

NAVRATIL

Aug 12

Obsah

	strana
Jindřich Chalupecký: Filosof Václav Navrátil	4
Václav Navrátil: Poznámky k heterothesi v uměleckém díle	6
Polana Bregantová: Bibliografie publikovaných prací Václava Navrátila	18
Karel Srp: Místa bezmezna	29
Jindřich Chalupecký: Barok a moderní umění	33
Jaromír Zemina: Ohlédnutí za Janem Zrzavým	41
Jiří Šetlík: Sochařská škola Josefa Wagnera	47
František Šmejkal: Štyrský mezi Erotem a Thanatem	53
Karel Srp: Zdvojení a dvojitost ve výtvarném umění	60
Radoslav Matušík: Absence kritiky (?)	63
Josef Hlaváček: Umění si hledá místo	61
Marhulena Nešlehová: Několik poznámek k současné tvorbě malíře Zdenka Sýkory	88
Josef Hlaváček: "Bílé" obrazy Čestmíra Kafky	92
Hana Rousová: Margita Titlová	95
V Čechách se nesmí krákorat / Hugo Demartini o jiné tradici (připravil J. H.)	98
Tomáš Kuller: Z poznámek k posledním performancím	111
Igor Zhoř: Příběh Josepha Beuyse	113
Beuys o sobě a o svém díle	122
Ivona Kaimanová: Výběr výstav moderního českého výtvarného umění v roce 1986	131

Je to, jako by nějaké telurické síly se soustředily ná-
čas v jednom místě a vyprovokovaly tam najednou duchovní ne-
klid, který se mohl uvolnit jenom výbuchem tvořivých aktivit.
Po skončení první světové války v Kolíně nad Labem se náhle
objevují tvůrčí individuality, každý je jiný a pracuje v ji-
né oblasti, nemají společného programu než svůj neklid, za-
to jsou spojeni pevným přátelstvím: po abecedě fotograf Ja-
romír Funke, filozof Václav Navrátil, malíř Zdeněk Rykr.
K tomu čtvrté jméno: ten nevystoupil literárně na veřejnost
než jednou studií v prvním ročníku Kvartu a překladem fran-
couzských básní Miloszových v mých listech, ale uvnitř této
skupiny má úlohu možná klíčovou - Jaroslav Janík, vybavený
téměř tykadlovitou citlivostí pro duchovní atmosféru svého
času.

Jak tomu tehdy v Kolíně bylo, vzpomenu právě tento Ja-
roslav Janík v srpnu 1947 při zahájení výstavy k pětasedmde-
sátému výročí kolínského gymnázia. Rukopis je v kolínském
muzeu. "Bylo tu několik mladých lidí různých temperamentů,
kteří se významně doplňovali. Příslušníci generace mají po-
cit, jako by byli unášeni jedním závanem větru a jako by sa-
mi současně tento vítr seli. Je to snad právě tato jednota
v různosti, která vytváří onu zvláštní specifickou atmosfé-
ru každé generace: v našem případě tu byl slídívý, neamírně
zvědavý duch jednoho, jemný neunikalo nic v prostoru kultu-
ry, sarkasmus druhého, který krotil fantastiku pozdních,
nočních debat, byl tu osamělý poutník, který po rozchodu
kamarádů se toulával ještě sám, aby naslouchal signálům no-
ci, dešifroval noční zvuky a dunění dalek: avšak všichni ti
různě utváření jedinci tvořili jedinou bytost s mnoha při-
savadly, jediného účastníka myšlenkového dobrodružství, je-
diného správce společného duchovního statku." Počet nesou-
hlasí. Ten první je snad Janík sám, ten druhý zřejmě Rykr,
třetí Navrátil, Funke chybí, ačkoli právě na té výstavě by-
ly vedle Rykrových prací stejně Funkovy. Nebo je ten první
Navrátil a poslední autoportrét Janíkův? Mohli by se zamě-
ňovat i v tom, jaký měli intelektuální obzor, i v jejich
inspirovanosti.

Navrátil měl mozek filozofa a citlivost básníka. Byl

vrstevníkem a přítelem Jana Patočky. Ale zatímco Patočka byl skvělým interpretem filozofického myšlení, Navrátil byl vzrušován zkušeností, která je v samém původu filozofie jako poezie. Nepatřil do žádné filozofické školy. Vzpomínám, jak jsem v rozhovoru kdysi dávno v jeho vršovickém bytě naproti Gočárovu kostelu prohodil něco banálního o umělcově odpovědnosti. Navrátil poznamenal: "Ale nejvíc se vždycky udělalo z neodpovědnosti." Poučení, jež jsem si zapamatoval. Navrátil zůstal neodpovědný, totiž vydával se na dobrodružství myšlenky bez ohledu na to, co se zrovna mělo a co nemělo. Byl velice vzdělaný, stejně sečtělý filozof jako měl výjimečný tehdy přehled o současném umění. (Když byl Marcel Duchamp roku 1927 v Praze jako člen reprezentačního francouzského družstva na šachové olympiádě, poskytovali cizí účastníci příležitost svým českým kolegům si s nimi v Unionce zahrát. Stálo to dvacetikorunu. Navrátil si šel zahrát s Duchampem. Čeští avantgardisti druhu Teigova si přítomnosti Duchampovy nevšimli. Pohrdali jím.) Podobný Navrátilovi byl před ním jediný Ladislav Klíma. Jako Klíma také Navrátil proto zůstával podivínským outsiderem. Jeho knížka o Smutku, lásce a jiných věcech, kterou vydal roku 1940, je z nejneobyčejnějších děl jeho generace. Přesto mluví-li se o těch dobách, stěží kdo na ni vzpomene - na doklad jakési chronické tuposti českého kulturního prostředí.

Původně jí chtěl dát název filozofického traktátu: Zjišťování identity. Vydal ji pod básnickým názvem, který mne napadl. Vskutku je na hranicích poezie a filozofie. Zjišťování identity: kdo jsem? kde jsem? dokonce kdy jsem? Výchozím a určujícím fenoménem pro Navrátilovo přemýšlení nebylo nic méně, než konkrétní metafyzická zkušenost, zážitek vytržení z času a místa a přece v čase a místě. To je Navrátilova "nostalgie". Je to okamžik, jehož čas není jen zde a nyní, nýbrž zároveň jindy a jinde. "Nostalgie prýští z opojení infinitezimálním okamžikem, který jsme prožili nikoli vždy přímo, nýbrž v rozličných manifestacích, v signálech absolutna". (Článek Filozofie a umění v Kvar-tu II, 3) Metafyzickou zkušeností Navrátilovou nebylo mystické zapomenutí, nýbrž skutečnost zdejšího života. "Jest to někde v zahradách, někde v lesích, nebo někde vysoko v horách, kde kdysi dávno pršelo, nebo opět někde jinde, kde bychom ve vzpomínkách zachytili, vloudivší se skrytě

do korun stromů, poslední zbytky kouře, vyslaného na památku vlakem, který nedávno odjel, avšak jež jsme nikdy v životě nespátřili? (Tamtéž.) Odtud začínává báseň. Pro Navrátila to měl být podnět pro meditaci filozofovu.

Tak se umění a filozofie promítají do sebe navzájem. Umění má přinášet do této syntézy svou jedinečnost, zázračnost, filozofie jas vědomí. To je Navrátilova "dialektika". Filozofie nemá být vědeckým hledáním pravdy. Dialektika má "udržet filozofii v intenzivním napětí, v existenciálním nepokoji, v ontickém nebezpečí"; má přispět k tomu, "aby sen o absolutnu se stal snem absolutna". (Myšlení obecné a myšlení dialektické, Česká mysl XXXIII, 1937.)

Filozofie a poezie by se měly ztotožnit. "Nejhlubší poezie je současně mytologií a metafyzikou." (Text Mýty v knize o smutku, lásce a jiných věcech, věnovaný právě Janíkovi.) Mýty jsou pokusem o zachycení náboženské zkušenosti. Výtvarné dílo mělo být podobně totemem: evokovat místo, bytost, věc, kde došlo k metafyzickému osvětlení. O náboženství Navrátil nepsal. Zůstalo u něho nevyslovitelným a nedosažitelným úběžníkem. "Začátkem i koncem poezie je metafyzické tajemství, na které vítězně útočíme, ale jehož se nikdy nezaocníme." (Několik aforismů k dílu Brezinovu v Kritickém měsíčníku.)

Václav Navrátil

POZNÁMKY K HETEROthesi V UMĚLECKÉM DÍLE

Kein Weg! Unbetretene

Nicht zu betretende; ein weg ans Unerbetene

Nicht zu Erbittende. Bist du bereit:

Mephistopheles

Otázky

O t á z k a není zjevem tak jednoduchým, jak se předpokládá. Filosofie by se měla zabývatí větší měrou problémem otázky. Otázka a odpověď není něčím, co by se navzájem od sebe tak specificky lišilo, jak by se dalo podle gramatiky a formální logiky souditi. V každé otázce je již dána

apriorní možnost odpovědi. V každé odpovědi je naopak skryta otázka.

Kulturní dějiny nejsou jen dějinami odpovědí, nýbrž spíše dějinami otázek. Pronikaví reformátoři ve vědách, ve filosofii, v umění, v náboženství nekorigují jen odpovědi (na otázky uložené jednoznačně) nýbrž reformují v mnohém případě otázky.

Vyslovme letmo několik nejzávažnějších problémů, týkajících se umění. Původ umění. Účel umění. Psychologie uměleckého tvoření. Závislost umění a umělce na společenském prostředí. Kdo studuje odpovědi, uzná, že tyto se velmi různí, podle toho, jak ve kterém intelektuálním prostředí nebo ve které vědecké epoše jsou vysloveny. Různé doby odpovídají různým způsobem na otázky zdánlivě stejně znějící. Při tom se nedá říci, že by některá z odpovědí dala bezpečnou satisfakci tomu, kdo se ptá po podstatě umění. Bude zde poukázáno na to, že problémy tyto jsou položeny příliš jednoznačně, takže platnost odpovědí jest apriorně vymezena.

Budiž dán příklad a kritika otázky, jež je i dne považována za otázku pro umění základní, to jest otázky závislosti umělce na společenském prostředí.

Dnes, pokud je tato otázka stejně formulována, se na ni odpovídá naprosto odlišně, než tomu bylo v době prvního rozmachu vědecké sociologie, v době Taina, Hennequina, Tarde, Guyau a j. Ideální odpověď na tuto otázku jest podle tehdejších vědců uskutečnitelná pouze metodou kausálně vědeckou, na podkladě skutečnosti mechanisticky pojaté. Tito vědci snažili se typem přírodního zákona, na podkladě empirického bádání kvantitativně přesně vystihnouti vliv, který vykonává společnost na utváření umělce, či umělec na utváření společnosti. Jest však dostatečně známo, že toto úsilí nevedlo k bezpečným jednoznačným výsledkům. Naopak, konečné these o vlivu společenského prostředí na umělce (Tainova, Hennequinova) jsou plně postaveny proti sobě, přes to, že byly vypracovány stejnou metodou. Zmíněná otázka, tak jak byla tehdy formulována a řešena, zůstala nevyřešena. Později se však na základě důkladného studia metodologie věd přírodních a věd duchových dospělo k poznání, že hrubě přírodovědecká metoda, jak ji mimo jiné užili Taine a druzí, má své meze, za něž nemůže jíti.

hranice přírodovědeckého tvoření pojmů byly filosofií od těch dob důkladně prozkoumány. Metodologická chyba, již vytýkáme v případě Tainově jest špatné položení otázky (falsche Fragestellung). Nebo z opačné strany, chyba záleží v tom, že bylo odpovědí překročeno apriori odpovědi, jež bylo dáno metodickým položením otázky.

Dnešní doba na problém vztahu umění a společnosti ovšem nezapomněla. Odpověď jest však uskutečňována metodou zcela jinou. Otázka poměru umělce a společnosti jest zodpovídána ve shodě s moderním způsobem myšlení nikoliv již na podkladě mechanistického, nýbrž na podkladě quasi teologického, pochopení skutečnosti. Otázka v z n í k u je nahrazena otázkou s m y s l u . Závislost příčinná se mění v souvislost duchovní. Nevědomé se jeví jako uvědomělé. Kausalita je c h á p á n a jako identita. Inaktivita jsoucná se mění v aktivitu ducha. Otázka vztahu umění k společnosti splývá tak s otázkou jednak původu umění, a jednak účelu umění, v kterémžto případě se jeví jako "tendance" v umění, což se obvykle stává při špatném pochopení této problematiky. Toto novější chápání není ovšem zodpovědné za to, že jest ho, často velmi libovolně, využíváno ve věcech veřejných a to zhusta úplnými jinak protichůdci. "Společnost" se mnohde a mnohdy obratně promění v "lid" dále v "národ" (homonymita výrazu Volk!) nebo jinde opět ve "třidu" podle okolností a podle potřeby, načež v rasu a konečně ve stát (einst Volk Rasse u. Staat) a umělec se stane duchovním vůdcem lidu, národním geniem, a snad dokonce státním ministrem, nebo revolučním pracovníkem. Na základě nesprávné aplikace tohoto moderního způsobu myšlení jsou činěny pokusy sestrojiti these, obrácené ve prospěch určitých národů, či ras, proti národům ostatním.

Srovná-li se dvojí způsob odpovědi na otázku umění a společnosti, řekne se, že ráz odpovědi se liší jak po stránce věcné, tak po stránce metodologické. Jestliže se uvažuje o tom, jak je možná dvojí odpověď na jednu otázku, po stránce metodologické tak rozdílná, přijde se na to, že otázka poměru umění a společnosti prodělala určitý historický proces. Nejde zde již jen o dva různé způsoby odpovědi na jednu otázku, nýbrž o dvě různé otázky nebo alespoň o dva různé způsoby kladení jedné otázky.

Jedna otázka se táže na poměr umění a společnosti,

v užším slova smyslu. Ptá se po souvislosti dvou izolovaných fakt spjatých pravděpodobně kauzálním nexem. Naproti tomu druhá otázka zní na teleologicky pojatou funkci, jakou zaujímá umění ve vyšším společenství.

Není v programu této statě pouštět se do úvah, který způsob koncepce je zásadně oprávněnější nebo jediné oprávněný. Chceme zde poukázat pouze na to, že řešení vztahu umění ke společnosti, a ostatních problémů obdobných, jakkoliv jest významné svým způsobem, není bezvýhradně nejdůležitějším problémem, jež je nutno řešiti ve spojitosti s uměním. Napřed musí býti podle možnosti jasno, co je umění a odtud je teprve možno určovati jeho dependence. Ani otázka poměru umění a společnosti, ani otázka účelu umění, či původu umění, ani psychologie umění nemůže vystihnouti tajnou vlastnost, tajný znak, který způsobuje umění j a k o ž t o umění. Zde navazuje problematika moderního umění. Pro ni tudíž nejsou otázky shora vytčené přímo nejcharakterističtější. Moderní úvaha o umění se snaží pochopiti umění v souvislosti ve filosofickém slova smyslu. To znamená, že za uměním se hledá absolutní pointa. Umění nebude moci zůstat v jakémś sociálně mechanickém kulturním stavovství bez metafysického významu. Nemůže býti srozuměno s tím, aby jeho vztahy k ostatním fenomenům kulturním a sociálním měly charakter pouze funkční, bez jednotné mythologie. Mythos umění solidaritu nahrazuje identitou. V uměleckém díle se určují prvky, jimiž umělecké dílo jde za s e b e s a m o . Umění q u a umění klade v sobě, aniž by se o tom vyjadřovalo diskursivními prostředky vždy j e š t ě n ě c o j i n ě h o . Je úmyslem této statě zkoumati, zda by bylo možno viděti v tomto rázu uměleckého díla jeho p o d s t a t u .

V souvislosti s tím užijeme termínu h e t e r o t h e - s i s . Heterothesis jest, doslovně vyloženo, současné kladení v něčem a něčím ještě něčeho jiného. Heterothetický princip záleží v podstatě v rozbití konvenčního pojetí identity a pragmatické ontologičnosti. Obrací se proti pojímání objektů jakožto n a i v n í c h (naivně pojatých) celků. Avšak heterothetický princip myšlení neodporuje tím principu identity filosoficky pojatému. Naopak, dalo by se říci, že heterothesis je dialektikou identity. Heterothesis je hledána různost v identitě a identita v různosti.

Ve filosofii se najde heterothetický způsob myšlení

v transcendentalismu, v transcendentální logice, která se zabývá l o g i c k o u účastí názoru a myšlení (Anschauung und Denken, Rezeptivität u. Spontaneität. Erfahrung und Logik, Form u. Inhalt Subjekt u. Objekt a j.) na faktu poznání. Transcendentální logika se zabývá l o - g i c k ý m i (nikoliv genetickými) předpoklady zkušenosti.

Spatřuje-li se v této stati v heterothesi podstatný ráz uměleckého díla, není atributem podstatný, a pojmem p o d s t a t a míněn bezpečný vnější výčet z n a k ů , jimiž by bylo umění charakterisováno jakožto určitý, mechanicky poznatelný druh faktů. Koncepce podstaty zde ponechává uměleckému dílu jeho jedinečnost, jeho nenapodobitelnost. Má spíše vystihnouti to, co je na umění deficitní, co se přímo diskursivně vystihnouti n e d á , což je sice paradox, avšak v této situaci oprávněný.

Dále je zde nutno podotknouti, že heterothetický princip uměleckého díla, o němž je zde řeč, nemá znamenati určitý výklad u r č i t é h o uměleckého díla. V heterothetickém principu není možno spatřovati m e t o d u , která by zaručovala pohodlný výklad každého konkrétního uměleckého díla na jeden způsob. Heterothetický princip není jednou z mnoha metod výkladu uměleckého díla, nýbrž je spíše sám sebou poukazem na to, že žádná metoda nestačí, aby bylo konkrétní umělecké dílo vysvětleno beze zbytků jedním způsobem. Neboť jednotlivé metody výkladu vycházejí obyčejně s jedné stránky uměleckého díla, přezírajíce stránky ostatní. Vidí v uměleckém díle pouze jednostranně zaměřenou výpověď.

Přesto, v úvahách o umění, má však každý do určité míry pravdu. To vede k jistému chaosu. Neboť v umění zdánlivě platí i soudy protichůdné.

Heterothetickým principem může býti však vysvětleno, proč tolik soudů o umění jest p l a t n ý c h , přes to, že si vzájemně zdánlivě přímo chaoticky odporují.

Heterothetický princip nemá tudíž znamenati m e t o - d u výkladu konkrétního uměleckého díla, nýbrž f i l o s o - f i i uměleckého díla vůbec. V heterothetickém rozrušení uměleckého díla se zreadlí napětí, s nímž je zde dobýváno koncentrace vší jistoty.

Tato these zde bude demonstrována co m o ž n o nejadaequatněji, jest však nutno míti na vědomí, že věci

nejsubtilnější se dají p o p s a t i jen do jisté míry. Při popisu nám zbývají jen slova. Slova jsou jména měst, jež si říkáme, sledující v duchu zeměpis cesty do věčnosti, podobní dítěti, jež si ukazuje zeměpisné názvy na mapě prstem, hledající cestu na konec světa. Také řeč umění jest pouze ukazatelem, tajnůstkařským zařikáváním formae conjurationis, snažící se přivolat duchy.

Pravda a lež

Každá poesie je pravdivá. Mluví-li se zde o pravdě, není otázka pravdy či nepravdy míněna ve smyslu staré zobrazovací teorie (Abbildtheorie) záležející ve shodě věci a mysli (adaequatio rei et intellectus) nebo, jak tento vztah byl formulován později, ve shodě předmětu se svým poznáním (Übereinstimmung der Erkenntniss mit ihrem Gegenstande). Neetická kritika tohoto stanoviska nenáleží do rámce těchto poznámek. Budiž zde pouze podotčeno, že takto konstruovaná teorie pravdy je pochybná. Nedostatky tohoto pojmu pravdy ukazují se zvláštní měrou, mluvíme-li o pravdě či nepravdě v u m ě n í . Pravda v umění nezáleží za žádných okolností ve shodě myšlení a skutečnosti, nebo obrazu a věci. Každý bez výjimky uznává, že básníkovi jde o něco více, než aby zobrazoval mechanicky věrně skutečnost. Pravda v umění má charakter transeendalistický a transcendentální, což znamená, že je hodnotou, uznanou uměleckým činem, ověřující se mimo oblast konfrontace naivně realistické. Každá poesie (pokud je poesíí) je pravdivá. Avšak každá poesie je též svým způsobem lživá. V poesii není dodržován pragmatický rozdíl mezi pravdou a lží. Aby dílo mohlo býti uměleckým, musí v něm býti heterotheticky kladena pravda i lež zároveň. Dichtung und Wahrheit. Mluvíme-li o lži v básnickém díle, nemáme tím ovšem na mysli lež ve smyslu občanského nedostatku cti. Lež básníkovy záleží v umělecké negaci pravdy, v nepřátelství ke konvenční skutečnosti. Básníkovo sdělení nemá za účel odpovídati přesně nějaké vytčené skutečnosti. Jest fabulací. Avšak básník přesto že mluví lež, nemá v úmyslu nás obelhat.

Básník, měřeno pragmatickými měřítky, v ě d o m ě mluví "nepravdu", jež však není j e n nepravdou, nýbrž t a k ě pravdou. Básník, jak již bylo řečeno, nepíše podle skutečnosti, neřídí se skutečností ve svém sdělení. Spíše

je tomu pravý opak. "Skutečnost" jež se objevuje v básnickém (v širším slova smyslu) díle, jako jeho obsah, jest jen vnějším symbolem, jenž mluví ještě o něčem jiném, o něčem podstatnějším. Ve smyslu toho mluví-li se o poměru skutečnosti a sdělení v uměleckém díle, dochází se k této inverzi: S d ě l e n í neřídí se s d ě l o v a n ý m , nýbrž naopak s d ě l o v a n é s d ě l e n í m . To je "kopernikánský obrat", kterého se dopouští poesie proti románové próse, (naivně) realisticky pojaté. K tomu se ještě jednou podrobněji vrátíme, v pozdější části této stati.

Pravda a lež však nejsou v básnickém osudu dvěma póly, které by byly bez identického podkladu a beze smyslu. Básníkuv osud je tentýž, jako osud náboženského myslitele, a sice že "se prolže k pravdě". Lež je i při zdánlivé ludibriosnosti básníkovou askesí, pravda je finálním básnickým heroismem. Bylo již poukazováno na to, že totální lež znamená tolik jako totální pravda. Lež básnická je tudíž aspektem pravdy, krovna tak, jako je parciální básnický případ manifestací absolutna.

Námět a předmět

Poesie n e n í popisem. Uvažujeme-li o p o d s t a t ě poesie, nemůžeme ji viděti ve zobrazování (též v "básnickém" zobrazování) předmětu, ať vnějšího (epického), či vnitřního (lyrického).

Obdobná situace zde byla v úvaze o problému pravdy, v minulé části této stati. Tam byl korigován význam zobrazovací teorie pro pojem pravdy, zde je upraven význam reprodukční teorie pro pojem umění (a tím nepřímo též pro pojem pravdy).

Útazka reprodukce v umění jest zdánlivě pro umění již vyjasněna a probojována. Není však tomu tak zcela. Jestliže se bojovalo proti reprodukci v umění, tanula tím na mysl reprodukce skutečnosti konvenční. Nemínil se tím však zásadně a důsledně princip reprodukce v ů b e c . Tímto způsobem se stává, že umění, které vzniká jakožto reakce proti reprodukčnímu rázu, má samo ráz reprodukční, třebaš p o p i s u j e místo skutečnosti reální, skutečnost surreální, nebo místo skutečnosti vědomé, skutečnost "podvědomou".

Tato kritika není namířena proti f a k t u , že se něco z a p i s u j e , nýbrž proti představě, že se něco

p o p i s u j e . Popis nikdy nemůže být adaequantní předmětu popisovanému. Již z toho důvodu nikoliv, že záleží v principech zcela jiných než je "věrné" reprodukování daného předmětu. Jest známa skutečnost, že umění, jež dochází všeobecné obliby pro svoji "realističnost" nezobrazuje věci tak, "jak jsou ve skutečnosti". Vzpomeňme někdejšího literárního malířství, které již sice v kulturních sférách vyšších vymřelo, avšak zapadlo do kulturních sfér nižších, kde vegetuje ve formě kalendářního umění, všeobecně jsou chváleno. Zde pohodlný symbol nahrazuje skutečnost a úplně saturuje požadavek realističnosti.

Na naše poznávání má veliký vliv literatura. Jestliže je určité slovo napsáno, zní v naší představě zcela jinak, než skutečná událost, jejímiž jsme účastníky. Určitý zvuk, jehož výraz je nám dán jako psané slovo, způsobí zcela jiný efekt v naší představě, než představa zvuku skutečného, vnímaného přímo auditivními prostředky. Zápis není nikdy v přesné korelaci se svou skutečností, nýbrž má působnost zcela autonomní.

Mimo to jest nutno si být vědom toho, že "popisem" se přibližujeme ke skutečnosti jen velmi relativně. To co my nazýváme skutečností, jest vlastně jen jiná forma popisu, neboť skutečnost poznáváme již uspořádanou, jakožto popis. Mluvíme-li o skutečnosti a o jejím popisu, je zde nebezpečí, že jde o tautologii.

Tato kritika reprodukčního rázu v umění jest však daleka toho, aby popřela obsahovost v umění vůbec, jež je nutná v některých oborech umění. Některé umělecké disciplíny nemohou existovati bez obsahu (námětu). Naším úmyslem jest však dáti "obsahu" uměleckého díla pravý význam, zbaviti jej charakteru hlavní složky uměleckého díla, zač je dosud považován. Konečným naším filosofickým cílem jest dáti všem obsahům jeden metafysický smysl.

Jak již řečeno dříve, vlastní p ř e d m ě t uměleckého díla, pravý jeho smysl, jest j i n ě než v jeho obsahu, v jeho námětu. Poesie (a poznání), jest věčné bombardování jednoho atomového jádra věčně novými prostředky.

Ná-li se již mluvit o popisu v umění, může se tohoto pojmu použití ve smyslu "kopernikánského obratu", jež uskutečňuje poesie, a o němž bylo zde psáno. Dalo by se směle říci, že básně nebo obraz, jehož vnější námět jest západ

slunce, není popisem západu slunce, nýbrž naopak, západ slunce, jakožto obsah básně, jest popisem b á s n ě , nebo obrazu. To znamená, že vnější obsah je pouze symbolem ideálního smyslu uměleckého díla, jež zde ve shodě s transcendentalistickou noetikou nazýváme p ř e d m ě t e m .

Vlastní předmět uměleckého díla je v obrazu a z a obrazem, nikoliv před obrazem. To znamená, že předmět je skryt z a námětem.

Není tudíž možno viděti heterothetický význam umění v koncipování předmětu naivně realistického a jeho "uměleckého" zobrazení. Dualismus předmět a popis nepatří do heterothetického rázu uměleckého díla. Pouze z důvodů jasnosti byl zde podroben kritice.

Kromě toho má pro nás filosofickou důležitost určití postavení obsahu uměleckého díla v umění a jeho poměr ke smyslu umění.

Krása a pravda

Každá poesie je pravdivá. Nebudiž zde bráno ve zlé, jestliže dodáme, že každá poesie je krásná. Adjektivem "krásný" není zde ovšem míněna krása ve smyslu konvenčním, ve smyslu populárního estetického uspokojení. Určití jednoznačně přesně pojem krásy je samo o sobě velmi obtížné z důvodů, jež byly uvedeny v této stati. Stejně jako určití pojem umění, a j. Jest jisté, že krása není "objektivní" kvalitou vnějšího předmětu. Krása (sit venia verbo) byla dříve považována za rozmanitost počitků, jež tvoří harmonii. Nyní však víme, že krása nesouvisí pouze s klasickou harmonií. O kráse se subjektivní stránky mluvíme v souvislosti se specifickým smyslovým afektem, jímž je stížen percipiens. Krása po stránce objektivní se nám jeví jakožto "přírodní" příležitost poesie. Což znamená bod, kde se básnická naše vůle ztotožňuje s přírodou.

Krása není vždy jen krásná. Naopak, krása má v sobě tajnou injekci ošklivosti, jež ji dělá svéráznou. Krása bez ošklivosti je nemyslitelná. Celkový objekt, zvaný krásný, není tudíž extrémem takto pojmenované vlastnosti, nýbrž heterothetické kladení krásného a ošklivého zároveň.

Krása se nedá postihnouti, ani analysovat mechanickou vědní metodou. Není zde možnost dekompozice ani rekonstituce, jež je ideálem věd pozitivních. Je mimo mož-

nost lidskou najít kanon krásy v normativním slova smyslu, a tak krásu tvořit mechanicky. Neboť objekt "krásný" není jen krásný.

Na základě dosavadní koncepce se dá dedukovat, že krása je aspektem pravdy. Avšak jest dovoleno tento soud též obrátiti. Pravda jest aspektem krásy.

Tato inverse má dvojí význam. Za prvé věcný. Jest jí vystižena podstatná identita pravdy a krásy. Pravda a krása spočívají na identitě, přes to, že se v reálném umění jeví heterotheticky. Neboť jak bylo dříve uvedeno, heterothesis je fenomenalita identity. Tudíž poměr krásy a pravdy v reálném umění je poměrem relativní, heterothetické koordinace v identitě. Není však poměrem subordinace, neboť v těchto končinách není již možno organisovati kosmos po způsobu pragmatických schemat. To znamená: nedá se zde bez výhrady podřaditi jeden jev druhému.

Za druhé. V souvislosti s tím jest onou možností inverse napřed znemožněn a i v ní úmysl, učiniti z krásy scholastickou služku "pravdy". Mnozí se totiž domnívají, že vynášeli jedinou možnou pravdu, a jsou ihned pohotově ochotní, z této pravdy dedukovati domnělý smysl a účel poesie. Proti takto naivně pojatému účelu a smyslu poesie, dá se zcela dobře a směle postavití tertullianovsky a paulinsky absurdistický soud, že poesie nemá vůbec smyslu, ani účelu, a že tudíž poesie je nesmyslná a bezúčelná. Neboť takového smyslu a účelu, jak jest jí přikládán v těchto případech, poesie nemá.

Poměr krásy a pravdy v umění se dá vyjádřiti obrazem, ježž je možno formulovati jako bajku bez konce, a bez pointy.

Krása a pravda zahájily historický závod o to, kdo dříve doběhne k cíli. Závod trvá od nepaměti. Krása se snaží předstihnouti pravdu, a pravda krásu. Jaký bude výsledek tohoto dramatu? Nikdy se to nedá říci. Budiž zde pouze vyslovena domněnka, že první k cíli dorazí pravda, avšak toho se nikdy nedovíme jistě.

Dříve než byl dán povel k tomuto historickému závodu, nebylo vidění, nebylo slyšení, nebylo ničeho. Zatím umělecké dílo žije v napětí a z napětí tohoto dramatu. Toto napětí je tragickým svárem uměleckého díla.

Byla zde projevena domněnka, že na konec zvítězí pravda.

Tím má být vyjádřeno, ovšem velmi obrazně a s voškerými vyhradami a protesty proti deklasování a zneužití této these, že krása je pohlcena pravdou in potentia. Čili, heterotičnost umění jednou zanikne. S tím zanikne též umění, jakožto umění, neboť umění jest charakteristickou nedokonalostí, jak bylo considerantem vysloveno a vyloženo na jiném místě (Kvart II., 3. Umění a filosofie).

Lyrické a epické

Ve smyslu školského dělidla se dělí poesie podle obsahu na poesii lyrickou a na poesii epickou. Lyrická poesie vyjadřuje náladu, city. Podle školského určení je předmět lyrické poesie ve vědomí (nálada jakožto psychický fakt). Naproti tomu poesie epická popisuje nějaký děj. Školská poetika o tom praví, že předmět epické poesie je ve vnějším světě, mimo vědomí (historický děj).

Podle tohoto určení poesie lyrická vychází ze situace a poesie epická z d ě j e . V důsledku toho může být považována poesie lyrická za "statickou" a poesie epická za poesii "dynamickou".

Pojem statickosti a dynamičnosti byl Kvartem filosoficky přehodnocen (Kvart II., 3., o. c.). Na základě toho, že byl dynamický princip dialekticky doveden do důsledků, byl sám sebou překonán. Objevila se jeho totožnost s principem statickým. Tak byl získán princip "statického času", jež je možno považovati za vlastní čas básnický.

S tímto přehodnocením principu statického a dynamického však souvisí též přehodnocení principu lyričnosti a epičnosti v umění. A to tím způsobem, že stejně jako se ztotožňuje statika a dynamika, stotožňuje se obdobně s nimi a v závislosti na nich lyrika a epika.

Dá se snadno viděti na příkladech z velikých básnických děl, a zejména z moderní poesie, že je zde suspendován rozdíl mezi epičností a lyričností. Princip rozlišování lyrické poesie a epické zůstává tak vyhrazen literární historii. Ve skutečnosti každý opravdový básník viděl jednou ve svém životě - stejně jako indický jogin květ lotosový - hluchý květ bezčasovosti. Nejvíce minuciosní a zažitá epika se stává lyrikou, a nejhlubší lyrika se stává epikou. Čím podrobnější je epika, tím se stává lyričtější a čím podrobnější je lyrika, tím se stává epičtější. S t a v duše se mění v děj,

a d ů j se mění ve stav.

To, co bylo dříve považováno za "náladu" ("prchavou", "náhodnou"), jest d r a m a t e m pevně zakotveným do světových dějin, dramatem lásky, jež je rodnou půdou mytů.

Tudíž jednou frazí: Není poesie lyrické a poesie epické, nýbrž p o e s i e j e l y r i c k á a e p i c k á .

hudba a slovo

Co je to básně? Jak má vypadati básně? Tyto dvě otázky jsou zdánlivě podstatně různé. První otázkou se ptáme po konkrétním jsoucnu, v odpovědi čekáme analýsu toho, co je zde d á n o. Druhou otázkou se ptáme nikoliv po tom co j e , nýbrž jaké to, co je, má b ý t i, čili co má býti. První otázka má charakter teoretický, druhá otázka má charakter praktický. Obě dvě otázky jsou v podstatě ztožnitelné. Neboť to, co má býti, je způsobem ideální, perfektní existence toho, co je.

Básně je hudba a slovo. Hudební prvek je možno viděti nejen ve zvukových kvalitách básní, nýbrž též v té vlastnosti, že básně rytmicky unáší svými slovy, mimo význam svých výpovědí. Avšak výpověď (i když ne pouze diskursivní) v básni zůstatí musí.

Tyto oba prvky jsou v básni současně. Není možno tvořit básně na základě jednostranného využití jednoho nebo druhého prvku. Není možno, aby básně byla "koncertem" představ. Teorie o "vodotrysku" představ, o "volném impersonálním pásmu" představ jsou pochybené. Básně neskládá se z představ. Básně sama je jednou představou. Kdyby básně byla j e n koncertem představ, pak by úplně vymizel její transcendentální charakter. Všechno básnické drama by bylo odbyto z d e v básni. Básník, který chtěl na podkladě exhibice představ dělati z básní jakési písničky bez slov, dospěl nakonec k tomu, že tvořil s l o v a bez p í s n ě. Básník, který se vzdává své personalitě a svého hravství, a chce básni pouze reprodukovati "hru" svých představ, jest dobrovolně Humovým psem v poesii, nebo v nejlepším případě j e n dítětem.

Básně se neskládá z představ, neboť básně vůbec není skládána. Kdo chce po vzoru velmi modních, informovaných a dovedných autorů, nebo podle středověkých artisanů básně

skládati, ten nakonec dopadne tak, jako konstruktér Homunkula, který velmi dobře sice ví, kam co patří, neboť tolik "kultury" má, ale - běda - nemůže svému výtvaru vtisknouti to poslední a zcela malé, avšak to nesmírně jediné, a sice entelechii života. Umělá básně neexistuje.

Naproti tomu však básně není jen diskursivní výpověď, jak již zde bylo ukázáno dříve. Básně sděluje věci takové, které diskursivní soud nemůže sdělit se stejnou intenzitou. Sdělovací technika básně jest spíše jakousi telepathií. Básně sděluje též to, co v ní napsáno n e n í . Po této stránce se dá vzít vážně úsudek, kterým má býti moderní básně zesměšněna, a sice, že je kabalou. Moderní básně je skutečně moderní kabalou.

Poesie jsou výkřiky, hesla, myty a - ticha. V interjেকcionálním rázu jazyka je básnický prvek. U kolébky řečí je básně. Též u kolébky poznání vůbec. L o g o s jenž byl na počátku, jest básně a básně, jež přijde na konec, bude Logos.

Poesie není luxem, nýbrž chronickou bolestí, jež bolí lidstvo, bolestí konečnosti.

Tudíž, umělecké dílo je vše a oždy j e š t ě n ě c o . V každém uměleckém díle, i když jsou tam vyčerpány všechny poznání možnosti, přihodí se zcela automaticky ještě něco, třebaš se to jeví jako pathos ticha, třebaš to jest nepoznatelné v normálním slova smyslu!

Polana Bregantová

BIBLIOGRAPHIE PUBLIKOVANÝCH PRACÍ VÁCLAVA NAVRÁTILA

Bibliografie pokrývá období od roku 1930 do roku 1948. Zahnuje knihy (O sociální myšlení, 1939 a O smutku, lásce a jiných věcech, 1940) a úvodní texty k výstavním katalogům (Vojtěch Tittelbach, 1933 a 1936, Běla Kašparová, 1943); těžiště Navrátilovy práce je však uloženo v časopisech (rozsáhlé filosofické studie, řada drobnějších úvah, glos a komentářů, četné referáty o knihách, na počátku třicátých let několik překladů pro Kvart).

Východiskem pro zpracování byla lístková bibliografie

ČČSL ČSAV, z níž byly vybrány též recenze dvou Navrátilových knih. Soupis byl doplněn excerpací periodik, které uvádím v připojeném seznamu včetně let, kdy do nich Navrátil - též pod šifrou V. N. - přispíval. Všechny texty (s výjimkou disertace) jsou popsány "de visu".

Děkuji Karlu Šrpovi za to, že mě vyzval k sestavení této bibliografie a že mi poskytl své záznamy Navrátilových prací.

České mysl (1936 - 1938, 1943)

Čteme (1938)

Kritický měsíčník (1938 - 1940, 1945)

Kvart (1930 - 1931, 1933 - 1935, 1937, 1945 - 1946)

Lidové noviny (1936 - 1940; podrobně excerpována léta
1936 - 1938)

Listy (1947)

Naše doba (1936)

Naše zprávy (1940)

Nazhledy (1935 - 1938)

Útok (1936)

Veraikon (1931 - 1932)

Volné směry (1948)

Život (1935, 1942, 1948)

(časopisy Ruch filosofický a Čin, uvedené v Navrátilově hesle ve Slovníku českých spisovatelů, 1982, s. 337 - 338, jeho práce neobsahují)

1930

Louis Aragon: O stylu. Přeložil V. Navrátil.

Kvart, 1, 1930-31, č. 1 (1930), s. 54 - 56.

Rozbití osobnosti a poesie.

Kvart, 1, 1930-31, č. 2 (1930), s. 143 - 146.

1931

Cesta k "vědomí vůbec" u Jindřicha Rickerta.

Disertace obhájená na filosofické fakultě University Karlovy ve školním roce 1930-31. Posuzovatelé: Břetislav Foustka a Otakar Kádner.

Racionalismus a iracionalismus.

Kvart, 1, 1930-31, č. 4 (1931), s. 259 - 262.

Paul Eluard: U okna. Přeložil V. Navrátil.

Kvart, 1, 1930-31, č. 4 (1931), s. 302.

Paul Eluard: Důsledky snů. Přeložil V. Navrátil.

Kvart, 1, 1930-31, č. 4 (1931), s. 310.

Postavení Faifirovo v moderním českém malířství.

Veraikon, 17, 1931, s. 107 - 110.

1932

Idea pospolitosti.

Veraikon, 18, 1932, s. 41- 44.

1933

Boj o moderní umění daleko není ještě dobojován ...

In: /Katalog/ Souborná výstava V. Tittelbacha.

Praha, Umělecká beseda, Alšova síň, 8. - 28. dubna 1933,
s. /2./

(Přetištěno doslovně v Útoku, 5, 1935-36, č. 15 (1936),
s. 177.)

O Křisi kriseologie.

Kvart, 2, 1933-35, č. 1 (1933), s. 4 - 11.

Stuart Gilbert: Umění a intuice. Přeložil V. Navrátil.

Kvart, 2, 1933-35, č. 1 (1933), s. 75 - 80.

1934

Happy end ve snu.

Kvart, 2, 1933-35, č. 2 (1934), s. 51 - 54.

Umění a filosofie.

Kvart, 2, 1933-35, č. 3 (1934), s. 65 - 79.

1935

Poznámky k heterothesi v uměleckém díle.

Kvart, 2, 1933-35, č. 4 (1935), s. 25 - 35.

(zn. /- Václav Kenč/: Příspěvek k filosofii umění.

Rozhledy, 4, 1935, č. 17, 30. 5., s. 137 - 138. -

Poznámka k článku V. M.)

O metafoře.

Kvart, 2, 1933-35, č. 4 (1935), s. 47 - 48.

Kniha o titanismu. /Ref./

Rozhledy, 4, 1935, č. 24, 19. 9., s. 191 - 192.

(V. Černý, Essai sur le Titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 - 1850)

Čistá poesie. /Ref./

Rozhledy, 4, 1935, č. 26, 3. 10., s. 205 - 206.

(H. Bremond, Čistá poesie)

Kniha o Španělsku. /Ref./

Rozhledy, 4, 1935, č. 39-40, 19. 12., s. 306 - 307.

(G. Winter, Don Quijote na rozcestí)

Kniha o titanismu. /Ref./

Život, 13, 1934-35, č. 9-10 (1935), s. 180.

(V. Černý, Essai sur le Titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 - 1850)

1936

Jest někde v pamětech pralidí ...

In: /Katalog/ Vojtěch Tittelbach. Výstava obrazů.

Praha, Alšova síň Umělecké besedy, 18. dubna - 10. května
1936, s. /2./

(Přetištěno doslovně v Útoku, 5, 1935-36, č. 13 (1936),
s. 177.)

Eduard Beneš: Deux Conférences sur T. G. Masaryk. /Ref./

Česká mysl, 32, 1936, s. 230 - 231.

Dr. Josef Kratochvíl, dr. Karel Černocký a Otakar Charvát,
Filosofický slovník. /Ref./

Česká mysl, 32, 1936, s. 231.

La Bibliographie de T. G. Masaryk par Boris Jakovenko. /Ref./

Česká mysl, 32, 1936, s. 231.

Masaryk as European by J. L. Hromádka. /Ref./

Česká mysl, 32, 1936, s. 231.

Philosophische Hefte. Ročník V. Sešit 1/2. /Ref./

Česká mysl, 32, 1936, s. 231 - 232.

Civilisace a folklor.

Lidové noviny, 44, 1936, č. 498, 5. 10., s. 5.

Evropská kavárna. /Ref./

Lidové noviny, 44, 1936, č. 524, 19. 10. s. 6.

(J. Gunther, Evropa - jaká je)

Maximy spisovatelů.

Lidové noviny, 44, 1936, č. 537, 26. 10., s. 4.

Ruská revoluce v pojetí Trockého. /Ref./

Lidové noviny, 44, 1936, č. 552, 4. 11., s. 9.

(L. Trockij, Dějiny ruské revoluce, díl III. Říjnová re-
voluce)

Pomalů a rychle. /Ref./

Lidové noviny, 44, 1936, č. 574, 16. 11., s. 4.

(J. Čapek, Kulhavý poutník)

Sociologie a estetika. /Ref./

Lidové noviny, 44, 1936, č. 574, 16. 11., s. 4.

(J. Mukařovský, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty)

Nejzajímavější kniha 1936. (Anketa./

Lidové noviny, 44, 1936, č. 599, 29. 11., odpověď V. N.
na s. 8 přílohy.

(F. Halas, Dokořán; J. Patočka, Přirozený svět jako filosofický problém; J. Čapek, Kulhavý poutník; J. Kopta, Chléb a víno)

Tři obrany demokracie. /Ref./

Lidové noviny, 44, 1936, č. 613, 7. 12., s. 4.

(C. Delisle Burns, Demokracie; W. Whitman, Vyhledky demokracie)

Kniha o fašismu. /Ref./

Lidové noviny, 44, 1936, č. 638, 21. 12., s. 5.

(J. Kapras, Fašismus)

Dr. Václav Černý, Essai sur le Titanisme dans la Poésie romantique occidentale entre 1815 - 1850. /Ref./

Naše doba, 43, 1936, s. 506 - 507.

Lockhartova "Cesta ke slávě". /Ref./

Rozhledy, 5, 1936, č. 4, 27. 2., s. 33.

(B. H. Bruce Lockhart, Cesta ke slávě)

Československá kronika. /Ref./

Rozhledy, 5, 1936, č. 7, 19. 3., s. 56 - 57.

(F. Peroutka, Budování státu 3.)

Kniha o Bolzanovi. /Ref./

Rozhledy, 5, 1936, č. 12, 26. 4., s. 94 - 96.

(E. Winter, B. Bolzano a jeho kruh 80)

Publikace České Akademie věd a umění.

Rozhledy, 5, 1936, č. 13, 30. 4., s. 103 - 104.

Sborník Emila Smetánky. /Ref./

Rozhledy, 5, 1936, č. 16, 21. 5., s. 131.

(Naše řeč univ. prof. Dr. E. Smetánkovi k šedesátým narozeninám)

Steed o Hitlerovi. /Ref./

Rozhledy, 5, 1936, č. 17, 28. 5., s. 135.

(W. Steed, Hitler - odkud a kam?)

O Laichterově nakladatelství.

Rozhledy, 5, 1936, č. 13, 4. 6., s. 142 - 143.

Knihy o Kalvínovi. /Ref./

Rozhledy, 5, 1936, č. 30, 29. 10., s. 238 - 239.

(Calvin, kardinál a reformátor)

Filosofický podzim u Laichterů.

Rozhledy, 5, 1936, č. 30, 29. 10., s. 242.

Obrasy Vojtěcha Tittelbacha 1933-36.

Útok, 5, 1935-36, č. 15 (1936), s. 177.

(Doslovný přetisk textů V. N. uveřejněných v katalozích
V. Tittelbacha z let 1933 a 1936)

1937

L. dvík Svoboda: Filosofie v SSSR. /Ref./

Česká mysl, 33, 1937, s. 86.

Myšlení obecné a myšlení dialektické.

Česká mysl, 33, 1937, s. 55 - 70, 186 - 198.

Josef Král, Československá filosofie. /Ref./

Česká mysl, 33, 1937, s. 236 - 238.

Quodlibetalia o lidském osudu.

Kvart, 3, 1937, s. 1 - 6.

O smrti.

Kvart, 3, 1937, s. 86 - 88.

O metodě.

Kvart, 3, 1937, s. 158 - 165.

Kritika horizontů.

Kvart, 3, 1937, s. 239 - 244.

Varia. Paradoxie lásky. O smrti.

Kvart, 3, 1937, s. 284 - 290.

Rozhovor o socialismu. /Ref./

Lidové noviny, 45, 1937, č. 30, 18. 1., s. 6.

(J. R. MacDonald, Socialismus)

O konformismu.

Lidové noviny, 45, 1937, č. 43, 25. 1., s. 5.

Sedmdesát let Mare Dessoira.

Lidové noviny, 45, 1937, č. 68, 7. 2., s. 9.

Oněgin a d'Anthes.

Lidové noviny, 45, 1937, č. 82, 15. 2., s. 4.

(A. S. Puškin)

Hledá se heslo.

Lidové noviny, 45, 1937, č. 108, 1. 3., s. 4.

