

NEBESKY

a Nebeského

Neurodegeneration



-KS-	Václav Nebeský	4 - 12
VÁCLAV NEBESKÝ	Československé umění ve světové tvorbě	12 - 23
MAHULENA NEŠLEHOVÁ	Okamžiky návratů	24 - 33
JINDŘICH CHALUPECKÝ	František Janoušek	33 - 45
ROBERT CRANE	Chadův princip	45 - 59
FRANTIŠEK ŠMEJKAL	Sionova podobnost světa	59 - 65
JIŘÍ ŠETLÍK	Vztah k místu	65 - 82
JOSEF HLAVÁČEK	Burdova pře s řečí	82 - 97
J. H.	Promluva	97 - 99
KAREL MILER	Dva obrazy z historie české moderní malby	99 - 102
ROBERT CYPRICH	Causerie o čase	102 - 114
JIŘÍ VALOCH	K brněnské výstavě Pavla Nešlehy	114 - 123
JAROMÍR ZEMINA	Pivovarov	123 - 127
IGOR ZHOŘ	Vzlétám, svobodný	127 - 132
J. H.	Charles Simonds	132 - 134
CHARLES SIMONDS	Tři národy	134 - 139
T. W. ADORNO	Komorní hudba	140 - 156
MILAN KOZELKA	Space Art	156 - 170
PAVEL PETŘÍK	O já	170 - 173
VÁCLAV STRATIL	Texty	174 - 178
ZDENĚK BERAN	Zas jeden den	179 - 184
RUDOLF NĚMEC	Dva texty	184 - 186
JIŘÍ SOZANSKÝ	Několik poznámek k mýtům a demýtizaci ve výtvarném umění	186 - 187
IVONA RAIMANOVÁ	Výběr výstav českého moderního výtvarného umění v roce 1985	188 - 205

VÁCLAV NEBESKÝ (1889-1949)

Počáteční a závěrečné období Václava Nebeského tkvělo v obecné estetice. Věnoval jí nebo rámovala většinu jeho teoretických prací. Mezi raným a pozdním pojetím estetiky, jak se zrcadlí v dizertaci Svéráz a zákonitost estetického vědomí, tak v nedokončené knize Umění jako vědecký problém, byly podstatné rozdíly. V přibližně dvacetiletém úseku, který ležel mezi oběma texty, se objevily dokonce momenty, kdy se zdálo, že se Nebeský k estetice již nevrátí a že zanechá odborné činnosti vůbec. Pohyboval-li se v dizertaci na bázi novokantovských škol, používal-li jejich pojmy a vyrovnával-li se s psychologizující estetikou, podržel si sice v nepublikovaných studiích ze čtyřicátých let základní kantovská východiska i obecné rozvržení lidské aktivity na praktickou, teoretickou a uměleckou, ale celý způsob uvažování zaměřil jiným směrem.

Prvé období Václava Nebeského (tj. mezi lety 1917-23, od složení rigorózních zkoušek po odjezd do Paříže) lze označit jako kritické. Prodělal v něm prudký nástup, který proběhl současně na několika frontách: metodologické, uměleckohistorické a organizační. K zásadním příspěvkům na poli metodologickém patřily práce otištěné v Šaldově Kmeni - Pojem estetické a historické vědy o umění, Smysl modernosti a Náhražkové umění. Zejména první, v níž formuloval pojem historické a estetické uměnovědy, je přínosná tím, že v ní provedl důslednou distinkci obou pojmů a sice mnohem detailněji, než to podávala tehdy daleko známější Utitzova kniha Základy všeobecné uměnovědy. Komparativní vyhledávání styčných bodů a rozdílů jednotlivých vědeckých disciplín bylo konstantním rysem Nebeského raných studií (obdobnými metodologickými úkony se zabýval i Nebeského spolužák z pražské univerzity Karel Čapek v seminární práci Poměr estetiky a dějepisu umění). Zjišťování mezi představovalo typickou metodologickou výbavu Nebeského počátečního období: specifikoval co je umění a v čem se odlišuje od ne-umění a pa-umění, čím se zabývá kritika a co již spadá do dějepisu umění a estetiky, nebo které znaky jsou typické pro kulturu a které pro civilizaci. Nebeský tehdy také několik let praktikoval výtvarně recenzentskou činnost na stránkách deníku Tribuna, který na začátku dvacátých let patřil k jednomu z nejčtenějších (přispívali

do něj mj. F. X. Šalda, J. Kodíček, F. Peroutka, L. Klíma, M. Jesenská a J. Hašek). Těze formulované Nebeským v Tribuně nebyly jen estetické: zabýval se celým komplexem kulturně politických otázek, souvisejících se vznikem nového státu, které si spojoval s tzv. demokratizačním procesem. Ten chápal jako základní podmínku poválečné kultury. V rámci tehdejšího výtvarného života byl Nebeský generačně spjat s Tvrdošijnými. V obrazech jejich hlavních zástupců spatřoval realizaci hlavních požadavků na charakter moderního umění. Pojmu modernost dával zcela konkrétní smysl. Spadalo pod něj pouze takové dílo, které vyvěralo z lidského nitra, pracovalo s nejsoučasnějšími výrazovými a formálními prostředky a obsahovými zdroji kotvilo v iracionalitě a intuici. Ačkoli Nebeský občas vznesl na domácí malíře setva zvládnutelné požadavky (viz např. závěr stati K situaci z Volných směrů, časopisu, který necelé dva roky redigoval), náleželo jeho zobecňující vystižení jednotlivých směrů či výtvarníků k jednomu z nejpřesnějších. Udržoval jimi nejen vysoký stupeň profesionalismu výtvarné kritiky, ale detailně v nich analyzoval (tj. nikoli jen historicko-geneticky osvětloval) formální a obsahové principy kubismu, expresionismu a fauvismu. Byl naším prvním teoretikem a snad i jedním z prvních ve střední Evropě, který již několik let před vydáním Kramářova Kubismu tento směr metodologicky exaktně uchopil. Ke dvěma hlavním Nebeského raným koncepcím moderního umění patřily téze světského spiritualismu (tj. šlo o světské tj. nesakrální motivy např. zátiší, jejichž duchovního vyznění bylo dosaženo niterným výrazovým přehodnocením, tzn. "provýrazněním", řečeno Nebeského termínem) a intuitivního metafenomenalismu (tj. Nebeský rozlišoval mezi fenomenálním způsobem znázorňování: v prvním případě šlo o empirické, ve druhém o kriticketranscendentální: příkladem prvního byl expresionismus, který se pohyboval v rovině kompozice, příkladem druhého kubismus, který již pracoval s autonomní konstrukcí znázorňovaných předmětů). Distinkce umění na fenomenální a metafenomenální základnu, kterou se vyznačovaly texty z let kolem roku 1918 (objevila se již ve studiích z Června i v Umění po impresionismu), se stala ústředním Nebeského metodologickým motivem: kulminovala až v nezveřejněném rukopise Umění jako vědecký problém, kde ji uplatnil jako jednu z nejelementárnějších charakteristik k rozlišování uměleckého díla. Primární Nebeského podmínkou na realizaci umělecké-

ho díla, kterou vyslovil začátkem dvacátých let, bylo důsledné dodržování jeho autonomního charakteru; je svéprávným, soběstačným a svézákonným produktem duchovní aktivity člověka. Nebeský odmítal jakékoli přesahování umění do skutečnosti, čímž se odlišoval od bezprostředně nastupující generace Devětsilu, zejména od Karla Teigehe, usilujícího o zrušení hranic mezi uměním a životem.

Ve dvacátých letech se Nebeský projevil také organizačně: mimo spolupráci s Tvrdošijnými, od kterých si však nepřestával udržovat kritickou distanci (projevilo se to např. na V. Hofmanovi, o jehož cyklu portrétů hlavních hrdinů M. Dostojevského zveřejnil rozsáhlou studii v Aktion, nicméně jeho pozdější práce odmítal, obdobně jako většina dobových recenzentů), se podstatně podílel na uspořádání přehlídky francouzského umění 19. a 20. století, která se z dnešní perspektivy jeví jako jeden z nejzávažnějších meziválečných výstavních podniků. V roce 1923, pravděpodobně po kontaktech získaných její přípravou, vycestoval k mnohaletému pobytu do Paříže.

Pařížské období V. Nebeského (1923-1936) není dosud příliš známé. Lze je označit za dějinně esejistické. Nebeský se zabýval zprostředkováním koupě a prodeje uměleckých sbírek. Publikoval málo. S domácím prostředím však neztrácel kontakty, které vyvrcholily knihou L'Art Moderne Tchécoslovaque a podílem na realizaci československého pavilonu na Světové výstavě v Paříži (1937).

Závažnější příspěvky zveřejnil Nebeský až deset let po svém odjezdu. Šlo zejména o články Život a báseň a Kolem Seurata (Život 1933-34), které výrazně dokumentovaly posun jeho výtvarně teoretického uvažování; jednak se v nich projeví některé starší koncepce kritické periody (zejména v Životě a básni), jednak byly naznačeny hlavní úběžníky závěrečného období (zejména je to znát na pojetí prostoru formulovaném ve stati Kolem Seurata; poprvé se zde totiž objevila polarita, kterou Nebeský rozvedl až o osm let později ve studii Prostor ve výtvarném umění, mezi prostorovým typem empirickým tj. konečným, diskontinuitním a heterogením a prostorovým typem absolutním tj. nekonečným, plynulým a homogenním. V podtextu úvahy Život a báseň, kterou lze do značné míry považovat za Nebeského životní krédo, byly obsaženy reakce na některé postuláty K. Teigehe, především na zjednodušený přístup ke konstruktivismu, strojovosti a produkti-

vismu. Začátkem třicátých let znamenala nejzazší přitakání iracionálním a intuitivním silám i nejprudší odpor vůči standardizovaným a mechanizovaným formám civilizace.

Z této doby byl také Nebeského příspěvek (přetištěný v tomto sborníku), který se přímo váže k L'Art Moderne Tchecoslovaque, v němž, pravděpodobně aby uklidnil rozvířenou hladinu domácích výtvarníků (zejména však E. Fillu), zdůvodnil některé své postupy: ústřední tézí bylo, že se nacházíme v epoše rozrůzněné modernosti, kdy nelze říci, jaký ismus má primární postavení. Modernost odlišoval Nebeský jak od chtěné novosti tak od módnosti. Preferoval osobní vklad nezávislý na jakémkoli směru.

Syntetická práce L'Art Moderne Tchecoslovaque vyšla po několikaletých přípravách v roce 1937. Bez delšího dějinného odstupu v ní Nebeský podal první komplexnější hodnocení vývoje našeho moderního umění tohoto století. Zejména postřehy o jednotlivých Tvrdošijných, E. Fillovi a F. Kupkovi neztrácejí podnes na aktuálnosti.

Nebeský se vrátil do Prahy v roce 1936. Na Uměleckoprůmyslové škole, kde od roku 1938 přednášel, rozvíjel rozsáhlou pedagogickou činnost, ve které formuloval základní téze několika plánovaných knih. V roce 1939 vydal v Pramenech jednu ze svých nejlepších studií vůbec - Paul Cézanne, ve které prohloubil koncepci světského spiritualismu a ještě intenzivněji zdůrazňoval roli vnitřní zkušenosti. Cézanne byl Nebeského nejoblíbenějším malířem. Jeho nejdůležitější přínos spatřoval v syntéze "konkrétního zážitku světla a absolutní ideje prostoru".

Závěrečné období Nebeského (1937-48), které je jedno z nejproblematičtějších, bývá často označováno za racionálně spekulativní. Nebeský nezávisle na Františku Kovárnovi a Janu Mukařovském, který se také ve čtyřicátých letech zabýval výtvarným uměním, vybudoval originální systém interpretace uměleckého díla. Výsledky shrnul do dvou článků: Umění jako projev ducha (Život, 1942) a Prostor ve výtvarném umění (Volné směry, 1942). Z uceleného teoretického systému, s nímž seznamoval posluchače Uměleckoprůmyslové školy, publikoval minimum. Většinu tézí zanechal v přípravných skicích; rovněž nedokončil žádnou z plánovaných knih. V nejrozpracovanější, která se jmenovala Umění jako vědecký problém (měla přes sto strojopisných stran) se soustředil na objektivní a univer-

zální analýzu umění. Odmítal postupy psychologizující estetiky. Východiskem bylo umělecké dílo samé, nikoli subjektivní dejem z jeho vnímání. Při práci využil Nebeský jednak pojmy již zavedené, kterým dal přesnější smysl, jako např. obsah a forma, jednak pojmy, které nebyly příliš často používané, jako např. třídu, fyzio, psycho a ideoplastiky (u nás poprvé pojmy fyzio a ideoplastiky aplikoval František Kovárna v práci Malířství ornamentální a obrazové). Postupoval od nejširších oblastí jakou byl "světový názor" nebo "vládnoucí idea doby", které předurčovaly ráz uměleckého díla a dospěl ke stanovení jeho základních elementárních typů a strukturálních vazeb. Umožnilo mu to zvolené pojmosloví: pojmy fyzio, psycho a ideoplastiky jsou univerzální; vystihoval jimi invariantní podstatu jednotlivých fenoménů. Týkaly se každého umělce, ať žil kdekoli a kdykoli. Díky nim vytvořil Nebeský - také proto, že eliminoval dějinnost, která podle něj do estetické uměnovědy nespádala - všeobecně platné podmínky interpretace jakéhokoli uměleckého díla. Zatímco pojmy zůstávají konstantní, proměňují se jejich vzájemné vztahy (u moderního umění je např. Nebeský nucen formulovat pro každý ismus nový vzorec).

Význam práce Umění jako vědecký problém netkvěl pravděpodobně v závěrech, ale spíše ve způsobu Nebeského uvažování, v jeho přesném rozlišování mezi předlohou, námětem a tématem i ve vystihování základních rysů procesu výtvarného myšlení. Svými postupy však dospěl Nebeský až k jakési normativní estetice, k níž jej přivedla neustálá snaha po vymezení všech základních typů (v podstatě by mělo každé umělecké dílo mít vlastní vzorec) výtvarného projevu.

Exkurs: K Nebeského polaritě kultury a civilizace

Některé z hlavních Nebeského tézí zrcadlících zásadní momenty jeho přístupu k umění lze shrnout pod polaritu kultury a civilizace. Obsahovala takové kritické zásady, které od raných studií používal a nadále propracovával. V základním rozlišení kultury a civilizace byl nejspíše ovlivněn knihou O. Spenglera Zánik západu. Kultura je samostatným, svéprávným, z primárních potřeb člověka vzniklým útvarům, civilizace je vnějším, plánovitým oklešťováním lidského života. Kultura vytvořilo lidské nitro, civilizaci mechanické regulace. Hlavním rysem kultury byl jednotný sloh, civilizace rozrůzněné ismy. V rámci vztahu sloh - ismy mají ismy dvojí rys:

jednak jsou pouhou náhražkou za ztracený sloh, z jehož fragmentárnosti již nelze vytvořit pevnou kulturu, jednak signalizují, že by k určitému komplexnějšímu sjednocení mohlo dojít. Nebeský ještě rozlišoval mezi ismy vzniklými programově nebo přirozenou cestou. Prvé byly na umění naroubovány zvenčí, druhé si uchovávají určitou souvislost s kulturou, odkazující k většímu, avšak již nedosažitelnému stylu, protože stojí na půdě civilizace.

Protiklad kultury a civilizace předvedl Nebeský na situaci výtvarného umění. Rozlišoval jím mezi uměním, které bylo výsledkem kultury, a kýčem (tj. pauměním), který je základním rysem civilizace. Tím vytvořil ostrou distanci mezi tvorbou opodstatněnou životem a tvorbou ryze formální, uchvacující bravurním mechanickým výkonem a založenou na dokonalém technickém provedení. Má-li být kultura obnovena v původním smyslu, lze to provést jedině návratem k primární úloze osobní zkušenosti. To je patrné z další Nebeského distinkce, která souvisela s polaritou kultura-civilizace, a sice z rozlišení mezi moderností, která se týká kultury, a modernismem, který spadá již do civilizace. Prvý projev je výrazem niterného úsilí jednotlivce, druhý aplikací umělých schemat. Jsou-li oba termíny použity obecně, mají zcela vágní a neurčitý smysl. U Nebeského tomu bylo jinak. Pojem moderní mu byl "výrazem především přísně odborným". Dával mu konkrétní a přesné vymezení: "Znamená tvorbu, jež nesestoupí pod úroveň celkové umělecké situace, jak je dána určitými výtvarnými problémy všeobecného významu." Modernost Nebeský charakterizoval třemi osami: vertikální a horizontální, které byly formálního rázu (prvá znamenala "znalost posledního nejlepšího způsobu řešení projednávané otázky", druhá "mezinárodní účast na jednotném ideálu světa") a hloubkovou, která se týkala obsahu: představovala spojení se životem, lidstvem a světem: "plně je uměním výtvarné dílo, jen když je do posledních důsledků duchovým útvarem naprosto soběstačným, jenž řídí svou existenci jedině svými vlastními zákony a vládne zvláštními prostředky, jimiž může prosadit ve světě", tzn. Nebeskému je svobodné a soběstačné umění uměním moderním. K jeho hlavním rysům patří důraz na vnitřní zkušenost. Zde se objevuje pojem zážitku, kterým Nebeský specifikuje niternou stránku uměleckého díla. Zážitek je naprosto protikladný civilizaci, je jí do značné míry umlčován. K Nebeského vrcholným textům

na toto téma patří úvaha Život a básně, kterou zveřejnil v roce 1934, ale jejíž počáteční koncepce spadaly do jeho raného období, kdy např. v polemikách s názory K. Teigeho kritizoval zásady strojového mechanismu a produktivismu, které sice měly svou platnost v průmyslové výrobě, ale byly-li přeneseny do lidského života, pak "upraví člověka na jakýsi druh mašinerie". Jednostrannou orientací na vědu a techniku zúžila civilizace život tak, že "na místo autentických lidí nastupují v zástupech pitvorné zrůdy civilizace". Život je sice po vnější stránce civilizací usnadněn, ale současně je člověk zbaven možnosti intenzivní vnitřní koncentrace. Ztratil svébytnost. Řešení proklamoval Nebeský v návratu ke "světu přímé zkušenosti". Ve výtvarné praxi to znamenalo, že mezi umělce a svět nevstoupí žádné zprostředkující jsoucno jako např. určitý ismus, který má civilizace vždy po ruce, který však odvádí od osobní a jasné zkušenosti. Volá-li se po slohu, tj. po dobách "pevné a jednotné životní nálady", kdy "výkon aktualizoval konkrétní zážitek", pak podle Nebeského dnes "zážitek určuje funkci, jež vytváří příslušný orgán". Každý umělec, má-li mít jeho tvorba smysl, přistoupí ke světu pokaždé individuálně, prvotně a přiměřeně. Jeho zážitek je třeba chápat jako originální a nezastupitelný; nemůže jej mít někdo jiný.

V Životě a básni se současně projevila i Nebeského koncepce rozrůzněné modernosti, která odmítala primát ismů (tj. "náhražkového systému") jako "objektivní struktury" vstupující mezi umělce a svět, aby veškerý důraz kladla na individuální přínos. Vedle sebe mohou existovat formálně si odporující výtvarné názory, jsou-li opodstatněny pravdivostí subjektivního zážitku. Stať Život a básně se stala snad největší apoteózou role zážitku při vzniku uměleckého díla, proslavenou v našem výtvarném umění třicátých let.

Nebeský si uvědomoval, že samotný zážitek k realizaci uměleckého díla nestačí. Týká se především života, nikoli jen umění. V umění však nastává jeho objektivace, v které může být zmanipulován a ztratit ryzost. Doména forem je do značné míry ovládána civilizací. K hlavním rysům moderního umění patří to, že umělec si k původnímu zážitku nachází vlastní realizační formu. Forma tak následuje za obsahem, protože, jak již psal o Cézannovi, za "osobním prožitkem" musí být "jednoznačně odpovídající tvar". V domácím kontextu tuto koncepci prezentovali čtyři Tvrdošíjní (Josef Čapek, Rudolf

Kremlička, Václav Špála a Jan Zrzavý), především od první etapy své existence (tj. mezi lety 1918-1921). Nebeského důraz na autenticitu uměleckého projevu, na roli osobnosti a její originální přínos byl vyhnán do extrému v tom smyslu, aby odhalil akademický ráz a prázdnotu mechanického výkonu modernismu, jež oceňuje civilizace. Umění se dnes stalo záležitostí osamělých individualit, nikoli programově zaměřených skupin či směrů podléhajících dogmatickým estetikám. Závažnost, jakou měla polarita kultura-civilizace pro Nebeského ještě po druhé světové válce, vysvítá zejména z úvodu ke katalogu výstavy Mánes 1907-1938, ve kterém upozorňoval na dva ústřední momenty vzniku moderního umění: na osamělost a sociální determinovanost moderního umělce (to co dělá, vytváří mimo hlavní společenské síly, bez jejich přispění a podpory). Jedině tak si však umění může udržet autenticitu: "Teprve v samotě a v odříkání nabytá svoboda umožnila umění nejen zahlédnout, nýbrž přímo demonstrativně obnažit onu vrcholnou výtvarnou zákonitost, jež vyznačuje umělecké slohy velikých historických kultur." Svobodný rys moderního umění vznikl jeho vyčleněním z rámce pevného celku, kdy jednotná kultura ztratila dominantní postavení. Nastoupila civilizace, která šla zdánlivě s člověkem, ale svou nejhlubší podstatou mířila proti němu: zamezila mu přímý kontakt s životem a světem. Toto odloučení, které není typické jen pro umění (z kdysi komplexního uměleckého projevu, v němž byla architektura, sochařství a malířství v harmonické rovnováze, vedlo jejich odloučení k čistému malířství, čistému sochařství a čisté architektuře), ale projevuje se i v ostatních druzích lidské aktivity, např. vědě nebo filozofii, nazýval Nebeský zákonem specializace. V návaznosti na I. Kanta mluvil o dělbě práce a o "štěpení funkcí spojených s jejich specializací a autonomizací". Tím Nebeský může, přeneseme-li tento fenomén do oblasti umění, zopakovat svou základní tézi, kterou někdy-likrátě vyslovil již začátkem dvacátých let: "Mluvíme dnes o několika ismech, tam kde dříve se mluvilo o jediném slohu." Zákon specializace platí pro kulturu a civilizaci. Oba druhy specializace Nebeský srovnával: "Vede-li specializace např. v průmyslu, kde slouží hromadné standardizované výrobě, k všeobecnému odindividualizování úkonů, jež výrobní proces vyžaduje, v umění setkáváme se se zjevem opačným. I tu sice dochází zhusta k povážlivému zmechanisování myslí -

stejně jako v oblasti čisté teorie, ale nadto a jaksí navíc je tu specialisace, alespoň u svobodných tvořivých národů, provázena...rozhojněním člověkovy osobitosti...". Nebeského cílem byla syntéza disparátních ismů: ukazoval, že nejsou libovolně vzniklými projevy, ale že mají své dějinné opodstatnění a vnitřní příčiny. V době, kdy umělecké dílo již neza-
hrnovalo celek kultury ve všech jejích aspektech, bylo zále-
žitostí volby určitého specializačního typu. Nebeský rozezná-
val několik základních typů specializace, které se - a zde
se objevuje další jeho zákon - vzájemně doplňovaly. Zákon do-
plňovačnosti představoval v elementární podobě rozvedenou ver-
zi polaritních koncepcí: celistvost umění např. třicátých let
zajišťoval protiklad konstruktivismu a surrealismu.

Václav Nebeský

ČESKOSLOVENSKÉ UMĚNÍ VE SVĚTOVÉ TVORBĚ

(Z Nebeského díla vybíráme závěrečnou část článku, který byl
publikován na pokračování r. 1933 v Přítomnosti, roč. 10.)

Slaviček a Preisler

Především, jaké byly obecné a odborné předpoklady pro
umělecké začátky Osmy, jež první začala u nás projednávat ob-
raz jako čistě výtvarný problém?

