jsme ukázali, podmiňována technologickou a významovou tradicí. Avšak styl není jen nad-individuální, neosobní, kolektivní veličinou. Stejně tak, jako na jedné straně maskuje a skrývá jednotlivé osobnosti, na druhé straně je těmito in-



Banner from Chinchuehshan, early Western Han;
 fig from *Wen Wu*, 11, 1977, frontispiece.



Fig. 1. Banner from tomb 1, Mawangtui, 165 B.C.; line drawing from *Kuogu* 1, 1973, p. 44.

dividualitami a jejich jedinečnými řešeními utvářen a modifikován, je výsledkem dialogu mezi jednotlivcem a sumou tradice. Profesor Loehr, který studoval počátky individuálního výrazu v čínském malířství, si položil otázku, kde mezi bezejmennými pozůstatky předsungského malířství (dynastie Sung 960-1120) máme rozpoznat důkazy o jedinečném, distinktivním příspěvku jednotlivých autorů. Nachází je tam, kde v díle lze vystopovat nadčasové prvky, které promlouvají přes bariéru času a stylu: expresivnost, obrazovou jednotu a logiku, spontaneitu, "život".⁶

Většinu těchto rysů shledáme i v dílech starověkého umění. Problém je pouze v tom, že bronzových nádob, stejně jako nefritových řezb nebo hrobových figur se dochovaly tisíce a jmenované rysy nalezneme u velké většiny z nich, což svědčí pouze o tom, že kvality jako expresivnost, spontaneita, "život", jsou vlastní celé umělecké tradici, celému stylu. Kruh se tak uzavírá, aniž bychom pronikli k osobnosti, jež je za tyto kvality odpovědná.

Osobnosti tvůrců však můžeme rozpoznat nepřímě - u výjimečných děl, která vybočují ze stylového paradigmatu, která představují nezvyklá, nová řešení, stojí na počátku vývojové řady, uvádějí nové prvky, nový styl. Změny a inovace se připravovaly v průběhu dlouhého období, byly výsledkem pomalého kupení zkušeností, řady experimentů a ověřování, hledání nových řešení. Vezmeme kupř. vývoj zoomorfního ornamentu, masky *tchao-tchie*, na šangských bronzových nádobách - vývoj, který lze spolehlivě sledovat a dokumentovat v jeho hlavní linii i všech zvratech a peripetiích. Seřadíme-li ornament od nejstarších verzí, kde abstraktní maska, provedená tenkou reliéfní linkou, nesměle vyhlíží ze spleti geometrických spirál, až po pozdní šangský styl, kde realistická maska, reliéfně vyzdvižená ze stěny nádoby, získala mohutnou vizuální sílu a účinnost (viz obr.1), vidíme koherentní, logickou vývojovou řadu, která zdánlivě nemohla postupovat jinak.⁷ Avšak tento vývoj nemohl být a také nebyl jen samohybným, mechanickým procesem, podléhajícím nějakému neosobnímu, neúprosnému řádu vnitřní logiky. Nakonec to byl vždy jeden konkrétní člověk, který dokázal syntetizovat tradici, dát výraz přá-

ní a požadavků patronů; tvůrce, který přišel v rozhodující chvíli s novým řešením, novou myšlenkou, díky které dílo získalo jedinečnou a neopakovatelnou podobu a díky které se styl posunul dále. Někdy jsou tyto inovace a změny skromné a nenápadné a vyniknou jen srovnáním s řadou dalších děl, jindy jsou výrazné a jasně dílo odlišují od ostatní soudobé produkce - ať již v tvaru nádoby, podobě ornamentálních motivů nebo kompozici ornamentálních schemat.

Kromě masky tchao-ichie nejčastějším a nejběžnějším teriomorfním motivem v ornamentálním umění šangských bronzů je drak kchuej. Jeho podoba tvora v profilu, se zobcem a jedinou nohou, se opakuje na bronzových nádobách v mnoha obměnách, které se však zpravidla příliš neliší a ustavují standardní podobu draka v šangském bronzovém umění. Ve sbírce Národní galerie je bronzová nádoba jü, na jejíž spodní straně je znázorněn stočený drak, dost odlišný od této obvyklé podoby.⁹ Lze spekulovat, že rytec ornamentu se v tomto případě nemusel podřizovat konvenci (ať již dané přesnou ikonografickou formulí nebo pouhou konvencí, tradicí dílny), která velela přidržovat se určitého ustáleného řešení. Vzhledem k tomu, že neznázorňoval draka na stěně nádoby, nýbrž skrytého na spodku dna, umělec mohl povolit uzdu své fantazii a vykreslit fantastického tvora tak, jak mu diktovala jeho představivost a cit a nikoliv konvence a tradice. Drak na naší nádobě tak jasně poukazuje k jedinečné tvůrčí individualitě a jejímu osobnímu řešení - byť totožnost dotyčného tvůrce se navždy propadla v hlubinách času.

Toto kritérium diference a inovace je jediným, ale často velmi průkazným prostředkem, který umožňuje rozpoznat za konkrétním dílem konkrétní autorskou osobnost, skutečného umělce. Zpravidla je to právě ornament bronzových nádob, který nejvíce a nejzřetelněji odlišuje jednotlivá díla a je primárním nositelem estetického výrazu u rituálních bronzů a proto rytec ornamentu byl oním hledaným umělcem, individualitou, odpovědnou za rituální nádobu jako umělecké dílo. Za skutečně výjimečnými exempláři - jako kupř. nádobou cun ve tvaru sovy z hrobky královny Fu-chao,¹⁰ nebo za dvěma exempláři dochované nádoby jü ve tvaru tygra nesou-

cího lidskou postavu¹¹ - rozpoznáme přítomnost Mistra, který dokázal dát originálnímu řešení hmotnou podobu v složitém procesu odlití nádoby, skloubit dílo pecařů, modelářů, rytců a tavičů, dokázal transformovat svoji vizi prostřednictvím mrtvého minerálu, ohně a dovedností desítek spolupracovníků v jedinečnou uměleckou formu.

III.

Každý umělecký projev vzniká a existuje v určité společnosti a konkrétní historické situaci a zpravidla také tuto společnost a dobu odráží. Výše jsme upozornili na Mukařovského výborný postřeh, rozlišující mezi konceptí osobnosti existující v dané společnosti a skutečností osobnosti v díle přítomné. Zůstává ovšem faktem, že aby se v dané společnosti mohl objevit umělec a jako takový být rozpoznán a oceňován, je třeba, aby v této společnosti existovala koncepce umělecké individuality. Geneze tvůrčí autorské osobnosti v starověkém čínském výtvarném umění je tak samozřejmě spjata se vznikem individuality per se v čínském myšlení, náboženství a jiných uměleckých projevech, především literatuře. Sledování těchto souvislostí leží sice mimo rámec této úvahy a musí vyčkat podrobnější studii, avšak upozorníme alespoň letmo na některé podstatné momenty.

Umění rituálních bronzů, jímž jsme se dosud zabývali, je typicky spjata s první historickou dynastií a prvním politickým státem v Číně - dynastií Šang. Šangský stát byl teokratickou společností, kde jedinou skutečnou individualitou byla nejvyšší autorita světská i náboženská - král. V nápisech na věštebných kostech, které sloužily jako prostředek komunikace s mrtvými předky, se šangští králové označují jako "jü jí žen" (Já, jediný člověk).¹² Je pravda, že v těchto nápisech se objevují i jména dalších členů královského rodu a jména mrtvých předků (kupř. Otec Ťia). Je však charakteristické, že důraz v těchto formulacích je kladen na sociální roli dotyčného jednotlivce, který je přítomen abstraktně - prostřednictvím svého místa v hierarchii vládnoucího rodu nebo nadpřirozených sil, ale nikoliv jako individuum. V takové společnosti zjevně nebylo místa pro individualitu jinou než osobu krále, tím méně zde mohl

existovat prostor pro osobnost umělce, zjevovanou prostřednictvím jeho díla.

Nutným mezičlánkem na cestě ke vzniku autorské osobnosti byl vznik historické individuality v následujícím období Čou (11.stol.-256 př.n.l.). Tehdy se centralizovaný stát postupně rozpadl na množství politicky nezávislých celků, jejichž vládcové a velmoži jsou zaznamenáni v nápisech na bronzových nádobách a v nejstarších historických textech. Z nerozlišené masy nepodstatných jedinců, která charakterizovala šangskou teokracii se poprvé vydělily a byly zaznamenány osobnosti jednotlivých šlechticů jako historické subjekty. V téže době se také objevují první texty, písemně fixující staré legendy a mýty. I když je čínská mytologie ve srovnání kupř. s řeckou poměrně chudá a neosobní, vystupují v těchto legendách postavy dávných kulturních heroů - zakladatelů čínské civilizace, kteří naučili lidi různým dovednostem a uměním.

Intelektuální obrození a vzestup druhé poloviny dynastie Čou vyvrcholil na konci období Jara a podzimu a počátku období Válčících států (tradiční čínské názvy pro období 770-476 a 475-221 př.n.l.), kdy se zformovaly základní kulturní matrice, charakterizující napříště čínskou kulturu. Na jedné straně to byl úspěch státotvorných, oficiálních ideologií prvních impérií - legalismu a konfuciánství, které svým důrazem na subordinaci jednotlivce a utilitární využití umění rozvoji tvůrčí individuality příliš nepomáhaly. Na druhé straně v téže době nejstarší taoističtí myslitelé otevřeli cestu k rozvoji koncepce svobodného individua a individuálního tvůrčího aktu. Dvě postavy tu mají klíčový význam a symbolickou roli.

První z nich je taoistický mistr Čuang-c' (tradičně 369-286 př.n.l.), autor stejnojmenného poetického spisu. Jeho přínos čínské literatury a kultury vůbec byl zásadní: "Celou svou filozofií jedinečného, neopakovatelného lidského osudu vytvořil Čuang-c' čínskému básnictví archetyp toho svobodného gesta tvůrce, které je základním nervem poezie...., vnesl už do nejstarší fáze čínského názoru na umění pojetí tvůrčího aktu jako jedinečného výrazu svobodné vůle."¹³ Snad ještě významnější je osoba básníka a po-

litika Čchü Jüana (činný kolem r.300 př.n.l., není jednoznačně spojován s taoismem), autora sbírky básní Čchu-ch' (Elegie z Čchu).¹⁴ Jeho Elegie jsou obydleny samotářskými, individualistickými hrdiny, křižujícími říši i Nebesa na svých dalekých poutích. V básních Li-sao (Setkání s hořkostí) a Tchien-wen (Otázky k Nebesům), které bývají nejbezpřestředněji spojovány s Čchü Jüanovou osobou, vystupuje básník jako individualita (Li-sao je psáno v 1.osobě), kladoucí otázky po významu přírodních jevů a řádu věcí a vypovídající o svém údělu. Avšak nejen svým literárním dílem, ale celým životem státníka, marně se stavějícího proti zlořádům a nečestnosti a na protest proti zkorumpovanosti vládců a úpadku Země dobrovolně končícího svůj život ve vlnách řeky Mi-luo, vytvořil Čchü Jüan čínské kultuře archetyp intelektuální svobody a odpovědnosti, svrchovaně individuálního "občanského" i uměleckého postoje. Osoby Čuang-c' a Čchü Jüana perzonifikují svými životy a dílem situaci, která v Číně čtyři staletí před počátkem našeho letopočtu nastala - zrod tvůrčí individuality a koncepce umělecké tvorby jako projevu této individuality - počátek cesty, která vedla přes pozdější taoistické mudrce, nesmrtelné a excentriky až k prvním známým kaligrafům a malířům. Nás ovšem především zajímá: jak se tento nový postoj k individualitě a umělecké tvorbě projevil v anonymním výtvarném umění konce starověku?

IV.

Pokusíme se sledovat tyto proměny na jedné z nejvýznamnějších památek starověkého čínského umění - hedvábném obraze, odhaleném v hrobce č.1 v Ma-wang-tuej, datované do období dynastie Západní Chan, ca. 165 př.n.l. Hrobka, odkrytá roku 1972, je dnes známa i mimo úzký okruh odborníků jako jeden z nejvýznamnějších nálezů čínské archeologie vůbec. Mimořádně příznivé půdní a klimatické podmínky umožnily totiž perfektní konzervaci hrobky a jejího obsahu, takže všechny části normálně podléhající zkáze - stavba dřevěné pohřební komory, trojitá rakev, tělo majitelky hrobky i množství pohřebních darů - se zachovaly v nedotčeném stavu. Téměř dva metry dlouhý obraz, malovaný jasnými pigmenty na

jemném hedvábí, spočíval lícem dolů na svrchním sarkofágu. Jeho umělecká hodnota i technická dokonalost si již vynutily zevrubné přehodnocení názorů na počátky čínského malířství (obr.2). Obraz samozřejmě není toliko "obrazem", ale především rituálním, pohřebním artefaktem, vytvořeným pro příležitost pohřbu konkrétní osoby. Seznam předmětů spolu-pohřbených s majitelkou a rovněž v hrobce umístěný jej označuje jako "fej-ji" (létající oděv) a soudobé prameny zmiňují užívání takových hedvábných korouhví v pohřebních rituálech, byť nevysvětlují přesně jejich funkci.