- Osobnosti a ulice.
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 121, 8. 3., s. 4.
- Tyršův pesimismus.
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 147, 22. 3., s. 5.
- O avantgardismu a avantgardnictví.
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 210, 26. 4., s. 4.
- Eritis scientes.
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 221, 3. 5., s. 5.
- (Též o Reinigerově knize Friedrich Nietzsches Kampf)
- Dogmatismus a skepticismus.
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 246, 17. 5., s. 5.
- Dějiny československé filosofie. /Ref./
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 257, 24. 5., s. 5 - 6.
- (J. Král, Československá filosofie)
- Umění a pocit času.
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 282, 7. 6., s. 5.
- "Bláznovství" v dějinách kultury.
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 295, 14. 6., s. 5.
- Kniha o Panevropě. /Ref./
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 314, 24. 6., s. 7.
- (R. N. Coudenhove-Kalergi, Europa ohne Elend)
- Pokus o evropskou syntézu. /Ref./
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 342, 11. 7., s. 9.
- (C. Sforza, Evropa a Evropané)
- Mezinárodní spolupráce filosofů.
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 523, 17. 10., s. 9.
- (Též o obsahu prvního ročníku mezinárodního filosofického časopisu Philosophia)
- Nejzajímavější kniha 1937. (Anketa./
- Lidové noviny, 45, 1937, č. 611, 5. 12., odpověď V. N. na s. 7 přílohy.
- (V. Černý, Essay o básnickém baroku; J. Seifert, Jaro s bohem; E. Hostovský, Dům bez pána)
- Rok 1921. /Ref./
- Rozhledy, 6, 1937, č. 1-2, 11. 2., s. 5 - 6.
- (F. Peroutka, Budování státu 4.)
- Bergson.
- Rozhledy, 6, 1937, č. 7, 10. 3., s. 49 - 50.
- Úvod do individuální psychologie. /Ref./
- Rozhledy, 6, 1937, č. 20, 10. 6., s. 156.
- (K. Dreikurs, Úvod do individuální psychologie)

Amicus generis humani.

Rozhledy, 6, 1937, č. 26, 30. 9., s. 196 - 197.

(T. G. Masaryk)

Socialisté a válka. /Ref./

Rozhledy, 6, 1937, č. 33, 18. 11., s. 252.

(K. Kautsky, Sozialisten und Krieg)

Poesie a architektura. /Ref./

Rozhledy, 6, 1937, č. 38-39, 16. 12., s. 296.

(V. Obrtel, Kátice Beraniky)

O Josefu Pekařovi. (Příspěvky k životopisu a dílu.) /Ref./

Rozhledy, 6, 1937, č. 40, 23. 12., s. 309 - 310.

1938

Václav Černý: Esaj o básnickém baroku. /Ref./

Česká mysl, 34, 1938, s. 90.

Co četli čeští spisovatelé o prázdninách. /Anketa./

Čtení, 1, 1938-39, č. 1, 30. 9. 1938, odpověď V. N. na s. 4.

(Spisy Platonovy; E. Hostovský, Tři starci; A. Červín,

Chemie, dobyvatelka světa)

Sekularizace hrdinství.

Kritický měsíčník, 1, 1938, s. 13 - 19.

Zařazenost.

Kritický měsíčník, 1, 1938, s. 139 - 140.

Řeš o občánkově.

Kritický měsíčník, 1, 1938, s. 285 - 286.

Před rokem zemřel ... (Autoři: V. N. a Jan Patočka)

Kritický měsíčník, 1, 1938, s. 349 - 350.

(T. G. Masaryk)

O patetických nacionalismech.

Kritický měsíčník, 1, 1938, s. 363 - 369.

O metody a kritice minulosti.

Kritický měsíčník, 1, 1938, s. 461.

Co se píše - co se mluví.

Lidové noviny, 46, 1938, č. 92, 21. 2., s. 5.

Nacionalisace a pokrok. /Ref./

Lidové noviny, 46, 1938, č. 102, 26. 2., s. 7.

(G. Friedmann, Krise pokroku)

Filosofické sborníky. /Ref./

Lidové noviny, 46, 1938, č. 122, 9. 3., s. 7.

(Philosophia, roč. 2; Česká mysl, roč. 33, č. 3-4)

Platon k nám mluví.

Lidové noviny, 46, 1938, č. 183, 11. 4., s. 5

(O vydávání Platonových spisů v Laichterově Filosofické knihovně)

Filosofické překlady z poslední doby. /Ref./

Lidové noviny, 46, 1938, č. 295, 13. 6., s. 5.

(Aristoteles, Nikomachova etika; G. Berkeley, Pojednání o základech lidského poznání; Plotinos, Enneady; Moudrost stoika Epikteta)

Nejhodnotnější kniha 1938. /Anketa./

Lidové noviny, 46, 1938, č. 611, 4. 12., odpověď V. N. na s. 5 přílohy.

(O. Spengler, Die Jahre der Entscheidung; J. Huizinga, Ve stínech zítřka; H. Ellis, The dance of life)

Platon.

Hozledy, 7, 1938, č. 3, 24. 3., s. 25 - 26.

1939

O sociální myšlení.

Praha, V. Petr 1939. 31 s. - Svazky úvah a studií. Č. 10.

(Ref.: ze /-Zikmund Škyba?/: K modernímu kolektivismu.

Lidové noviny, 48, 1940, č. 36, 22. 1., s. 3.

J. V.: Nové svazky úvah a studií.

Literární noviny, 13, 1940, č. 3, s. 70.)

Ukřižování člověka.

Kritický měsíčník, 2, 1939, s. 64 - 69.

Několik aforismů k dílu Březinovu.

Kritický měsíčník, 2, 1939, s. 157 - 160.

České komonitorium.

Kritický měsíčník, 2, 1939, s. 272.

Nejzajímavější kniha 1939. /Anketa./

Lidové noviny, 47, 1939, č. 607, 3. 12., odpověď V. N. na s. 6 přílohy.

(J. Patočka, Česká vzdálenost; Filosofické listy L. Klímy; Platonovy dialogy)

1940

O smutku, lásce a jiných věcech.

Praha, V. Petr 1940. 109 s.

(Ref.: Rudolf Černý: Z letošní filosofické úrody.

Akord, 8, 1940-41, č. 2, 20. 11. 1940, s. 68 - 73.

F. S. /Fedor Seldan?: Nejistota individualisty.

České slovo, 32, 1940, č. 167, 20. 7., s. 8.

O. Šimáček: Václav Navrátil: O smutku, lásce a jiných věcech.

Čtení, 2, 1939-40, č. 15, 12. 9. 1940, s. 222, 224.

vbk. /Václav Běhounek/: Václav Navrátil: O smutku, lásce a jiných věcech.

Dělnická osvěta, 27, 1941, č. 1, 15. 1., s. 16-17.

V. Černý: "O smutku, lásce a jiných věcech".

Kritický měsíčník, 3, 1940, s. 332 - 333.

Jan Patočka: Mythus, sen, filosofie.

Lidové noviny, 48, 1940, č. 409, 14. 8., s. 7.

František Gots: Knížka aktuální filosofie.

Národní listy, 80, 1940, č. 201, 27. 7., s. 4.

Jaroslav Nečas: Esejistický jarmark.

Naše zprávy, 2, 1940, č. 55, 10. 7., s. 7.

Odpověď autora kritikovi. /Polemika./

Naše zprávy, 2, 1940, č. 59, 24. 7., s. 7.

Jaroslav Nečas: Ještě o knize Václava Navrátila.

(Polemika./

Naše zprávy, 2, 1940, č. 62, 3. 8., s. 7 - 8.

M. B.: Václav Navrátil. O smutku, lásce a jiných věcech.

Zvon, 40, 1939-40, č. 52, 11. 10. 1940, s. 722.

Něco o filosofické negaci v poesii.

Kritický měsíčník, 3, 1940, s. 29- 32.

Friedrich Nietzsche. 15. října 1844 až 25. srpna 1900.

Lidové noviny, 48, 1940, č. 430, 25. 8., s. 9.

Nejzajímavější kniha 1940. /Anketa./

Lidové noviny, 48, 1940, č. 612, 1. 12., odpověď V. N. na s. 7 přílohy.

(V. Holan, První testament; J. Seifert, Vějíř Boženy Němcové; K. Bednář, Rok)

1941

Čas vědecký. Čas básnický.

In: Dík a pozdrav. Josefu Horovi k padesátinám.

Praha, F. Borový 1941, s. 89 - 92.

1942

Transcendentální objekt v obraze.

Život, 18, 1942-43, č. 1 (1942), s. 31 - 32.

1943

Výstava Běly Kašparové ...

In: /Katalog/ Běla Kašparová.

Praha, Sín Mánesa, 31. VIII. - 21. IX. 1943, s. /1 - 2./

K logickému a filosofickému problému otázky.

Česká mysl, 37, 1943, s. 20 - 28.

1945

Jméno, které musí být stále přítomné.

Kritický měsíčník, 6, 1945, s. 130.

(T. G. Masaryk)

O situaci někdejších vzdělanců.

Kvart, 4, 1945-46, č. 1 (1945), s. 33 - 37.

K filosofii vnitřního monologu.

Kvart, 4, 1945-46, č. 2 (1945), s. 131 - 138.

1946

Místo názvu by bylo možno klást otázky.

Kvart, 4, 1945-46, č. 4 (1946), s. 363 - 367.

1947

Komentář.

In: Robert Desnos. Básně. Ve výboru Adolfa Kroupy, s komentářem Václava Navrátila. 1. vyd.

Praha, Dělnické nakladatelství 1947, s. CV - CIX.

Poznání a existence.

Listy, 1, 1946-47, č. 3 (1947), s. 337 - 359.

1948

O metachromismu v umění zvláště moderním.

Volné směry, 40, 1947-48, č. 9-10 (1948), s. 282 - 316.

Filosofické prvky v díle Šimové.

Život, 21, 1948, s. 111 - 118.

Od jiných míst se místa bezmezna liší několika základními charakteristikami: ochromují mysl tak, že ztrácí orientaci; pronikají jí jedinou, jakoby monochromní, nanejvýše v nepatrných valérech odstíněnou, bezforemnou smyslovou kvantitou; postrádají veškeré předměty a znaky, podle nichž by se dal stanovit směr nebo poloha; působí tak silně, že pohlcují smysly; do nekonečna se rozprostírající hmota,

vytváří určitou bariéru mezi člověkem a okolním prostředím; způsobují, že se v krajaích případech ocitáme na hranici světa, jejíž polohu nelze určit geograficky; neboť se vyskytuje v prostředí známém a znávaném. Při pohybu v místech bezmezna, kde končí veškeré cesty - jediná vede zpět k reálnému světu - odpadá jakákoli empirická kontrola a zásah intuice či nadsmyslových zdrojů.

Kde nejsou předměty a znaky, není lidský život. V místech bezmezna se projevuje moc přírodních živlů. Vyvolávají závrať, která vzniká při pohledu do hlubin prázdného tmavého nebe, kdy se zrak nezachytí o letícího ptáka či zářící hvězdy a bezcílně klouže po rozplývajících se obrysech mraků.

Typy prostředí, ve kterých se bezmezno objevuje, se nedají systematizovat; postihuje zcela odlišné životní situace, zahrnující prožitkovou i reflexivní rovinu vědomí. Projevuje se, jak ukáží následující příklady, v podobě sněhové bouře, kdy přímo dotýká naší lidské existence nebo za klidné meditace u středozezemního moře.

V Stifterově povídce Horský křišťál znenadání přepadla dvě děti, přecházející přes kopec do protějšího údolí, vánice. Sníh jim zakryl cestu i všechny ostatní zachytné body, zasypal jejich stopy a setřel veškeré konkrétní rysy krajiny. Nebylo na krok vidět; děti nevěděly kudy kam. Místa, která jim byla známa z dřívějška, získala náhle bezmezný charakter. Sníh vylučuje smyslovost, odnímá věcem jejich prostorovost a zbavuje je veškerých poznávacích rysů. Krajina dostala téměř abstraktní podobu. Zmizely nejen značky, podle nichž by se děti mohly řídit tj. především sloupy a tyče, ale i předměty. Jakoby vstoupily do krajiny světelnosti: "Ale kolem dokola nebylo nic než oslnivá bělost, jež

však sama tvořila kolem nich kruh stále menší a pak přecházela do světlé, pružavě se snášející mlhy, která všechno pohlcovala a zahalovala, a nakonec nebyla nic jiného než nenasytně padající sněh." (s. 469) Dokonce hrozilo nebezpečí, že se ztratí navzájem: "...samy byly tak zasněžené, že se od všeobecné bělosti ani neodrážely, a kdyby se byly od sebe na několik kroků vzdálily, nebyly by se už uviděly." (s. 471) Stifter provedl neuvěřitelně prudkou redukci vnějšího světa; vedle vizuálních potlačil i sluchové kontakty s okolím, neboť děti dávaly pozor, zda neuslyší zvon z údolí; zůstal jim jen fyziologický pocit chůze, reflektující měnící se tvrdost či měkkost sněhu. Jejich pohyb určovalo stoupání nebo klesání krajiny: "Zase nebylo kolem dokola nic než bělost a nebylo vidět žádnou temnou skvrnu, která by ji přerušovala. Zdálo se, že je nesmírné světlo, a přece neviděly před sebe na tři kroky; všechno bylo zahaleno, lze-li to tak říci, do jediné bílé tmy; a protože nebyl žádný stín, nebylo možné posoudit velikost věcí..." (s. 470) Po způsobu starších romantiků Stifter dospěl až k perceptuální inverzi, když začal hovořit o bílé tmě, avšak to ještě neznamenal, že by své líčení chtěl převést z empirického pozorování do imaginativních vidin. Důsledně lpěl na skutečnostech poskytnutých bezprostředním vjemem. Soustřeďoval se na materiální signály, které pronikaly "neprůhlednou šedí". Po určitém úseku cesty neznámým náhle postavil děti před konkrétní, avšak nepojmenovatelné útvary, jejichž zjevení vyjádřil větou: "Konečně se dostaly k nějakým předmětům." (s. 471) "Nějaké předměty" se daly pouze přibližně opsat jako desky, pahorky, trámy, tyče, zaoblené koule a pláty; jejich velikost byla určitelná vzdálenou analogií s předměty vnějšího světa (např. kostelem). Zatímco v oblasti světelnosti byly děti vydány všanc bezmeznu, kde se jejich zrak neměl o co opřít, ledovec, do kterého vstoupily, je svázal labyrintem spletených chodeb. V případě bezmezna se ocitly v bezforemné hmotě, podstatně přesahující možnosti smyslu. "Nějaké předměty" čtenáři napovídají, že Stifter nenechá děti pohltnout prázdnotou, z něhož není návratu, protože evokují, i když vzdáleně, svět předmětů a znaků. Připouští možnost záchrany. Redukce smyslovosti asociuje určité filozofické postupy, které však nejsou Stifterovi hlavním cílem; je omezen narativní výstavbou povídky. Ukazuje, jak

oscilace mezi vyexponovanou smyslovostí a jejím maximálním popřením poskytuje jeden z nejbohatších materiálů, které umělec má. Z míst bezmezna v Horském křišťálu nevede cesta do neskutečných vidin či volných meditací, ale jsou nejzazším projevem abstrakce skutečnosti, ve které se autor ocitá na okraji, kdy by smyslová plnost jeho práce mohla přejít v pouhé konceptuální schema.

S bezmeznými místy se setkáme nejen tehdy, když se hrdina vloží do rukou živiů, které rozhodnou o jeho dalším osudu, ale i za zcela klidného rozjímání. Přenesme se z nebezpečných horských pásem ke středozemnímu moři, na jehož břehu spočinul spisovatel Gustav Aschenbach (hlavní postava Mannovy Smrti v Benátkách), který "...zalétal očima do dá-lavy moře, jeho pohled klouzal, rozplýval se, lámal se v jednotvárné mlze prostorové pouště. Miloval moře z hlubokých příčin: z touhy po klidu těžce pracujícího umělce, který by se před náročnou mnohotvárností jeví rád skryl na prsou prosté nezměrnosti..." (s. 147) Mann, posuzující moře očima Aschenbacha jako sklon "k nečlenitosti, nezměrnou, věčnosti, ničemu", konstatuje jeho ambivalentní napětí, kdy neohraničenost přitahuje a bezforemnost odpuzuje. Moře mysl jak zbavuje sebe samé, nabízí rozplynutí v čistém azuru a uchvacuje tím, že staví před nezměrnou, tak podněcuje k uzavřenému, pevnému tvaru. Bezmezno se objevuje pouze v prvním případě, kdy jako by pohltilo vědomí natolik, že narušilo průběh tělesných a psychických stavů. Procházel-li Stifterovy děti krajinou světelnosti, sklouzával Aschenbachův zrak do monochromního jasu. Absence předmětu, o který se nemůže pohled opřít, stejně jako vnějšího rámu, skrze který nemůže dění pozorovat, se projevuje u aněhové bouře i u moře. Smysly nejsou schopny vnímat pevné okraje vnější matérie. Kdyby na hladině moře byl jediný bod, vytratilo by se bezmezno. Vznikly by relace se zemí, ke kterým by se ihned přidružily ostatní prostorové vztahy: pohled by získal jistotu. Jediný bod by nastolil souvislost se zemí a zbavil moře neohraničenosti.

V kritické situaci dochází nejen ke ztrátě vědomí o prostoru, ale Aschenbachovi přineslo prázdné moře ještě jeden důležitý poznatek, před který Stifterovy děti nebyly postaveny: "Horizont se uzavřel. Pod pošmournou kopulí oblohy

se všude vůkol prostíral nezměrný kotouč pustého moře. Ale v prázdném, nečleněném prostoru chybí naší mysli i měřítko pro časy a propadáme se do nezměrna." (s. 137) Na místech bezmezna mizí prostor i čas; zbývá bezforemná vlnící se hmota. Kde není čas, není ani svět, ani život.

Sníh a moře jsou jednoduchými kvalitami, uplatňujícími se především v rozprostraněnosti. V určitých případech jsou tak nezměrné, že je vědomí není schopno trvale uchopit. Otevírají cestu k oblastem ležícím za prostou empirií, vedou do transsenzuality.

S bezmezem se setkáme i v patrně jedné z nejnáročnějších částí Mannova Kouzelného vrchu, v kapitole nazvané Sníh. Hans Castorp, hlavní osoba románu, odmítí pozorovat Alpy jen z balkonové ledžie "skryt za hradbou komfortu" (s. 536); naučil se jezdit na lyžích a vydával se do vzdálených a nebezpečných horských roklí, kam dosud běžný turista nepronikl. Dostal se tak do značně riskantních situací. Jeho cesty, v kterých "hledal daleko větší a hlubší samotu", se stávaly čím dále nebezpečnějšími. Podnikal je z vnitřní potřeby, neboť mu odkrývaly sluchové a vizuální zkušenosti spjaté s jeho předcházejícím životem. V roklích nalézal prático ("Ani závan větru, který by se i jen lehounce dotkl stromů, ani zašumění, ani ptačí hlas. Bylo to prático, čemu Hans Castorp naslouchal...", (s. 535) i zelenomodré světlo, které mu evokovalo barvu očí dvou postav, k nimž měl niternější vztah. Obě smyslové kvality jej přitahovaly natolik, že chtěl být v jejich bezprostředním kontaktu čím dále, tím častěji. Za jedné vyjížďky nečekaně vznikla sněhová bouře; stratil směr a zabloudil. Částečně vlastním přičiněním si byl nucen razit cestu mimo značená pole: "Zpočátku jel podle tyčí, podle řazených holí, které byly značkami ve sněhu, ale brzy se úmyslně zbavil jejich poručíkování, protože mu připomínaly muže s trubicí a vnitřně nebyly v souladu s touto velikou zasněženou divočinou." (s. 540) Změnila se také jeho psychická konstelace, neboť "pronikal hlouběji do divokého mlčení, do hrozivého a zlověstného světa, přestože napětí a tíseň jeho nitra měnily se v opravdový strach, neboť se začalo předčasně stmívat a šero se snášelo na kraj jako šedý závoj." (s. 540) Mann pozvolna zbavoval Castorpa kontaktu s předmětným světem.

Přestával vidět a byl zmaten hustotou vložek a rychle se měnícími směry větru: "...bylo by ostatně zbytečné rozhlí-
žet se, neboť zorné pole bylo hustě zastřeno a zrak byl
bezmála vyřazen, protože byl oslepen váší tou bělebou. Bylo
to nic, bílé vířící nic, hleděl v ně, když se nutil vidět.
A jen tu a tam se v něm vynořovaly přízračné stíny světa
jevů..." (s. 543) Obdobně jako Stifter označil Mann tento
mezí stav přírody za bílou noc. Ponechal Castorpovi jedi-
ný orientační bod, jakýsi domek, kolem kterého zmateně
kroužil. Aby ještě více vystupňoval diferencí mezi stavem
jeho vědomí a realitou, zvětšil rozdíl v délce bloudění:
podle Castorpa trvalo asi hodinu, podle času fyzikálního
bylo pouze čtvrt hodinové.

Uvedené příklady dokládají především meze smyslovosti
v rámci přirozeného světa. Zahrnují hraniční případy, kdy
se setkáváme s místy, někdy dokonce označenými za "nic",
která jsou nejen nepředmětná a neznaková, ale i bezforemná.
Místa bezmezna se neváží jen k určitému pevnému prostředí,
jako např. moři, ale jejich charakter je často situační.
Mohou vzniknout za husté mlhy téměř kdekoli. Lze je rovněž
převést do oblastí sociálních vztahů a do etické sféry.
Zde nejčastěji jde o takového literárního hrdinu, který se
nemůže v životě ničeho pevného zachytit.

(Cit. dle: A. Stifter, *Horský křišťál*, Praha 1978

přel. A. Siebenscheinová;

T. Mann, *Novely a povídky*, Praha 1979

přel. J. Fučíková;

T. Mann, *Kouzelný vrch*, Praha 1975

přel. J. Fučíková, B. a P. Levitovi)

Jindřich Chalupecký

BAROK A MODERNÍ UMĚNÍ

V polovici šestnáctého století, mezi lety 1545 a 1563,
sešel se v Tridentu kongres katolické církve, kterým se da-
tuje začátek mohutného náboženského hnutí: "protireformace".

Označení je zkreslující. Jistě úspěch reformace na severu Evropy byl jedním z podnětů k svolání tohoto koncilu, ale především jím byly stejné obavy o osud křesťanství v Evropě, které zneklidňovaly věřící jak na severu, tak na jihu. "Protireformace" je hnutí paralelní reformaci severní; je to jižní reformace. Účastníky koncilu byli vskutku ze tří čtvrtin lidi středomořské kultury, hlavně Italové; Francouzi, Němci, Angličané byli v menšině. Reforma, o kterou usiloval tridentský koncil, vycházela tedy z kulturních předpokladů odlišných od severní reformace a nannoze protichůdných a vedla také k jiným resultátům.

Úmyslem severní reformace bylo zbavit křesťanství form, kterých nabylo během svého dějinného vývoje, a omezit je na to, co se dá vyvodit z Bible. Proti dějinnému dynamismu stavěla tedy tato reformace ideu náboženství statického. Reformace jižní naopak přijímala křesťanství v té podobě, jaké ve svém tehdy jedenapůltisíciletém vývoji dospělo, a usilovala je nyní přizpůsobit změněnému světu a obnovit.

Církev byla v úpadku a rozvratu. V patnáctém století "papežská kultura byla elitistická humanistická kultura, daleko izolovaná od světa obyčejných lidí," vystihuje to Stefen Ozment. "Zatímco farnosti upadaly a proti církvi se organizovala laická hnutí, papeži naslouchali uprostřed nádhery idealistickým řečem o důstojnosti člověka." /1/ Nižší kněžstvo bylo nevzdělané, nedbalé a lhostejné; mnozí pořádně neovládali ani liturgickou latinu ani rituální předpisy a udělovali svátosti, jak je napadlo. Světská moc cílila k absolutistickému státu, hleděla na svou hierarchii jako na svůj nástroj a rozdělovala výnosné církevní hodnosti komukoli - ještě na konci šestnáctého století čtyřicet francouzských biskupství drželi laici, jeden levoboček Jindřicha IV. dostal biskupský a opatský úřad jako šestiletý, roměšské arcibiskupství obsadil jedenáctiletý chlapec. /2/

Křesťanství bylo ohroženo. Je křesťanská dogmatika a ritualistika vskutku cestou zbožného života? Už Mikuláš Kusánský, sám římský kardinál, se v polovici patnáctého století zamýšlel nad možnou "obecnou shodou" ("concordia catholica") mezi katolíky, husity, pravoslavnými i muslimy - lidé se bijí ve jménu svých náboženství, zatímco božství je

nepojmenovatelné a nedostupné. Stejně názory se ozývaly častěji. Francouzský humanista Jean Bodin ve svém Heptaplomeres, napsaném roku 1593, dává hovořit katolíkovi, luteránovi, kalvínovci, muslimu a skeptikovi, aby odmítli všechna dogmata: Bůh je jediný pro všechny lidi a každý jej musí nalézt sám v sobě. Pro Pierra Charrona v téže době Bůh je "světelná propast beze dna, bez hranic a břehů, bez nahoře a dole" a nezáleží na tom, jaké náboženství kde vládne. /3/ Zdá se, že pro mnohé křesťanství přestávalo stačit. Mělo-li se zachránit, bylo potřeba hluboké revize.

Tridentský koncil založil tedy svou reformu na pokusu o velkorysou syntézu, trvající však pevně na katolických základech. Měl se v ní spojit nový státní absolutismus s absolutismem církevním, náboženské tradice s moderním myšlením, theologická spekulace s lidovou zbožností, rozumové s citovým, působení estetické s etickým. Zvláště důležitým nositelem tohoto nového úsilí se stal řád Tovaryšstva Ježíšova, potvrzený papežem tři roky před zahájením Tridentského koncilu. Organizováni vojensky v čele se svým "generálem" a systematicky vychovávaní k vysoké vzdělanosti a zároveň k naprosté poslušnosti, jezuiti se stali skutečným duchovním vojskem, které se právě tak ujalo výchovy šlechticů jako evangelizace přestých lidí na venkově i v dalekých zemích. Jezuitští misionáři pronikli do Číny i do Jižní Ameriky a zasloužili se o účinnou ochranu Indiánů před evropskými vojáky a dobrodruhy.

Severská reformace umění zavrhovala. Estetické připadalo jí jako chvála smyslového světa, od kterého se má věřící odvracet. Jižní reformace naopak si vysoce cenila umění a využívala je - avšak nikoli pro jeho vlastní smysl, pro který si ho předtím tak vážili manýristi, nýbrž proto, že mohlo být účinnou pomůckou propagace náboženských myšlenek a citů. Estetismus Tridentského koncilu se dokonce obrátil právě proti estetice manýristů. Florentský manýrismus znamenal začátek moderního umění. Ale Tridentský koncil varoval před novostí v umění. "Nikomu není dovoleno umístit nebo podnítit umístění jakéhokoli nezvyklého obrazu v kostele," znělo usnesení jeho posledního zasedání roku 1563. Námět nesmí být "pověrečný, apokryfní, falšený, frivolní, nový, nezvyklý", /4/ opakoval Gabriele Paleotti, kardinál a bologňský biskup. Církev má právo cenzurovat umění. "Umění bylo vždy kontrolo-

váno státem, jako např. v Egyptě, Řecku a Římu, a stát je obracel k dobrým cílům," upozorňoval r. 1591 G. Conarini. "V křesťanské době kontrola umění jako užitečné činnosti náleží církvi, která obecně je vedla a vždycky má vést k podpoře náboženství." /5/ Émile Mâle, obdivovatel a obháje ideologického umění barokního, se ve svém rozsáhlém díle o potridentském umění podivuje, že tato církevní cenzura se spokojila jen dohledem na dekoraci kostelů. "Mytologie už nepřinášela nebezpečí a zůstala jako potěšení. Pro křesťana, který znal pravdu, byla zálibou pro hodiny odpočinku, úlevou z přísného života. Tak usuzovali jezuiti, kteří byli tehdy velkými vychovateli. Dá se tedy pochopit - i když zůstáváme poněkud překvapeni - že už roku 1600 jeden církevní kníže si dal namalovat od Caracciů Lásky bohů, tento triumf pohanství a nahoty. Protireformace, která chtěla, aby náboženské umění bylo bezúhonné, ponechávala tedy umělci, když pracoval mimo svatyni, všechnu svobodu." /6/ Dalo by se možná říci, že co platilo pro lid, neplatilo tak docela už ani pro církevní aristokracii. Ale místo umění se stávalo v moderním světě nejisté a nejistým už zůstalo. Ukazovalo se, že se nedá zjistit, jaký vlastně je prospěch z krásy. Když se ve dvacátém století některé státy ujímají programování a cenzury umění, činí to ve stejném duchu jako církev v šestnáctém a sedmáctém: umělec má sloužit daným ideologiím.

Smysl umění nemá být v kráse. Gilio da Fabriano ve svých Due dialoghi roku 1564 plně uznává, že Michelangelo ve své fresce Posledního soudu v Sixtinské kapli "dokázal vše, čeho může umění dosáhnout", jenže "více si liboval v umění, aby ukázal, jaké je a jak je veliké, než v pravdivosti námětu". /7/ Da Fabriano vypočítává, jakých nepravostí se Michelangelo dopustil. Maluje anděly bez křídel, některé postavy mají roucha vzduta větrem, ačkoli o Posledním soudu vítr i bouře ustanou, troubící andělé jsou vedle sebe, ačkoli je známo, že budou vysláni na čtyři světové strany, Kristus zde stojí, ačkoli má sedět na trůně. /8/ Papež Pius V. byl pohoršen především nahotou Michelangelových postav a ještě za Michelangelova života uložil Danielovi da Volterra některé zastřít, po něm Klement VIII. rozhodl, že se má celá freska zamalovat, a ustoupil od toho teprve na prosbu malířské Akademie svatého Lukáše; El Greco se

nabídl, že celou fresku nahradí jinou, "skromnou a slušnou a nenamalovanou hůře." /9/ Podobných zásahů byla řada. /10/ Proces benátské inkvizice proti Veronesovi je z nich nejznámější.

Ale petridentský a jezuitský barok zároveň podnítil obrovskou uměleckou aktivitu - architektonickou, malířskou, sochařskou. Tomuto propagačnímu umění vděčí do největší míry toto katolictví za svůj úspěch. Venkovan sedmnáctého století, konstatuje Victor-L. Tapié, "pokřtěný a katolík, setrvává na neměnném základě pohanství. Itálie, kde vládne Řím v celé své skvělosti, zůstává zemí, jejíž venkov je potřeba evangelizovat, a náboženské řády tam tedy vysílají kazatele". Tento člověk hledá zázračné, naději, radost. "Obvykle se mu nedostává radosti, zázračnosti než z církevních slavností, jichž se účastní, i ze slavností zámeckých, jejichž odraz k němu dospívá." "Ve střední a východní Evropě obyvatelstvo venkova, hluboce chudobné a zvyklé na svou bídu, daleké toho, aby odmítalo barokní umění, že je plné nádhery a okázalosti, přijalo je právě proto a často s nadšením, protože vnášelo do jednotvárnosti jejich života odplatu jasu." /11/

Ale přinášela tato velkolepá rozptýlení novou zbožnost? Byla Evropa konečně vskutku pokřesťanštěna? Byzantské, románské, gotické umění k nám dosud mluví tím, že se tu religiozní a estetické prolíná v nerozeznatelnou jednotu. Stojíme-li před těmito díly, uvědomujeme si, že nevznikla proto, aby byla obdivována: ujišťují o přítomnosti božského ve světě a proto vybízejí k meditaci, modlitbě a zbožnému životu. Jinak je tomu v baroku. Důmyslná, velkolepá, eseni- vá rétorika barokní měla za cíl vytrhovat z nejistoty a lhostejnosti a vnukat konkrétní myšlenky a city: ale zbožnost nespočívá v myšlenkách a citech, nýbrž v zážitku souvislosti lidského bytí s kosmickým, který je nad rozum i nad cit. Tridentský barok byl rétorický a sentimentální, a čím více svou rétoričnost a sentimentálnost stupňovat, tím více zastíral působnost, která patří umění. Svou nedůvěrou k novému a nezvyklému, jehož se musí odvažovat umění, a svým dovoláváním se vyzkoušeného založil tento nový církevní barok tradici, která pak vedla k salónovému umění devatenáctého století. Byl to barok, který zrodil produkci do té doby neznámou, dovedně zachovávající vnější znaky umění a vnitř-

ně prázdnou: umění předstírání, kýč.

Barok měl být syntézou, ale ukázal se kompromisem. "Nikdy ode důů velkého Konstantina a jeho bazilik nebylo proměněno vše mimokřesťanské do křesťanského tvaru. Motto jezuitů 'Všecko k vyšší cti boží' znamená tedy: všechny pohanské, humanistické, racionalistické a iracionalistické, pantheistické a archaické elementy dají se 'zachránit' tím, že jsou pojaty jako estetické motivy pro propagandu víry a římské církve," píše Fritz Heer a odvažuje se závěru: je to "barokní nihilismus". /12/ Protikladnosti, které barok chtěl smířit, tím jen sílily a stále více se rozestupovaly, až ve své chvíli musely celý ten kompromis zničit. To právě kompromitování náboženského světským a světského náboženským přivedilo katastrofu jezuitského řádu, takže jej roku 1764 papež sám rozpustil. To už byl jen epilog baroka. Ať k dobrému, či zlému, moderní doba vítězně pokračovala a jezuitský řád byl právě tak moderní jako reakční.

Také barokní architektura byla kompromisem mezi potřebou církevní propagace a novým myšlením. Měla působit co největší nádherou. Ale zatímco krátká a široká loď státopetrského chrámu, kterou na papežovu objednávku rozrušil Maderna původní Michelangelovu myšlenku mocné centrální stavby, připomíná už prázdnou slavnostnost a oficiálnost reprezentativních staveb devatenáctého století, je to malý Borrominiho římský kostel San Carlo alle Quattro Fontane, který nás nepřestává dojímat živou intenzitou svých proměnlivých prostor. Siegfried Giedion právem upozorňuje, že dějinný význam barokní architektury není v její dekorativnosti, nýbrž v tom, že je nesena novým chápáním hmoty a novým prostorovým cítěním. Francesco Borromini zpracovává kámen jako plastický materiál, vynalézá vlnící zeď a "plynulé prostory". /13/ Guarino Guarini ve svém inženýrském myšlení jde daleko přes možnosti materiálů své doby a vůbec se nezajímá o dekora. "Používá ryze architektonických prostředků, aby vzderoval tíži." /14/ Balthazar Neumann pracuje s průniky sférických a elipsoidních objemů, které vytvářejí křivky třetího stupně, jež nelze vypočítat jinak než pomocí integrál. /15/ V tom všem je barok přímým předchůdcem ideí, jež mohla realizovat teprve nejdůležitější architektura moderní doby. V baroku začíná také moderní urba-

nismus. Zatímco tovární města té doby jsou od počátku scénami architektonického nepořádku, barokní urbanisti v Římě, v Paříži a v anglickém lázeňském městě Bathu už koncipují nové městské prostory.

Obdobný byl osud ostatního barokního umění. Giovanni Pietro Bellori, reprezentativní teoretik umění sedmnáctého století, shrnul v přednášce, kterou měl roku 1664 v římské Akademii svatého Lukáše, estetický názor své doby. Umění má být "vznešené"; a "vznešení malíři a sochaři napodobují v této sublimární říši nebeskou krásu a soulad a proto opravují přírodu, až je bez chyby v barvě i kresbě." /16/ Nejvýše proto cenil rodinu Carracciů a Reniho. Naopak "ti, kteří se chlubí názvem naturalistů, ti se neřídí žádnou ideou, kopírují nedostatky lidských těl a zvykají si na ošklivé a mylné". /17/ Jako odstraňující příklad uvádí Caravaggia.

Jenže umění moderní začínalo právě u těch "naturalistů". Za skvělostí, nadšením a idealismem baroka proniká skeptický a realistický duch člověka opuštěného v tomto světě, který mu jediný zbývá. To je Caravaggio se svým pohoršlivým životem a s obrazy jako ona chmurně monumentální Smrt Panny Marie, který jeho církevní objednavatel vrátil jako bezbožný, to je Rembrandt s obrazy jako nahé Bethsabe, kde s nekonečnou něžností maluje obyčejnou tvář a obyčejné tělo mladé ženy, která není než malířovou služkou a s kterou žije v nepořehnaném svazku, to je Vermeer van Delft, který se ve svých obrazech jak z drahokamů odvrací docela dovnitř a umírá jako nepovšimnutý malíř, který zanechává jen důhly; jeho zářivé umění bylo objeveno teprve v devatenáctém století. To je i Rubens, který připadal Bellorimu bez půvabu a vulgární a u kterého malba činí námět lhostejným. Jak sám říká, malba mu byla především hudbou: "neboť hudba je básnictvím v jeho nejvyšším výrazu, poněvadž je přímým a poddajným jazykem obrazivosti, jež je sama druhým stvořováním". /18/ To mohl napsat Kandinskij. A to je Velázquez, který dosáhl na španělském královském dvoře hodnosti velkomaršála a portrétoval papeže, ale na obraz Rodiny Filipa IV (Las Meninas) postavil do popředí ubohou ošklivou trpaslici a namaloval řadu podobizen dvorních šašků mrzáků a bláznů s takovým zájmem, jako by zrovna oni mu byli nejbližší. Umělec už není manýristický "druhý bůh". Je sám se svým uměním.

Na počátku tohoto sedmáctého století píše Miguel de Cervantes svého Dona Quijota. Čte se jako parodie na rytířský román, ale dá se číst také jinak. Ten potulný rytíř "musí na své pouti do nejdálejších konců světa; na něm jest, aby pronikal do nejspletitějších labyrintů, aby se vrhal na každém kroku v náruč věcí nemožných; on musí uprostřed léta na opuštěných stepích snášet palčivé paprsky a v zimě zas dravou nevlídnost vichřic a urazů; nesmí se lekat divých lvů, nesmí se báti draků a děsit všelikých příšer, neboť jeho pravým a jediným posláním je boj s dravou zvěří spíše vyhledávat, těm netvorům čelit a nad nimi pak zvítězit." /19/ To už je manifest moderního umělce.

(Z chystané knihy Evropa a umění)

- /1/ The Age of Reform, 1980, s. 403
- /2/ René Tavenaux ve: H.-Ch. Puech /red./, Histoire des religions, 1972, II, s. 1058
- /3/ A. Tenenti ve: J.-L. Goff, Héresies et société dans l'Europe pré-industrielle, 1969, s. 318
- /4/ Discorso interno delle immagini sacre, 1594; uv. Antony Blunt, Artistic Theory in Italy 1450-1600, /1940/, 1956, s. 132
- /5/ Il Figino; uv. tamtéž
- /6/ L'art religieux après le Concile de Trente, 1932, s. 3
- /7/ uv. tamtéž, s. 121
- /8/ tamtéž, s. 112 n.
- /9/ tamtéž, s. 119
- /10/ tamtéž, s. 2
- /11/ Baroque et classicisme, 1957, s. 135 n.
- /12/ Europäische Geistesgeschichte, 1953, s. 338
- /13/ Time, Space, Architecture, s. 49
- /14/ tamtéž, s. 60
- /15/ tamtéž, s. 63
- /16/ L'Idée del pittore, úvod k Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni, 1721, I, s. 8
- /17/ tamtéž, s. 15
- /18/ Leçons, 1867; uv. W. Tatarkiewicz, Historia estetyky, III, s. 379
- /19/ II, viz, překlad Zdenka Šmída

Je 21. října 1977, po druhé hodině odpoledne. Dozněly hymny, poslední hold státu Národnímu umělci, při jejichž zvučnosti se zdá propadat ještě temnější melancholii osamělá dívka na obraze, který vystavili vedle rakev, a rakev ve vlnce nese šest zřízenců v pomačkaných černých oblecích kolem salutujícího příslušníka SNB do mercedesu přidělovaného nebožtíkům nejvyšší hodnostní třídy. A to vynášení truhly s tíhou mrtvého člověka je přes profesionalitu nosičů jedna z mála přirozených a přiměřených, lidských a důstojných věcí v inscenaci tak profanující a plné pokrytectví, jemuž nasadila korunu "čestná stráž" těch, kteří umělci, dokud žil, z výše své moci a z hloubi své malosti jenom škodili: taková je daň ze slávy uznané, potvrzené a hlídané státem.

Stojím na schodišti Rudolfiny vedle ženy z ulice, která posílá za pohřebním autem znamení kříže, a přemýšlím o osudu zemřelého malíře. Byl skutečně umělcem národním, jak se s naivní radostí někdy chlubil? Je jeho dílo vsutku tak pevně spjato s duhovnými tradicemi jeho rodné země, jak u rakev tvrdil oficiální řečník, šokující posluchače malicherným "pane profesore", s nímž se obracel na toho, kterému příslušelo vždy jedině oslovení "Mistře" nebo pouhé "pane"? Z myslí mi nemizí ta tmavá Melancholie tam nahoře mezi tvrdě se postřícenými věnci, jež jako by si zkoumavě kladla otázku: "Patřím sem? Náležím tomuto národu opravdu?"

Popularita Jana Zrzavého byla nesporná, a to velmi dlouho - už někdy od let dvacátých, kdy se o ni začal starat zejména Otakar Štorch-Marien, organizátor mimořádně obratný. Bylo však jejím základem vždy to, co je u umělce nejdůležitější - práce? Nebo také, či hlavně, něco jiného? Ano, myslím si, že u Jana Zrzavého hrálo po mnoho let, jestliže ne vždycky, rozhodující úlohu právě to jiné, totiž ovzduší tajemnosti a výstřednosti, jež ho zahalovalo. Výlučnost lidí vzrušuje a přitahuje, a tím víc, čím je podivínatější: trpaslík bordelů Toulouse-Lautrec, šílenec s uříznutým uchem Van Gogh. A stejně tak je přitahují pověsti. A protože literáti píšící o umění tíhnou takřka bytostně k vytváření legend a poněvadž Jan Zrzavý jim k tomu

poskytoval nejen svým peditivním uměním, nýbrž i svým zevnějškem, chováním, celým způsobem života látku velmi vhodnou, octl se v průsečíku dvojího zájmu, laického i profesionálního, v němž vznikají pověsti obzvlášť životaschopné - a stal se poměrně brzy osobou pověstnou. To bylo před 2. světovou válkou a doba poválečná přitížlivost této životující legendy ještě značně zvětšila tím, že odsunula umělce tvrdošíjně si věrného na dlouho do ústraní, téměř do illegality. A co je zapovězené, láká obecnostvo neméně než to, co je výlučné a tajemné. A tak jen stěží rozlišíme, do jaké míry bylo neobvyklé množství návštěvníků malířovy první velké výstavy po válce, uspořádané v Praze roku 1963, výrazem opravdového zájmu o umění nebo aspoň o umělce, do jaké míry bylo projevem psychózy vyvolané nepřírozenými podmínkami - projevem snobské senzacechtivosti nutkající lidi podívat se na obrazy, které po léta vidět nemohli a které nyní vidělo tolik druhých, a do jaké politickou manifestací (neboť i ta v tom byla), jíž nešlo ani tak o to, co se tolik roků zakazovalo, jako o samu zakázanost, pochopitelně vzbuzující odpor k těm, kdo zakazovali.

A právě neobvyklý a nepřírozený zájem o výstavu z roku 1963 byl hlavní příčinou malířovy iluze, že je umělcem národním de facto, ne pouze de iure jako tak mnoho jiných - on sám byl ostatně legalizován až později. Říkám iluze, poněvadž představy týkající se národnosti patří k nejklamivějším a nejméně jasným vůbec: popularitu lze měřit dost přesně, ale vnitřní příslušnost k národu, založenou na takzvaných národních vlastnostech, ne - těch opravdu obecných rysů je velmi málo a protože jsou povšechné, skoro už necharakterizují. A potom: národní povaha není nehybná, mění se, a co zde v určitou chvíli dosud platí o části národa, nemusí už platit o většině. Český vztah k práci, kdysi tak vzorný, je příklad za jiné. A pokud jde o národní příslušnost umělců, znejasňuje ji, myslím, již sama podstata umělectví. V jistém smyslu je tato příslušnost výraznější, v jistém však méně výrazná než u ostatních lidí - umělec je Čechem, Němcem, Italem (jako člověkem vůbec) víc a zároveň méně než ti druzí. Svou tvůrčí potřebou a schopností přesahuje ostatní lidi a třebaže tvořivým způsobem řeší i problémy, které se týkají také jich, a řeší je i za ně, tímto přesahem se z jejich společenství

vyděluje, vzdaluje se nejen jejich normám (a proto ve své "skvělé odloučenosti" po normalitě tolik touží), nýbrž i jejich potřebám - pro svou přebytkovou duchovní kapacitu se tu sám stává poněkud přebytkovým. I když mluví o "normálních" lidech a k nim, mluví právě pro to své "navíc" trochu jinou řečí, méně pochopitelnou, náročnější, krásnou sice, ale nelibivou, dělající z něho, zrovna tak jako to jeho věčné kladení otázek a řešení problémů, občana nepohodlného. Neboť normální lidé před těžkostmi, zejména před těmi, jež se jich nedotýkají přímo (pokud je vůbec vidí), většinou uhýbají. Chtějí mít svůj klid, své pohodlí a chtějí se bavit: umění Josefa Lada by nikdy nebylo dosáhlo takové obliby, kdyby nebylo zábavné a kdyby neukazovalo život tak často jako idylu. Pro tyto vlastnosti pak lidové publikum Ladovi odpouští i drané zkratky a nadsázky jeho kresby, její "schválnosti" a "naivnosti" a všechno další, co z ní dělá kresbu moderní - něco za něco. A umění Jaroslava Haška? Zamyslí se někdy běžný čtenář Švejka, co za člověka se vlastně skrývá ve figurce prostáčka-aprostáčka a poplety, kterého úřady prohlásily za blba a kterému (ne s ním, ale jemu!) se může on, čtenář, tolik smát? Pochybuji o tom - on se chce především bavit.

Za této situace si veřejnost umění vnitřně přisvojuje (to znamená chápe je) jen velmi omezenou měrou: kolik lidí si takhle přisvojilo dejme tomu malbu Monetovu nebo Cézannovu? Nebo poezii Rimbaudovu, nebo Máchovu? Kolik je jich schopno a ochotno pochopit všechno to mučivé a ničivé, co dalo dílu těchto umělců tak velkou váhu? Jenom nepatrná část veřejnosti v pravém slova smyslu kulturní, možná jen hrstka lidí zasvěcených či spíše "posvěcených", historiků a kritiků (zdaleka ne všech) a ještě spíše jen umělců. A ti další, lidé, zbytek národa? Nejvyšší stupeň sblížení s umělcem je zde asi to, že si člověk bez vyhraněných duchovních potřeb dovede z paměti vybavit aspoň jeden jeho výtvar, aspoň jeden obraz, jednu jedinou básničku nebo alespoň její část, kterou mu tam vtiskly svým ustavičným tlakem prostředky pro výchovu, vzdělávání a kultivaci obyvatelstva. Ale co to má společného s opravdovým osvojením? To že by stačilo k pocitu vnitřní souznělosti, duchovní spřízněnosti s tvůrcem - k vědomí, že mluví i za něho, za diváka a posluchače z lidu? A bez tohoto vědomí umění vpravdě ná-

rodní neexistuje. Protože k jeho vzniku nestačí pouze určité množství národních vlastností. (Nebo je národem hodným toho jména fakticky jen ta vskutku kulturní, nejkulturnější vrstva společnosti?) Umění je majetkem národa, ale ten o něm většinou mnoho neví tak jako člověk, který dostává darem knihy, jež nikdy nepřečte, a nedoví se tedy ani, že možná také přičiněním jejich autorů může číst, psát, mluvit rodným jazykem a že i oni mají zásluhu na tom, že tento jazyk ještě nezmizel ze světa. Ostatně za duchovní bytí národa bojují svým způsobem všichni umělci, kteří se v něm narodili, a to i tehdy, když na něj ani nepomyslí; ale těch, u nichž si je toho národ vědom, je v každém čase pramálo, a opakuji: tam, kde není toto vědomí, není ani národního umění.