Již z programu samého, jež dokumentuje celý ráz jejich
tehdejších spolkových orgánů, nejprve "Volných Směrů", poté
"Uměleckého Měsíčníku", je zřejmo, že jejich výboj nesměřoval
jen proti veličinám čistě uměleckého rázu. Heslo "výtvarnosti"
obracelo se proti nevýtvarnosti, heslo "světovosti" proti o-
mezení úzce domácí tradicí a situací. Okna do Evropy byla si-
ce již pootevřena několikráte v druhé polovině devatenáctého
století a dokořán otevřena za redaktorství Šaldova a Jiráňko-
va ve "Volných Směrech", jmenovitě pak třemi výstavami, jež
doslova znamenají mezník v dějinách našeho novodobého umění:
Rodinovou r. 1902, Munchovou r. 1905 a posléze překrásnou vý-
stavou francouzských impresionistů r. 1907, ale ve výtvarnict-
ví samém bylo *coś*, čím české umění nepřestávalo být zatíže-
no. Tato přítěž tkvěla v dosavadní závislosti na činitelích,
které nebyly zcela uměleckého rázu. Je významné, že ani Sla-

víček při vši prudkosti svého svobodného malířského temperamentu a ryzosti svého talentu neubráníl se zlyřštění svého pojetí a svého tvárného přepisu Českomoravské vysočiny silným sociálním citěním, jež nebylo zcela stráveno formou a jež jeho produkci z této doby dodává slabou příchut' literárnosti. Podobný je případ Preislerův, alespoň ve významnějších pracích, jež třebaš vydatně poučen Gauguinem, při vši své nesmírné barevné citlivosti a velikém dekorativním smyslu velmi často budil dojem, jako by básnické nálady předjaří, léta a podzimu, prochvělé symbolickou ideologií doby, do obrazu jen přenášel, místo aby je z něj přímo vyvozoval. V tomto literárním podbarvení, z něhož vyprostiti dovedl se vlastně plně jediný Jiránek ve svém bohužel sporém a zlomkovitém díle a jemuž v sochařství neunikl v pracích svého mládí ani Štursa, byli bezprostřední předchůdci mladých ze začátku dvacátého století ještě rozvíjevateli náladového pojetí obrazu, jež se mylně vyvodilo z díla výtvarných křisitelů národa, Mánesa a Aleše, třebaš přiměřeně změněným poměrům rozehrávali již jinou citovou strunu. Příklad Navrátilův a Purkyněv byl v té době ještě daleko nedoceněn a stejně i Myslbekův, jež prakticky není zhodnocen dodnes.

Nejen to. J a k S l a v í č e k t a k i P r e i s l e r p ř e d e š l i b e z d ě č n ě d a l š í d o m á c í v ý - v o j a s i c e z p ů s o b e m , j e ů ž p ř i č i s t ě f o r m a l i s t n í t e h d e j š í t e n d e n c i v o k r u h u m l a d ý c h , n e j e n u n i k l p o z o r n o s t i , a l e m o ů ů n á i b y l p ř í č i n o u t o h o , ů e s e a n i n a j e d n o h o a n i n a d r u h é h o h n e d o r g a n i č t ě j i n e n a v á z a l o . N e j e n P r e i s l e r , a l e i S l a v í č e k p ř e d s t a v u j e t o t i ů ž j i ů ů ů r č i t ě s l o ů k y č i ř e o s o b n í , s e k t e r ý m i p ř i t e h d y h r o m a d n ě m n á s t u p u t ě ů ů k o b y l o p o č í t a t i . S l a v í č e k b y l p r o h l á š e n z a č e s k é h o i m p r e s i o - n i s t u , c o ů ů n e b y l o o z n a č e n í n e j p ř i m ě ř e n ě j š í , n e b o ů i v p r a c í c h z c e l a v o l n ě m a l í ř s k é i n s p i r a c e š l o m u o z c e l a n ě c o j i n é h o , n o ů o c o s e j e d n a l o č i s t o k r e v n ý m i m p r e s i o n i s t ů m f r a n c o u z s k ý m . P ř e d v e d l i - l i t o t i ů ž t i t o v š e n a p r v k y č i s t ě b a r e v n ě , o d h m o t n í - l i - l i t u d i ů ž n á m ě t , S l a v í č e k o p r o t i n i m p o d r ů z e l h m o t u s c e l o u j e j í t í h o u , s e v š e m i j e j í m i , n a j m ě a t m o s f é r i c k ý m i v l a s t n o s t m i (v l h k o , h o r k o , m o k r o , s t u d e n o) j a k o č i n i t e l e r o v n o c e n - n ě h o č i s t ě m u b a r e v n ě m u t ó n u . S l u n c e u n ě h o n e z á ř í n i k d y t a k o s t ř e a s u š e , a b y c e l ý p ř e d m ě t r o z l o ů i l o v j e d n o t n ě b a - r e v n ě v i d m o , j a k b y l o s n e m F r a n c o u z ů .

Slavíček byl nazván českým impresionistou. Výraz je správný jen potud, pokud nepřehlédneme, že tento český impre-

sionista je tím méně impresionistou, čím je češtější, tj. čím více je poslušen hlasu krve, jenž mu nedovoluje - v opaku k racionálnějšímu Francouzi - převést veškerý souhrn tvárných prvků na jednoho jmenovatele, a čím více musil respektovat domácí atmosférické podmínky, jež brání plnému rozptylu světla do jednotlivých barevných tónů. Něco podobného bude možno říci o dvacet let později také o českém kubismu. I ten je o to méně kubismem, čím je samostatnější a tím i češtější.

Nic přirozenějšího za těchto zvláštních okolností, daných českými uměleckými poměry na začátku století, než že vlastním předmětem náporu nastupující generace nebyl ani jen český impresionismus, ani ovšem jen impresionismus francouzský, nýbrž jakýsi impresionismus vůbec, v němž německý byl spoluzahrnut (Liebermann, Corinth, Slevogt) a který zahrnoval přirozeně i spoustu prvků malby čistě naturalistické. Heslo jíti za impresionismus znamenalo tak vlastně sčítování se vším naturalismem. Roli toho, co má být překonáno, nehrál tak při tom klasický impresionismus francouzský, jako spíše právě ten nevymýcený, popisný, sentimentální nebo smyslný naturalismus středoevropský, který se jen impresionisticky natřel. Vlastní impresionismus jako samostatná výtvarná soustava zůstal při tom stranou. Jednak zdál se tehdy právě jako jen jedná form naturalismu, byť i výtvarně nejčistší, již překonán, jednak vlastní pokročilé úsilí šlo také již vskutku mimo něj. Mezi impresionismem a expresionistickým fauvismem, s nímž nová generace předstoupí před veřejnost, nebylo tudíž u nás zprostředkujících článků. Ceylonský pointilismus Otakara Nejedlyho je epizodou, třebaž znamená závažný čin ve výpravě proti malbě čistě popisné, i když v celku sledoval cíle přece jen spíše dekorativní.

U Preislera šlo o nalezení prostředků sice již moderních: i synthetických i symbolických, jež však ještě měly sloužiti jinému účelu než čistě výtvarnému (totiž dekorativnímu). Odtud nepoměr mezi dekorativními zámysly Preislerovými a intimním lyrismem jeho drobných prací. Cítilo se, že má-li se jíti k jádru věci, musí se jíti jinudy, a hlavně odmítnouti výpomoc dekorativní skladby, v jádře secesního původu, jež se zřejmě stavěla mezi malíře a svět a byla tudíž spíše překážkou výtvarného řešení než pomůckou. Slovem, Preisler přes vysokou svou malířskou kulturu nemohl se jeviti dosti

výtvarným. Nic přirozenějšího za těchto okolností, že nová generace obrátila se o radu spíše ke Gauguinovi (a hlavně k van Goghovi), než k českému případu synthetika a symbolisty.

Pozdější problémy

Z okolnosti, že nebyla to u nás vlastní impresionistická soustava, pro kterou nebylo doma příkladných ukázek, jež byla by byla východiskem nového hnutí, možno si vysvětliti, proč a jak bylo možno, ne-li nutno, vrátiti se později k možnostem onoho realismu, napovězeného impresionismem jako k nedořešenému problému, a sice teprve t e h d y, kdy tyto možnosti b y l y z v r a t n ě s a m ý m p r o t i n a - t u r a l i s t i c k ý m h n u t í m. Současně však je zřejmo, že po období abstraktnější výtvarnosti nebylo možno vraceti se k němu jinak, než s hlediska oné výtvarné jednoty, k níž se výtvarné umění zatím dopracovalo. Malbě Vincence Beneše, počínaje jeho odvratem od kubismu ze začátku války, t.j. celé oné řadě pokusů, jež vyznačují jeho vývoj, jak dostati se zpět k tepu života a k zářící a rozechvělé skutečnosti a udržeti při tom obraz pohromadě, nutno rozuměti v tomto smyslu. V tomto směru však nutno také jíti, chceme-li porozuměti práci Radově, která na Slavičkovu hmotnost přímo navazuje v úmyslu zduchovět ji. A posléze i poválečné dílo Coubinovo stává se nám s tohoto hlediska srozumitelnější; dílo malíře, který ve svých prvních pracích jen goghovského rázu orientoval se přece jen ještě příliš z Prahy, tj. po francouzsku, aby k nedořešenému českému problému mohl se vrátiti teprve když se byl nadobro usadil ve - Francii. S francouzským problémem ostatně byl by tu měl asi stejně málo štěstí jako každý malíř-cizinec, jenž se tu pofrancouzští.

Gauguin v Pont Avenu, van Gogh v Paříži vyzkoušeli nejprve všechny možnosti impresionismu, než nahradili plnou a ztuženou formou tvar rozbitý údery světla a vzdušnou souhru barevných odstínů pevně promyšlenou kompozicí. Současně Cézanne, Seurat a Renoir představují ze základu celou impresionistickou soustavu. Všechny tyto bohaté zkušenosti spoluznějí ve vývoji francouzského fauvismu. V Čechách je tomu jinak. Neopírá-li se nové hnutí o bezprostřední výtvarnou tradici, nehledá také poučení a podnětů výlučně ve směrech, kterými se brali malíři ve Francii. Vliv Francie mísí se tu

s vlivem severu, odkud Eduard Munch nepřináší jen docela jinou duchovou notu, nýbrž i jiné barevné pojetí. Orientuje-li se dále téměř všechno fauvistické hnutí ve Francii v mezích řešení, jež převádí obrazový materiál do jakýchsi plošných architektur, v Čechách - pod vlivem utajené barokní tradice - převládá (u Filly, Procházky a na začátku i u Kubišty) zájem o plný rozvin a maximální uplatnění plastických mas. Objev Daumiera stejně jako jistý nepopiratelný vliv Greca jsou v tomto smyslu velmi poučné. Chci tím říci, že jakkoliv české umění neodmítalo poučení ze žádné strany, orientovalo se přes všechna povzbuzení, jež čerpalo z ciziny, přece jen hospodárně a účelně ve smyslu domácích potřeb.

Samostatnost hlediska projevuje se ještě v jiném směru. Začleňuje celé hnutí do domácího duchového prostředí. Má s p e c i f i c k é k u l t u r n í p o z a d í .

Řekl jsem, že do konce devatenáctého století české umění bylo vázáno řadou vedlejších zřetelů. Tyto ohledy a vedlejší zámysly nekalily ovšem ani nebrzdily uměleckého výrazu proto, že by se určité skutečnosti národní, sociální nebo kulturní povahy promítaly do umělceva života - to mohlo jeho intenzitu jen zvýšit - nýbrž proto, že o d t u d nepronikaly do díla vždy způsobem ryze výtvarným. Příklad Mánesův a Alešův nebyl v tomto ohledu nejen sledován, ale zůstal přímo nepochopen. Převodši veškerý umělecký výkon na operace čistě výtvarné, u p r a v i l o n o v é h n u t í i u m ě l c o - v u ž i v o t o s p r á v u . Celá síť vztahů, kterými malíř souvisí se svým prostředím, dostala se tímto zautonomněním umění do docela jiného duchového pásma, v němž myšlenky a představy převtělují se samy v pocity a zážitky zcela vnitřního rázu, stávající se takto přímo, bez pomoci jakéhokoliv folkloristického, socialistického nebo výtvarnického svérázu, vyjadřitelný čistou výtvarnou řečí. To, co bylo dříve národním, sociálním nebo literárním obsahem, a co k malířskému umění bylo jen p ř i d á n o jako jeho dodatečné kulturní nebo společenské poslání (jako "tendence"), nebo čemu bylo dokonce umění podřízeno, stane se automaticky samo spoluobsahem výtvarné formy - právě tím, že nyní může se státi číře osobní důvěrnou umělcovou záležitostí. Českému umění dostalo se tak širšího i hlubšího duchového pozadí a základu, z nichž možno vysvětliti i řadu jeho čistě formálních znaků, jež jsou zárukou jeho samostatnosti.

Výprava za čistou výtvarností pročistila tedy ovzduší našeho vážného uměleckého podnikání na všech stranách. Uvolňující a osamostatňující všechny tvůrčí výtvarné síly, provedla revisi poměru malíře k námětu. Súčtovala jak s tupou a lenošnou nápodobou, tak i se vším, čím malíř tento zbytečný výkon zkrašloval. Usilující o výraz výtvarně co nejúčelnější, jdoucí rovnou k věci, bez zátáček a oklik, odstranilo z cesty všechny druhy cizorodých příměsí, jimiž si umění vypomáhalo.

Hromadným nástupem, jednotností programu, uvědomělostí svých cílů, a hlavně mocnou vírou v objektivní umělecký řád ukázala se činnost Osmy a potomní Skupiny jako skutečně široce založené obrodné hnutí opravdu revolučního významu a velikého mravního dosahu, bez něhož nebylo by československé umění tam, kde je dnes. A i když původně jednotný program expresionisticko-fauvistický se rozdvojil a jednotlivé osobnosti se ostřeji rozlišily hned v začátcích Skupiny, vysoká idealita zůstala neoslabena. Hrdinné začátky zavázaly i pro budoucnost.

Doba individualnosti

Nuže, srovnáme-li dnešní situaci se stavem věcí před válkou a zčásti ještě za války, nemůžeme nevidět, že je - v Čechách jako ve Francii - ze základu změněna. Ze staré předválečné modernosti nezbylo téměř ničeho. A n i s t o p y p o n ě j a k j e d n o t n ě m s p o l e č n ě m p r o g r a m u , j e n ť b y m o h l č i n i t í n á r o k n a o b e c n ě j š í p l a t n o s t . Tušile-li se před válkou dosti přesně, co právě asi jest aktuální, jak na otázky, jež se vnucevaly, nutno odpovědět, dnes s nějakou apriorní ideou modernosti nikdo by nepochodil. Nositelem hnutí nejsou programy. N e j l e p š í p ř e d s t a v i t e l é s o u - č a s n ě h o u m ě n í n e j s o u p ř e d s t a v i t e l i s m ě r ů . Moderností je dnes tolik, kolik je uměleckých povah. Pro jednotný program, jenž by mohl sdružit nejvýraznější osobnosti doby k spolupráci, s c h á z í v š e c h e n p ř e d p o k l a d j a k ž i v o t n í h o t a k i o d - b o r n ě h o r á z u . Tedy především: určitá jednotná duchová náplň doby, do které výtvarné umění mohlo by se vetkat nebo proti které mohlo by se vzepřít jako proti tíživým poutům. Již impresionismus nemohl počítati s takovou slohotvárnou základnou, zabíhající široce a daleko do života, a dal proto přednost tomu, převést malbu na veličiny čistě

výtvarné ze vší vnější souvislosti se světem mimo umění. Ve větší ještě míře dovedly se - nemohouce jinak - obejít bez ní fauvismus a kubismus, stupňující pokusy o konstrukci a b - s o l u t n í h o obrazu. Obě hnutí, v nichž současné moderní umění má své kořeny, jsou po výtce hnutími ryze o d b o r - n é h o rázu.

Posledním pojátkem, jež mohlo sdružit různosměrné umělecké energie, byla idea čiré a soběstačné výtvarnosti. Jakmile byla jednou její nosnost vyzkoušena, její možnosti zváženy, jednotlivé soustavy, jež se z ní rozvinuly, doceleny, nezbyvalo, než aby vývoj se opakoval a tím vlastně zastavil, nebo aby docelené výtvarné s o u s t a v y n a p l n i l y s e n o v ý m i n d i v i d u e l n í m o b s a h e m , j e n ž b y j e d o n e k o n e č n a r o z r ů z n i l . Stalo se obojí. Vývoj současného umění, jež až přímo, až nepřímě navázalo na hnutí ze začátku století, nese se tímto dvojím směrem. Individuelní koncepce nastupují na místa objektivních soustav, anebo dané výtvarné veličiny, získané původně tvůrčím postupem, se jen mechanicky rozmnožují a standardisují zcela racionelně jako osvědčené průmyslové značky.

Moderní bohatství osobnosti

Situace je stejná ve Francii jako v Čechách. Tu i tam udál se vývoj shodným způsobem. Nikdo, kdo by si myslil, že má na modernost recept, kdo by chtěl soudit a vykládat, dle nějaké ustálené představy modernosti, nedovedl by vysvětlit, jak v době, kdy je moderní Picasso, je také moderní měšťácky museální Derain, rozkošnický distinguevaný Matisse, visionář a flagellant Rouault, bláznivý fantasta Dufy, rozběsněný ekstetik Soutine, dětsky zadumaný Utrillo, těžce zemitý a při tom krajně citlivý Segonzac a v Německu zcela odtělesněný Klee. Kolik lidsky výrazných povah, tolik výtvarných forem. A mezi těmito vyskytuje se řada zjevů velmi původních, které se do žádného proudu netlačí, které však nebetyčně přechnívají nad všemi, kdo jen vědí, v kterém krámě tu modernost odkoukat a z kterého časopisu se jí naučit. Chtít je vyloučiti z dnešního uměleckého živého dění jménem nějaké specifické modernosti, znamenalo by upřít době jednak největší část její umělecké náplně, jednak rys, jenž je pro ni nejvýznačnější. Znamenalo by zneuznat ji a nepochopit.

V š i c h n i j s o u s t e j n ě a k t u e l n í .

Osobnost sebe mohutnější - dějiny nezrodily obrovitějšího uměleckého zjevu nad Pabla Picassa - není s to zvládnouti mnoho - tvárnost soudobého živého uměleckého snažení a podříditi si je vlastnímu slohovému úsilí. Strhne jen slabé. Silní půjdou mimo, ve větší nebo menší vzdálenosti, ale nepůjdou s ní. Nechtějí se řaditi jeden za druhým, chtějí do dějin vstoupiti pokud možno vedle sebe. Program má každý svůj zvláštní, který by za nic nevyměnil, byť i za soustavu zdánlivě bohatší a pokrokovější.

V Čechách není "jednotného moderního slohu"

V Čechách je situace podobná. Nemáme tu rovněž, na štěstí, tak jednotně moderního "slohu", získaného cestou čistě mechanickou, jaký mají Němci ve svém expresionismu s jedné, ve své Neue Sachlichkeit s druhé strany. I u nás je rozkyv poměrně stejně veliký, a vytvořila se tak situace, ve které není směru, který by měl přednost. I u nás osobnosti ční nad tábory. A jediné měřítko, dle kterého stav současného československého umění (stejně jako francouzského) nutno posuzovati, je stupeň a kvalita jejich osobních význačností, to, jak sami vymezují směr svému vlastnímu umění, nikterak to, jak jsou sami nějakým vznikajícím nebo již módním směrem nesení.

Mezi dnešním Špálou, Fillou, Coubinem, Procházkou, Benešem, Willy Nowakem, kteří všichni vyšli z téhož původního expresionisticky fauvistického názoru, není této chvíle zdání nějakého společného slohového pojítka, jako ho není dnes ani mezi francouzskými spolubojovníky z prvního desetiletí století. Nebylo ho již mezi orthodoxním kubismem Fillovým a volnou geometrickou improvisací Čapkovou. Tím méně ho bylo mezi členy Tvrdošijných, kteří znovu vztyčili na čas opuštěný prapor vysoké výtvarné ideality. Není ho mezi číře niterným uměním Zrzavého a realistickým klasicismem Kremličkovým. Není ho dnes ani mezi staršími výtvarníky, kteří k problému číré výtvarnosti dostali se teprve po letech zkoušek a tápání jako u Rady a Rabase. Není přirozeně po něm ani stopy mezi členy poválečné generace jako Šíma, Bauch a Štyrský; ani mezi nejmladšími jako Tichý a Fulla. I o současném umění v Čechách možno říci: kolik výraznějších povah, tolik modernismů. Jak vysvětliti tuto nápadnou proměnu?

Osamostatněním uměleckého citění a výtvarné inspirace, byl styk umělcův se světem přímé životní zkušeností nejen

zjednodušen, nýbrž i omlazen a rozšířen. Jakkoliv na začátku zájem se soustřeďoval skoro výlučně na zdůraznění objektivní výtvarné zákonitosti, musil nastati okamžik, kdy s vzrůstajícím rozvinem umělceva duchového života musí se i tento život bohatěji a osobitěji odstínit a s ním rozrůznit i původní poměrně jednotné soustavy, metody a prostředky. Situace se v té chvíli obrátila.

Až dosud, tj. až do chvíle, kdy malířství bylo po výtce, čistě odbornou záležitostí, stýkal malíř se omezoval se dobrovolně na čistě výtvarné vyrovnání se s námětem. Jeho vnitřní život přizpůsobil se prostě odbornému výkonu. Ve chvíli, kdy tvůrčí emoce vyčerpala své výrazové možnosti v tomto úzce odborném smyslu - docelily se i jednotlivé výtvarné soustavy, takže nebylo již co objevovat a vynalézat, zmocnilo se osamotnělé a osvobozené umělcovo cítění samou zákoněných výtvarných forem, aby s nimi nakládalo napříště zcela volně, jedinečně ve smyslu svých vlastních potřeb a sklónů. Úzce výtvarný cit rozvinul se v obsáhlejší cit básnivý. Obraz-báseň se datuje od této chvíle.

V Čechách opět proměna se udá, tenkrát již bez jakéhokoli zpoždění, stejným způsobem. Můžeme dokonce zaznamenati s hrдостí, že pokud jde o tuto druhou fázi, jež je ve skutečnosti druhou stránkou vývoje moderního umění, uskuteční se u nás zbásnění obrazu - až na jednu, dvě výjimky - v celku nezávisle na cizině, od níž jsme ostatně odříznutí po celou dobu války, kdy se právě nová orientace začíná ostřeji rýsovat a sama prokazovat jako nové samostatné výtvarné hnutí. I u nás ovšem jako ve Francii byli rozkolníci, kteří se neztotožnili, řekl bych obrazně, s oficiálním vedením strany a vedli od začátku výstavbu obrazu v individuálnějším smyslu. Vzhledem k programnímu kubismu je takovým outsiderem Josef Čapek. Ostatně již Kubišta buduje samostatný duchový svět, jenž je stejně dílem výtvarnickým, jako básnickým. Špála začíná v téže době rovněž proti oficiálnímu fauvistickému pojetí rozvíjet v prostoru přísně hudebně rytmovaném své jásavé červenomodré písně. S Janem Zrzavým vstupuje posléze do českého umění malíř, jemuž je východiskem pouhý symbol čiře duchových existencí, jenž vtěsná se do formy výtvarné co nejzákonněji,

ale ve svém rozvinu motivované již výlučně subjektivní melodií. Cesta ke kresebným a malířským metamorfosám Šimovým do světa umělých věcí a tvarů je odtud otevřena dokořán.

Je-li kubismus jedním z druhů výtvarného básnění, jako že vskutku jest, třeba není jediným a není jen jím - není důvodu, proč by i výtvarná prosa nemohla býti stejně poetická, jako jí bývá zhusta v literatuře, po př. nekonečně poetičtější nežli mnohá náročná kubistická rýmovačka. Poetika jest ještě daleko skutečné poesie. Nestačí seznámiti se s pravidly a zvyklostmi kubistické výtvarné skladby, aby se stal malíř básníkem. V tomto smyslu není kubistická metoda ještě zdaleka "tvůrčí" ani specificky "duchová", nýbrž napřed musí býti malíř básníkem, a pak teprve může býti ev. i dobrým kubistickým malířem.

Je-li malířská prosa, tj. výraz, směřující k zhodnocení co největšího množství konkrétního bohatství vnější zkušenosti, tak jak se o ně pokoušel realismus a naturalismus, výrazem schopným výtvarné organizace ve smyslu oné vyšší umělé jednoty, nutno hledati stopy moderního umění i ve směrech, kde abstraktní synthetická vazba a zkratka je nahrazena pluralistní organizací detailů, kde kompozice podržuje tedy plynulý tok, rozrážňovaný od bodu k bodu. Z českých malířů kromě Coubina, Rady a Beneše, o nichž jsme již mluvili, nutno i Rabasův vášnivý chvalozpěv polí a lesů z posledních let směřující k hutnějšímu a citovějšímu prolnutí látky jejich barevným a kresebným ztužením považovati za charakteristický příklad snahy o výtvarné probásnění obrazu.

Ismy - nepřítel modernosti

V l ů n ě s a m ě h o m o d e r n í h o u m ě n í
v y v s t a l t u a t a m j e h o n e j v ě t š í n e -
p ř í t e l : modernismus, automaticky množený ve směrech
hlavních výtvarných soustav, kolektivních i individuálních,
aby na místo nových živých útvarů podával standardisované -
ismy. Stačilo některý takový ucelený a uzavřený systém nebo
některou jeho fázi prostě reprodukovat - tak vznikl ten
-ismus nejjednodušší a nejprostodušší: Picassismus, matissis-
mus, derainismus, utrillismus atd., nebo vybrati souhrn pří-
buzných si prvků takového systému, na př. elementy plastické,
barevné, architektonické nebo naturální, vytrhnouti je z cel-
ku a pěstovati osamoceně zcela po zahradnicku jako nějakou

výtvarnou specialitu (orfismus, plasticismus, konstruktivismus, poetismus, verismus atd.). Každý našel si tak úzké pole, kde předstíral dutou a křiklavou originalitu. To jsou ty první jednoduché - ismy, ale jsou i -ismy složitější. Ty, jež vznikají na zpestření umění kombinací jednotlivých tvárných motivů z různých soustav buď jednoho nebo několika autorů, buď jednoho nebo několika směrů. Tak vzniká staronový -ismus, eklekticismus, jenž přirozeně má největší úspěch. A "moderní umění" takto uměle rozpložené mohlo zaplaviti svět.