Četní čínští i západní badatelé rozpoutali kolem mawang-tuejské korouhve pravé ikonografické orgie, ve snaze beze zbytku interpretovat její význam a funkci.¹⁵ Pochybnost jejich závěrů je přímo úměrná obtížnosti úkolu. Některé z motivů, které znázorňuje korouhev jsou běžné a opakuji se v chanském pohřebním umění, ale i v pozdějším čínském umění vůbec a je možné najít jejich literární či mytologické paralely a předlohy. Některé figury a motivy jsou ovšem unikátní. Různé interpretace se vesměs shodují v tom, že obraz může být rozdělen na tři vertikální části. Nejhořejší část (svrchní partie T) s červeným sluncem a měsícem a řadou figur představuje sféru Nebes. Ve střední části prostřední partie je znázorněna ženská figura, doprovázená 5 postavami: není sporu o tom, že se jedná o portrét majitelky hrobky markýzy Taj, jejíž tělo bylo nalezeno v zachovalém stavu v hrobce, doprovázené služebnictvem. Spolu se scénou rituálu nebo banketu (skupina stolovníků s bronzovými nádobami pod střechovitou konstrukcí) reprezentuje tato střední partie pozemskou sféru. Konečně nejspodnější část, tvořená podivnou figurou, nesoucí na rameni plošinu s rituální scénou, dále dvěma propletenými rybami a dalšími tvory symbolizuje sféru podsvětí. Obraz jako celek pak zřejmě znázorňuje putování duše mrtvé vévodkyně na místo konečného spočinutí na Nebesích a pravděpodobně měl této cestě duše sám aktivně napomáhat.

Nad rámec těchto závěrů existuje ovšem mezi jednotlivými badateli totální nejednota: liší se v identifikaci jednotlivých figur a motivů, jejich vzájemném vztahu i v interpretaci obrazu jako celku. Uveďme jen dva příklady: multi-

plíkováná slunce v pravém horním rohu obrazu připomínají legendu o bájném lučištníkovi Jí, který sestřelil devět z deseti sluncí, ohrožujících Zemi strašlivým žárem a spálením. Na obraze je ovšem jen 8, nikoliv 10 sluncí a postava Jí samého rovněž chybí. Figura ženy s dlouhým, hadovitým ocasem na vrcholu obrazu byla identifikována různě jako bohyně Fu-si, duch Ču-lung (mýtická postava z knihy Šang-chaj-ting), šaman přestrojený za božstvo Tchaj-jí, nesmrtelný Teng-lung, strážící vstup na Nebesa, figura strážného ducha hrobky a konečně portrét transformované duše markýzy Tajové. A tak bychom mohli v líčení diskrepancí mezi výklady jednotlivých částí pokračovat.

Neúspěch badatelů v interpretaci korouhve je z hlediska našeho tématu významný. Ukazuje totiž, že obraz nelze - jednotlivé jeho části, ani celek - vysvětlit s použitím soudobých textů, že tudíž nebyl jen výtvarným přepisem rituálních textů a mytologických legend. Autor dozajista znal orálně a pravděpodobně i literárně předávanou mytologickou tradici a zřejmě se musel do určité míry podříditi přání objednavatelů - rituálnímu úzu, nebo alespoň tradici, která diktovala základní principy uspořádání takového obrazu. Avšak v tomto rámci vytvořil svébytné dílo, kde vnitřní řád obrazové výstavby, výtvarná logika a cit mají přednost před literární předlohou a ikonografickou formulí. Originálnost jeho řešení se plně ozřejmí srovnáním s další dochovanou a do téže doby datovatelnou korouhví - obrazem ze západochanské hrobky v Tin-ťie-šanu.¹⁶

Srovnáním obou památek zjistíme přibližnou podobnost v základním uspořádání: také tinťiešanskou korouhev můžeme vertikálně rozdělit na tři části, znázorňující odshora dolů sféru Nebes, Země a podsvětí. Některé motivy se opakují, kupř. figura měsíce a slunce s havranem, symbolizující Nebesa nebo pár drako-ryb v nejspodnější části, zastupující sféru podsvětí. Rovněž na korouhvi z Tin-ťie-šanu - v nejhořejším z pěti pásů s figurálními scénami - je znázorněna majitelka hrobky se svým služebnictvem. Kromě těchto podobností jsou však mezi oběma korouhvemi i podstatné rozdíly: především v tom, že pozemská sféra je na tinťiešanském obraze rozdělena na 5 vertikálně navazujících registrů s vý-

jevy ze života chanské aristokracie. Naproti tomu chybí četné mytologické postavy a figury. Vidíme, že oba autoři se přidržovali určité konvence, která zhruba určovala uspořádání obrazu a byla zřejmě diktována jeho funkcí v pohřebním rituále. Každý z nich však vytvořil zcela jedinečné dílo. Je pravděpodobné, že do jeho podoby se promítly i specifické požadavky dotyčných patronů nebo vliv lokální tradice (Ma-wang-tuej leží v provincii Chu-nan, tradičním centru svérázné lokální kultury, spojené se státem Čchu, Ťin-ťie-šan se nachází ve východní provincii Šan-tung). Tato fakta však nevysvětlují všechny rozdíly mezi oběma památkami. Zvláštnost a jedinečnost každé z nich je dána jedinečností a zvláštností výtvarného řešení dvou různých uměleckých osobností. A v tomto smyslu můžeme také hovořit o autorovi každé z korouhví jako nezaměnitelné individualitě, přestože jejich identita zůstane neznámá. Srovnáním obou obrazů vidíme také, že z obou umělců to byl autor mawang-tuejské korouhve, který byl skutečným Místrem, schopným přetvořit svoji fantazii v dokonalý výraz, pečlivě strukturovaný, ale přesto dynamický a spontánní.

Příklad hedvábných korouhví z počátku 2.století př.n.l. jasně ukazuje, že na konci vývoje starověkého čínského umění, ale stále ještě 5 staletí předtím, než se objevili první malíři a kaligrafové, existovala v Číně umělecká osobnost v dnešním chápání toho pojmu, rozpoznatelná a odlišitelná ve svém jedinečném výtvarném projevu. Zůstala však anonymní, historicky neznámou, protože umění bylo stále vázáno svou utilitární - rituální, politickou a náboženskou funkcí. Až v okamžiku, kdy se malířství a kaligrafie vyprostily z vazeb svých užitných rolí a staly se "uměním", autenticita tvůrců se vynořila jako olej na hladině. Avšak podstata této umělecké individuality byla zformována již staletí předtím, v anonymním rituálním umění čínského starověku.

V.

Současné výtvarné tvorbě je koncepce anonymního umění velmi vzdálená. Přesto, nebo snad právě proto má situace starověkých čínských tvůrců i svoje aktuální souvislosti.

Můžeme spekulovat, že potřeba uznání, slávy a popularity i hmotný profit nebyly vzdálené ani myšlení těchto lidí. Možná, že i oni byli ambiciózní a toužili být rozpoznáni a oslavováni jako autoři jedinečných děl. Nevíme, prameny o těchto okolnostech mlčí. V každém případě, karty byly rozdány jinak: umění, které starověký autor tvořil, muselo v první řadě naplnit určitou funkci, splnit účel, který ležel mimo sféru krásna a estetických hodnot. A starověký tvůrce, ať již tomuto účelu věřil a chápal jej nebo ne, věnoval takovému úkolu všechny svoje síly a schopnosti. Jeho umění sloužilo a on sloužil jemu, se vši vážností a upřímností. Heideggerova teze, že "krása je způsobem, jak pravda jako neskrytost bytostně jest", našla v starověkém čínském umění svoje naplnění - tisíce let předtím, než byla vyslovena. Právě tím, že starý čínský umělec se nezabýval svojí individualitou, ale jen tím, jak nejlépe dělat to co umí, vytvořil jedinečná umělecká díla, v nichž je jeho osobnost navždy uchována. Jeho příklad by neměl zůstat nepovšimnut na cestě za dosud nenaplněnou Mukařovského tužbou, že budoucí vývoj umění osvobodí umělce od "smutné povinnosti ošetřovat svoji individualitu a individuálnost jako skleníkovou květinu nebo tak, jak ošetřuje tenorista svůj hlas."¹⁷

A konečně ještě jednu příležitost k zamyšlení skýtá starověké čínské umění. Společnost, která tato díla vyžadovala, která je potřebovala k naplnění svých spirituálních, rituálních a politických potřeb, k samé svojí existenci, umělce nespoutávala do svěrací kazajky příkazů a požadavků, jak má toto umění vypadat, jaké má být, ale ponechávala mu prostor pro jeho ryze osobní řešení. Umělec stál ve společenské hierarchii mnohem níže než vládnoucí vrstvy, ba za jistých okolností se mohl stát bezbranným objektem jejich vůle, ale pokud šlo o vznik uměleckých děl, byl svým patronům rovnocenným partnerem. Nebyl degradován do role vyplňovatele ikonografických formulí, rituálních a ideologických předpisů. Pracoval jako odpovědný, kompetentní tvůrce, transformující přání patronů prostřednictvím svého osobního názoru, citu a dovednosti v umělecká díla. Z této symbiozy profitovali všichni zúčastnění - i my.

- 1 O vývoji koncepce umělecké osobnosti v západní (evropské) kultuře viz Jan Mukařovský, "Osobnost v umění", v: Mukařovský, Studie z estetiky (Praha 1966), s.236-44. V této pozoruhodné studii Mukařovský rovněž výstižně rozlišuje mezi pojetím osobnosti v umění (renesančním, romantickým, symbolickým) a skutečností osobnosti v umění, na jakémkoliv pojetí nezávislou (op.cit., s.240).
- 2 Prvními doloženými postavami čínského umění jsou kaligrafové Wang I (274-349) a Wang Si-č' (307-365), malíři Ku Kchaj-č' (345-406) a Cung Ping (375-443), Sie Che (činný kolem 490), Lu Tchan-wej (činný kolem 470). Antologie teoretických textů čínských malířů a kaligrafů v překladu O.Krále je připravována nakladatelstvím Odeon.
- 3 O symbolice, významu a funkcích, jakož i klasifikaci, metodách produkce a vývoji bronzových nádob je podrobně pojednáno v katalogu L.Hájek, L.Kesner (ed.), Nejstarší čínské umění ve sbírkách Národní galerie (Praha 1988). Zde je uvedena i obsáhlá bibliografie k tématu.
- 4 Rozdělení technologických procesů v tvorbě uměleckých děl na holistické a normativní a jejich charakteristiku přináší Ursula M.Franklin, "The Beginnings of Metallurgy in China: A Comparative Approach", in: G.Kuwayama (ed.), The Great Bronze Age of China. A Symposium (Los Angeles 1983), s.94-99.
- 5 Industriální charakter produkce starověkých čínských památek názorně ilustrují údaje o jejich množství - podle střízlivých odhadů je ve světě dochováno na 12 000 bronzových nádob, ale původně jich existovalo 2-3x více. Z jediné hrobky střední velikosti - hrobky šangské královny Fu-chao - bylo odhaleno přes 200 bronzových nádob o celkové váze - 1600 kg.
- 6 Max Loehr, "The Question of Individualism in Chinese Art", Journal of the History of Ideas 22 (1961) s.149.
- 7 Vývoj šangského zoomorfního ornamentu je popsán a ilustrován v katalogu Nejstarší čínské umění (viz pozn.3).
- 8 Srovnej s poznámkami Jana Mukařovského ve stati "Individuum v umění", kde se zabývá vztahem mezi individuem a objektivním vývojem umění. Mukařovský tvrdí: "Tento vý-

voj, který je autonomní, je řízen imanentní zákonitostí, jejímž pramenem je směřování vlastní každé struktury, zachovat totožnost vyvíjející se struktury." Mukařovský dále píše, že tato imanentní zákonitost vyžaduje protiklad náhody, přicházející zvenčí. A úlohu této náhody přijímá právě individuum, především tak, že se stává nositelem různých zevních vlivů (společenských, ideologických), jež představují nárazy, otřásající strukturou umění. Viz Mukařovský, "Individuum v umění", v: Studie z estetiky, s.223.