Hovořil jsem o "vyšinutosti" umělců jako o hlavní příčině toho, že národní umění - aspoň pokud mám na mysli umění "vysoké" - náleží spíše do oblasti pomyslů než reálných faktů. A co se tu dá říci o umělcích obecně, platí tím víc o jednotlivcích, kterým život ukazuje své nejtemnější a nejkalnější kouty, někdy samo dno, a které tento lidský úděl vypuzuje na okraj společnosti ještě citelněji než onen umělecký. Jak tísnivé, tíživé, obtížné jsou teprve problémy těchto nešťastníků, jimž se stala tvorba záležitostí v nejvlastnější slova smyslu existenciální, pro něž je prvním a posledním, jediným možným, jediným zbývajícím důvodem k bytí, stěžejní podmínkou jeho nesitelnosti, kteří si svým uměním stavějí ostrov do toho moře béd, kde by jinak utonuli! A k takovým "proklatcům" patří i Jan Zrzavý. Lze-li říci o umělcích vůbec, že je jim odepřeno běžné, obyčejné lidské štěstí, poněvadž jsou umělci, o Janu Zrzavém se dá říci i opačně, že se stal umělcem, protože mu bylo odepřeno. Také on si vytvořil z umění zbraň, a níž bojoval proti tomu, co ho ničilo - proti komplexu vyvržení ze společnosti lidí normálních: stačí si pozorně pročíst jeho vzpomínky na dětství, aby se ukázalo, jak daleko sahaly kořeny této ničivé síly. Osamělost krozená odlišností byla tím základním faktem, který určil tvůrčí cestu Jana Zrzavého, na níž se pak, po mnoha útrapách, ale logicky zrodila osvobodivá představa jednotného a harmonického světa řízeného tajemnými zákony "souvztažnosti", jež způsobují, že tu samota vlastně neexistuje - představa, kterou se umělci podařilo v nejlep-

ších výtvorech vyjádřit (a tím se právě projevilo jeho mistrovství) zcela adekvátními výtvarnými prostředky, beze zbytku vstřebávajícími vše, co bývá tak vydatnou potravou literatury. Velkým umělcem se Jan Žrzavý stal nejen proto, že jeho osobní problém byl tak ostře vyhraněnou obměnou jednoho ze základních problémů lidské existence vůbec, nýbrž i proto, že se s ním statečně, úporně a důsledně potýkal a že se svého neštěstí dovedl vytěžit tolik kladných hodnot, platných jak pro něho samotného, tak pro všechny lidi, jak pro život, tak pro umění: velikost umělce se zakládá na osobním zaujetí a savrňuje se obecnou užitností jeho výsledků. Stal se velkým proto, že svůj život a své umění sloučil v tak sourodý a nerozborný celek, že své výtvarnosti dal tak lidskou duši a svou lidskost že tak plně předchnul duchem výtvarnosti: velikost umělce se rodí z lidských pohnutek, ale dokazuje se dílem a jeho zvláštními kvalitami danými uměleckým oborem.

Z tohoto hlediska je možno pokládat za vrchol tvorby Jana Žrzavého obrazy vzniklé do poloviny dvacátých let a především z let 1913-1919, tedy z doby, kdy jeho sebezáchovný boj dospěl do rozhodné a v podstatě závěrečné fáze. Ano, závěrečné, protože objevem Bretaně a severní Itálie s Benátkami jako míst in natura nejvíce odpovídajících umělcově vidině světa, kde by mohl šťastně žít, k níž se dotud přibližoval jen svou malbou - tímto objevem (a překonáním těžké nemoci) definitivně ho smiřujícím se životem Jan Žrzavý svůj zápas vítězně dokončil. Co následovalo, zisky z pobytu v Ostravě, ve Vodňanech, později z cest do Řecka atd., byly vlastně už jen doplňky, jimiž se dílo obohacovalo stále častěji pouze kvantitativně. I potom ještě vznikaly v malířově dílně věci podmanivé (vzpomínám na drobný obraz athénské Akropole zachycující spíše vizi než vjem, obrázek jakoby utkaný z barevného chmýří, skoro z ničeho, který zrodila jedna ze šťastných chvil malířova pozdního stáří na samém konci let šedesátých), ale takových bylo čím dál méně. Ticho, ono viditelné ticho básníkovy světa už dávno nebylo tichem plným napětí, jímž proletují blesky a do něhož může v každém okamžiku zahřmít, tichem skryté, o to však těžší bitvy, ale tichem poklidné práce a zábavy před usnutím, tichem usínání: to duch usínal. Ten duch, který se v letech mladosti vzpínal k nebi ve střetání se

zneklidňující a sužující tělesností, s níž pak uzavřel příměří, aby se jí ještě později občas podřídil - skromné rozkošnictví vytlačovalo neskromnou, po absolutnu sahající odříkavost...

Obrat tímto směrem nastal kolem roku 1932, kdy umělec, znavený již tak namáhavým úsilím o angelikovskou a leonardovskou dokonalost uzavřené formy, svůj malířský výraz značně uvolnil, celou svou malířskou metodu zrychlil a dal v ní víc místa improvizaci. A je pozoruhodné a jistě ne náhodné, že právě v tom čase začala veřejnost zájem o umělcovu osobu (potupně ulpívající především na příznacích toho, co bylo - jaká ironie! - prvotní příčinou jeho osamělosti) obracet také k dílu, po této výrazové proměně už snáze stravitelnému. Ty tehdejší obrazy spících lodí, podřimujících vesnic a zadumaných plání, v nichž se umělcova vnímavost, rozjímavost a snivost uplatňovaly v poměru vzácně vyrovnaném (ovšem už méně dynamickém než dříve), si domácí publikum oblíbilo asi nejvíce. Dalo by se tedy říci, že jsou také ze všech nejčestější. Snad to tak je - snad malíř našel v Bretani i jádro svého češství. Ale nebyly to již obrazy nejsilnější. Ty vznikly, jak jsem už pověděl, v letech 1913-1919, jmenují se Svatá večeře a Luna s konvalinkami, Meditace a Hoře, Dáma se závojem a Krajina s květinou, Utrpení a Kleopatra II (myslím na její nedokončenou variantu) a bez váhání je lze postavit do jedné řady s výtvary umělců největších, s malbami a kresbami Kleeovými a se sochami Brancusiovými z té doby, neboť s některými z nich mají vsakutku lecco podivuhodně společného. A kdyby byl Jan Zrzavý nanamaloval nie jiného než tyto obrazy (a pak ještě několik z let dvacátých, Kavárnu, Melancholii II, Přítelkyně a Krucemburk), v nichž se tak složitě směšuje jemnost a křehkost s houževnatou těžkopádností, krása s ošklivostí, dokonalost s neumělostí, umění s neuměním, obrazy plné tajemného vanutí a neslyšné hudby takřka nebeské, zpěvu, ale i sténání, vzlyků a skřípění zubů, jen jimi by byl veliký. Málomocný umělec dokáže vytvořit silný celek, většina po sobě nezanechá víc než silné jednotlivosti. I ze životního početného díla Jana Zrzavého anese nejpráhennější měřítko pouze část. Ale na tom nezáleží, ve věcech tverby nikdy nerozhoduje množství. (Někdy si myslím, že nejšťastnější byli umělci jako Herkules Seghers nebo Vermeer van Delft, po nichž zůstalo jen málo, ale nic sla-

bého.) Právě ty nejsilnější obrazy Jana Zrzavého však veřejnost pochopila a oblíbila si nejméně a nikdy to nebude jiné. Pochopí a spravedlivě je ocení vždy jen tvořiví jedinci, kteří tak jako Jan Zrzavý ve své nejvypjatější životní a tvůrčí etapě, osaměle bojují se svým neštěstím o život k žití; kteří jsou osamoceni v každé společnosti, v každém národě, ale mají bratry na celém světě. Při vši své roztroušenosti a skrevnosti je to soudržná a nezdolná rodina. Nespojuje ji totiž jako masy přizpůsobování silám, jež člověka zotročují, ale právě boj proti nim. A pouto zápasu o sebeurčení, o svobodu je ze všech nejpevnější. A je-li osamělý světoobčan Jan Zrzavý přesto umělcem českým (třeba snad ne národním), stal se jím asi tak jako František Bílek a Otokar Březina, Jakub Deml a Ladislav Klíma, Josef Váchal, Alén Diviš a Bohuslav Reynek, ta výstřední, nepružná, nekonformní a nezařaditelná individua, ty balvany v cestě jakoby příšle z jiných krajín, jimiž lze charakterizovat povahu národa a jeho kultury jen nepřímo, spíš negativně jako výjimkami potvrzujícími pravidlo: které jsou tu jaksi navíc, ale bez nichž by právě proto žádná kultura nebyla opravdu bohatá a živá.

Jiří Šetlík

SOCHAŘSKÁ ŠKOLA JOSEFA WAGNERA

Posloupnost sochařských škol byla u nás převážně určována osobnostmi profesorů na pražské Akademii a tím i žáky, kteří sem byli vybráni. Do obecného povědomí se právě vryla svébytnost školy Myslbekovy a Štursovy, jejichž zásluhou se vytvořila kontinuita novodobého českého sochařství. Tak výrazných škol na uměleckoprůmyslovém pražském učilišti nebylo. Jednak tomu bránilo samo zaměření ústavu na užité disciplíny - u sochařských škol hovořilo se o dekorativním a ornamentálním modelování či plastice stavební, postavení ústavu v očích veřejnosti i úřadů bylo v poměru k Akademii nižší a tedy v cílech studia méně vznešené. Ze sochařských osobností navíc málokterá vydržela na škole delší dobu, toužíc po dosažení místa na Akademii,

takže ani času na vytvoření vlastní sochařské školy na Umprum nezbylo. Profesori prosazovali se víc jako samostatní tvůrci mimo rámec školy (tak např. L. Šaloun, J. Maratka, K. Dvořák, J. Lauda), podobně jako některé individuality mezi jejich žáky, nikoliv tedy ve smyslu vyhraněné tradice ateliéru. Předpoklady k vytvoření svébytné školy sochařů na Umprum měl Otto Gutfreund; ještě před převzetím profesorské stoličky nalezl řadu následovníků mezi mladšími sochaři. Pozdní nástup k pedagogické práci (1926) a předčasná smrt (1927) mu však zabránily školu vytvořit.

Podstatně jiná situace vznikla po osvobození republiky v roce 1945. Zatímco Akademie jako vysoká škola, nacisty za války uzavřená, obnovovala svou činnost většinou s předválečným pedagogickým sborem, na uměleckoprůmyslovou školu v Praze byla povolána plejáda nových učitelských sil z řad mladší vrstvy meziválečné avantgardy. V letech 1945-48 sem nastoupili malíři a grafici E. Filla, J. Bauch, Fr. Tichý, Ant. Pele, K. Svolinský, A. Hoffmeister, Fr. Muzika, Al. Fišárek, sochaři J. Wagner, B. Stefan a J. Kavan, architekti A. Benš, P. Smetana, O. Rothmayer i z penze se navracející Ot. Novotný a výtvarníci uměleckoprůmyslových disciplín J. Kaplický, A. Kybal, E. Paličková, J. Nušl, F. David, O. Eckert kromě asistentů a budoucích docentů i profesorů. Podstatně obohacený pedagogický sbor mohl zdotat příliv studentů, rekrutujících se jak z ročníků, zdržených válkou a okupačními pořádky, tak z čerstvých absolventů středních odborných škol.

Pražská uměleckoprůmyslová škola byla statutárně ovšem také školou střední, ale charakterem, náplní výuky i zásluhou uměleckých osobností mezi pedagogy udržovala si od založení v r. 1885 výjimečné postavení při výchově architektů a umělců volných i užitých disciplín. Ráz vysoké školy dali učilišti již její první ředitelé, arch. Fr. Schmoranz a sochař J. V. Myslbek; počínaje rokem 1920 stáli v čele školy již rektori. To byl poněkud hubený výsledek snah o reformu školy po roce 1919, kdy se uvažovalo o jejím statutárním povýšení na školu vysokou v rámci spojení s pražskou Akademií. Záměr se neuskutečnil, ač Umprum svou úrovní, srovnatelnou se světem, tomuto postavení vyhovovala. Tataž otázka byla nastolena v souvislosti s chystanými reformami československého školství v roce 1945.

Za povýšení Umprum na samostatnou vysokou školu se brali její staří i noví profesori, prosazovali je i studenti a jejich mocná samospráva. Myšlenka byl nakloněn též tehdejší ministr školství prof. Zdeněk Nejedlý a jistým způsobem se stala předmětem politické licitace v systému Národní fronty: zvláště komunisté a sociální demokraté hájili tuto změnu s ohledem na potřebné organické propojení výuky a výroby v socialistické společnosti (s poukazem na porevoluční moskevský VCHUTEKMAŠ), na spojení studia s potřebami života a tvorby jeho prostředí.

Profesorský sbor i esazenstvo jednotlivých ateliérů značně povzbudilo přijetí zákona č. 53 Sb. ze dne 5. 3. 1946, jímž byla ustavena Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze. Kromě jiného bylo tím požehnáno levému politickému zaměření školy a vyostřen břit proti Akademii, svou tradiční strukturou i pedagogy spíše konzervativněji orientované. Tento stav trval do doby, kdy naopak se estetický konzervatismus stal ideologickou doktrínou. Svobodný tvůrčí duch ve výuce označily síly dogmatické studentokracie, která vzala moc na VŠUP do svých rukou, za kosmopolitickou úchylku. Začly prosazovat ždanovovský model socialistického realismu jako vzor, jenž měl být oděn do "národních forem" odvozených z umění 19. století. Tím skončila heroická kapitola školy, napsaná poválečnou generací studentů spolu s ommlazeným pedagogickým sborem. Byla neoddělitelná od šťastných chvil po letech okupačního temna, doby nadějí občanských i uměleckých, kdy všechny spojovala spontánní víra ve spravedlivější a lepší budoucnost, radikálně odlišnou nejen od doby války, ale i od zkušeností buržoazní republiky.

Těsně poválečná atmosféra na uměleckoprůmyslovém učilišti byla prosycena činností, vyvažovanou někdy až divokou bujarostí studentského života. Přelézala se z prostor důstojné budovy na vltavském břehu do ulic, menzy, kaváren, hospod i na koleje. Legendami jsou opředeny maskarní reje inspiromatů, kruté přijímání noviců do jednotlivých ateliérů, bouřlivé schůze i diskuse, plénum kontrolovaná činnost studentské samosprávy, stejně jako činy jednotlivců včetně všemi oblíbeného "národního modelissima" Joži Mrázka-Hořického. Pře o povahu i charakter umění současnosti a budoucnosti nebraly konce. Byly otevřené a svobodné, vedeny vervou mládí i vážnou odpovědností, již většina cítila

k dosud mlhavému pojmu socialistické kultury, na níž se chtěla svou tvorbou podílet.

Podobný duch ovládal i školu Josefa Wagnera. Nově zřízena vedle dosavadních sochařských škol K. Dvořáka, J. Laudy a K. Štípla byla pro adepty plastiky zvláště přitažlivá (podobně, jako brzy poté zřízený ateliér B. Stefana a J. Kavana), a to i ve srovnání se sochařskými ateliéry na pražské Akademii. Podobu školy určovala především sama lidská i tvůrčí osobnost učitelova, podíl na jejím profilu měli ovšem též studenti, kteří se zde sešli, většinou individuality s talentovými předpoklady, které shodou okolností zasáhly do české plastiky až od závěru 50. let. Zásluhou zvláštní shody obou těchto uvedených faktorů, které dnes zahrnujeme pod pojem Wagnerovy školy, se v určitém směru ateliér přece jen odlišoval - podobně jako škola Fillova, Kaplického nebo Svolinského - od ostatních. Nad taškařicemi a bohémstvím převládaly rozpravy o tvůrčích otázkách. Padni komu padni vyslovovali se studenti navzájem ke své práci, v ateliéru, ve veřejných rozpravách i v nekonečných sporech tříbily se názory a vyhraněvaly postoje. Sledovala se divadelní a filmová představení, koncerty i literární novinky, rozebíraly se aktuální filosofické otázky. "U Wagnerů", jak se říkalo, byl dostatek prostoru pro rozdílné, třeba i protichůdné projevy a unáhlené i uvážené soudy. Nade vším klenula se trpělivost a tolerantní noblesa profesorova. I když svým uměním směřoval již ke klasičnosti, chápal a respektoval intelektuální kvas ve svém ateliéru jako nárok hledajícího mládí. Vyžadoval především pracovní výsledky, které posuzoval s laskavou shovívavostí. Tak vedle sebe mohly žít zjevné talenty s talenty teprve zrajícími i těmi, které neslibovaly víc než ovládnutí řemesla: všechny dohromady povzbuzoval svými zkušenostmi i projevovanou důvěrou.

V Josefu Wagnerovi ctili studenti v první řadě významnou osobnost české plastiky meziválečného období, básníka kamene i tvůrce nadreálných obrazů figur, srůstajících s elementy přírody. Rozvíjel ve své imaginaci netoliko lyricky založenou tradici šturskovskou, ale rodovými kořeny převáděl do současnosti též zkušenosti starého kamenického řemesla. Teprve později pochopili jeho žáci, jak bylo užitečné, že je seznámil i s restaurováním, zvláště sgrafit.

Vzdor snům o širokém uplatnění umění v rámci budovaných měst i proměňované krajiny, které ovládly mladou generaci, věděl, že možnosti umění v malé a chudé zemi nejsou valné.

Ve způsobu projevu i volně témat, jakkoliv soustřeďoval výuku na figurální plastiku ve vztahu k uplatnění v architektuře, ponechával Wagner studentům volnost volby. Při korekturách soustřeďoval se prvořadě k ovládnutí zásad řemesla, zákonů stavby tvaru a jeho výrazu, poukazujícího k obsahu plastiky. V kritickém a svobodném prostředí atelieru se však předmětem sváru stala lyrická a neoklasická interpretace motivu, jíž dával učitel přednost. S příznačnou bezohledností mládí formulovali jeho žáci svůj program tím, že změnili pořadí názvu výstavy "Od Gutfreunda k Wagnerovi", pořádané z podzima 1947 ve Vilímkově galerii; cesta od Wagnera ke Gutfreundovi znamenala pro ně volbu nekonvenčního tvarosloví, hledání východiska v koncepci plastiky, která v poměru k modelu přírody byla abstraktem, tedy výsledkem rozumového výkladu smyslových vjemů. Výtvarnost jako specifika projevu, který se střežne opisovat skutečnost, byla jim nadevše. Dotkli se těmito formulacemi nejen svého učitele, kterého měli rádi, ale i organizátora výstavy, V. M. Nebeského, jehož fenomenologicky zaměřené přednášky z teorie a dějin umění (nikoli všem snadno srozumitelné) bedlivě sledovali jako podněty pro samostatné tvůrčí myšlení. Typ takovýchto revolt, které Wagner velkodušně přecházel, patřily nedílně k intelektuálnímu kvasu oněch let. Jejich zdrojem bylo ostatně i poznávání dlouho tabuizovaného dění moderního umění ve světě, které studenti hltavě poznávali a pokoušeli se po svém s ním vyrovnat; ironií osudu se jim měly tyto prameny z výstav, cest, statí i reprodukcí na samém závěru studia opět uzavřít. I když je mohli zhodnotit až později, zakořenily se způsoby moderního výtvarného myšlení v jejich vědomí jak v příkladech českých, tak zahraničních průkopníků tohoto revolučního pohybu. Zásluhu na otevřeném poznávání a nebojácném porovnávání názorů mělo samo klima Wagnerovy školy; tenoe udržovalo se zde i v pozdějších letech, kdy reglementace výuky byla neporovnatelně tužší.

V letech 1945-1958 prošlo Wagnerovým atelierem na desátdevět posluchačů (devět z nich absolvovalo VŠUP po profesorově smrti v roce 1957 v atelieru prof. Jana Kavana).

Svobodomyšlné osobnosti Wagnerově byla cizí jednota stylu: v jeho škole vládl proto respekt k předpokladům jednotlivých talentů a tvořivé vůli jednotlivců. Dalo by se říci, že Wagner v poměru k adeptům umění, kteří mu byli svěření, domýšlel zásady demokratické tolerance, vlastní meziválečné avantgardě. Vyžadoval pracovní výsledky a kázeň v poměru k zásadám řemesla; rozdíly v citění a myšlení pokládal za přirozený projev generačního odstupu mezi sebou a svými žáky. Právě v tomto směru byl duch Wagnerovy školy tak přitažlivý: téměř polovina studentů k němu přešla z jiných ateliérů.

Jak ukázal pozdější vývoj jeho absolventů, nejpriznivějším obdobím byla první poválečná léta Wagnerovy školy. Sešla se v ní potencionálně silná skupina výrazných uměleckých typů, z nichž každý přinášel myšlenkami, názory a výtvarnými projevy svou jedinečnost do společné pokladnice. Ať byla tato individualita přijímána nebo se stávala předmětem polemik, obohacovala ostatní. Nelze samozřejmě vylíčit odstíny všech, ale stačí jmenovat z této první vlny alespoň Miloše Chlupáče, Věru Janouškovou-Havlovou, Miloslava Hájka, Vladimíra Janouška, Zdenka Palcra, Alinu Szaposznikovou, Ěvu Kmentovou-Zoubkovou, Zdenka Šimka, Olbrama Zoubka a Ladislava Zemánka, aby vznikla představa o struktuře posluchačů. Pro uměleckou zralost, znalosti i mravní nedůplnost stal se v ateliéru autoritou Chlupáč (což podpořila i jeho vůdčí činnost ve studentské samosprávě a kritická aktivita v Burianově Kulturní politice). Osobitě postavení vydobyl si architektonicky myslící Janoušek, romantik povahou. Ostruhu ostatním nasazoval náročný intelekt Palcův, nelenící zpochybňovat uznávané pravdy. Imponoval improvizující talent Szaposznikové i nápaditost Hájkova. Pro dobrotu povahy byl mezi ostatními oblíben Zoubek, sledující důsledně metodu klasické modelace. Plastická svébytnost jiných na škole teprve dozrávala, jak to platí o prvních nesmělých projevech Kmentové, o komorním ladění drobných plastik Havlové-Janouškové či kompozicích Šimkových. Byli tu ovšem i mnozí další, kteří se spokojovali jen s přípravou k plnění běžných sochařských úloh, zatímco jiní se cvičili k budoucí činnosti restaurátorské. Někteří z absolventů zaměnili své umělecké studium za zcela odlišné pracovní uplatnění.

V dalších letech vystřídaly se u Wagnera ještě rozdílnější typy posluchačů. Přesto, že se změnily podmínky studia a přibýlo zásahů do řízení ateliéru, udržely se zde některé z pozitivních rysů jeho počátku. Jím lze vděčit kromě citlivosti Wagnerova vedení za to, že ateliér nepřestal být plodnou uměleckou lání. Kromě jiných mohou být toho svědectvím jména Vladimíra Preclíka, Zdenky Fibichové-Preclíkové, Vojtěcha Adamce, Andreje Rudavského i Jana Hendrycha, která brzy začla představovat svébytnost projevu české i slovenské plastiky. Vedle obsáhlého seznamu dalších studentů, kteří se podle možností i schopností uplatnili ve výtvarném životě, lze jistě alespoň ty, kteří byli výše jmenováni, pokládat za důkaz závažné úlohy, již ve výchově sochařských generací po roce 1945 sehrál ateliér Josefa Wagnera.

(Tyto řádky vznikly jako dovětek k monografii Jana M. Tomeše: Sochař Josef Wagner, Odeon, Praha 1985; kniha vyšla v trestuhodně nízkém nákladu 1500 výtisků a byla rychle rozebrána. Chce být rovněž doplnkem ke sborníku "UMĚNÍ VŠUP, Sto let práce 1885-1985", vydaného Vysokou školou umělecko-průmyslovou v Praze v roce 1985 a určeného interní potřebě.)

František Šmejkal

ŠTYRSKÝ MEZI EROTEM A THANATEM

Jedním z nejdůležitějších zdrojů tvorby Jindřicha Štyrského a Toyen byla erotická inspirace, v níž se nerozlučně prolínala přímá sexuální zkušenost s libidinozními impulzy a fantazmaty. Povaha i motivace jejich erotických děl však byly značně rozdílné. U Toyen je erotické téma exponováno s neobvyklou otevřeností hned na počátku její tvorby v několika dodnes veřejně nevystavitelných obrazech jako Nevěstinec (1922) nebo Černošský ráj (1925). Naproti tomu Štyrského erotická inspirace se plně uvolnila teprve po prvním dotyku se surrealismem, k němuž došlo koncem dvacátých let, uprostřed jeho artificialistického období.

Štyrský se na své cestě k surrealismu setkal nejprve

s Lautréamontem, jehož český překlad roku 1928 ilustroval. Maldororovské téma, tak protikladné lyrické atmosféře artificialismu, si vynutilo zásadní změnu klimatu a zároveň přivedlo Štyrského tvorbu do osudovějších oblastí, ovládaných instinktem smrti.

Kolem roku 1930 se vyhranilo několik dalších Štyrského básnických příbuzenství s autory, kteří patřili k přímým předchůdcům surrealismu. Nejprve s Jeanem Arthurem Rimbaudem, o němž Štyrský napsal životopisnou knihu, a od nějž převzal metodu soustavného rozrušování smyslů a jeho schopnost objevování zázračna v nejvědnější skutečnosti, kterou pak uplatnil ve svých fotografiích. Dále s Gérardem de Nervallem, s nímž jej spojoval zájem o sen, který se postupně stal jedním z hlavních inspiračních zdrojů jeho tvorby, jak o tom svědčí jeho posmrtně vydaná kniha Snů, shrnující psané záznamy jeho snů a jejich výtvarné realizace z let 1925 - 1941.

A konečně čtvrté výběrové příbuzenství jej vázalo k markýzi de Sadovi, který ho po celý zbytek života nepřestal fascinovat. Štyrský o něm začal psát články, vydávat překlady jeho povídek a románů a roku 1932 dokonce vykonal pouť k zříceninám markýzova zámku La Coste, odkud si přivezl své první fotografie. Koncem třicátých let, po rozsáhlých přípravných studiích, začal psát na svou dobu velmi dobře dokumentovanou knihu o Sadově životě a díle, nazvanou Obyvatel Bastilly. V jejím dokončení mu však zabránila předčasná smrt v roce 1942. Na Sadovi jej zaujala nejenom jeho erotická exaltovanost, osvobozující přirozenost původních lidských instinktů, ale i jeho bojovný ateismus a kritická agresivita, které byly i Štyrskému vlastní. Svědčí o tom jeho cyklus blasfemických, protináboženských koláží i velká diskuse z roku 1929, v níž se postavil proti celé své generaci a v níž razil památné heslo: "Pro skutečného básníka není dnes jiného místa, než na pranýři."

Zájem o sexuální otázky vedl Štyrského k založení a redigování Erotické revue, kterou vydával v letech 1930-1933, a v níž vedle klasiků erotické literatury uveřejnil i některé surrealistické texty a ankety o lásce. Sám do ní přispíval erotickými fotomontážemi, tvořenými již zcela v duchu surrealismu. Souběžně Štyrský vydával bibliofilskou erotickou Edici 69, v níž publikoval mimo jiné Nezvalovo

Sexuální nokturno se svými xylografickými kolážemi, Sadovu Justinu s ilustracemi Toyen a svůj vlastní důležitý text Emilie přichází ke mně ve snu (1933), doprovázený deseti fotomontážemi. Veškerá tato Štyrského aktivita, směřující k narušení pokrytecké morálky, k transgresi sexuálních tabu, k osvobození potlačených instinktů, měla v podstatě shodné cíle se surrealismem, i když vznikala ještě před založením pražské surrealistické skupiny.

Štyrského poměr k sexu byl ve vědomém plánu zbaven jakýchkoli morálních předpokladů a zábran a v podstatě byl mnohem radikálnější a svobodnější než poměr mnohých surrealistů, zvláště Bretonův. Ačkoliv žil v intimním svazku s Toyen, nevyznával Štyrský nikdy monogamní lásku a manželství pro něj bylo nepřijatelnou institucí. Sexuální svoboda mu byla nejen nezbytnou součástí jeho celkové osobní svobody, ale i podvratnou silou, podkopávající principy měšťanské morálky a tím i stávajících společenských vztahů.

V nevědomém plánu, o němž nám podávají svědectví jeho literární a výtvarná díla, byl Štyrského erotismus úzce spojen s instinktem smrti, a byl tak bližší spíše Bataillovu než Bretonovu pojetí. Rozhodujícím zážitkem, který determinoval povahu jeho sexuality, byla smrt jeho starší nevlastní sestry Marie, která zemřela ve svých jednadvaceti letech, když Štyrskému bylo pouze šest let. Štyrského k ní vázal hluboký citový vztah, proměněný traumatickým zážitkem její smrti v trvalou fixaci, jež výrazně ovlivňovala všechny jeho následující milostné vztahy, poznamenané, podobně jako u Edgara Allana Poea, stínem Thanata. Ve Štyrského próze Svět se stává stále menším nalézáme makabrozní scénou, jejíž detaily se často objevují i v jeho fotografiích: "Uprostřed houštiny černých křížů propadlé hroby, omšelá fotografie na emailu, věnce ze skleněných perliček, vázy se žlutou, hniající vodou, která připomíná cukrářské krémy, tkáň, vytvářející lodyhy z krajk, propletené lianami břečtanů. ... A doprostřed této hřbitovní scénérie chtěl bych vykreslit svůj portrét, tvář mé mořské přítelkyně, její obraz, vyrytý na oprýskané zdi, poseté trhlinami, rozmočené deštěm, prosáklé vodou, popraskané vichřicí, popleněné časem". Je to doslovný přepis úvodní kresby z knihy Snů, portrétu jeho sestry Marie, již je celá publikace připsána. Sestřina smrt v něm už od dětství probudila vědomí pomíji-

vosti lidské existence, vědomí nicoty, která jej neodolatel-
ně přitahovala. "Smrt," říká Štyrský, "denně hlodá na tom,
čemu říkáme život a život neustále pohlcuje naši touhu po
nicotě." Na všudypřítomné vědomí smrti, které proniklo i do
jeho snů, mu dával zapomenout především alkohol. Od jistého
okamžiku - v souvislosti s jeho srdeční slabostí - se však
jeho alkoholismus stal nejen prostředkem zapomnění, ale zá-
roveň i vědomou formou autodestrukce, nejkratší cestou k smr-
ti. Vnější projevem této fascinace smrtí byla Štyrského
morbidní záliba v předmětech, spojených s kultem mrtvých -
v rakvích, náhrobcích, pohřebních věncích, hřbitovech. Ob-
jevuje se už v jeho dětských kresbách v konfrontaci květin
a náhrobků, projevuje se i v jeho raném díle v kresbách a
obrazech hřbitovů, proniká i do jeho kubistické tvorby v mo-
tivech dívky nebo nevěsty v rakvi, které, i když se někdy
odvolávají na Poeovu Spící, jsou především obrazem jeho
sestry Marie. Symptomatický je v tomto ohledu i jeho raný
obraz Loutkář (1921), na jehož improvizovaném jevišti vystu-
pují jako hlavní protagonisté kostlivec a čert, za nímž se
skrývá krásná dívka. Již v tomto díle je tedy v zárodku ob-
sažena polarita života a smrti, Erosa a Thanata, která pak
bude v jeho díle vystupovat čím dál markantněji.

Zřetelně se projeví v jeho erotické bibliofilii Emilie
přichází ke mně ve snu (1933), která jak svým textem tak
fotomontážními ilustracemi poskytuje cenné klíče k inter-
pretaci jeho pozdější tvorby. Nejenom že se zde objevují
erotické scény v souvislosti s funerálními předměty, např.
kolektivní soulož nad otevřenou rakví nebo konfrontace polo-
nahé ženy a skeletu v připomínce klasického tématu Vanitas,
ale zároveň zde dochází k nevyslovenému, nicméně zřetel-
nému ztotožnění Marie s pomyslnou Emilií. Dosvědčuje to
srovnání dvou následujících pasáží ze Štyrského textů.

Z jeho předmluvy ke knize Snů je zřejmé, že se mu sestřina
agónie časem proměnila v erotický zážitek, který se pak pro-
mítal do všech jeho dalších milostných vztahů. Štyrský zde
píše: "Na dně mých vzpomínek na sestru leží ještě vzpomínka
na její smrt. Její bosé nohy, napnuté křečí, chystající se
cestovat do podsvětí. ... Tyto nedůvěřivé, vysoké a zrádné
nohy a kotníky Beardsleyových žen a vyciselovaným masem lý-
tek. Sestra blouznila, jako blouzní vodní rostliny za mě-
síčního světla. Rozvíjela se v agónii jako dužinaté médium

v transu, jako obrovská noční květina." V Emilii nalézáme velmi podobnou pasáž, z níž je patrné, že největší vzrušení mu poskytoval erotický zážitek spojený s představou smrti: "Byla jste nahá a zahalena jen v rozepjatý plášť. A v té vteřině ušel jsem celý váš život: byla jste podobná tučné, rychle pučící rostlině. Dvě lodyhy rostoucí ze země se hladce spojily a v tom místě jste počala vadnout, ale tělo již vyrůstalo s pupkem, prsy a hlavou V tom okamžiku však již spodek vašeho těla se scvrkal a hroutil. A já, svíjeje se před vámi a dotýkaje se lemu vašeho pláště, chrochtal jsem láskou, jakou jsem nikdy nepoznal. Nevím, či to byl stín. Nazval jsem ho Emilií, jsme k sobě spolu pevně přikováni, a nerozlučně, ale jsme k sobě obráceni zády. Tato žena je mojí rakví a chodí, ukrývající mne ve své podobě." A jinde říká: "Stal jsem se obětí prolínání. Dívál-li jsem se na Kláru, viděl jsem ji vždy v obrysech Emilie....," tzn. Marie.

Štyrský si tak vytvořil, ještě před tím, než se stal členem surrealistické skupiny, svůj vlastní mýtus ženy-přeludu, podobně jako Max Ernst, jenž se jeho zemřelá sestra proměnila ve Stohlavou ženu. Ostatně srovnání Ernstova a Štyrského zážitku vykazuje překvapivé shody. Nejen že se jeho sestra také jmenovala Marie, ale navíc zemřela, když Ernstovi bylo, stejně jako Štyrskému, šest let. Její smrt Ernstem hluboce otřásla a dala mu, podobně jako Štyrskému, poprvé pocítit zážitek nicoty, který ho pak už neopustil. "Od té doby," říká Max Ernst ve svém životopise, "byly pocit nicoty a vědomí zkázy stále přítomny v mé mysli, v mém chování a později v mém díle" (An Informal life of M.E., katalog výstavy M. Ernsta, Museum of Modern Art, New York, 1961, s. 8).

V ilustracích k Emilii nalézáme ještě jednu pozoruhodnou fotomontáž, dvojici souložících milenců, pozorovanou nesčetnými vytřeštěnými očima, jež symbolizují obsedantní přítomnost sestry-přeludu v jeho nevědomí a zároveň vyjadřují pocit úzkosti a vydanosti, plynoucí z tohoto nepřetržitého pozorování jeho nerozlučným dvojníkem. Tento motiv se pak osamostatní v cyklu Všudypřítomných očí, jež se objevují i v jeho knize Snů, která je podobně jako Emilie především pokusem o znovunalezení ztraceného světa dětství.

Štyrského touha po návratu do blažených krajín dětství,

kde nad principem reality výrazně dominuje princip slasti, se prohlubovala ke konci jeho života, kdy jej jeho agre-
sivní povaha přiváděla do stále větší izolace. "Kam se za-
chránit?", ptá se Štyrský ve svém posledním textu, napsa-
ném na začátku války. A v zápětí si odpovídá: "Do ráje
mého dětství. Do krajin mé dětské Arkadie. Mé dětství je
má vlast. Mé sny jsou má vlast. Z oblak padá tak černý
sníh." Nejjistější cestou do této zaslíbené země se Štyrské-
mu staly sny, které mu často zpřítomňovaly obraz jeho ze-
mřelé sestry. Jednu z těchto nočních schůzek popisuje zá-
znam Druhého snu o Emilii, která, jak jsme již viděli, je
krycím jménem pro Marii. "Je mi asi 8-10 let a hraji si
s Emilií s panenkami na zahradě v Čermné. Panenky s který-
mi jsme si hráli byly rozbité: bezhlavé, beznohé, jiné mě-
ly NĚCO jako hlavu ... Kolem zahrady stavěli dělníci plot.
... U cesty byly už vykopány hluboké jámy. Mám plné kapsy
všelijakých střepů z hrnečků, talířů, džbánek, na nichž
jsou namalovány květy, ornamenty, kus krajinky, tváře, ú-
lomky skleniček s vyrytými růžemi atd. Házím je do těch
jam, ačkoli mi jich je líto, tvrdím však Emilii, že je to
nutné, aby plot byl pevný. Emilie, aby také něčím přispěla,
rozbalila svůj kornout a rozhazovala do nich zelené mento-
lové pastilky. Potom usedáme u jedné jámy, do které jsme
hodili všechny rozbité panenky, a v té jámě se z ničeho
ně octne kůl, chvílemi v ní tančí jako palička v hmoždí-
ři a chvílemi se pohybuje těžce nahoru a dolů jako stoupa.
Tento důležitý sen zaznamenávám pro živý pocit, který mi
zůstal při probuzení, že souložím jako dítě." Štyrského
výtvarné interpretace však tento zjevný erotický smysl snu
zeela pomíjejí a soustřeďují k zdánlivě podružným motivům.
Nejčastěji se v kresbách a obrazech k tomuto snu objevuje
motiv nejružnějších fragmentů: střepů, úlomků a částí pa-
nemek. Tyto střepy, jež bývají pro dítě nejcennějším a
nejdůmyslněji skrývaným pokladem, obětuje Štyrský na stav-
bu plotu, jenž ho má izolovat od světa, od zvědavých po-
hledů Všudypřítomných očí, které zde nabývají nového smy-
slu, stávají se inkvizitorskýma očima dospělých, sledují-
cích s neskrývaným nepřátelstvím jeho dětské erotické hry.
Hlavní funkcí plotu, jíž je ochoten všechno obětovat, je
uzavřít ho s Emilií respektive Marií na zahradě v Čermné,
v této vysněné zahradě rozkoší, ve ztraceném ráji jeho

dětství.

Analogický motiv nalézáme v próze Emilie přichází ke mně ve snu: "Potom jsem si postavil na okno akvárium. Choval jsem v něm zlatovlasou vulvu a nádherný exemplář pyje s modrým okem a něžnými žilkami na spáncích. Avšak časem jsem tam naházel všechno, co jsem miloval. Střepy šálek, vlásenky, střevíček Barbory, žárovky, stíny, oharky, krabice od sardinek, celou svou korespondenci a použité preservativy. V tomto světě se zrodilo mnoho podivných živočichů. Pokládal jsem se za stvořitele. Plným právem. Když jsem dal potom skříňku zaletovat, díval jsem se s uspokojením na hnilobný stav svých snů, až její stěny pokryla plíseň a nebylo lze nicého spatřit. Byl jsem si však jist, že vše, co na světě miluji, tam existuje". Tato básnická představa nepřímě osvětluje hlavní a nejskrytější význam Druhého snu o Emilii, který leží hluboko za manifestačním projevem jeho nenaplněné touhy po sestře i za jeho nostalgií po šťastném světě dětství. Štyrský jak v citovaném textu, tak ve snu uskutečňuje na zástupných předmětech, symbolizujících jeho život, návrat do bezpečí uzavřeného, od světa odděleného prostoru, který je vlastně prostorem prenatalního života. A právě tento prostor, z něhož jsme byli vyvrženi narozením, je oním Ztraceným rájem, po němž nevědomě toužíme celý život. Připustíme-li spolu s Freudem, že se v touze po návratu do prenatalního stavu projevuje instinkt sarti, pak se opět ocitáme u základní polaritu Štyrského tvorby, mezi Erotem a Thanatem, kteří si v jeho dílech v dialektické hře protikladů neustále vyměňují svá místa. Tato interpretace nám také umožňuje pochopit význam některých zdánlivě hermetických výtvarných realizací, vážících se k tomuto snu, jako jsou např. Pohřbené kameny (1939), v nichž se jáma, skrývající jeho dětské poklady, proměnila v otevřenou rakev mateřského lůna, zatímco polámané panenky se metamorfózovaly v Náhrobní kámen (1934). A není jistě náhodou, že právě v této době namaloval Štyrský i své stěžejní dílo, Trauma zrození (1936), jako drastickou evokaci hrůzy z bytí, a že jeho posledním dokončeným obrazem je Ztracený ráj (1941), zobrazující dívku na houpačce života, kývající se nad propastí nicoty, jež je však zároveň dělohou Matky-Země, "kolébkou i hrobem" všeho života a současně i nezbadatelnou tůň nevědomí, na jejíž hladině se pohupuje

pestrobarevný míč ztraceného dětství. A právě tohoto přeludu se pokoušel Štyrský svým dílem zmocnit.

(přednáška z roku 1985)

Karel Srp

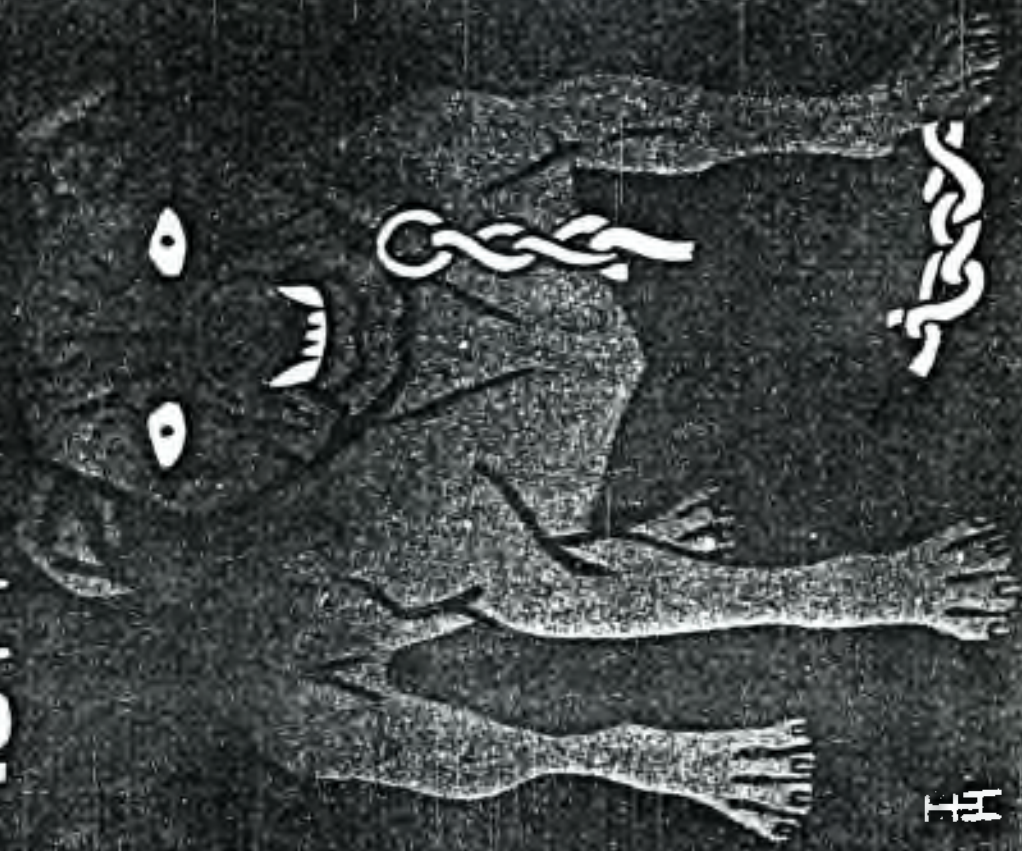
ZDVOJENÍ A DVOJITOST VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

běžným prostředkem zdůraznění je opakování. Vyskytne-li se ve výtvarném umění, odkryjí se daleko širší možnosti jeho výkladu než u verbálního výrazu vazaného na celkový kontext. Opakování lze izolovat. Může se stát samostatnou kompoziční a sémantickou jednotkou. Za příkladný, téměř programový modelový vzor slouží plakát inzerující časopis *Simplicissimus* od Thomase Theodora Heineho (1897), ve kterém je zdvojen jeden motiv.