Racionální standardisací výkonu zapadla výtvarná práce do celé vnější mechanické organizace dnešního života. Umění přestalo být plodem kultury, aby se stalo mrtvým produktem moderní civilizace, užitkovým předmětem na výzdobu bytů poválečných parvenuů, zámožských barbarů nebo vzdělaneckých snobů. Doba secese bude se zdáti nevinným rozmarem proti té nepřehlednutelné spoušti, kterou napáchala -ismusová velkovýroba. Moderní umění se nosí, jako se nosí krátké nebo dlouhé sukně, široké klobouky nebo miniaturní. Podprůměrný malíř je moderní à la Picasso, à la Matisse, à la Derain, à la Modigliani, à la Utrillo, nebo à la všichni dohromady, je co nejmodernější, při čemž stupeň modernosti se měří výší absurdnosti a vyzývavosti, množstvím dada, jež obsáhne - z neschopnosti, z lenosti, ze snobismu, z vypočítavosti nebo, což je nejhorší: ze zásady, z tupé víry v modernost, v jakési soběstačné pokrokařství, naprosto ne z nějaké osobní potřeby, nutnosti a osudovosti.

Moderní umění - hledání sebe sama

Subjektivní rozrůznění výtvarné formy je spontánní reakcí proti širokému proudu mechanisace, jež na současného člověka doléhá se všech stran, a jehož jednou složkou a formou jest i mechanisace umělého výrazu. S hlediska historikova možno toto hnutí, jež zasáhlo všechny živé a tvůrčí síly současnosti definovati jako odpor ke každé ucelené výtvarné soustavě, jež za daných okolností nemohla by se uskutečnit jinak, než právě jen cestou čistě mechanickou, čili v podobě předem mrtvého -ismu. Sloh v umění vzniká docela jinak nežli -ismus v průmyslu nebo politice.

Řekl jsem, že dnes moderností je tolik, kolik je autentických uměleckých povah. V tom jde současné umění otevřeně p r o t i s v é d o b ě . Chce uskutečnit, na co jeho doba

nestačí. Je nečasové a nad svou dobu, jako ve své vrcholné kvalitě každé opravdu zdařilé umělecké dílo. Jeho soužití s dobou je tedy naprosto svobodné. Přejímá-li z ní své problémy, má j e n o m z e s e b e s v é z p ů s o b y j e j i c h ř e š e n í .

V úhrnu tří desetiletí je toto zniternění dnešního umění jen důsledným rozvinem a doplněním vůdčí snahy ze začátku století. Tehdy šlo o pravost výtvarných prostředků jak vzhledem k přejímaným výtvarným konvencím, rutinám a cizorodým příměškům, tedy o formu a pravost po výtce objektivní; dnes, kdy pojem čiré výtvarnosti jest jasný, hledá pro ni současný člověk hutnější a současně bohatší obsah, než jaký může nasugerovat holý rozvin barevného předmětu. Nic přirozenějšího, než že obrací se pak k jediné realitě, jež mu zbývá a o které nemůže mít pochybnosti: ke svým čistě osobním dispozicím, pokud je má jen trochu rozvinuty a cítí, že právě ty jediné nebyly mu naočkovány, tj. pokud alespoň ty proň neklamnou realitou mohou být. Tedy o formu s převahou prvků subjektivních. Surrealismus je něco takového, ale již předválečný Utrillo a, ne-li již od r. 1923, tedy najišto - poslední Picasso.

Nestačí býti upřímným, aby byl člověk pravdivým. Aby mohl býti člověk pravdivým, musí tu napřed nějak v s o b ě p l n ě b ý t . Moderní umění je tak trochu hledáním sama sebe, v našem poměru ke světu, v nás samých. Nikdo nemohl proto také vystihnouti povahu celého dnešního umění lépe než Picasso sám, kdy u příležitosti vernisáže své velké souborné výstavy označil je před rokem jako "U m ě n í d e n í k u".

Vskutku, romány, novely, divadla, essaye možno psáti o čemkoliv, co děje se j e n k o l e m n á s , nebo co si jen vymyslíme. Stejně lze malovati zátiší, krajiny, výjevy z ulic, interieury a komposice, ať si je odpozorujeme ze skutečnosti nebo vybájíme, stejně bez hlubší účasti a vlastního rizika. Deník však psát a malovat ve slohu deníku dovede jen ten, kdo má současně také co říci o sobě, kdo tedy je s t o r ů s t í na vlastní pěst a vlastní odpovědnost. A pouze ten také, kdo nabit je tím, co by mohl říci i o sobě, dovede vycítit, pochopit a věrně zobrazit, co děje se i kolem něho.

Po dlouhé době byl letos v létě (do konce října) opět zpřístupněn ateliér sochaře Františka Bílka. Mělo to svůj význam. Předně ten, že jsme si mohli znovu připomenout Bílkovu výjimečnost a nekonvenčnost, jimiž zcela nečekaně zasáhl na sklonku století do vývoje českého sochařství, v němž, jak známe, otevřel proud, který svou expresivností a záměrnou neestetičností se zásadně stavěl proti oficiální linii rozvádějící neorenesanční idyličnost a klasicistní plasticitu. Z druhé strany nám soubor Bílkových prací odkryl poznání, že i když nás dělí dlouhá desetiletí, je nám jeho tvorba stále blízká.

Zajisté, k tomuto zamyšlení je třeba udělat několik kroků, předně si ujasnit motivaci ideové báze Bílkových děl, pomínout literární popisnost, za níž byl sochař již za svého života uměnovědou kritizován, dále si odmyslet archaické prvky a historismy, jimiž se Bílek vzdaloval nástupem druhého desetiletí progresivnímu proudu umění, který se vyvinul v podobu odpovídající potřebám a myšlenkovým formám současného člověka.

Opomeneme-li však toto vše, co v současnosti přehlídíme s kritickým pohledem, zůstává cosi, co nás k Bílkovi stále poutá. Protože mi nejde v této krátké úvaze o sledování vývoje umělcovy tvorby, jež byla typickým "gangliem" doby přelomu století, chtěla bych se zamyslet nad tím, co podmiňuje náš vztah k Bílkovu dílu a přispět tak k vyjasnění tohoto pouta.

Přiznám se, že můj návrat k Bílkovi byl motivován ještě jinou, s tématem zdánlivě nesouvisející pohnutkou, a to: povídkou E. A. Poea Pád do Maelströmu. Od chvíle, kdy jsem knihu odložila, nemohu se zbavit děsivé představy, že ne jen každý člověk sám v sobě má stopu tohoto Maelströmského víru, ale i celý svět sleduje jeho spirálový běh, jenž se s nezadržitelnou rychlostí stáčí do černého jícnu, že tempo tohoto spádu řadí k sobě stále naléhavější momenty volby, jejíž rozhodnutí se stávají často kritickými. Tragičnost Bílkova uměleckého osudu je toho příkladem, a navíc odkrývá v sobě jedno z nejošidnějších úskalí, jímž je dobrovolný exil do vlastní uzavřenosti. K tomu je zapotřebí, jak víme, vědomí jasné představy o vnitřním modelu své práce a života, ale i ten nesmí být netečný k všeobecnému vývoji, jinak se vystavuje, jak dokládá Bílkova pozdní tvorba, hrozbě ustrnutí.

Stejně jako za doby Františka Bílka, i my dnes pociťujeme "hlad" po jistotách, o něž bychom se dokázali opřít a patami zapřít před vidinou zběsilosti současného světa, jehož exploze techniky si opětovně vynucuje otázky dotazující se po smyslu života a "podstatách lidství", toho, co dělá člověka člověkem.

Snad právě proto si myslím, že není na škodu ohlédnout se zpět a v příkladech minulosti hledat cestu k sobě samému. Řeknete si možná, proč právě Bílek, ale proč ne právě on, vždyť jeho opravdovost a neústupnost v přístupu k tvorbě a životu mají právě v našem prostředí nejvíce co říct, stejně jako jeho altruismus, který je dnes, kdy pole mezilidských vztahů opanovala záłudnost lidské závisti motivovaná otázkou: Když ne já, proč on?, víc než zářnou výjimkou.

Náš poměr k Františku Bílkovi není odůvodněn jen těmito přednostmi, spočívá v čemsi daleko hlubším. Jedním z pout je umělcův otevřený vztah k přírodě a naší minulosti, tím následujícím je Bílkův způsob myšlení ve vyhrocených "polárních" hodnotách, která se ve své životnosti vzájemně podmiňují (světlo-tma, zatracení-naděje, láska-utrpení, dobro-zlo, milost-bídnota atd.). Bílek jim, jak ostatně víme, podřizoval tvářnost zobrazivé struktury svých děl, podléhalo jim i ideové řešení jeho velkolepých projektů. Z jedné strany způsobem myšlení v protivech obnažoval v sobě hlas exaltovaného romantika, jímž vyjadřoval svůj vztah k přírodě a kosmu, z druhé strany jím tlumočil citové rozpoložení své generace i stav napětí tehdejší doby, jež si pod tlakem šířícího se pesimismu a pochybností v harmonický vývoj světa kladla otázky směřované k smyslu lidského života. A právě ty stály v úhelném středu uvažování mladého Bílka.

Jak dokládá Bílkův výtvarný a písemný projev z 90. let, řešil je pod diktátem vlastní náboženské zkušenosti zformované vlivem své rodiny a rodného kraje, později, se sklonkem století je nahlížel obdobně jako Julius Zeyer a Otokar Březina, kteří měli zásadní vliv na myšlenkové zrání mladého sochaře, prizmatem náboženského modernismu. Za zmínku stojí, že to byl právě Zeyer, kdo Bílka seznámil s učením obrodného náboženského hnutí a kdo mu nejspíše otevřel cestu k tehdy vyhledávaným ezoterickým naukám dávnověku.

Bílkův pohled na hluboký svět, který cítíme z jeho díla, byl ztvárňován osobitou řečí symbolů. I ta však podléhala

mnohdy až k patetismu vyhrocené vázanosti zmíněných protikladů. Volil-li v písemnostech způsob schematického stavění protiv proti sobě, pokoušel se ve výtvarném projevu o uchopení jejich vnitřního sváru a to střetnutím naturalistických prvků s abstraktními a stylizovanými (např. Golgota, Orba je naší viny trest, Orba křížem, kresby k Otčenáši, Matko!, návrh na pomník J. Zeyera aj.). Jejich vzájemně se podmiňující vztah se Bílek pokoušel ztvárnit jako živý proces naplněný dramatem "silokřivek", jako otevřené pole, do něhož by byl divák vtahován, aby měl možnost prožít vlastní podvojnost a přirozenost, tj. svojí sounáležitost s přírodou a kosmem. A právě odtud nejspíše pramení ono zvláštní "vzrušení", jež v nás Bílkova tvorba vzbuzuje a které je s to i po tak dlouhé době oživit v nás základní "praprotiklad" mezi touhou po světle poznání a "věčným propadnutím tíží země".

Světlo mělo, jak víme, dominantní postavení v Bílkově symbolice. Spojoval je v souladu s dobovým názorem s pravdou, milostí, dobrem, jedinností, jasností duše, s Kristem a bohem. Přirovnával je k slunci, živému jasu, zářícímu ohni, k bílé barvě. Jas světla nabýval v jeho pojetí významu "mystického poselství vesmíru", byl "pravým bodem v životě člověka, bez něhož nebyl život možný". Jeho prostřednictvím také Bílek vedl věčný dialog mezi ozářeným a ozařujícím.

Poznat, nalézt, vidět světlo, znamenalo pro něho "být s ním sjednocen", tj. nalézt sama sebe, odkrýt v sobě boží imanenci, která však nic neměnila na naší lidské nedokonalosti. Odtud také vycházela sochařova touha za světlem, která naplňuje jeho dílo.

Prvním předpokladem k ní bylo poznání zla, bez jehož přítomnosti by nebylo možné "ponětí dobra". Spojoval je s tmou, stínem, lidskými vášněmi, černou barvou. Na Bílkově "pouti" za světlem nás dnes zaujmou předně dva momenty a to: motiv sebeobětování a prožitek viny. Máme k nim blízko, protože oba tyto motivy, včetně vlastního námětu cesty za poznáním, mají nám všem z české literatury známou "patinu". Zajímavé by proto bylo zjištění, do jaké míry souvisejí s osudem místa naší země, s dědictvím heroické doby českých středověkých reformátorů, kdy se český národ poprvé svobodně vyslovil. Bílek na ni, jak víme, vědomě navazoval, jmenovitě na odkazy Tomáše Štítného, Petra Chelčického a Jana Husa, podněcován tradicí jižních Čech. Sem také zamýšlel stavbu svého gigantického

projektu "chrámové předsíně", jehož součástí měly být cykly Cesta a Život.

A právě v cyklu Život, jehož ideovou koncepci promyšlenou Bílkem na přelomu století tvořily odpovědi na tři základní otázky života: Co jsme? Co tu chceme? Co máme být? zodpovězené plastikami Slepci, Vím, Jakými máme být a kresbami Jak milost se k nám sklání v ženě andělské a Jak milost se k nám sklání v dítěti Spasiteli, vítězila představa naděje v lidskou nesmrtnost, myšlenka neustálého zřetězení lidských snah, naděje v potomstvo, které bude s to pozvednout a realizovat to, co předchozí nedořekli. Smyslem lidského života, jak Bílek v tomto cyklu předkládá, měla být láska, milost k člověku naplňovaná vlastním sebeobětováním.

S myšlenkou vzájemné lásky a pokory souviselo i Bílkovo vědomí viny člověka. Spojoval je s prvotním hříchem, se závislostí člověka na zlu a to z jeho vlastního přičinění ("neuposlechnutí zákona"), k němuž byl sveden svojí slabostí a nedokonalostí pramenících z konfliktu jeho dvou přirozeností: "lidské a božské". Proto vedl Bílek svoji představu "vykoupení" (zpracovávanou např.: v cyklu Cesta, Orbě křížem, plastice Orba je naší viny trest aj.) z odvěké viny skrze dobrovolné přijímání jakéhokoli příkoří (P. Chelčický), skrze práci, poznání, lásku a pokoru, ale také skrze umění, které jako jediné v sochařově pojetí zahrnovalo nejméně sobectví (vzpomeňme např. text Confiteor umění) a bylo otevřenou manifestací spontánního projevu ducha.

Jak víme z vývoje sochařova díla a jeho písemných meditací, promýšlel si již tehdy - tj. na sklonku století - model své představy "nové", obrozené víry. Té také odpovídalo myšlenkové rozpětí Bílkova duchovního umění, které předkládal okolí svým "výtvarným slovem". Záměrně užívám tohoto umělcova pojmu, protože jeho tvorba nejenže vyrůstala z myšlenky, ze slova, ale také slovem a myšlenkou žila. Slova také k bližšímu upřesnění ideje díla Bílek používal. Řídil se totiž požadavkem sdělitelnosti a názornosti, které mu zaručovaly možnost komunikace s nejširším okolím. Ta také byla cílem jeho "obrodných" snah, jeho touhy formovat duchovní senzibilitu moderního člověka.

Bílkova potřeba "nové víry", ne bez stop mesianismu, si vynucovala nové, netradiční zpracování vžitých náboženských témat, žádala si i změnu v přístupu k umění a umělci. Jeho

představy byly víc než výbojné, dokonce i pro umírněný střed české katolické moderny (jak bylo u nás obrodné hnutí v náboženství nazýváno). Ten požadoval sice umění křesťanské, ne však "blouznivé novokřesťanství", umění "zdravé a plné", vzdálené projevů "moralizování a pesimismu". Proto se musel Bílek zákonitě setkat s dalším střetnutím, opomeneme-li známý konflikt s jeho stipendijními pracemi Golgotou a Orba je naší viny trest v kruhu oficiálních veličin. Došlo k němu na 1. sjezdu katolické moderny v Praze dne 25. srpna 1897, kde Bílek přednesl příspěvek O ideálu křesťanského umělce. Byl napomenut z "pýchy" a "samolibosti" a prohlášen za "bludaře". Mállokdo si však tehdy uvědomil, že Bílek, díky své otevřenosti, nezaujatosti konvencemi a svéráznosti pohledu dospíval k novému pojetí uměleckého díla, které stálo svou volností a záměrnou otevřeností otázek blíže požadavkům budoucího člověka.

Tehdy s trpkostí vypsál Zeyerovi bolestný povzdech: "Nikdo neporozuměl mé věci". Bílkovo prohlédnutí bylo tentokrát mnohem palčivější než to, kterého se mu dostalo po příjezdu z Paříže, neboť přicházelo z okruhu, ke kterému se sám hlásil. Tehdy se také rozhodl psát vyznání své práce (Confiteor umění, Za Pravdou aj.) a to přímo na žádost redaktora časopisu české katolické moderny Nový Život Karla Dostála-Lutinova.

K Bílkově publicistické činnosti přibyla posléze i činnost veřejná. Nejvíce se jí věnoval v prvních letech československé samostatnosti, kdy pořádal přednášky na téma "duchovní umění" (podnikl jich víc než 50, zavítal dokonce až do Bratislavy) a aktivně působil v nově ustanovené Československé církvi, která ve svých základech nejvíce respektovala podněty modernistického hnutí.

Snad právě tím, že František Bílek začal psát pojednání o své práci a svém umění, otevíral si prostor, který mu umožňoval myslet ve velkých celcích bez ohledu na jejich realizaci. Jak víme z Bílkových prací, přerůstala šíře jeho myšlenkového záběru možnosti jedné sochy. Ostatně Bílek nikdy nekladal důraz na jednotliviny, či účinek detailu, ten spočíval vždycky v sumárním a výstižném uchopení celku. Obsáhlost jeho vizí si žádala zpracování v cyklech a rozsáhlých projektech a i ty, jak dokládá kupříkladu záměr "chrámové předsíně", přerůstaly možnosti jednoho uměleckého oboru a svojí univerzální syntetičností spěly k monumentálnímu "Gesamtkunstwerku". Jen ten byl vlastně s to uspokojit Bílkův koncept symbolické

"pouti" člověka za vyšším poznáním.

Jak již bylo řečeno, má motiv "cesty" jisté souvislosti s místní oblibou tohoto námětu v literatuře. Vzpomeňme kupříkladu Komenského Poutníka z Labyrintu a ráje srdce, Máchovu Pouť krkonošskou, Ortenovu Cestu k mrazu, předně však Čapkova Kulhavého poutníka, jehož pouť je traktována zastaveními určenými k meditaci o člověku a životě podobně jako v koncepci Bílkova cyklu Cesta. I ona je smyšlena nábožensky, od Bílkovy představy se však vzdaluje silou radosti z všedního dne a i když jsou řešeny rozdílně, mají něco společné a to: didakticko-meditativní osnovu. Čapka k ní inspiroval Komenský, Bílka dobová "žízeň po vyšší pravdě" propojená kultem přírody.

Oslava přírody zaujímala mimořádně důležité místo Bílkových koncepcí. Prožíval ji jako "chrám" nebo lépe jako "knihu modliteb", v níž listoval, hloubal a objevoval projev boha, tj. slovy modernistů, oné stále živé, tvořivé zákonitosti přítomné v podstatě věcí navenek se projevující mnohoznačností a mnohotvárností. Proto také Bílek přikládal všem věcem přírody hluboký mystický význam, a proto také nacházíme v jeho pracích onu zvláštní kontaminaci mysticismu a naturalismu, která nás dodnes uvádí do střehu. Ostatně i volba jím užívaného sochařského materiálu - dřeva a pálené hlíny - měla své opodstatnění, kromě toho, že vycházela z tradice umělcovy rodiny (otec Bílka byl kolářem) a rodného kraje.

Na Bílkově vztahu k přírodě byla určující opravdovost jeho prožitku. Ta také směřovala jeho kritický postoj k jakékoliv idealizaci a estetizaci umělecké formy, který se vyhroutil v otevřený konflikt s dobovou akademickou produkcí předložením Golgoty a plastiky Orba je naší viny trest.

A vlastně již na těchto pracích můžeme sledovat formování Bílkovy mimořádné schopnosti zapojovat diváka do procesu svého díla, jež se záhy stala smyslem jeho práce a která svým způsobem nepozbývá dodnes na svém účinu.

Golgota zaujme neobvyklým řešením tradičního námětu, které, jak víme z pozdější korespondence se Zeyerem, vyplývalo ze zábran mladého Bílka ze zpodobení Krista. Z toho důvodu ponechal celou scénu bez něho a drama tragédie převedl na symboly (drát, provaz, svislé břevno), které svou hloubkou přesvědčivosti přerůstají v obecné znaky údělu lidské existence.

Posuzujeme-li tuto práci ze zorného úhlu našeho současné-

ho vztahu k Bílkovi, upoutá nás ještě jeden moment a to: míra abstrakce aktu lidského utrpení, které Bílek tím, že figuru Krista vynechal a v plastice užil člověku důvěrně známé předměty, převedl vlastně v nás - diváky. Chtě nechtě se na celém aktu musíme podílet směrování bolestí obou postav: ev. Jana a P. Marie. A právě tento sochařův zcela nečekaný "pokus" o zaktivnění naší vnitřní vnímavosti, o naše zapojení do duchovního projektu díla, je jedním z trvalých pout mezi námi a Bílkem.

U Golgoty mohlo jít o náhodu, v ostatních pracích, předně v Ukřižovaném, v reliéfu Výklad slova Madona, Otčenáši, v koncepcích Cesty, Života, "chrámové předsíně", pomníku pro Bílou horu a v sousoší Budoucích dobytých však o "náhodě" mluvit nemůžeme. V nich šlo o systematické propracovávání Bílkova záměru vést a formovat člověka k novému poznání - k pravdě.

Uplatňovalo-li se v Golgotě jisté "divadelní aranžmá" scény, mizelo Zeyerovým přičiněním a vlivem učení modernistů. Expresivní exaltaci vystřídal ticho meditace směřované symbolikou světla tak, jak je známe z Bílkova Ukřižovaného, který tvoří základ umělcova programu duchovního umění. Idea "následování" dosáhla v této práci mimořádného účinku a to ne jen proto, že Bílek Krucifix řešil jako oltář zasazený do zdiva po vzoru středověkých náhrobků (odtud deska pozadí, v níž je znázorněno cihlové a kamenné zdivo), ale tím, že myšlenku podřídil, jak víme, výtvarnou formu.

Celý proces "zrání" divákovy účasti byl záměrně veden od člověku známých a tím také dostupných záznamů utrpení a to slovy a zběžně rytými atributy bolesti na desce pozadí, která v nás vzbuzuje představu "zdi nářků", přes na menze postavený svícen v podobě ruky, který nabízel světlo a ukazoval směr "cesty", k vlastní oslavě světla v tíže zbaveném korpusu těla Krista, které v symbolicky rozopjatém znaku kříže vystupuje z desky pozadí. Tímto projektem se svatovítský Krucifix stal doslova "pomníkem" světla jako cesty k pravdě a poznání.

Pro nás dnes je zajímavé sledovat rozmach Bílkova záměru. Nebyl, jak víme, bez vlivu modernismu a jeho snah naplňovat touhu tehdejšího člověka po duchovní svobodě a jeho potřebu stanovit pod diktátem všeobecného vývoje co je víra a pravda. A právě tato nezbytnost byla středem Bílkových symbolických projektů.

Od stanovení orientačních bodů "cesty za poznáním" a je-

jich stěsnání na vymezenou plochu jednoho díla přistoupil Bílek se sklonkem století k rozvádění jejich sledu a to: do volného prostoru za účelem jejich přímé konfrontace s přírodními ději (cyklus Cesta, myšlenka "chrámové předsíně"), či do vymezeného interiéru (cyklus Život).

Jak víme z vývoje Bílkovy tvorby, nikdy cykly Cesta, Život ani plán velkolepé stavby "chrámové předsíně", jehož měly být tyto součásti, v celku a plánovaných rozměrech neuskutečnil. (V plném rozsahu byly realizovány pouze v knižní a grafické podobě: v roce 1903 vydalo Studium v Babicích u Lesovic cyklus Život, 1908 vyšla nákladem Meditace Stavba budoucího chrámu v nás, poprvé zveřejněna a proslovená na úvodním večeru 1. přednáškového cyklu přátel katolické kultury v Praze, v roce 1909 vydal odbor Svazu československého studentstva v Praze Cestu s úvodem Miloše Martena.)