- 9 Nejstarší čínské umění (cit. v pozn. 3), č.kat.64.
- 10 Reprodukovaná v: Nejstarší čínské umění (cit. v pozn.3), obr. 2.
- 11 Ve sbírkách Sumitomo v Kjótu a Musée Cernuschi v Paříži, často reprodukována v publikacích o čínském umění.
- 12 Chu Chou-süan, "Š'jü jí žen", (O termínu "jü jí žen"), Lí-š'jen-ťiu (Historický výzkum) 1957.1, s.75.
- 13 Oldřich Král, "Počátky estetické tradice mezi výrazem osobnosti a normou společnosti. Zrod a vývoj básnické idee v Číně", in: Kulturní tradice Dálného východu (Praha 1980), s.59-60.
- 14 Čchü Jüanovo dílo nebylo dosud do češtiny přeloženo. Básník téměř jistě není autorem celých Elegií, ale jen některých básní.
- 15 Nejvýznamnější interpretace mawangtuejské korouhve byly publikovány v těchto pracech: monografická zpráva Archeologického ústavu čínské akademie věd: Čchang-ša Ma-wang-tuej jí-chao Chan mu (Chanská hrobka č.1 v Ma-wang-tuej u Čchang-ša), Peking 1973; série článků ve Wen-wu 1972 č.9 a Kchao-ku 1973 č.1; Fong Chow, "Ma-wang-tui: A Treasure - Trove From the Western Han Dynasty", Artibus Asiae 35 (1973): 5-23; A.Gutkind Bulling, "The Guide of the Souls Picture in the Western Han Tomb in Ma-wang-tui Near Ch'ang Sha", Oriental Art 20 (Summer 1974): 158-73; Jerome Silbergeld, "Mawangdui, Excavated Materials, and Transmitted Texts: A Cautionary Note," Early China 8 (1982/83): 79-91; Michael Loewe, Ways to Paradise: The Chinese Quest for Immortality (London 1979): 17 - 59.

- 16 Viz Wen-wu 1977, č.11, s.24-31. K interpretaci tohoto obrazu viz Jean M.James, "A Provisional Iconology of Western Han Funerary Art", Oriental Art 25 (Autumn 1979), s. 347-57.
- 17 Mukařovský, "Osobnost v umění", (cit v pozn. 1), s.244.

Milena Slavická

REPORTAŽ Z MOSKVVY

(únor - březen 1987)

Tématem tohoto článku je současná tvorba ruských umělců tzv.druhé kultury se zaměřením na moskevské umělce. Existence dvou kultur v současné sovětské kultuře je složité historický jev, který mohu v rámci svého článku pouze konstatovat a druhou kulturu velmi zjednodušeně charakterizovat jako umění, které, až do nedávné doby, nebylo pro první oficiální kulturu přijatelné. Proč se zaměřují právě na druhou kulturu ? Domnívám se, že, za prvé, v tzv. neoficiální sféře vznikla řada významných uměleckých děl a, za druhé, zde probíhaly důležité vývojové procesy, které připravily vznik současné, svébytné ruské umělecké školy, která představuje v rámci světového umění závažnou hodnotu. Takové tvrzení je zatím hypotetické, protože se nemůže opřít o dostatečně reprezentativní výstavy současného ruského umění ve světě - s výjimkou posledních výstav Komara a Melamida a Ilji Kabakova - ani o dostatečně reprezentativní publikace, přesto, že publikací časopiseckých i knižních bylo mnoho; díky okolnostem, nikoliv své kvalitě, nevešly do širšího okruhu zájmu umělecké kritiky.

Na konci padesátých, tedy v období tzv. "Chruščovskoj ottěpeli" a později v šedesátých letech začíná v nevelkých moskevských kroužcích, jako po dlouhé nemoci, hledání životadárných zdrojů a úsilí obnovit násilně přervanou posloupnost ruského výtvarného umění. Těmito zdroji byly na jedné straně znovuobjevované domácí kulturní hodnoty, literární a výtvarná avantgarda desátých a dvacátých let, ale i předrevoluční dědictví, aktuální se stává filosofie Vladimíra Solovjeva, Nikolaje Berdjajeva, Sergeje Bulgakova, Pavla Florenského. Ze strany druhé to bylo západní umění : jak soudobé, jehož poznávání bylo závislé často na nahodilých informacích, tak předválečné. Umění zmíněného období, jehož nejvýznamnějšími představiteli jsou umělci Oskar Rabin a jeho kruh, se stalo základem dalšího vývoje. Situaci a tvorbu těchto umělců snad nejlépe vystihuje věta z jedné

úvahy Ilji Kabakova: "Už jenom z důvodu svého vyhoštění se umělec stal ontologickým poutníkem a musel odpovídat ve svém životě i tvorbě na základní otázky bytí... Musel pouze uvnitř sama sebe nacházet své původní impulsy, zdroje své tvorby. Zde nacházel i své kulturní a filosofické pozice."

V genezi utváření specificky ruské umělecké školy se hrál a dodnes hraje vážnou roli moskevský konceptuál. To co je imanentní konceptuálnímu myšlení, zproblematizovaný vztah mezi předmětem a vědomím o předmětu, mezi předmětem a jeho reflexí, mezi objektem umění a jazykem výrazu, má v ruské kultuře dlouhodobou a od Evropy odlišnou tradici. Tato tradice konceptuálního vědomí v Rusku je velmi stará a hluboká. Stačí alespoň upozornit na to, že celá ruská kultura od ikony až k ruskému románu 19.století stojí na bázi slova, které často získává svou samostatnou, na předmětu nezávislou existenci. V Rusku je slovo na všech úrovních života důležitější a závažnější nežli sama realita. Pro ruské výtvarné umění, pro jeho autonomii, bylo důležité, že ruský konceptuál druhé poloviny sedmdesátých a počátku osmdesátých let čerpal z hlubokých spodních vod ruského vědomí a napojil se na nejsilnější a nejvitálnější kmen ruské kultury, který si uchoval svou kontinuitu a samostatnost, totiž na ruskou literaturu. Toto napojení probíhalo v mnoha směrech. Nejenom v těsných kontaktech výtvarných umělců s básníky a spisovateli, či v přímém spojení literáta a výtvarného umělce v jedné osobě (jako například D.Prigov, A. Monastyrský, G.Chudjakov, R.Gerlovina). Docházelo však i k vědomému "zliterárnění" výtvarného artefaktu. Do obrazu nebo objektu byly vkládány texty, vznikl nový žánr - alba (I. Kabakov, V.Pivovarov), v nichž spojení slova a obrazu zrodilo nové obsahové i estetické kvality. Nejde však o prostý návrat k těmto tradičním vlastnostem ruského umění, ale jde o reflexi na tyto vlastnosti, o reflexi na národní mentalitu a zároveň o reflexi uskutečňovanou z pozic současného vědomí umělce. Například v dílech socialistického realismu, na něž "socart", jehož zakladateli jsou Komar a Melamid, živě reaguje, došlo k sémantizaci a ideologizaci nejenom předmětu zobrazení (určité historické skutečnosti),

ale i samotného obrazu, a to ve všech jeho složkách - prostoru, kompozici, barvě atd. Zároveň umělec socartu pracuje s nedávnou sovětskou skutečností tak, jako zacházel renesanční umělec s antickým mýtem, předvádí tento mýtus vědomí současného člověka a tím mýtus dehistorizuje a zároveň mu dává nové obsahy. Socart je pouze jednou složkou moskevského konceptuálu, který je třeba chápat v širším a také jiném smyslu nežli koncept na západě. Toto označení zahrnuje, podobně jako kdysi ruský futurismus, celou plejádu směrů a názorů. Volně používá různých uměleckých médií - obrazu, objektu, sochy, básně, textu, kresby, alba, performance, výstavních instalací, videoformy atd. Nelze jej převést na jednotný jmenovatel a v tvorbě některých umělců nese rysy, které jsou daleko blíže postmodernímu cítění, nežli evropskému a americkému konceptu.

Jak vypadá současná umělecká scéna ? Především vztah první a druhé kultury se v souvislosti s novou kulturní politikou výrazně mění. Výstava mladých¹, otevřená v jedné z hlavních moskevských výstavních síní od prosince 1986 do ledna 1987, představila tvorbu současných mladých moskevských umělců bez dělení na oficiální a neoficiální. Byla pestrá paletou nejrozumnějších směrů, kde nechyběla ani nová expresivní malba. Skupiny Dětskij sad² a Dom slepých³ představují v tvorbě mladé generace dvě základní linie. První je orientovaná na současné západoevropské umění (G. Vinogradov, A. Rojter, N. Filatov), druhá vychází z moskevského konceptuálu a reaguje především na domácí prostředí (S. Gundlach, A. Kamenskij, S. Mironěnko, V. Mironěnko, K. Zvezdočotov, Zacharov).

Další, rovněž oficiální výstava⁴, otevřená ve stejné době v Moskvě, prezentovala tvorbu starší generace. Práce D. Krasnopěvcova, D. Plavinského, N. Němuchina, B. Svěšnikova, V. Jankilevského, V. Jakovleva, V. Kalinina představovaly vyzrálou a individualizovanou tvorbu, jejíž kořeny sahají do šedesátých let. Práce E. Bulatova, I. Čujkova, F. Infanteho, E. Goročovského a I. Kabakova zastupovaly moskevský konceptuál. Obrazy Štejnbergovy představovaly velmi osobitý postmoderní umělecký názor.

Na výstavě, zahájené 6. února 1987 v Moskvě, vystavova-

lo téměř sedmdesát umělců, z nichž velká většina dříve oficiálně vystavovat nemohla. Výstava byla zatím nejširší platformou současného moskevského umění, na níž se konfrontovaly všechny umělecké tendence od šedesátých let až po současnost.

Pro bližší pochopení současného ruského umění jsem se rozhodla vnést do "umělecké hry" prastarou kartu, která z této "hry" již dávno vypadla, totiž kartu sakrálnosti umění. Důvody byly dva. Za prvé mám osobní zájem tuto starou kartu do karetního balíčku opět přimíchat, a za druhé tento úhel pohledu je právě v ruském umění na rozdíl od moderního evropského a amerického umění nejenom tradiční, ale i v současnosti běžný a aktuální. Vraťme se k našemu tvrzení, že konceptuální myšlení má v Rusku dlouhodobou tradici, avšak jinou nežli v Evropě. Zdá se, že důsledky procesů v teologii pozdně středověkého nominalismu, "kdy Bůh byl vypuzen ze světa, nebo přesněji svět byl vypuzen z Boha"⁵, důsledky, které vedly ke vzniku dvou oddělených sfér - božského a světského - k rozdělení na sakrální a profánní umění se v ruské kultuře projevovaly odlišně. Nikoliv tím, že by zůstaly tyto dvě sféry spojeny. Naopak, zóna božského, zóna idejí byla od reality odtržena ještě daleko více nežli v Evropě. Ale zóna idejí byla pocítována v důsledku platónské tradice jako velmi reálná. Pocit nereálnosti a pravdivosti byl opačný, tj. čím méně světské a materiální, tím více reálné a pravdivé. A umění mělo vždy ambice být reálné a pravdivé. Ruský filosof a teoretik umění Boris Grois například píše: "Jednota kolektivní duše je ještě natolik živá v naší zemi, že mystická zkušenost je přinejmenším stejně zřejmá a pochopitelná jako vědecké poznání. A co více, bez korunovace mystickou zkušeností, se tvůrčí aktivita chápe jako neplnohodnotná."⁶

Tvorba současných ruských umělců reaguje na tento tradiční požadavek sakrálnosti umění přirozeně různě. Tendence desakralizace - která ovšem nemá za účel zničit tuto specifiku v ruské kultuře, ale spíše dosáhnout desakralizace pojmu a představ o sakrálním - chce cítění sakrálního pro současného člověka obnovit. Až k religióznímu pohledu na tento problém. Z rozhovorů, které jsem měla s ruskými

umělci na toto téma, jsem vybrala několik dostatečně různorodých, v nichž umělci hovořili sami za sebe. Při výběru děl jsem se orientovala na jejich poslední práce.

- 1 Výstava mladých byla pořádána Svazem moskevských umělců v jedné z centrálních svazových výstavních síní v Moskvě na Kuzněckém mostě. Mladí umělci zde vystavovali bez cenzury svobodně své práce, bez rozlišování na oficiální či neoficiální. Rovněž výstava, zahájená 6. února, trvala do dubna téhož roku; byla pořádána kulturním domem moskevské čtvrti. Mladá garda se souhlasem Svazu moskevských umělců. Výběr umělců i děl nepodléhal cenzuře.
- 2 Název souvisí s místem, kde umělci pracují: ve vysídleném domě, který patří moskevské federaci tělesně postižených (slepčům). K těmto umělcům se řadí skupina Mocho-mury a několik dalších mladých umělců.
- 3 Název souvisí rovněž s místem, kde umělci ještě do loňského roku pracovali; ve vysídlené budově dětské školky. Nyní tito umělci pracují odděleně ve svých bytech.
- 4 Výstava trvala od prosince 1986 do ledna 1987. Byla pořádána Moskevským svazem grafiků ve výstavní síni Malaja Gruzinskaja.
- 5 Heinrich Rombach, Víra v Boha a vědecké myšlení, text v českém nevydaném sborníku přeložen z Wer ist das eigentlich - Gott ? Hg. von H.S.Schultz, München 1969.
- 6 Boris Grois, Moskevský romantický konceptualismus, časopis A - Ja, 1, 1979, str. 4.