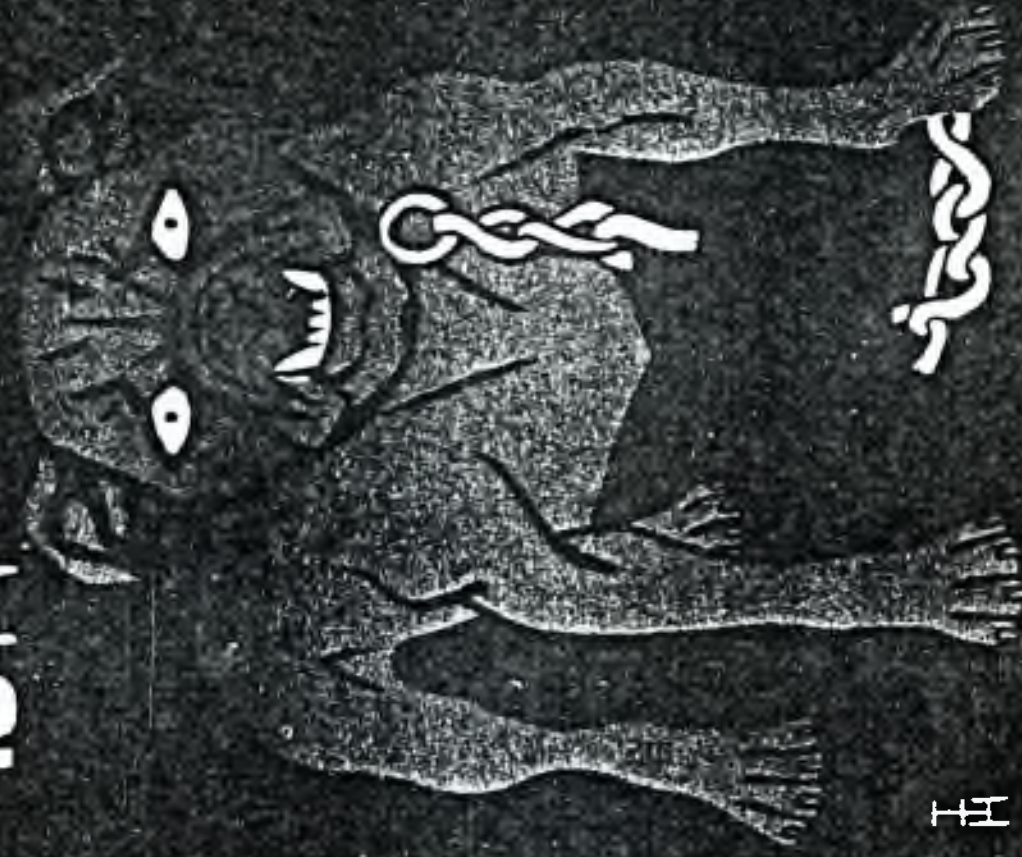
V rámci užitého umění působí zdvojení jako originální reklamní trik: násobí jednoznačné sdělení. Na plakátu nalezneme dva rudé buldoky na černém pozadí, s vyceněnými zuby a zlobně upřenými očima, jak stojí jednou tlapou na přetrženém řetěze. Jeho pojetí přesně charakterizuje útočné zaměření *Simplicissima*, které rozčillovalo tehdejší měšťáky. Ne nadarmo dostali Heinovi buldoci označení "pekelní psi". Údernost zkratkovitě vyjádřené zuřivosti a síly byla ve své době neobvyklá; předznamenávala expresionistické tendence. Její účinek by měl být tak sugestivní, že ovládne nevědomé jednání náhodného chodce natolik, že zajde do nejbližšího novinového stánku a koupí si poslední číslo sžíravého *Simplicissima*, tzn. že plocha plakátu pohled nevtahuje, ale sdělení, které poskytuje, odráží zpět k reálnému světu. Výtvarné pojetí buldoka však zůstává mimo rámec této úvahy. Překvapující je kompozice, využívající prostého mechanického přiřazení individuálních motivů, z nichž každý je samostatným celkem. Zopakování jsou nejen buldoci, ale i titulní názvy a signatury. Dříve než provedl tento plakát, pracoval Heine pouze s jedním buldokem; jeho zdvojení je příkladem elementárního zmožení. Postavil diváky před paradoxní kompoziční řešení, které, přestože útočí na intuitivní

SIMPLICISSIMUS
10PF

SIMPLICISSIMUS
10PF



TH



TH

rovinu vědomí, zaměstnávalo rovněž jeho kontemplativní pól. Vystává např. otázka, proč Heine, když prvá varianta plakátu byla s jedním buldokem, druhá se dvěma, ve zmnožení nepokračoval. Patrně si uvědomoval, že stále přiřazování by vedlo ke ztlumení výsledného efektu. Kdyby existoval plakát se třemi buldoky, pozornost by zřejmě upoutal prostřední, čímž by vnímání, kolísající mezi pravou a levou stranou, pozbylo nejisté oscilace. Autor využíval nejen momentu překvapení, kdy místo jednoho psa, splňujícího dobové perceptuální konvence, se nečekaně vyjevují dva, ale tušil určitou hranici, kterou zmnožení, alespoň jak je chápal, nesmí překročit. U zdvojení se divák nedokázal rozhodnout, na jakého psa se má dříve soustředit. Oba jsou totiž individuálními gravitačními centry, která způsobují, že zrak kmitá z jednoho na druhé, aniž by na některém definitivně utkvěl. Jako by nebylo možné vidět oba psy současně. Jestliže se buldoci neliší, nestojíme před selektivní volbou, nýbrž nás uzemňuje působení stejnosti, vyjadřující jistý emotivní posun od plakátu s jedním buldokem. Heine se tak dotýká výrazových možností tradičního výtvarného umění; jeho postup je reklamní záležitostí. Nestará se o komplikované formální rozvedení jednoho motivu jak to dělal např. A. Mucha (jeho slavné plakáty spadají do stejného období), pracuje naopak co nejvěcněji. aby dal vyznít pouhé adici, stojící na hranici kompozičních a akompozičních přístupů. Relativizuje nejen tradiční pojetí plakátu, ale svým postupem jako by chtěl také ukázat na meze, které nesmí překročit závěsný obraz, spočívající na originalnosti malířského rukopisu. Zde se již pohybuje plakát ve své specifické oblasti, kterou nemůže sledovat žádný jiný umělecký projev. Zdvojení, dosahované reprodukční technikou, snižuje obraz, který by jeho principu chtěl využít, na úroveň pouhého mechanického triku, což by bylo v příkrém rozporu s tehdejší uměleckým kontextem, kdy by měla primát neopakovatelnost. Je totiž příznačné, že Heineův plakát je z doby ostrých bojů o individualnost tvůrčího aktu.

Kvantitativní nárůst buldoků přináší kvalitativní změny. I systém pouhého opakování jedné představy obsahuje emotivní a vizuální entropii, neboť zmnožení snadno přejde v pouhé sčítání, úderné poselství v táhlou nudu. Perceptuální mez, s kterou Heine pracoval, představuje určitý, i když

nesnadno stanovitelný limit, kdy se dosažená intenzita náhle zvrátí v extenzitu, kdy plněst výrazu pohlčí prázdnota informace. I v pouhé adici opakující jeden motiv, jsou zahrnuty elementární začátky a manýristické konce.

Je třeba podotknout, že Heine svou následující práci nepostavil na představě znmožení, která tehdy byla neobvyklejší než dnes, nešlo mu o vyjádření nekonečného nárůstu. Plakát s buldoky vytvořil s ohledem na uzavřený celek. Ukázal tak na dosud nevyužitě možnosti, které tkví v pouhém přiřazení jednoho motivu k druhému, aniž by se však této jednostranné linearitě oddal. Zahájil éru manipulace, kdy úvodní motiv se stal východiskem dalších kombinací (mohl být např. zvětšován, zmenšován, vzdalován i přibližován); naznačoval cestu koláží.

Plakát s buldoky je typickým příkladem zapojení autonomní jednotky, která svou individualitu ztrácí, neboť se stává znmožitelnou kopií, do vyššího nadřazeného a neopakovatelného celku. Podal co nejružněji tematizovatelný, univerzální model, uchovávající si i při velké deformaci svou výchozí elementární strukturu. Zdvojení mění emotivní i významný akcent; opakování, podtrhující jedinečnost sdělení, ještě více upoutává pozornost. V rozsáhlejší využití znmožení Heinovi bránily formální konvence, determinované dobovými přístupy, v jejich relacích se pohyboval, tak i možnosti zobsažnění. Vyšel pravděpodobně z předpokladu, že emotivnost sotva vzroste, když se plakátem polepí celá stěna. Počítal spíše s tím, že se ocitne vedle nejběžnějších plakátů, které svou radikalitou popře.

Způsob Heinovy práce odkrývá dva možné přístupy k umění, které se stávají po roce 1945 zjevnější: buď se vývoj umělce odehrává v obvyklé proměně tvarů, nebo je založen na postupném znmožení jednoho a téhož motivu, který od výchozího zdvojení pokračuje k mnohonásobnému rozšíření.

Je však možné, aby s opakováním pracovalo malířství a při tom nebylo obviněno z využití plakátových efektů? Odpověď nabízí rozlišení mezi zdvojením a dvojitostí: ačkoli oba výrazy mají přibližně stejný význam, lze každému přisoudit mírně odlišný smysl. Zdvojení, popř. ztrojení atd. jakoby odkazovalo k jednomu základu, kdežto dvojitost k současnému vidění dvou stejných věcí. Jde o rozdíl tak nepatrný, že se v praxi často stírá. Je totiž téměř nemožné stanovit, zda dvojitost vyplynula z jedné představy nebo byla přítomna ihned v rámci

celistvé vize. Je však nutné mít na zřeteli, že tato difference existuje. Jako příklad z oblasti malířství lze uvést Dvojitou krajinu od Josefa Šímy, která není naprosto stejným napodobením výchozího motivu, ale jeho dvojitým zhlédnutím. Dvojitost není opakováním. U Dvojité krajiny neexistuje striktní rozdělení naznačující opakování, neboť obě pole do sebe volně vplývají, jakoby jedna část dominovala, byla statičtější a prostorovější, zatímco druhá, která je sevřenější, vyvolává pocit, že uniká kamsi mimo plochu. U tohoto simultánního dění nejsme zahlceni stejností, ale jedinečným přírodním jevem, kdy se jeden motiv udává dvakrát. Dvojitost připouští různost; každý její motiv může, ať jsou skoro totožné, mít jiný časoprostorový charakter; zatímco u zdvojení jde o pouhé pasívní připojování stejných motivů.

V případě zdvojení, neobyčejně rozšířeného u směrů z konce padesátých a začátku šedesátých let, kdy bylo podstatněji využito fotoreprodukce, je shoda naprosto stejná; každý obraz má tentýž prostor a tentýž čas. Dvojitost naopak přímo neimplikuje, že oba motivy musí být totožné; jejich časová i prostorová konstelace připouští odlišnosti. Posuzováno z této perspektivy, ocitáme se na hranici plakátu a obrazu. Rozlišení napovídá, že opakovatelnost je dostupná pouze plakátu, zatímco obraz, má-li si uchovat svou identitu, může pracovat pouze s dvojitostí, která je jedinečná. Ačkoli to byly různé pohnutky, které oba umělce přivedly k realizaci, ať jde o pouhý nápad jak více upoutat netečné chodce nebo o vizi zjevující skryté propasti světa, je pokaždé vyjádřena velmi obdobnou kompoziční strukturou.

Radoslav Matuščík
ABSENCIA KRITIKY (?)

I.

Vo zvláštnej, prestíž zaisťujúcej atmosfére mimozväzových vernisáží opakovali v publiku ako heslo otázku: čo na to kritika? a výzvu: o tom treba napísať! Tým častejšie a medzi významnejšími z laického i odborného návštevnictva, čím obľúbenejší bol autor pre všetkých, ktorí naaplaudujú i b a

zväzové a galerijné expozície, prípadne ich neaplaudujú v o b e c , či už zo zásady alebo konvencie. Nemožnosť otvorenej konfrontácie a diskusie medzi privilegovanou, inštitucionálne autorizovanou produkciou a hľadáním vytlačeným na okraj i za okraj scény motivuje a akceleruje automatizmus iluzórnej prestíže bez diferenciácie. Okrem toho sa rozlične uplatňujú rozličné skupinové konformizmy a napätia v nesúrodnej množine javov a procesov, zjednodušujúce a znejasňujúce označovaných ako "avantgardný, moderný, nonkonformný prejav", "postmoderná scéna", v niektorých prípadoch aj ako "underground". Citovanie kritiky sa stalo najmä vernisážovou hrou.

Tieto hry, ktoré sa v rozličných konšteláciach hrajú a rozličnou intenzitou a v rozličnom rozsahu, sprevádzajú, podfarbujú alebo aj prekrývajú spontánny výraz sympatií a morálnej podpory prezenciou. Môžu ním preniknúť a vyprázdňovať ho. Sú však neraz aj manifestovanými sympátiami "neškodnované".

Vyslovuje sa: čo na T-O kritika? A podobne: o T-O-M t-r-e-b-a napísať! Desifruje sa: "Chválím veľkého autora, hoci sa to nesmie, rýchlo mu to povedzte!" (Prípadne: "Chválím Ťa, nezabudni na to!") V oboch prípadoch sa súčasne potichučky dištancujem: všetko je vec kritiky. Druhý variant: "Pozrite sa, aký mám - na rozdiel od necitlivej kritiky - vynikajúci vkus!" (V inom kontexte: "Obdivuje ma, akú mám - na rozdiel od ostatných - odvahú!") Refrén - ako v prvom dvojvariante. Finta výtvarnícka: chválím vlastne nás oboch veľkých (a odvážnych a ...), o ktorých by mala kritika konečne čosi podstatné, tj. pochvalné, napísať. Hra kriticko-teoretická: "Napísal by som, ale či mi to uverejnia... "To všetko, ako aj ďalšie varianty hry možno, pravdaže, odosobniť a tak zefektívniť napr. všeobecným poukazom na tradičnú neschopnosť kritiky, odkazom na známu zbabelosť redaktorov atp. Na niektorých sas dobre pôsobí osobnejšie citové podfarbenie...

"Vzrušujúca" pachuť "nedovolenosti", "nebezpečnosti" prezencie na mimozväzových vernisážach osobitne deformuje priebeh tradičných vernisážových hier a produciovania sa. U niektorých autorov spolupôsobí aj vytrvalý sen o nedosiadnuteľnom Zväze: sen členský, sen laureátsky, sen funkcionársky a pod. Environmentálne a perzonálne frustrácie vedú u typov bez patričnej tolerancie k neadekvátnemu konaniu. Na tom všetkom ľahko bujnie verbalizácia predstierajúca výmenu informácií. A predsa je za týmito vernisážovými javmi reálny stav procesu: mimozväzové aktivity sa - v porovnaní s oficiálnou výtvarnou scénou - tešia iba "stopovej", aj to neraz len paušálne negatívnej pozornosti výtvarno-kritickej publicity.

Neutešený stav publikovania, ktoré autori, redaktori, "laureá-

ti" i adresáti bez zamyslenia a bez zábran označujú ako vý-
tvárnú kritiku, vlastne ani neprekvapí. Funkgovanie tohto
druhu v našom vývine bolo aj v minulosti prevažne trápne.
Texty z pera výtvarníkov, literátov, novinárov, ľudí bližšie
neurčených profesií i historikov umenia boli - až na veľmi
početné výnimky - bez dostatočného estetického i historického
zázemia. Často chýbala ich autorom aj odvaha a statočnosť.
Najmä v obdobiach nových iniciatív bránila naša "kritika" vo
svojej väčšine záujmy konzervatívnych skupín a prekonané ná-
zory. Ak, pravdaže, neupadla do funkcie nástroja osobných a
skupinových intríg. Argumentácia bola rozličná: najmä nacio-
nálne a morálne rozhorčenie vedelo legitimovať kadečo. Neskor-
šie zas - negatívne politické nálepky.

"Klasické dedičstvo" z pera pôvodcov rozličnej prípravy
a profesie, ktorí sa vyjadrovali k našej výtvarnej situ-
ácii v tridsiatych rokoch, charakterizuje prevažujúca
nevšímavosť, zdržanlivosť alebo priama negácia hodnoty
výbojov Fullu a Galandu. Útoky voči Fullovi (vytýkajúce
tomuto etnocentrickému modernistovi dokonca neslovenskosť)
neprestali ani potom, čo nášmu výtvarníctvu získal medzi-
národné počty. Veď čože bolo napr. pánu ministrovi Sivá-
kovi pro jury v Paríži ...

Nie inakšie vítali Hložníka, Gudernu, Semiana, Chmela a
ďalších na výstavách v štyridsiatych rokoch. Zčasti sa,
pravda, zmenila argumentácia: vadila najmä neúčasť mla-
dých na ideológii "usmievavého Slovenska". Hložníkovi vy-
týkali aj nekresťanský pesimizmus... Novšie bolo, že svo-
je dostala aj mladá kritika, ktorá, prirodzene, vrelo
prijala nastupujúcich. Vytýkali jej - otcovsky a staro-
otcovsky prísne a s hrozbou "bitky" - slabosť odbornej
prípravy, ktorá potom vedie k mladícky nerozvážnemu vy-
chvaľovaniu toho, čo má byť - u nás i v Umení - zatraco-
vané. Navyše: k vychvaľovaniu mladíčkami, čo majú právo
iba mlčať...

Na túto tradíciu mohla úspešne nadviazať kritika konca
50-tych rokov, ktorá dostala voľné pole na potieranie
úchyliek v etape nového oživenia, obnovujúceho kontinuitu
s európskou modernou a nedogmatickým myslením po výtvar-
nej i teoretickej kríze prvej polovice desaťročia. Sku-
pine 29. augusta vyčítali - neraz aj jej bývalí členovia -
skĺznutie na scestie formalizmu, modernizmu, bezideovosti
atď. atp. Skupina Mikuláša Galandu bola neprijateľná pre
"verných" z toho istého dôvodu, hoci členovia oboch sku-
pín "bojovali" na všetkých vtedajších ideovo-tematických
súťažiach. Július Horváth, Tomáš Slovka, Ladislav Učník,
Milena Uherková a iní kritizovali vehementne nielen pre-
vinilcov (Barčíka, Krivoša, Laluhu a ostatných), ale aj
"zvodcov" (Uhra, Matušíka a iných). Amatéri boli mili-
tantnejší, odborníci-historici umenia - až na výnimky -
zdržanlivejší. Napr. Vaculík rozšafne karhal mladosť,
kým Peterajová bola ofenzívne "protirevizionistická".
Do boja vytiahli aj výtvarníci. Z mladých napr. Romanák,

Mimoriadne zásluhy tu majú najmä neskorší členovia skupiny Život Čemičský, Milly, Studený a iní. Aby sme nezabudli: za touto delostreleckou prípravou nasledovali sankcie...

Začiatok 60-tych rokov sa oficiálne celkom nestihol vyrovnat' s etablovaním galandovcov, už tu boli Konfrontácie. Bez odvolania na domácu tradíciu. V bezprecedentnej nonfiguratívnej orientácii. Mohli sa preto rozvíjať iba na mimozväzovej pôde. A tak aj mimo pozornosť kritiky. Pri neskoršom verejnom vystúpení im to vynahradili. Konfrontácie sa netešili priazni ani u kritiky a teórie, ani u výtvarníkov. Najmä Luluha s Gryzlovom horlili proti "makrelám" v mene národnosti, pôvodnosti a mičinského kydania hnoja. Ostatní sekundovali. Chytro zaposmeškoval aj Kontinuite (ďalšej skupine v boji o moc) blízky Fuchs, aby ho čoskoro galandovský harcovník Mojžiš presvedčil, že nie sú na rovnakej lodi. Nakoniec sa takmer zabudlo na pôvodnú príčinu bojov a aktéri sa preskupovali bez ohľadu na princípy, iba v záujme moci. Nová iniciatíva konca 60-tych rokov (Mlynárčik, Filko, Koller, Bartoš a i.) sa však znovu predierala ku svojim cieľom mimo túto tragikomédiu. Keď ju pretendenti kde-tu zbadali, zmohli sa doma na čiastkové zásahy, ale na "Endlösung" bolo neskoro.

Alebo priskoro? Rané útoky sa koncentrovali - v spojení s právom, psychologicko-psychiatrickými odborníkmi a pod. - na najradikálnejšie rozchody s tradíciou, stíhané aj sankciami, ale čoskoro "bojovníci" už nevystupovali na verejnosti. Jeden príklad za mnohé: Mlynárčikove permanentné manifestácie v piscoári na Hurbanovom námestí v roku 1966 vyvolali nenávisťné výpady v tlači a administratívne zásahy. Domáce a zahraničné akcie-slávnosti, ktoré realizoval 1970-1972, mali v tlači pozitívny ohlas.

Pod týmto mlčaním však formulovala "kritika" paušálne odsúdenie, ktoré prečítal Dúbravec vo zväzovej atmosfére novembra 1972, keď možnosť výmeny názorov prestala v tejto organizácii existovať.

Kritická angažovanosť za novú orientáciu bola u nás podstatne zriedkavejšia, pričasto umlčovaná, ohrozovaná dezerciami: sankcie sa akiste javili ako "účelnejšie" než diskusie. Pomáhať mohli skor ohlasy mimo Slovensko. Oneskorené domáce "prijatia" mali potom najčastejšie dve podoby: bezpečné objavovanie dávno objaveného (vedecký pohľad z odstupu) a kozmetiku amputovaných diel (The Loved One model, joyboyovský postoj), využívanú na integrovanie "autorov" do oficiálnej tradície. Obe lukratívne taktiky mohli víťazoslávne nastupovať po likvidácii "prvého sledu" a po zabudnutí na "prvolezcov".

Už prínos a originalitu výbojov Ľudovíta Fullu ako prví ocenili Vydra a Pečírka. Wagnerova raná monografia išla cestou overenou prvolezcami, s fixnými lanami. Neskoršie ťažil Cincík zo svojho postavenia a vyzdvihol Fullu, ale za cenu vážneho skreslenia podoby diela. Výnimočný

bol iba čin Kalmanov, polemická obhajoba Fullu proti sivákovským bagatelizovaniám.

Nástup Hložníka a jeho generačných druhov je spätý s pôsobením Dubnického a Vaculíka, ktorým nechýbala ani erudícia, ani polemická odvaha. Aj predchádzajúca vývinová vrstva žičila pohyb: Hložníka sa napríklad medzi prvými ujal Mudroch. (Pripomenme, že v minulosti intenzívne publikujúci Alexy síce napísal aj o Fullovi a Galandovi, ale oneskorene a bez zainteresovanosti.)

V atmosfére aktivity skupín druhej polovice 50-tych rokov sa podieľali na presadzovaní nového mladí kritici: Skupina 29. augusta mala vo svojich radoch o málo staršieho Káru, Galandovi zas Matušíka, mimo skupiny boli Šefčáková a Štraus. Postupne sa však zužovali publikačné možnosti, mizla možnosť odpovedať, prichádzali sankcie. (Štrausa napr. "dotisli" k distancovaniu sa od omylov, ktorých sa - ako napísal v KŽ - dopustil aj pod vplyvom Matušíka...)

Účastníci Konfrontácií mali oporu v "ykmundovi. Na Slovensku osvetlil ich prínos o čosi neskoršie Čepan. Vecou polemiky verejnej sa nonfigurácia stala až po zverejnení na konci desaťročia. (Dlhý výrobný termín kolektívnej práce o pohybech 1957 a 1961 umožnil zaznamenať konflikt galandovcov s Matušíkom a inými.)

Úsilia druhej polovice 60-tych rokov a začiatku nasledujúceho desaťročia s ich novými reláciami k svetovým pohybom, predznamenaným najmä dovtedy menej ceneným dielom Duchampovým, mali - hlavne v radikálnejších polohách - kritických podporovateľov najprv v zahraničí (Restany, Moulin, Ragon) a v Čechách (najmä Chalupecký). Výrazná bola domáca editorská (VŽ) a komisárska činnosť Káru 1968-1970. (Spomínaný dlhý výrobný termín knihy o "nástupoch" umožnil Matušíkovi doplniť úvodný text v poznámke a P.S. údajmi o týchto snahách.) Postupne, pravdaže, pribúdalo kladných ohlasov. Zial, s rozsahom pozitívneho ohlasu nestúpala aj kvalita. S maximom pozitívneho alebo alibistického ohlasu 1969-1971 organicky súvisí aj maximum dezercíí 1972 a nasl.

Nevyrovnaná tradícia tejto diskusie kritických zástojov dostala novú podobu v období okolo 2. zjazdu 1972 a po ňom. Zväz proklamoval "definitívu" zdravého jadra a autoritatívne zatratil "deviácie". Bol sformovaný a frázami "legitimovaný" prosperujúci pseudokritický s e r v i s inštitucionálne autorizovanej tradície. Verbalizuje samozrejmosti zväzového života, estetické trívium a príslušný kontext, zabezpečuje demonštratívnu publicitu osôb, skupín a rodostromov v populárnej i "vedeckej" rovine, príležitostne "demaskuje" staršie, oficiálne už odsúdené snahy, alebo mladšie praktické i teoretické pokusy, ktoré prekračujú rámec "mierneho pokroku v medziach záona".

"Želateľné vyriešenie" záverečnej fázy spomínanej tu diskusie

malo pripravenú pôdu zásahmi do riadenia a organizácie výtvarného procesu. Tieto postupne znemožňovali nepriviligovanú (či nepredestinovanú?) kritickú i umeleckú aktivitu u nás a zabezpečili bezoponenskú prípravu dokumentov aj ich bezodporové zverejnenie. Administratívnu rovinu sprevádzala psychologická, využívajúca tendenčnú interpretáciu tradície i súčasného stavu. S demagogickými polopravdami a rozlične doplniteľnými pomlkami.

Vo vzťahu k tradícii sa zneužila na "legitimáciu" postu a "verifikáciu" súdov absencia sústavnejšej erudovanej aktivity, vytvárajúca podstatnú časť prestíže kritiky napr. v slovenskej literatúre, prevažujúca spätosť "kritickej publicity" s konzervatívnym, preferovaným, privilegovaným, oficiálnym (sugerujúca konformitu ako konštantu našek "kritiky"), ako aj osvedčená rutina trestných sankcií voči kritike (bez protestov či pobúrenia solidarizujúcich, zato s častou zjavnou submisivitou "postihnutých"). V aktuálnom kontexte ťažila taktika operácie "Za všetko je vinná kritika" najmä z patického resentimentu nedávno mlčiacej väčšiny zostávajúcich, neschopných sa orientovať, menej talentovaných a pod. (respektíve: tón udávajúcej, agilnej a ambicióznejej jej časti) v čase prudkých zlomov a strachu "prehodnocovaného" streda, ľahostajného k výbojom, o existenciu. Niektorým osladilo trpké sústo nekonkretizované sľubovanie pochopenia a otvorených dvier pre polepšených zvedených, ktorí sa m u s e l i prispôbovať úpadku...

Fungovanie deklasovanej výtvarnej kritiky ako oficiálneho servisu, ktoré inštitucionalizovali lénaj i tresty, glorifikácie i exkomunikácie z roku 1972, sa sústavne zabezpečuje a zdokonaľuje v rovine administratívnej (represívnej i bonifikujúcej) i quasiteoretickej. Ak sa výber "dorastu" podarí, súm zaistuje snaživých servismanov. Vulgárne pragmatických ochotníkov.

Prvú operáciu, vedenú v hlavnom smere "kritika" signalizoval bez zábran (a bez prekážok, ktoré by azda mohli vyplývať z jeho permanentného predsedníctva v rozličných etapách zväzu) Dúbravec. So sympatickou maskou seriózneho zaslúžilého umelca, ktorého poloprofesionálnu kryl titul docenta profesionálov, vykonával potrebné práce, vrátane katovských. V rozpätí niekoľkých mesiacov vedel duchovne a morálne dozrieť od podpisov diplomov "za zásluhy o rozvoj..." k podpisom na cyklostylovaných popieraniach akýchkoľvek pozitívnych kvalít "prípadu" predčasom dekorovaného ... Operáciu "Deti domov" podpisuje s maďarskou zdvorilosťou Lörincz. Vždy preferuje nových vyvolených, zväz prijíma časť "zvedených" a "dovoľuje si úctivo oznámiť" hlavným hriešnikom, že zostanú mimo zväzu i mimo fond. Sú to, prirodzene, piati-šiesti kritici. A jeden karikaturista. Takže sa vlastne nič nestalo. Nasledujú operácie "Kva-

lita rozhoduje", dirigované rozličnými menami. Už ani neuvažujú o tých, ktorí prestali odborne existovať: ide teraz o mladých evidovaných. Majú pred očami výstražné príklady niekoľkých starších "prepádajúcich" a túžobne pozerajú na brány zväzu. Tie stráži komisia, ktorá hodnotí plnenie "kvalifikačných" požiadaviek. (U vyvolených ich splnenie nahradili ceny, tituly, funkcie. Niekedy "zaskočila" poslušnosť ...)

Široké možnosti poskytuje tu aj taktický variant "Vývoz". Ponuka Slovartu zahŕňa oficiálne uznaných i takých, ktorých na domáce výstavy radšej neprijímu. Darmo, kvalita sa presadí... Ilúzie živí "pripustenie" k domácim "fuškám", intermitentné akceptovanie niektorých mien a diel ...

Kozpor medzi deklamovanými (všeobecnými i špeciálnymi) ideálmi a teóriou i praxou však neprestajne rastie. To si vyžaduje úsekovú a funkčnú diferenciáciu servisu. V nej môžu niektorí "vedci" rozširovať teóriu, "prominenti" rodstromy o neškodné ideové a výtvarné fosílie. Táto smiešna činnosť s prísne delenými právomocami vyvoláva ilúzie neinformovaných.

Pohyb medzi rozličnými kompetenčnými rovinami ruší fungovanie ilúzie. Ich neprekročiteľnosť "osladzuje" ilúziu prirodzenej dynamiky výtvarnej scény "bludom", podľa ktorého za všetko, či aspoň za väčšinu skrivo-dlivostí, môžu jednotliví radoví hlupáci, ktorí nič nevedia o perspektívach známych prominentnejším a múdrejším pri prameni. Ved sa pozrite, ako to títo múdrejší takticky naznačujú... Preto tam, kde servis-man- "prominent" dostane titul a potlesk davu, ktorým pre tento servilný potlesk opovrhuje, tam "vedecký pešiak" zo servisu schytá iba pokarhanie. Ak doc. PhDr. Ľudo môže (avie) v "prvej svojho druhu z viacerých príčin" (Večerník 6. 1. 1986) Modernej slovenskej grafike o niečo rozšíriť nudnú a v podobnom "Bilderbuchu" nečítanú enumeráciu hráčov prvej i druhej ligy, potom jeho spolužiak má v Arse iba právo mlčať o podobných veciach, ak si chce nagazdovať bez toho, aby mu to poriadne "vykreslili".

Tieto ("descendentne iluzionistické") mechanizmy fungujú v rovinách, v ktorých dostávajú možné výhrady a nároky voči inštitucionálnej autorizovanej tradícii charakter osobného problému, v rovine spoločenského hodnotenia musia byť ("ascendentne") doplnené. Protispoločenská podstata zväzovo-fondového vylúčenia prirodzeného dialógu výtvarných hľadání a postupov, podmienujúceho dynamický (prirodzený) vývinový proces, kamufluje frázovitá litánia o úprimnej spoločenskej zaangažovanosti, ktorá sa zvyčajne deklamuje tým silnejším hlasom, čím menší je talent a väčšie nároky na výnosnú "spoločenskú objednávku".

(V prípade evidentného rozporu medzi filozofiou zverejnených prác privilegovaného autora a jeho prisahami "verného nášho milovania" s protektormi a mecenášmi je nepísanou trápnu povinnosťou servisnej "teórie" dokázať, že naozaj ide o maximálny a najvnútornejší súlad, prípadne "legitimovať" ho citovaním "príbuzných" nedotknuteľných relikvií z progresívneho "dedičstva".) Permanentné falošné deklamovanie "angažovaných" fráz však nezabezpečuje fungovanie zväzovo-fondovo-galerijnej ilúzie vo vyššej rovine iba "defenzívne". Vytvára súčasne "ofenzívne" široké východisko pre diskvalifikáciu "protivníkov" (nespokojne hľadajúcich, ešte celkom neoklamovaných, niekedy iba jednoducho iných...): pre diskvalifikáciu ideologickými a politickými nálepkami. Tieto prakticky znemožňujú (na dlhý čas) obranu "postihnutých", umožňujú však sled rozličných sankcií voči nim a ich dielu.

"Operácie" sa líšia voľbou hlavného smeru (estetického, ideologického, právneho alebo politického...) a tak aj "hlasovou intenzitou", stupňom a formou zverejnenia a informovania, ako aj mierou pokusov o presun úlohy "riešiteľa prípadu". Z rozsiahlejších "stabilizácií" stavu výtvarnej scény predaranžovaného dobravcovsko-lőrinczovským zväzovým vedením to boli napr.: salemsky rozbesnený pohon na "albumy" 1976-1977 (bez zverejnenia, s rozličnými nátlakmi na vlastnej scéne i masívnymi pokusmi o presun zodpovednosti za "riešenie"), "demaskovanie" zakázaných Slnačných dní 1980 (s interným informovaním po viacerých linkách a pokusmi o presun), ale aj čudný (polodobrovoľný) zber a verejnosti neprístupná prezentácia tzv. pracovnej výstavy 1982 (s "prevýchovným" seminárom účastníkov a dodatočným zverejnením niektorých vystúpení zo zboru "posudzovateľov" v rozličných termínoch, na rozličných miestach a bez vysvetlenia). Podobné taktiky diskvalifikovali aj niektoré vystúpenia jednotlivcov a menších skupín, ktoré "odporovali" prípustnému "vývinu" vstupnej zväzovo-galerijno-fondovej schémy. K najabsurdnejším krieseniam "Kladiva na čarodejnice" patrí útok na výstavu učiteľov LŠU v priestoroch ObKaSS III - napriek (zákonne plne odpovedajúcemu) povoleniu príslušného odboru ObNV Bratislava III. Hovorilo sa nielen o výstave pomýlenej estetickou a ideovou infiltráciou, ale aj o ilegálnej, nezákonnej atp. akcii. (Politickoprávna interná insinuácia autorov sa kombinovala so zastrašením usporiadateľov v tom istom smere a s verejným skrakovsko-"odborným" popíuvaním.)

Takáto mise en scéne môže v e r e j n e prezentovať vakuum ako triumf ducha a "konfekciu" ako "haute couture", docieľiť n e z v e r e j n e n i e "nežiadúcich" tvorivých názorov a "škodlivých" kritických súdov, zorganizovať v ä č š i n o - v ý búrlivý aplauz réžii a hercom na proscéniu, aj vynesenie

"nespratníkov" (j e d i n c o v) desiatkami ochotných rúk poriadkumilovných občanov, nemôže však - aj keď nejedného umlčí alebo kúpi - definitívne anulovať n e v e r e j n ú j e d i n e č n o s ť zápasu talentov o výraz, ani potrebu tvorca z v e r e j n i ť pre m n o h ý c h svoju prácu. (Aj za cenu konfliktu s konzervatívnym, aj bez nároku na vyznamenania a zisky.)

V dynamike tvorivého rozvinu, ktorý sa teda presadzuje napriek naznačeným mechanizmom, môže réžia a herectvo privilegovaných najväčšmi škodiť tým, že odmietanie - zriedkavo schopné zlikvidovať veľký talent - falošne sugeruje aj maladaptívnym netalentovaným iluzórnu "príslušnosť k výnimočným". Je to, pravdaže, deviácia romantickkej story o osude neuznaných géniov, ktorých boli ľudia schopní pochopiť a doceniť až po smrti... (Tento zdroj "dúfajúcich mučedníkov" je - napokon - iba druhou stránkou genézy "hviezd" - módnych epigonov, ktorí sprevádzajú ozejstné zápasy najmä vtedy, keď sa istá produkcia stáva žiadanou "vogue". Lebo fascinácia umeleckým bude vždy privádzať na scénu k niekoľkým talentom záplavy podpriemerných a netalentovaných.) Patrí medzi funkcie kritiky, aby pomáhala tvorcom "oddeliť zrnko od pliev".

(Caution: Criticism can be dangerous... u nás sa "plati" nielen za vyslovenú a napísanú kritiku. Na tarchu neúctivého publikujúceho sa pripisuje aj to, že o niekom - kto si nárokuje superlatívnu adoráciu - mlčal... Preto sa dnes dokonalý servisman usiluje plniť želania ešte skôr než začuje his masters voice...)

Do takejto situácie vmanévrovali autorov exkomunikovaním mimo inštitucionalizovanú výtvarnú scénu: totálnym alebo parciálnym, definitívnym alebo dočasným. Zväzovo-fondové a galerijné praktiky teda vytvorili diferencovanú oblasť nezáväzovej a negalerijnej prezentačnej aktivity, na ktorú sú (zčasti alebo celkom) odkázaní niektorí autori, ktorých zostava nekorešponduje ani s "všeobecným" hodnotením tendencií, ani s členstvom, evidovaním či neregistrovaním. Pre artefakt sa táto prezentačná aktivita, ktorú možno raz atakovať (taktika Odhalenie nepriateľa - hoci umelo vytvoreného atakujúcim), inokedy pripomínať ako alibi (taktika Aj to sa predsa môže), začína priateľským predvádzaním prác v ateliéri, skusuje cestu albumov originálov i súborov reprodukcí, končí vystavovaním v zariadeniach prevažne neumeleckej orientácie, prípadne - menej často - v projekčných ústavoch a osvetových strediskách. Akčný prejav sa tu - zriedkavejšie - "uchyťí" iba vo fotodokumentácii.

Diferencovanosť nezáväzovej a negalerijnej prezentácie nie je

však iba formálna, ale vnútorná, daná názorovu rozličnosťou a protirečivosťou jednotlivých "členov množiny". Nezmyselnosť a "nedešifrovateľnosť" vylučovania, neargumentovanosť zaradení a neprincipiálnosť prístupov primanipulovávajú k ozajstnému hľadaniu, ktoré už samo môže byť protikladné a ktorého skutočný význam môže byť zastieraný (alebo príležitostným zverejnením autora v oficiálnom kontexte, alebo - naopak - zverejnením na ňom závislého epigóna), závislosť, neorientovanosť i neschopnosť (až po splynutie s nenázorom "konfekcie" Diela).

Dokumentácia autorov vylučovaných v rozličnom stupni z prezentácie snáh výstavou alebo literárne trpí faktom, že katalógy a ostatné materiály sú zväčša závislé na organizačnej a finančnej schopnosti autorov. Aj vonkajšie vplyvy na prezentáciu a jej dokumentáciu, najmä úvahy o "vhodnosti termínu" znižujú frekvenciu činov a obmedzujú rozsahy dokumentov. Pri uvedenej už absencii záujmu "teórie", ktorá sa prihlásila k servisnej službe inštitucionálnej autorizovanej tradícii, stáva sa aktuálna podoba hľadání i prezentácie torzovitá, iba zčasti známa, jej budúca historická rekonštrukcia potom - v možnom stupni presnosti - nemálo problematická. Aj to sa skrýva za (úvodom citovanou) vernisážovou hrou s narážkami na kritiku. Konštatovanie nezdravého stavu a výzva, ktorej adresát nie je celkom jasný. Táto výzva sa obracia nielen na "sľubnejších" v servise zväzu, ale aj (prípadne: najmä) na očakávanú privátnu neservisnú kritickú, teoretickú a historickú aktivitu autorov, ktorí robia (prípadne: robia aj) niečo celkom iné než servis.

Ak sledujeme túto "teoretickú" aktivitu mimo zväz, mimo Výtvarný život a kultúrne rubriky, mimo SNG a MG, mimo vydavateľstvá, mimo honorované komisie a pod., dostávame - na rozdiel od Čiech a Moravy - nevelmi početný súbor textov, v ktorom navyše relatívne často nejde o domácich autorov. Slovenské výboje mávali napokon častejšie najprv ohlas inde. Horšie však je, že ne jeden text je takmer vzorovou ukážkou nepresnosti: v menách, názvoch kreácií, vročeníach, súvislostiach... A najhoršie je, že prevažujúca účelová spätosť s výstavným (či iným) prezentovaním jednotlivých autorov nezväzovej aktivity rozlične formuje obdobu zväzového ser-

visu, akýsi nezáväzový servis, ktorý rezignuje na kritiku.

Nahrádzanie kritickej a historickej aktivity v umení propagačnou činnosťou je proces starší než súčasná inštitucionálne autorizovaná výtvarná scéna a jej mechanizmy; je však nimi p o d s t a t n e prehľbované a urýchľované. Táto nová "kvalita" súvisí najmä:

1. s odrazením nezáväzovej "praxe" i "teórie" od masmédií a špecializovaných vydavateľstiev (vyhradených servisu privilegovaných a pribojnejších pretendentov, ktorý "prenecháva" nezáväzovej publikácii prakticky iba súkromné edície výtvarníkov),
2. so sledom rozličných operácií "krotanie" kritiky (od pokarhania po znemožnenie odbornej činnosti autora i meritorneho citovania jeho prác na jednej strane, od blahosklonných pochvál cez honorovanie po tituly pre poslušných na druhej strane),
3. s kampanami proti "scestnému, neumeleckému, úpadkovému, aj inde prekonanému atp." (premazávajúcimi mechanizmus fungovania ilúzie dynamického výtvarného procesu a verejne kriticky odborne neoponovateľnými),
4. s ilúziou "kvality, ktorá sa presadí" (a ktorú teda neslobodno problematizovať kritikou kritika-spojenca, kritikou v nezáväzovej situácii, deformovanej túžbami po miestocku vo väzovej bašte), ako aj
5. so zneužívaním "protiargumentu" negatívnych ideových a politických nálepiek (katalyzátorov reakcií strachu, z ktorých sa rodí mocná autocenzúra).

Úzkokojáka propagátorov a popularizátorov, dokazujúcich, že najmä oni sú "i n", začína byť čoraz preťaženejšia na prelome 60-tych a 70-tych rokov. Zaslúžili sa o to niektorí z radov novinárov i kritikov umenia. (Nejeden ešte predvčerajškom bojoval za to, čo dnes pokladal za "out", nejeden využil schopnosť nadšene písať o tom, čomu vôbec nerozumel, neveril a pod. v neskoršom oficiálnom servise...) Autori, ktorých v sedemdesiatom druhom väzový zjazd "vyobcoval", vtedy ešte verejne a so súhlasom kompetentných orgánov správy vystupovali, vystavovali, publikovali. Okrem nekritických propagátorov však vtedy pôsobila aj hodnotiaca a polemizujúca kritika.

Už vtedy sam žiaľ, začalo na nekritickú popularizáciu istých trendov ponímaných ako nonkonformné pozeráť ako na zásluhy hrdinov. Na neskoršej väzom vymanévrovanej aktivite (hľadajúcej menšiny) sa prakticky nik z vtedajších popularizátorov nepodielal: vzácne výnimky sú potom "dvojdomé", v dvoch servisných službách súčasne. Prežilo však nemalo z usilovného ducha tejto propagácie a jej neracionálneho hodnotenia. Zveľadovanie tohto "odkazu" je o to škodlivejšie, že proti formujúcemu sa servisu nestojí nezávislá kritika. (Neodborné výpady servisu, ktorý vie, že beztrestne možno problematizovať iba nezáväzové úsilia, naopak upevňujú pozície propagátorov.)

Anatérski zberatelia a prezentátori z iných profesií najčastejšie korunujú dobrý propagačný úmysel katastrofou textu. To je aj prípad severomoravských, janouškovských nezáväzových výstav, ktoré sprevádzajú katalógové texty čoraz väčšími aspirujúcimi na umeleckohistorický charakter -

a preto: čoraz väčšími zaplavované nesprávnymi údajmi (autorstiev, vŕoení, názvov, lokalít ...), čoraz neznesiteľnejšie prepĺňované nesprávnymi interpretáciami diel, procesov, súvislostí. (Napriek tomu, že bol autorami informovaný akiste presnejšie - aspoň o autorstvách.)

Odborne kvalifikovaní prezentátori a odporúčatelia zvládnu, prirodzene, podobné objednávky a priateľské služby na vyššej úrovni. Ale aj tu vedie opakované odporúčanie k reklamným trikom a vzdychom typu "Dixan? ... es gibt nichts besseres..."

Ochota servisu je katalyzátorom degeneratívnych procesov. "Zaslúžilí" manipulátori kritizujú všetko, čo im "nenahráva" ako manipuláciu, omyl, nepresnosť atp. Iní "objednávateľia" zisťujú, že najlepší servis je autor-ská dezinterpretácia vydávaná za jedine správnu, jedine súčasnú a pod. interpretáciu. Po trinástich rokoch publikačného vákua, v ktorom chýbajú texty historické (pre praktickú neprístupnosť publikácií o vývine "mladých" po 1957 i nevydanie textov konfrontácie názorov zväzových verdiktom 1972), to nie je fakt, že autorovi sa dostalo uznania aj za hranicami, aj vtedy, aj dnes, alebo pamätníka aureola (skrývajúca, že dotýčny pamätník už vtedy nebol v centre, ale na pokojnom okraji diania atp.), alebo v niektorých prípadoch aj zdôraznenie neparticipácie na fondovej ekonomike. (Podobné pokusy tu boli vždy: dnes sú len zdôraznené umlčaním kritiky.)

Nejde však iba o ochotu servisu, ale aj o jeho formovanie. Osobitné výchovné metódy uplatnil istý výtvarník na mladom absolventovi dejín umenia: zadal mu "domácu úlohu" - text o sebe, ktorý aj sám korigoval a klasifikoval... Rozšírenejšia je, pravda, nenápadnejšia finta s prísľubom (vysloveným alebo iba "cudne" naznačeným) publikovania. (Má výhodu v tom, že umožňuje navrhovateľovi v prípade "nechápanej" alebo "nevýhovujúcej" odpovede cúvnuť, ako keby sa nič nestalo...)

Nízky počet mimozväzovo vystupujúcich autorov sa pre potreby servisných textov a prejavov podstatne zužuje stupňom ochoty vyzvaných a rozsahom averzií vyzývateľov, objednávateľov služieb. Toto zúženie - spolu s narastajúcou "samoobslužnosťou" výtvarníkov - vedie k stereotypom, frázam, opakovaniam. Upadajúca množina prejavov a textov sugeruje obraz litánií, ktoré sa prekrikujú. Za zarážajúcou "mimobežnosťou" monológov i zborov však zúria protismerné operácie.

Metódy a formy operácií sa menia podľa okolností. Ide najmä o promptné sarkastické glosovanie, o filipiky v kruhu blízkych, pseudopolemiky, ktoré nereagujú na skutočný stav a neočakávajú ozajstnú odpoveď, subjektívne a skupinové klasifikácie, preteky vo vtípkovaní na adresu "protivníka" a iné operácie, zabezpečujúce - bez rizík, ktoré prináša publikovanie, čo aj poloverejné - "korigovanie omylov (iných)", "vítazstvo (vlastnej) pravdy", "správne rozlíšenie súčasného a

prekonaného, hodnotného a modného, originálneho a závislého"... Alebo aspoň "brilantné" demonštrovanie vlastného "espritu, gajstu" či inej podobnej intelektuálnej prevahy. (Neverejnosť a "nefixovanosť" týchto manifestácií ducha ich robí použiteľnými pre rozličných manipulátorov skupín a priťažlivými pre "dvojdomých", ktorí takto môžu súčasne operovať v oficiálnom i neoficiálnom. Navyše: výtvarným historikom a historičkami okolo štyridsiatky umožňujú tieto verbalizácie - ak sú, pravdaže, rozvíjané v správnom smere - zakryť veku neprimeranú skromnosť publikovaných prác.)

Intolerancia značne obmedzuje výmenu informácií: v jej negatívne limitujúcom prúde narastá iba riziko informácie a obava zo zneužitia, minimalizuje sa aj ochota informovať, aj schopnosť objektívne prijímať informácie. Preto pre poloverejnú písomnú výmenu názorov na stav, proces či dielo nezvyšuje ani priestor, ani čas. Otvorené oponovanie iného názoru a predloženie vlastnej mienky v texte určenom istému okruhu adresátov je celkom výnimočné. (Zlyhávajú dokonca aj pokusy a neoficiálne a nezaznamenávané diskusie interdisciplinárne situované.)

Interdisciplinárne konfrontácie (hudba a výtvarný prejav) zohrali pozitívnu úlohu pri kryštalizácii nonfiguratívneho názoru 1961-1963. O 20 rokov neskôršie skončili fiaskom. Spojenie koncertov s disprojekciou dokumentácie na stretnutiach v expozícii vývoja hudobných nástrojov v SNM uviädlo iba quasidiskusie. Nielen pre neprimeranosť spojenia (aj inde) oficiálne prezentovanej mladej hudby s nezvazovou aktivitou strednej generácie. Umeleckí historici a výtvarníci neboli - rovnako ako ich zväzovo uznaní hudobní partneri - ani na takejto pôde schopní a ochotní diskutovať, projeviť sa inakšie než v tóne publikovaných zväzových quasidiskusí, jednak preto, že sa takmer všeobecne akceptovala zámena diskusie s pretekmi v deklarovaní, jednak pre opatrnicke našepkávanie autocenzúry... (Prítom, prirodzene, nechýbali zásadné a ostré výhrady: ibaže - medzi svojimi, "do uška", potom.)

Neskoršie diskusia pri prezentáciach Jankovičovej a Fischerovej počítačovej grafiky alebo prác Rudolfa Sikoru "matematicko-fyzikálnemu", prírodovedeckému publiku (doplnenému inými záujemcami) už sledovali prevažne propagačný cieľ. Od výmeny názorov sa prešlo k presviedčaniu iných profesií o kvalitách tvorby. Od hľadania ciest v interdisciplinárnej konfrontácii k hľadaniu vzdelaných spojencov a obdivovateľov.

Písomná výmena názorov, diskusia, polemika je ešte vzácnejšia. Za zaznamenanie stoja vlastne iba dva prípady, pričom hneď prvý z nich je významný pre degeneráciu kritického myslenia. Pre zblíženie zväzového a nezväzového deklarovania a manipulovania.