Představa "chrámové předsíně", k níž Bílek zamýšlel vést Cestu-alej kolosálních soch líčících po příkladu poutních zastavení "epopej pozemské dráhy člověkovy" (M. Marten), zrála pomalu. Poprvé o své myšlence napsal Zeyerovi v dopise z jara 1900. V následujícím připsal i její důvod: "...Unavuje mne podobné vystavování a reprodukování prací a dohromady to vše k ničemu není. V tichosti dát život velké práci a žít lidstvu blíž, vzdálený od jeho hmoty, která nesmírně překáží..." (Básník a sochař, Praha 1948).

Již tehdy považoval Bílek svoji stavbu za "životní myšlenku", za "čistý plod" svého mládí, za vyslovení svého poslání člověka a umělce, k němuž se cítil být předurčen. V pozadí konceptu spočíval vliv panteismu šířený modernismem a proslovený sochařem v oslavě přírody a dobový zájem o starověké kultury; u Františka Bílka jmenovitě o egyptské umění. Vzpomeňme kupříkladu zamýšlených monumentálních měřítek soch Cesty, užití motivu uzavřeného lotosového květu v řešení hlavic sloupů v jeho pražské vile, její rovnou střechu, členění prostoru stavby "chrámové předsíně", užití nápisů na stěnách, účinky světelných paprsků, způsob řazení záhybů roucha Úžasu atd. Ostatně již celá koncepce Bílkovy stavby "chrámové předsíně" a cesty k ní vzdáleně souvisí s projekty egyptských chrámů, k nimž rovněž vedly aleje kamenných majestátních soch. Možná, že na sochaře zapůsobil i projekt Braunova Kuksu. Nesmíme však zapomenout na jiný, velmi důležitý podnět a to na mezi symbolisty vyhledávanou knihu Eduarda Schürého Velcí zasvěcení

(Les Grands Initiés), která již v roce 1901 měla v Paříži své 5. vydání! Odtud nejspíše Bílek přejal myšlenku začlenit do své Cesty tři ze sedmi zasvěcenců, které Schüré uváděl a to: Krišnu, Ramu a Mojžíše, kteří v rozvrhu Cesty symbolizovali vyšší stupně poznání.

Ostatně i E. Schüré stavěl svojí knihou monument vědění nové, obrozené cirkve a to myšlenkovými odkazy sedmi zasvěcenců, kteří připravují (Rama), otevírají (Krišna a Hermes) a naplňují (Mojžíš, Orfeus a Pythagoras) "velký chrám" lidské moudrosti, jehož sakristií měl být Kristus.

Co do představy Bílkova projektu stavby je zajímavá shoda čísla sedm v předpokládaném počtu hlavních síní. Jak potvrzují umělcovy poznámkové sešity, měl mít "chrám" půdorys dvou bdících psů. "Ležící tvar měl představovat vlastní předsíň chrámovou a vše ostatní síně zasvěcenců." V půdorysném rozvrhu měl být jejich sled následující: vchod ("uprostřed schodu socha s podobou zastřenou a nápisem: Já - nezasvěti - zavede"), pak menší síň, z ní vchod do místnosti Života, kde měl být uveden cyklus Život s dominantním umístěním sousoší Slepců, odtud dále do předsíně chrámové, z ní do síně Hladu a Žízně, kde chtěl Bílek rozvést pátou prosbu svého Otčenáše: "Jen ode vší další viny Otče - ochraň nás", odtud pokračovala pouť přes uzavřená dvířka do síní zasvěcenců, kde měla dominovat myšlenka úžasu nad vnitřním "procitnutím" znázorněná plastikou Úžas a upřesněná obrazy a sochami v následujících místnostech, jejichž vyvrcholením měla být "vlastní předsíň chrámová", kterou měla naplňovat myšlenka "duchovního lesa zaklenutého duchovní oblohou" a veliké dveře, jimiž se vcházelo do volné přírody, kde mezi sochami "Pokory a Čistoty měl stát malý kamenný obětní oltář, postavený před vlastní "chrám přírody", kde "rovnost místa má všeliký živý dech, byť by jen sebe vyznával".

To, co nás dnes na Bílkově koncepci stavby zaujme nejvíc a co je nám svým způsobem blízké, je záměrná otevřenost myšlenky, její neukončenost, která nás aktivuje a ponechává nám prostor k našemu vlastnímu vykročení. Blízké je i úžasné gesto vstupu do mnohotvárné volnosti přírody s touhou porozumět jí, tj. objevovat v její mnohotvárnosti projev zákonitosti.

Záměrná neuzavřenost myšlenky vycházela a odpovídala na tehdejší pojetí "krásy nového umění", které proslovil F. X. Šalda ve své slavné přednášce nazvané Nová krása: její geneze

a charakter. Šalda hájil takové umělecké dílo, které dokázalo otevřít co nejširší obzor, které více a vášnivěji splývalo s "nekonečným kosmickým rytmem", dílo, jež méně uzavíralo a více dávalo tušit, které více napovídalo a méně dopovídalo. Jak případné a vystihující právě pro Bílka! Tím spíše, když si uvědomíme, že myšlenka této stavby byla obrazem jeho osobní, dramatické a bolestně mlčenlivé pouti, jež se stala i jeho osudem. Myšlenku vlastně nikdy neopustil, i když svůj projekt v celku neuskutečnil. Jen několik prací si zachovalo monumentální měřítko, ostatní zůstaly ve studiích zhotovených v nej-různějších měřítcích a materiálech. I po létech se k některým plastikám vracel. Vracel se stále a to i přes všechny překážky a intriky, které se kolem jeho díla tvořily.

Bílek vlastně nikdy nepřestal stavět svoji "předsíně chrámovou" a staví ji svým způsobem dodnes - a to v nás. Ostatně tak i svůj projekt nazval: Stavba budoucího chrámu v nás. V nás také dosud klene zvláštní a nedohlednou bář slučující osobní s obecným a osudem místa naší země, v jejímž svorníku tkví i ono podivné pouto mezi námi, pouto, které v nás i po tak dlouhé době dokáže zaktualizovat odvěkou touhu po prohlédnutí skrytého.

Jindřich Chaloupecký

FRANTIŠEK JANOUŠEK

Část závěru nevydané monografie

ZASE VÁLKA

Studium díla Františka Janouška naráží na značnou nesnáz, když se má vyrovnat se závěrečnými jeho údobími. Janoušek naposled vystavoval na jaře 1938; v lednu 1943 zemřel. Z doby mezi počátkem roku 1938 a sklonkem roku 1942 zůstalo v pozůstalosti přes šedesát obrazů - velkých i malých, hotových i nehotových. Až na výjimky nejsou datovány. Označují se proto obvykle souhrnným datem 1938-42; ale jsou mezi nimi velké rozlišnosti, které ukazují, že během oněch let prošlo Janouškovo dílo významným vývojem. Máme-li mu porozumět, nezbyvá než se pokusit nějak práci těch čtyř let srovnat.

Není to snadné. Janoušek se tehdy k mnoha věcem dlouho vracel a hluboko do války pracoval na některých obrazech, ke kterým máme kresby z roku 1938, ba i 1937. Přitom mu obsah obrazů pod rukou stále narůstal, až se nakonec stávaly přeplněné a nepřehledné, a právě v poslední rok své práce je pak radikálně revidoval, zjednodušoval a oprostoval; často vypouštěl celé části. Jednotlivá tvůrčí údobí se proto překrývají. I když autor této studie tenkrát často býval u Janouška v ateliéru, po tolika letech se na svou paměť spolehnout nemůže. Srovnáme-li však vývoj způsobu malby v Janouškových obrazech z těch let i kresebný vývoj v jeho skicacích, které máme od roku 1940 zachovány v úplnosti, a opřeme-li se o některá data na obrazech i hojnější data kreseb, můžeme nakonec přece dospět k periodisaci Janouškova díla válečných let.

Události let 1938 a 1939 Janouškem hluboce otřásly. Je to zřejmé z náčrtů, které můžeme datovat od podzimu 1938 do poloviny roku 1940. Formálně vycházejí nejprve ze statuární myšlenky Fosilních lidí: představují však mytologické bytosti, v nichž splývají lidské a přírodní tvary; bytosti s mnoha očima a mnoha prsy, obludy zároveň hadí, ptačí, ještěří i lidské; mezi nimi se objeví i onen velbloud s lidským okem na trupu a nesoucí starou Janouškovu lampu domova, který pak bude v pozadí Boha na poušti. Lednem 1940 jsou datovány složité kresby s častým motivem starého nábytku i okružních pil, které tím navazují na malý olej Útěk z listopadu 1938; je tu také člověk, jehož tělem jsou obrovité prsty, listy, které mají lidské oči, nábytek, který se mění v strom. Kresby jsou nyní komponovány plošně, stylisovány až k jakési heraldičnosti a klasicisticky uhlazené. Přímě z nich nevznikl nebo se alespoň nedechoval žádný obraz, s výjimkou jediného pokusu, malého plátna, které ostatně Janoušek sám později strhnul s napínacího rámu, aby je asi podle svého zvyku smyl. Je na něm připsán název Dobytí Paříže a datum 14. června 1940.

Dá se předpokládat, že v letech 1938 a 1939 Janoušek pracoval na obrazech, ke kterým máme kresby z doby ještě před podzimem 1938, zejména dvojici narativních obrazů, v kterých chtěl podat syntetickou podobu svého rodného kraje a jeho lidí, Příslovní hladu a nouze a Vzpomínce na hory.

Zvláštní skupinu však tvoří obrazy, malované metodou jinak u Janouška nezvyklou a vzniklé koncem roku 1939 a v první polovině roku 1940. V obrazech roku 1937 a 1938 štětec se do-

týkal plátna krátkými tahy a nanášel skvrny diferencovaných valérových hodnot. Janoušek tehdy volil malé formáty: Půvab marnosti, Monolog opilé ženy, Nehybný poutník, Fosilní lidé I a II, Útěk, a jejich předchůdce v ostravské galerii, Venuše písčítých polí, všechny jsou malovány tímto způsobem. Nyní Janoušek dál vylehčoval barevnou i kresebnou fakturu, až docházelo k rozpadu tvaru v řídkou barevnou mosaiku nebo šrafuru, vytvářející svou vibrací obrazový prostor. Zvláště sem patří obraz s rakví na železničních kolejích, In memoriam Z. Rykra, který je bezprostřední odezvou na Rykrovu sebevraždu 15. ledna 1940, a nepojmenovaný obrázek velmi malého formátu s hustým nakupením rukou a očí; snad se nemýlíme, hledáme-li v těchto pracích zároveň první vzpomínky na bitevní pole. Dál Janoušek již v tomto způsobu malby nepokračoval. Byl pro jeho záměry příliš komorní, málo nosný.

Po tomto intermezzu vrací se Janoušek k obrazům rozměrným. Do roku 1940 až 1941 spadá práce na velkém souboru. Datovány jsou - 5. listopadem 1941 - jen Vadnoucí ženy: obraz souvisí svou inscenací ještě s kresbami z let 1935 a 1936 a postava vlevo vznikla novou proměnou jak sedící figury Španělska 1936, tak pololežící figury Španělských zdí. Slohově i námětově s ním souvisí Žena před zrcadlem. Z nových podnětů vznikly obrazy, které nesou stopy onoho ornamentalisujícího rozvrhu, který je příznačný pro kresby z let 1938 až 1940, ale jeho pouta zde síla malby už docela přetrhává. Je to několik obrazů monumentálního malířského uchopení: Bůh pouště, nepojmenovaný obraz s rakví, prorůstající rostlinnými tvary s bělorůžovými chumáči, evokujícími dojem květů, v němž Janoušek našel definitivní formu pro emblém, který do jeho tvorby vstoupil roku 1937 a který se pak několikrát vrátil; pro jeho malířskou radikálnost musíme počítat do této skupiny konečně i Tkáče s jeho tělem rozpadajícím se do prázdného prostoru, byť kresba k němu nese datum 5. května 1937.

Nezapomeňme, že Janoušek přesto, kolik zatěžoval své obrazy obsažnými významy, byl a zůstal především malířem: bylo pro něho příznačné, že jako si vážil kdysi malby Kremličkovy, v poslední době vždy zdůrazňoval na členských výstavách Mánesa svůj obdiv k obrazům Špálovým: "To jsou obrazce", opakoval s důrazem na poslední slovo. Jeho problémem nebylo nikdy nic jiného než z toho, co měl na mysli, udělat obraz; a nyní, když překonal krizi, kterou mu přinesl začátek války, ukazova-

lo se to zřejmě. Zachoval v obrazech rozklad barevných tónů v jejich valéry, ke kterému došel krátce před válkou a který se pokoušel rozvíjet v oněch mosaikových a šrafovaných obrazech z počátku války, ale zároveň si osvojil vláčný způsob rukopisu, který mu dovolil uvnitř barevné hmoty promodelovat souvislé objemy. Celý obraz žije malířským procesem, z něhož vzniká; hmota se vylehčila, barva aktivisovala, valérová mnohost vyznívá bohatým zvukem. Tak se dovršuje ono malířské uvolnění, které v Janouškově díle začalo roku 1936. Obraz nabývá slavnostní uzavřenosti rituálního díla.

DO NOCI DĚJIN

Nová válka nalehla na Janouška těžce. Co prožil kdysi jako jeden ze statisíců bezejmenných frontových vojáků, se mu teď vracelo do mysli a před oči. Čím hlouběji se ho však dotýkala, tím nesnádněji se s ní ve svém umění vyrovnával.

Velké klasicisující kresby z počátku války znamenají dokonce regres v Janouškově vývoji; můžeme si je vykládat jako nevědomý pokus, uchýlit se z nebezpečí času do bezpečí umění. (I Přísluví hladu a Vzpomínka na hory jsou malířsky jakýmsi regresem.) S druhé strany však od prvních znamení války se v Janouškově tvorbě hlásí s novou naléhavostí téma člověka. Nejprve vstoupí do kompozice obrazu lidské oko a lidská ruka jako zřejmé symboly lidského poznání a lidského konání – poprvé hned v září 1938 v Útěku. V obrazech jako v dějinách, jichž se stal malíř svědkem, půjde o člověka, o jeho bytí hmotné stejně jako o jeho bytí mravní.

Zatím je zastoupen jen symbolickými znaky. V polovici roku 1940 je však sled klasicistických kreseb v Janouškových náčrtnících náhle ukončen. Následuje několik kreseb mytologických scén s převahou lidských postav a potom kresba k obrazu Do noci dějin. Téma se objevilo v jedné z nedávných klasicisujících kreseb, ale teď pouta neosobní stylisace náhle pukla a místo úhledného tvaru vznikla divoká, prudce na papír vržená kresba s utýranou šíčkou a s oknem vedoucím do nočního města; jakoby na důkaz, že jde vskutku o dětskou vzpomínku z roztocké školy, kde Janouškův otec kdysi jednu dobu učil, je tu ještě na zemi načrtnuto malé dítě. V obraze dítě zmizí a vysokým úzkým oknem roztocké školy bude vstupovat podivný a slavnostní zjev ženy-ještěra, vřacející se ostatně v paralelním obraze Vadnoucích žen. Onou šíčkou objevuje se v Ja-

nouškově surrealistickém díle ponejprv lidská postava v celé své hmotné tělesnosti. Bude zas procházet obludnými proměnami, ale ty nyní budou jen dál zdůrazňovat její fysickou konkrétnost.

Obraz Do noci dějin navazuje na dlouhou už řadu Janouškových obrazů vesnického prostředí a vesnických lidí. Začala roku 1933 Večeří stařeny, pravděpodobně pokračovala příští rok Stařenou s dvěma dětmi - obraz je nezvěstný a nemáme ani fotografii; v roce 1935 a 1936 pak čerpal Janoušek z tohoto inspiračního zdroje v rozsáhlém souboru barevných kreseb, až ho naposled transponoval do obrazu Večerního máje. V příštích letech se Janoušek zabýval tímto námětem v oné pracné skupině obrazů okolo Příslaví hladu a nouze. Teď se stane znovu ústředním.

Mezi létem 1940 a podzimem 1941 nemáme datovaných či datovatelných kreseb: Janoušek se soustředil k práci na obrazech již rozvržených nebo rozmalovaných a dováděl je do definitivní podoby. Do této doby spadá zřejmě práce na obrazech jako je Žena před zrcadlem a Bůh pouště. Teprve v září 1941 vzniká nový soubor několika náčrtů. Jejich námět i podání se změnily. Jsou velce komponovány a kresleny měkkými čarami, odpovídajícími valérově malbě, již Janoušek došel. Scénou je nyní volný kraj a ústředním námětem se stávají venkovští lidé. Soubor začíná kresbou lidských tvarů v navzájem se prorůstající změti; následuje několik expresivních kreseb, z nichž většina se soustřeďuje k sedřené venkovské ženě, téměř skřetu, sbírající brambory nebo chystající z nich jídlo. Z první z jmenovaných kreseb vznikne příštího roku nepojmenovaný obraz, datovaný 8. únorem, v kterém se Janoušek odváží docela nového a pronikavého barevného řešení; z jiné o málo později Invalidovo odpoledne. Pak je ve skicacích zase pauza; pár kreseb z ledna 1942; a náhle, od března, příval frenetického kreslení. Se stejnou horečnou netrpělivostí začne skicovat štětcem na malá plátýnka a lepenky.

Vesnice, kterou Janoušek kreslil a maloval v předešlých letech, byla vždy vesnice, kterou viděl očima dítěte - proto tam hrály takovou úlohu interiéry pusté komory nebo seníku se svou strašidelnou opuštěností. Teď to je zase mýtus, ale nositelem mytických významů nejsou už přízraky z dětských vzpomínek. Je jím ten vesnický člověk, jak ho mohl poznat a pochopit tam na svém rodném Semilsku teprve ve svých mužných

letech: chudák, připoutaný od narození do smrti k zemi, až sám je už jejím kusem, ten "boží vyděděnc", o kterém psal tehdy roku 1920 v citovaném už dopise ze Záhoří.

Je to významná událost nejen v díle Janouškově, nýbrž v kontextu moderního umění vůbec. Moderní umění je svým vznikem i záměrem městské a velkoměstské; vesnická tematika není v něm už běžná. Vesnický mýtus Janouškových obrazů má svou paralelu leda právě v Čechách: v Rykrových obrazech z let 1936 a 1937. Janoušek a Rykr si byli v poslední době před Rykrovou smrtí velmi blízcí a je dobře možné, že Rykr tu měl na Janouška nějaký vliv. Rozhodně je tato mytologisace vesnice jedním z nejpůvodnějších přínosů českého surrealismu.

Ale Janouškovi šlo tehdy už o víc než o mytologii vesnice. Jako už v kresbě a obrazu Do noci dějin, tak nyní v celé tvorbě jeho posledního údobí se tato vesnická mytologie prolne v jedno s tématem války: vesnický chudák ve svém nekonečném a marném plahočení se stane symbolem nekonečného utrpení lidstva v dějinách.

Dobře vycítil tento zvláštní charakter Janouškova díla Jiří Padrta, kdy psal po jeho souborné výstavě roku 1965 o tom, že Janouškovo dílo nemá lehkosti, svobody a snovosti nadskutečna Miróova, Ernstova a Dalíova a že proto také z české malby třicátých let je asi nejbližší dramatickosti tehdejších dějin. "Křídla Janouškovy imaginace jsou stále jakoby připoutána k zemi", psal. "Je příliš vázána na syrovou látku života." (Kulturní tvorba III:39, 1965.)

Postava venkovského chudáka zůstává tedy pro Janouška posledním symbolem lidského osudu. Mění se zároveň v boschovskou nestvůru. Lidi a věci jsou změteny v divých scénách do nových bytostí. Je tu člověk-mísa svírající rukama obrovskou kost, aby ji ohryzával; člověk-žehličí prkno s přehozenými třmeny, hlídací bouda skrývající hnízdo červů, již jsou zároveň lidskými prsy i prsty, bytest s rostlinným tělem, ptačími pařáty a prsty-listy; člověk, jenž se změnil v obrovské ucho. V kresbách roku 1941 vzniká obraz Invalidovo odpoledne, který je pak datován v únoru a březnu 1942: groteskní figura sedící s roztaženými pahýly paží i nohou, hlavu změněnou ve vřeteno a starou žehličku na dřevěné uhlí připoutanou k pahýlu nohy jako protězu chodidla. Zároveň se v kresbách objevuje námět Kráčivce (je to Holanův kráčivec z Prvního testamentu); resultuje ve dva malé oleje se šlachovitou mužskou figurou, jež jednou krá-

čí sebejistě s bičem v ruce, jednou s pánovitým gestem se napřahuje nad skleslým tělem - je to poslední varianta v řadě ikonograficky totožných obrazů bezmocné oběti a násilnického uchvatitele, do níž patřil roku 1936 Večerní máj a 1938 Španělské zdi.

Od počátku jara se jako obsese vracejí postavy ženských bytostí. Jednou je to necudná stařena s roztaženými nohama v oněch šněrovacích botkách s vysokými podpatky z počátku století, jaké známe už z Monologu opilé ženy, se zvrácenou hlavou jakoby v drámotě či opilosti a se scénou otevírající se jí v hrudníku; na obraze s názvem Těm, kteří přespávají pod mosty, který z této kresby vznikl, scéna v hrudníku je prázdná, ale do těla ženy je vetknut štětec a prolézají ji červi. Jindy má tato žena místo hlavy obrovskou upracovanou ruku a těžce ji opírá o selský stůl; v druhé variantě obrazu je v bezútěšné krajině se zbořenisky, vedle sebe zavěšenu kůži, staženou s lidské tváře, a sama už ztrácí lidský tvar. V jiném obraze tělo skácené na zem degenerovalo v změť lidských tvarů, z ní vyrůstá obludný útvar z listů a prstů zkřivených jakoby dnou a nabodávajících na jehlice tlusté červy. Jindy zas místo hlavy dostává motýlí křídla s kresbou ok; posléze je z ní Zlá harfenice s trupem bez hlavy a paží, z ní vyrůstá místo ruky kyjovitý tvar s okem a tlamou, vzniklý proměnami obrazu motýlího křídla. V kresbách je ještě žena, již z břicha vyrůstá hlava obojživelníka a hořejší část těla je berlami; žena-ještěř s vbodnutými vidlemi; žena-obluda ukřižovaná na zdi.

Jsou tu scény s vražednými rvačkami, krajiny, kde lidé prorůstají skalami a skály dostávají lidské tvary; nábytkové kusy jsou ptáky s lidskýma očima a ženskými prsy; je tu stráž s lidskými údý; obraz s hořícím domem, kde vlající dým se mění v lidskou hlavu s mnoha očima a pukliny země se zašněrovávají jako střevíce; znovu a znovu ona amfora, která se kdysi stkvěla v Sedící figurě a prvním Interiéru a nyní pukla a rozpadá se; a kresby a olejové skicy se stvárami a ději, které se už nedají popsat a které ani malíř nestačil zřetelně zachytit. V červnu maluje Janoušek Krajinu s hmyzem, velikou scénu s polem rozpadajících se tvorů nejspíše lidských, s člověkem nabodnutým na stěnu s trny a s obrovskými kobylkami (předobraz Hirošiny v ní bude vidět Šmejkal); a naposled ještě obraz, kde před nedomalovanou už postavou drobné sehnuté ženy - je to nejspíše Janouškova matka - šlehá krvavý déšť na plát-

no, jehož rámem je rozepjaté a rozlámané lidské tělo: téměř podobenství umělcova osudu.

Celá zkušenost Janouškova života se slévá v jediný nářek všeho živého. Dějiny se vymkly z vlády člověka, staly se událostí kosmickou. Rozum nemá už moci, síly jsou rozpoutány - z růstu je dravost, z vůle zběsilost, z utváření zkáza, z plazení smrt. Janoušek maluje hroznou kroniku stvoření.

A zároveň se jeho umění rozvíjí do bohatství stále oslnivějšího. V kresbách čára hmatá po prázdné ploše a vytváří si živý prostor, v kterém dává vznik tvarům bytostí a věcí. V obrazech se rozsvěcují nebývalé barvy: zeleně, žlutě, oranže, růžové. Malíř Janoušek nabývá konečné převahy nad Janouškem kreslířem. Jeho dílo je u svého dovršení.

POESIE

Janoušek psal rád verše. Začal s nimi už kdysi na učitelském ústavě a vrátil se k nim toho roku 1930, který měl takový význam pro jeho malování. Byly to verše pro děti. Řeklo by se nenáročná kratochvíle a reminiscence na učitelská léta. Dával je hlavně do dětské přílohy Českého slova a Lidových novin a doprovázel je vždy štětcovou kresbou.