Dimitrij Prigov, nar. 1940.

Sochař, básník, dramaturg, konceptuální umělec. Žije a pracuje v Moskvě.

S. Existuje názor, že umění má překračovat rámec profánní kultury. Má mít vztah k sakrálnímu, které však samo neumožňuje přímou výpověď a v tomto smyslu je mimo rámec kultury a umění. Předložím vám tři starší varianty, jak je možné sakrální umění chápat. Jako cestu poznání pravdy; jako kultovní předmět, znak sakrálního, kterým je například ikona; jako odraz historického vědomí o sakrálním.

P. První dvě varianty jsou mi vzdálené, protože vytvoření sakrálního kultovního předmětu opravdu není věcí kultury a tedy umění, které je v rámci kultury. Kultura také nemůže být cestou ke spasení. Třetí, historiografický, mi také nevyhovuje. Pro mne sakrální v umění je jakýkoliv krok v umění svázaný s cítěním pravdy anebo osudu. Sakrální je sám konkrétní způsob existence. Jako když například slyšíme zvuk nebo cítíme chuť. Sakrální není vyjádření nějakých vizionářských tužeb. Sakrální je, když bereš list papíru a postupně v něm nacházíš sakrální body, které jsou v rámci tohoto papíru, protože sakrální je v každém bodě existence. To, čím se zabývám já, je sakrální v rámci mého kreslení, v rámci listu papíru. Obecně sakrální představuje základ, na němž vzniká jakýkoliv pokus člověka něco dělat v jakékoliv oblasti. Kultura sama o sobě nemá právo nějak vykládat sakrální. Abychom mohli hovořit o sakrálním, k tomu je zapotřebí již nějaká metapozice, která však bude vně hranic kultury.

S. Je ale možné říci, že ve vaší tvorbě je obsažena zkušenost sakrálního ?

P. Ano, ale toho sakrálního, které je v každé profesi. Uvnitř každé činnosti je dotyk s tajným, sakrálním. Mohu se ho dotýkat, ale není to konkrétně programem mé tvorby.

S. Jaký je váš program ?

P. Kulturní činnost. Přesnější studium jazyka, výtvarného, literárního, hudebního atd. Když porozumíš jazyku, když jej dematerializuješ, tehdy začíná prostupovat sakrální. Lze použít jakéhokoliv jazyka, jestliže pochopíme systém axiomatiky, tj. relativnosti, možností a mezí jazyků. Sakrální vystupuje na hranicích, v průsečících, v krajních mezích jazyka. Švy, přechody jazyka v jazyk, spojení či naopak nepropojení jazyků, to jsou průrvy, kterými je možné sakrální uvidět. Používat jenom jeden jazyk, který v sobě zahrnuje možnosti popsat sakrální, to znamená poddat se okouzlení jazykem a nic kromě jazyka a smluvených znaků týkajících se sakrálního nelze dosáhnout.

S. Dříve člověk, aniž by sám měl zkušenost sakrálního, se zúčastňoval kolektivního vědomí své doby, kosmologie, v níž sakrální bylo obsaženo. Například v mýtech, nebo později v křesťanské kosmologii. Ve vaší tvorbě je přítomné mytologické vědomí, vědomí obsahu mezi časným a věčným, mezi svobodnou vůlí a osudem člověka, tělesným a nehmotným. Je vaše vědomí takové ? Je vědomí umělce takové ?

P. Nejsem typickým příkladem umělce, a to ani v našem regionu. Přibližně ve třicátých letech vědomí sakrálního, kosmologické vědomí u nás zmizelo. Ale já mám stále jakýsi živý pocit, jako bych za zády cítil, pokožkou se dotýkal nějaké stěny. Pravda, takový pocit je v naší době vyjímecný. Na druhé straně však člověk, který měl třeba jen jednou takovou zkušenost a poté se na ni soustředil, vidí podobné věci ve všem. V heslech, v nichž jsou obsaženy matické prvky, ve společenských ceremoniích, v nichž je rituální základ atd. Stačí, aby byl na tyto věci naladěný. Ale ani já nemám právo nějaké tzv. sakrální pravdy prohlašovat nebo postulovat.

S. V centru filosofického usilování dvacátého století (Husserl a jeho žáci, především Martin Heidegger) je pokus a zároveň otázka, zda vědomí sakrálního je možné v situaci dnešního člověka s jeho historickým vědomím,

poznamenaným vědou, s vědomím, které je jiné nežli bylo v primitivních kulturách, ve starém Řecku, v křesťanském středověku atd. Může mít v tomto smyslu umění nějaký podíl na takovém usilování ?

P. Ano. Protože umění se právě zabývá ontologií. Umění se nezabývá metafyzikou a umění se také nezabývá mystikou. Mystika je úděl výjimečných, a kdo takový úděl má, nemá důvod zabývat se uměním. I když se plody mystika mohou podobat uměleckým dílům, jako jsou básně, obrazy atd., v principu jsou to dvě různé věci. Umění však živě reaguje na ontologické prvky v životě, ve světě, jako ostatně všechny druhy masových médií, a má v tomto smyslu právě blízko ke kolektivnímu vědomí..

S. Můžete mi říci něco konkrétního k vaší tvorbě, například k Monstrům ?

P. Princip monster je asi dost starý a v umění je řada příkladů takových zobrazení. Ale já jsem svá "zvířata" začal malovat pod vlivem nějakých uměleckých děl nebo směrů, například surrealismu. Dostal jsem se k monstrům přes konceptualismus. Zajímaly mě možnosti a hrenice tohoto typu zobrazení. Monstra jsou metafory, metafory jazykové v sémantickém smyslu. Jsou to jakási jazyková monstra nebo monstra lidského vědomí, vědomí, které taková monstra rodí.

Série začala vznikat v roce 1985 a byla dokončena v roce 1987. Každé monstrum je metaforou určité osoby z uměleckého, především moskevského okruhu. Jsou zde také tři metafory měst - Moskvy, Leningradu a Černobyli. Černá barva označuje čirou vitalitu, bílá barva čiré světlo, pozornost, lásku. Bílá a černá barva se v různé míře prostupují u jednotlivých monster. Písmena jmen osob jsou rozdělena na konzonanty, symbolizující osud člověka a vokály, symbolizující jeho svobodnou vůli. Jsou umístěna do oválu. Vyděleno je i počáteční písmeno jména, které je rovněž v různé míře prostupováno bílou a pohlcováno černou barvou. Symboly: bílé slunce - světlo, láska, pozornost, černé slunce - temnota,

vitálnost, slza - srdce, náušnice - šlechtnost, vejce, intimní osobní život. V posledních dvou letech kromě série Monster vznikla série Mystéria, série vizuálních knih a orální kantáty. Tři z nich byly realizovány v prosinci 1985 v doprovodu džezového hudebníka Tarasova.

Ilja Kabakov, nar. 1935.

Malíř, konceptuální umělec, žije a pracuje v Moskvě.

S. Můžeš mi něco říci o svém vztahu k sakrálnímu umění ?

K. V mé tvorbě jsou dvě etapy. První, přibližně do roku 1974, představuje jakési létání, beztlížný stav, ontologické tázání, které však nezahrnuje střední zónu, zónu obvyčejného života, reality. Jako by mé já, vztahující se k Absolutnu, nemělo nehty a vlasy, jako by duše ještě nevešla do těla. Věčnost, která nedrhne o čas, který se nedotýká mého domu. V této době v mé tvorbě chyběla rovina antropomorfnosti. Moje tvorba se podobala práci, kterou provádí letištní operátor, zachycující radarem signály. Signály přicházely zdaleka i z hloubi mne samotného. Nerozlišoval jsem vnější a vnitřní. Ve chvíli, kdy jsem zachytil signál, byl jsem šťastný. Na papír jsem tyto chvíle zaznamenával. Zda mám milovat své blízké, jít pro chleba, plnit nějaké povinnosti, k tomu jsem se nemohl nijak vyjádřit. Byl jsem plně zaujat samotnou metodou, technologií lovení signálů, tedy technologií mého kreslení. Předměty, které se někdy objevily na papíře - boty, zajíc, maso, nebyly znaky, ale spíše jakési kameny, o které jsem zakopával, které zamlžovaly můj radar. Ostatně stávaly se stále průzračnější, řidčí, až se nakonec skutálely z papíru. Zůstal prázdný papír nebo prázdné plátno, prázdný rám. Přiblížil jsem se k hranici umění. Sám jsem

ale měl pocit, že nepracuji jenom pro sebe. Chtěl jsem své kresby, obrazy ukazovat druhým, asi jako operátor se chce pochlubit svému kolegovi z jiného letiště, že jeho radar pracoval dobře. Ale když už byl papír úplně bílý, připadalo mi, že svého kolegu ztrácím. Komunikovat s druhými můžeme, jen když nevycházíme za hranice dění, když se ještě něčeho předmětného dotýkáme. Druhá etapa přišla náhle a bez přechodu. S ohromnou silou do mě vtrhla existence, jako když se vyklizený, uvolněný prostor naplní až po okraje nejobyčejnější skutečností, místní skutečností, sovětskou skutečností. Dělal jsem věci, které jako bych nemaloval já, ale byly tvořeny místní skutečností. Bral jsem plakáty, pohlednice, vývěsky, nástěnky, a pracoval jsem s nimi. Sám jsem se stal standardním člověkem: čím standardnější, tím lepší. Někdy jsem si říkal: "Co to děláš? Vždyť to není umění!" Ale stalo se to, že já, polekaný individualista, jsem se ztotožnil s kolektivním vědomím. Ovšem v uměleckém smyslu. V mé práci není žádná kritika, ani hodnocení, ani ironie. Přistál jsem. Náhle se objevil horizont, tráva, země. Dnes chápu, proč tráva je, aniž by musela k něčemu dalšímu odkazovat. Pochopil jsem význam antropomorfnosti. Antropomorfnost je průrva, úžlabina, kde se něco velmi důležitého peče jako v troubě, nějaká neobyčejná závažná intrika. Jako sendvič. Skládá se ze dvou polovin, které se o sebe třou, a právě mezi nimi se odehrává to významné. Chápu, proč člověk, právě člověk žije na tomto světě. Není to jenom nějaké, jakékoliv bytí. Přiblížil jsem se smyslu lidské, právě lidské existence. Člověk nemá přímý kontakt mezi svým konkrétním a tedy i fyzickým bytím a metafyzickou sférou, ale má důležitou funkci. Není režisérem. Nezná a nechápe celý význam a celý smysl hry, ale je na scéně. Tajemství člověka je tajemstvím herce, který aniž by byl obeznámen se všemi úmysly režiséra, plní dobře svou roli. Jestliže jsem byl v první etapě své tvorby velmi zvědavý, pak mě nyní zvědavost přešla, toužím jen správně vykonávat svou roli, která je rolí umělce, vypovídajícího a svědčícího o konkrétním místě a čase, v němž žije. Ale k tvé otázce. Ve chvíli, kdy člověk takto pochopí svou funkci, svůj smysl tvorby, zájem o sakrální ustupuje zájmu o zcela profesionální otázky, jak

zvednout ruku, jak správně artikulovat atd. Zároveň vím, že umění, které je uvnitř kultury, v sobě zahrnuje i vněkulturní vědomí. Avšak přímá výpověď, například o sakrálním, není možná; jestliže správně v tvorbě vykonávám svou roli, sakrální je již implicitně obsaženo. Nemusím se o ně zvlášť starat. Tento postoj je také změnou oproti mé dřívější tvorbě první etapy a přivedl mě ke konceptu a socartu.

Z posledních objemných prací Ilji Kabakova, prováděných formou výstavních instalací, jsem vybrala Instalaci pokoje z roku 1985.

Vnější strana pokoje je polepená tapetami, na hřebíku visí dvě čepice a bunda. Vpravo je pult, na němž leží plán pokoje ve formě technického nákresu, schéma a popis mechaniky stroje (uvnitř pokoje), projekt kosmického letu, dráhy a souřadnice různých nebeských těles. Dále text ve formě policejního protokolu, v němž Nikolajev podává informace o svém sousedovi z komunálního bytu, který zmizel ze svého pokoje. Z vyprávění vyplývá, že soused, který ze svého pokoje téměř nevycházel, si sestrojil podivuhodný stroj, jakýsi katapult, který, jak zjistil Nikolajev při své náhodné návštěvě, pověsil uprostřed pokoje na ocelové pružiny. Nikolajev zde uviděl i řadu nákresů a výpočtů, dokonce maketu města s přesně označeným domem, ve kterém žijí, z jehož střechy trčel drát do nebe, který, jak sdělil soused Nikolajevovi, představoval směr budoucího letu do vesmíru. Soused se také svěřil, že se necítí být zcela obyvatelem této planety a že se hodlá, aniž by se dočkal své smrti, dopravit "tam nahoru". Předpokládá, že ve vesmíru se mu podaří po svém startu, uskutečněném pomocí katapultu, napojit se na kosmická silová pole a energetické proudy, které vypočítal. Nikolajev udává, že k tomuto starší skutečně v noci 14.4.1982 došlo. Soused vyletěl střechou domu do vesmíru. Následují ještě výpovědi dvou sousedek a policejní záznam o prohlídce pokoje.