"Slovenský variant moderny" Tomáša Strausa priniesol

nemálo nových postrehov a polemizoval ironicky s kdekým, aby vyvrátil "omyly" a dokázal správnosť svojho modelu, ktorý bol nesporne netradičný a mal aj odvahu vyzdvihnúť tých a to, o čom sa malo skôr opovržlivo mlčať. To by bolo O.K. Žiaľ, oficiálnym servisom páchne, ak posmeškuje autorov za názory, ktoré týmto "protivníkom" sám podstrčil... Na záver vlastných textov, ktoré majú konštituovať boxy vlastnej stajne, konceptuálne i budojovské, Štraus - posmelený kritickým tichom kritiky - zredigoval korešpondenčnú "diskusiu" tak, aby podporila jeho pravdu, ktorá je jedine pravdivá, napriek (či práve vďaka?) kriklavým nepresnostiam, omylom v údajoch, zatajeniam, tendenčným interpretáciam. (Platí to nielen o opise "nepriateľa". Štraus napr. neváha - v servisnom záujme - zúžiť, obmedziť konceptuálnu analýzu pojmu umenia v totalite jeho vzťahov na analýzu média, nezachrániťnú "prilepením" modelového vzťahu k realite, a na základe tejto deformácie dospieť k štyrom variantom slovenského konceptu (k variantu maliarskemu, u nás - na rozdiel od cudziny - iniciatívne, sochárskemu, architektonickému a vedeckému, u nás - vďaka Štrausovej participácii - najlepšiemu), k variantom, ktoré ilustruje všetkým možným, v rozpore s podstatou diela i smerovania (napr. Jankovičovými kresbami a grafikami - jedným dychom s perspektívnou architektúrou Mlynárčika, alebo Ilečkom - v sochárskej variante). Postup pripomenie - napriek rozdielom v ideáloch a cieľoch, ako aj v použitej výrazive - zväzové praktiky otvárajúce sa "hodnoty vytriedujúcim" referátom zjazdu 1972.

Po nasledujúcich rokoch inými názormi nerušenej propagácie nezväzových, netolerovaných alebo iba zčasti tolerovaných prejavov (ktorá je nesporne potrebná a pozitívna, ak "osvetovo" napomáha napr. príjem nových kvalít, ktoré svojou originalitou narážajú na rušivú bariéru konzumentových konvencií, ktorá však nemôže byť jedinou funkciou historického a kritického spracovania recentného materiálu) treba privítať vzácnu pol-polemiku "O niekoľkých zásadných problémoch všeobecne a zvlášť o Igorovi Kalnom alebo naopak" - komentáre Čornevina k Cyprichovmu katalógovému textu k poobednájšej výstave na dvorku vysokoškolského klubu.

Cyprichov stručný text (3 str.) triedi materiál výstavy, všeobecne pomenúva relácie vymedzených skupín k metódickému repertoáru "radikálnych premien" z 60-tych a 70-tych rokov, na tomto "filiáčnom" základe charakterizuje rodovo svojho Kalného ako tvorca, čo "cieľavedomou selekciou" z týchto trendov smeruje k "syntetickému spôsobu pomoderného výrazu", ktorého je "ambicióznym protagonistom". Odmietá tým predchádzajúce bližšie neurčené zaraďovanie tejto tvorby, zásadne "otvorenej spontánnemu poznaniu" do "narcistických formalistických oblastí umeleckej činnosti", nakoľko v tomto "príklone k materializácii nového typu" nejde o "programovú novú estetizáciu", ktorej oprávnené odsúdenie má byť podporené celkom pomýlenou analógiou "sporu" akademikov a impresionistov. Rozsiahly Čornevinov "komentár" (vyše 20 str.) sa najprv stotožní s protestom proti zaraďovaniu do "estetického narcizmu", ale potom - v prestávkach estetického prechádzky, pri ktorej s francúzskym pôvabom

zmiešal pravdivé náčrty teoretického s hrubými omylmi v definovaní a interpretovaní historického - oponuje radikálne Cyprichovi: člení c e l o k Kalného snáh v pohybe, zaznamenáva a charakterizuje jeho etapy i poetiku celku, aby zaradil svojho moderného kontemplatívneho autora - "emigranta z ríše poézie do výtvarného umenia" - do nadgeneračne a (programovo) "nekunsthistoricky" vymedzenej množiny derealizmu ("déréalisme"). Kritiku Cyprichovej predstavy situácie a jeho videnia Kalného doplní sproblematizovaním postmodernizmu a ztratením "divočiačkov". Dvaja autori rozličnej skúsenosti a rozličného programu, dve hľadiská (ako poznamenáva aj "pol-polemika") v kauze Kalný, to je normálne, zaráža iba to, že navrhovateľ i odporca nechávajú stranou otázku hodnotenia. Kritický súd sa tak mení v nárok na zhodnotenie autora jeho ustajnením vo vlastnej stajni.

Obaja autori miešajú, ako to vyplýva zo zaujatosti prístupov, v opise rozličných momentov správne i nesprávne tvrdenia. (Nejde teraz o to, že história moderného umenia sa nezačína sporom akademikov a impresionistov, ako tvrdí Cyprich. Ani o to, že Cornevin o koncepte-ako o "sietnicovom umení" (1) tvrdí, že je nezlučiteľný s Kalného "nemateriálnosťou", ani o jeho omyl nevyhnutnosti násillia "proti sebe", aby sa dalo hovoriť o body-arte, či o neznalosť hovoriacu - napriek tomu, že prekladal Chalupeckého "Príbeh A. Mlynárčika" - o hapsoc ako o "vymýšľaní spoločných akcií", útekov z vlastnej samoty.

Nejde napokon ani o väčšmi zarážajúce omyly v poňatí a používaní pojmu postmodernizmu, hoci tie už začínajú významnejšie fungovať v zápase o primát tendencií. Ide skôr o to, čo sa podarilo a čo zostali autori dlžní podvojnému charakteru umenia - ako autonómii i fait social. Tu zostali v jednostrannosti, ktorá diskvalifikuje a zavádza: Cyprich vehementne oponuje ideologickej vulgarizácii sociologickej redukcie degradujúcej umenie na nápravný a výchovný ústav, oponuje však iba inou vulgarizáciou - gnozeologickým redukcionizmom, ktorý chce pozitívne odlíšiť od afirmatívnej zväzovej pseudoestetiky utopiou umeleckej intervencie do reality; Cornevin koriguje redukciu na poznanie a zdôrazní moment samoučelnej hry, v ktorom sa umenie naozaj bezprostredne diferencuje od bezprostrednosti praxe a jej účelovosti, absolutizuje ho však na úkor ostatných momentov, otvárajúc tak teoreticky možnosť regresívneho, spoluobslahnutého v momente hry. Pokusy o konkretizáciu modelu tendenciami či menami ukážu ešte výraznejšie fungovanie omylov a nesprávností v mene prvenstiev. Škoda, že sa sľub, že "tu bude reč o pravde", berie rovnako "vážne" ako napr. vo zväzovo-fondovo-galerijnej praxi.) To, čo -explicitne uvedené- váži na miske omylov, jednostranností a nesprávností, to -implicitne - agituje za dva postoje.

Cyprichova utopia zjednodušuje v polemickom ataku proti rezignácii a insuficiencii. Cornevinovo plaidoyer za modernosť je však eskapistickou utopiou, ktorá nemá odvahu chcieť ani to, z čoho ju podozrievajú jej oficiálni odporcovia a ktorej reholi, nekriticky otváraná aj akomodáciám subalterných reprezentantov, sa týmto "náborom" sama nahľadáva. Umenie nemôže konkretizovať utó-

piu, dokonca ani negatívne. Medzi nebezpečiami nového umenia je však jeho nanebezpečnosť najväčším nebezpečenstvom.

Historicky premenlivá konštelácia momentov, ktorá - mimmo všetky definície - konštituuje umenie v jeho vývinovom procese (charakteristickom inhomogénnou štruktúrou), diskvalifikuje preferencie jednostranných návrhov, nech vychádzajú z akcentovania akéhokoľvek momentu. A podobne iba rozbor konkrétneho diela, nie jeho priradenie k všeobecnosti oponovanej teórie (najmä v efemernej podobe manifestov a programov), rozhoduje o aktuálnej hodnote. "Legitimujúce" zdôraznenie čiastkových kontinuitných radov v inhomogénnej štruktúre dejín umenia postihuje iba časť historického procesu, zlyháva v projekte súčasného a ľahko prechádza k jednostrannému obmedzovaniu ďalších možností.

V každom čine se neopakovateľná jedinečnosť spája s problémovými súvislosťami diela. Ich všeobecné naznačenie reláciami k smerovaniu (vymedzujúcim presnejšie to, čo sa už nemá, než pozitívnu zložku) moderného svetového vývinu, ktoré sa u nás prejavili všetky, ale bez uzavretosti skupín či škôl a bez jednoznačnosti vzťahov, riskuje hrubé zjednodušenie. Ale rezignácia na historické, nahradenie týchto dynamických súvislostí (spoluurčujúcich vnútornú štruktúru diela) zoskupeniami a filiáciami v rovine ahistoricky rozvíjanej filozofie umenia, znemožňuje interpretáciu vývinu a určenie prínosov.

Napokon: modernosť v umení má naozaj s módou čosi spoločné. Oponujúc jej nivelizačnému tlaku má s ňou spoločný "čuch" pre podobu čias, averziu voči provincionalizmu a túžbu po novom. Aj keď ju tento moment nevyčerpáva, demaskuje osobné alergie napr. voči tendencii, čo aktuálne vyzýva sám pojem umenia, ako transavantgardná malba, "Neue Wilde" atp.

Pol-polemika zostala na polceste. Cyprich naznačil všeobecne pozitívne hodnotenie Kalného i výhrady voči nemu: tak, kde polemizuje a tam, kde podlieha "narcistickým tendenciám". (Žiaľ, ťažko vysvetlí, čím zamerá "nadbýtočnú zámernosť" estetizácie alebo dokáže "prepjatost" konceptualizácie.) Cornevin sa vyhol hodnoteniu detailnejšou charakteristikou, propagačne zaangažovanou, a zrovnoprávnením tvorcov a závislých, diel aj cvičení v aplaudovanej "derealizme".

Keďže prezentácia a kritická publicita mimozväzovej aktivity nemá verejnú šírku a praktickú nepretržitosť, ktorou disponuje činnosť zväzovo-fondovo-galerijnej oblasti ("teoretickej" i "praktickej"), ale je privátna a intermitentná, zužujú intolerancia a účelovosť okruhy adresátov na niekoľko desiatok výtvarníkov a ich - prevažne intelektuálne - "fankluby". Tým aj výnimočné diskusné situácie, zriedkavé predloženia protikladných názorov na situáciu, procesy a jednotlivé javy prestávajú postupne plnohodnotne fungovať ako potrebná kon-

frontácia rozličných kritických postojov. Repliky sú mimo-
bežné, ako v absurdnom divadle. To vyhovuje zväzovej scéne
a jej režisérm, hercami i klakou, pretože takto ich proti-
spoločenskú odvolávku na "spoločenskú objednávku" nedemaskuje
verejnosť, ktorá je - na rozdiel od niekoľkých výtvarníkov -
odtrhnutá od možnosti vlastnej konfrontácie programov a vý-
sledkov inštitucionálne autorizovanej tradície s iným, ume-
leckým smerovaním a s neservisnou publicitou kritického, ne-
apologetického typu.

Nielen profesionáli, ale aj laická verejnosť je potom
"vydaná na milosť a nemilosť" konfekcií a podvodu už
tým, že okrem postupujúcej privatizácie (a ezoterizácie)
interpretačnej roviny mimozväzovej činnosti na nu po-
sobí aj úpadok činnosti v rovine dokumentácie. Bezpro-
stredná účelovosť katalógov výstav sa uspokojuje s od-
porúčajúcim úvodným textom. Výstavný katalóg - aj keď
dosiahne adresáta - stráca dokumentačnú funkciu a tak
aj hodnotu argumentu.

Nenasledovanou výnimkou účinného a správneho postupu
v rovine dokumentácie zostal súpis grafického diela
Jozefa Jankoviča. Škoda, že táto kvalitná dokumentácia
časti jeho snáh, nenašla nasledovníkov, ktorí by po-
chopili dosah a preukaznosť vecného predloženia vý-
sledkov. (Absencia dokumentácie vyhovuje iba netalento-
vaným. Iba subalterní pravidelne útočia proti "zby-
točnej oficialite" pokusov o dokumentovanie mimozväzo-
vých aktivít.)

Konzumentskú osobnú konfrontáciu smerovanú, demaskujú-
cu konfekciu i podvod a zakladajúcu - v podmienkach
zverejňovania kritických diskusií o hodnotách - najmä
interiorizovanú progresívnu hodnotovú orientáciu, ne-
nahradia pokusy "znáročňovať", "zostrovat" kritiku
zväzovo-fondovej produkcie. O neumení nemožno diskuto-
vať ako o umení bez spoluviny na jeho podvode. - A tú-
to konfrontáciu nevytvoria ani pokusy o "obchvat", kté-
ré postupne spomínajú aj potrebu uvažovať o doteraz
"nedovolenom".

Rozdelenie na verejné a neverejné spolu s umlčaním kritiky
nepostihuje však iba konzumentov a cen nich - sprostredkova-
ne, pôsobením úpadku ich vkusu a orientácie - profesionálov.
Vytvára - v zložitom pôsobení naznačených už ascendentných
i descendentných mechanizmov, zabezpečujúcich fungovanie
oficiálneho servisu - aj iné ohrozenie. Likvidácia kritiky
na zväzovo-fondovo-galerijnej výtvarnej scéne neskončila
umlčaním osôb, pokračuje v umlčaní primárneho (teoreticky
neformulovaného) kritického autorského súdu, likviduje nároč-
nosť na vlastnú prácu a napokon aj nevyhnutnú možnosť ratio-
nálneho odstupu od procesu realizácie a jeho výsledku. Úder

amerovoľ proti iným, zarzačil aj tých, čo mierili, tľieskali alebo iba nereagovali. Vylúčenie oboch rovín kritických nárokov vyústilo v úpadku umeleckej náročnosti, v otvorení cesty konfekcii, braku a gýču, ktorému slúži servis. A umlčanie nehrozí len v oficialite. Poranený nie je chránený pred automutiláciou. - Ak si mimozväzové aktivity vytvorila iba "nonkonformnú" obdobu tohto servisného fungovania, vystavila sa dobrovoľne podobnému ohrozeniu kvality ako oficiálna výtvarná scéna, prípadne - v aktivitách prekračujúcich výtvarné - iné zväzovo-umelecké fóra.

Nateraz oslovujú výzvy vernisážových hier, domáhajúce sa - často pre seba a "svojho majstra" - publicity, prevažne iba servisnú produkciu. Zväčša sa ňou, azda, aj uspokojujú. V súvisi s prvými pokusmi o konfrontácie názorov sa však vynára - čo aj nesmelo - druhé deziderátum. Možno vyvoláva alergiu ne-jedného z mimozväzovej aktivity, ale rezonuje s podstatnou tendenciou veľkých a iniciatív vytlačených z verejnosti.

Niekedy a niekomu sa vidí, že neduhy teraz stíhajú iba oficiálnu zväzovú konfekciu. Pravdaže, najmä tu, nie však výlučne a jedine ju. Ilúzia záruky kvality príslušnosťou k tej či inej neformálnej skupine mimozväzovej a mimofondovej aktivity je katalyzátorom negatívnych procesov. Vnútené i prijaté "don't talk back" ohrozuje dimenzie dospelosti a nezávislosti. Zvyšuje možnosti autoritatívnych manipulácií. V tejto situácii podporuje zjavná nedostatočnosť dekorovaných pseudoautorít nielen atrofiu nárokov voči sebe, ale aj hľadanie ozajstných autorít. Ak budú mimo zväz relatívne častejšie, nebudú pri absencii kritického myslenia menej zneužiteľné, zneužívané i zneužívajúce. Progresívne v tvorbe nemá monopol na morálku. Preto sa môžu v neformálnych skupinách mimozväzovej aktivity objavovať talentovanejšie odbody "nedotknuteľných", ako ich poznáme (v upadnutejšej podobe) z inštitucionálne autorizovanej tradície. Upozornenie na negatívne stránky procesu, na kontaminácie odmietanými momentami zväzového života sa potom práve tu pokladá za mimoriadne nevhodné a osobitne nahrávajúce "nepriateľom". (Dúto širšiu ťažkosť kritiky sme už napokon zaznamenali.)

Ak o prijatí a ďalšom spracovaní kritického postoja nerozhodujú racionálne úvahy v rovine jeho teórie (estetiky a deginumenia), ale reakcie obranárskeho i revanšistického typu,

nie je akisto "rozumné" písať kritiku. Ak racionálne argumenty začínajú fungovať ako racionalizácie (vo freudovskom význame), je to dokonca nebezpečné: toto nebezpečie hrozí nielen zo strany tých oficiálnych, ktorým je všetko neobjednané a neschválené podozrivé, ale aj zo strany "nonkonformných"... Servis to má vždy aspoň z jednej strany dobré. Ale dynamika vývinu implikuje kritické myslenie.

Josef Hlaváček

UMĚNÍ SI HLEDÁ MÍSTO

Pět let předtím, než v Gentu proudili návštěvníci z jednoho "instalovaného" bytu do druhého (akce Chambres des amis, 1986), procházely podobné, jen možná početnější zástupy pražskou Malou Stranou a nahlížely do zapomenutých dvorků, aby v nich našly umělecká díla. Roku 1981 tak umění v Praze opustilo galerie a ve dvou dalších akcích, které následovaly vždy po roce, tuto tendenci jen podtrhlo: totiž na Setkání, které se konalo r. 1982 na tenisových dvorcích pražské Sparty a pak na sympóziu, které se r. 1983 uskutečnilo na jedné ze severočeských chmelnic.

Všechny tři akce měly něco společného: umění se v nich vyvázalo z tradičního "světa umění", převažovali na nich mladí umělci, byly provázány neobyčejným zájmem publika a představovaly tehdy nejvýraznější českou odpověď na situaci umění na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.

Zatím co v Německu a Itálii se konaly první výstavy neoexpresionistické transavantgardy, čeští umělci, o nichž je tu řeč, ač zhrsta také malíři, spřádali svoji odpověď poněkud jinak. V jejich projevu nalezneme jak přežívající prvky modernismu, tak četné rysy postmodernismu a dokonce momenty zcela nové. V mnoha ohledech se jejich dílo, jak uvidíme, překvapivě podobá jinému vzdálenému projevu, ačkoli vyrůstá z tradice poněkud jiné.

Jistě, působily tu i zahraniční vlivy od minimalu přes land-art ke konceptuálnímu projevu, resp. spíše snaha dostat se za ně. Ale svoji roli hrály i vlastní zkušenosti mladých, které s akcemi, o něž se zajímáme, časově těsně souvisí. Ně-

kteří chvíli předtím zkoušeli svými environmenty ozvláštnit místnosti jednoho venkovského domu v Malechově (1980, 1981) a jiní vstoupili se svými díly do prostorů bývalé nacistické věznice v Terezíně (1978, 1980) a později do trosek města, které ustupovalo těžbě uhlí (Most 1981/82). Zdá se, že tak - zčásti nevědomky, zčásti vědomě - navázali na některá vyústění šedesátých let v českém umění. Expresivní pól tehdy sumarizoval m.j. Zdeněk Beran v Rehabilitačním oddělení Dr.Dr. (1971; je to úděsné environment zaplňující celou jednu místnost, evokace barákového prostoru s železnými postelemi a podivnými odlitky jakoby nafouklých postav na pomezí banality, hrůzy a černého humoru). Konstruktivistický pól do jisté míry vyvrcholil Demonstracemi Huga Demartiniho (1968; např. chromované koule, které dosud patřily do geometrizujících struktur, jsou náhle položeny do oranice a zrcadlí vesmír; špejle a pruhy vyhozené do vzduchu vytvářejí náhodné struktury). Podnětné bylo zajisté i dědictví duchampovsky orientovaného fluxusového proudu představovaného především happeningy, eventy a akcemi Milana Knížáka a dalších. Všechny zmíněné výtěžky šedesátých let už umění vyváděly z ateliéru; a i když nebyly přímým inspiračním zdrojem, vytvořily klima, na jehož základě mohly odpovědi, které studujeme, vzniknout.

1981: Sochy, objekty a realizace na malostranských dvorcích

Divadélko v Nerudově ulici v Praze, které koncem 70. let vystavilo leckterý neoficiální výtvarný projev, se jednoho letního dne stalo centrem vzrušeného zástupu mladých lidí. Přicházeli jednotlivci i celé rodiny s dětmi, v divadélku si vyzdvihli mapku Malé Strany se seznamem vystavujících umělců a zakresleným umístěním jejich děl a vydali se na cestu. Spatřili své město jako nikdy předtím; na longovské ramble, toulce či procházce, na kterou byli mapkou-katalogem uvedeni a která sama vlastně byla jedním z vystavených děl, nahlédli do zákoutí, kde by jindy našli jen staré harampádí. Nyní se zde většinou setkali s uměleckými činy, které ve spolupráci s nalezeným prostředím vytvořily environmentální díla vůbec nepřipomínající umění, které "smutně visí na svých skobách v galeriích a požívá beznadějně úcty několika náhodných návštěvníků svého hřbitova" (Petr Wittlich). Bylo vidět, že ty spousty lidí se zase cítí čímsi osloveny, okouzleny a že ve svém hledání a odevzdávání se nalezenému jsou součástí tohoto

oslovení. I tisk se vyslovil pochvalně a byl zaujat, i když netajil rozpaky. Není divu, mnohé Praha dosud neviděla: svažitý terén nepravidelné dlažby Jánského vršku byl ozvláštněn hustým svislicovým polem bílých špejlí (I. Kafka: Vymezení), úzký prostor jednoho dvorku nabízel k meditaci navršený písek ohrazený kameny; na zdech texty k zamyšlení (T. Ruller: Zastav se na chvíli), z jednoho bodu vysoko nad námi, někde od střechy, se snáší zářivý světélkující hranel bílých pruhů (P. Michálková: Prší), pod žebříkem spadlá postava z drátů a rozpadávající se sádry po nezdařeném výstupu (J. Sozanský: Žebřík), lanová nejdřív hustě spletená a pak rozplíživší se do jednotlivých provazců se provléká mezerami v secesním zasklení vrat (J. Fuková: Strom), podivné tvary vyrážejí vzhůru z tlaku sevřených stěn (M. Zölllichová: Vztrh), židle do nadživotní velikosti tesaná širočinou shlíží dolů na město (M. Jetelová: Židle), ve čtverci oblohy se vznášejí kosti (Č. Suška: Kosti) a tamhle na balkón vylézají těžkopádně jakési postavy (K. Gebauer: Figury)... Na Malostranských dvorcích nechyběla ani díla vzniklá předem v ateliéru a jen dodatečně a někdy bez potřebné vazby umístěná do vybraného prostředí. Převaha děl však byla vytvořena anebo (když už - jako např. u Jetelové - vznikla předem) alokována právě s ohledem na předem existující prostor a dotvářela ho v nový celek.

1982: Setkání

V této tendenci pokračovala i výstava na tenisových dvorcích Sparty v Bubenči. Sama výstava mohla potrvát sice snad jen necelou hodinu, ale opět byl o ni hromadný zájem, podobně jako na Dvorcích, a byla tu vlastně - pokud jde o práce umístěné venku - předznamenána i o rok pozdější Chmelnice; díla totiž mohla vznikat jen v družné spolupráci a v dělném sousedství. Chceme-li opět podtrhnout onu tendenci, která vyvádí umění ven z ateliérů a galerií, musíme se zmínit především o řadě výkonů, které se dotýkají problematiky zemních děl: tak o realizaci Kozelkově, vynalézavě a přemítavě členící plochu trávníku provazy, trámci a uvázanými kameny; o rámech Jiřího Beránka evokujících primární rolnickou dělnost; o dráze, po které T. Ruller dopravil svůj balvan, připomínaje tak alegorickou, až rituální povahu svých výtvorů; o realizacích Mertlových, z nichž zejména trojúhelníkový útvar trámů dynamicky se opírající o nakloněnou dřevěnou desku dovedl evokovat napětí

a předznamenal i jeho další realizaci na Chmelnici. Připomene-li si dále monumentální plachtu Čestmíra Kafky spuštěnou po stěně společenské budovy a zdařile převádějící jeho koláže Spojování do rozměrů mnohem ohromnějších; nutkavě se prosazující archetypální tvary Jasana Zoubka, v jakési sci-fi situaci ztékající stěnu budovy; potom černé křídlo klínu mohutné látkové plachty Pavly Michálkové; perforované praporce a průhledy Sv. Klimeše a "velké prádlo" M. Titlové (průhledné silonové obdélníky s barevnými figurami zavěšené kolíky na prádelní šňůry) a nakonec až předkolumbovsky působící Přeslovení Ivana Kafky, je zřejmé, že v Čechách si umění už na mimogalerijní prostory zvyklo, je v něm doma a začalo si - což může být i nebezpečné - vytvářet vlastní tradice. Pozoruhodné je, že v souvislosti s tímto křídlem uměleckého projevu nabývá jakoby nového významu i dílo ateliérové: v prostředí sportovního klubu k nám např. nově hovoří i plastiky Olbrama Zoubka, realizace J. Hampla a další díla. St. Judl ukázal možnost, jak realizovat potenciální společenskou objednávku, aniž by se do prostředí vnášel cizorodý muzeální prvek, tak silně provázející tzv. "díla architektury" (postava tenisového hráče vplétaná do vysokého drátěného plotu).

1983: Chmelnice

Tady úsilí o kolektivní uměleckou práci venku vrcholí. Nejde tu o výstavu, už v názvu celé akce se ocitá pojem "symposium". Jako by opravdu hlavním cílem celého toho počínání byla společná práce na individuálních dílech, nikoli snad jen vernisáž, vůbec pak už ne zvládnutí celé chmelnice uměleckými prostředky. Připomíná-li idea Chmelnice poněkud práci středověké kamenické hutě, rozchází se s touto představou právě výsledkem: na konci není katedrála, k té je stále daleko, ale množina jednotlivých děl. Před jednotlivými díly tu však zasluhuje pozornost jeden aspekt: Chmelnice už i svým právně dokumentačním pozadím^{x/} trochu připomíná Christo-

^{x/} Nejdříve musila být uzavřena smlouva mezi teoretičkou umění dr. M. Judlovou, zastupující umělce na jedné straně a JZD Družba Mutějovice na straně druhé o tom, že JZD propůjčí bezplatně chmelnici poblíž Mutějovic, dále že poskytne umělcům ubytování v ubytovně pro česáče chmele, a že umělci budou řádně pečovat o propůjčený družstevní majetek. Existuje i písemný souhlas MNV v Mutějovicích s celou akcí a písemné vyjádření odbory kultury ONV v Rakovníku o tom, že proti výtvarnému sympoziu nemá námitek a že souhlasí s vystavením prací v exteriéru. Ještě 6.10.1983

vu Running Fence, Běžící ohradu dvacet čtyři a půl míle dlouhou z r. 1978^{xx/}, která přetínala pastviska a přeskakovala silnice a nakonec se ponořila do Tichého oceánu. Christo napsal: "Právě tak jako bylo náboženství důležité pro umělce kvatrocenta, jsou dnes ekonomika, sociální problémy a politika největšími dramaty. Rozznání těchto oblastí může být důležitou součástí díla." I když se Chmelnice musila potýkat s daleko menšími administrativními problémy, přece - podobně jako Christova Ohrada - nakonec zrcadlila vlastnické a tedy i mocensko-ideologické vztahy své doby. Byla ovšem i zrcadlem jednotlivých tvůrců. Kurt Gebauer zůstal věren svým absurdně naturalistickým postavám (před lety v katalogu samostatné výstavy publikoval i stříh na vycpávanou plastiku své ženy), které ovšem spletl ze chmelových štoků a nechal vznášet obrovským prostorem chmelnice. Magdalena Jetelová, už předtím svou tesařskou skulptivní technikou archaizující, vybudovala na jednom okraji chmelnice jakoby archeologickou rekonstrukci palisády kteréhosi předvěkého lidu. Triáda polí se zatlučenými kůly, nad nimiž je zavěšen silonem pokrytý rám naplněný vodou, v první fázi kůly nedotčeny, ve druhé ohořelé, ve třetí hořící a zahřívající vodu v rámu nad sebou, to je dílo s archetypálními a kosmologickými názvuky z rukou Margity Titlové. Motiv cesty akcentovaný motivem otiskování vlastního těla, který působí až mýtotočrně, opakuje Tomáš Ruller v podobě stezky, kterou vychodil a vyšlapal z jednoho konce chmelnice na druhý. I když se i zde přidržuje svého leitmotivu krychle, odvozeného z minimalistického slovníku (tady krychle vyplétá štok vedle štoku jako plášť jednoho prostorového modulu chmelnice), přidržuje se k archetypálně pojatým dílům patrně nechtěně i Ivan Kafka, neboť jeho výtvor se nakonec podobá jakési svatyni. Řada dalších děl používá závěsné prvky, provazce, zavěšené kameny či látkové praporce, aby prostor artikulovala (Klimeš, Hampl, Kozelka) nebo ho dynamizovala (Zippe).

zvou v krátké noticce okresní noviny v Rakovníku Rozvoj, aby se lidé přišli podívat, jak se "opuštěná chmelnice změnila v umělecké dílo". Dopis ONV v Rakovníku z 4.10. 1986 ovšem už vyzývá k odstranění vytvořených děl na chmelnicích v Mutějovicích s tím, že "Exponáty ztratily povětrnostními vlivy zamýšlený význam a z důvodu, že chmelnice bude obdělána místním JED." Původně bylo sympó-
zium povoleno na období od 15.9. do 16.10. 1983.

xx/ Její realizace si vyžádala 24 měsíců - Christo potřeboval povolení projít 59 rančí, musil absolvovat 18 veřejných zasedání a tři zasedání nejvyššího soudu státu Kalifornie.

Vladimír Merta ještě vystupnoval prvky napětí naznačené už trojúhelníkem na Spartě: má tu napjatý provaz zaklíněný kotvením břevnem na jedné straně ve výkopu v zemi a na druhé (potom, co provaz prošel vykopanou hromadou země) ve vzduchu ve struktuře chmelnicové konstrukce; jako už mnohokrát jeho dílo sugeruje pojmenování konkretizovaná abstrakce. Bylo-li Prší Pavly Michálkové na Dvorcích lyrické a plachta na Spartě byla prvním a jednoduchým krokem k homérské monumentalitě, prostorová mnohoznačnost jejího několikaplachtí na Chmelnici je zatím nejdokonalejším ztvárněním jejích záměrů. Slavení sloupů, jak bychom snad mohli nazvat dílo Čestmíra Kafky, v němž každý chmelnicový sloup pojednal v jiném materiálu (mnohdy až beuysovském), je opět předvedením jeho silného materiálového cítění, jak se projevuje v jeho ostatním díle, do rozloh chmelnice. Tolik alespoň o některých realizacích na chmelnici. - A Chmelnice jako celek? Je dítětem svého věku jak svým vznikáním, průběhem, nesjednoceností a různorodostí jednotlivých děl, tak i svým předčasným ukončením. Je křížovatkou, rozcestím mezi modernismem a postmodernismem, jak o tom svědčí hned na jedné straně sám geometrický prostor chmelnice, počítovaný jako zásah "ducha konceptualismu", "především však jeho minimalistické verze" (M. Judlová) a na druhé straně třeba archeologizujícími, mýtizujícími, snad až rituálními konotacemi řady děl. Už toto základní podobenství: konceptuálně vymezený prostor naplněný díly směřujícími naopak jistým způsobem k postmodernismu vyjevuje rozeklaný charakter odpovědi, kterou podává nejen Chmelnice, ale i předchozí dvě akce.

Na tomto místě by nyní bylo nutné analyzovat platné a obhajitelné definice modernismu a postmodernismu a vůbec si objasnit, zda převzít půdorys uvažování vnucovaný tímto protikladem. Na to však v této krátké informaci není místo ani čas, a tak vyjdeme z předpokladu, že citovaný protiklad se zhruba shoduje s rozmezím, které cítíme jako cézuru mezi tzv. zmiknutím umění ve znaleckém a izolovaném konceptuálním projevu, kde se umění už zbavilo i své smyslově postižitelné podoby a snažilo se zůstat čistou a tedy sotva uchopitelnou ideou a mezi následující anahou překonat toto zmiknutí až zalykavou hovorností, narativností, sloužící si nomádicky (rozuměj eklekticky) celou historií umění, jejíž zlomky si

zvykla skládat v neorxpresionistické, neopop a naposledy neo-abstraktivistické montáži, při čemž se akcentuje iracionální, archetypální podvědomý přístup k tvorbě.

- Dědictví modernismu lze u našich tří akcí spatřovat především v úporném pohrdání oficiálními výstavními a galerijními prostory a tedy trhem, ať už je tento trh ovládán penězi přímo, či zprostředkovaně, ideologicky. Modernistické je však i mnohé gesto realizovaných děl: vypjatý a tragický mravní heroismus avantgardy lze vycítit třeba v Mertových "minimalismech", ať jsou realizovány v jakkoli neminimalistických, přírodních materiálech. (Sama živá tradice land-artu ostatně s sebou nese nerozhodnost přechodu mezi rigorózním a racionálním minimalismem a iracionální vznešeností první přírody samé.) Naopak z repertoáru postmodernismu se rekrutuje na příklad mobilizace kolektivního podvědomí, jak se projevuje ve směřování k rituálu, v názvucích archeologických nebo primitivních kultur, řekněme to rovnou, v jejich citacích. Rovněž narativnost, hovornost řady děl a jejich náhlé a úzké přimykání k publiku, i jejich hravá všednost (vzpomenme třeba na velké prádlo M. Titlové nebo i na krtečky N. Hawové) naznačují, že umění hledá a možná našlo cestu ze své věže ze slonoviny. Na rozdíl od modernismu si toto umění před sebe neklade trýznivý rozpor snu a skutečnosti; nechce snímat hříchy světa, naopak, chce tento svět přijímat, ať je jakýkoli, a nejspíše chce poznat jeho tajemství. Trochu se přitom podobá Sysifovi Alberta Camuse, který - po sté sestupuje za svaleným kamenem s kopce, aby ho po stoprvé začal valit vzhůru - je šťasten, protože svůj úděl přijal. Modernistické a postmodernistické prvky jsou tu tedy smíšeny a lze možná říci, že spíše než aby byly protikladné, jedny plodí druhé. - Toto umění také používá neustále nové, předtím jako mimoumělecké cítěné materiály (silonové fólie, vaty, vycpávané tvary, větve, zeminu, kamionové plachty, kůly) a nakonec i materiály velmi staré, které však před staletími z umělecké praxe zmizely (ohně, voda). I v tomto smyslu je to tedy projev kočovně eklektický.

Připomenme si ovšem, že tohle všechno se odehrávalo na počátku 80. let, v době, kdy sami autoři si popisované rozcestí, které často probíhá jejich konkrétními jednotlivými díly, neuvědomovali. V této souvislosti je pozoruhodné, že formulace jejich výchozího gesta se podobá spíše souběžné cestě některých umělců vyjadřujících se plasticky, zejména

pokud jde o nové materiály, směřování k procesovosti, ožívování mýtů, vstupů do městského prostředí a do přírody samé (mám na mysli především Michaela Singera, který by ovšem nebyl bez Penoneho a Zoria, a dále myslím na Charlese Simondse), než cestě formulované malíři německé či italské transavantgardy.

Hlubší analýza významového vyznění tohoto projevu, rozlišení míry vývojové příznačnosti toho kterého díla a společensko-kritické zařazení celého směřování musí pro tuto chvíli zůstat stranou. Jen obecně lze poznamenat, že stále přihlížíme krizové situaci ve vztahu umění a společnosti, kdy umění jsou vytěsňovány až k bezvýznamnosti dekorativního či ideologického fetiše, jsou stavěny na symý okraj společnosti, přijímá nakonec tuto situaci, odchází z komerčního "světa umění" ven, a že je tentokrát následuje i obecnost. (IV/87)

Mahulena Nešlehová

NĚKOLIK POZNÁMEK K SOUČASNÉ TVORBĚ MALÍŘE ZDENKA SÝKORY

Rozhodně není povzbudivé, uvědomíme-li si, jak mnoho a často a rádo se u nás zapomíná, kolik děl mizí z našeho povědomí ve stínu času. Tento fakt, který citelně zasahuje osudy českého moderního umění, není neznámý, ví se o něm dlouho. Nejednou bylo na něj poukazováno, byl kritizován, dokonce i pranýřován. A výsledek? Žádný. Snad je trvale spojen s údělem tohoto místa, neboť s jeho životností se setkáváme i nadále.

Jedním z těch, kteří pomalu mizí z mysli širší kulturní veřejnosti, je malíř Zdeněk Sýkora. Neuvěřitelná je i ta skutečnost, že nás od poslední samostatné umělcovy výstavy, která byla v roce 1970 uspořádána ve Špálově galerii, dělí proluka plných 17 let. Od té doby malíř ve své zemi nevystavoval. Jeho práce si našly své místo v zahraničí, kde se setkaly a setkávají s porozuměním a obdivem.

I tento osud věcí dobře známe z naší historie. Jde, jak všichni víme, o nenapravitelnou chybu, která se děje na podobě českého moderního umění, a přesto jí nedokážeme zamezit.

Jméno Zdenka Sýkory je spojeno s aktivitou tvářčí sku-

piny Křižovatka, jejímž byl od podzimu roku 1963, kdy byla ustavena, členem. Vznikla, jak známo, z opozice proti romantickým a surrealistickým tendencím, směřována myšlenkou po manifestaci krajní "objektivit", již představovaly principy řádu, konstrukce a jejich zákony.

Mnozí si možná s vyslovením Sýkorova jména připomenou jeho cyklus Zahrad z let 1959-1960, který malíři otevřel cestu ke konstruktivní abstrakci. Vedl k ní krok, jenž postupně proměňoval oblé, po ploše obrazu uspořádané skvrny, opřené svojí tvářností o rytmy přírody, ve tvary hranaté, které posléze zastoupily jednoduché geometrické prvky rozvržené dle pravidel jejich možné stavebnosti.

Umělec se zprvu řídil intuicí a racionální logikou. Ty od roku 1964 doplnil počítač LGP-30, který se stal od té doby trvalým pomocníkem v konstrukcích zamýšlených projektů.

S provedeným krokem souvisel jiný, mířící k omezení účasti subjektu v procesu tvorby. Následovalo důsledné, čistě racionální sledování konstruktivních zákonů a stanovování takových geometrických elementů, které by umožňovaly programování a byly otevřené veškeré možné kombinatorice vztahů tvarových, černobílých i barevných.

Jak uvádí malíř v publikovaných rozhovorech s Josefem Hlaváčkem a Vítkem Čapkem, byly geometrické elementy získány z dělení čtverce a kruhu. Jejich jednotlivá místa a polohy v poli čtvercového rastru zastupovala čísla a písmena. Řád v jejich uspořádání zastupovala přesná pravidla, podle nichž počítač vypracoval číselné výsledky, které se převáděly zpět do výtvarných znaků. Vznikaly tak otevřené, dynamické sestavy geometrických tvarů rozvedené po ploše plátna všemi směry. Ve svém zrodu podléhaly složité číselné kombinatorice, vizuálně byly velkolepou, zdánlivě svévolnou manifestací "neklidu" v mezích matematického diktátu.

Autor tyto své tvarové a prostorotvorné celky přiléhavě nazýval, jak známo, strukturami. Pojmem rozuměl "neohraničené, plošné pole, organizované určitým počtem geometrických elementů, jejichž hlavním znakem byla dělitelnost".

Struktury neměly svůj střed, začátek ani konec, rozpínaly se, jak se rozpíná a mnohonásobně mění celý náš svět a vesmír. Byly vybaveny konfliktností, souladem i souhrou.

Od roku 1962-1963, kdy vznikla první, bez počítače sestavená šedá struktura, vytvořil a realizoval Zdeněk Sýkora ce-

lou řadu nejrozumnějších struktur. Zvláště působivé byly ty, jejichž rastr byl různoběžný s osou plochy plátna. Právě ty zdůrazňovaly, že se nejedná o řešení plochy, ale že jde o výřez z kontinua. Otevřenost a neomezenost struktur byla též podnětem k jejich využití v architektuře, k němuž došlo později, jak známe z větráků letenského tunelu a z mozaiky v Jindřišské ulici.

Sérii uzavíraly makrostruktury, v nichž malíř velkými, kruhovými segmenty otevřeně demonstroval jejich kombinatorickou povahu, jak uvádí v rozhovoru s Vítkem Čapkem. K další práci napomohl šťastný okamžik, jak se dále dovídáme: "Byla to vlastně náhoda, že jsem si tím sám sobě dal před oči výtvarnou a významovou sílu linií, které vznikaly spojováním kruhových částí jednotlivých elementů jako hranice mezi jejich černou a bílou plochou. Linie mě stále více přitahovaly. Zůstal jsem i nadále u racionální metody, která se mi stále jeví jako nešťastná."

Pohled do sledu kruhových segmentů makrostruktur objevoval ještě něco navíc, a to: vnitřní proces kombinatoriky, jeho procesualnost, která byla dosud zraku skryta ve vyhodnocení počítačem. Ve strukturách jsme nahlíželi jeho výsledek, který byl dán výslednými pozicemi zvolených prvků. Pohyb byl v sestavách obsažen, ale nebyl zachycen ve svém průběhu. A právě tuto možnost odkrývaly hraniční křivky makrostruktur. Obsahovaly v sobě volnost a sílu neočekávanosti, obnažovaly pohled do situací náhodných pozic elementů.

Jen stěží si lze však představit tehdejší umělcovu orientaci k akční síle linií bez předchozí usilovné a systematické práce. Ta byla prvním předpokladem radikální změny, s níž Sýkora přišel v roce 1973 a kterou v následujícím roce upřesnil. Tehdy padl výchozí čtvercový rastr, který svazoval. Nahradila ho kružnice o dvanácti směrech. Sevřenost a pasivita rastru se rázem změnila v dynamické pole. Byl to podstatný zásah do starého systému, který již v úvodu byl příslibem plynulosti v rozvíjení náhod. Demonstrovaly ji linie, s nimiž Sýkora přišel v roce 1974. Měly, na rozdíl od prvních pokusů, které ještě podléhaly sevřenosti čtvercového rastru, přirozený charakter volnosti. S odstraněním omezující mříže rastru zmizela, jak uvádí autor, i vazba linií na plochu plátna, jehož "bílá barva reprezentuje nyní prázdno jako přirozené prostředí pro náhodnost".

Náhodnost neměla, jak víme, v Sýkorově práci doposud podstatný význam. Nebylo s ní nikdy počítáno. Ve strukturách byla zcela eliminována. Nyní, v novém systému, nabývá na netušené "plasticitě".

K vzniku nového systému přispěla však ještě jedna a zásadní okolnost - z á m ě n a g e o m e t r i c k é h o t v a r u j a k o p r v k u v p r á c i z a b o d y , tj. za nejjednodušší geometrický element, kterému byla dána volnost pohybu v poli vznikajícího obrazu.

V programových strukturách šlo přísně o organizaci prvků podle daných pravidel, zatímco v liniích jde o zápis procesu vztahů náhodnosti a nutností, o z v i d i t e l n ě - n í těchto situací. A pokud jde o body, s nimiž se pracuje jako s výchozími elementy, lze snad i říci, že linie jsou zápisem jejich drah, že ukazují cesty náhodnosti, která podléhá diktátu jejich omezení.

Novost a výjimečnost umělcova systému spočívá v "osvození" zvolených bodů z jejich vázanosti na výchozí kružnici. Aktivnost jejich drah vyplývá z aktivity středů pomocných kružnic, které jejich cesty usměrňují a zároveň omezují. Odtud snad pramení ona neuvěřitelná "živost" linií. Jejich tvářnost vzbuzuje v nás navíc i myšlenku možné zvrátnosti náhodnosti v nutnost. Stačí pouhá změna situací a tzv. náhoda se okamžitě změní v nevyhnutelnost a naopak. Ostatně tato možná zaměnitelnost není nepodobná formám našeho jednání a myšlení. A jak víme, Sýkorovi vždy šlo o to, neztratit kontakt se způsobem myšlení moderního člověka, o projev, který by odpovídal vědeckotechnickým orientacím současnosti, aniž by opomíjel přáť svém racionálním základu lidský moment.

Obdobně jako programované struktury, ani linie nemají svůj střed. Splétají se, kříží, překrývají, dotýkají, mizí, aby se zcela nečekaně objevily znova, třeba i na zlomek vteřiny. Probíhají v čase, který jim určuje naše myšlení, probíhají stále a bez omezení. Příznačné je, že plátina nemá názvy, že jsou stroze číslována podle pořadí svého vzniku.

Program svého nového systému malíř neustále tříbí. Mění počet výchozích bodů (směrů), z kterých je voleno, pozměňuje šířku linií, jejich počet a barvy.

Proměnlivost voleb je dána otevřeností systému. Ten

také vybízí k analogiím a ke komunikacím, jak uvádí autor, s celou řadou vědních oborů od genetiky počínaje přes biologii, medicínu a lingvistiku k fyzice a astrofyzice. Tuto přístupnost umožňuje sám princip systému, který není nepodobný řádu, jímž se řídí vesmír. I ten, jak ukazují současná vědecká bádání, nemá svůj střed a rozpíná se rovnoměrně všemi směry, sycen procesy vzníkání a zanikání, variacemi růstu a množení, náhodnostmi a danostmi.

Lze proto říci, že Sýkorův velkolepý objev, který měl a má zásadní význam v jeho práci a nemá k sobě v současném výtvarném projevu souměřitelného, přerůstá náš lidský rozměr a obnažuje cosi, co ukazuje k projevům příštím - k budoucnosti.

Zatím nám není dáno vystoupit ze své sevřenosti, již nám diktuje každodennost. Hledáme v ní skuliny prostřednictvím tvořivosti a fantazie, jež jsou současnou baštou našeho člověčenství. Sýkorovi se však v liniích podařilo něco neobvyklého, něco, co i jeho samotného ohromilo a stále při realizacích vyhotovených procesů linií uchvacuje. Není divu, protože práce, s níž přichází, míří přímo k systému existence našeho světa.

Nejsou to již obrazy něčeho, jako jimi nebyly ani struktury, ale samy organismy, organismy linií, žijící vlastním životem, obdařené kódem analogickým k zákonitostem veškerého dynamismu světa.

Josef Hlaváček

"BÍLÉ" OBRAZY ČESTMÍRA KAFKY

"Bílé" obrazy Čestmíra Kafky vznikají od konce šedesátých let. Jejich rozlehlé bílé plochy proartikulovávají černou bytí, sotva pochopili jenom z nich samých. Jistý klíč k nim podává ten způsob malby, který jim v šedesátých letech předcházela, ale i některé koláže a asambláže, které vznikaly paralelně s nimi.

Konec šedesátých let zastihuje Kafkovy obrazy v podobě imotnatých, bohatě strukturovaných až pastózních různobarevných samoznaků. Bylo to svým způsobem jedno vyústění dobových snah: obraz měl hovořit jen svými vlastními prostředky, barvami, tvary, jejich uspořádáním a ničím jiným; tato jeho au-

tonomní výpověď o době a skutečnosti měla být jeho jedinou služebností, jeho jedinou spojnicí s okolním světem. Zobrazený syžet, přinejmenším čitelný zobrazený syžet, nebyl v té době v Kafkově malbě možný: leda jako začátek, jako podnět tvorby. Zaplnujícími se čtverci (cyklem obrazů z r. 1970) se realizuje Kafkův přechod k jiné podobě jeho malby, která pak bude charakteristická pro sedmdesátá a osmdesátá léta. Radost z krásné a bohaté barevné hmoty se vytrácí, barevné spektrum - jistě už předtím spíše tlumenější - se teď omezuje na střetání dvou "nebarev" - bílé a černé v ploše. Tvarosloví zůstává dosud abstraktní (tj. nezobrazivé), také celý děj cyklu a vlastně i jeho název zdůrazňují ještě abstraktnost celého malířova počínání. Co se však, jak se zdá, vyzdvihuje, to je meditativní poloha malířského procesu. Jistě, meditací svým způsobem bylo i hnětení, vrásnění a drásání předchozích autonomních barevných struktur. Nyní je však barva ponechána v ploše a jakoby téměř neúčastně, racionálně se sleduje rozlévání černě do bílé plochy až téměř k úplnému vytlačení bílé; ta si ovšem podržuje jakousi primárnost, vyjádřenou už v těchto vstupních obrazech celého období pulzovitým, prochvívavě prosvítajícím obrysem bílého čtverce skrze uzurpující černou. Současně s touto tvarovou a barevnou proměnou dochází k věci ve srovnání s bezprostředně předcházející minulostí překvapující: vrací se syžet, a díky černobílé situaci obrazové plochy je to návrat absolutně čitelný, syžet se vrací v kresbě. Je až studijně přesný v cyklu Rozestupující se krychle (1971), v obrazech, které nesou názvy Měření nebo Přeměřování krajiny (1970) ho podezíráme až z jakési magie a v obrazech jako je např. triptych Tři postavení Keule (1975-76) už je zřejmé, že syžet jako představitel viditelného světa je tu proto, aby nám podával zprávy o tom světě neviditelném; a řady monumentálních krajin, které vznikají podnes, ať jako samostatné obrazy či jako diptychy nebo triptychy, v tomto směru stále pokračují.