Od roku 1939 se Janouškovy básně mění. Dosud vznikaly aditivně z popisných prvků. Nyní nabývají lyrického děje. Mají své melodické vyklenutí a uzavření, místo běžných rýmů se objevují nové asonance, často je myšlenka shrnuta v přesnou zkratku. "Holubí vajíčko, zas tu jsi,/kdosi tě na dno června dal,/a nežli přišla neděle,/úsměv se z tebe vyklubal." ("Prázd-
niny", Lidové noviny, 9. 7. 1939; odtud i všechny další citáty.) Podobné metonymie vznikají i jindy. Sklizené ovoce je "ticho sčesané se stromů" ("Večerní krajina", 5. 5. 1940), jablka před noční oblohou jsou "zralé souhvězdí" ("Výprava", 25. 8. 1940). (Metonymie je vlastně obdobou Janouškových postupů v obraze.) Autor se zřejmě snažil zůstat v konvenci dětské poesie a mnohou básen tím deformoval. Ale toto už není pro děti: "Zbloudí-li šumař v housličkách,/je učarován tmou -/do očí namaluje strach/panenku zvětšenou.//Jediná struno, aspoň ty/na zvuk se rozpomeň" ("Almužna", 8. 12. 1940). Básně z druhé půle roku 1941 jsou zhusta uvozeny dějem, kde slova jsou soustavně podrobována významovému posunu: "Až běláskové odstěhují/co louka do snů nanosila" ("Letní dny", 27. 7. 1941). Nebo: "je-li tma hvězdou pokárána,/jde do koutku a slabikuje,/

nežli se změni na havrana,/který jí k ránu prozpěvuje" ("Novoroční", rukopis, asi konec 1941.)

Báseň "Poutník" je téměř meditace o vlastním osudu. Končí: "Život tě uvidí, leccos zvíš/a pobratříš se se štěstím" (28. 7. 1940). Ve "Výpravě" "hodina štěstí odbíjí/v orloji slunečnic" (25. 8. 1940). Báseň "Máj" apostrofuje "hudbu ranní": "Sladkost tvá, ryze vytepána,/zní anděly, tak zjihlá snem,/sad rozechvělý jako panna/shrnuje štěstí pod česnem" (11. 5. 1941). V básni "K Mikuláši" "zjevil se archanděl//snad ten, co do tmy někomu svítí/a nad střechami chví se,/chtěl abecedu štěstí sestaviti/z oříšků, jež samy rozdaly se" (7. 12. 1941). Báseň se proměňuje v modlitbu: "Co Ti mám říci, Svatá Panno,/než stín Tvůj splyne s andělem,//v trojici lásky se chvěji a chvěji,/pišťalka zkazkou zmámená,/chtěl bych se skrýti za naději,/za vrátka Tebou nezřená,//za klasy štěstím rozdrcené" ("Vánoční", rukopis, asi konec 1941).

Téma prázdnot přichází naposled. V básni "Slunce" stoupá k nebi "žhnoucí píseň boru": "vždy něčím sladce bezejmenná-/anděl, jenž do modra se svlék" (13. 7. 1941). Báseň "Listopad" se zpovídá ze stesku po anděli-snu a vyznívá nadějí v zahlazení bdělého světa (rukopis, asi konec 1941):

Strctí-li anděl duhu křídel,
je holé větvi podoben.

Je pouze tím, co zaleklo se,
když smu pokřehly nohy bosé
a na hřbitůvkách plakal den.

Tu probuzení počíná se zdlouha,
jako by kámen zpívat měl.

Tma sahá slunci na obočí
a rozespalí červotoči
chtěli by začít tancovačku,
při níž by zvonek vyzváněl.

Leč ticho časněji než včera
svéhlavým lesům lože odestýlá.
Zahnáno dešti v lístek babykový,
svolává mlhu, krůpěje i sovy,
poslední stránka jeho slabikáře
bude již sněhobílá.

A ještě anděl v básni "Srpen": "Prázdnoto, v přebývání tvém/
bezkrídlý anděl pláče" (rukopis, 1942).

Janouškovy prázdnoty jsou prázdnoty andělské - vstupuje se jimi do vykoupení. Souhlasí s obrazy z válečných let, které Janoušek dokončoval během roku 1941 a kde se také věci a lidé rozpadají a propadají do modrého prázdna: s Tkáčem, s nepojmenovaným obrazem rakve prorůstané květy. Ale jak máme rozumět básním o štěstí, psaným zrovna v době, kdy se Janouškovy obrazy plnily nejhrůznějšími monstry?

BEZKRÍDLÝ ANDĚL

Roman Jakobson v článku "Co je poesie" (Volné směry XXX, 1933-34) staví vedle sebe Máchovy lyrické básně a jeho naturalistické deníky a vykládá jejich diametrální rozdílnost jako "různé sémantické plány téhož předmětu, téhož zážitku". Dodává: "Kdyby Mácha žil dnes, možná že by zrovna lyriku ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil by spíš deník. Přiřadili bychom ho k Joycovi a Lawrencovi..." Je to u Janouška rozdílnost abstraktnějšího, hudebního prostředí básně a konkrétnější názornosti obrazu a rozdílnost adresáta, jednou dítěte, jednou dospělého. Přesto tu musí být hlubší spojitost, proč se táž zkušenost mohla utvářet takovým dvojím způsobem.

Dvojnásobný charakter mají zvláště v posledním údobí i Janouškovy obrazy. Upoutal už několik jeho výkladačů. Václav Nebeský psal v úvodu k první jeho souborné výstavě roku 1947:

"Rozum sám se stal běsem a běs rozumem. V zápase rozumu s instinkty rozum podlehl. Temné síly země se také otevřeně postavily proti němu. (...) A je to právě tento okamžik, kdy bouře a chaos propuknou, co se Janouškova malba rozhlaholí naplno v mohutném, do epické šíře zabírajícím chorálu." Miroslav Lamač psal o Janouškově díle jako o apokalyptickém vidění, ale zároveň konstatoval, že "i v tomto světě plane lyrismus", "bledě fosforeskující barvy mluví o něze malíře".

(Literární noviny, 2. 10. 1968.) Zdeněk Felix charakterizoval Janouškovo dílo jeho "ponurou a stísnující atmosférou", přesto chápal v něm i "zvláštní druh lyrismu, který prýští ze splývavého i vzrušeného rukopisu, plane z temného a přitom výrazného koloritu, promlouvá z měkké, někdy téměř melodické modelace tvarů a linií" (Výtvarné umění XVI:1, 1966). Jaromír Pečírka v katalogu výstavy Janouškových kreseb v Roudnici nad Labem 1966 psal o paradoxním "andělu zatracení" a

Marta Hejlová ukončila svůj rozbor: "Plátina zcela opanovaná zánikem, zkázou, rozkladem, beznadějí, vykvetou v krásně omamné Květy zla." Byla by mohla citovat i de Sada. Janoušek sám si tuto krásu dávno předpověděl - v onom dopise z roku 1920, kde psal, že právě v nepravidelnostech, zkresleninách a úchylnkách "dřímá rytmický zlomek vesmírného souzvuku a krásy".

Janouškův vesmír je neatropocentrický. Není to přesto svět mimo dobro a zlo. Dobro i zlo, dokonce i blaženost a utrpení jsou lidské míry, kategorie rozumu; to neznámá, že by byly fikcemi. Svět je roztržen ve svých dvojnostech a jsou to tyto dvojnosti, chápané rozumem. Jenže umění vidí svět nadto jakožto krásný. Tato krása není mimo tuto dvojnost, umění ji nedochází tím, že by ji překonávalo, že by k ní zlihostejňovalo, že by pro ně spor a svár světa ustal. S takovým ustáním by ustal i svět sám: svár je otcem věcí. Umění pro svou lásku k světu zpřítomňuje právě tento svár - Janouškovo umění je toho příkladem zvláště názorným. S ním však umění zpřítomňuje dimensi ještě jinou. Je těžko ji nějak pojmenovat - právě proto, že uniká diskursivnímu rozumu. Snad se dá říci, že to je dimense hloubky nebo dimense úhrnnosti světa. Pro účelné konání ve světě nemá významu: toto konání se musí uskutečňovat uvnitř oněch rozporných struktur světa, musí je znát, počítat s nimi, včleňovat se do nich, užívat jich. Pojmové řeči je tato dimense nepřístupná. I řeč je tu proto, aby užitečně člověka orientovala ve sváru světa. Proto se rozumová a pojmová analýza opírá o binární symboly. Znaky, jimiž tento svět evokuje umění, musí být rovněž založeny v této binárnosti. Je tomu tak zcela i v obrazech Janouškových. Ale to, co je v nich víc a co je činí uměním, není už z rozumu.

Umění jde dál, než kam může jít rozum. Rozum není všemocný člověk. Aby člověk mohl být bytostí rozumovou, musí být dříve bytostí vědomou. Je to jeho vědomí, co způsobuje, že není jenom ve světě, nýbrž také před světem; ne jenom účastník, nýbrž také divák; ne jenom žijící tento svět, nýbrž také mu rozumějící; ne jenom ho poslušný, nýbrž také tvořící. Má-li zůstat člověkem, musí především zůstat tímto vědomím. A tady teprve se umísťuje umění. Dříve než k svému užitečnému vykonávání života může použít svého rozumu, potřebuje člověk k svému lidskému existování ve světě způsob, jak si svět uvědomovat. Potřebuje sestupovat v plném vědomí k oné jeho úhrnnosti, která všechny jeho sváry objímá a tím tento svět

zachovává; vracet se do oné hloubi, odkud bytosti tohoto světa čerpají důvod trvat uvnitř jeho svárů i odvahu brát na sebe námahy a utrpení, které jim tyto sváry osudně přinášejí. Realizovat, uchovávat a sdělovat toto vědomí je smyslem umění. Omámení a oslnění, jemuž říkáme krása, ona zvláštní posila, již nám umění dává, ono dokonce štěstí, jež při něm prožíváme, je nejspíše pocit, že jsme na chvíli dosáhli vědomí oné úhrnnosti jsoucná. Ne náhodou bylo umění integrální součástí náboženských ritů.

Obhájci moderního umění se dovolávají často iracionality, která by vyvážila racionalismus našeho věku, a shledávají krásu umění v tom, že se vzdává rozumu. Z toho také vznikalo nedorozumění nad Janouškovým dílem: říkalo se, že je málo instinktivní, spontánní, že se nesvěřuje malířskému impulsu, že Janouškův surrealismus je pouhou dedukcí z teoretických premis. Je to jistě umění na výsost vědomé a tedy také racionální - jako přes svůj teoretický iracionalismus moderní umění všechno. Ale umění sahá přitom dál než rozum: je transracionální. Jeho štěstí není v ztrátě vědomí, nýbrž v jeho jasu. Janoušek to řekl v jedné pozdní básni:

Aby se slova nezdála jen něčím,
co podobu má štěbetavé řeči,
slijí se, jako zvon se slévá

("Do školy", 31. 8. 1941). Slova básně jako barevné tvary obrazu jsou tu proto, aby za nimi zněla ona veliká jednota, jež všemu dění světa a lidskému konání předchází. K této prapůvodní jednotě musí báseň a obraz sestupovat, z ní se vytvářet, ona je musí nést. Pak jsou báseň i obraz "zlomkem vesmírného souzvuku a krásy": pravdivým podobenstvím světa, a kdo tuto báseň či tento obraz vykonává, je tam, kde svět začíná, opakuje gesta stvoření.

Jinými slovy řečeno, skutečné umění je vždy tragické. Tragické je i umění Janouškovo. Bylo proto vykládáno jako pesimistické, dokonce nihilistické. Ale tragedie, jako je za optimismem, je i za pesimismem. Učí přijmout utrpení jako nezbytnost uloženou člověku za to, že smí být s tímto velikým vesmírem. Neboť z úhrnnosti jsoucná se zlo, utrpení, smrt nevylučují. Nejsou zhoubci světa; jsou nepominutelnou jeho součástí.

Janouškův vesmír, řekli jsme, není antropocentrický, člo-

věk je v něm kusem přírody, článkem vesmírných souvislostí; ale není to ani svět mimo dobro a zlo. Neboť člověk se ví, rozeznává a rozumí. Je proto schopen a nucen soudit a být sou-
žen. Příroda jest a je nevinná. Člověk jest a je vinen, aniž mohl rozhodnout o tom, zda chce být. V tom je lidská provi-
nilost bez viny. Andělským vykoupením je sklesnout do nevě-
domí, do prázdna. Ale člověk je "bezkrídlý anděl" a "v pře-
bývání prázdnoty pláče". Největším neštěstím je přestat být. Jediným světem člověka je tento náš svět; umění je tu proto, aby jej člověk dokázal svým vědomím obsáhnout, přijmout jej a v něm za sebe odpovídat.

V tom je tragický étos Janouškovy tvorby. Václav Nebeský jej postihl ve svém eseji (katalog posmrtné výstavy 1947). Janouškovo umění, píše tam, je nový mýtus, ale "je, jako kaž-
dý mýtus, mýtem v tom, co zatajuje. Obsahově je výrazem pře-
svědčení o téměř neomezené moci zla a slabé moci dobra. Ale právě proto, že moc zla je tak veliká a moc dobra tak malá, cena dobra stoupá. Stoupá cena toho, co má s a m o v s o -
b ě , ať poměry jsou sebekritičtější, důvod k tomu, aby pla-
tilo." A uzavírá: "Řekové, chtějíce omluviti bezútěšně pesi-
mistický tón svých tragedií, odvolávali se na očištnou a ob-
rodnou působnost vnitřních otřesů u posluchače. A takový cíl je také ztajen v Janouškově malířsky básnickém popisu posled-
ních věcí člověka a světa."

1970

Robert Crane

CHADŮV PRINCIP

(Esej o vnitřní situaci jednoho českého malíře, který byl
24. února 1945, ve svých jedenadvaceti letech, zabit gesta-
pem, když se pokoušel o útěk)

Smrt: násilná. Formy: deformované, tvrdé, ztuhlé, hrana-
té. Niternost: všude vnějšek. Světlo: mlha, noc, šero. Scéna:
rozvaliny, šibenice, kříže, hřbitovy, trosky, žádná scéna.
Hudba: skřípění, výkřiky, hlomozy. Stabilita: tornáda, země-
třesení, sesuvy půdy, laviny. Obyvatelé: vrazi, zrádci, stra-
šidla, zjevení, nevěstky, kati, stíny, démoni, masky. Symetrie:

křivá, porušená, rozbitá. Mír: pořád válka. Smyslnost: nic pro kůži. Vášně: chtíč, nenasytnost, chlápnost, sadismus, krutost, touha po ovládnutí. Bezpečí: závrať, děs, panika. Fauna: kajmani, netopýři, murény a obrovití pavouci, supi a bílí zřaloci, tyranosauři a buvolí ropuchy. Barvy: jedovaté, špinavé, těžké, intenzivní, surové, přehnané. Skutečnost: nepředstavitelná, ani v halucinaci ne, leda v halucinaci. Sexualita: sebevražda. Krása: osudová uhrančivá, smrtící, škaredá, hroživá. Flóra: baobaby, masožravé rostliny, gestikulující stromy, trní. Láska k přírodě: zamítavá. Zelená: příliš zelená. Trpělivost: okamžitě. Sochařství: příliš pomalé. Pohyb: gesta, nervové výboje, křeče, škuhání, nevědomé popudy, skoky. Živly: vítr, vlny, bouře, blesk, oheň, krev. Příroda: nepřírozená. Slovesa: být ukřižován, být rozčtvrcen, být zaživa upálen, být zhanoben, být ze sebe vyhoštěn, vyhoštěn ze svého těla, ze svého ducha, ze svého osudu. Stavy: horečka, úzkost, zběsilost, šílenství. Časy a místa: oceán, doba velkých ještěrů, raný středověk, zničená Sodoma a Gomora, války muž proti muži. Míra: přílišnost, nadměrnost, nestvůrnost. Protiklady: žádné přechody. Zbraně: palcát, samopal, bomba. Atmosféra: atmosféra. Svatý: Antonín, bez prasat. Inteligence: geniálnost, nebo nic. Pohodlí: strohé, trpké, řezavé, židle z ledu, lůžka z hřebíků, elektrická křesla. Orient: daleko. Maskot: dynamit. Láska: poušť. Bohatství: co zbývá.

Únor 45: jeden velmi mladý malíř, který se zapojil do odboje, je zatčen gestapem. Jelikož se pokusí o útěk, je zabit. Dílo, jež po sobě zanechal, zahrnuje asi padesát obrazů a četné kresby. Obrazy jsou krajiny se záměrně spěšným, hybným rukopisem, portréty mladých žen provedené vysokými pastami a škrábáním, aby působily drsně, autoportréty, jeden jako vyřezaný do plátna energickými, širokými pastózními tahy, jiný kleeovsky průzračný a jasný, velice působivý Jidáš, na němž se objevuje v předním plánu zrádný učedník s bledou tváří a nevraživým výrazem, napolo otočený k třem maličkým křížům v pozadí, a jeho obličej-masko tvoří jedinou světlou skvrnu v celé kompozici, několik Ukřižování, malovaných volně, neuhlazených, z nichž přinejmenším jedno je pozoruhodné jak svou kompozicí, tak i pojetím: u paty kříže se na místě Maří Magdalény seskupily nahé dívky. Najdou se tu též volné napodobeniny Brueghela, Carpaccia, Rubense, Ensora, Grünewalda a

kompozice související s válkou, z nichž nejsilnější je jakási Guernica viděná v duchu dramatu Za zavřenými dveřmi. Kresby, mnohem uvolněnější, jsou zčásti náčrtý aktů připomínající Schieleho a zčásti listy sestávající z kreseb několika, jen zdánlivě jednoduchých, symbolických, drsných, vypjatých, nespoutaných, v nichž je systematicky popírán iluzivní prostr i smyslová jasnost a v nichž se často vyskytují motivy bičovaného Krista a palby z kulometu. Cítíme v tom ve všem určité "vlivy", autor neměl čas vypracovat si zcela osobitý jazyk, ale jsou to zralá díla, díla, v nichž se projevuje udivující lidská vyzrálost. (Satan, postava pochybného vkusu, dává obvykle přednost mladistvým duším, ale bylo by asi ukvapené z toho vyvozovat, že každá forma expresionismu je znakem nevyzrálosti.)

Děj se odvíjí ve Zlíně (dnešním Gottwaldově). Malíř se jmenuje Václav Chad. Kdyby byl žil jen o několik let déle, byl by pravděpodobně vytvořil nebývalý umělecký svět, byl by dal tvar pocitům, jež zůstanou napříště v temnotách nevýjádřeného, byl by dokázal zviditelnit úžasy a zkušenosti, jaké nikdo jiný na jeho místě nebude moci vyjádřit. Panenské země krásy jsou přízračné, výlučné ameriky: připouštějí jen jediného objevitele a s ním také mizí. Chad byl umělec předurčený k tomu, aby nalézal, umělec stvořený pro jedinečné. A jeho smrt byla zčásti důsledkem toho, že naše kultura ztratila smysl pro nenahraditelné.

Jeho předčasná vyspělost a rychlost, s níž se vyvíjel, připomínají Rimbauda. Rimbauda z doby před Iluminacemi, před Sezónou v pekle, dokonce i před Opilým korábem nebo sonetem Samohlásky... Analogie jde ještě dál: Ukřižování s nahými ženami má básnickou atmosféru blízkou Ošálenému srdci (Mé smutné srdce plivá z lodi, / Mé srdce skryté v tabáku: / stříkají po něm čím se hodí / ...), některé kresby, v nichž se Chad zobrazuje jako Kristus s erekcí, připomenou výsměch Srdce pod sutanou, dvě šířkové kompozice Rozmluva za války a Krajina za války pramení ze stejné potřeby, s jakou se shledáme u Rimbauda: dělat poezii, která by současně vyjadřovala všechno, co je protiváhou lyričnosti (ošklivost, vulgárnost, prozaičnost "malých milenek", smrt toho, co se zdá spát, zestárlé Venuše, války usvědčující Boha, "kapustově zelenou" oblohu, "vyzvrácenou" pomádu, sny podobné "čerstvým výkalům", žalostnou sku-

tečnost Ježíšova lidu, "odporný soucit", Paříž proměněnou v "páchnoucí vřed na zelené přírodě", naši "dobu sága", naše "pekelné století", vmetené do tváře Théodoru de Banville, básníku lilii, a hořkost úsvitů po "básni Moře"...). Rimbaud musel psát básně o Komuně ne proto, že žil v její době, Chlad si musel v obrazech a kresbách odreagovávat válku ne proto, že studoval za nacistického protektorátu; z toho, že je nějaká doba tragická nebo krutě komická - která doba taková není? -, ještě nevyplyvá, že se v ní najdou básníci nebo výtvarní umělci, které to nutí tuto stránku věcí rozvádět a zvětšovat: epická struna nebo smysl pro ironii mnoha lidem zcela chybí a jsou, zdá se, neznámé i celým obdobím nebo kulturám.

Chadovo přerušené dílo je expresionistické. Taková je pravda. Ale co to znamená? Úsilí o výraz o expresi, není univerzální složkou umění: někteří malíři, a ti z největších, neměli jinou ctižádost než obnovovat ve věčnosti malby požitky oka, znovuvytvářet vnější podobu předmětů. Těžko si představíme němcu poezii, ale vizuální umění - ostatně obdobně jako hudba - nepotřebuje ke své existenci víc než být oživenou plochou. Umění může být jazykem, ale není to u něho nezbytností. Některé Cézannovy krajiny s horou Sainte-Victoire jsou nádherné obrazy, ale o ničem nevypovídají (a obráceně, v kostelích jsou tisíce maleb obtížených smyslem, ale svým autorům by patrně nezískaly přístup do ráje umění). Chad chtěl tlumočit pravdy, které přesahují vnější podobu předmětů, ale k tomu, abychom ho označili za expresionistu, nás opravňuje cosi jiného, co vzor příbuznosti slov nemá co dělat s expresivností jeho tvorby.

Romantismus, realismus, impresionismus, naturalismus, symbolismus, expresionismus, dadaismus, surrealismus, nová věčnost, abstraktní expresionismus, nový realismus, pop art, nová figurace, hyperrealismus, konceptualismus, transavantgarde... Dějiny literatury i dějiny umění oplývají velkými slovy, těžkopádnými a neprůhlednými, která mají spíše funkci kyje než pojmu. Kde se berou? Zdá se, že jejich vznik se řídí následujícím schématem: nejdříve je někdo vymyslí, aby sloužila jako hesla - umělci (obvykle druhořadí), novináři nebo majitelé galerií, všichni, u nichž je polemický zájem přinejmenším stejně silný jako zájem ryze umělecký; potom je převezmou vzdělané

vrstvy, kde mnozí jsou k umění naprosto lhostejní, ale nechtějí si dát ujít příležitost svým postojem ukázat, že mají duši (a každý ismus uvádí v pochybnost věci, k nimž lhostejní lidé zdaleka nejsou lhostejní); ve třetí fázi, když tato označení umožnila autorům se představit, získat uznání a prodávat - anebo ještě předtím - vystoupí někdo proti nim s nějakým novým velkým slovem, které je vzápětí zbaví nadvlády a ve veřejné paměti uvrhne do kobky zapomnění; a odtud jsou konečně povolána, aby se dostavila před zkoumavý zrak teoretika umění, který je šťasten, že má hotové škatulky, do nichž může roztrídít zněl děl a teorií, a který je, jako poznávací znamení, po drobných úpravách důstojně povýší na vědecké kategorie. Tak například slovo expresionismus označovalo původně různorodý guláš, v němž měli domovské právo malíři tak odlišní jako francouzští fauvisté, italští futuristé, členové skupiny Die Brücke a skupiny Der Blaue Reiter, a později začalo označovat mlšmaš opravený, v němž sousedí Ensor se Schielem, Kandinsky mnichovského období s Rouaultem.