Pokoj je policejně uzavřen, dveře jsou zabity prkny, mezi nimiž je však možné do pokoje nahlédnout. Vlevo je stůl s maketou města, špinavá podlaha, pohozené boty, nepořádek, rozestlaná postel. Uprostřed pokoje visí katapult.

Stěny pokoje jsou "vytapetovány" plakáty ve třech pruzích, napodobujících hierarchii pásů ikonostasu. Nahoře plakáty s převládající modrou barvou, uprostřed smíšené barvy, dole červené plakáty. Plakátová tapetáž představuje jakousi záměnu náboženské kosmologie s kosmologií sociální. Na čelní stěně visí obraz, který vypadá rovněž jako plakát. Kabakov na něm zobrazil Rudé náměstí jako obrovité letiště, zaplněné až k horizontu zástupy lidí, kteří sledují start věže spassského chrámu¹ do kosmu.

Pokoj 1985 je jakousi parafrází na v Rusku tolik oblíbené utopické projekty kosmických letů, létajících strojů atd. (Ciolkovskij, Fjodorov, Tatlin, Malevič), na utopistickou pseudovědeckou literaturu druhé poloviny 19. století, představující jakýsi neurotický pozitivismus, neboť za kulisu "pozitivistické vědy" se skrývala metafyzická touha odletět z této Země nikoliv pouze do vesmíru, ale do nebe, a jakási dětská naivní představa, že tuto touhu lze fyzicky realizovat. Kromě této "metafyzické roviny" prezentuje Pokoj ještě rovinu existenční, touhu utéci z tohoto života, z komunálního bytu, od sousedů, od lidí, od starostí, uskutečnit tuto touhu tajně, v noci, a nikdy se nevrátit. Tato sonda do vědomí ruského člověka má mnoho paralel v ruské literatuře 19. a 20. století, stejně jako další práce Kabakova, které vznikly v posledních dvou letech: Koráb, 16 provázků, Koncert pro mouchu, Člověk smetiště, Banka...

V roce 1986 vytvořil Kabakov instalaci Zlatá podzemní řeka. I zde jde o ponor do lidského vědomí, tentokrát do méně národních a více obecnějších struktur vědomí, i když ruská specifika, které jsme se dotkli v popisu moskevského konceptuálu, je hluboce přítomná.

Viktor Pivovarov, nar. 1937

Do roku 1982 žil a pracoval v Moskvě. V současné době žije a pracuje v Praze.

S. Jak vznikají tvé obrazy ? Na základě nějaké ideje nebo imaginace, nebo se vynořuje hlavní téma obrazu v průběhu práce či nějakým jiným způsobem ?

P. Dávám obrazu možnost, aby vznikl sám. Buším do něj jako do dveří, no, a kdo otevře tyto dveře, kdo se za nimi objeví, to už není v mé moci.

S. Co myslíš, ten, kdo se objevuje, přichází z oblasti podvědomí nebo z oblasti kolektivní paměti, z oblasti kultury...?

P. Celkem vzato, starám se, aby se dveře otevřely co možná nejvíce, aby mohli vejít všichni. Ale když se dívám na své obrazy, vidím, že do nich vcházejí stále ty samé tváře.

S. Jaká je povaha těchto tváří, které se s takovou vytrvalostí stále znovu a znovu objevují ve dveřích ? Znovu se objevuje dům, stůl, okno, oko, šálek, plot...

P. Když se pokouším podívat se na tyto postavy ze strany, zjišťuji, že to jsou archetypy. Archetyp chápu jako věc, která v sobě obsahuje v koncentrované formě osobní a kolektivní paměť o všech významech dané věci, nebo jednodušeji podstatu této věci. Například dům, častý host mých obrazů. To je domov, teplo, útulnost, úkryt, chrám, pevnost, svatyně, krb, rodina atd.... Jestliže na obraze, dejme tomu na venkovské krajině z 19.století, je namalován dům, bude v určitém smyslu obsahovat také tyto významy, ale přibližně tak, jako odraz v zrcadle, tj. velmi nepodstatným způsobem. Existuje několik cest, abychom si tento dům mohli uvědomit jako archetyp. Moje cesta je návrat k dětskému vědomí, přes prožitek celistvosti tohoto domu, jeho jednoty. Na dětských kresbách je dobře vidět, že dítě prožívá dům právě tímto způsobem.

S. Kromě archetypů jsou v tvých obrazech stále přítomné religiózní atributy a symboly: oko, ryba, nimbus, svíčka a taž podobně. Co znamenají tyto symboly ve tvé tvorbě a co si myslíš o tom, že se podobné symboly objevily v umění postmoderny ?

P. U mne to souvisí s přesvědčením, že není žádný rozdíl mezi "nízkým" a "vysokým", profánním a sakrálním. Všechno je současně ve všem a sakrální je přítomné v jakémkoli smetí. Právě proto v mých obrazech a albech bezvýznamné a nepotřebné věci, jako prázdná krabička od sirek, prasklá žárovka, mají stejně důležité místo jako religiózní symboly. Co se týče religiózních symbolů, které se v tak hojném počtu vyskytují v současném umění, je zajímavý jeden postřeh. U současného umělce tyto symboly na sebe berou jiný význam, který se liší od významu, který jim byl určen v předcházejícím kulturním kontextu. Někdy mají dokonce i "rouhačský charakter". Nabízí se analogie s určitými středověkými rituály, kdy se do kostela vpouštěly děti, aby tam prováděly jinak zakázané a rouhačské veselice, které končily pogromem. Byl to jakýsi druh katarze. Prostřednictvím negace znovuobjevení schopnosti cítit to, k čemu symboly odkazují; jakési navrácení krve těmto symbolům. Zdá se, že funkci tohoto oživujícího a osvěžujícího rituálu na sebe nyní vzalo umění.

Eduard Štejnberg, nar. 1937
Malíř. Žije a pracuje v Moskvě.

S. V jednom z našich dřívějších rozhovorů jsi řekl, že máš rád takové umění, které miluje pravdu.

E. Možná ne přímo miluje, ale není lhostejné k pravdě. Vlastně to nejsou moje slova, ale slova doktora Živaga

z Pasternakova románu.

S. Florentskij píše o tom,² že ikona je jakési okno, za nímž je "svět druhé strany", svět pravdy. Skrze okno - ikonu můžeme nahlédnout, uvidět tento svět. Ale současný umělec ani nemůže malovat obraz jako dříve ikonopisec maloval ikonu....

E. Nemůže, ale měl by o to usilovat. Taková touha, takový pokus by měl být přítomný v umělecké tvorbě, a myslím, že ve všech velkých dílech přítomný je. Může to být vědomá touha, ale i nevědomá.

S. Na tvoji tvorbu jak v období metafyzických zátiší, geometrické abstrakce, tak i v současné etapě, která začala před dvěma lety, měl vliv Malevič.

E. Malevič mě vždycky zajímal. Jako umělec i jako člověk. Jeho myšlení, jeho typ vědomí. Malevičovy obrazy obsahují strukturu náboženského, katakombálního umění. Černý čtverec, to je prostor, který zobrazil na jedné straně Malevič a na druhé straně kdosi, kdo odmítl, osvobodil se od svého já. Z jedné strany je to hrob, do kterého Malevič umístil smrt, ale z druhé strany smrt je zrození. Když člověk nezemře, nenarodí se. Mluvím o duchovní revoluci, o duchovním zrození. Právě Malevičova tvorba je jedním z typů umělecké tvorby, kdy se umělec přímo spaluje o pravdu. Malevičovo umění je hluboce mystické a navíc je národní. Mám rád umění, které není nacionální, které ale odpovídá místu, kde vzniklo. Malevič řekl jednou Lisickému: "Ty děláš evropské umění, já ruské." Ve třicátých letech maloval Malevič figurativní obrazy. Jsou to postavy "křesťjan"³ na pozadí krajiny. A "křesťjani", to jsou křesťané. Postavy nemají obličej. Můj přítel Žeňa Šifers jednou v této souvislosti řekl, že tváře mají jenom svatí, obyčejní lidé jsou vlastně bez tváří. Myslím, že je možné takto traktovat Malevičovy obrazy z třicátých let.

S. Také skupina Makovec měla vliv na tvou tvorbu i na utváření tvé osobnosti.

E. Ano. Ideologem této skupiny byl Florentskij, psal do časopisu Makovec. Nejvýznamnějším umělcem byl Čekrygin. Ale nejenom Makovec měl na mě vliv v počátcích mé tvorby. Na přelomu padesátých a šedesátých let začaly ožívat dávno zapomenuté hodnoty. Literatura Manděštama, Achmatovové, Pasternaka, obrazy Maleviče. Já sám jsem nikde nestudoval. Své první vzdělání jsem získal od svého otce, znal jsem se osobně s Naděždou Mandelštamovou, s Paustovským, prostě s kruhem těchto lidí. Dali mi velmi mnoho. Měl jsem prostě ohromné štěstí. Právě jejich umění nikdy nebylo lhostejné k pravdě. Později vznikl malý kruh umělců, bohužel mnozí z nich již odjeli a my jsme křísili a starali se o zapomenuté hodnoty. V šedesátých letech jsem se také setkal s Kostakim a u něj jsem poprvé uviděl díla ruské avantgardy. Velký vliv na mě měl také Dostojevskij a Blok.

S. Řekni mi něco k tvé současné tvorbě.

E. Moje obrazy z poslední doby jsou spojeny s mým životem v jedné vesnici. Tato vesnice v průběhu posledních čtrnácti let téměř celá vymřela. Tématicky jsou to obrazy o mrtvých, kteří mi nedávají pokoje, nemohu se oddělit od smrti, nevím, čím to skončí. Ostatně i dříve byli mými spolubesedníky mrtví, které jsem měl rád, Malevič, Mandelštam, Blok, moje matka. Již v roce 1972 vznikl obraz věnovaný Fjodorovovi. Fjodorov byl takový zvláštní filosof. Základ jeho koncepce tkví ve slovech evangelia, že ke spasení dojde přes vzkříšení mrtvých, našich předků. Něco podobného najdeme i v koncepci počveníků,⁴ ke kterým patřil Dostojevskij nebo později Blok. Právě u počveníků můžeme hledat počátky úsilí o národní kulturu, jejíž jádro leží v církevním rozkolu a sektářství 17.století. Pro počveníky byly důležité dvě věci - země a náboženství. Bez náboženství žádná ruská národní kultura není, není možná. Ruská kultura byla vždycky nábožensky zabarvena. Moje obrazy jsou jakési listy deníku - ostatně deníkem byla moje tvorba vždycky. Je v nich všechno. Moje rozhovory s přáteli, s mrtvými, i prosté denní úkony, moje myšlenky atd. Maluji nyní velmi svobodně, opustil jsem abstraktní umění, maluji skoro tak, jak dýchám.

Nové tvůrčí období E.Štejnberga začalo v roce 1984, kdy zemřel umělcův otec. Štejnberg opouští geometrickou abstrakci, které se věnoval řadu let, maluje velmi svobodně komponované figurativní obrazy. V roce 1985 vznikl cyklus "vesnických obrazů" pod názvem Vremena Goda, věnovaný živým a mrtvým z vesnice Pogorelka, kde umělec pravidelně pobývá část roku.

Andrej Monastyrskij, nar. 1949

Spisovatel, básník, konceptuální umělec, spoluzakladatel Skupiny kolektivní akce v r.1975.

S. Jak se díváte na téma sakrálního umění v současné době?

M. Je těžké nacházet sakrální v současném světě, který je dostatečně desakralizován. Je zapotřebí určitého úsilí, abychom překročili zakotvené formy sakrálního v umění, v životě, ve vědomí, které jsou spojeny s určitými konfesemi.