Vedle obrazů najdeme u Kafky v sedmdesátých a osmdesátých letech také rozsáhlou produkci koláží, jak bychom snad mohli obecněji klasifikovat většinu Kafkových prací z cyklu Spojování, a také asambláží, ať už se jmenují Měsíce (ano, jsou to ta ramínková usebrání různých předmětů v průhledných sílonových sáčkích), Hmoty (trávy, popely atp. fixované v plexisklových rámech) nebo Rozpomínání na místa (kombinace

papírových koláží, fotografií apod.). Koláže i asambláže uvedených cyklů mají společný jeden prvek: pracují většinou s abstraktním prvkem papíru v jeho nejrůznějších podobách, tvarech a tvarových seskupeních, vždycky ho však buď "spojují" a nebo dotvářejí nějakým reálným prvkem, nalezeným objektem. Zdá se, že tyto nalezené objekty akcentované v kolážích a asamblážích korespondují s návratem syžetu do obrazu. Nalezený objekt v koláži a zobrazený syžet na plátně začínají hrát v ploše díla novou roli. Rozhodně jsou jiné než abstraktní, z praktického života neděšifrovatelný tvar; ale v obraze nebo koláži jím začínají a hned na to přestávají být; zmocní se jich totiž malířova meditace, to zacházení s věcmi, jež má dvě tendence: jednak tendenci podřídít je dialektice obrazové plochy jako každý jiný tvar, jednak podržet jejich význam z reálného světa a ještě ho znásobit, zvýraznit, zvěčnit.

Neboť - vraťme se už k bílým obrazům - celou takhle expedici za obrazy, které se puritánsky omezují na černou a bílou barvu a ještě ty dvě barvy drží v téměř hladké ploše a nutí je opět k zobrazování, podnikl malíř, který nechce nic menšího, než zaklít do těchto obrazů své hledání jistot, chce tyto jistoty svými obrazy nalézat.

Jak je hledá? Znovu zobrazuje. Zobrazuje nejrůznější předměty, v nichž spatřuje zasutu jakousi tajemnou pravdu tradice. Staví je do ireálné krajiny, vlastně je mýtizuje. Jandy v těch krajinách rozestavuje podivné stavby, připomínající konstrukce při zemních pracích: prkna přes výkopy, označení pro šíři a výšku výkopu, takové jsou ukazatele cesty. V některých pracích nacházíme i motiv kopule (od Brunellescha přes Michelangela k dalším symbol strážně duševní i manuální umělecké práce, neúnavnosti lidského snažení a předávání problémů v umění a společnosti z generace na generaci). To jsou jistoty, které Kafka vyzvedá a staví proti všemu zmatku doby, to je jeho labyrint světa a ráj srdce, takový má být podstatný obsah oné meditace v obraze, do které zase zapojil zobrazený poznatelný syžet.

Nazval jsem kdysi tuto malbu statečnou prací pro heroické úsilí vykresat smysl tam, kde býval, zaklínat místa, věci a děje, aby vydaly svá tajemství: by tím, co pro nás jsou a byly, zdrojem všeho a důvodem, zůstaly i teď. Čestmír Kafka přitom opravdu svou bílou a černou čaruje: jeho bílé

obrazy (z mnoha důvodů: jedním z nich je ona technika pro-
zařované pulzace bílého tvaru skrze černou; jiným imanentní
symbolismus černé a bílé; ještě jiným podivná "bezměřítko-
vost" obrazů - mnohdy nevíme, zda jde o zátiší či vskutku
o krajinu; a v neposlední řadě je to důsledek onoho zvlášť-
ního malířského zacházení s plochou, tvary, barvami a syže-
tem, který přinesla právě tato díla) bychom opravdu mohli
prohlásit za specifickou a přínosnou modifikaci magického
realismu. Přinášejí záznam zápasu o smysl obrazu (není to
tak dávno, co se uvažovalo o jeho konci) i o smysl společné-
ho; zápasu, o jehož posledním výsledku nemůžeme zatím mnoho
říci, jehož průběh je však strhující.

(1986)

Hana Rousová

MARGITA TITLOVÁ

"Chci, aby každé mé dílo vyzařovalo energii,
kterou do něj vkládám. A nejen to. Chci,
aby bylo schopno ji předávat dál."

Základním problémem tvorby Margity Titlové je hledání
vlastní identity. Stejně jako většina dnešních umělců, re-
zignovala i ona na unavené a víc než vyčerpané úsilí být
původní, nezaměnitelný, za každou cenu nový. Daleko spíš než
jaká je, ji vzrušuje skutečnost, že vůbec je. Že existuje.
Ne v napětí z ohraničenosti lidského života zrozením a smrtí,
ale ze samotné síly žít, žít teď a naplno. Ta síla je pod-
statná - je konkrétní, fyziologicky zdůvodnitelná, a přesto
přesahuje omezené lidské možnosti. A právě v její podivuhod-
né schopnosti přesahovat, vidí Margita oprávněnost obecně
tolik potřebného přesvědčení, že "mezi nebem a zemí" přece
jen něco musí být, aby člověk neztratil vůli k životu, aby
neztratil naději. To Něco je možná imaginární, ale přesto
takového významu, aby stálo za to mu věřit.

Margita má vyloženě egocentrický postoj ke světu. Pro-
stor světa získává podle ní přímou vazbu k subjektu jedině
tehdy, je-li nějak uchopen - člověk jím musí projít, pozna-

menat ho svou existencí a zkušeností. Teprve pak se stane součástí člověka, včetně jeho vědomí. Je proto příznačné, že od počátku pracovala výhradně s vlastním tělem, které pojímá jako nositele identifikační energie. Zprvu, v roce 1981, se soustředila na vazby já/člověk - příroda/svět. Vytvářela otisky svého těla vytrháváním vysoké trávy, aby tak po sobě zanechala průkazné stopy, jakási opuštěná místa, narušující přirozený stav krajiny. Později začalo její tělo figurovat nejen jako signum, ale současně i jako primární zdroj aktivity. Stalo se základním předpokladem řady kompozic, nově vymezujících, respektive identifikujících určitý přírodní prostor několika vytčenými body. Konkretizace pojmu svět krajinou, tzn. přirozeně vzniklým prostředím, přestala být pro ni důležitá, když se přednostně zaměřila na podrobný průzkum svého mikrokosmu. Její tvorba tak dostala sice abstraktnější, ale o to intenzivnější a svobodnější základnu. Prostor světa mohl být napříště metaforicky zastoupen čímkoli. Margita začala vytvářet kompozice v indiferentním holém interiéru. Sama sebe v nich určila za dominantní prvek, za energetický zdroj nekonečných kompozičních permutací. Současně ji začal zajímat vlastní stín - odraz energetického zdroje a především skutečnost, že jeho existence je podmíněna totální efemérností. Začala do něj kreslit, fixovat ho, jakoby chtěla jeho pomíjivost absurdně zvrátit, jakoby chtěla dokázat, že dokonce i stín jejích sil má trvalou působnost.

Tehdy pro sebe objevila odvěkou moc gesta - přímého zásahu - a nově ocenila jeho tradiční vazbu na kresbu a malbu. Obu výtvarné prostředky nijak zvlášť nerozlišuje, spíš má tendenci s malbou zacházet jako s kresbou, protože kresba dovoluje bezprostřednější jednání. Margita změnila vyjadřovací prostředky jenom proto, aby ještě důsledněji pokračovala ve svém původním úsilí. A právě tehdy se také seznámila s přístrojem, v jehož funkci našla objektivizaci svých spíš intuitivních než spekulativních záměrů. Přístroj totiž dokázal exaktně vizualizovat ty síly, jejichž hodnoty zatím rozpoznávala jen citem. Byl to elektrograf, zaznamenávající v podstatě na fotografickém principu osobitost živých organismů, u člověka dokonce i proměny psychického ladění a především úroveň jeho aktivace. N nejen ostrost, ale i barevnost jeho obrazu je přímo závislá na biologických a psychologických charakteristikách. Dotyky své ruky, hlavně prstů, vy-

tvořila Margita prostřednictvím elektrografu řadu děl, jimiž mohla nahlédnout do dosud neznámé oblasti svých skrytých možností. Poprvé porozuměla jejich sugestivní tajemné řeči. Pokusila se tento svébytný jazyk dokonale ovládnout, aby s ním mohla dál volně pracovat, aby jím obohatila svůj výtvarný vyjadřovací systém a znásobila jeho účinnost. Na komunikativnost výtvarného díla má totiž Margita zcela specifické nároky. Dílo nepovažuje za nástroj dialogu s divákem, ale za zpředmětnění vnitřní energie, za magický objekt, schopný vyzařovat všechno to vzrušení a zaujetí, které směřuje její životnost a předat ho, třeba i násilně těm, kteří se k němu přiblížili. Nejsou to ani tak diváci - v akčním rádiu Margitinych děl nemá nikdo šanci zůstat pouhým pozorovatelem. Spíš jsou to svým způsobem oběti, protože za pravou schopnost umění považuje Margita schopnost "čarovat". Proto také její obrazy nemají zásadně název. Stále jde přece o přenos téhož, jde o to tajemné Něco, co vlastně ani nemá jméno. Nařčení z mysticismu se Margita nebojí. Naopak. Mysticismus ji zajímá a svým způsobem i láká. Vždyť vůbec není jisté, jestli její vnitřní síla je přirozená v tom smyslu, jak ji běžně odlišujeme od tzv. nadpřirozené síly.

Margitino "čarování" má dvě základní polohy. K první, řekněme introspektivní, patří více méně monochromní obrazy, v nichž dotyky prstů lehounce poznamenávají hladkou plochu papíru a vytvářejí na ní tiché, neidentifikovatelné znaky, nebo neznámé tvary, nejspíš organického původu. Druhá poloha je pro Margitu příznačnější - eruptivní barevné férie na orvaných, zmačkaných cárech papíru. Nerespektují stěnu, na níž visí, pronikají do prostoru, mění ho a zahlcují. Valí se na diváka, provokují, "zaklínají". Margita je v nich neustále přítomná - jsou to její stopy. Rukama deformuje papír, prsty, namočenými v barvě se ho dotýká, hladí ho, zarývá se do něj. Místo malířské barvy používá většinou líčidlo. Líčidlo ji však neusvědčuje z programového feminismu. Margita je prostě žena, její energie je energií ženy, její vyjadřovací prostředky mohou tedy mít podobný rodokmen. Stejně tak ovšem nemusí. Je svobodná, kreativní. A proto její obrazy skutečně vyzařují energii, kterou do nich vkládá, a proto - zpětně - potvrzují její totožnost.

V ČECHÁCH SE NESMÍ KRÁKORAT

(Hugo Demartini o jiné tradici)

Bylo to jednou odpoledne na počátku března 1987. Seděli jsme v Hugově ateliéru a zase jednou se odvíjela řeč. Tentokrát při zapnutém magnetofonu. Podněcoval jsem ten rozhovor otázkami, někdy jsem jimi usměrňoval, jindy znesnadňoval jeho tok. Když jsem si pak rozhovor přehrával, zjistil jsem, že zaujatost, zarytost, posedlost hlavního mluvčího jeho problémem je tak mocná, že se vůbec nic nestane, když otázky zmizí. A tak se z rozhovoru stal monolog. Působí přesvědčivěji, uplývá plynuleji a k "oku uragánu" se stále vrací v jakýchkoli kruzích. Týká se zajímavého problému: jak jeden sochař vidí tradici, jak si sám zmapoval své orientační body v historii českého sochařství. Je tedy ten monolog dvakrát podnětný: jako vhled do způsobu, jakým se umělci orientují ve svém oboru a jako aktuální názor na tu či onu podobu české sochařské tradice.

Je pravda, že v Čechách se traduje tradice myslbekovská. Je to bezesporu správné, protože Myslбек je zakladatelem moderního českého sochařství. Ale pravda současně je, že neustálým zdůrazňováním této tradice se potlačovaly jiné proudy, které se v českém sochařství snažily vyrovnat se světovými problémy. Myslбек vychází z odkazu řeckého a pozdně římského sochařství, jeho tvorba je založena na objemu s neuvěřitelným plastickým smyslem. To znamená, že Myslбек navazuje na západní kulturu. Vedle něho stojí Bílek jako mladší (Myslбек se narodil r. 1848 a Bílek r. 1872) a nenavazuje na západní umění a jeho tvorba není založena na objemu. Myslбек m.j. vědomě navazuje na to, čemu říkám český lyrismus. Byl také Mánesovým současníkem. Bílek je mnohem dramatičtější, tam ten lyrismus není, v pozdějším období tam najdeme mystiku, ale jeho raná tvorba je nesmírně zajímavá. A já si myslím, že jestli české umění něco postrádá, tak je to dramatičnost.

Myslбек je statuární, má klidné postavy, lyrické, je to vidět i na zpracování jejich povrchu. U Bílka zase vidíme, jak to jde za výrazem, za silným obsahem, má to jistý dramatický náboj. Na lyrismus potom navazuje celá generace Myslbekových žáků, mezi nimi i Jan Štursa a další plejáda sochařů.

Myslбек tady stojí na počátku jako velká evropská osobnost; v té době v Evropě takových mnoho nebylo. Mařatka např. byl žákem Myslbekovým a Rodinovým, měl jako učitele vlastně dva nejlepší profesionály v Evropě. Myslбек 19. století uzavírá a Rodin ho překračuje, ale jsou to dvě největší sochařské

osobnosti té doby.

Byly tu i vazby na obrozenství. Myslbek je spjat s generací Národního divadla (i když se na něm podílí vlastně jen menšími pracemi). Vychoval asi 67 českých sochařů. Z nich se Štursa - myslím r. 1907 - stává jeho asistentem. V r. 1917 se vrací z války, protože je na Myslbekovo doporučení jmenován profesorem Akademie výtvarných umění. Lauda byl jedním z prvních jeho žáků.

Štursa patří do té myslbekovské lyrické polohy. Ale jeho poslední plastiky do roku 1913 jsou nesmírně brutální, s minimální modelací, strohé, jsou to jakoby budované válce, např. Sulamit Rahu nebo Odpočívající tanečnice nebo Žena s delfínem. To jsou všechno plastiky, které udělal, než šel do války. Když se z války vrací - snad tam utrpěl šok - vytváří později např. Raněného, což je sice dramatický námět, ale srovnáš-li si to se Sulamit Rahu, která má v sobě cosi brutálního, dramatického, je Raněný lyrická socha, je to sladké umírání, v té modelaci, i v tom způsobu, v jakési odevzdanosti. A takové jsou všechny jeho pozdější práce - jsou bezesporu krásné a jsou na evropské úrovni, ale příklánějí se k onomu myslbekovskému lyrismu. A když pak převážně dělá akty, je to jeho smyslnost, která to proti tomu lyrismu drží.

Štursa je vlastně první oficiální český sochař, podobně jako Čapek je první oficiální český spisovatel. Asi to byla i otázka první republiky, po staletích opět samostatného českého státu - umělci cítili povinnost tomuto státu sloužit. Štursa v letech 1920-1925 portrétoval mnohé slavné osobnosti té doby - herce, hudební skladatele, např. Janáčka, spoustu jiných, dostává státní zakázky, pracuje pro hradní kancelář, portrétuje Masaryka, dělá závažné pomníky. V r. 1918 je Myslbekovi 70 let, dodělává pomník sv. Václava, odchází na odpočinek. Umírá roku 1922 a tři roky po tom spáchá sebevraždu Jan Štursa. Tito dva sochaři, vážení už za svého života, se stávají za prvé republiky jakýmsi závazným vzorem. A co se tomuto vzoru nepřibližovalo, nebylo bráno na vědomí.

Ten monolog je neurevnaný, je to taková mozaika...

Já se domnívám, že tradice v sochařství v Evropě byla od renesance vázána k antice, byla založena na objemu. To jde až k Rodinovi a do dneška. Na přelomu 19. století, kolem roku 1910, vstupují do hry malíři, začínají navazovat na za-

oceánské umění, na japonskou grafiku, na primitivní umění, na Afriku, odmítají vlastně tu řeckou a pozdně římskou tradici. Začíná to snad kubismem, ale vlastně je to první Vlaminck, který začíná sbírat africké masky. Nezačalo to žádnými africkými plastikami, ale maskami. Když jsem si prohlížel některé publikace o těchto maskách - mám jednu knihu, kde jsou reprodukovány právě masky, které vlastnil Vlaminck a které taky znal Braque - tak (když se na to podívám jako sochař) mne ty masky moc nevzrušují. Ale uvědomuji si, jak to vzrušovalo malíře, protože ty masky jsou neplastické. Jsou to placky s dírami, je tam barva, jsou tam ozdobičky, je to vlastně takové, že k tomu malíř musil mít vztah. Podíváš-li se na rané Picassovy plastiky z let 1912-1914, není tam žádný objem. Jsou to řazené plochy, objekty jsou jednopohledové, jsou pomalované, ať už jsou to kytary z r. 1912, nebo na rozmezí r. 1914 instrumenty. Je to řada plastik, na které zase v Rusku navazuje Tatlin. Do hry tady vstupují malíři, kteří nemají vztah k objemu, ale k ploše, k obrysu, preferují jednopohledovost a pochopitelně vsunují barvu. A nemají vztah k tomu, co sochaři. Sochař, když něco dělá, vždycky tu ~~věc~~ věc chce realizovat v nějakém materiálu. Jsem tím zatížen do dneška: něco dělám a nejsem schopen se smířit s tím, že to takhle zůstane. Malíř ne. Picasso takhle rozstříhá papíry a takhle je nalepí a tak to zůstane. Nedomýšlí, že to bude z plechu nebo jiného materiálu. Vyjádří se těmi prostředky, které má při ruce a tím to končí. Sochař se vyjadřuje s vědomím, že to bude v mramoru, v bronzě nebo v jiném materiálu. Tím už je omezen. Je tu taky závislost na určité hmotnosti, aby se to dalo technicky, staticky realizovat. Malíř tento vztah nemá. Proto taky jsou malíři často nešikovní, i manuálně méně zdatní.

V druhé polovině 19. století je ve Francii řada vynikajících sochařů, Carpeaux, Barye, Rude atd. a spěje to k Rodinovi. Je známo, že v Rodinově době bylo sochařství proti malbě asi tak o 30 let pozadu. Rodin ten skluz vyrovnává. Ale nicméně zase tak, že je to uvnitř toho odkazu antiky. Ctil Michelangela, který vycházel z pozdně římských plastik. Rodin má jinou polohu, expresivní, dokonce bych řekl, že ten Rodin je nefrancouzský - dramatický, obsahový. (Zde mám na mysli plastiky, které Rodinovi dělaly velké potíže - Balzac, Hugo, Občané z Calais atd.). Rodin to tedy vyrovnává. Pak přijdou

jeno žáci - Bourdell, Maillol, Bernhard, Despiau - a v nich tato tradice přetrvává. Ale vedle nich, a to je v dějinách sochařství problém, se najednou objevují Brancusi, Picasso, Lipšic, Archipenko. Ale ono to tam, do těch dějin, nejde. Nakonec se o tom zmiňuje i Diana Waldmannová v katalogu Transformations in Sculpture, že moderní sochařství začíná u Brancusiho a u Picassa, nikoli u Rodina. Vezmi třeba Archipenka, to nebyla náhoda, že byl proti objemu. Archipenkův významný přínos sochařství spočíval v odstranění objemu. Nebo Gutfreund, který r. 1913 píše do Uměleckého měsíčníku stať "Plocha a prostor". On odmítal objem, odmítal Maillola, protože pro něho je podstatný objem. Gutfreund měl vztah ke gotice. Odpor k objemu se u něho váže na odpor proti té tradici Řecka a Říma. Rané plastiky Picassa, Archipenka, Lipšice a dalších se později k objemu zase vrací - na začátku jsou to vlastně prkénka, plochy skládané v určitých plánech a postrádá to objem -, ten pozdější objem je už poučen zkušeností s plochou a nevychází z tradice řeckého a římského odkazu.

Vzpomínám si na definici sochy, kterou od Štursy převzal Lauda a často nám ji opakoval. "Socha je vědomě budovaná hmota v prostoru založená na objemu." Já jsem vyučený kameník, tak to chápu. Devadesát procent antických plastik a pozdně římských plastik je děláno v mramoru. Mramor je materiál, který nesnese žádnou improvizaci. Tam musí být tvar dotažen. Navíc - mramorový paňák, každý ten diskobolos, má u nohy palmu. To z důvodů statických, protože jinak by ta socha rupla. Mramor vyžaduje určitou sochařskou pevnou formu, to znamená, že není možné dělat nahodilou improvizaci, vyžaduje to perfektní kulatý objem. Tato tradice se nesla tak daleko, že když si vezmeš sochaře Břetislava Bendu, který má různé akty odlévané do bronzu a mohl dělat normální holky, tak jim dělal takové ty silné nohy, sochařské nohy, jak se říká, a přitom to žádný důvod nemělo, nevychází to tam z nějaké nutnosti statické. Nebo to najdeme i u Myslbeka, např. na Riegrově pomníku v Riegrových sadech. Stojí tam figura v kontrapostu a u nohy má desku s tehdejší českým známkem, který navazuje na někdejší řecké palmy, které zpevňovaly nohu v kontrapostu; a přitom to už bylo zbytečné, poněvadž, jak víme, Štursa později udělal Raněného a ten stojí na palci, asi na dvou čtverečních centimetrech. To znamená, že ačkoli to už ze statického hlediska bylo zbytečné, ty věci se přesto tradovaly.

Když si uvědomíme, jak jsou Giacomettiho plastiky nesmírně subtilní a že jsou v bronz, poněvadž ten bronz to umožňuje, že jsou vlastně nehmotné, objem je minimální, pak vidíme, že sochaři jsou zatíženi tradicí, jsou jí tíženi dosud a já jsem tím zatížen taky. Je to i problém sochaře Vladimíra Janouška, který rozumově pořád bojoval sám se sebou, protože dělal z laťovek, dělal obrysové plastiky, které postrádaly sochařský objem ve smyslu kulatosti a plasticity. Zdeněk Palcr má vlastně pravdu, že se nejedná o sochařství. Poněvadž má na mysli sochařství, které je založeno na objemu, protože ctí Despiau. Když jsem u něho byl a díval jsem se na jeho sochy, říkal jsem mu, Zdenku, to je Despiau. Přitom to s Despiuem na první pohled nemá nic společného. Je to v podstatě založeno na objemu, je to statuární, je to pořád jakási stojící figura, Palcr má jedno nebo dvě témata, která stále rozvádí... a objem je úplně stlačen do jakési fošny - ale on tam ten objem přesto má, má to obrovskou plastickou pevnost. A on se mi přiznal že Despiau miluje. Dalo by se říci, že Zdeněk Palcr je někde na hranici sochařství a objektu. Pro tyto disciplíny máme dva výrazy: socha a objekt. Když jsem dělal chromované koule, nebyla to socha, byl to objekt. Cítím to tak, že socha je pořád nějak založena na objemu a vázána prostorem. Když Picasso vystříhne z papíru kytaru, není to socha, je to objekt, Tím není řečeno, že objekt je něco méně nebo naopak.

Africké nebo zaoceánské umění je silně obsahové. Celý surrealismus je ovlivněn těmi duchovními záležitostmi, i když to pak zase sklouzlo k dekorativnosti, k výtvarnosti. Ale tytohle fetiše jsou zajímavé. Fetiš není dělán do nějakého prostoru, můžeš ho odnést kam chceš a pořád zůstává čímsi silný, magický. To je případ Giacomettiho. Toho můžeš dát do jakéhokoli prostoru, do stodoly, do paneláku, do galerie, a žádný prostor mu nevadí. Dokonce bych někdy řekl, že mám pocit, že Giacomettiho plastiky jsou dělány s jakousi imunitou vůči prostoru. Když jsem dělal ty své chromované objekty, toužil jsem, aby byly v krásném prostředí, aby byly v pohodě s prostorem, s prostředím. Ale u fetišů nic takového neexistuje. A neexistuje to ani u lidového barokního umění nebo u gotických madon. Ty věci jsou samy o sobě, nesou si svůj prostor s sebou. Totéž je u Picassových objektů. Ten objekt si nedělá nárok na prostor, do kterého byl dělán. Třeba Man Ray, takové ty předměty připíchnuté špendlíčkem, nebo třeba

Duchampovy věci... To se v podstatě nedá nazvat sochařstvím, protože se tam neřeší otázka prostoru a spíše se to blíží fetiši.

Co se změnilo, na co odpovídá ten nový obsah? Já myslím, že k tomu by mohl být klíčem Paul Gauguin. Proč utíká z civilizované Evropy mezi divochy? Proč utíká z pohodlnosti a výhod, které skýkala Paříž? Chce se dotknout dětství tohoto světa...

Ale vraťme se k myslbekovské tradici. Myslbek vychoval řadu vynikajících sochařů a r. 1922 umírá. Štursa umírá r. 1925. Hovořili jsme už o tom, že oprávněný obdiv a úcta k těmto dvěma evropským sochařům se začaly měnit ve vytyčování vzoru, od něhož se nepřipouštělo žádné odbočení. Každý pokus v české plastice, který se s těmito ideály nesrovnával, byl označován jako české tradici cizí. V r. 1902 tu byla Rodinova výstava, v r. 1905 Munchova a v r. 1907 výstava impresionismu. To jsou tři nejdůležitější výstavy, které jaksi také narušily i tu myslbekovskou tradici. Reaguje na to Štech v monografii O. Španiela - a píše o tom, jak na tuto situaci reagovali Myslbekovi žáci: "Právě v roce 1902, v čase Rodinovy výstavy a jeho návštěvy v Praze, se přiosťhovaly konflikty generací a zásad. Naše sochařství se dávalo přímo manifestálně na cestu vzdalující se přísného skladebného realismu Myslbekova. Mistrovi žáci dřívější i současní dávali se unášet vábivým proudem modernosti. Přece však přijali od mistra poučení, které těm nejlepším zůstalo na celý život a uchránilo je od bludů beztvárnosti, takže nezaměnili podstatu sochařské skladby za zajímavost povrchového rukopisu a neplastické dekorativnosti." Štech by byl spíše přijal plastic-kou dekorativnost, ale neplastická - to bylo něco nepřipust-ného. Dá se tedy říci, že Myslbekův odkaz měl do budoucnosti chránit další generace sochařů od neplodného tvůrčího hle-dání a zbytečných výbojů. - Štursa umírá, vychoval řadu vy-nikajících žáků, předal dál svou lásku k objemu, řecko-římskou tradici. To se ozývá i v té definici, kterou de nás vtluoukal Lauda. Jakmile se objevilo něco, co nebyla vědomě budovaná hmota založená na objemu, tak to prostě nebyla so-cha. Třeba jenom takhle nakreslit u plastiky oko - to by l strašný prohřešek, protože to nemělo objem. Tato tradice byla nesmírně silná. Proto ty konflikty Myslbekovy s Bílkem. Tvor-ba Františka Bílka nestojí proti Myslbekovi, ale vedle něho

jako jiná výchozí cesta. Jeho orientace není západní. Jeho sochy v podstatě nejsou stavěny na objemu. Dnes, s časovým odstupem, můžeme zřetelně vidět, proč tvorba několika českých sochařů v historii novodobého sochařství nebyla brána na vědomí a proč musila ztroskotat, proč z ní zůstala jen torza. Po Bílkovi bych chtěl pro leta 1911-1919 uvést Ottu Gutfreunda. Jeho práce jsou založeny na ploše a reliéfu. Vzpomeneme na jeho vztah ke gotice. Gutfreund odmítá objem v plastice a preferuje plochu. O jeho textu "Plocha a prostor" jsem se už zmiňoval. Ve 20. a 30. letech v raných plastikách Vincence Makovského je zvláštní barbarství. Jedná se o plastiky do roku 1935, např. Dívčí sen atd. Je v tom brutálnost, zaražená železa, plechy... Je zajímavé, že všichni tito sochaři, kteří se nějakým způsobem dotkli těchto problémů, se odvracejí od lyričnosti. Gutfreund také není lyrický. Tedy v raném díle, v tom smyslu, jak je tomu u Štursy. Je surovější, je v tom úzkost. Dramatičnost, napětí, obsahovost. Takže třeba Vincenc Makovský, jeho brutální plastiky, to je v jeho době zcela ojedinělé. Vnáší do svých plastik prvky a materiály, které tehdy byly považovány za neplastické. Provásky, sirky, strusky, vosk, papír (v reliéfu Žena s vázou z r. 1933). Dále Zdeněk Pešánek. Jeho rané práce mají v sobě štursovský lyrismus. Ve 20. a 30. letech přidává k rozměrným objektům a plastikám jiná média - neonové trubice, pracuje s barevnými spektry, se žárovkami... Musilo to být v té době něco nepochopitelného. Pešánek byl Štursův žák. Lauda s Pešánkem se znali z Akademie, kde spolu studovali. Pamatuji se, že když jsme studovali my, jméno Pešánek se taky zmiňovalo, ale věděli jsme o něm málo. Jedno jsme se Laudy ptali: Pane profesore, kdo je to ten sochař Pešánek? A Lauda řekl: Pešánek? Zdeněk Pešánek, no, studoval u Štursy a pak dělal něco do architektury a s architekturou, ale sochař to není, to je elektrikář... Nemyslel to zle, prostě to pro něho byla blbost, najednou neonové trubice a dráty a svítilo to... To není socha. Takže Pešánek a jemu podobní musili strašně trpět absolutním nepochopením.

Ale vraťme se ke Gutfreundovi. Zajímají mne, jak jsem řekl, jeho rané práce. Začíná to Úzkostí a pokračuje to kubistickými plastikami, které patřily mezi první v Evropě. Cítím tu obsah, výraz, zřejmě proto, že se tu opouští ten kulatý objem. Dalo by se říci, že ten kulatý objem je takový ... po-

zemstější. Plocha umožňuje větší duchovnost, magičnost. Čím víc šel do té plochy, tím více se mu otevíral tenhle prostor. To asi sehrávalo roli i u těch malířů. (Filla má několik plastik. Některé jsou podobné Gutfreundovi, např. jedna jeho hlava z bronzů se dá s Gutfreundem lehce splést. I pozdější plastiky z 30. let jsou zajímavé, myslím Boje a zápasy, navazující na skýtské umění. Některé ty věci mi čímsi připomínají pozdějšího Lipšice, a Filla zřejmě nevěděl o tom, že to později dělal Lipšic. Skýtské umění - to jsou vlastně malé plastiky, malé reliéfy, které si pořád vozili s sebou. Putovaly s nimi. Zase to byl fetiš, který má zvláštní magičnost, obsahovost a slouží rituálům... A proto na to Filla a ostatní tak reagovali a fascinovalo je to.)

Od Gutfreunda známe z konce jeho raného období takové ty dřevěné plastiky - udělal jich víc, když byl v lágru ve Francii; myslím, že jsou neobvyklé a zvláštní i v evropském měřítku. Gutfreund se vrací z Francie - myslím - r. 1920 do Československé republiky a teď si představte tu situaci. Gutfreund byl velice chytrý a vzdělaný člověk, obrovsky citlivý a talentovaný sochař - a tady kraluje Štursa, představitel myslibekovské tradice. Štursa dělá pomníky v bronz, sochy v nadživotní velikosti. Jak musil Gutfreund při pohledu na to trpět! Trpět v tom smyslu, že nakonec i on podlehl tomu tlaku být českým sochařem, být nějakým způsobem vzat na vědomí. Proto nakonec utekl, nakonec dělal taky Masaryky, zúčastňuje se soutěže na pomník Bedřicha Smetany prací, která se mi - až na jednotlivé plastiky, které jsou snad zajímavé - vůbec nelíbí... A vůbec, celý ten civilismus se mi proti ranému období nelíbí... Pochopitelně, ten civilismus už je ovlivněn, poučen předchozím obdobím. Navazuje tam trochu na gotiku, např. v té polychromii, spolupracuje s Fillou, který mu některé plastiky koloruje. Civilismus je snad zajímavý, ale zajímavá je taky jiná věc: na ten civilismus čeští sochaři zabrali. Na kubismus ne. Ale civilismus ovlivňuje řadu Gutfreundových kolegů: Pokorného, Dvořáka, Laudu, Stefana, Wagnera a celou řadu dalších sochařů. Ten civilismus znamená už návrat k objemu, i když je poučen předchozím kubistickým obdobím. A zas tu máme lyrismus. Končí to reliéfy, které dělal se Štursou na Legiobanku nebo sousoším v Ratibořicích. I to má obrovské kouzlo, jsme Češi, jsme k tomu citliví, chápeme to, ale...

Gutfreund se tedy vrací, zapojuje se do dění v nové republice, stává se nakonec profesorem na Umprum... Při jednom umprumáckém Inspiromatu na Smíchově profesor Pečírka (chodíval na Inspiromaty v tóze, protože miloval antiku) na chodbě novořil s námi posluchači a vzpomínal, jak byl po Gutfreundově utonutí jeho ateliér na Umprum zapečetěn. Když se potom upravovaly majetkoprávní záležitosti, ateliér se musel otevřít. Všichni profesori a asistenti byli zvědaví, co bude uvnitř. Gutfreund byl dosti tajnůstkář, uzavřený člověk, takže všichni byli zvědaví, až do toho ateliéru proniknou, co tam uvidí. A když se otevřely dveře, vypráví Pečírka, vstoupili jsme tam za těmi notáři - a nic tam nebylo. Jak to - nic, ptali jsme se. No nic tam nebylo... Takové bezvýznamné věci, malé plastiky, taková ta maska s tou rúží - vlastně nic... Potud Pečírka. A to je ten moment, oni to považovali za nic... Nějaký panáček z pálené hlíny, kolorovaný vodovými barvami - vedle toho si vezmete Bohumila Kafku - třímetrové bronzové sochy, nebo Štursovy pomníky Svatopluka Čecha a další - to byly umělecké verky ale tohle vlastně nebylo nic... Ten Gutfreund musil strašně trpět. Domnívám se, že proto uhnul, když se vrátil z Francie, a začal dělat i ty Mysaryky. A ten Masaryk od Gutfreunda je skutečně špatný; to od Španiela je mnohem lepší. Přece jen chtěl být nějakým způsobem vzat na vědomí, chtěl být českým sochařem.

A podobný je problém Vincka Makovského. Ten odjíždí do Paříže r. 1926, studuje u Bourdella (Mařatka tam zřejmě sehrál velkou roli, i Gutfreund byl u Bourdella, jeho kubismus je lehce odvozen z Bourdellova projevu, z jeho způsobu stavby hmot). Takže Makovský je u Bourdella a v Paříži, navštěvuje Kupkovy přednášky. Vrací se - nevím přesně, jestli r. 1929 nebo r. 1930 - do Československa. Poslední pro mne zajímavé jeho práce jsou do roku 1935 - Žena s vázou z roku 1933 apod. Tam se to taky láme. Po jeho návratu stačí dvě tři leta a takhle zajímavá etapa končí. Zúčastňuje se soutěže na pomník T. G. Masaryka - v jeho monografii jsou z toho jen sochy filosofů, kteří Masaryka nesli (Lauda si z toho dělal legraci a říkal: Vincek Makovský je blbec, poněvadž Platon a Aristoteles nesou Masaryka - až jde do prdele...). A už to začíná najíždět na lyrickou polohu. Nejen v námětech, ale i v tom zpracování. Třeba plastiky Před koupelí, Maminka s děckem, i ta poloha portrétů je lyrická, taky je to měkce,

lyricky zpracováno... I ten Partyzán, kterého dělal r. 1945 pro Zlín, je vlastně lyrický - stojí s tím samopalem v kontrastu, akorát že má trošičku surrealistický, těžko identifikovatelný portrét, spíše to navazuje na tradici myslbekovskou. Bezesporu ty pomníky, které Makovský dělal, ať už je to Komenský nebo jiné, mají vysokou úroveň, ale s ranou tvorbou se to srovnávat nedá. Ta je srovnatelná s ranými věcmi Giacomettiho - jsou vlastně současníci - nebo s díly Laurensovými. Je to zvláštní poloha, těch prací se surrealistickým nábojem je strašně málo. Je tu Giacometti a pak vlastně jako sochaře nemáš koho vzpomenout. Jsou objekty, které dělal Max Ernst, Arp..., ale Makovský, to je zvláštní poloha, jeho rané období má velkou úroveň.

České sochařství, ale i v malbě se to najde, to jsou vlastně torza. Dá se říci, že jediný Myslбек od mládí táhne své dílo plynule až k tomu vyvrcholení v pomníku sv. Václava. U Bílka nastává pokles, jeho pozdní práce postrádá vrchol. Gutfreund začne a v roce 1920 se to najednou láme a končí to tragickou smrtí, bez vyvrcholení. Štursa odchází do války a po ní už dělá zakázky, pomníky, i když na vysoké úrovni, ale už to není srovnatelné se Sulamit Rahu, Odpočívající tanečnicí nebo se Ženou s delfínem. Sousoší na Hlávkově mostě, Humanita a Práce (vždycky se na to dívám, když jedu kolem), jsou z roku 1913, umíme si představit, co to tehdy znamenalo? Noviny byly plné článků ve smyslu: Odstraňte ty nestvůry; strašné ataky na Štursu tehdy. A potom to ustupuje... až se to jakoby vrací k tomu Myslbekovi... to je pořád ta štechem zdůrazňovaná myslbekovská tradice... Je to tak i u mého profesora Jana Laudy... Ty rané věci, ty krásné hlavy nebo plastiky ovlivněné Gutfreundem, Myčka atd. Končí to pak v sorele, v oficiálních portrétech... I některé rané Wagnerovy práce jsou podnětné. Je zajímavé, že Wagner bydlil blízko Kuksu a dokonce i v Betlémě měl chatičku, miloval sochy Matyáše Brauna. Braun je nesmírně dramatický a Wagner je přitom tak líbezně lyrický... Jsou vlastně převzaty jenom ty povrchy těch omšelych kamenů a je to uděláno s ohromnou citlivostí, ale dramatickost v tom není. Když si vezmeme rané práce Bílka, Gutfreunda, Makovského, Pešánka, žádný přílišný lyrismus tam nenajdeme. Mám pocit, že to je moment, který v českých podmínkách strašně naráží. Generace Národního divadla navazuje na mánesovský lyrismus. Purkyně je přitom jeho současník a na

tono nenavázali. Ani na Kosárka. Navázali na Mánesa. Je tu vztah k jakési zpěvnosti. Ta tradice tu pořád je - tradice zdobnosti, líbeznosti. Myslím, že jsme národ básníků. Chybějí tu velká dramata. Všichni jsme takoví básníci. Bohužel v poslední době uplakaní a ukňouraní. Proč tak v české tradici zabrala krajinomalba? Krajinářství je silně lyrické. Já když přijdu do krajiny, působí na mne strašně sentimentálně. A krajinomalba má v Čechách obrovskou tradici. Ale je to i v poezii. Včera jsem náhodou otevřel Seiferta - a on to Seifert věděl. Zrovna v téhle básni Pocta Vladimíru Holanovi ze sbírky Býti básníkem píše:

Holan umíral dlouho.

Telefon mi často padal z ruky.

V té zpropadené voliéře Čech

rozhazoval své básně s pohrdáním

jako kusy krvavého masa.

Ale ptáci se báli.

Měl by dodat: zpěvní ptáci. Ona je tu skutečně taková česká voliéra zpěvných ptáků. Teď se mezi nimi objeví Holan - dravec, který neznal pokoru - a oni ho nevezmou na vědomí. Ale on osloví Italy (díky Ripellinovi, který ho překládal). Vždycky byl opěvován spíše Seifert a Holan stál jaksí v pozadí, a to proto, že Holan skutečně není tak lyrický jako Seifert. Podobně Kolář. Srovnej jeho poezii s Mrubínovou. Kolář musil být protivný všem básníkům. A proč? Protože postrádá český lyrismus, je to surové... Ještě kousek Seiferta. Vzpomíná na Františka Halase:

Spohem nám nedal ani František Halas,
milovaný druh.

Toužil, aby jeho verše krákoraly
lidem do uší.

Ale někdy mu to nedalo
a zpíval.

A to je ta tragédie českého umění: v Čechách se nesmí krákorat, tedy se musí zpívat. Co to znamená zpívat? Musíš kultivovat hlas, dokonce dělat ozdoby, nebo jak říkají na Moravě cifrovat, zdokonalovat, vylepšovat. V posledních letech jsem si uvědomil, že estetismus v Čechách je strašně zhoubný... Všichni jsme v tom po krk. A v současnosti - vezměme na příklad Sozanského. Určitě to není lyrické, je to spíše krákorání. A jak to naráží na odpor. Nejen on osobně, jak se chová a tak,

ale vůbec jeho tvorba, jak provokuje, jak nad tím malíři má-
vají rukou, jak to nechtějí přijmout. U Berana je to podob-
ná polona. Ale život přece není pořád idyla a harmonie!

V Čechách, hlavně v posledních desetiletích, silně pře-
važuje nota lyrická. Mělo by to být alespoň v rovnováze. Když
se podíváme třeba na ilustrace dětských knížek, na tzv. čes-
kou grafickou školu, je přelyrizovaná. Vezměme animovaný
film, ať už pro děti, Trnku... je to přelyrizované. Chybí
druhý pól, který by nebyl tak lyrický, který by měl určitou
ostrost. On už to není ani lyrismus, je to ukourané, senti-
mentální... Od mládí jsem byl odkojen básníky, knížky poezie
jsem nosil po kapsách. Vzpomínám si, že když mi bylo jedena-
dvacet a byl jsem na akademii, dostal jsem do ruky knížku
amerického básníka Robinsona Jefferse. A to byla pro mne šu-
pa, protože jsem si uvědomil, co to je skutečná chlapecká
poezie, když to srovnám s těmi Fráni Šrámky, s Úplakánky,
i s tím Halasem (i když ho miluji a ctím)... Najednou ten
Jeffers, který oplakává svou ženu Unu a tečou mu slzy po tvá-
ři, pořád je to chlap, není to sentimentální měkota.

Co je vlastně ten lyrismus? Mácha je taky lyrický, ale
rozdíl mezi Máchou a Mrubínem je sakramentský, Mácha je ostrý,
vlastně je to surrealistické... Jeho vidění bylo někdy až
brutální. Máj napsal jazykem, který byl jazykem služek, pa-
cholek a krmičů prasat, který neuvěřitelně povýšil... V umě-
ní se vůbec dají vystopovat dva proudy. Jeden, který tíhne
spíše k dekorativnímu (tím nemyslím k nerealistickému, ale
spíše ke zdobnému, k líbeznému, ke krásnému), který chce být
v přízni, a pak je tu druhý proud, kde bije do očí nutnost
vyjádřit se. Máchovi nešlo o to udělat básně. U něho je to
jakási vnitřní nutnost, nutnost sdělení... a proto je schopen
sáhnout po nelyrických formách, s kterými má potom potíže...

Po druhé světové válce nastupuje nová sochařská generace.
Chlapáčové, Janouškové, Palcrové a řada dalších. A dá se ří-
ci, že na protest proti zdegenerovanému akademickému realis-
mu, který byl zase oficiálně udržován myslbekovskou tradicí,
začíná tato generace hledat jiné domácí vzory. Obrací se k těm
předválečným sochařům, kteří jsou s myslbekovskou tradicí
v rozporu. Plastiky Oty Gutfreunda je na konci padesátých let
silně ovlivnily. Většinou studovali na Umprum u Wagnera, kte-
rý umožňoval už na škole jakousi demokratickou platformu,
takže už tam začínal vztah k tomu Gutfreundovi, ale hlavně

tam v té době přednášel Nebeský a to byl velký přívrženec kubismu. Tak se tato generace vrací zpět a navazuje zase na ty, kteří stáli v odporu proti tradici. Veale gutfreundovského kubismu, raných plastik Vincence Makovského, many Wichterlové, některých raných prací Wagnera, Bedřicha Stefana, ale i některých plastik Laudových, Pešánkových, Zívrových atd. se dále stává na konci padesátých let východiskem pro sochařství šedesátých let i poválečná abstrakce. Vzpomínám si na výstavu v Bruselu r. 1958. Dostal jsem - snad od Petra Wittlicha - katalog, mám ho dodneška. Poprvé jsem se tam seznámil s evropským sochařstvím. Tam jsem poprvé spatřil Giacomettiho, který mne uchvátil a řadu jiných věcí. Tam byly také vystaveny některé Gutfreundovy plastiky, Špálový a Fillovy obrazy... Konec padesátých let znamená tedy zvrát. Šedesátá leta se podstatně liší od doby první republiky. První republika, to byla torza v díle Bílka, Štursy, Gutfreunda, Makovského, Pešánka. Bylo to proto, že to byly malé osobnosti? Asi by byl uhnul každý. Vezměme rok 1914 - ve Francii je v té době umělců, kteří pracují na stejném problému, celá řada - vznikají skupiny, hnutí. Ale u nás je jeden Gutfreund. Jeden Makovský v třicátých letech, jeden Pešánek. Je to vždycky jeden donkichot, který se zblázní a snaží se bojovat. S tím rozdílem, že nemá ani toho koně, ani Sancha Panzu. V šedesátých letech už vznikají skupiny, jsou formovány nějakou uměleckou ideou a poprvé v dějinách českého umění se dá říci, že vzniklo hnutí, silné hnutí. I v něm byly lyrické prvky. Polohy se začaly různit. Od magičnosti, lyričnosti přes konstruktivismus třeba až po Načeradského, který předznamenal novou expresivní vlnu, která přišla v nedávné době. Hovoříme-li o sochařství, tak osobností v šedesátých letech, která zase nebude příznačně pro české poměry vzata na vědomí, je Karel Nepraš. Tam lyrismus není vůbec. A není vzat na vědomí, ačkoli to je velký evropský sochař a jedna z největších postav šedesátých let u nás. Podobně jako Kubišta, přesto, že mu nedávno vyšla monografie, přesto že říkáme, že je to velký malíř. Stále to naráží na tu českou zvláštní polohu. Při svých návštěvách ve zbraslavských sbírkách se ptám, jak je možné, že mladí sochaři po válce neomylně navázali tam, kde měli navázat. Je to podivné. Nemusili navázat na kubismus, mohli přece navázat na pozdního Štursu. Čím to bylo? To je pro mne záhada.

Tady se uzavřel jeden z kruhů vyprávění; je možné se vrátit k jeho začátku nebo kamkoli jinam, třeba doprostřed. Neboť v tomto monologu nešlo o graduovanou a logicky budovanou stavbu nějaké teoretické hypotézy; ale naopak o konkrétní doložení něčeho, co se naléhavě pociťuje.

(Připravil J. H.)

Tomáš Ruller

Z POZNÁMEK K POSLEDNÍM PERFORMANCÍM

"Etika by měla být estetikou."