Ke splnutí ideálního smyslu slova s jeho historicky podmíněným významem dochází příliš rychle, příliš brzy. Sledujeme-li ideální pól slova expresionismus, jsme nakonec nuceni zahrnout do něho díla, která se obvykle řadí pod jiné etikety a naopak z něho vyloučit díla, jež jsou s ním běžně spojována. Například Rimbauda stejně jako Lautréamonta a markýze de Sade si přisvojil surrealismus, ale jejich poetiky, jakkoli jsou rozdílné, by bylo přesnější charakterizovat jako expresionistické. Pro některé ze surrealistických básníků a malířů, jako pro Tanguyho, Magritta, Chara nebo Eluarda, je příznačná pomalost, klidné napětí, imploze, zatímco pro Artauda, Dalího, Massona a Mattu je příznačná otevřená, expanzivní, útočná prudkost. Byl to Breton, kdo definoval novou krásu jako křečovitou, ale základní smysl jeho hledání, které nalézá výraz jak v jeho básních, tak i v jeho prózách a v celé jeho sdružovací aktivitě, od základu popírá všechny tragické představy, které se vážou ke slovu křeč. U Schieleho by si krása zasloužila spíše označení tetanická, spazmická, ale naprosto mu, zdá se, chybělo epické cítění a schopnost zobecňovat. Požadavek chaosu u dadaistů, jejich kult provokace, systematické experimentování s antiuměleckými formami a opomíjenými materiály, systematické odmítání jakéhokoli konstruktivního postoje, to vše mělo původ v revoltě stejného druhu, jaká přivedla primiti-

vismus a používání čistých, křiklavých barev (jde tu ostatně o historickou vazbu: Galerie Dada v Curychu vystavovala v roce 1917 práce malířů ze skupiny Der Blaue Reiter a Die Brücke; Georg Grosz a Otto Dix, tradičně citovaní jako expresionisté, se podíleli na dadaistických akcích v Berlíně). Duchamp, jež někteří považují za typické ztělesnění dadaistického ducha, se mi jeví spíše jako výjimka: v celé jeho tvorbě i v celém jeho životě dominovala stránka racionální, filozofická, tendence k prověřování a kontrole; v ničem se u něho neprojevoje nepotlačitelný tlak prvotních sil, je mu cizí výbušná vášnivost, která ovládá většinu básníků a výtvarných umělců té doby. Ke všem problémům přistupuje s neuvěřitelnou svobodou ducha, jako by před ním nebyl existoval žádný umělec, jeho problémem však rozhodně nebyl problém nějakého osvobození. Spíše... problém výrazu. Ze všech umělců tehdejší doby byl nejmeně expresionistou ten, jenž nejvíc toužil dělat umění, které něco vyjadřuje, umění, které "hovoří" (v dopise Bretonovi: "Mé nevědomí je němé tak jako všechna nevědomí." A žádné zvláštní iluze si nedělal ani o inteligenci chaosu...).

A dále: v podstatě expresionistickým žánrem je i "černý", krvavý román, jenž byl v 19. století tím, čím je ve 20. století detektivka a bez něhož by Balzac, Hugo, Lautréamont nebo i Dostojevský nebyli napsali některé z nejzávažnějších knih světové literatury. Proto také z něho ve dvacátých letech čerpali často němečtí filmoví tvůrci náměty. Obecněji, existuje celá "černá" romantická kultura, kultura "démonická", jež byla velmi živá a velmi úrodná od konce 18. století až do druhé světové války a v níž se projevuje jedna ze základních modalit expresionistického principu. Nacistické delirium je jakousi úděsnou formou stejné poetiky, jaká inspirovala prvotního Fausta nebo Sto dvacet dní Sodomy (hrůznost umožnilo zma-tení umění a života). Tento druh expresionismu je kupodivu zastoupen dosti chudě ve výtvarném umění a představují ho tu autoři, se kterými se obvykle v této oblasti nesetkáváme: Victor Hugo svými lavírovanými kresbami a akvarely; I. I. Witkiewicz, s jehož dílem, současně démonickým a ironickým, jsme měli možnost se seznámit na výstavě otevřené v Centre Pompidou v Paříži; Josef Váchal (1884-1969), český grafik, od něhož jsme viděli jen asi dvacet listů - při příležitosti velmi krásné výstavy českého umění z konce 19. století, jež se

konala v roce 1985 v Darmstadtu -, ale ty dávaly tušit, že jde o jednu z největších postav v umění tohoto století. (Jeho počátky se časově kryjí s činností Die Brücke, ale z obtížné techniky dřevorytu, zvolené nepochybně pro její primitivní charakter, vytěžil autor mnohonásobně bohatší a rozmanitější účinky než ti nejlepší umělci drážďanské skupiny. Tematicky nám představuje jakýsi středověký fantastický svět, plný duchů, génů, vizionářů, démonů...);... Tři nezařaditelní umělci, víc než umělci (Witkiewicz psal také divadelní hry a filozofické eseje; Váchal ilustroval a ryl texty vizionářských básníků), jejichž díla vyvolávají něco jiného a něco víc než obdiv...

Dionýský charakter, ve kterém vidí Nietzsche ve svém Zrodu tragédie jeden ze dvou principů kultury, by se měl nově interpretovat z nedualistického hlediska. Konstitutivními rysy expresionistického patosu jsou jistě neschopnost dosáhnout jasu a vyrovnanosti, senzibilita zjitřovaná vším, co je "hluk a zuřivost", a odpor k suverénnosti vnímané jako nepřirozená, ale existují i nesčetné pohledy na svět, jimž je tento tragický dualismus naprosto cizí. Svět obvykle velmi široce přesahuje každý jeho výklad některým z velkých antagonismů, ať už je to antagonismus Boha a ďábla, mužského a ženského, Dionýsa a Apollóna, silných a slabých anebo Bróta a Thanata, a obráceně, potřeba převádět všechno na věčný konflikt, požadavek tragického dualistického mýtu by se snad měl chápat jako projev onoho druhu osobní osudovosti, kde protiklady jsou tak silné, že nepřipouštějí jakoukoli formu naturalizace života. Freud pokládal Bretona za blázna, ale jeho rozum byl stížen šílenstvím dosti podobného druhu jako Bretonovo (každé šílenství je současně jistou formou jasnozřivosti a svou jasnozřivost si nikdo nevybírám, nikdo si nevybírám svého "génia"). Stává se už zřejmým, že slovo "expresionismus" označuje dosti odlišné druhy poetiky, druhy "šílenství", které se mohou dokonce vylučovat, avšak vzdor této mnohosti, vzdor této neredukovatelné komplexnosti vytyčuje jakousi linii, která umožňuje navzájem svázat fenomény patřící různým dobám a velmi různorodým druhům kultury anebo i přírody: existují zvířata, existují dokonce i rostliny, jejichž podoba jako by byla poslušna mocnosti neméně temných a spřízněných s chaosem než mocnosti, které řídily osudy jedné části moderního umění.

Samozřejmě, že například ony velmi ohyzdné masožravé želvy nemají co mluvit do toho, jak jsou udělaný, ale může snad umělec o mnoho víc ovlivnit svou tvorbu? Někdy člověk může-a pokud může, i musí - volit mezi několika představami, ale představy samy si nevolí. Expresionistou není ten, kdo jím chce být. Jsou celé kultury (kultura je příroda společnosti), jimž jako by byla neznámá jakákoli forma kultu přemíry, paroxysmu: projevuje se snad dionýský princip v Egyptě, v Indii, v Číně, v islámu, ve francouzském klasicismu?

Expresionismus je transhistorický princip, který lze vysledovat dávno před počátkem 20. století, například u gotických katedrál nebo v aztéckém umění, ale který se uplatňuje rovněž v období po dvacátých letech. V názvu "abstraktní expresionismus" je položen důraz na dimenzi popudu, dimenzi uvolnění, příznačnou pro projev Pollockův nebo De Kooningův, tato dimenze je však stejně důležitá u Wolse, u Michauxa, u Dubuffeta nebo u Hartunga, kteří bývají řazeni spíše k informelu, gestuální malbě nebo tzv. art brut. Formálnost nebo národní charakter těchto označení mají za následek, že se přehlíží souvislost mezi věcmi, jako jsou Kienholzovy environmenty, Rauschenbergovy combine paintings, obětní akce Orgien-und-Mysterien Theater, Armanovy destrukce, Tinguelyho sebevražedné stroje, Kleinovy akce s ohněm, Pommeurelovy sochy-nože, přemalovávané obrazy Saurovy a Rainerovy anebo obrazy-akce Kantorovy, a přece je v tom všem zjevně určitý společný prvek. V "umění" je tento prvek, tato tendence jen jednou z mnoha dalších, v podstatě spíš vzácnou, pěstovanou většinou zvláště silnými individualitami, které se nedají zařadit do sledu ismů; v "populární" kultuře některé formy expresionismu dokonale zobecněly a rozšířily se a vytříbily způsobem nepochopitelným pro někoho, kdo se uzavírá do světa vysoké kultury. Rocková kultura je kulturou v tom smyslu, že tvoří samostatný svět, a je to kultura expresionistická. Její největší část, počítající s mohutnými, "bombastickými" efekty, je pouhou technikou dráždění nervové soustavy, existují však autoři a skupiny, jejichž hudba je určena i k poslechu. Některé písně Dylanovy jsou podle mého názoru stejně strhující jako nejkrásnější obrazy Van Goghovy, a jsou nekonečně bohatší, hlubší a krásnější než mnohé projevy současného výtvarného umění. To se ostatně stává nesrozumitelným, vyjmeme-li je ze všudypřítomného kontextu rockové kultury: malíři řadí se k ten-

dencím Neue Wilde, bad painting anebo k tzv. volné figuraci vedou dialog s hudbou skupin hard-rocku anebo punku. Kandinsky desátých let vedl dialog se Stravinským...

Získat přesnou představu o moderním umění v Československu po roce 1945 je obtížné, zdá se však, že ani tam nechyběly expresivní temperamenty. Teze, podle které je expresionismus výslovně německým fenoménem, se zdá patrně v hrubých rysech obhájit, bereme-li v potaz jen umění do druhé světové války. Výjimky (Picasso, Munch, Ensor, Van Gogh, Kandinsky...) potvrzují pravidlo: v každém případě je, zdá se, oprávněné tvrdit, že určitý typ expresionismu odpovídá čemusi podstatnému z "německé duše". Po roce 1945 dochází k jisté internacionalizaci: zaujetí násilným a přehnaným se projevuje u výtvarných umělců nebo spisovatelů žijících v kulturách, v nichž vládou hodnoty řádu, obezřelosti a míry, jako ve Francii, v Anglii, v Rakousku anebo, máme-li věřit odporníkům, i v Čechách. Uvedme například Václava Zykunda (1914-1985), grafika, malíře, tvůrce koláží a asambláží, zakladatele neosurrealistické skupiny Ra, Vladimíra Boudníka (1924-1968), grafika, vynálezce "informelních" grafických technik a proroka "explosionismu", Mikuláše Medka (1926-1974), malíře surrealistické víry, který vypracoval zvláštní způsob abstraktního zobrazování, v němž se současně uplatňuje s neobyčejnou intenzitou a bohatostí materiální stránka malby, Milana Knížíka (1940), organizátora "rituálních" happeningů, vynálezce oděvů-asambláží, šperků z odhozených předmětů, asymetricky tvarovaného nábytku, architektury z živlů (vody, ohně, ...), skladatele destruované hudby (ničitele komponované hudby), průzkumníka oblasti výlučně mentálního umění založeného na možnostech přeměny matematických nebo hudebních vzorců a formulí v architekturu a naopak, autora "quasi básní" Zdenka Berana (1937), jehož tragicko-groteskní environmenty si svou výrazovou silou nezadají s environmenty Kienholzovými, Aleše Veselého (1935), kreslíře a sochaře, jehož celá tvorba se točí kolem tématu ostnatého, špičatého, rozdírajícího, Karla Nepraše (1932), kreslíře, grafika a sochaře, jehož antropoidní figury z mosazi navozují velmi sarkastickou a drsnou představu lidského živočicha-stroje, ... Na Slovensku dělal v šedesátých letech sochař Jozef Jankovič (1938) tragické monumentální skulptury, neobyčejně působivé a originální, potom však, jak je patrné z katalogů, přesedlal na zcela jiné materiály i formát a

s cílem tlumočit svou velkou vizi lidstva, jež se proměňuje ve svůj protiklad, experimentoval s materiály zdánlivě nejméně vhodnými ke ztvárnění tragických hodnot: s měděnými šperky, architektonickými plány, tisky prováděnými pomocí samočinného počítače, reliéfy ze skládaného papíru. Bylo by samozřejmě zapotřebí vidět originály, ale zdá se, že ani v drobných špercích se zde neztrácí expresivní náboj.

Naše představa o expresionismu v sobě zahrnuje tak kontradiktorní hodnoty a odpovídá tak vysloveně neslučitelným uměleckým formám, že se vymyká jakémukoli pokusu o definici. Můžeme se jen pokusit ji jasně vyložit. Z filozofického hlediska je to velmi nepříjemné, ale jsme tu odsouzeni k nejasnosti. Jestliže vztahujeme existující, individuované kruhy a čtverce k idealitě "kruh-čtverec", budeme mít plné právo považovat je za příklady této ideality: každý kruh je kruh-čtverec, v němž chybí čtvercový prvek, každý čtverec je kruh-čtverec, ... Když přemýšlíme o expresionismu, jsme neustále v pokušení provozovat tento druh bezděčného intelektuálního šejdířství. (Filozofové jsou posedlí touhou proměnit kdeco v pojmy. A kdo není filozof?)

Mnohá díla řazená k expresionismu se vzpírají označení, které vyžadují, tj. po jiných stránkách odpovídají hodnotám anti-expresivním. V takových případech cítíme, že slovo není vhodné, ale jiné nemáme a přitom musíme označovat, zařazovat. (Který jazyk má takovou slovní zásobu, aby bylo možno vyjádřit protikladnost, dvojznačnost? Naše neustále obnovovaná tendence věřit v totožnost bytostí a věcí má mocnou oporu v chudobě našeho skřípavého slovníku.) V tvorbě Jankovičové nebo Neprašové je například něco vysloveně "objektivního", určitá neosobnost, která by podle bezděčného slovníku naší apriorní filozofie měla být neslučitelná s intenzitou výrazu. A obráceně, v díle Schieleho je osobní dimenze velmi citelná, ale je to umění tiché, umění ve znamení prázdna, které ukazuje nahotu, tělo a podivnost těla, výkřik, chcete-li, ale ani ne zobrazený. Pohyb směrem k vnějšku je omezen na minimum a necítíme tu žádný přetlak. S podobným paradoxem se ostatně shledáme i u Adrieny Šimotové (1926), v jejích plastických^z karbonového papíru nebo drátěného pletiva, které jsme mohli vidět v roce 1982 v Londýně: jsou to díla neobyčejně výmluvná, která "mluví" se zvláštní naléhavostí, která "vy-

zývají", a přitom vyjadřují velkolepým způsobem stavy bytí daleko přesahující slova: křehkost, zanikání, bytí v čase, bytí v prostoru, bytí v paměti a vrstvení času...

Na druhé straně existuje celá galerie umělců, kteří pěstovali ve výtvarné tvorbě formy "vášnivé", strhující, intenzívně barevné, sdělné, překypující, nanejvýš životné, a kteří tedy odpovídají základním valencím naší představy expresionismu, ale chybí jim jakákoli tragická dimenze. Tak je tomu například u Vlamincka, Kandinského z mnichovského období, u Chagalla, v jedné části díla Miróova, tak je tomu u Pollocka, u Dubuffeta, v Michauxových Pohybech, u Alechinského nebo u Appela a vůbec u většiny z těch, kdo se řídí zásadou "všemu nechť volnost", zásadou opojení podobně jako Rimbaud, tak je tomu v jádru i u Ensora ("Uzavřel jsem se s radostí do samotářského prostředí, v němž vládne maska, celá z násilí světla a třpytu. Maska mi říká: svěžest tónu, pronikavý výraz, skvělé dekorace, nezkrotné víření."), tak je tomu u Van Gogha, jenž měl tragický osud, ale jeho tvorba je vášnivým hledáním jasů, je jakousi sluneční vášní. Přes uvidující zjednodušení tvůrčí osobnosti, jakým se vyznačují skoro všichni velcí umělci, přes jejich "jednorozměrnost", by se patrně našla u mnoha z těch, jež jsem právě jmenoval, díla vyloženě temná, jako Van Goghova lebka s cigaretou nebo poslední obrazy Pollockovy, a samozřejmě by bylo absurdní považovat Ensora nebo Michauxa za optimistické autory, ale protiklad optimismu a pesimismu je jim cizí, znaky vytyčující tyto tvůrčí dráhy jsou v podstatě lyrické: je to umění uvolnění, dobrodružství, oddání se vášni, umění, v němž důraz spočívá na něčem zcela jiném než na mistrovství nebo na talentu. Podobně jsou Zpěvy Maldororovy anebo romány "božského" markýze založeny na fantastické exaltaci záporných hodnot, antihodnot, základních forem zla, a jsou v určitém směru expresionistickými díly par excellence, ale pokud mají tragický rozměr (patrný u Lautréamonta; Sade je pobuřující systematickostí v nelidskosti), pak jen jako jakési pozadí, něco, čemu je třeba uniknout: i tento jejich negativní expresionismus je v podstatě lyrický. Zato díla Schieleho nebo Šimotové nemají v sobě nic lyrického, anebo jen potud, pokud je i antilyrismus, hledáme-li jeho nejhlubší kořeny, jistým druhem lyrismu. Podobně Munch: obrazy jako Křik nebo Úzkost by patrně nebyly

mohly vzniknout bez příkladu Van Goghova, ale metafyzický děs, který vyjadřují, je mnohem hlubší než to, o čem vypovídá Autoportrét s užíznutým uchem anebo Pole s havrany. Mentální ovzdušší, které jim dalo vznik - Munch se je snažil vyjádřit s podivuhodnou radikálností, aniž v čemkoli ustoupil akademickým kritériím, a právě v této radikálnosti tkví jeho modernost -, je mnohem chladnější a je v něm mnohem víc deziluze. Pokud se dá hovořit o tragičnu u Van Gogha, pak je to tragično Jobovo, muže, který je stížen šílenstvím a nakonec se zabije, ale nepřestane osvědčovat svou víru: máme-li nějak charakterizovat patos, pro nějž Munch našel jazyk, je i slovo "tragický" příliš slabé, je příliš vznešené, poněvadž tu jde o něco mimo všechnu naději - kříž je prázdný - mimo vzpouru i mimo nenávisť, je to vize určitého naprosto uzavřeného světa, bez jakékoli možnosti záchrany, světa, v němž jsou lidé nevyléčitelně sami, světa redukovaného na "ticho nekonečných prostorů". Utrpení Van Goghovo bylo tak nesnesitelné, že zvolil sebevraždu, a srovnávat a hodnotit různé druhy krajního utrpení je nepřípustné, ale Munchovu vášně patrně nelze charakterizovat jinak než říci, že byla hlubší. Asi jako když se chce člověku zvracet a nemůže, ale jako trvalý stav. Munch si zaslouží označení expresionista ne proto, že chtěl, aby umění něco vyjadřovalo (podle toho by bylo expresionistické například celé dílo Gauguinovo nebo i Cézannovo, ve kterém není napovrch zjevný záměr o něčem vypovídat, ale které je chvalozpěvem na nejprostší věci, oslavou kruhu pomocí jeho kvadratury), ale poněvadž jeho způsob vyjadřování vylučuje odtažitý, kontemplativní postoj, poněvadž jeho obrazy zapovídají utopii smíru se síticí, a toto zatvrzelé odmítání jakéhokoli ústupku umění, tento druh barbarství se projevuje znaky v každém směru protikladnými těm, jež charakterizují díla lyrických expresionistů: ti jsou všichni koloristé, pracují s čistými, intenzívními, zvučnými barvami, zatímco on užívá systematicky chladných barev, lomených tónů, modrozelených mrtvelných akordů, - všichni respektují krásu alespoň jako intenzitu, zatímco v jeho obrazech (víc než v jeho grafikách) je krása natolik ohrožena ošklivostí, jako by ani nebyla měla být výsledkem malba, umění - všichni se vyznačují hudebností, jejich díla mají charakter induktivního kontinua, který je tak příznačný pro hudbu, zatímco u něho je silnější než kdekoli jinde dimenze přerušení, příznačná pro malbu.

Munch není naprosto výjimečný případ ani v dějinách lidské senzibility, ani v dějinách umění. S podobnými druhy patosu se shledáme u autorů "apollinského" typu jako Poe, Baudelaire, Mallarmé, Kafka nebo Kubin, anebo u autorů typu expresivního jako Corbière, Laforgue, Artaud, Michaux v kresbách vzniklých pod vlivem meskalinu, Bacon nebo Rainer. Řadí se sem i některé filmy Antonioniho a četné filmy Bergmanovy. Ať jde o díla symbolistní, symbolistně-expresivní, nesymbolistně-expresivní nebo nesymbolistně-neexpresivní (protiklad tu není absolutní: Munch je zároveň symbolistní i expresivní), existuje určitý společný jmenovatel, který nespočívá jen v temperamentu, ale možná i v umělcově potřebě tvořit v důvěrném světě svého utrpení. Je to zvláštní. Nejvlastnějším smyslem každého umění je možná jakýsi únik, ale tady jde o únik v zrcadle, o únik, který člověka přibližuje tomu, čemu chce uniknout. Psychoanalytici by možná v této souvislosti hovořili o masochismu a jistě existují četné analogie s vášní milence na Venuši s kožešinou, ale každá věrnost tomu, co vám působí muka, nemusí být ještě touhou po milostném otroctví. Jde tady o určité bytostné hnutí, které nesouvisí s "principem reality". Spíše než užívat takového zjednodušeného slovníku by bylo třeba hovořit o "principu pravdy" nebo "principu nahoty".

Umělec jako hypersenzibilní bytost, vidoucí v říši slepců a jednookých, "vznešená duše" mezi hrubci, obdařený živější obrazností, jemnějším vnímáním, zjevnější a dalekosáhlejší inteligencí, pohotovější pamětí, zesílenými emocemi, schopný vyslovit nevyslovitelné, vyjádřit nevyjádřitelné, odhalit netušené, silný díky své neobyčejné křehkosti. Takovouto osudově mytickou představu - život nepřipouští anatomické modely a každá kůže chrání také vnějšek před vnitřkem - většinou rozhodně popírají skuteční malíři, básníci, romanopisci a filmoví tvůrci, kteří jsou pouze odborníky v té či oné oblasti senzibility a nereagují a priori živěji a jemněji než ostatní na to, co nepatří do jejich sféry. Ale kdyby od nás někdo požadoval výčet těch, kdo se nejvíc přiblížili ztělesnění tohoto mýtu, ápak je možno dovolávat se plným právem právě jmen, jež jsem tu uvedl.

A jedovatá slina jako kontrapunkt: v epidemii expresionismu, jež během posledních deseti let zachvátila většinu mladých umělců v západních zemích, není závadou sám expresionismus. Ani to, že většinou nic nevyjadřuje. A stejně ani jeho nárok vyjádřit mnoho při využití volnosti, jakou skýtá umění řídící se jen svou "vnitřní nezbytností". Nikoli. Závadou je to, že zde nejčastěji vůbec o nic nejde. Pohybuje se to mezi čímsi jako nic a nic moc na velikých nebo obrovských formátech a skromní tvůrci váhají mezi vyhrocenou megalománií a slavomamem ("Ze služebníka králů se umělec stal králem lidstva a každý ho potřebuje", Dokoupil). Kdo si libuje v podobných úsudcích, vystavuje se nebezpečí, že bude přiřazen k typu lidí, kteří odmítali Muncha nebo Picassa s tím, že by jejich plátna mohla být výtvozem desetiletého dítěte, a opak nelze prokázat, ale proč pocítujeme při pohledu na současnou expresionistickou tvorbu tak zřídka skutečné pohnutí? A proč máme také tak zřídka dojem, že se setkáváme se skutečnou osobností? Expresionistické umění vůbec a možná že celé moderní umění je uměním charakteru, ale charakter děl není zárukou jejich kvality a zdá se, že současná inflace onoho expresního expresionismu spočívá z největší části právě na opačné iluzi.

Vraťme se však k neznámému malíři. Nelze se zpětně domáhat, kam by byl Václav Chudý v malbě došel, kdyby byl přežil válku. Z toho, že těch několik málo děl, jež nám zanechal, svědčí o neustálé potřebě komplexní strukturace prostoru, a z toho, že jejich expresivnost, spíš tragická než lyrická, má původ v jednom z nejvyšších etických principů v umění, který mu ukládá tlumočit obě stránky lidských bytostí a situací - vnitřní i vnější, "objektivní" i "subjektivní", osobní i neosobní -, lze možná vyvodit, že by si nebyl zvolil "informelní", postsurrealistickou linii jako například Boudník, Medek anebo, v poloze mnohem jasnější, klidnější, Čestmír Kafka, který studoval ve Zlíně ve stejné době jako on (a který, dříve než objevil svět forem vlastních jen jemu - například velké černobílé krajiny upomínající současně na Chirica a na zen -, prošel obdobím nefigurativní informelní malby blízké Tapiessovi). Jeho lhostejnost ke každému čistě estetickému zřeteli a jeho výrazný zájem o osud člověka v dějinách umožňují také vyloučit jako nepravděpodobné, že

by se byl v dalším vývoji přiklonil k neokonstruktivismu anebo se zaměřil na problematiku průzkumu "světa, v němž žijeme", která byla platformou Skupiny 42, vzniklé za války (její orientaci lze označit zhruba jako "neorealistickou", podobně jako hovoříme o "italském neorealismu", a její členové se chtěli postavit proti tomu, z čeho už se tehdy stal surrealistický akademismus; nejvýznačnější uměleckou osobností této skupiny byl patrně básník Jiří Kolář, který později v šedesátých letech znovuobjevil a zcela nově použil techniky koláže, jejím teoretikem byl Jindřich Chaloupecký, od něhož známe studie o českém umění a o Marcelu Duchampovi). Tak lze načrtnout vnější obrys toho, čím byl byla bývala Chadova dráha v poválečném umění. Ale možná že by ji byl sám od sebe ukončil: Rimbaud přestal psát v devatenácti letech... Možná... Možná.