S. Jak chápete sakrální? Například jako něco, co je již vně kultury, vně uměleckého kontextu ?

M. Sakrální chápu celkem jednoduše, jako skryté. Co se nepoddává žádným jazykovým artikulacím. Co samo je dáno bezprostředně, ale my se obracíme k sakrálnímu přes zprostředkovanou oblast, například přes nějaký znak. Mohu říci, že věcnost sakrálního skutečně existuje. Sakrální se skrývá ve skrytí banálního. Realita, skutečnost, celý tzv. objektivní svět, který je v souladu s bytím, můžeme nazvat sakrálním, proč ne. V našem vědomí je však sakrální něčím zprostředkovaným, protože člověk v procesu své výchovy přijímá složitou strukturu znaků, nabaluje na sebe nános pojmů o sakrálním. Je to iluzorní. Proto ve své práci používám znak. Pra-

cuji na hranici znaku, jakožto sakrálního a bezprostředního ve smyslu reálného bytí. V akcích chci dostat člověka do situace, do podmínek, v nichž se osvobozuje od této gnozeologické mříže, kterou získal v procesu své výchovy a postupně začíná chápat, že to, co se odehrává v naší akci v rámci určitých znaků, není vlastně předmětem našeho skutečného zájmu. Vlastním předmětem našeho zájmu jsou ta místa, kde se v rámci naší akce nic neděje. Je to samotná předmětnost – vítr, letící oblaka, šumění stromů, sama louka či pole, na kterém stojíme. Naše akce obvykle probíhají za městem.

S. Chcete diváka převést přes hranice jeho chápání sakrálního, přes hranice pojmu sakrálního do skutečností, k bezprostřednímu vjemu věcí ?

M. V naší práci se sakrální, tj. pojem sakrálního, chápe jako něco negativního, od čeho je třeba člověka osvobodit, protože sama skutečnost žádnou sakralizaci nepotřebuje. Chceme v rámci artefaktu vyvést diváka za hranice tohoto artefaktu, naší akce. Hledáme tedy v samotném umění nějaký východ, tunel, který by převedl diváka ve sféru bezprostředního vnímání reálné předmětnosti.

S. Když divák přechází tyto hranice, nevrací se ke svému předcházejícímu vědomí, získává vědomí jiné ?

M. Ne. A to je dosti principiální. Termín jiné vědomí se mi nelíbí, protože tzv. jiné vědomí nemá svůj základ v bezprostředním přijímání reality, a my právě k tomuto základu chceme diváka přivést.

S. Je to návrat k tomu nejpřirozenějšímu vědomí ?

M. Ano. To, které v každém je, ale obvykle si toho nepovšimne, protože je pohroužen do svých představ o sakrálním, představ, jejichž motivace a psychické příčiny jsou bůhvíjaké. Když se dostane do bezprostředního vztahu s reálnou ontologií, která není ani jazykovou, ani psychickou ontologií, osvobozuje se od těchto motivací, vrací se sám k sobě, do jakési komfortní nezávislosti a nepřipoutanosti.

S. Mluvili jsme obecně o vašich akcích. Řekněte mi nyní něco konkrétního k Hudbě souhlasu a Měkké signální značce.

M. Obyčejně se sakrálním, to je tím, co je skryté, také myslí něco, co je ukryto a umístěno do nějaké škatulky, krabice, uvnitř níž se skrývá. V Hudbě souhlasu je provedena jakási operace. Na pohled se záměrně jedná o jakýsi nepochopitelný předmět, vyvolávající zprostředkované asociace ke vzdáleným kulturám třeba Chetitů, Sumérů, co chcete. Uvnitř této sakrální krabičky je však umístěno banální rádio značky Alpinist, ze kterého se ozývá hudební program moskevského rozhlasu. Došlo k záměně míst: tam, kde čekáme sakrální, je banální. Zároveň tato krabice má svou bohatou pseudomytologickou historii, protože prošla mnoha akcemi, podobně jako Měkká signální značka. Niť na rukojeti značky byla namotávána v průběhu akcí. Její největší část byla namotána na akci Ruský svět. Nabalovala na sebe právě reálnou předvětnost těchto akcí. Měkká signální značka je Stop, stop ve směru psychických, emočních a ideologických zón.

- 1 Spasskij chrám je hlavním chrámem v Kremlu.
- 2 P.Florentskij, Ikonostas, 1922, vyd. Bogoslovskije trudy, No. 9, Izdanije Moskovskoj patriarchii.
- 3 Ruské slovo krestjanin, znamenající zemědělec, je utvořeno ze slova křestan.
- 4 Počveniki byli příslušníci ideového hnutí pol.19.století a lišili se svými názory na národní ruskou kulturu jak od západníků, tak od slavjanofilů. Slovo počvňiki je utvořeno od slova počva - půda.

VÝBĚR VÝSTAV MODERNÍHO ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V ROCE
1 9 8 7

(sestavila I. Ráímanová)

Výstavy českého umění v zahraničí

Ivan Kafka. Instalace a dokumentace

Alvar Alto museum, Jyvaskyla, Finsko. 30.1.-22.2.

Katalog. Text F.Šmejkal.

Milan Knížák

Galerie Potocka, Krakow, PLR. leden 87.

Katalog. Text M.Knížák.

ukázky z tvorby

Milan Knížák

Liget Galeria, Budapest, MLR. únor 87

Milan Knížák. Kleider auf den Korper gemalt.

Sprengel Museum Hannover. 24.3.-28.4.

Katalog. Text J.Buchner, C.Golden.

Milan Knížák

Galerie Wewerka. Hannover. 24.3.-28.4.

Katalog převzat ze Sprengel Musea v Hannoveru.

Adriena Šimotová

Jednodenní výstava v rámci setkání Obecnośc.

Poznaň. PLR. 27.3.

Josef Hampl. Kresby, šité 1982-86

Klub mladých umělců, Black Gallery, Budapest.MLR
24.4.-7.5.

Katalog

Margita Titlová

Third Eye Centre, Glasgow, GB. Květen.

Katalog. Texty A.Nairne, H.Rousová, V.Erben.

Ivan Kafka. Kopce i skupiska.

Galeria Wschodnia, Lodž. listopad

Jiří David

Third Eye Centre, Glasgow. 12.12.-31.1.88

Aspex Gallery, Portsmouth, 2.4.-1.5.88

Riverside Studios, London. červenec 88

Katalog. Text A.Nairne, J.David, J.a J.Ševčíkovi.

Kolektivní výstavy domácí

České malířství 20.století. 7.část

generace Osmy a skupiny Tvrdošíjných, Umělecké besedy.

Realismus, expresionismus, kubismus, neoklasicismus.

Jízdařna Pražského hradu, Praha 1, 13.1.-15.3.

Koncepce výstavy, výběr děl a instalace J.Kotalík.

Odborná spolupráce K.Miler, V.Turková, L.Dobešová.

Krajina Orlických hor a Podorlicka v českém výtvarném umění.

KG Hradec Králové. 30.1.-15.3. Katalog. Text J.Zemánek. Zastoupení umělců od 19.století po současnost. Převážně tradiční malba a plastika. Celkem předvedeno 110 děl.

4.přehlídka mladých brněnských výtvarníků

Galerie mladých výtvarníků, Brno. 15.1.-10.2.

Úvodní slovo J.Valoch.

E.Bornová, T.Císařovský, J.David, S.Diviš, J.Đuricová, M.Gabriel, V.Krčmář, O.Placht, P.Sládek, L.Sorokáč, A.Střížek.

Mikrobiologický ústav ČSAV, Praha. zahájení 19.1.

- J.Kříž.

Konfrontace : Litografie

Francouzské kulturní středisko, Štěpánská, Praha 1.

od 10.2. Zastoupení: Bláha, Hadad, Kulhánek, Potier.

Výstava obrazů a soch pražských členů Svazu výtvarných umělců.

Dům výtvarného umění Mánes, Praha 1. od 5.3.

Výtvarní umělci Liberecka

Oblastní galerie Liberec. 19.3.-10.5.

Obrazy, grafiky, sochy, fotografie.

Rocková hudba a výtvarné umění

Výstava při příležitosti Rockfestu 87. Palác kultury, Praha. 24.4.-26.4.

Účastníci: V.Bláha, L.Bradáček, S.Buban, I.Csudai,

L.Drtina, K.Gebauer, M.Haštal, M.John, S.Judl,

D.Jurkovič, J.Kačer, K.Kissoczyová, M.Knížák, V.Ko-

kolía, I.Komárek, J.Kovanda, A.Lamr, V.Merta, P.Mi-

chálková, S.Milkov, M.Němec, A.Ogoun, E.Pfeifferová,

M.Poková, J.Preková, T.Ruller, F.Skála, J.Skalická,
V.Skrepl, P.Sládek, J.Sozanský, A.Střížek, M.Suchán-
ková, J.Svobodová, J.Sýkora, L.Teren, M.Titlová-Ylov-
sky, J.Vančát.

Osobnosti československé dokumentární fotografie 1940-80.
Galerie Stará radnice, Brno. 7.4.-10.5.

Skleněná plastika

Dům umění, Brno. 14.4.-17.5.

Příprava výstavy a katalog Jiřina Medková.

Aktuální fotografie II - Okamžik

MG Brno. 29.4. -24.5.

Galerie města Chebu. 5.6.-27.6.

AJG Bechyně. 3.7.- 8.9.

Katalog. Text A.Dupl.

2.setkání českých a slovenských výtvarníků

Bratislava. 10.4.-12.4.

Účastníci: J.Hošovský, M.Knut, M.Novák, S.Černý.

L.Fabriciová, J.Šramka, D.Brunovský, I.Kalný,

L.Teren, Z.Prokop.

SVU Mánes

Výstava ke 100.výročí založení.

Dům výt.v.umění Mánes, Praha 1. 7.5.-12.7.

Česká kresba 20.století. 3.část.

NG Královský letohrádek Belveder, Praha 1. do 24.5.

Hostia Galérie H.

Galerie H, Kostelec nad Černými lesy. 17.5.-23.5.

Účastníci: J.Barthus, M.Bočkay, K.Bočkayová, E.Cor-

nevine, R.Cyprich, L.Čarný, R.Fila, D.Fischer, V.

Havrilla, M.Huba, V.Hulík, J.Jankovič, I.Kalný, K.

Kern, M.Krén, O.Laubert, J.Meliš, M.Meško, I.Miná-

řík, M.Mudroch, S.Mydlo, V.Popovič, R.Sikora, I.

Štěpán, D.Tóth, M.Urbásek, J.Želibská.

Hračky

Galerie H, Kostelec nad Černými lesy, 30.5.-7.6.

Účastníci: J.Anderle, A.Gebauer, J.Gebauer, K.Ge-

bauer, O.Gebauer, L.Gebauerová, E.Hodonská, F.Ho-

donský, D.Hochová, J.Hrubý, M.Huba, J.Hůla, Z.Hůla,

M.Jetelová, T.Kolenčíková, A.Lamr, B.Lamrová, V.Lá-

talová, J.Meliš, Maršhal, S.Mydlo, K.Nepraš, A.Ská-

lová, J.Steklík, M.Šejn, P.Veselý, Š.Zahrádková,
J.Zoubek, J.Žlebek.

Tvrdošíjní a hosté. 2.část.

Malba, kresba, užité umění. Staroměstská radnice,
GHMP, Praha 1. 30.6.-30.8. Katalog. Text K.Srp.

Konfrontace

Vysočany - VI.konfrontace mladých umělců

Praha. 30. -31.5.

Účastníci: J.Belda, P.Beneš, M.Blažek, R.Bobůrka,
E.Bornová, M.Bouzek, D.Brunovský, D.Bukovský, D.
Cajthaml, T.Císařovský, R.Cvrček, S.Černý, J.David,
S.Diviš, M.Dočekalová, M.Dušková, R.Havlík, J.Ho-
rálek, P.Humhal, M.John, J.Kačer, V.Kafka, Kajda,
V.Karlík, P.Kavan, K.Kissoczyová, V.Kokolía, I.Ko-
márek, R.Konvička, J.Kornatovský, M.Kotrba, J.Ko-
vanda, K.Kovařík, V.Krčmář, T.Kučerová, Z.Lhotský,
P.Lysáček, J.Macek, E.Mainer, Mára, J.Merta, Míška,
P.Míka, S.Milkov, J.Načeradský, A.Najbrt, D.Němec,
P.Nikl, R.Novák, A.Ogoun, B.Olešáková, A.Pešev, M.
Perič, Pichler, J.Pišťek, O.Placht, J.Plieštit, P.
Pouba, M.Rajnišová, M.Riedlbauchová, J.Rona, S.Ra-
báková, L.Schäffer, F.Skála, V.Skrepl, P.Sládek,
Č.Suška, R.Svobodová, I.Šolcová, J.Škramka, K.Šten-
clová, R.Štálský, L.Teren, Trabúra, K.Trbáček, J.Vág-
ner, V.Vejražka, E.Vejražková, J.Žáček.

Dablovky

Galerie H, Kostelec nad Černými lesy. 15.6.-28.6.

Zahájení J.Hůla.