Hledání cesty z bezútěšné rozbitosti evropské kultury, zaměřené dnes k tomu, abychom byli nepodobní jeden druhému, místo abychom se spojili na poli vztahu k metafyzickému; z krize evropského ducha, která je především krizí smyslu pro realitu (jakoby si současné umění neuvědomovalo dostatečně, že se podobá tanečnímu orchestru na Titaniku); by mělo být snahou o rekonstituci humanity.

Ve snaze provést syntézu a vystavět ze svého života novou katedrálu; idea katedrály, jako živý organizmus, znamená také nové chápání autentické kultury, k níž prvním krokem je otevřenost - jako potence přijímání, vnímání ... ale i dávání ... (jako schopnost lásky), a druhým krokem sebe-poznávání - jako introspektivní, intenzivní sebezdokonalování a sebeovládání... ale také jako sebenalézání vně, jako extenzivní hledání a situování se, jako vztahování se k druhému, ke světu... odevzdávání se... (jako cesta k pravdě).

Život umělce nejsou artefakty, ale tvorba, která se děje vždy jako vztahování k celku života. A tento vztah znamená:

"Být odpovědně v každé chvíli."

Člověk se vším, co dělá, rozprostírá k jakémusi

"osobnímu existenciálnímu horizontu",

smysl však naplňuje teprve překlenutím tohoto horizontu, teprve vědomým vztahem k tomu co je "ZA".

- vědět - chtít - odvážit se - mlčet -

"MÍSTO" - vzniká vložení energie, náboje, který pak tvoří silové pole, které přichází vtahuje nebo odpuzuje. Je zhmotněním "výzvy", která vede k překonání distance a ke vstupu do otevírajícího se prostoru. Hmotného, ale zároveň i prostoru mysli a prostoru duchovního. Toto "místo-výzva" nabývá však pravého smyslu teprve akcí, obřadem postaveným na událostech, v němž jednájí místo jazyka gesta a vztahy. Je naplněné teprve přímou účastí, protože tu jde vždy spíš o sdílení než o sdělování.

"UDÁLOSTI" - které náš život v pravém slova smyslu zakládají, vznikají v pocitu pomíjivosti, doprovázeném dobrodružstvím přeměny, radostí ze hry a údivem z náhod. Artefakty zde přestávají být zastaveními v čase a začínají žít jako otevřené procesy, v nichž jde o přechody jednoho v druhé, v nepředmětnosti.

"PŘEDSTAVENÍ" - je potom transformací potenciálu zkušenosti z našeho dočasného soužití, na základě intuice společného ducha.

Každý z nás se vztahuje k celku ze svého individuálního středu, vazby mezi jednotlivci dávají vzniknout napětí a ta uvádějí v pohyb. Proto jsme pozorní k formování pole v inertním mezi-prostoru (prázdnou) a mezi-čase (tichu), neboť vytvoření klimatu podmiňuje indukci. Odtud se rodí hnutí.

Tvorba začíná tam, kde se ocitáme "v koncích", kde "nevíme", kde "neumíme", - kde musíme překonávat své vlastní meze.

Otázka je: ne o čem, ale co, jak a proč ... důvod.

A tak nezbyvá, než být teď tady, v údivu, že cokoli jest, v plném bezvýhradném vidoucím soustředění na přítomnost všeho skutečného, než hájit přirozený svět osobní zkušenosti, zaručovaný naším Já, hájit člověka jako subjekt prožitku světa, v němž, skrze nějž a za nějž o d p o v í d á m e .

Dne 14. dubna 1986 utichly na chvíli motory lodi Suene a malé soukromé plavidlo se zastavilo na 54. stupni severní šířky a 8. stupni východní délky. Tady, bezmála ještě v ústí Labe, odevzdala posádka vinám Severního moře popel Josepha Beuyse, muže, který jako nikdo jiný ovládal německé výtvarné umění druhé poloviny našeho století.

Beuysovo jméno bylo spojováno s nejrůznějšími přívlastky: byl nazýván prorokem i šarlatánem, kazatelem a vychytralým krysařem - svůdcem, největším i nejzbytečnějším, učitelem a provokatérem, politickým moralistou i naivním sociálním utopistou, géniem i podvodníkem. Pro českého autora je nesnadné proniknout do těchto rozporů. Znali jsme ho u nás jen z doslechu, jeho práci jsme vidali náhodně při zahraničních cestách. Čas od času vzbudila pozornost některá z jeho akcí, občas i výstava, o které se psalo v cizojazyčném odborném tisku. Z přebohaté literatury o tomto umělci (monografie z roku 1973 vydaná u DuMonta v Kolíně n. R. uvádí 60 knižních titulů, 90 katalogů, 150 časopiseckých studií a 450 větších novinových článků) lze něco objevit především v soukromých knihovnách.

Joseph Beuys pocházel z Kleve, nevelkého města severního Porýní, téměř na dosah holandských hranic. Jak sám napsal, uskutečnil zde 12. května 1921 první výstavu, když ukázal světu svou čerstvě ovázanou pupeční jamku. V Kleve chodil do školy, zabýval se fyzikálními a chemickými pokusy, 1940 maturoval. Bezprostředně poté (od září 1939 začíná druhá světová válka) byl odveden a na letišti v Erfurtu vycvičen pilotem. Následovalo válčení na Balkáně a ve stepních oblastech na jihu Sovětského svazu. Někdy v roce 1943 byl Beuys sestřelen nad Krymem, kde byl mezi frontami nalezen, léčen a vyléčen místními Tatary.

Podle umělcových vlastních prohlášení je právě v těchto dějích důležitý zdroj jeho pozdější tvorby. Poprvé se setkal s asijským světem a mohl jej konfrontovat s tím, co znal z kultury Západu. Poprvé začal soustavně kreslit. A právě zde má kořeny i motivický repertoár jeho pozdější tvorby - zajíc, med, jelen, kůň. Odtud je odvozován Beuysův vztah ke dvěma zvláštním materiálům, které povýšil na umělecké -

k tuku a k plsti. S jejich pomocí, tvrdí se, byl raněný mladík ošetřován a uzdraven.

V roce 1945 se Beuys opět objevil v rodném Kleve. Začal - jak a kde? - přírodovědná studia. Ale zřejmě už myslel víc na výtvarnou práci, protože se svěřuje místnímu sochaři, aby jej připravil k uměleckému studiu. V roce 1947 je přijat na Akademii umění v Düsseldorfu, právě na tu školu, která se mu měla stát celoživotním působištěm. Prvního učitele brzy opouští a přechází do třídy sochaře Ewalda Matarého (1887 - 1956). Tento antinacista nebyl konvenční učitel. Měl smysl pro symboliku zvířecích forem i pro vnitřní patos náboženských témat. Beuyse ovlivnil asi víc, než se obvykle přiznává.

Když Joseph Beuys dokončil studia, bylo mu právě třicet let. Byl už členem uměleckého spolku v Kleve a obesílal výstavy. Více než jeho bizarní Krucifixy a drobné reliéfy (Medová královna) budily pozornost jeho kresby: nervní záznamy, ne však sochařské poznámky, zašifrované skrumáže čar s volným vztahem k udávanému názvu, citlivé až přecitlivělé, provedené tužkou, některé akvarelované a kolorované stříbřenkou, kysličníky železa, krví.

V roce 1954 opouští Beuys Kleve a stěhuje se do prvního ateliéru v Düsseldorfu-Heerdtu. Období 1956-1960 označuje tajuplně jako dobu, kdy "pracoval na poli a odpočíval po polní práci". Přesto se mu zdařil první významný životní krok: roku 1960 získal místo profesora sochařství na škole, z níž sám vyšel. Začíná se objevovat v plátěném klobouku s černou stuhou, a odmítá jej sejmut i v hotelové jídelně. Ke klobouku přibude brzy letecká vesta se spoustou kapes a zdrhovadel i náramkové hodinky na zápěstí pravé ruky. To vše se stává natrvalo součástí umělcovy nezaměnitelné autostylizace.

Během roku 1963 navazuje Beuys kontakt s Allanem Kaprowem a stává se souputníkem evropské větve Fluxu. Spolu s Robertem Fillou, Numem Junem Paikem, Benem Vautierem, Bazonem Brockem, Wolfem Vostellem a dalšími se podílí na řadě "festivalů" a "koncertů". Jeden z prvních organizuje na vlastní škole, nejproslulejší však v aule techniky v CÁCHách. Mezi osmi sty diváků, kteří se skládali ze zvědavých (avšak spíše konzervativních) studentů učiliště a z přívrženců Fluxu z Düsseldorfu a Bonnu, docházelo v průběhu večera ke vzrůstajícímu napětí. Festival musel být několikrát přerušen, část publika vnikla na pódium, kde Vostell před tím rozsypal žluté bar-

vivo a Beuys právě šroubovákem preparoval klavír. Jeden z diváků, jeho jméno vstoupilo do dějin Fluxu, rozbil pěstí Beuysovi nos. Někdo z množství přítomných fotografů to zachytil a pořídil snímek, který dodnes obíhá svět: zkrvavený profesor zdvíná ruce v prorockém gestu. (Zdvižené paže se staly typickým beuysovským gestem, opakoval je při mnoha příležitostech znovu a znovu.)

V průběhu šedesátých let pracoval Beuys i na řadě samostatných akcí. V mnoha sehrál klíčovou roli zajíc. V Bloc-kově galérii (Západní Berlín, 1964) strávil devět hodin zavínut do plstěného plátu, jehož konce střežili dva čerstvě ulovení zajíci. O rok později zažila proslulá Schmelova galérie v Düsseldorfu (v téže době odtud vyšla skupina Zero) další performanci Josefa Beuyse. Stala se známou zejména díky zvláštní masce, v níž umělec vystupoval: potřel si obličej i hlavu - výjimečně bez klobouku - hustým medem a posypal plátkovým zlatem. Takto proměněn usedl mezi obrazy, na klíně opět zajíce, s nimiž rozmlouval. Publikum mohlo přihlížet jen přes sklo. Akce, nazvaná Jak vysvětlíme obrazy mrtvému zajíci tematizovala vztah veřejnosti k současnému umění. "Dokonce neživé zvíře si zachovává víc intuitivních schopností než mnohá lidská bytost se svým svéhlavým rozumem", prohlásil autor na vysvětlenou. Od těch dob zdobil Beuys svou vestu často i chomáčem zaječí srsti.

V létě 1964 se Beuys objevuje poprvé na kasselské Dokumentě. Tehdy ji ještě sestavoval Arnold Bode. Vybral Beuysovi čtyři práce z let 1952 a 1953. Až na větší bronzový objekt byly ostatní tři sochy drobnější, modelované z vosku a umístěné na dřevěné podložce. Přibližně v téže době pokračuje umělec v tvorbě z plsti a jako sochařský materiál používá margarín. Zajímá ho jeho proměnlivý stav mezi tuhým a tekutým skupenstvím. Beuysova Židle (1964) se sedací plochou zcela vyplněnou trojbokým hranolem tuku, se stává legendou. Schmela, přesto že Beuyse všemožně podporoval, vzal ji tenkrát pouze do komise; jevila se mu neprodejnou. Přesto ji brzy udal za dva a půl tisíce marek. (Podobné Beuysovy objekty se o deset let později prodávaly za stonásobné ceny.)

Na čtvrté Dokumentě v roce 1968 byl Joseph Beuys opět zastoupen. Obeslal výstavu jedinou prací, jež však zaujímalu plochu celého sálu. Pod neurčitým názvem Prostorová plastika umístil sem několik těžkých laboratorních stolů a

záhadné přístroje, připomínající Galvaniho články. Nechyběly tu ani plstěné elementy, kontrastující se skleněnými válci a trubicemi. Prostorovou plastiku nenazveme sochou, ale instalací, obsahující všechny prvky Beuysova díla: rozšiřuje pojem plastiky do největší možné šíře a ocitá se daleko mimo hranice tradičního sochařství. Zároveň je hermetickým objektem, který není srozumitelný bez výkladu. Odtud pochází Beuysova explikační metoda, kterou praktikoval neustále a která vyústila v nesčetné interviewy, stodenní diskuse, přednášky. Tady se Beuys skutečně mění v proroka, manipuluje s šamanskými rekvizitami a sugeruje svou vůli divákům. Tím mnohé riskuje: uskutečňuje dílo natolik personifikované, svázané s osobností svého autora, že mu bezmála upírá právo na autonomní existenci.

Mluví se o Beuysově navazování na Duchampa, a jistě ne bezdůvodně. On sám se tomu bránil, také ne bez důvodu. Vytýkal Duchampovi jeho mlčení ("Kdyby byl ochoten otevřeně hovořit, diskutovat především s mládeží, bylo by jeho dílo plodnější"). Nemohl ovšem přehlédnout způsob, jakým Duchamp rozšířil pojem umění, kvitoval to uznale, i když namítal, že mohl být ještě důslednější. V tom byl jistě mezi oběma umělci významný rozdíl: lze to říci i tak, že Beuysovi chyběl nadhled, jen zřídka dovedl být ironicky sebekritický, postrádal humor, duchaplné nápady potlačoval vůlí po systematickosti a misionářskou naléhavostí.

Koncem šedesátých let se Beuys začíná angažovat politicky. V roce 1967 zakládá Studentskou stranu, v březnu 1970 Organizaci nevoličů, 1971 Svaz pro přímou demokracii. Později se hlásí k "zeleným" a několikrát za ně, vždy neúspěšně, kandiduje. Největší veřejný ohlas měly nepochybně Beuysovy demonstrace společně se studenty vlastní školy. Umělec, který zastával názor, že každý člověk může být umělcem, přijímal do své třídy každého, kdo o to projevil zájem. Těch, kdo se zajímali, bylo mnohó. V roce 1969 vyučoval profesor Beuys stopětašedesát žáků současně. Když se vedení düsseldorfské Akademie zdráhalo přijmout další uchazeče, obsadil Beuys se studenty sekretariát školy. Totéž se opakovalo o rok později: revoltující pedagog svémocně přijal další stovku odmítnutých studentů a den na to (10. října 1972) znovu obsadil rektorátní kanceláře. Vzápětí byl na příkaz zemského ministra školství na hodinu propuštěn.

Řada osobností poskytla umělci morální podporu (mezi nimi Heinrich Böll a Henry Moore); přesto trvalo plných šest let, než byl ministerský výnos anulován. Mezi tím se a Beuyse zajímaly jiné vysoké školy: ve školním roce 1974/75 byl hostujícím profesorem v Hamburku, poté bylo zahájeno jednání s Uměleckoprůmyslovou školou ve Vídni. Ohlašují se i jiné pocty: čestný doktorát na Nova Scotia College of Art v Halifaxu, Lichtwarkova cena města Hamburku, plaketa města Krefeldu, zlatý prsten města Goslaru a další ocenění, která Beuys, k údivu mnohých, přijímá.

Nepřestává ovšem v rozvíjení aktivit, započatých kdysi ve společenství Fluxu. Na 5. Dokumentě (1972) realizoval časově rozlehlou akci pod označením "100 dní informačního byra pro přímou demokracii". Diskuse, které zde po tři měsíce rozvíjel, neměly vždy jen politický charakter, ale týkaly se umění a každé otázky, kterou mu návštěvníci výstavy položili. Beuysovy kasselské diskuse vzbudily i mnoho námitek, publikovaných v tisku: týkaly se jednou jeho zjednodušování marxismu, jindy jeho sociálních vizí, které se jevily nereálné a utopické. "Tyto společenské utopie jsou dobře míněné, avšak naivní", psal časopis Konkret (20/72). "Beuys sice vyjadřuje svou nespokojenost se sociálními poměry, ale dělá to vágně a právě tou privatistickou formou, kterou stávající společenský řád umělci vnucuje... Nemůže se proto vyjádřit skutečně politicky a nemůže se doopravdy solidarizovat s ostatními, protože musí stále zůstat jen tím jediným: avantgardistou Beuysem, kterého každý měsíc napadá něco nového. Co ho však nikdy nenapadne, je myšlenka, jak příjemné jsou jeho hluboce apolitické postoje těm, kdo jsou zde skutečně u moci."

To, že Beuysovy aktivity měly stejně mnoho odpůrců jako obdivovatelů, nic nezměnilo na skutečnosti, že se stává stále známějším a žádanějším. V roce 1974 se Beuys poprvé vypraví za oceán dobývat New York. Dějištěm jeho vystoupení se stane galérie René Blocka, v níž uskuteční třídní akci s kojotem (I like America and America likes Me). Teď, ve svých padesáti letech, si může už leccos dovolit. V nemocniční ambulanci se nechává převést z letiště do Soho, zahalen v plstěnou přikrývku a vybaven chodeckou holí. V upravené prostoře galérie ho očekává hromada slámy a živý kojot, s nímž je rozhodnut pobývat v dobrovolné klauzuře.

Přesně o dva roky později ukázal Beuys svou tvorbu me-

zinárodním publiku na Bienále v Benátkách. Tentokrát nešlo o živou akci, ale o environment nazvaný Zastávka (Tram Stop I) a umístěný do ústředního prostoru německého pavilónu. Podle autorova vlastního komentáře šlo o "monument ke vzpomínání" a to ve dvojitěm smyslu: předně byly evokovány vzpomínky z Beuysova dětství; to jak čekával na tramvajové zastávce naproti bizarnímu pomníku, jehož sokl tvořilo seskupení vojenských rekvizit: dělové hlavně, dělové koule, figura okřídleného Amora uprostřed plechových praporců. Podobný útvar sestavil nyní ve středu omšelého výstavního sálu. Vztýčil zde hlaveň kanónu, z něhož nahoře vysunul mužskou hlavu. U paty díla umístil čtyři těžké špalvy a o kus dál položil kolejnici. Stranou pak dal provést geologický vrt, vedoucí podlahou pavilónu až kamsi do hlubin benátské laguny. Vytěžené rumiště ponechal na místě.

Celek má ještě druhý, skrytý smysl; připomíná běh vzpomínek, nemožnost přivolat zpět to, co kdysi bylo. Britská teoretička Carolina Tisdallová, považovaná za nejkompetentnější interpretku Beuysovy tvorby, vidí tu spojitost s Beckettovou hrou *That Time* (Kdysi), v níž divák slyší útržkovité zlomky řeči pronášené aktérem, ze kterého vidí pouhé čelo.

V létě 1977 instaluje Joseph Beuys na kasselské Dokumentě 6 komplikované soustrojí Medové pumpy. Složitým systémem potrubí a hadic probíhala tu mechanická pumpa tři metrické centy medu, zastupujícího "krevní oběh společnosti". Jedna větev připojených hadic procházela i výstavním sálem Fridericiana, v němž Beuys rozmístil řadu zahradních židlí, aby mohl po celé trvání výstavy diskutovat s návštěvníky. Tak jako před pěti lety byla i tato akce 100 dní, a byla tentokrát věnována především Svobodné univerzitě, kterou založil společně s Heinrichem Böllem a dalšími přáteli ještě v době, kdy působil na Akademii v Düsseldorfu. Nyní pokračoval v rozvíjení stejných myšlenek, shrnutých do nového názvu Svobodná mezinárodní vysoká škola pro kreativitu a mezioborový výzkum.

Není nevýznamné, že Beuys své organizace vždy sám také financoval a uměl pro ně získávat i vhodné sponzory. Nešlo jistě o promarněné investice, všechny sloužily nejen věci samé, ale současně i publicitě umělce, které se tu angažoval. Beuysův věhlas pozvolna nabýval nedostižných dimenzí. A jak už to bývá, o to častěji teď s umělcem spolupracovala také náhoda. Tak tomu bylo i v případě aféry s Dětskou vanou.

Otlučená, smaltovaná vana na vysokém podstavci - údajně relikv z umělceva raného dětství - byla s drobnými úpravami deklarována jako objekt a stala se majetkem jistého sběratele. Ten ji v roce 1976 zapůjčil na výstavu do muzea v Leverkusenu. Ve stejnou dobu se v muzeu konal společenský večírek a neinformovaný personál použil vanu ke chlazení nápojů, když před tím pečlivě odstranil všechny útržky obinadel, leukoplastů a margarínu, kterými Beuys vanu ozvláštnil. Po odhalení omylu došlo k soudní pří, jež mimo jiné řešila otázku, nakolik je vůbec možné objekty tohoto typu restaurovat a jakými metodami. Senát odsoudil muzeum k vysoké náhradě a autor sám pak vanu uvedl do původního stavu. Tisk ovšem nemlčel a veřejnost měla o čem přemýšlet.

1978 byl Beuys rehabilitován a jeho výpověď z düsseldorfské Akademie byla prohlášena za anulovanou. Věc měla ovšem háček: umělec byl jen pověřeným, nikoli definitivním profesorem, a vyhraný soudní spor neznamenal ještě automatický návrat na školu. Navíc do hry vstoupila i jiná města: berlínská Akademie umění jmenovala Josepha Beuyse svým členem, Vídeň mu nabízela katedru na Vysoké škole uměleckého průmyslu. On však už neměl o trvalý úvazek zájem. A tak totéž ministerstvo, které ho kdysi tak bráskně suspendovalo, mu nyní dalo k doživotnímu užívání školní ateliér, ze kterého byl před lety vyhoštěn. Umělec tedy opět obnovil své každodenní cesty na Akademii a docházel sem ze svého bytu na předměstí Oberkassel, kde trvale žil s manželkou Evou a dvěma syny.

Závěr sedmdesátých let znamenal Beuysův definitivní triumf nad těmi, kdo ho zarytě odmítali a prohlašovali za šarlatána: v říjnu 1979 opět odjíždí do New Yorku, aby zde osobně instaloval retrospektivu svého díla v muzeu Salomona Guggenheima. Široce koncipovaná výstava, kterou ředitel Thomas M. Messer po dvě léta soustavně připravoval, vznikala za mimořádné pozornosti sdělovacích prostředků. Svět se proto dozvídá i to, že margarínové objekty přepravují z Evropy letadla s mrazíci boxy, že umělec je ubytován v luxusním hotelu Regency a že vystavený soubor bude pojištěn na 18 milionů západoněmeckých marek. Willi Bongard, světoznámý specialista na průzkum uměleckého trhu a "správce" žebříčku nejžádanějších soudobých umělců, umístil Beuyse na první místo, ještě před Rauschenberga i Andy Warhola.

Prostorová dispozice Guggenheimova muzea s "nekonečnou"

spirálovitou stónou, klesající k východu, znemožnila Beuysovi instalovat větší enviromenty. Tak se přehlídka jeho díla musela konat bez typických "prostorových plastik". Byly zde však desítky jejich pozustatků, někdy sestavené v menších skupinách. Nechyběly klíčové práce z plsti, stála zde židle s margarínovým hranolem, rekonstruovaná Dětská vana, ležely tu stohy plstěných plátů a další objekty, vše seřazeno do čtyřřadvaceti "zastavení", končících rozmontovanou medovou pumpou. Přes dokonalý výklad, který v katalogu podala Carolin Tisdallová, cítili se mnozí návštěvníci ochuzeni: řada věcí ležela mrtvá a nefunkční, pro nezasvěcené oči působily některé práce studeně a cizě. Na Beuysovu uměleckou prestiž to už teď nemělo vliv. Po šedesát dní výstavy bydlel v New Yorku a stýkal se s lidmi své volby. Navštívil Warhola a v jeho legendární Factory a spolu s Robertem Rauschenbergem pak všichni tři vystavovali v Düsseldorfu.

Následujícího roku byl Joseph Beuys jmenován členem Královské akademie umění ve Stockholmu a zúčastňuje se opět benátského bienále, tentokrát enviromentem Kapitál 1970 - 1977. Beuysovy výstavy se teď objevují na mnoha místech; podílí se na velkých kolektivních výstavách, ať už jsou věnovány německému, evropskému nebo světovému umění. Pokračují i Beuysovy akce, někdy s vysloveně politickým obsahem - například Akce krve (1982), konaná před tureckým vyslanectvím v Bad Godesbergu na protest proti mučení v tureckých věznicích, nebo akce Sonne statt Reagan (záměna slova Regen = déšť se jménem amerického prezidenta) v rámci mírové demonstrace v Bonnu (1982). Beuys se opět angažuje pro stranu "zelených". Účast na 7. Dokumentě (1982) spojuje s akcí 7000 dubů: na trávník před vstupem do Fridericiany dává přivést stovky bazaltových kamenů - symbol přírody bez vegetace? - a současně zahajuje zalesňování města a sází první stromek nedaleko kamenné "moreny".

V posledních dvou desetiletích je Beuysova aktivita nepřehlédlná. Přes dokonalou dokumentaci, kterou si zprvu vedl sám a od roku 1970 svěřil manželce Evě Beuysové, je nesnadné se v ní orientovat. Mimo jiné i proto, že jde o činnosti velmi rozdílného typu, v nichž se některé elementy opakuji: objekty, použité v různých souvislostech, se objevují po čase znovu jako autonomní výstavní exponáty, multiply, enviromenty. Tak známé Saně, rozmnožené v roce 1969 v desítkách

exemplářů, byly původně součástí enviromentu Stádo (Der Rudel), který sestával z malého autobusu a z něj "vyjíždějící" řady saní s plstěnou příkryvkou a velkou baterkou. Přitom se multiple od objektů ze Stáda poněkud liší, například způsobem skládání příkryvky.

V silvestrovské noci mezi lety 1983 a 1984 zapojil se Joseph Beuys v pařížském Centre G. Pompidou do společné novoroční akce se svým dávným přítelem Naumem June Paikem. Nadcházející rok vyplnily pak přípravy zejména dvou výstav: první se konala v The Seibu Museum v Tokiu (muzeum věnovalo při té příležitosti čtvrt miliónu marek na akci 7000 dubů) a druhá v Tate Gallery v Londýně. Přesto umělec ještě stáčil realizovat akci nazvanou Quartetto (ve Scuola San Giovanni v Benátkách), paralelně k Bienále, kterého se tentokrát přímo nezúčastnil. V lednu 1985 uskutečnil ve Vídni (v Muzeu moderního umění) "televizní" akci mezi třemi kontinenty. Pod názvem Global-Art-Fusion přispěli k ní Amaričan Andy Warhol, Japonec Higashiyama a Beuys, každý jednou kresbou, přenášenou telekomunikační cestou na obrazovku příslušných terminalů.

V téže roce se zúčastnil diskuse na Oxfordské univerzitě, byl pozván k účasti na Nouvelle Biennale de Paris v areálu bývalých jatek v La Vilette, otevřel první samostatnou výstavu ve Španělsku v madridské Fundación Caja de Pensiones. Na podzim se podílel v basilejské Kunsthalle na disputaci o nové spontánnosti spolu s Jannisem Kounelise, Anselmem Kieferem, Enzem Cucchim a dalšími. V prosinci pak v Centre G. Pompidou instaloval dva své starší enviromenty, jež toto muzeum zakoupilo do svých sbírek. Jedním z nich je Infiltration homogène für Konzertflügel - dlouhé koncertní křídlo, které Beuys v roce 1966 při jednom "koncertě" zašil do šedivé plsti.

V lednu 1986 byl Joseph Beuys již vážně nemocen. V polovině měsíce přejímá ještě Lehbruckovu cenu města Düsseldorfu a děkuje za ni svou typickou přednáškou. O několik dní později není již mezi živými. Skonal ve čtvrtek 23. ledna na düsseldorfské interní klinice.

(Výňatek z rozhovoru s Rolf-Gunterem Dienstem v roce 1969:)

D: Vraťme se ještě k vašim studiím. Kterí umělci na vás tehdy zapůsobili?

B: Je těžké odpovědět jednoznačně. Ovlivnili mne všichni.

Měl bych však zdůraznit jednoho, který mne podpořil v úmyslu stát se sochařem. To bylo ještě před Akademií. Tehdy se mi častěji dostávaly do rukou materiály o Lehmbruckovi a vždycky jsem si říkal: Zde plastika dokazuje, že může o člověku něco říci; že při vší bídě ještě existuje socha, v níž je síla. Během studia byl však Lehmbruck překryt zájmem o obecný fenomén umění.

D: Rozrušil jste běžné představy o soše a její konzistenci, jak byly vymezeny bronzovou plastikou; použil jste jako sochařský materiál tuk, plst a jiné hmoty. Co vás k tomu vedlo?

B: Použil jsem tyto materiály, když jsem se stále víc snažil ujasnit si teoreticky to, co jako sochař dělám. Ptal jsem se seán sebe, co znamenají pojmy, s nimiž operuji. Nemám zájem dělat něco spontánně a naivně, a produkovat něco pouze proto, abych z toho měl potěšení. Měl jsem vždy tendenci kontrolovat, čím věci ve své podstatě skutečně jsou. Přemýšlel jsem o plastice, a také o tom, co znamená, mluvíme-li o plastičnosti.

D: Zmiňujete se o teoretickém poznání ve vztahu k soše. Jak byste tu teorii formuloval?

B: Každá plastika má specifický charakter. Čím to je, že je jednou taková a podruhé jiná? Nespokojil jsem se se sochou odvozeno jen ze stylového vývoje; daleko víc mne zajímalo odkrývat člověka, to znamená nalézat v plastice síly, které jsou přímo v člověku... V té době mne zajímal problém myšlení a uvažoval jsem paralelně o myšlení a o plastice. Dospěl jsem k tomu: když se ptám, co je plastika, docházím k témuž výsledku, jako bych se ptal, co je podstatou myšlení. Tím se dostávám až k bodu, který už nemohu dál sledovat; to, co vzniká, vzniká skrze myšlení, a to je to nové. Nezdá se mi vhodné mluvit o závislosti na okolním světě. Zde se objevuje pojem svobody. Bod, v němž leží vznik plastiky, je tak hluboko v minulosti, jako kdybych řekl: samo myšlení je plastika. To se v jistém smyslu shoduje s tendencemi, které dnes formuluje konceptové umění; i tam je rozhodujícím momentem myšlen-

kový proces, nikoli tvar nebo výsledek.

Materialistické pojetí světa líčí člověka jako bytost, která je závislá na okolí, na přírodních a hospodářských poměrech, prostě na podmínkách, v nichž existuje. Člověk je prohlášen za bytost společenskou. Podle mého soudu je degradován, pokud se uplatňuje pouze jedna stránka jeho bytosti, totiž společenská podmíněnost. Mne však na plastice vždycky zajímal pól svobody, a ten jsem chtěl rozvíjet. Pokud je člověk takto vázán, nemůže udělat nic nového. Jde o svobodu, a v tom splývá myšlení s plastikou. V okamžiku, kdy člověk myslí, dostává se do prahové situace, a přivádí na svět něco nového, co tu před tím nebylo. To se pak přenáší i na jeho tělesnost, na jeho orgány. Člověk, který mluví, pohybuje hrdlem, řeč a hrdlo jsou již elementární plastikou. Řeč vždy formuje. Když mluvím, vznikají formy - vidím před sebou zvukové vlny, bubliny - při psaní přecnází řeč do mých orgánů. Jakmile napíši slovo, je i písmeno formou. Mám-li dostatek energie, pak sáhnu k hlíně a udělám z toho figuru. Právě proces vznikání mne vždycky zajímal.

D: Označil byste myšlení jako elementární, základní stupeň plastiky?

B: Ano. Tvrdím, že myšlení je plastika.

D: Ve vašem pojetí neexistuje plastika jako socha na piedestalu, není to izolovaný objekt, který můžeme umístit v libovolném prostoru. Vytváříte naopak vzájemně propojené prostorové situace, jež jsou přesně určené. Vidíte v tom něco víc než v soše na podstavci?

B: Nemám nic proti soše se soklem. Ukázalo se, že si v současné době podstavec uvědomujeme intenzivněji: některé dnešní sochy tvoří dokonce jen podstavec. Řekl bych, že i moje plastiky se vyvinuly tak, že jsou to prakticky jen sokly. Nahoře není nic. Ale sokl musí nyní samozřejmě ukazovat všechny ty síly, které se projevují v mém myšlení. A to nejde tak docela samovolně a vede to také často ke zcela jiným zážitkům diváků. A právě zde vidím svůj úkol: člověk bývá obvykle osloven se zcela určitým záměrem a také se po určitém zaměření sám táže. Proto považuji za velmi důležité, aby vznikla teorie o těchto otázkách. Vždy se snažím, abych k tomu, co stavím do prostoru jako plastický fenomén, vytvářel současně jakousi paralelu tím, že celý proces vyjádřím pojmy. Za jistých okolností to může zproblematizovat i můj

vlastní produkt, ale já jsem zásadně ochoten problematizovat své výsledky. Když už nepůsobí, musí být zlepšeny, a potom možná vznikne něco jiného. Moje výtvoř jsou vlastně jen dokumenty o cestě, o kterou se snažím. Nežádám si nároky, že se vždy jedná o velká umělecká díla. To mne nezajímá.

D: Vám tedy nejde o to, abyste ve svých plastikách dosáhl určité kvality?

B: Kvalita vznikne, když dosáhneme maxima informací. Jasně srozumitelná informace však není podstatná, protože se nesnažím o verbální proklamaci, ani o vysvětlení, které bychom mohli objasnit nějakou filosofickou úvahou, ale jdeť mi o něco komplexního, vzájemně propojeného, o něco, co zprostředkuje myšlenky plastickou cestou a informuje prostřednictvím obrazu. Obraz nemůže mluvit, obraz sděluje jiným způsobem. Vycházejí z něho síly, které mohou zprostředkovat zcela jiné informace, než například vysvětlující řeč. Je tu ve hře imaginace, a imaginací nerozumím nic nejasného, ale chápu ji jako prostředek k vyslovení něčeho daleko komplexnějšího než je myšlenka, která musí být více nebo méně logická. Tak se ve své práci dostávám vždy o kus dál za myšlení. Vynořují se mi problémy, podněty pro mé reflexe. Vycházím vždy z toho, co stačím přehlédnout a pochopit, nicméně tvorba nové plastiky mne zajímá jen potud, pokud obsahuje nové otázky i pro mne samotného.

D: Existuje pro vás ještě umění a umělecké dílo v tradičním smyslu? Vidíte ve své činnosti příležitost k tomu, abyste nově navozenou situací upozornil na něco jiného?

B: Snažím se upozorňovat na něco jiného, i když to podle mého názoru rovněž patří k umění. V současné době je to například politika. Chtěl bych ukázat, co politika v naší době znamená a čím by se měla stát v budoucnosti. Prostřednictvím svých prací i pomocí toho, co k nim paralelně říkám, chci objasnit něco, co původně k pojmu umění nepatřilo, ale co k němu dnes náleží: jsem toho názoru - a mohu to kdykoli také dokázat - že umění je totožné s člověkem, že umění je všechno, a že každý z nás je umělcem. Chtěl bych ten pojem učinit lidským a ospravedlnit to tak, jak jsem právě vylíčil: říkám-li, že myšlení je plastický proces, potom je myšlení v zásadě umělecké dílo, plastika. ...

D: Vraťme se ještě jednou k vaší práci: vidíte nějaký rozdíl mezi svými akcemi a mezi objekty, které v nich používáte, ale

jež pak bývají prezentovány samostatně?

B: Ano, jistý rozdíl tu existuje. Teprve za pomoci objektů dostávají akce svůj charakter. Mé nejstarší objekty však nejsou předměty pro akce. Ale objekty, které vznikaly, když jsem se akcemi zabýval, jsou skutečně z části předměty vytvářené pro akce.

D: Sledujete tytéž záměry ve svých plastikách jako ve svých akcích?

B: Akce se vyznačují tím, že při nich skutečně jednám, a toto moje konání lze vidět. Mohou však existovat i akce, které neukazují, jak něco vytvářím, ale zůstávají tu objekty, které se způsobem své prezentace stávají statickými akcemi.

D: Jsou to tedy relikty akcí? Je v tom nějaký rozdíl?

B: Jedno vzniká jedním, druhé existuje jiným způsobem. Využívám každé možnosti, kterou považuji za vhodnou. Může se stát, že zítra udělám něco, co nebude mít nic společného ani s tím ani s oním typem akce. Praktikuji i takový typ činnosti, který se běžně za akce nepovažuje, protože jde o něco, co se vždycky dělává, například rozhovory, semináře, vyslovování myšlenek. Devadesát procent mé nynější práce je založeno na komunikaci s lidmi prostřednictvím řeči a výměny názorů. Dělal jsem takovou akci např. ve Frankfurtu, kde jsem nepoužíval objekty, ale kde se sama řeč měla stát objektem. Pracoval jsem tam s Goethovou Iphigenií, protože jsem měl dojem, že je na čase pracovat s řečí tak, jak jsem kdysi pracoval s plstěnou sochou. Tentýž postup jsem přenesl na řeč.

D: Mluvil jste o tom, že stále hledáte nové možnosti umění. Vytvořil jste si k tomu nějaká kritéria? Kdy využíváte takových možností?

B: Chápu se dané možnosti, kdykoli cítím, že o něco jde, že to musím udělat. Snažím se pak proniknout k jádru věci, abych poznal, je-li nutné věc realizovat. Uskutečním ji pouze tehdy, když se ukáže, že je to nezbytné. Stává se, že určitou věc dělám proto, abych zachoval kontinuitu. Dejme tomu, že bych se odstěhoval do Švédska a tam si někde v lese postavil dům a vzdálil se tak všemu, čím jsem se dosud zabýval. Tím by kontinuita byla přerušena a moje práce by se stala jen dokumentem uvnitř uměleckohistorického vývoje. Jenže já si stále kladu za cíl osvobodit člověka z dané kultury. Zní to velice náročně, ale je to skutečně můj program.

D: Věříte, že dosáhnete svého cíle?

B: K tomu je mně vhod každý prostředek, kterého mohu použít. Musí být ovšem s to uchovávat kontinuitu, aby bylo zřejmé, že na těch věcech stále pracuji. Snažím se vždy vyjádřit novou myšlenku. Necoci uchovávat kontinuitu tím, že budu produkovat stále jen další varianty svých "plstěných rohů". Krouším vždy posunout nějaký drobný aspekt, nebo ho alespoň o něco posunout. Kontinuita mne však zajímá. I když bych v budoucnu produkoval méně než teď, přesto vždy udělám něco tam, kde se budu domnívat, že je třeba ukázat viditelný produkt. Je důležité, abychom nejen mysleli, mluvili a vytvářeli teorie, ale měli bychom to převádět i do smyslové formy. I já musím takové smyslově uchopitelné produkty čas od času zveřejňovat, to je významná kontrola. Na těch věcech pak vidím, nakolik jsou kompletní. Když nepřesvědčují, když nejsou přesné nebo nejsou v souladu s tím, co říkám, pak nejsou správné ani mé myšlenky. Produkt, který vzniká z myšlení, musí být kontrolován tím, že jej učiním smyslově poznatelným. Ani technik nemá jen myslet, ale musí svoje představy zviditelnit ve formě modelů, které každý může vidět a kontrolovat.

x

(Úryvek z rozhovoru s Achile Benito Olivou v roce 1973:)

O: Kdysi jste řekl, že bychom neměli přecenovat Duchampovo mlčení. Zajímá mne, jaký vztah má vaše tvorba k Duchampovu dílu.

B: V našich diskusích bychom skutečně neměli Duchampovo mlčení přecenovat. Velmi si ho vážím, ale jeho mlčení odmítám. Soudím, že Duchamp byl prostě na konci, že neměl nové ideje, a nebyl již s to něco podstatného realizovat. Je to tak: vážím si toho muže, ne jeho mlčení, nebo - přinejmenším - nepřikládám tomu takový význam, jako mnozí jiní. Tváří v tvář Duchampově ideji mlčení nemají smysl žádné diskuse. Až dosud jsem byl toho názoru, že toto mlčení je přecenováno. Nyní bych dokonce řekl, že pramenilo z Duchampova vztahu k měšťáctví, z jeho jednání, které se zdánlivě obracelo proti měšťákům, z bohémství, jež se vydávalo za jejich postrach. Duchamp chtěl šokovat měšťáka. V podstatě však ničil i svoje síly, které již byly odumřelé. A právě zde se pro mne Duchampovo mlčení počíná měnit ve vážný problém. - A navíc: každý ví, že Duchamp neustále brzdil elán mladých lidí tím, že jim říkal: to jsme již všechno udělali, vše jsme už dělali, akce, happeningy, to je již staré. - Tak proč se kdekoliv Duchampem

zabývá? Proč nikdo dosud nepřemýšlel stejně dlouho o Schille-
rovi nebo o Nietzschem? Duchampovo mlčení znamená práni vě-
domě se oddávat pasivitě. Ten aspekt souvisí se surrealismem.
Surrealisté prohlašovali, že mohou vyžít jen se svým podvě-
domím. Domnívali se, že budou stát vysoko nad realitou, ale
místo ní stanuli pod ní. Domnívali se, že mohou lovit v tem-
notách a získat tam mnoho obraznosti. Po mém soudu jsou to
obrazy, jež mají represivní účinky. Skutečnost, že se Duchamp
nezajímal o plné vědomí, o metodologii, o vážné analýzy ne-
bo rozhovory o dějinách, jeví se mně jako pohyb opačným smě-
rem: nacházel se ve stádiu, kdy už dál nepracoval, kdy po-
tlačoval svoje nápady. Duchampovo mlčení bychom proto měli
chápat jako "absolutní absenci řeči".

O: Bylo to tak i dříve?

B: Nebylo, Duchamp byl schopen řeči. Zpochybňoval tvoření i
dílo. Mohl se zúčastnit každé diskuse, ale místo toho se
stáhl a prohlásil, že svůj příspěvek už realizoval. Jeho pro-
blém bychom však mohli vidět i tak: nic nevyřešil, ničeho
nedosáhl. Kdyby byl ochoten otevřeně hovořit a diskutovat
především s mládeží, jeho dílo by bývalo bylo plodné, vedlo
by k představám, jež by dodnes byly použitelné. Duchamp však
nedosáhl ničeho, ani v politickém smyslu, ani v oblasti este-
tiky. Odmítal spolupráci.

O: Proč?

B: Myslím, že se musíme ještě jednou vrátit k pojmu "absence
řeči". Jak je možné, že neměl co říci? Proč byl bez řeči, te-
dy neschopen komunikace? To je otázka. Chtěl bych ho vidět
jako postavu, která ztělesňuje velmi mnoho: skýtá totiž i
negativní informace, kterých je možno použít. Marcel Du-
champ měl samozřejmě právo setrvat ve svém mlčení. Je dou-
fám jasné, že to respektuji.

O: Myslíte však, že si vedl správně jen v první fázi komuni-
kačního procesu?

B: Ano, ovšem pokud zveřejňoval svoje práce. Jeho Fontána
byla skutečným zjevením, něčím, co tenkrát mělo nepochybně
podstatný význam, co mohl použít jako diskusní téma i během
svého mlčení. ...

O: Nemohli bychom říci, že Duchamp pochopil, že umělecké dí-
lo jako takové existuje pouze v procesu svého vzniku a pak
se okamžitě stává majetkem měšťáků?

B: Proč? Když na stěně visí Rembrandtův obraz, pak přece ne-

záleží na tom, visí-li na stěně měšťáka nebo na stěně muzea. Ani když leží ve sklepe, netrácí svoji hodnotu jako umělecké dílo; i tam si uchovává absolutní funkci. Není to jen umělecké dílo, nebo, řekněme, dílo Rembrandtovy kreativity. To neznamena, že je každý musí obdivovat, ale dílo je prostě dějinně zprostředkovaná substance. Tak se změnil také i pohyb lidského vědomí. - Umělecké dílo nemusí vždy viset na stěně. Nerozumím tomu, proč by umělecké dílo mělo být méně krásné, když visí v buržoazním domě a ne v muzeu. Je možné, že měšťácký majitel je neopatruje tak pečlivě jako ředitel muzea, jenž neustále bdí nad tím, aby se díla nikdo nedotkl. Ale proč by proto měl být umělcův výtvar horší, proč by měl pozbývat svou hodnotu? Přece se dílo nemůže znehodnotit. Skutečně: snažím se představit si, jak by se mohlo znehodnotit, ale nemohu si to prostě vůbec představit. Zůstává na zdi, dokud je nezničí moli. I potom tu zbudou jeho fotografie nebo jiná dokumentace.

O: Když mluvíme o měšťáckém umění, nejde ani tak o umělecké dílo, ale o to, že funkce umění v třídní společnosti je jiná, než ve společnosti beztřídní.

B: Měšťák se snaží přizpůsobit umění svým zájmům. To je pravda. Pokouší se o to, ale přesto to nemá nic společného s uměním jako s nadčasovou hodnotou. Měšťák už nemůže změnit funkci děl Raffaelových nebo děl Leonarda da Vinci; doba je teď jiná. Může pravděpodobně změnit funkci mého umění nebo tvorby Marcela Duchampa, ale i to jen v omezeném čase, jen pokud trvá určitá epocha, například epocha a metody buržoazní. Přesto by mělo být zřejmé, že Marcel Duchamp, já, vy, a všichni ostatní, kteří zde sedíme, že my všichni stále žijeme ve fázi buržoazní revoluce. ... Souhrnně vzato, přítomnost je stále ještě výsledkem buržoazní revoluce. Je úplně jasné, jak měšťáctví revoltovalo proti starému systému: revoluční model vycházel v podstatě z přírodovědného pojetí, revolucionáři byli vědci, Faraday, Darwin a jiní, všechno lidé, kteří něco vykonali, aby dokázali, že měšťák je s to spravovat sám sebe. V průběhu buržoazní revoluce bylo daleko víc lidí účastno na výrobním procesu, ale po jisté době se měšťák izoloval od masy pracujících. Příští krok povede k tomu, že se lidstvo bude stejnou měrou podílet na procesu vzdělání. To byl původně také cíl buržoazní revoluce. Pak však buržoazie pochopila, že existují sobecké zájmy jednotlivců, a počala sama

sebe chránit. - Abychom měšťáctví překonali, k tomu potřebujeme novou představu o vědě. A právě o tom hovořím: o hranicích pojmu vědy, který se teď vykrystalizoval, o obsolentním zvětšelém pojmu umění. Chtěl bych, aby se oba pojmy rozšířily. Pojem umění se už rozšířil, nedělám si však nárok na to, že jsem se o to sám zasloužil; v tom smyslu dokázal závažné věci i Marcel Duchamp. Pojem umění je teď širší a splývá s pojmem kreativity. Nyní bude patrně možné zmodernizovat také pojetí vědy a zabránit tomu, aby se nestala statickou.

x

(Výňatek z přednášky "Vstup do živého bytí", přednesené v rámci Svobodné mezinárodní univerzity v Kasselu roku 1977:)

Je nezbytné, a není to jen v zájmu jednotlivce, abychom dospěli k pojmu "sociální plastika". Na tomto pojmu sledujme to, co se vztahu k umění... V současné době se umění ocitlo ve zvláštní podmíněnosti a stalo se výsledkem svého společenského postavení a určitého typu jednání. Můžeme říci, že umění není s to splnit, co požadoval Pablo Picasso: aby bylo ostré jako nůž nebo jako zbraň, jež by bránila nepřístojnostem, nespravedlnosti, válce, porušování lidských práv. Do takové pozice umění dosud nedospělo. Stanulo v onom historickém bodě, kdy nespĺnuje požadavky, jež na ně kladou mnozí z těch, kdo by chtěli zrevolucionalizovat jeho sféru a kteří požadují jeho obnovu a transformaci. Umění se ocitlo v izolaci, kterou můžeme charakterizovat jako umělecký provoz, uskutečňovaný vybranými jedinci v prázdném prostoru. Tento prostor je na Západě (...) dán politickým systémem, je to pole svobodného konání, hřiště, kde se takzvaná kreativní individua mohou vyřádit a využívat svobody bláznů, místo aby vyvíjeli něco, co by se vztahovalo k budoucnosti.