František Šmejkal

SIONOVA PODOBENSTVÍ SVĚTA

Zbyšek Sion zaujímá v současném českém umění zvláštní postavení. Jeho tvorba, vycházející zpočátku z radikálního kolektivního programu informelu, se postupem času stále více individualizovala a zároveň i vzdalovala současným výtvarným tendencím. Teprve nedávný vývoj světového umění (které se po dlouhém období konceptuálních spekulací opět vrátilo k obrazu) některé aspekty Sionova solitérního díla znovu aktualizoval. Ne snad tím, že by se Sion tomuto novému trendu přizpůsobil, ale že jej v něčem anticipoval. V jeho zdánlivě nečasové tvorbě sedmdesátých let byly totiž obsaženy některé prvky, k nimž se současný vývoj vrací (expresivní barevnost, výrazová brutalita, četné odkazy k minulosti ap.). Na druhé straně je zde však řada rysů, které Sionovu tvorbu od současné divoké malby zřetelně odlišují.

Sion se před polovinou šedesátých let, záhy po opuštění informelního programu, soustředil na vypracování svého vlastního představového univerza, které je povahou svých symbolů zakotveno v minulosti evropské kultury, ale zároveň je i synceno jeho současnou životní zkušeností a stává se tak podobností dnešního světa. Aktualizace tradičních symbolů a

témat, vyjádřených živým, emotivně naléhavým jazykem přítomnosti, dává Sionovým obrazům zvláštní hloubku a univerzální platnost, neboť převádí jeho výlučnou osobní zkušenost do polohy obecně platného kolektivního mýtu. Důležitou složkou Sionovy tvorby je i její silně zdůrazněný moralistní aspekt. Malba pro něj není jen záležitostí estetiky, ale i etiky, je mu prostředkem k vyslovení soudu nad světem, k vyjádření jeho morálně kritického stanoviska k dnešnímu životu, nástrojem meditace nad smyslem lidského bytí. Proto také nejen tradiční symboly, ale i zcela všední současná témata nabývají v jeho tvorbě osudového zabarvení; např. běh pro něj není sportovním výkonem, ale marným útekem odnikud nikam, symbolem míjení pravého smyslu lidského života; zápas je vždy bojem o život, o vládu nad světem, osudovým střetnutím dobra a zla; obyčejný oběd se mění v sarkastickou parafrázi chamtivosti, v obludnou hostinu moderních kanibalů. V jeho obrazech se tedy neobráží klamný povrch života, ale rezonují v nich hlubší vrstvy lidské zkušenosti, plné dramatických konfliktů, skrytých vášní, obsesí a pudových sil. Cílem jeho tvorby je demaskovat tuto skrytou a často také utajovanou tvář reality, jejíž konvulzivní rysy se nevyznačují právě klasickou dokonalostí. Těžko je pak vyčítat Sionovým obrazům, že ani ony nejsou krásné. Podstatnější je, že jsou pravdivé, že svou drastickou nadsázkou zjevují pravou podobu reality, že nám odkrývají svět ne jak se na povrchu jeví, ale jaký ve skutečnosti je.

Sionův výtvarný talent se vyhranil velice záhy, a to v radikálním odporu k vžitým malířským konvencím a tradičním vyjadřovacím způsobům. Ještě za studií na Akademii se Sion stal spolu s Antonínem Tomalíkem, Alešem Veselým, Zdenkem Beranem, Vladimírem Boudníkem a několika dalšími členem skupiny Konfrontace, která k nám v roce 1960 uvedla problematiku informelu a přispěla tak k názorové radikalizaci a nové orientaci značné části tehdejšího mladého českého umění. Poetika jejich děl byla sice inspirována Tápíesem, Dubuffetem, Fautrierem a Burrim, ale zároveň byla podmíněna i jejich specifickou životní zkušeností, na jejímž utváření se výrazným způsobem podílela i literatura (Hašek, Kafka), nová hudba (Stockhausen, Boulez) a divadlo (Beckett, Ionesco). Asketický a někdy až rudimentální způsob života těchto mladých malířů se obrazil ve volbě asketických výrazových prostředků a drastických výtvarných postupů. Jejich díla se vyznačovala dů-

sledným popřením barevnosti, redukcí palety na černobílou škálu nebo temné monochromní harmonie, důrazem na hrubé, nemalířské materiály - hadry, plechy, dráty, prkna, provazy, spojované akronexem a syntetickými laky a zpracovávané propalováním, rytím, škrabáním, svařováním. Ve skupině Konfrontace tak vzniklo nové pojetí výtvarného díla jako hmotného, emotivně naléhavého, brutálně destruovaného objektu, který představoval specificky českou verzi evropského informelu.

Zbyšek Sion, který se zúčastnil až 2. výstavy Konfrontace (30. 10. 1960) v ateliéru Aleše Veselého, vnesl do tohoto kolektivního programu osobitý akcent. Jeho první abstraktní koláže a asambláže byly sice založeny, podobně jako práce jeho přátel, na exponování drsných materiálových struktur a emotivním účinku expresivních zářezů, vrypů a otvorů, pronikajících do nitra obrazové hmoty, ale zároveň se od počátku vyznačovaly lyričtější modulovaným koloritem, laděným do jemných harmonií okrá, hnědí a žlutí. Záhy nato, v roce 1963, se Sion rozloučil i s abstraktní skladbou a vrátil se k tradičnějším malířským technikám, ke kombinaci syntetického emailu, akronexu a olejových barev, které stále ještě zdůrazňovaly hmotnou stránku malby, ale už s vyloučením neklasických materiálů. V horní části jeho strukturálně pojatých obrazů se objevila dělicí čára horizontu, která je specifikovala jako krajiny či spíše jako průřezy geologickými vrstvami zemské kůry (Pod horizontem, 1962-1963; Pustá krajina, 1963; Zátoka klidu, 1963-1964). V těchto příměrech telurických sil, připomínajících některá starší Dubuffetova díla (např. *Natura genitrix*, 1952), začalo krystalizovat Sionovo symbolické pojetí obrazu, odkazující k obecným představám a pojmům, uloženým v kolektivní paměti lidstva. Krajiny už nejsou pouhou obnaženou hmotnou strukturou země, ale stávají se průměrem jejího zrození (Genesis, 1963-1964) nebo symbolem smrti a zániku (Řeka Styx, 1963). V Genezi je zachycen okamžik, kdy se z chaosu amorfních struktur informelu rodí organizovaný obrazový svět - kosmos, řízený zákony a vůlí svého autora. Podobně je tomu ve dvou variantách Venuše v ulitě (1965-1966), jež symbolizují proces zrození živé bytosti z elementární prahmoty animované obrazové struktury.

Téměř současně se začala v Sionově díle rozvíjet druhá, fantazijně orientovaná linie tvorby, v níž se plně uplatnila

jeho groteskně laděná imaginace. Na jeho obrazech se z amorf-
ních, ale nyní již barevně rozjasněných struktur informelní
podmalby začaly rodit podivné bytosti, navazující někdy na
tradiční symboliku minulosti, ale konfigurované do zcela no-
vých podob, vyznačujících se bohatě rytmizovanou, dynamickou,
barokní formou a brutálně expresivní, někdy až karikaturně
zaostřenou fysiognomií. Takové jsou např. jeho Apokalyptické
kobylinky I - III (1963-1966), zpola hrozivá, zpola groteskní
monstra, novodobé symboly zkázy a zániku světa, který se
ocití na prahu nukleární katastrofy. Takový je i Švarný Mo-
loch (1963-1965), ironická persifláž korumpující moci peněz,
věčný symbol těch, jimž se smysl života redukuje na touhu
po dosažení bohatství a moci. Na Sionově obraze se tento od-
věký symbol změnil v groteskně obludného principála, na je-
hož vztyčené ruce se odehrává efemerní příběh smyslu zbavené-
ho lidského života. Příkladem nelítostné síly osudu je i Kuře
Usurpátor (1963-1965), v jehož zobáku se člověk stává bez-
mocnou loutkou.

Sionova fantazijní tvorba šedesátých let vyvrcholila
v několika velkých, brilantně malovaných obrazech, jejichž
katastrofická imaginace reflektuje stupňující se ohrožení zá-
kladních humanitních hodnot a zároveň i hrozbu totálního se-
bezničení celého lidstva. Tuto zcela novou historickou situa-
ci vyjádřil Sion pomocí starých biblických symbolů, které jí
dávají univerzální platnost a v nichž se odráží v dějinách
lidstva stále přítomné vědomí viny a trestu. Gog a Magog
(1966) je symbolem odvěkého zápasu o nadvládu nad světem, ale
zároveň také příměrem permanentního boje dobra a zla. Hroutí-
cí se Babylonská věž (1966-1967) je obrazem potrestané pýchy
rozumu, sebevědomého, ale stále si nerozumějícího světa, kte-
rý tvrdošíjně staví svou budovu civilizace, sahající dnes
skutečně až do nebes, aniž by byl přitom schopen vytvořit
alespoň základní podmínky lidského dorozumění. Konvulzivně
zmítané nitro země Ve znamení hvězdy Pelyněk (1966) je apo-
kalyptickou vizí konce světa, přírodním nebo vyprovokovaným
kataklismatem, kdy se uspořádaný kosmos opět mění v chaos.
Těmito obrazy se také uzavírá vývojový cyklus, v němž Sion
vnesl do české malby, oscilující tehdy mezi subjektivními
zpovědními a neosobními konstrukcemi, skutečně velké a hluboce
lidské téma, varovné a znepokojující poselství, dotýkající se
nejzákladnějších otázek života a současného uspořádání světa.

Koncem šedesátých let se Sionovy tvorby dotkl příklad nové figurace, který jej přivedl k určitému zcivilnění a sémantickému zjednodušení jeho obrazů. Jejich ikonografie se začala omezovat na hlavy a jednotlivé figury, zbavené někdejšího mytologického aparátu, ale nikoliv hlubších symbolických významů. Současně se změnila i technika. Hlavy a postavy už nevyrůstají ze silné strukturální podmalby, ale jsou utvářeny systémem různobarevných, nepravidelně ohraničených plošek na neutrálním plošném a někdy dokonce geometricky členěném pozadí. Zároveň s intenzifikací koloritu vzrostl i expresivní potenciál Sionových děl. Jeho hlavy nabývají drasticky obludných, groteskních, někdy až karikaturně vyhozených podob. Nejsou to však karikaturní studie individuálních fysiognomií, ale spíše povahových vlastností a charakterových typů (Prolhaný úsměv, Jedovatý jazyk, Kazisvět ap.), jsou to portrétní studie zloby, podlosti, mravní zvrácenosti člověka, v nichž se opět obráží Sionův kritický a moralizátorský vztah k současnému světu. Podobný význam mají i jeho figurální obrazy, v nichž se často objevuje téma pádu, zápasu nebo běhu, elementárních úkonů, obdařených hlubšími významy. Pád je nejenom výrazem bezmezného zoufalství, ale i morálním pádem, běh je vždy panickým útekem, pronásledováním, bezcílným štváním. Sionovi se tak podařilo těmi nejjednoduššími prostředky reprodukovat některá svá stěžejní témata, která dřív na sebe brala podobu složitých mytologických podobenství. Např. nalitostný zápas dvou nahých postav (Život je boj, 1971-1972) je variantou Goga a Magoga (1966), jeho obludně deformované hlavy jsou rodinými sestrami mytologického archetypu Hlavy Medusy (1966).

V sedmdesátých letech se Sion vrátil k složitým, někdy až sémanticky přetíženým barokizujícím kompozicím, v nichž se začaly objevovat situace z klasických děl evropského výtvarného umění, dosvědčující stále prolínání přítomnosti s minulostí, která je zde však chápána nikoli jako vzor nebo následování hodný příklad, ale spíše jako kontrast k brutální přítomnosti. Současně se začíná měnit i Sionova malířská technika. Plošná struktura živě kontrastních barev a expresivně traktovaných forem je nejprve na několika místech prolomena iluzivně malovanými monochromními objemy, většinou fragmenty lidského těla, které narušují a relativizují celý dosud jednotný obrazový systém a paradoxně tak zdůrazňují jeho umělost a neskutečnost. V několika jiných obrazech se pak Sion uchyluje k ilu-

živní výstavbě obrazového prostoru, která v posledních dílech nabývá výrazné převahy. V některých obrazech, zvláště v pokračujícím cyklu Hlav, však i nadále přežívá kontrast iluzivně budovaného objemu a neutrálního plošného pozadí.

Prvním dílem tohoto nového cyklu je *Poslední snídaně v trávě I* (1971), kde se známý motiv slavného Manetova díla objevuje jen jako podružný detail, jako obraz v obraze, zatímco téměř celá plocha plátna je zaplněna třemi obludnými hlavami, navazujícími na Sionovu tvorbu z konce šedesátých let. V druhé variantě, v *Poslední snídani v trávě II* (1973) se kompozičně pozměněný fragment Manetova výjevu posunul do prvního plánu a byl zároveň doplněn antickým torzem, tzn. původním inspiračním východiskem tohoto výjevu, který Manet převzal od Raimondiho a ten zas od Raffaela. Sion se zde tedy pokusil o jakousi historickou rekonstrukci této známé kompozice, o sloučení několika časových a významových rovin, jejichž hlubší význam je však těžko dešifrovatelný. Výmluvná konfrontace idealizované minulosti s pesimisticky viděnou přítomností je tématem jeho několika dalších obrazů jak o tom svědčí např. *Amora* (1974-1975), na níž sousedí Laokoon s pin-up girl nebo klasická hlava antického Apollona s žádostí znetvořenými hlavami našich současníků.

V popředí *Poslední snídaně v trávě II* se objevuje ještě jeden důležitý prvek, bohatá vegetace, která se pak rozroste do přebujelých a zároveň fantastických podob v cyklu *Skleníků* a v řadě dalších obrazů. Skleníky se staly pařeništěm nových fantastických bytostí, vyrůstajících z květináčů, záhonů i zdí, a obdařených zvláštní hektickou vitalitou, ostře kontrastující s klidným klasickým profilem antické Venuše nebo s neosobně chladným, hyperrealisticky přesným zobrazením některých moderních přístrojů sdělovací techniky (telefonu, mikrofону, magnetofonu), které jsou zde snad proto, aby zachytily tajemnou řeč těchto náhle oživlých rostlin, jejichž monstróznost si nijak nezadá s předchozími Sionovými hlavami (*Skleník s tajnosnubnou Venuší*, 1976; *Nečekaná návštěva*, 1978-1979 aj.). I tyto zdánlivě tak neobvyklé obrazy jsou hluboce zakotveny v tradici evropské kultury. Antropomorfizací rostlin navázal Sion na starý manýristický princip antropomorfizace přírody, který se uplatnil zvláště ve skládaných obrazech rudolfínského malíře Giuseppe Arcimbolda. Jeho příklad je patrný i v několika novějších Sionových obrazech, skládajících lidskou po-

dobu z kamenů, tyčí a organických tkání (Věžohlav, 1979; Rekonstrukce hlavy, 1981). Ostatně se zdá, že téměř nerozlišitelné prolínání prvků z rostlinné, nerostné a živočišné říše se stává jedním z nových skladebných principů Sionovy tvorby (Zákoutí, 1982). Jeho poslední díla navíc svědčí o určité obrodě jeho tvůrčích sil, o radikálnímu pročištění jeho obrazů, které se v sedmdesátých letech začínaly dusit přemírou hermetických významů a barekni přebujelostí forem.

Duben 1984

Jiří Šetlík

VZTAH K MÍSTU (Kolíbal - Demartini - Jetelová)

Předmětem následujícího zamyšlení je porovnání tvorby tří sochařských osobností dneška. Vzdor odlišnosti dat narození, uměleckých východisek a generačních vazeb (včetně různorodosti výtvarných typů) vnucuje se domněnka, že je tu mezi Stanislavem Kolíbalem, Hugem Demartinim a Magdou Jetelovou co si společného. Víc, než odvaha k hledání soudobých výtvarných prostředků (která je vlastní generačním vlnám v Čechách po roce 1945), víc, než vyrovnávání se světem i zdroji domácích tradic ať jejich přijímáním, nebo popíráním (což patří po věky k problémům zdejší kultury a umění), vystupuje do popředí v projevech jmenovaných umělců aktualizovaný vztah k místu. Místem se míní fenomén duchovního povědomí a pocitu určovaného konfigurací krajiny i měst, dějinností i přítomným děním v oblasti - v daném případě - střední Evropy, jejímž srdcem jsou české země s magikou Prahy, se specifickým myšlením, cítěním a představami zdejších lidí. Směřování k místu jako k pevnému bodu umělecké výpovědi je dialogem s prostředím, jež umělce formovalo a jehož obsah i smysl postihují metaforou uměleckého obrazu. Nejde tedy o vnější podobu místa, ani o odlišnost národní či státní. Místo je vědomím souvislostí, které se promítají do obsahu i forem tvorby až po přiznané zakořenění v důvěrně známé zemi. Pro veřejnou konfrontaci tvůrčích výsledků, z nichž by bylo možné vysledovat zmíněného společného jmenovatele, měli více příležitostí Kolíbal s Demartinim. Bylo to v 60. letech (kdy Jetelová teprve studovala) na

několika výstavách doma i v zahraničí. Příbuznost v odlišnostech obou umělců připomenula se zjevněji na výstavě Jeden okruh volby (Písek, 1967) i v jejich účasti na výstavě Nová citlivost (Brno, 1968). V odpovědi na otázky katalogu zdůrazňuje každý z autorů individuálnost svého umění, "otevřeného současnému světu, zaujatého jeho viditelnými jevy, ale i skrytými principy". Spirituálně založený Kolíbal zůstává vůči civilizaci skeptický: "Nevidím možnost ve vnějším použití toho, co civilizace vytváří bez umění. Spíše v tom, jak ji ovlivnit." Optimistický materialismus Demartiniho chápe naopak "industriální civilizaci jako reálné prostředí moderního člověka". Věří, že "inženýři a konstruktéři meziplanetárních raket a meziplanetárních měst napomáhají bourat strop dnešního myšlení i ve výtvarném umění". Mělo se stát, že přístup prvního od vnitřní představy k vnějšku formy a druhého od zářivé inspirace jevy k niternosti prožitku tvaru sblíží stanoviska obou umělců.

Bylo to patrné po více než deseti letech, kdy se Kolíbal, Demartini i Jetelová setkali na společné výstavě v Mnichově (1983). Leccos se změnilo v ovzduší, z něhož vycházeli, ale došlo i k proměně jich samých. Shodně si začali hlouběji klást (společně s jinými ze spoluvystavujících, jako se Šimotovou i Boštíkem) otázky poměru člověka ke světu. V jejich tvorbě se markantně zreadlil existenciální pocit. Od nejaktuálnějších tendencí světového umění se lišili více přístupem k obsahu než formálními prostředky. Každý po svém jako by svým dílem meditoval o podstatných věcech bytí. Prostřednictvím volených forem objevovali v obyčejném estetickém a v banálním spirituální. Zdálo se, že jejich umění žije uzavřeno do svého vnitřního světa, avšak působí silně tajuplností významů. Část kritiky postřehla, že Kolíbalův konceptualismus a jeho prvky minimal-artu, Demartiniho rezidua z konstruktivismu i brutální podoba figurace u Jetelové jsou jiného rodu, než jaký se vyskytuje v mezinárodním umění. Valnou většinou však bylo ceněno především to, že umělci používají výrazových prostředků ve světě obvyklých, nebo že se jejich plastický projev dotýká projektů tzv. environmentu. Hlavní problém odlišnosti přístupu k vyjevení obsahu a jeho příčiny zůstaly mimo pozornost.

Údajně světová orientace u jmenovaných tvůrců již zdaleka nebyla jakýmsi doháněním umění světa, ale daleko zřetel-

něji vymezováním vlastní tvůrčí identity soudobými tvárnými prostředky. Závažnější byl pro ně vztah k situaci prostředí, s nímž se cítili být spjati a které bylo polem jejich objevů. Podobný postoj není v dějinách českého umění, zvláště od počátku 19. století, něčím novým. Tzv. světovost vyvažuje nevyhnutelně vyrovnávání s tradicemi myšlení a představ specificky domácího původu. U tvořivých duchů není příklon k jednomu z těchto pólů nikdy jednoznačný - tak už tomu v Čechách a vůbec ve střední Evropě bývá. Magnetismus prostředí, který formuje tvůrčí vědomí, je tu mocnější než jinde. Nezbytně vyzývá i k tomu, aby se současně pohlíželo za plot domova. Tento prostor se nepodařilo oddělit od ostatního světa stejně, jako mu nebylo možné vzít jeho svébytnost. Přijímal již dávno ustalující se slohové proměny, jakkoliv si je podle vlastních podmínek i potřeb přizpůsoboval. Z životní nutnosti ovlivňoval však obsah umění a posouval jej do středu zájmu. Takto volba orientace k té nebo oné straně nebyla v umění odvislá jen od svobodné vůle tvůrců, ale víc než kde jinde usměrňována situací a okolnostmi doby, stavem společnosti, jejího myšlení i cítění, jejích vnitřních i vnějších potřeb. Tyto vazby pochopitelně ovlivňovaly stejně tak výrazové prostředky oněch druhů umění, které nebyly závislé na jazyku jako společném jmenovateli.

Dějinné zkušenosti a nároky odlišné od ostatního kontinentu prosakovaly ve středoevropské oblasti až nápadně do charakteru, fungování i vývojových cest kultury a umění. Od procesu vzniku až po jeho společenské užití není zde dílo prostě posvátnosti, připomínané mu sociální podmíněností. Dar talentu je výsadou, za niž se musí platit. Z hlubin kolektivního vědomí vynořuje se nepřestajně přesvědčení o výjimečné společenské odpovědnosti umělce.

S těmito nároky se dostávaly do konfliktu proměny uměleckých názorů a zvláště pozornost, věnovaná formální stránce díla. Stěží se prosazovala subjektivita, patřící k rysům novodobého umění. Odsouzení došly snahy o vyjádření klimatu doby vyslovením osobních pocitů tvůrce. Nezbytnost tvůrčího hledání setkávala se s neporozuměním. Lehkost improvizace a jakýkoliv sklon k nezávaznosti projevu byly vylučovány z hodnotících měřítek. Tyto tlaky nepůsobily na umění jen z vnějšku, ale včlenily se - jako zábrany i jako podněty - do tvůrčího myšlení. Proto zde přirozené a nutné překračování tradic

a překonávání ustálených estetických norem bývá tak dramatické, označováno jednou jako cizáctví, jindy jako nesrozumitelnost, ačkoliv se podobné změny ve srovnání s jejich průběhem jinde ve světě zdály krotké, tiché, málem domácí. Z pohledu zevního byla často pomíjena jejich svébytnost, vnitřní oprávněnost a zdůvodněnost.

Téže problematiky se z jiné strany dotkl ve své 'nobelovské' řeči Jaroslav Seifert. Literatura, podle něj, která má "vedle své kultury pojmového myšlení, vedle kultury rozumu nejen svou lyriku, nýbrž také svůj patos, své drama, svou živou tragedii, může dávat dost sil duchovních i mravních ke zvládnutí úkolů, před něž je společnost znovu stavěna". Nelze asi jinak, než se tak jako básník i v roce 1985 odvolat na společenskou odpovědnost umění! Pripusťme, že ho k tomu vedou ohledy na dnešní krizi světa, takže právem i zdejšímu umění přisuzuje řešit úlohy celospolečenského významu. Rysy a podmínky daného prostoru, které zdánlivě tvoří začarovaný kruh, obrací Seifert v pozitivní výzvu současnému umění. Kolíbal, Demartini, Jetelová ji tak jako někteří jiní umělci, přijali. Po svém začlenili do obsahu své tvorby vztah k místu, jemuž jsou odpovědní, místu, jež jim představuje vědomí dějinnosti i živý patos prožívání přítomné existence.

Mezi těmi se jako první doma i v zahraničí prosadil svým uměním S t a n i s l a v K o l í b a l (nar. 1925 v Orlové). Současně sleduje od studentských let aktuální proudy světového umění. Nepřestává je porovnávat s uměleckými zdroji domova, z nichž vyrostl a s nimiž je spjat. Jeho úspěchy na mezinárodní scéně byly v mnohém podmíněny autorovou schopností proměnit přijaté tvůrčí podněty ve vlastní řeč, která odpovídá myšlení prostoru, jemuž náleží. K tomu patří též jeho obhajoba hodnot českého umění. Mezi tvůrce, které v tomto směru prosazoval, zařadil podle svého stanoviska rovněž Demartiniho a Jetelovou.