Účastníci: J.Alt, P.Aubrechtová, J.Bartusz, J.Be-
ránek, M.Cihlář, F.Dvořák, Z.Fibichová, V.Gebauer,
E.Halberštát, J.Holoubek, J.Hůla, V.Kokolía, R.Kra-
tina, I.Kříž, J.Kubiček, J.Kubový, A.Lamr, J.Látal,
J.Lindovský, J.Meliš, J.Mrázek, D.Mrázková, P.Mühl-
bauer, A.Najbrt, V.Preclík, O.Přindiš, K.Puchera,
J.Richter, PRudolf, I.Sainer, R.Sikora, J.Steklík,
M.Urbásek, V.Vokolek, J.Volovič.

Olomouciána

Výstavní síň Krnovského muzea, Krnov. červen.

Katalog. Text P.Zatloukal.

Účastníci: J.Hastík, P.Herynek, J.Jemelka, J.Lin-

dovský, O.Michálek, O.Šembera, J.Žlebek.
Vladimír Kopecký a 8.skleněná plastika, obrazy.
Svojanovské kulturní léto, hrad Svojanov. 6.6.-31.10.
Katalog. Text K.Suda.
Účastníci: M.Karel, O.Plíva, J.Róna, E.Rožatová,
J.Rybák, I.Šolcová, K.Vaňura, J.Žaertová.

Skleněná plastika

Vojanovy sady, GHMP, Praha. 9.7.-31.8.

Bez katalogu.

Účastníci: Brychtová, Cígler, Exnar, Exnarová,
Fišar, Honzík, Karel, Kopecký, Lamr, Libenský,
Matouš, Nekovář, Plíva, Rožatová, Rybák, Roubíček,
Roubíčková, Šabóková, Šuhájek, Vachtová, Vaňura,
Vašíček, Zámečnicková, Žertová.

V.Adamec, I.Komárek, R.Králová, A.Ogoun, K.Opltová,
M.Pokorný.

Galerie U Řečických, Praha 1. 23.7.-30.8.

Katalog. Text J.T.Kotalík.

Výstava k Pražskému kulturnímu létu

OKD Praha 9, Lidový dům. 1.7.-10.7.

Účastníci: J.Bačkovský, J.Beránek, V.Bláha, J.Davád.
S.Diviš, M.Gabriel, K.Gebauer, M.Knížák, J.Kovanda,
K.Kovářík, R.Konvička, M.Mainer, V.Merta, S.Milkov,
J.Načeradský, K.Nepraš, R.Novák, P.Níkl, I.Ouhel,
K.Pauzer, P.Pavlík, J.Pišťek, V.Pivovarov, M.Ritt-
stein, J.Róna, V.Skrepl, J.Sopko, J.Sozanský, V.
Stratil, M.Titlová, V.Vejražka.

Česká avantgarda Španělsku.

Památník Tereziín. 10.7.-25.8. Katalog.Text F.Šmejkal.

Setkání - vesmír

Galerie H, Kostelec nad Černými lesy. 12.7.-2.8.

Zahájení J.Grygar.

Účastníci: P.Aubrechtová, J.Ambrúz, J.Budíková, M.
Cihlář, J.Čičera, L.Daněk, F.Dvořák, R.Fila, J.
Foltýn, J.Hůla, Z.Hůla, R.Karpaš, S.Klimeš, J.Koc-
man, M.Kozelka, I.Kříž, L.Kula, J.Látel, M.Maur,
O.Michálek, S.Nishimura, Z.Nováčková, K.Novák,
K.Puchera, P.Rudolf, E.Sainer, O.Slavík, J.Steklík,
Y.Sumí, A.Suzuki, M.Šnajdr, M.Šnajdr ml., L.Štefka,

V.Vokolek, J.Volovič, V.Žabinský.
České malířství 20.století - 9.část.
generace Osmy a skupiny Tvrdošijných, Umělecké
besedy. Realismus, expresionismus, kubismus,
neoklasicismus. Do 2.8.
6.pracovní setkání sochařů
Opukový lom, Přední Kopanina u Prahy. Srpen-září.
České malířství 20.století - 10.část
generace Osmy.... Jízdárna Pražského hradu, Praha
Do 27.9.

Ilustrace - děti - umělci
KG Hradec Králové. 11.9.-8.11. Katalog. Text M.Šejn.
Volná tvorba mladých výtvarníků Karlovarska.
Letohrádek Ostrov, GU Karlovy Vary. 5.9.-15.11.
Katalog. Text V.Vízdal.
4.Bienále tvorby mladých výtvarníků Jihočeského
kraje
Dům umění města Brna. 15.9.-18.10.

BA-36-46
Mladí slovenští sochaři. Galerie umění Most. Květen.
Galerie Fronta. Říjen.
Katalog. Text J.Kužel.
Účastníci: M.Lettrich, J.Hoffstädter, M.Zdravecký,
M.Huba, P.Roller, J.Šicho, J.Lupčák, J.Gavula,
Š.Prokop.

VII. Konfrontace mladých umělců
Svárov. 16.10.-18.10.
Účastníci: Ambrúz, M.Bouzek, L.Bradáček, T.Císařov-
ský, J.David, S.Diviš, Divišová, M.Dočekalová, M.Duš-
ková, R.Hora, M.Janíšek, V.Kafka, J.Kornatovský,
J.Kovanda, K.Kovářík, Korpaczewski, T.Kučerová, V.
Krčmář, Mace, Máslo, J.Merta, Myčka, A.Najbrt,
M.Němec, K.Opltová, Otto, Peterbok, Perič, J.Piš-
těk, M.Riedelbauchová, S.Rybáková, Smetana, M.Šev-
číková, Trčková, J.Vágner, V.Vejražka, E.Vejražková,
Vosmík. Brunovský, Boleruch, Horšovský, Jurkovič,
Jurkovičová, Knút, Novák, Šramka, Vagač.

Setkání českých a slovenských výtvarníků
Čuňovo u Bratislavy. 3.-4.10.

Účastníci: Š.Bolebruch, D.Brunovský, S.Bubán, S.Bunánová, S.Černý, L.Csudaí, P.Eliáš, L.Fabriciová, G.Federics, K.Gajdošíková, G.Hošovský, D.Jurkovič, E.Jurkovičová, K.Kissoczyová, M.Knut, I.Némethová, M.Novák, Š.Poruban, T.Stano, J.Šramka, D.Štraus, M.Štróba, J.Švac, M.Švolík, L.Teren, M.Vagáč, K.Weisslechner, P.Župník, B.Olešová, P.Kvíčala, V.Kokolía, J.David, S.Diviš, J.Rona, P.Níkl, J.Kovanda, M.Titlová.

Trienále tvorby mladých neprofesionálních výtvarníků.
Stará radnice, Brno. 24.10.22.11.

Z nových zisků NG v Praze z let 1984-86.
generace 90.let, Osmý skupiny Tvrdšíjnyh, Umělecké besedy. Sbírka moderního malířství, Praha 1.
do 1.11.

Z nových zisků NG z let 1984-86

Tendence 20. a 30.let

Sbírka moderního malířství, Praha 1. 12.11.87 -3.1.88.
E.Bednářová, A.Born, D. a P.Bromovi, B.Franc, K.Haloun, P.Hrach, K.Hruška, M.Jágr, B.Jirků, V.Komárek, Z.Mézl, R.Michal, M.Mikulová, P.Roučka, P.Sivko, K.Šafář, J.Šalamoun, J.Šerých, J.Šindler, V.Tesař a D.Mrázková
Soudobí ilustrátoři klasické literatury v Lidovém nakladatelství

OG Liberec, 12.11.-3.1.88

Grotesknost v českém výtvarném umění 20.století
Staroměstská radnice, GHMP, Praha 1. Prosinec 87-
-leden 88. Katalog. Text A.Pomajzlová.

Tvrdohlaví

Lidový dům, OKD Praha 10. Vysočany. 22.12.-23.12.
Katalog.

Členové umělecké skupiny: J.David, S.Diviš, M.Gabriel, Z.Lhotský, S.Milkov, J.Rona, F.Skála, Č.Suška, V.Marhouľ.

Samostatné výstavy českých, moravských a slovenských umělců v Čechách a na Moravě
Leden

Richard Fremund. Obrazy, kresby, grafika.

GHMP, Praha 1. 15.1.-1.3. Katalog. Text F.Dvořák.

Vladimír Elšík

Boris Jirků

OKVS Atrium, Praha 3. 8.1.-1.2. Úvodní slovo J.Kuták.

Bez katalogu.

Jana Hamplová. Fotografie

Josef Hampl. Kresby, šití.

Sovinec, leden, únor. Katalog. Text J. Macháček.

Jaroslav Róna. Kresby.

KS Opatov, Praha 4. 26.1.-15.2. Úvodní slovo J. Ševčík. Katalog. Text J. Ševčíková.

Rostislav Novák

Tomáš Císařovský

Otto Placht

Antonín Střížek. Představení Modrá v temně zelené.

Lyra Pragensis, Praha 1. 17.1. Verše E. Petrové
a hudba E. Viklického.

Václav Rabas

Václav Špála. Obrazy a kresby ze sbírek NG. K 100. výročí
narození.

NG Královský letohrádek Belveder. do 2.2.

Květa Válová. Kresby.

KS Opatov, Praha 4. 5.1.-25.1. Úvodní slovo J. Ševčík.
Katalog. Text J. Ševčíková.

Václav Zykumund. Malby, kresby, grafika, koláže, asambláže.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 6.

25.1.-25.1. Úvodní slovo M. Mžýková.

Jiří Hanke. Otisky generace.

Výstavní síň Fotochema, Praha 1. 28.1.-15.2.

Václav Stratil. Kresby a ilustrace k básním Ant. Bezděka.

Klub mládeže, Křenová ul., Brno. 26.1.-15.2.

Ladislav Novák. Interpretace.

Dům pánů z Kunštátu. Brno. 27.1.-1.3. Úvodní slovo
J. Valoch. Katalog. Text J. Valoch.

Aleš Lamr. Černé kresby.

Na bidýlku, Brno. Leden. Katalog. Text J. Kříž.

Únor

Rudolf Němec. Monotypy.

Malá galerie ČS. Spisovatel. 17.2.-6.3. Úvodní slovo

- M.Průhová.
Kurt Gebauer. Kresby.
Kino Klub, Klimentská, Praha 1. 2.2.-1.3.
Josef Žáček. Obrazy.
Výstava v ateliéru, Praha 1. 15.-16.2.
Bez katalogu.
Aleš Ogoun. Minimal Painting.
Klub novinářů, Pařížská, Praha 1. 16.2.-27.3.
Bez katalogu.
František Ronovský, Obrazy a kresby.
Staroměstská radnice, GHMP, Praha 1. 26.2.-12.4.
Katalog. Text J.Mašín.
Jaroslav Dvořák. Obrazy.
Nová síň, Praha. Únor-duben. Katalog. Text J.Kotalík.
Aleš Lamr. Obrazy, kresby, objekty.
ÚKDŽ, Praha 2. Únor. Katalog. Text I.Janoušek.
Jaroslav Horálek. Kresby.
DK ROH, Český Brod. Únor-březen. Katalog. Text
V.Tětiva.
Karel Valter. Obrazy, kresby, grafika, fotografie.
Dům umění města Brna. 24.2.-29.3. Katalog. Text
J.Valoch.
Pavel Rudolf. Transformace, projekce.
Galerie a předsálí KSM Blansko. 16.2.-20.3. Katalog.
Text J.Valoch.

Březen

- Václav Bláha, Kresby, ilustrace.
Výstavní síň Umění knihy, Praha 1. 3.3.-20.3.
Jitka Válová
KS Opatov, Praha 4. Březen. Katalog. Text. J. a
J.Ševčíkovi.
Miroslav Šnajdr. Obrazy a kresby.
Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 6.
16.3.-2.4.
Stanislav Judl. Převážně obrazy.
OKVS Atrium, Praha 3. 6.3.-29.3. Katalog. Text
P.Wittlich.
Stanislav Diviš. Obrazy.
KS Blatiny, Praha 6. 6.3.-4.4. Katalog. Text. J.a

J.Ševčíkovi.

Vladimír Preclík. Sochařské dílo.

K.G Hradec Králové. 27.3.-10.5. Katalog.

Text J. a J.Ševčíkovi.

Pavel Rudolf

Malá galerie Vysoké školy veterinární, Brno. Březen-
duben. Katalog. Text P.Rudolf, J.Valoch.

Vojtěch Štolfa. Scénografie.

Dům umění města Brna, Muzeum města Brna, SČVU.
3.3.-5.4.

Pavel Rudolf

Předsálí chirurgicko-ortopedické kliniky, Brno.
25.3.-24.4. Katalog. Text J.Valoch.

Zdena Fibichová

OVV Frýdek-Místek. 17.3.-5.5. Katalog. Text J. a J.
Ševčíkovi.

Duben

Břetislav Benda. Výběr z díla.

Staroměstská radnice, GHMP a NG, Praha. 30.4.-30.5.

Ondřej Michálek. Grafika.

Jiří Žlebek. Sochy.