Výjimku tu tvoří jen tradiční představa umění, která se však vyčerpává v inovacích uvnitř své vlastní disciplíny, tedy ve formálních stylistických proměnách. Jde o malé kroky, jež umění bezpochyby proměňuje, avšak zdaleka nedosahují toho, co si přál Picasso. On sám dobře věděl, že nedosáhl svých požadavků, které tedy dále trvají. Inovační charakter uměleckých proměn si uvědomíme, když zaměříme pozornost na proudy, které historie umění vidí v proměnách stylů, například, jak se z baroka dospělo k rokoku, jak se ze symbolismu, umění přelomu století, došlo k expresionismu, jak abstraktní umění vyústilo do konstruktivismu, land-artu, body-artu, koncepto-

vého umění atd. To je však přesně ta činnost, jež se natolik vzdálila potřebám člověka, že ji většina lidí chápe jako provoz, který ze své měšťácké minulosti dospěl až k jakémusi zajetí, jako provoz uskutečňovaný umělci, kteří se vlivem jistých společenských poměrů vyvinuli ve fantasy, neschopné uspokojovat své vlastní životní, právní a jiné potřeby.

Vratme se zpět k Picassovu požadavku. Zdá se, že chyba je v něčem jiném. Zkusme se experimentálně /operativně/ zeptat, jak to vypadá s vědou v situaci, kdy umění prohlašujeme za všeobecnou činnost člověka v životě. Věda se svou specializací uzavřela před většinou lidí. Vědečtí specialisté se stali dodavateli idejí pro zcela určité systémy. To je důsledkem takového pojetí vědy, které musíme v mnoha případech považovat za projev zredukované kreativity člověka. Tato charakteristika platí pro vědu, která se zaměřila výhradně na hmotu a zkoumá její podmíněnost analyzovanou pouze v pojmech míry, váhy, počtu a dalších kvantitativních jednotek. O takové vědě víme (zejména ve srovnání s jinými vědami, především s vědou o životě, pojednávající o živých bytostech), že vyjímá z celku jen určitý díl a ten pak učiní cílem svého bádání. Jde však právě o onu část světa, která je nejvíc náchylná k odumírání, a která představuje zbytnělý a roztržštěný úsek evolučního procesu, jenž se opevnil ve zkamenělých materiálně-fyzikálně-chemických souvislostech. Věda, pokoušející se zformovat revoluční program na základě takového pojetí vědy (a při tom toto pojetí upevňuje, věří v ně a hlásí se k němu), musí nepochybně dospět až k představě smrti a k pojetí revoluce, jež nemůže produkovat nic jiného než zase jen smrt, místo aby produkovala život. Byli jsme už svědky toho, že revolucionáři a revoluce mnohdy nedokázaly vytvořit nic jiného než právě tento zánik a prolévání krve. Proto se zdá, jako by se ve světě dosud neobjevil žádný pravý revolucionář, jako by se ještě nikde neobjevila ona transformující síla, spojující živé s živým, a to opět s dalším životem. Neboť to jediné můžeme chápat jako skutečnou transformaci toho, co člověk dostal - života. Není nutné, abychom do života teprve vstupovali: "Jame živi živým bytím v nás a zde existujeme jako život-bytí. A právě to máme společné se zvířaty a rostlinami."

(Přeložil a vybral I. Z.)

Následující přehled není koncipován jako vyčerpávající výčet výstav, ale soustřeďuje se především na ty výstavy, které určitou měrou přispěly k tříbení současných názorových tendencí, vyvolaly širší odezvu či diskusi nebo přínosně doplnily obraz o vývoji českého umění. Situaci v současném výtvarném dění se přehled snaží poskytnout s pokud možno objektivním přístupem (v rámci možností co se týče dostupnosti informací a materiálů). Výběr se zaměřuje zejména na volnou výtvarnou tvorbu - výstavy z jednotlivých oborů uměleckého řemesla jsou uváděny jen tehdy, jestliže výtvarné pojetí vystavovaných děl přesahuje do oblasti volného umění anebo se jedná o výstavy závažnějšího charakteru.

Výstavy českého umění v zahraničí

Samostatné výstavy českých umělců v zahraničí

Účast českých umělců na mezinárodních výstavách v zahraničí

Recent Acquisitions.

Solomon R. Guggenheim Muzeum, New York. Leden - březen.

Výstava předvedla přírůstky galerie z nejposlednější doby.

(Brocquy, Chia, Clemente, Cucchi, Eisner, Franta, Koczy, Opfersci, Paladino)

Účast českých umělců: A. Veselý.

Experimental Art.

Adyendre Művész Ház, Miskolc, Maďarsko. 15.1. - 15.2.

Účast: J. Hampl, H. Hátlová, I. Hoffman, J. Jankevič,

A. Klimo, T. Klimová, V. Kolenčík, T. Kolenčíková, J.

Meliš, R. Parmová, E. Ovčáček, P. Rudolf, J. Sedlák,

R. Sikora, J. Svoboda.

Kunst in Deutschland.

Národní galerie, Berlin-West.

Účast: M. Knížák.

Mail Game, Galerie Wschodnia, Lodž. 3.2. - 30.2.

Účast: J. Hampl.

Neue Arbeiten von Sammlung Feelsch.

Museum am Ostwal, Dortmund. 9.2. - 23.3.

Účast: M. Knížák.

Künstlerbücher - Buchobjekte.

Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg. 14.2. - 31.3.1986. Čtyřdílňý katalog, 1440 stran. Texty: H. Havekost, K. Groh, Ch. Dierks, P.

Springer, E. Crispolti, R. Kostelanetz, W. Nieblich.

Na výstavě vystavilo 200 autorů z 28 zemí.

Z českých umělců se zúčastnili: Z. Čechová, J.K. Čeliš, D. Chatrný, M. Klivar, M. Knížák, J.H. Kocman, J. Kolář, K.W. Mejstříková, J. Nepasický, P. Rudolf, M. Šejn, P. Ševčík, K. Ševčík, J. Steklík, J. Valoch, J. Wojnar.

Exposition 100 dessins selectionnes du XXIV. prix international de dessin Joan Miró.

Fine Arts Museum de Taipei. Taiwan. 6.3. - 6.4.

Účast: J. Hampl, J. Hořánek, A. Lamr, V. Lindovský, K. Novák.

Milan Knížák.

Galerie UXA, Novara, Itálie, Zahájení 23.4.

Monotypy a multiply.

Janov, Bologna, Itálie.

Účast: M. Knížák.

Kurt Gebauer.

16 figur vynálezců.

Expo 86. Vancouver. Kanada. Kanadský pavilon - Zlatý věk vynálezectví. Květen - říjen.

Vladimír Merta.

Margita Titlová - Ylovsky.

Fiatal művészet klubja, Budapest. 2.5. - 18.5.

Rajz - Drawing '86.

Pécsi Galéria, Pécs. 30.5. - 29.6. Katalog. Text S. Pinczehelyi.

Účast: J. Bartusz, J. Dorica, V. Jenik, M. Kern, M. Palla,

V. Sedláková, M. Šejn, J. Vykroc, M. Titlová, J. Zoubek.

I. internationale Biennale der Papierkunst.

Leopold-Hoesch-Museum Düren, NSR. 25.5. - 17.8. Katalog.
Text D. Eimert, J. Heller, B. Layne, J. Lawson, L. Barker,
G. Lewis.

Téma: Handgeschöpftes (vytvořeno ručně).

Výstavy se účastnilo 141 umělců z 22 zemí.

Z českých autorů se účastnili: J. Činčera, J.H. Kocman,
L. Krupka, M. Šejn.

Jazyk geometrie.

Muzeum Chełm, Polsko. Pracovní plenér Okuninka nad Jazirem
Białym. 1. - 20.5.

Akce se účastnilo kolem 40 umělců z 5 zemí.

Z českých umělců se účastnili: J. Valoch a D. Chatrný.

The Fourth Metaphysical Telepathic Exhibition.

Wroclaw. Květen.

Účast: J. Hampl, S. Klimeš, P. Rudolf.

Nail Art.

Network, Kyoto, Japan. 21.6. - 3.7.

Účast: J. Hampl.

Black Market. Performance.

Gallery Megert, 26. - 29.6., Bern. Bellvard Hollwerk,
3.7., Friburg. Künstlerhaus-Lapidarium, Stuttgart, 5.7.

Z českých umělců se zúčastnil T. Ruller.

Dále: J. Fritz, N. Klassen, B. Nieslony, Z. Piotrowski,
J. Van Poppel, Z. Warpechowski, R. Signer.

Kruh Galerie H.

Art Space, Nishinomiya, Japonsko. 31.5. - 5.6.

Na výstavu byly zaslány dvě vybrané práce (plošného cha-
rakteru, 84x59,5 cm na výšku), které zůstaly ve sbírce
galerie.

Výstavy se účastnilo 27 autorů: J. Alt, P. Aubrechtová,
M. Blabolilová, M. Cihlák, V. Gebauer, F. Hodonský, J.
Hůla, Z. Hůla, J. Jemelka, I. Kalný, S. Klimeš, M. Koval,
A. Kovalová, A. Lamr, J. Látal, J. Lindovský, M. Marschal,

Z. Marschalová. O. Michálek, P. Mühlbauer, R. Novák, I. Ouhel, P. Rudolf, I. Saincr, J. Valoch, P. Veselý, J. Volvovič.

Celá kolekce byla vystavena před odesláním v Galerii H, kostelec n. Černými lesy, květen.

Zdeněk Sýkora. Retrospektiva.

Quadrat, Josef Albers Museum, Bottrop. 6.7. - 24.8.

Katalog. Text Ulrich Schumacher a V. Čapek.

Ladislav Novák. L' alchimista delicato.

Galleria Ferrari, Verona. J.+J. Donguy, Paris. Studio Morra, Napoli. Červen - července. Katalog. Text Flavia Pesci.

Kunstmesse 86.

Bašilej. Červen.

V expozici Artcentra byli zastoupeni: I. Ouhel a L. Klu-sáček. Galerie Hoffmann předvedla tvorbu Z. Sýkory.

Tomáš Ruller.

In Two (solo performance).

Moltkerei Werkstatt, Kolín n. R. 10.7.

Installation.

Tamtéž. 11. - 19.6.

XIV. Premi Internacional de Dibuix Joan Miró.

Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, Barcelona. Červenec, srpen, září.

Z českých umělců zastoupeni: J. Boška, I. Brož, L. Dostál, J. Hampl, J. Hořánek, J. Kubiček, M. Kuxová, A. Lamr, J. Lindovský, K. Novák, J. Rinská, J. Zoul.

Ladislav Novák. Alchimagen, Froissagen, Fumagen 1963-86.

Jiří Kolář. Chiasmagen, Collagen, Rollagen 1962-84.

Edition Hundertmark, Kolín n. R. 30.8. - 4.10.

Konstruktivismus.

Museum for Moderne Kunst, Humleback. Dánsko. 23.8. - 5.10.

Ze sbírek The Riklis Collection of McCrory Corporation, New York. Katalog. Text K. W. Jensen a W. Rotzler.

Zastoupeni: K. Malich a Z. Sýkora.

Aufmerksamkeitschule.

Performance - Fritz - Neislony - Piotrowski - Ruller - Sikorski. Kongres estetiků - Jablonna, Varšava. 22.8.

Peace Project '86.

Kyoto City Pushimi, Youngmen and Women House. 20.11. - 24.10;
Účast: J. Hampel.

Art of Today. International Exhibition.

Club of Young Artists, Budapest Gallery, Hotel Hilton.
Budapest. 23.11. - 4.1. 86-87.

Zastoupení: M. Halas, T. Maleš, J. Hampel, V. Hulík, D. Chatrný, M. Kern, J. Sedláček, R. Sikora, J. Staněk, M. Švarc, O. Vychodilová.

Some Books in Contemporary Art (Turning over the Pages).

Kettle's Yard Gallery, Cambridge. Podzim. Katalog.
Božanski, Carrion, Darboven, Finlay, Hamilton, Kawara,
Kiefer, Ladham, Messenger, Penck, A. a P. Poirier, B.
Schmidt-Heins, G. Schmidt-Heins, Roth, Wiener.
Z českých umělců zastoupení: J.H. Kocman.

Milan Knížák. Auswahl der Aktivitäten 1953-1985.

Hamburger Kunsthalle 10.10. - 5.11. 1986

Museum Bochum 6.9. - 18.10.1987

Katalog. Text: W. Hofman.

Milan Knížák.

Museo Alchimia, Milano. Říjen - listopad. Katalog. Text
H. Kontová.

Olbram Zoubek. Metallplastiken.

Kelheim, NSR (radnice - 31.10. - 9.11., Galerie 9.11. -
30.11.). Katalog.

Trends in Geometric Abstract Art.

Tel Aviv Museum. Říjen - listopad. Katalog. Mext M. Scheps
a W. Rotzler.

Ze sbírek Riklis Collection of McCrory Corporation New
York a ze sbírek musea v Tel Avivu.

Zastoupení: J. Kubíček a Z. Sýkora.

Magdalena Jetelová.

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. 18.10. - 16.11.

Katalog. Text J. Poetter.

Art - Cologne.

Veletržní areál, Kolín n. R. Listopad.

Zastoupen: M. Knížák (převzata část výstavy a katalog z výstavy v Hamburku téhož roku).

Kolektivní výstavy domácí

Kresby.

Fr. Gross, Fr. Hudeček, K. Lhoták, J. Smetana, L. Zívr.

GHMP, Staroměstská radnice, Praha. 16.1. - 23.2.

Koncepce výstavy a katalog H. Rousevová.

Výstava byla uspořádána jako první z cyklu výstav, které by představily v určitých celcích sbírku kreseb GHMP.

Trvdošijní.

GHMP, Staroměstská radnice, Praha. 6.3. - 6.4. Koncepce výstavy a katalog K. Srp.

Významná výstava, jejíž uspořádání vychází z nutnosti znovu přehlédnout a analyzovat vývoj českého moderního umění.

J. Čapek, R. Kremlička, V. Špála, J. Zrzavý, O. Marváněk, V. Hofman. Celkem bylo předvedeno ke stove děl.

Devětsil.

Česká výtvarná avantgarda dvacátých let.

Dům umění, Brno. 22.4. - 22.5.

GHMP, Staroměstská radnice, Praha. 10.6. - 13.7.

Koncepce a příprava výstavy F. Šmejkal ve spolupráci s R. Šváchou (architektura) a J. Rousem (typografie).

Katalog. Text F. Šmejkal, J. Rous, R. Švácha.

Výstava předvedla vyčerpávajícím obrazem (a vlastně také poprvé v dějinách uměnovědy) výtvarné prostředí Devětsilu.

Výstava uvedla kolem 360 děl.

Konfrontace IV.

Setkání studentů a absolventů AVU a VŠ UPM a dalších mladších výtvarníků.

Praha 5, Smíchov. 25. 4.

Účastníci: J. Antoš, J. Bačkovský, E. Bornová, M. Bouzek, M. Cihlář, T. Císařovský, K. Czerpaková, J. David, S. Diviš, M. Gabriel, P. Host, P. Humhal, Chrudoš, J. Kornatovský, M. Kotrba, J. Kovanda, K. Kovařík, V. Krémář, M. Mainer, J. Merta, A. Najbrt, J. Němcová, P. Nikl, A. Ogoun, M. Pesch, O. Placht, Z. Prokop, M. Rajnišová, J. Róna, Fr. Skála, V. Skrepl, P. Sládek, L. Sorokáč, A. Strážek, Č. Suška, M. Šnajtr, K. Štencová, L. Štros, M. Titlová, Trabúra, K. Trábáček, p. Vaněček.

Akce navazala na předešlá setkání v r. 1984 a 1985, vznikající především z potřeby konfrontovat kontinuálně tvorbu nejmladší generace, její momentální výtvarné pokusy.

České výtvarné umění 20. století ze sbírek SG Praha.

Galérie výtvarného umění, Kladno. Katalog. Text J.M.Boháč. V nově otevřené galerii v Kladně byl představen výběr z malířského, grafického a sochařského fondu Středočeské galérie. Expozice je podmíněna pracovní koncepcí SG, zaměřené na realistické tradice národního umění a současného umění socialistického realismu. Expozice zahrnuje 68 obrazů, 17 plastik a grafiku od 83 autorů.

A. Bartůněk, M. Blažek-Haštal, E. Mauthnerová, P. Míka, M. Šarše.

Malá galérie Stavoprojektu, Brno. Květen. Katalog.

Výstava se snažila podat umělecký názor "klasicky" zaměřených sochařů a malířů (4 sochařů a jedné malířky).

Mezi vrstvami.

Výstavní odpoledne. Černá rokle u Radotína, Praha. 17.5. Kolektivní akce, na níž nebylo žádných vystavených artefaktů, ale jen diváci - účastníci - tvůrci akce, již se sešli na výzvu neznámého vyzývatele-organizátora "výstavního odpoledne".

České malířství XX. století. 4. část.

Generace devadesátých let. Realismus, impresionismus, symbolismus, secese.

NG Praha, Jízdárna Pražského hradu. 12.6. - 21.9. Koncepce výstavy, výběr děl a instalace J. Kotalík, odborná spolupráce K. Miler, V. Turková, L. Dobešová.

Zastoupení: H. Boettinger, E. Dítě, Fr. B. Doubek, T.

Hilšer, P. X. Hron, A. Jakesch, A. Kašpar, F. Kupka, J.

Loukota, J. Mařatka, K. Pavlík, V. Preissig, V. Stretti,

K. Stuchlík, E.F. Šimon, J. Štursa, L. Vacátko, J. Vochoč.

A 4.

Galérie H, Kostelec n. Č. lesy. 14. - 29.6.

Výstava zahrnuje práce (kresba, grafika, koláž, plošná asambláž, fotografie ap. práce plošného charakteru) maximálního formátu A 4. Umístění v galérii bylo náhodné, určené generátorem náhodných čísel. Akce se zúčastnilo 117 autorů (Čechy, Morava, Slovensko, Japonsko) a vystaveno bylo přes 1000 prací.

Mladí pražští výtvarníci.

VŠ klub, Brno. Červen - červenec. Katalog. Text I. Zhoř.

Zastoupení: J. Bačkovský, T. Císařovský, J. David, S. Diviš, M. Dočekalová, M. Gabriel, O. Placht, M. Rajnišová, A. Strážek.

Výstava předvedla tvorbu výtvarníků nejmladší generační vrstvy, jejichž dílo se ocitalo v centru zájmu již dříve - na Konfrontacích mladých výtvarníků v letech 1984-86.

Sochařské setkání.

Generace 1941 - 51.

GHMP, Vojanovy sady, Praha. Červenec - září.

Výstava - jichž by se mělo jistě objevovat více - předvedla v příjemném prostředí ukázkou z tvorby sochařů generačně spjatých.

Zastoupení: Bílek, Gebauer, Hošek, Janouch, Jilemnická, Jilemnický, Karban, Kašpar, Kavanová, Přikryl, Šedivý, Vácha, Valenta, Volf, Zemánek.

Tělo v Československé fotografii 1900-1986.

Muzeum Kroměřížska, Kroměříž, 6.7. - 28.9. Příprava výstavy a katalog A. Dufek.

Rozsáhlá výstava. V oddílu Netradiční umělecké aktivity a fotografie těla vystavili: K. Teige, M. Mayerová, K. Laspa, V. Lykmund, J. Ságl, J. Steklík, J. Valoch, K. Hiler, J. Mlěčen, P. Štembera, V. Ambrož, A. Hlynářčik, L. Ďurček, T. Kuller, M. Šejn, M. Kern, L. Tóth, R. Cyprich, R. Sikora, I. Lauffová, V. Havlík, P. Balíček, T. Petřivý, J. Koller, J. Bartusz, I. Kalný, P. Meluzín, L. Babářík.

Fúze 86. -

Výstava prací absolventů vysokých uměleckých škol, v rámci XIV. výtvarného léta Maloskalska.

Výstavní síň Malá Skála. Srpen.

Účastníci: J. Bačkovský, J. Belda, A. Beldová, P. Beneš, M. Dočekalová, M. Černá, J. Franěk, M. Jírová, P. Kavan, R. Konvička, T. Kučerová, Z. Lhotský, S. Milkov, E. Mitěšová, A. Najbrt, M. Němec, A. Ogoun, M. Riedlbauchová, J. Róna, Č. Suška, Z. Svoboda, K. Trubáček, E. a V. Vejražkovi.

V. sochařské sympózium.

Opukový lom, Přední Kopanina, Praha. Sppen.

Účastníci: J. Hylas, M. Kačerová, J. Kačer, P. Míka, J. Seifert, J. Turský, J. Vašica, R. Vavruša, R. Wenzel, M. Zet.

Volné setkání sochařů, především absolventů AVU, hlavně mladší generace za účasti zkušených sochařů (tentokrát J. Seiferta).

Archeologické pamiatky a súčasnosť.

Výstavní prostor vyd. Tatran, Bratislava. 6.8. - 12.9.

Příprava L. Snopko. Katalog.

Další z dílů zajímavých setkání, tentokrát omezené tématem - akustické interpretace.

Účastníci: M. Adančiak, I. Bittivá, F. Engel, P. Fajt, J. Heller, I. Hoffman, P. Horák, M. Jakabčic, J. Koubková, P. Kuzma, Š. Meszároš, R. Růžička, L. Snopko, A. Ševčáková, M. Šejn, J. Valoch, J. Vančát, M. Varga, E. Viklický, A.

Vitouš, M. Vojtíšek, J. Zimmer.

Česká kresba 20. století. Část I.

Generace 90. let.

NG, Královský letohrádek, Belvédér. 18.9. - 26. 10. Kon-
cepce, výběr materiálu a instalace J. Brabcová.

Zastoupení: J. Dědina, Fr. B. Doubek, J. Fr. Gretsche,
T. Pilšar, E. Holárek, L. Marold, K.V. Mašek, A. Mucha,
V. Oliva, K. Rašek, Fr. Slabý, K. Stuchlík, L. Vacátko,
J. Vochoč, V. Županský.

České malířství 20. století. Část V.

Generace Osmy, Tvrdšíjnych, Umělecké besedy. Realismus,
expresionismus, kubismus, neoklasicismus.

Jízdárna Pražského hradu, 11.9. - 26.10. Koncepce výstavy,
výběr děl a instalace J. Kotalík, odborná spolupráce K.
Miler, V. Turková, L. Dobešová.

Zastoupení: E. Filla, B. Kubista, A. Procházka, V. Nowak.

Bostík - Palcr - Podhrázský - Zoubek.

Galérie J. Matišky, Litomyšl. 5. - 28.9. Text k výstavě
J. Kapusta, J. Zemina. Katalog.

V čase.

Galérie 4, Cheb. Září - říjen. Katalog. Text A. Dufek.
Fotografická výstava V čase je součástí širšího projektu,
jenž se chce postupně věnovat aktuálním problémům, téma-
tům, motivům ap. Chebská výstava byla reprízou bratislav-
ské premiéry (v r. 1985) a je zaměřena na fotografie,
které zachycují uplývání času.

Zastoupení: V. Ambroz, J. Anděl, P. Balíček, L. Ďurček,
J. Hanke, V. Havlíček, P. Hečko, J. Hoffman, I. Kafka,
V. Kordoš, J. Křižík, D. Kyndrová, J. Mlčoch, J. Richtl,
J. Saudek, R. Sikora, K. Slach, D. Slivka, L. Stacho,
V. Stanko, T. Stano, M. Šejn, J. Špicner, P. Štecha,
M. Švolík, J. Tichý, D. Tóth, J. Valoch, J. Wojnar.

Výstava proběhla ve stejné koncepci také v Praze:

Výstavní síň Fotochema, 19.11. - 7.12. Realizace k výstavě
I. Kafka.

Prostor 3.

Všemina u Gottwaldova, JZD Slušovice. Září. Koncepce výstavy K. Suda.

Akce navázala na předešlé dvě výstavy "Prostorů" (1982, 1983). Každý ze tří "Prostorů" byl pracovním setkáním 15-20 autorů (jádro tvořili titíž umělci), kteří se volně sdružili: téma prostoru bylo pro ně (momentálně nebo trvale) důležité.

Zastoupení: H. a J. Lxnarovi, J. Fišar, M. Handl, A. Karel, V. Kopecký, Matouš, O. Plíva, B. Rožatová, Rybák, D. Vachtová, A. Vaňura, D. Zámečnicková.

Mladí bratři výtvarníci.

VŠ Klub Brno. Říjen. Zahajovací slovo I. Zhoř. Katalog.

Výstava navázala na letní výstavu Mladí pražští výtvarníci. Zastoupení: D. Chatrná, B. Jirků, P. Kvičala, B. Olešová, V. Sedláková, J. Sobotka, J. Steklík, J. Šimek, R. Vavruša, P. Veselý, K. Wenzel.

Setkání českých a slovenských výtvarníků.

(pro dokumentární film studentů FAMU)

Střelecký ostrov, Praha. 18.10.

Zastoupení: J. Bačkovský, M. Bouzek, M. Cihlář, T. Císařovský, J. David, S. Diviš, M. Gabriel, M. Kotrba, J. Kovanda, A. Najbrt, P. Nikl, O. Placht, M. Riedelbauchová, V. Skrepl, A. Střížek, M. Suchánková, O. Tichý, J. Meliš, D. Brunovský, S. Černý, G. Hošovský, M. Novák, J. Šrámka.

Život a dílo K. H. Máchy ve výtvarném umění.

SGVU Litoměřice. Říjen - listopad. Text M. Mrázová.

Výstava připomínala 150. výročí úmrtí K. H. Máchy. Výběr se soustředil na české moderní umění - od generace symbolistů po současnost.

Zastoupení: D. Bednářová, M. Doležal, J. Hadlač, S. Hanzík, V. Hegna, J. Cheben, J. Istler, L. Jiřincová, F. Kobliha, V. Komárek, V. Myselka, B. Lacina, A. Laufrová, J. Liesler, V. Nakovský, J. V. Kyslík, P. Nešleha, M. Prošek, Z. Sion, Z. Sklenář, J. Souček, V. Suchánek, K. Šafář, J. Šerých, L. Šindler, J. Štyrský, F. Tichý, Toyen, K. Valter, J. Zrzavý.

České malířství 20. století. Část VI.

Generace Osmy, Tvrdošijných, Umělecké besedy, Realismus, expresionismus, kubismus, neoklasicismus.

Jízdárna Pražského hradu. 5.11. - 26. 12. Koncepce výstavy, výběr děl a instalace J. Kotalík. Odborná spolupráce K. Miler, V. Turková, L. Dobešová.

Zastoupení: V. Benš, V.H. Brunner, B. Feigl, M. Horb, Z. Kratochvíl, O. Kubín. Fr. Kysela, J. Lada, E.A.

Pittermann-Longen, L. Procházková, J. Průcha.

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

Leden

František Tichý.

Obrazy, kresby.

GHMP, Staroměstská radnice, Praha. 16.1. - 23. 2. Katalog.
Text F. Dvořák.

František Mudeček.

Výběr z díla.

GHMP, Staroměstská radnice, Praha. 23.1. - 25.2. Katalog.
Text J. Kohoutek.

Oldřich Smutný.

Obrazy.

Čs. spisovatel, Praha 1. 9.1. - 9.2.

OG Liberec. Březen - květen.

Katalog. Text O.A. Kukla, O. Smutný.

Oldřich Kulháněk.

Grafika, kresby.

Galérie Fronta, Praha 1. 6. - 29.1.

Jaromír Zoul.

Obrazy.

ÚKDŽ, Praha 2. 9.1. - 2.2. Katalog. Text I. Janoušek.

Jaroslav Richter. Záznamy lokalit.

Junior klub na Chmelnici, Praha 3. 27.1. - 16.2.

Čestmír Kafka.

KS Opatov, Praha 4. 3.1. - 26.1. Katalog. Text J. Zemina.

Daisy Mrázková. Příběh čáry.

KS Opatov, Praha 4. 27.1. - 14.2. Katalog. Text M. Pánková.

Jiří Lacina. Kresby, objekty 1982-85.

Junior klub na Chmelnici. 6.1. - 26.1. Katalog. Text J.

Šetlík, A. Šimek.

Blanka Lamrová. Fotografie.

Macromolekulární ústav, Praha 6. 20.1. - 31.1. Zahajovací slovo J. Zemina.

Zdena Filichová. Plastiky, kresby.

Muzeum Podkrkonoší, Trutnov. Leden - únor. Katalog. Text J. Ševčíková a J. Ševčík.

Olga Čechová. Ilustrace a grafika.

Výstavní síň Zámek, Sokolov. Leden - únor.

Vladimír Vašíček. Obrazy, kresby, kvaše.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 21.1. - 16.2.

Dům umění, Cottwaldov. 29.4. - 15.6.

Katalog. Text J. Valoch.

Miroslav Netík. Obrazy.

Dům umění, Brno. 14.1. - 23.2. Katalog. Text I. Zhoř.

Pavel Sukdolák. Grafika.

Dům pánů z Kunštátu, Brno, 21.1. - 16.2. Katalog. Text

J. Hockeová.

Věra Janoušková.

KD Družba, Brno - Žabovřesky. Leden. Katalog. Text J. Chalupecký.

Únor

Michal Pacina.

Rudo Prekop.

Tono Stano.

Výstavní síň Fotochema, Praha 1. 19.2. - 9.3.

Stanislav Judl.

Makromolekulární ústav ČSAV, Praha 6. Únor. Zahajovací slovo P. Pečinková.

Marie Suchánková. Kresby, obrazy.

Palác U zlatého melounu, Praha 1. 11.2. - 25.2.

Aleš Lamr. Akrylové papíry.

Junior klub Na chmelnici, Praha 3. 19.2. - 10.3.

Josef Hampl. Práce s papírem a kresba 1983-85.

KS Opatov, Praha 4. 17.2. - 9.3. Katalog. Text M. Pánková.

Michaela Poková. Obrazy.

Klub Futurum, Praha 5. Únor. Zahajovací slovo M. Juříková.

Adéla Matasová. Reliéfy.

Makromolekulární ústav ČSAV, Praha 6. 17.2. - 28.2. Zahajovací slovo J. Kříž.

Milan Maryška. Kresby 84-85.

Ústav teorie informace a automatizace ČSAV, Praha 8. Únor. Zahajovací slovo J. Kříž.

Monumil Kubišta.

Václav Špála.

SGVU Litoměřice ve spolupráci s NG Praha, ZG Plzeň, GBR Louny. Únor - březen. Text katalogu J. Dolejš.

Pavel Nešleha. Obrazy, kresby, fotografie.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 25.2. - 31.3. Katalog. Text J. Valocn.

Jiří Navlíček. Kresba, grafika.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 25.2. - 30.3. Katalog. Text J. Hockeová.

Jiří Hůla. Přeuspořádání jednotek vizuálních informací.
Galérie v předsálí, NSM Blansko. 17.2. - 21.3. Katalog.
Text J. Hůla.

Březen

Josef Malajovský. Souborné dílo.
NG-Královský letohrádek, Praha. Březen - květen. Katalog.
Text J. Kotalík.

Karel Černý. Výběr z díla.
GHMP, Staroměstská radnice, Praha. 13.3. - 20.4. Katalog.
Text V. Lahoda.

Milan Langer.
Junior klub Na chmelnici, Praha 3. 10.3. - 30.3. Zahajova-
cí slovo J. Kříž.

Jiří Mrázek. Kresby.
KS Opatov, Praha 4. 10.3. - 28.3. Katalog. Text J. Kchoutek.

Čestmír Kafka. Bílé obrazy.
Malá galérie Stavoprojektu, Brno. Březen. Katalog. Text
J. Hlaváček.

Jiří Načeradský.
KD Družba, Brno-Žabovřesky. Březen. Katalog. Text I. Zhoř.

Miloš Urbásek. Pastely.
Galérie v předsálí, MKS Blansko. 23. 3. - 18.4. Katalog.
Text J. Valoch.

Alois Kučera.
OGVU Olomouc, 20.3. - 25.5. Katalog. Text P. Zatloukal.

Duben

František Doležal. Výběr z díla 1930-85.
Čs. spisovatel, Praha 1. Duben - květen.
SGVU Litoměřice. Červen.
Katalog. Text M. Mrázová.

Ján Rečo. Fotografie.

Výstavní síň Fotochema, Praha 1. 23.4. - 11.5.

Olbram Zoubek.

OKVS Atrium, Praha 3. 10.4. - 4.5. Katalog. Text J. Šetlík.

Josef Hampl. Kresby.

Junior klub Na chmelnici, Praha 3. 1.4. - 21.4.

Michal Rittstein. Kresby.

KS Opatov, Praha 4, Duben. Katalog.

Alena Kučerová. Grafika.

Galérie V. Kramáře, Praha 6. Duben - květen. Katalog. Text J. Valoch.

Jasan Zoubek.

Makromolekulární ústav ČSAV, Praha 6. 1.4. - 10.4. Katalog. Text S. Machonin.

Karel Puchnera, Svatopluk Klimeš. Kresby a papírové objekty.

Makromolekulární ústav, Praha 6. 14.4. - 24.4. Katalog. Text Ivo Janoušek.

S. Klimeš: The banquet with the fire - Interaction with people. Při příležitosti vernisáže 14.4.

Adriena Šimotová. Práce na papíře.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 8.4. - 18.5. Katalog. Text J. Valoch.

Richard Brun. Obrazy, kresby, grafiky.

Dům pánů z Kunštátu, Brno, 3.4. - 18.5. Katalog. Text J. Vránová.

Miloš Šejn. Fotografie, kresby, knihy.

Dům pánů z Kunštátu, Brno, 8.4. - 18.5. Katalog. Text A. Dufek a J. Valoch.

Martin Němec. Obrazy, kresby, grafika.

MKS ŠLN, Galérie mladých, Brno. Katalog. Text I. Neumann.

Václav Boštík. Kresby.

Divadlo hudby, Olomouc. 9.4. - 11.5. Katalog. Text V. Boštík.

Otto Placht. Obrazy.

Galérie Pod podloubím, Olomouc. 18.4. - 9.5. Katalog. Text I. Janoušek.

Květen

Václav Markup. Výběr z kreseb.

NG Zbraslav, květen - červen. Katalog. Text V. Erben.

František Bílek. Výbor z díla.

GHMP, Ateliér Bílkovy vily, 15.5. - znovuotevření expozice věnované F. Bílkovi. Katalog. Text M. Mrázová.

Miroslav Machotka. Fotografie.

Výstavní síň Fotochema, Praha 1. 14.5. - 1.6. Zahajovací slovo A. Dufek.

František Dvořák. Obrazy.

ÚKDŽ, Praha 2. 7.5. - 1.6. Katalog. Text M. Pánková, F. Dvořák.

Jaroslav Róna. Obrazy a plastiky.

Makromolekulární ústav ČSAV, Praha 6. 12.5. - 22.5. Katalog. Text M. Mžuková.

Jiří Anderle. Obrazy, grafika.

Galérie umění Karlovy Vary. Květen - červen.

GVU Cheb. Květen - červenec - srpen.

ZG Plzeň. Září - říjen.

OG Liberec. Listopad - prosinec.

GHM SSR Bratislavy. Leden - únor 87.

Katalog. Text J. Mašín.

Zdena Fibichová.

Zámek Sokolov. 29.5. - 29.6. Katalog. Text J. Ševčík, J. Ševčíková.

Zdena Fibichová. Kresby - plastiky.

Dům umění Opava. Katalog. Text J. Šmejkal a J. a J. Ševčíkovi.

Jiří Sobotka. Plastiky, reliéfy, kresby.

MKS SKN, Galérie mladých, Brno. 15.5. - 10.6. Katalog.
Text I. Zhoř.

Václav Bláha. Kresby.

Československý spisovatel, Brno. 7.5. - 27.5.

Dana Cabanová, Martin Stein. Fotografie.

Galérie Pod podloubím, Olomouc. 30.5. - 20.6. Katalog.

Štěpán Grygar. Fotografie.

Divadlo hudby, Olomouc. 14.5. - 1.6. Zahajovací slovo A. Dufek.

Olga Čechová. Ilustrace.

Městský dům kultury, Karviná. Květen - červen.

Červen

Alois Sopr. Souborné dílo.

NG, Královský letohrádek, Praha. Červen - červenec.

Zg Plzeň, říjen - prosinec.

Katalog. Text V. Procházka.

Jaroslav Šerých. Obrazy.

Galérie Fronta, Praha 1. Červen. Katalog. Text J. Kříž.

Václav Stratil. Kresby.

ÚKDŽ, Praha 2. 5.6. - 29.6. Katalog. Text M. Pánková a V. Stratil.

Jiří Sopko. Kresby.

KS Opatov. Červen. Katalog. Text P. Pečínková.

František Skála, jr. Plastiky.

Makromolekulární ústav, Praha 6. 16.6. - 27.6.

Richard Konvička.

František Toman.

DK ROH Ústí n. Labem. 13.6. - 30.6. Katalog.

Eva Vejražková.

DK ROH České Budějovice. Červen - červenec. Katalog. Text
V. Tetiva.

Pavel Holouš. Kresby, typografie.

MAS SKN, Galérie mladých Brno, 12.6. - 8.7. Katalog. Text
J. Valoch.

Daisy Krázková. Ilustrace.

GHR Louny. 21.6. - 27.7. Bez katalogu.

Daisy Krázková. Kresby.

Divadlo hudby, Olomouc. 4. - 30.5. Katalog. Text J. Valoch.

Josef Lampl. Kresby, grafika.

Foyer Těšínského divadla. 7.6. - 28.6. Katalog. Text J.
Mátl.

Milan Knížák. Experimentální design odívání 1960-86.

Art Centrum, Praha. 30.6. Hudba a režie M. Knížák.

Červenec

Ester Martinčeková-Simerová. Obrazy, kresby.

Martin Martinček. Fotografie.

Sbírka moderního malířství, NG, Praha 1. 24.7. - 21.9.
Katalog. Text L. Peterajová a A. Gregorová.

Jiří Šalamoun. Inventura.

GMPP, Staroměstská radnice, Praha. 31.7. - 14.9. Katalog.
Text J. Zemina, J. Šalamoun.

Petr Kuklík. Fotografie.

Výstavní síň Fotochema, Praha 1. 16.7. - 3.8.

Eduard Ovčáček. Ruční papíry, koláže, plastiky.

OKVS Atrium, Praha 3. 8.7. - 28.7. Katalog. Text J. Kříž.

Ilja Šainor. 24 kresby z cyklu bioprostory.

Artotéka, Obvodní knihovna, Praha 4. Červenec.

Pavel Rudolf. Prostor dvě.

Galérie II, Hostelec n. Č. lesy. 21.7. - 3.8.

Rudolf Kármec. Výběr z díla.

OG Liberec. 10.7. - 31.8. Katalog. Text N. Řeháková.

Vladimír Preclík. Sochařské dílo.

Muzeum Podkrkonoší, Trutnov. 1.7. - 31.8.

Kysúcka galéria Čadca, 19.9. - 9.1.

KG Hradec Králové, 27.3. - 10.5. 1987

Katalog. Text J. a J. Ševčíkovi.

Marcela Vrzalová. Obrazy.

MKS SKN, Galérie mladých, Brno. 10.7. - 5.8. Katalog.

Text F. Brüstl.

Bohuslava Olešová. Malby.

MKS SKN, nádvoří, Brno. 14.7. - 27.7. Katalog. Text

I. Zhoř.

Eva Kmentová. Sochy.

Zbrašovské aragonitové jeskyně, Teplice n. Bečkou. 12.7.

- 20.9. Bez katalogu.

Svatopluk Klimeš a další. Akce "uschlý strom".

Košice. Léto.

Srpen

Ladislav Maroušek. Obrazy.

Galérie V. Špály, Praha 1. 5.8. - 7.9. Katalog. Text L. Hlaváček.

Andrej Bělocvetov. Obrazy.

Galérie bratří Čapků, Praha 2. 14.8. - 21.9. Katalog.

Text I. Mořán.

Marie Slabolilová. Grafika 1980-86.

Miroslava Zychová. Obrazy 1978-86.

Galérie d, Praha 5. Srpen - září. Katalog. Text J. Brab-
cová.

Jaromír Knotek. Kresby.

DK KOK České Budějovice. Srpen - září. Katalog. Text H.
Rulíšek.

Juraj Bartusz. Akce, kresby.

MKS SKM, nádvoří, Brno. 15. - 31.8. Katalog. Text J. Va-
loch.

Miloš Šejn. Jeskyne.

Galérie v předsálí, MKS Blansko. 25.8. - 19.9. Katalog.
Text J. Valoch.

Inge Kosková. Kresby.

Výstavní sál Na půdě. MKS Český Těšín. 8.8. - 29.8. Zaha-
jovací slovo R. Parmová.

Září

Albín Brunovský. Obrazy, grafika, ilustrace.

NG, Sběrka moderního malířství, Praha 1. 30.9. - 16.11.

Ladislav Zívr. Výběr z kreseb.

NG Zbraslav, Praha. Září - listopad. Katalog. Text V.
Procházka.

Stanislav Hanzík. Sochy.

Výstavní sál výtvarného umění v Mostě.

SGVU Litoměřice, 3.7. - 31.8.

GHMP, Staroměstská radnice, Praha. 30.9. - 9.11.

Katalog. Text P. Wittlich.

Elen Jilemnická. Plastiky.

GHMP, Staroměstská radnice, Praha. 18.9. - 19.11. Katalog.
Text M. Malířová.

Josef Klimeš. Plastiky.

Nová síň, Praha 1. 18.9. - 26.10. Katalog.

Petr Balíček. Fotografie.

Výstavní síň Fotochema, Praha 1. 17.9. - 5.10.

Josef Kámp. Grafika, linořezy, perforáže 1982-85.

Junior klub Na chmelnici, Praha 3. 18.9. - 11.10. Katalog. Text J. Machalický.

Václav Boštík.

KS Opatov, Praha 4. Září. Katalog. Text V. Boštík.

Vladimír Komárek. Obrazy a grafika.

SGVU Litoměřice, září - říjen. Katalog. Text J. Dolejš.

Olbram Zoubek. Výběr z díla 1958-86.

GU Karlovy Vary. Letohrádek Ostrov n. Ohří. 13.9. - 2.11. Katalog. Text J. Šetlík.

Jaroslava Severová. Grafika.

OG Liberec. Září - říjen. Katalog. Text N. Řeháková.

Bohumír Matal. Kresby, grafika.

Galérie v předsálí, MKS Blansko. 29.9. - 31.10. Katalog. Text J. Valoch.

Petr Bittner. Kresby.

MKS SKN, Galérie mladých, Brno. 5.9. - 30.9.

Jan Steklík.

Desidér Tóth.

MKS SKN, nádvoří, Brno. Září. Katalog. Text J. Valoch.

Vladimír Janoušek.

Malá galérie Stavoprojektu, Brno. Září, Katalog. Text J. Hlaváček. Neuskutečněno.

Olga Čechová. Ilustrace a grafika.

Dům umění, Opava. Září - říjen. Katalog. Text J. Šimůnek.

Říjen

Jaroslav Šerých. Grafické listy a měděné plotny.

Galérie Zlatá lilie, Praha 1. 23. 10. - 6.11.

Ľubo Stacho. Fotografie.

Výstavní síň Fotochema, Praha 1. 8.10. - 26.10.

Otis Laubert.

Junior klub Na chmelnici, Praha 3. 25.10. - 16.11.

Tomáš Ruller. Solo performance věnovaná Otisovi Laubertovi.

25.10. při zahájení výstavy O. Lauberta.

Jiří Sozanský.

KS Opatov, Praha 4. Říjen. Katalog. Text J. Kříž.

Květa Válová. Kresby.

DK ROH České Budějovice. Říjen - listopad. Katalog. Text
V. Tetiva.

Miroslav Koupil. Kresby a plastiky.

Sovinec. Říjen.

František Doležal. Máchovské variace.

Makromolekulární ústav, Praha 6. 6.10. - 16.10. Zahajovací
slovo M. Mrázová.

Václav Stratil. Perokresby tuší.

KS Blatiny, Praha 6. 23.10. - 12.11. Zahajovací slovo
I. Janoušek. Bez katalogu.

Václav Benda. Obrazy.

Malá výstavní síň OKS, Liberec. Říjen. Katalog. Text N.
Řeháková.

Miloš Axman. Výběr z díla 1946-86.

Dům umění města Brna. 3.10. - 26.10. Katalog. Text Z.
Čubrda.

Leonid Ochryščuk. Obrazy a vystřihovánky.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 7.10. - 2.11. Katalog. Text J.
Šetlík, A. Janišťtinová, J. Valoch, J. Šálková, I. Zhoř.

Josef Mžyk. Obrazy, kresby, grafika.

OGVU Olomouc. 9.10. - 23. 11.

Jaroslav Klápště. Grafika.

Divadlo hudby, Olomouc. Říjen. Zahajovací slovo L.Kundera.

Jitka Svobodová. Kresby.

Foyer Těšínského divadla. Český Těšín. 11.10. - 15.11.

Zahajovací slovo J. Mátl.

Listopad

Jiří Sopko.

Staroměstská radnice, Praha. 27.11. - 2.1. Katalog. Text
V. Skrepl.

Karel Malich.

ÚKDŽ, Praha 2. 6.11. - 30.11. Katalog. Text M. Pánková.

Vladimír Novák.

KS Opatov, Praha 4. Listopad. Katalog. Text R. Prahel.

Josef Jíra. Pražské a pařížské hospody.

GHMP, staroměstská radnice, Praha. Listopad. Katalog. Text
J. Hrabal, J. Jíra, J. Patka.

Josef Sudek.

Jaromír Funke.

GHMP, staroměstská radnice, Praha. 25.11.86 - 25.1.87. Zahajovací slovo Z. Kirschner.

Jan Kubiček. Forma -akce.

Divadlo hudby, Olomouc. 5.11.-7.12. katalog. Text J.Valoch.

Jiří Dostál. Obrazy.

Oldřich Plíva. Objekty.

OKVS Atrium, Praha 3. 7.11. - 30.11. Katalog k J. Dostálovi.
Text H. Řeháková.

Věra Janoušková. Hlavy a těla.

Makromolekulární ústav, Praha 6. 17.11. - 27.11. Katalog.

Text J. Šetlík.

Marie Kratochvílová. Fotografie.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 11.11. - 7.12. Katalog. Text

J. Vránová.

Ivan Chatrný. Kresby a grafika.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 11.11. - 7.12. Katalog. Text

J. Valoch.

Prosinec

Zdeněk Najný.

Galérie Fronta, Praha 1. 4.12. - 28.12.

Michal Rittstein. Obrazy.

Galérie bratří Čapků, Praha 2, 17.12.86 - 18.1.87. Katalog.

Text J. Kříž.

Josef Hampl. Kresby, šití.

ÚKDŽ, Praha 2. 4.12.86 - 4.1.87. Katalog. Text M. Pánková.

Vladimír Kokolia.

Karel Rossí.

Zdeněk Řehořík.

Jiří Sobotka.

Obrazy - sochy.

OKVS Atrium, Praha 3. 4.12.86 - 4.1.87. Katalog.

Dalibor Chatrný. Kresby.

KS Opatov, Praha 4. 8.12.86 - 3.1.87. Katalog. Text J.

Valoch.

Peter Oriešek. Kresby.

DK ROH České Budějovice. Prosinec 86 - leden 87. Katalog.

Text H. Rulíšek.

Vlastimil Zábavský. Obrazy.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 16.12.86 - 18.1.87. Katalog.

Text J. Vránová.

Jiří Salamon. Kresby atd.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 16.12.86 - 18.1.87. Katalog.

Text J. Zemina.

Bořek Soušedík. Fotografie.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 16.12.86 - 18.1.87. Katalog.

Text A. Pufek.

Stopy Miroslava Štolfy.

Galérie v předsálí, MKS Blansko. 8.12.86 - 9.1.87. Katalog. Text L. Kundera.

Ota Čechová. Ilustrace a grafika.

Výstavní síň knihovny, Hodonín. Prosinec 86 - leden 87.

Vladislav Mirvald. Kresby.

Divadlo hudby, Olomouc. Prosinec.

František Ronovský. Obrazy a kresby z let 1970-86.

Mirbachův palác, GHMB, Bratislava. Prosinec 86 - leden 87.

Staroměstská radnice, GHMP, Praha. Únor - březen 87.

Katalog. Text J. Mašín.