OKVS Atrium, Praha 3. 2.4.-26.4. Úvodní slovo J.Kříž.
Katalog. Text J.Kříž (J.Žlebek)

Vladimír Novák. Obrazy

GHMP, Praha 1. 23.-31.5. Katalog. Text H.Rousová.

Karel Malich

KS Opatov, Praha 4. 6.4.-10.5. Katalog. Text J. a
J.Ševčíkovi.

Ivan Komárek

Vojtěch Adamec

KS Blatiny, Praha 6. Duben.

Jan Pištěk

Karel Kovařík

Jednodenní výstava, Praha 5, Smíchov. Katalogy.

Jana a Otto Běbarovi. Keramika, obrazy, kresby.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 6.
6.4.-23.4.

Jaroslav Šerých. Obrazy, měděné desky, kresby.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 21.4.-24.5. Úvodní slovo
J.Hockeová.

Inge Kostková. Kresby.

Na bidýlku, Brno. Duben. Katalog. Text J.Valoch.

Daniel Fischer. Grafika.

Galerie a předsálí KS města Blanska. 27.4.-29.5.

Katalog. Text J.Valoch (?)

Květen

František Hodonský. Obrazy.

Staroměstská radnice, GHMP, Praha 1. 21.5.-21.6.

Jiří Lindovský. Kresby, objekty, grafika.

Galerie Fronta, Praha 1. Květen. Katalog. Text
J.Kříž.

Eva Činčerová. Grafika.

Olbram Zoubek. Plastiky.

Galerie Zlatá lilie, Praha 1. 12.5.-26.5., Katalogy.
Text J.Mašín, J.Šetlík.

Jaroslav Róna. Obrazy.

Ústřední klub školství, Praha 1. 12.5.-31.5. Bez
katalogu.

Adriena Šimotová. Tváře.

KS Opatov. Praha 4. 11.5.-7.6. Katalog. Text H.
Michaux.

Rostislav Novák. Obrazy.

Ústav teorie informace a automatizace ČSAV, Praha
8. 5.5.-31.5. Katalog.

Aleš Veselý. Instalace.

Galerie 55., Kladno. Květen. Katalog. Text H.Rousová.

Viktor Pivovarov. Kouzelný svět pohádek.

Malá výstavní síň OKS Liberec. 28.5.-28.6.

František Foltýn. Obrazy, kresby a akvarely. (pohledy do
sbírek MG Brno).

Moravská galerie Brno, Květen-červen. Katalog.
Text J.Hlušíčka.

Svatopluk Klimeš. Stopy a záznamy barvou a ohněm.

Na bidýlku, Brno. Květen. Katalog. Text M.Pánková.

Karel Adamus. Peripatetické básně.

Malá galerie Vysoké školy veterinární, Brno.

Květen. Katalog. Text J. Valoch.

Červen

František Skála junior. Plastiky a obrazy.

Divadlo Semafor, Praha 1. 1.6.-21.6. Bez katalogu.

Václav Špála. Hračky, scénografie, ilustrace, plakát, varia.

ÚKDŽ, Praha 2. Červen. Katalog. Text M. Pánková, J. Bauch.

Miroslav Pacner. Události přírody.

Výstavní síň Musaion, Památník národního písemnictví. 23.6.-30.8. Katalog.

Věra Janoušková

KS Opatov, Praha 4. 8.6.-30.6. Katalog. Text I. Janoušek.

Milan Knížák

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 6. 8.6.-25.6. Úvodní slovo J. Ševčík. Bez katalogu.

Jiří Lacina. Výběr 1983-86. Objekty, obrazy, kresby, scénografie.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 6. 29.6.-16.7. Katalog. Text J. Šetlík.

Jan P. Krásný. Kresby.

Galerie 55, KD města Kladna. 5.6. 30.6. Katalog.

Olbram Zoubek. Sochy.

Galerie antického umění, Hostinné. 13.6.-31.10.

Úvodní slovo E. Stehlíková.

Elja Sainer. Výběr z tvorby 1983-87.

Okresní muzeum v Chomutově. 27.6.-31.10. Katalog. Text J. Kříž.

Vladimír Svoboda. Obrazy.

Dům pánů z Kunštátu. 2.6.-5.7. Úvodní slovo J. Hockeová.

Margita Titlová-Ylovský

Galerie mladých MKS Brno. 5.6.-30.6. Katalog. Text J. Valoch.

Jiří Sopko. Nová tvorba.

Na bidýlku, Brno. Červen. Katalog. Text P. Pečenková.

Červenec

Kamil Lhoták. Výběr z životního díla k 75.narozeninám.

Staroměstská radnice, GHMP, Praha 1. Červenec.

Západočeská galerie, Plzeň. Katalog. Text F.Dvořák.

Antonín Stibůrek. Nekonečný obraz.

Galerie Fronta, Praha 1. Červenec. Katalog. Text
T.Vlček.

Čestmír Suška. Plastiky.

U zlatého melounu, Praha 1. 2.7.-30.7. Katalog.
Text M.Judlová.

Jana Skalická. Objekty.

Roman Havlík. Grafika.

Junior klub Na chmelnici. Praha 3. Katalog. Text.
M.Juříková.

Jiří Mocek. Obrazy, kresby.

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 6. 20.7.
-6.8.

Eva Vejražková. Obrazy 1985-86.

Ústav teorie informace a automatizace ČSAV, Praha 8.
Červenec-srpen. Úvodní slovo I.Neumann. Bez katalogu.

Václav Kiml. Výběr zdíla.

OG Liberec. 9.7.-30.8. Katalog. Text N.Řeháková.

Otis Lambert

Nádvoří Galerie mladých při MKS SKN Brno. 3.7.-
-28.7. Katalog.

Michal Rittstein. Kresby.

Nabídylku, Brno. Červenec. Katalog. Text P.Nedoma.

Adriena Šimotová

Sovínek. Červenec-srpen. 3.7. Úvodní slovo V.Stratíla.

Vladimír Preclík. Barevné sochy.

Orlická galerie, Rychnov n.Kněžnou. Červenec-srpen.
Úvodní slovo J.Ševčík.

Srpen

Martin John

Jiří Kovanda

Vladimír Skrepl. Obrazy, kresby.

KS Opatov. 10.8.-31.8. Katalog. Text J.a J.Ševčíkovi.

Vladimír Kokolia

Na bidýlku, Brno. Srpen-září. Katalog. Text V.Kokolia.

Září

Svět Emila Filly.

Staroměstská radnice, GHMP, Praha 1. 10.9.-15.11.

Katalog. Text V.Lahoda.

Eva Heřmanovská. Obrazy, emaily.

Galerie Fronta. Praha 1. 4.9.-27.9.

Rudolf Němec. Obrazy, kresby.

Galerie bří Čapků, Praha 2. do 20.9. Katalog. Text
F.Dvořák.

Ivan Ouhel. Kresby.

KS Opatov, Praha 4. 1.9.- Katalog. Text I.Neumann.

Vladimír Janoušek, Kresby.

KS Opatov, Praha 4. 21.9.- Katalog. Text I.Janoušek.

Václav Tikal. Kresby a frontáže.

Knihovna Opatov, Praha 4. 8.9.-25.9.

Miroslav Šnajdr ml. Kresby.

KS Blatiny, Praha 6-Řepy. 22.9-9.10. Katalog. Text
I.Janoušek.

Petr Nikl. Obrazy.

KS Blatiny, Praha 6-Řepy. Září. Katalog. Text J.
Ševčíková.

Viktor Halík (Bratislava)

Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha 6.

21.9.-8.10. Katalog. Text J.Valoch.

Eva Kmentová. Kresby a plastiky.

Salon Mina DMD Litvínov. 3.9.-1.10. Katalog.
Text E.Kmentová.

Jan Vančura. Scénografie.

OG Liberec. 10.9.-1.11. Katalog. Text N.Řeháková.

Václav Boštík

Dům pánů z Kunštátu, Dům umění města Brna. 8.9.-

11.10. Katalog. Text J.Valoch.

Zdeněk Hošek. Sochy a obrazy.

Dům umění města Brna. 23.9.-11.10.

Richard Konvička

Galerie mladých při MKS SKN Brno. 24.9.-20.10.

Katalog. Text I.Neumann.

J.Činčera

J.H.Kocman

M.Šejn. Umění papíru.

Galerie v předsálí KSMB, Blansko. 21.9.-30.10.

Katalog. Text I.Zhoř.

Říjen

Jiří David. Obrazy.

ÚKDŽ, Praha 2. 9.10.1.11. Katalog. Texty. J. a J.
Ševčíkovi, I.Janoušek.

Jiří David. Kresby z let 1970-87.

KS Opatov, Praha 4. Říjen-listopad. Katalog. Text
J. a J.Ševčíkovi.

Naďa Rawová. K obrazu svému.

Výstavní síň Fotochemy, Praha 1. 7.10.25.10.

Václav Vokolek. Zeď. Realizace 87.

Galerie H, Kostelec nad Černými lesy. 18.10.-1.11.

Úvodní slovo I.Wernisch.

Stanislav Zippe. Kresby.

Galerie 55, MěKS Kladno. 2.10.-31.10. Katalog.
Text J.Vančát.

Jaroslav Róna. Kresby.

Malá scéna, České Budějovice. Říjen. Katalog.
Text V.Tětiva. J.Róna.

Václav Stratil. Kresby.

Miroslav Koupil. Kresby, plastiky.

Malá výstavní síň OKS, Liberec. 22.10.-15.11.

Katalog. Texty I.Zhoř.

Dana Chatrná

Klub mládeže, Křenová, Brno. Říjen.

Bohuslava Olešová. Objekty, malby.

Na bidýlku, Brno. Říjen. Katalog. Text P.Nedoma.

Zdeněk Hůla. Kresby.

Divadlo hudby OKS Olomouc. 14.10.-8.11. Katalog.

Text J.Hůla.

Pavel Konečný. Kresby.

Galerie podpodloubím. Olomouc. 5.10.-16.10.

Ladislav Daněk. Kresby.

Galerie podpodloubím. Olomouc. 17.10.-5.11. Katalog.

Text J.Josefík a J.Valoch.

Listopad

Arnošt Paderlík. Tvorba 1977-87.

Staroměstská radnice, GHMP, Praha 1. 24.11.3.1.

Katalog. Text J.Mašín.

Jiří Anderle. Grafika.

Galerie Platýz. 25.11.-9.12.

Miloš Šejn. Kresby.

KS Blatiny. Praha 6-Řepy. 10.11.-7.12. Katalog.

Text I.Raimanová.

Zdeněk Lhotský

Martina Riedlbauchová. Vitráže, obrazy, kresby.

KS Delta, OKD Praha 6-Dědina. 6.11.-30.11.

Vladimír Švec

Salon Mina. DMD Litvínov. 6.11.-28.11. Katalog.

Text I.Janoušek.

Naďa Radvanová. Obrazy.

Eva Slavíková. Plastiky.

KS Atrium, Praha 3. 12.11.-6.12. Bez Katalogu.

Jan Steklík

Dům pánů a Kunštátu. Brno. 24.11.-3.1. Katalog.

Text J.Valoch.

Martin John. Obrazy, kresby.

Galerie mladých při MKS SKN Brno. 20.11.-16.12.

Katalog. Text J. a J.Ševčíkovi.

Kurt Gebauer. Kresby.

Na Bidýlku, Brno. Listopad. Katalog. Text I.Zhoř.

Milan Knížák, Zlomky a dokumentace.

Galerie v předsálí, MĚKS Blansko. 9.11.-4.12.

Katalog. Text J.Valoch.

Olga Karlíková. Obrazy a kresby.

Sovinec. Listopad-prosinec.

Prosinec

Aleš Lamr. Obrazy, kresby, objekty.

Galerie D, Praha 5. 8.12.-17.1. Úvodní slovo J.Kříž.

Vladimír Preclík. Sochy na dotyku závislé.

Výstavní síň divadla Semafor, Praha 1. 1.12.-20.12.

Úvodní slovo J.D.Novotný. Katalog.

Věra Janoušková. Smalty.

ÚKDŽ, Praha 2. Prosinec. Katalog. Text M.Pánková.
Stanislav Kolíbal

KS Opatov, Praha 4. Prosinec. Katalog. Text S.Kolíbal.

Vladimír Skrepl. Obrazy, kresby.

KS Blatiny, Praha-6-Řepy. 8.-28.12. Bez katalogu.
Boris Jirků. Ilustrace, obrazy.

Kavárna Jahodový bar, Praha 1. do 13.12.

Emil Juliš

Salon Mina, DDM Litvínov. 4.12.-6.1. Katalog.
Text V.Vránek.

Tomáš Suller, Prezentace.

Galerie mladých při MKS SKK Brno. Prosinec-leden.
Katalog.

Rudolf Svoboda. Plastiky.

Vladimír Otmar. Obrazy.

KS Atrium, Praha 3. 10.12.-3.1. Katalog. Text
Marie Malířová.