Kolíbalovo původní zaměření k ilustraci bylo dáno jeho studiem u Antonína Strnadela na VŠUP (1945-51). Rozšířil je o scénografii, kterou vystudoval v letech 1951-54 na AMU u Františka Tröstra, u něhož zůstal poté asistentem (do roku 1959). Při skromném živobytí pro sebe a svou rodinu překlenuj tak nesnadné období dogmatických let. Proti druhům z generace mohl si také zachovat větší nezávislost na kompromisech veřejných zakázek. Závažnějším přínosem pro něho samotného bylo rozšiřování oblastí výrazových prostředků. Plošné vyjadřování

obohatit o plastické a jím vstoupil na pole organizace prostoru. Napříště mohl již podle vlastní vůle kombinovat způsoby výrazu, prostředky i materiály, aby ztělesnil vnitřní výtvarné představy, na nichž jeho umění stojí.

Ukázalo se totiž, že tento jeho vnitřní svět bude vždy překrývat sklony ke smyslovosti, jež se mu jevila povrchní a odporovala jeho spirituálnímu přístupu ke skutečnosti. V tomto směru dostalo se Kolíbalovu senzibilnímu talentu základní lekce v jeho chudobném domově. Představoval spoře osvětlenou světnici v řadovém domku dělnické kolonie. Stála v šedivé krajině na pokraji hald. V prostém a obyčejném se naučil objevovat zázračné a pohádkové. "Lampa..Potom postel..Potom strop. Otevřít oči a podívat se do takového čista, které porušovala jen šňůra lampy.. Vždycky jsem si přál žít jednou v prostoru klidném, jako byl můj strop", (napsal do svého katalogu, 1967). Kolíbalova spiritualita má pevné zázemí ve víře v Boha; je, bez okázalé religiozity, páteří umělcova myšlení i jednání. Zdůvodňuje též jeho nezáměr o napodobování jevové skutečnosti. Pokouší se proti tomu o její výklad s cílem reflektovat ve výtvarném obraze řád světa. Nakolik má takové úsilí smysl, o tom ho přesvědčovaly první umělecké lásky, jako malba V. Boštíka, poezie J. Orteny či próza A. P. Čechova. Tak jeho umění, "vzdáleno zdání života, je projevem souběžným k žití a analogickým k bytí" (Th. Messer, 1973).

V 50. letech mělo ohlas několik nekonvenčních inscenací, které navrhl pro různá divadelní představení. Zájem vyvolaly i Kolíbalovy ilustrace. Jejich nepopisné pojetí vyvolalo ovšem spory s objednavateli (ilustrace k Mickiewiczovi byly odmítnuty; kresby k výběru Čechovových povídek autor po vydání sotva obhájl). Kolíbalův ilustrátorský sloh je velmi osobní. Charakterizuje jej snovost, úsporná, zkratková kresba a střídmost ve volbě motivů. Vyznačuje situace dějů, ale nevypráví o nich. V knížkách pro děti (soubory ze světových pohádek) jsou motivy dramatizovány expresivní barevností. Z ostatní literatury doprovází Kolíbal přednostně texty, které umožňují obrazné vystižení niterných stavů jedince (Tasso, Čechov, Gorkij, Solženicyn a d.). Trvalý zájem o ilustrátorskou práci není u něj dán jen tím, že se mu v určitých etapách stala zdrojem obživy. Přitahuje ho převod literární látky do výtvarného plánu, přebásňování pojmů v obrazy, vytváření imaginárního světa, který je ozvěnou reality. Službu knižní kul-

tuře rozšířil Kolíbal o typografické úpravy časopisů, knih, katalogů i návrhy plakátů a příležitostných tisků. Ve volbě písma, zalomení textu i reprodukce ctí sledovanou funkci, již podřizuje výtvarný řád upravovaných tiskovin.

Kolíbal si navykl neodvádět nikdy polovičatou práci a improvizovat nechce. Výtvarná odvětví, jež ovládl, vzájemně porovnává, promýšlí jejich technologii i výrazové schopnosti a každou získanou zkušenost promítá od své tvorby. Tímto způsobem zhodnotil poznatky z ilustrátorské práce, scénografie i sochařství, jemuž se systematicky věnoval od roku 1953, od instalací výstav, které jej zaujaly jako další podoba tvůrčí činnosti. Pomohlo mu přitom, že byl s to se vcítit do myšlení umělců, jejichž díla prezentoval a naučil se sladit soubor exponátů s daným prostorem i s ohledem na diváka. (Mezi lety 1962-65 uplatnil se v instalacích výstav tvůrčí skupiny UB 12, jejímž byl sám příslušníkem. Poté to byly především výstavy s kulturní tematikou či pouze výtvarnou, na nichž se podílel, např. Velká Morava, 1964, Paris-Prague, 1966, Současné čsl. umění v Turíně, 1967 a v Římě, 1969, Dílo Jiřího Trnky, 1969, 90+1 židle, 1972, Osm umělců z Prahy v Mnichově, 1983 apod., včetně výstav vlastní práce.)

Vypěstěný cit pro měřítka a proporce, jaký osvědčil při instalacích výstav, využil v návrzích a realizacích výtvarně řešených prostor nebo jejich částí. Kolíbalův odhad rozvrhu a plastického pojednání hmot v poměru k ploše a výškovým vztahům prostoru je přesný. Tektonické a výtvarné články spoluurčují objem vzduchu a světla, intimnost nebo monumentalitu prostředí. Autorovo stanovisko vychází z promyšlené koncepce úkolu, při němž prostředky co nejjednoduššími a nezdobnými mění anonymní prostor v konkrétní místo, zapamatovatelné, emocionálně působivé. Kromě jiného měly zkušenosti z těchto zadání podstatný význam pro vývoj Kolíbalova sochařství. (Již návrh na výtvarné řešení čsl. zastupitelského úřadu v Brasílii, 1963, naznačil způsob umělcova koncepčního myšlení. Práci s plastickým pojednáním funkčního článku architektury dokládá řešení podpůrných zdí pankráckého předmostí metra, 1964-69, reliéfní stěny kanceláře ČSA v Sofii, 1964, dělicí zdi pro čsl. zastupitelský úřad v Londýně, 1967-68 i dekorativní venkovní zdi čsl. kulturního a informačního střediska v Berlíně, 1977-78. Jako prostor pro kontemplaci pojal střešní zahradu čsl. pavilonu na Světové výstavě v Montrealu, 1966-67,

zatímco odpočinkový ráz dal úpravě zahrady čsl. zastupitelství ve Stockholmu, 1970. Jako environment s ústředním plastickým prvkem byl navržen neuskutečněný Památník protifašistických bojovníků pro Prahu - spolu s M. Hejným a Z. Rothbaurem, 1969, realizována kompozice Pocta Japonsku v čsl. pavilonu na Světové výstavě v Osace, 1969-70, a Památník 50. výročí sl. rozhlasu v Praze-Kbelích, 1972-73. Náročnou úlohou bylo výtvarné řešení vstupní haly Mramorového paláce v Teheránu, 1976-77.)

Od 60. let se do středu autorova zájmu dostávala plastika, vycházející z jeho dávnějších zkušeností se sochařským tvarem. "Mnohokrát jsem začínal dělat sochy. Poprvé v letech 1942-45. Pak v roce 1947. Pak v roce 1950 a 54", říká sám. Zvláště v tomto výtvarném druhu mu neprofesionální východisko usnadnilo kombinovat principy ostatních disciplín, které ovládal. Plody svých sochařských výzkumů v podobě drobných sádrových plastik, většinou ženských torz, zveřejnil ke konci 50. let. Náznakovou formu, zobecňující spíše pojem než předlohu podle modelu, vyrovnávala její smyslová přesvědčivost. Plastiky vycházely z poučení ve skulpturách řeckých Kyklád. Úkoly s plastickým tvarem v architektuře pohnuly autora k tomu, aby s opuštěním komorního měřítka změnil způsob vyjadřování ve prospěch nefigurativního tvarosloví. Jeho sochy jsou vlastně úvahami o povaze skutečnosti. Nesledují podoby jejích vnějších jevů. Jsou to modely situací hmoty, vycházející z představy o vyšším řádu, jímž se řídí příroda i člověk. Kolíbalovy plastiky, připomínající stavebné články organické i anorganické přírody, geometrie, tektonika, symetrie, statika a další - vymykají. Sledují a zpodobují to, co řád porušuje, proměňuje, co se z něj vyvazuje.

Sochař pracoval převážně se sádrou. Líbila se mu její neutrální bělost, její křehkost, tvárlivost i pomíjivost. Respekt k charakteru hmoty a jejích vlastností měly i odlitky do kovů. S hmotou, jak je zvykem v klasickém sochařství, nikterak nezápasil. Šel jí podle představ organizoval do dvoj- i trojrozměrných podob, skládal a sestavoval, což povrchnímu pozorování mohlo připadat spekulativní a aranžérské. Vyjevení rozporů v podobách těchto komposic jako objektivního znaku reality jej přimělo pracovat s formami čistými, dokonale provedenými, příbuznými technické estetice. O ničím nezatíženou výtvarnost usiloval i ve svých kresbách z let 1963-72 (zčásti provedených

na deskách, fixovaných lakem). Zpracováním jsou blízké jeho plastikám. Osnovou kreseb je obvykle síť vertikálních a horizontálních linií. Sledují dráhu volně spuštěných nití, stejně jako jejich nečekané výchylky, vzniklé stočením, zauzlením, přetržením. Také výkyvy drátů, vyrůstajících z modelované základny, vybočení břevna z vyrovnané sestavy sobě podobných nebo rozlité hmota sádry na úpatí sevřeného úhlu vztyčené konstrukce vykazují podobné chování. Součástí přírodního dění jsou zásahy sil, které dynamikou porušují dojem stability řádu.

Od poznání této lability v objektivním světě dospěl autor ke zpochybnění estetického řádu forem, s nimiž pracoval. Úmyslně jej porušil volbou (dotud) antiestetických materiálů. Od 70. let se souběžně vyvazoval z úzkostné minimalizace výrazových prostředků, jichž v plastice používal. Rozlomil uzavřený kruh ušlechtilých materiálů i tvarů. Fascinovala ho obyčejnost hmot. Z vykrajovaných ploch stavěl rozměrné sestavy, popírající trojrozměrnou prostorevost. V opaku k realizacím v architektuře, ve kterých musí být výtvarné prvky roze-staveny do reálného prostřanství s ohledem k pohybu návštěvníka. staví organismus volné sochy do přímé souvislosti s podlahou, stěnou, úhlem místnosti a doslovuje ho jen pomyslným náznakem prostorových vazeb. Šlechtěné i hrubé materiály skládá do komposic, které vnějším vzhledem připomínají geometrické obrazce. Struktury povrchů prken, překližky, kartonu, kamene, voskovaného plátna doplňuje zčásti gestuální malbou nebo kresbou, také drátky, provázky, zbytky stromoví. Konkrétní a abstraktní se prolíná, stejně jako strupaté plochy s hladkými, zalomené se zaoblenými.

Někdejší umělcova snaha o "vytvoření 'prázdná', budovaného ze vztahu dokonalosti a nedokonalosti tvaru" (A. Perilli) vyústila ke konceptálním plastikám, které sledují vnitřní protiklady tvarů, postavených do jakéhokoliv neutrálního interiéru. V sázce je vztah plasticity a prostoru, barevnost, struktura a skladebnost tvaru, hmotný dojem z ní i fiktivnost jejích objemů, ploch, linií. Kolíbalovy plastiky se staly oltáři rozporuplné tváře reality, jejíž podobu převádí do svých plastických úvah. "Mám rád .. zvláštní prolnutí určité dokonalosti s nedostatečností, to je to, co sleduji. Co se střídá, mění, roste a chátrá. Co se vychyluje z pravidelnosti. Co nemůže být nikdy ukončeno..." Toto vyznání dostatečně cha-

rakterizuje umělcovu snahu dobrat se různými cestami projevu otázce, která je pro jeho tvorbu zásadní: komplikuje ji, dává jí však vysoký cíl: "Vyjádřit bytí."

Autoři, kteří se dobírali podstaty Kolíbalova tvoření, shodují se většinou na filosofických otázkách, které klade. Na vztah "řádu a ne-řádu, vztah dvojí podoby materiálu - geometricky uspořádané a měkké, přesně neohraničené" poukazuje J. Valoch, připomínající, že Kolíbal tím "nesleduje kontrast, ale vzájemnou podmíněnost obou". Podobně tvrdí K. Srp jr.: "V jasném, přímém a jednoduchém pohledu, který tvorbou Stanislava Kolíbala prostupuje, je obsažena jak duchovní operace, tak životní událost. Roviny obou těchto aspektů, formálně pojatých v střetu plného a prázdného, celého a rozbitého jsou určujícím znakem." Proti předhůzkám přizpůsobivosti umělcova projevu aktuálním tendencím obhajuje jej J. Zemina: "Kolíbalovo dílo je věrné současnosti nikoliv pro novost za každou cenu, ale spíše pro potřebu a schopnost, být věrno samo sobě, sledovat vlastní cestu, pohnout se z osobní základny tvorby do rychlého proudu vývoje umění...".

Je to tedy protikladnost skutečnosti samé, jež se stala hlavním tématem Kolíbalova sochařství. Vyslovuje se k ní ústrojenstvím forem, jejich uspořádáním, pojetím plastiky, která je i není environmentem. Této koncepci odpovídají i umělcovy tužkové kresby z 80. let: za věcným zobrazením krychlí, kuželů, obdélníků i trojúhelníků s vrženými stíny vystupuje proti jejich matematické zřejmosti labilita, nezřejmost jejich postavení. V kresbách jako v plastikách hledá však autor pevný bod, jež by měl být spočínutím a jistotou života i umění. Sám jej definuje jako poměr díla k prostředí, jež dílo určuje a vykládá, povýtce ve smyslu duchovním: "Jestliže něčeho dobrého dosáhlo moderní umění vůbec, je to tam, kde usilovalo o spojení s místem".

Ačkoliv datem narození dělí H u g a D e m a r t i n i h o (nar. v Praze, 1931) od Kolíbala jen šest let, odlišují jejich umělecké východisko předpoklady výchovy doma i na studiích. Demartini vyrůstal jako velkoměstský kluk. Výtvarný talent, který zdědil po otci, rozpoznala vzdělaná a muzicky založená maminka, na níž ležela celá tíha rozhodování o budoucím osudu dětí. Po válce se Demartini dostal jako učedník do kamenosochařské dílny Otakara Velínského. Vyučil se u něj (1946-49) základům řemesla a navíc získal od tohoto skvělého

kameníka řadu cenných poznatků o sochařském umění. Pokud následující Demartiniho studia na pražské Akademii v ateliéru Jana Laudy (1949-54) byla na jiné rovině zopakováním učednických let, měla na jeho dozrání vliv jednak osobnost profesora, jednak klima ve škole. Lauda představoval v očích studentů spojení se Štursou a Guttfreundem, tedy s tradicemi moderních proudů českého sochařství, jimž chtěli po svém přispět. Proti tomu působilo tehdejší klima na Akademii dušivě prosazováním ideologických požadavků na umění i konzervativním zaměřením dogmatické estetiky. Sami se museli orientovat, a často potajmu, v dění světového i domácího umění 20. věku až po současnost, včetně plodů kultury a myšlení, které byly rovněž na indexu. (Mezi studenty se kolportovaly oficiálně prokleté knihy a časopisy, opisovaly se nevydávané verše Seifertovy, Ortenovy, Prévertovy, texty Kafkovy, Teigeho a dalších.) Svoboda projevu, po níž adepti umění toužili, byla na štíru s požadavky sledování tradic a příkladů akademického realismu.

Na závěr studií a po absolutoriu vyrovnal se Demartini s výsledky Laudovy výuky několika podobiznami a komorními komposicemi. Poučení jsou v nich odvozena spíše z rané renesance, zvláště z Donatella, než z doporučované plastiky 19. století. V umění ho však málo přitahovalo napodobování přírodního modelu v úpravě vládnoucích estetických norem, které bylo podmínkou veřejného uplatnění. Příležitostně se věnoval restaurování soch. Sám a s nejbližšími přáteli ze studií promýšlel cestu k formám, jež by vyjádřily pocity současnosti a odpověděly na otázky prožitků (v podobném směru, jakým se ubíralo světové sochařství přítomnosti). Demartiniho duchu snad nejvíce imponovaly proměny technické civilizace. V jejích stavbách, projektech budoucnosti, strojích, v objevech vědy a techniky, vstupujících do životního provozu, hledal inspiraci pro vlastní tvárný systém.

Než se mu však podařilo vysledovat principy nové estetiky, jež by mohl realizovat ve svém projevu, musel překročit bariéru mezi zpodobováním vnějších jevů (se všemi důsledky pro sochařský tvar, jeho objem, modelaci, obrys a vztah k prostoru a vytvářením novotvaru, který sleduje bez přímé závislosti na objektivním obraze světa fantazijní představu. Dostatek imaginace a vyhraněné již výtvarné citlivosti, jež mu dovoľovaly myslet v konkrétních podobách forem, mu tento krok

usnadnily. Demartiniho první svobodné projevy uspokojovaly romantickou stranu jeho duše. Zahleděn do sebe, formuloval podobu vnitřního modelu. Papírové koláže, založené na geometrické abstrakci, na nichž pracoval kolem roku 1958, nahradil na přelomu 60. let cyklus strukturálních reliéfů. Mají nízkou modelaci zvýrazněnou expresivní červenou patinou. V labyrintu forem, zabírajících jejich velkou plochu, je očividná analogie ke gestuální abstraktní malbě. Spontánní, intuicí vedený rukopis má plastické kvality. Lze-li práce tohoto sochařova období označit za důležitý výzkum nových pro něj vyjadřovacích způsobů, nejpodstatnějším činem byla změna klasického objemu sochy za plasticky pojednanou plochu. Tím dovršil roztržku s nápodobou reality, která se do jeho plastického projevu bude vracet jako abstraktní nebo konkrétní znak.

Krajní subjektivnost informelního tvarosloví mu záhy přestala vyhovovat. Proti romantickému myšlení prosadil se u Demartiniho vrozený i naučený způsob věcného, povýtce technického vidění světa. Tomu nejlépe odpovídaly konstruktivistické tendence. V tvarech, odvozených ze základních prvků geometrie, nacházel odezvu zákonitostí skutečnosti a vztahů, podle nichž je uspořádána. Zvolil cestu v české plastice málo obvyklou. Načas přestal modelovat. Reliefní skladby svaňoval z kovů, používal chromovaného plechu, mosazi, hliníku, organického skla. Komposice na stěnu i na položené ploše, určené k umístění na sokl, sestavoval z připravených prvků. Byl plně zaujat čistou plasticitou stereometrických forem, válců, koulí, krychlí, plných, zkosených i proříznutých, které někdy kombinoval s podkladovými plochami čtverců, obdélníků a kruhů. Některé z plastických článků tónoval, většinou však využíval optických reflexů v konkávních i konvexních tvarech, v nichž se zkresleně zrcadlil okolní svět i jeho děje. Byly to práce dokonale provedené po technické stránce, umožňující variabilitu v kompozičním sestavení.

Demartiniho osobní výklad konstruktivismu měl úspěch u nás i v zahraničí. Nebyl jen předmětem zájmu sběratelů, ale uplatnil se i v architektuře interiérů. Pro sochařovu uměleckou odpovědnost však konkrétní užití jeho komposic v prostoru nebylo předmětem uspokojení. Položilo mu nové otázky o obsahu díla. Dotýkaly se nejen formální stránky jeho variovaných reliéfů, u nichž mu začalo vadit, že jsou příliš estetické a jsou chápány někdy jako pouhá výzdoba prostoru. Podněty ke

zmíněným otázkám přicházely i odjinud: změnily se podmínky práce a věkem se proměnil i sám sochař. Svým optimismem patřily konstruktivní reliéfy nadějným 60. létům. Nové desetiletí přineslo stíny, které nečekal. Jako občan i jako umělec si uvědomoval vztah k prostředí, v němž žije v naléhavosti existenčního pocitu. Působily i jeho prožitky osobní: v příbytku s atelierem, který si postavil, pocítil, jak vážný je pojem domova, vyvolávající vzpomínky na dětství, na maminciny lekce z literatury. Vyzývaly k rekapitulaci sochařských zkušeností a hodnot, s nimiž se seznámil na cestách světem. Na vývoj Demartiniho uměleckého myšlení měl v onu dobu navíc vliv zúžený okruh přátel, mezi nimiž zvláště Jiří Kolář podněcoval jeho tvůrčí hledání. Dospěl k závěru, že se nevyhne změně koncepce vlastní tvorby. Skutečnost života, jejíž obsah chtěl svým uměním sledovat, si zprvu redukoval na vyjasnění vztahu ke konkrétnímu prostoru, s nímž byl spjat a v němž se pohyboval.

Obsahovost forem, jež nechtěl zbavit výzkumné objevnosti, nutila ho nacházet významové souvislosti mezi plastickým znakem a prostorem. Začal proto znovu modelovat a ke konci 60. let vytvořil sérii Uvězněných plastik. Byly to komorní komposice fiktivních situací, v nichž se ve vymezeném prostранství setkávaly mondénní figury s chromovanými geometrickými prvky. Na tento druh modelů reality navazovaly v 70. letech Krajiny s oblaky a stínem, obdobně uzavřené do pomyslného prostoru, který ohraničovaly skřínky z plexiskla. Jinou cestu mu naznačily akce, v nichž využil zčásti stereometrických prvků, s nimiž pracoval v předchozím období. Zkusil je vyhazovat do vzduchu (1968-69), fotografovat jejich chování během letu a poté se inspiroval polohami, jaké předměty zaujaly po pádu na zem. Rozrušil tím principy jejich někdejšího estetického uspořádání: skladbu určovaly zákony gravitace, spolu s působením náhod. Byla to hra, v níž konfrontoval abstrahované tvary s konkrétní situací a formami přírody. (Později, v roce 1976, si sám vydal fotografické album o těchto aktivitách pod názvem Akce.) Z Akcí v přírodě a Demonstrací v prostoru vznikl v průběhu 70. let cyklus reliéfů Mimo vymezené místo. Geometrické struktury jsou upevněny na podkladových deskách podle toho, jak padly. Dřívější kompoziční uspořádání je popřeno; předměty, samy o sobě nahodile vybrané, spojuje jen jejich geometrická osnova a úprava matným, monochromním tónem.

V závěru 70. let se Demartiniho projev ustálil. Soustře-

díl se k formám, jež se přiblížily jeho představě o obsahu přítomnosti. Plastický obraz vymezeného prostoru reprezentuje série sádrových (někdy kolorovaných) Modelů. Jejich předmět-
nost, veristická modelace a drobné měřítko dává myslet na ná-
vrhy scén; je to však jen první dojem, než rozeznáme, že se
v těch prestorech čas zastavil. Jsou to totiž Modely lidských
situací s motivy rozpracovaných stavenišť, v nichž se autor
komposicí s přesně vypracovanými detaily táže po úmorném sna-
žení člověka, vyhradit si vlastní, soukromý prostor. Lze si
domem vytvořit domov? Není v té permanentní činnosti cosi
marného, co náhle přeruší náhoda, okolnosti, životní zvrat?
Na tyto otázky odpovíděla skupina plastik, nazývaných Místa,
z 80. let.

Kompozice Míst je přenesena na širokou základnu a otevře-
na do prostoru. Sestavené i modelované, ze sádry a dřeva pro-
vedené fragmenty bednění, výkopových šachet, zbytků základů
domů nebo jejich obvodového zdiva včetně dalšího zpodobení
stavebního materiálu stalo se čímsi konstantním, co srostlo
s půdou. Jsou to obrazy stavu, který doprovází od věků lidské
hledání místa, obrazy, v nichž se archeologie stýká s přítom-
ností. V hledání svého místa, jež se stalo vlastností lidí,
uvědomuje si člověk na vztahu k okolí sebe sama. Svě poznání
významu místa na cestě životem si sochař zformuloval pro sebe.
Věděl, že to je akt naléhavý a obecně platný. Rozvrh předmětů
na ploše, již převyšují i prohlubují, je strohý. Využívá na-
hodilosti postavení věcí, jež známe z jeho Akcí i reliéfů.
Z těchto sochařových projevů se vytratila sama o sobě krásná,
ale odtažitá dokonalost přednesu. Zato jejich neokázalost a
prostota posunula význam Míst k výpovědi duchovní.

Uzavřen mezi stěnami svého ateliéru ve Dvoreckém údolí
soustředil se autor k sebevyjádření, promýšleje možnosti vý-
razových prostředků s ohledem k nárokům obsahu. Jestliže je
pro Kolíbala sjednocujícím principem pojetí tvaru výtvarnost,
odvozená z disciplín, jež ovládl, určuje Demartiniho sochař-
ské založení plasticitu jako východisko jeho formového myšle-
ní a cítění. Kolíbal zakládá své tvůrčí hledání na přijatém
filosofickém stanovisku. Demartini dospívá k meditativní po-
loze svého projevu porovnáváním empirických zkušeností živo-
ta s možnostmi, které nachází v podobách a významech forem.
Přes rozdílnost cest došli oba umělci v posledním desetiletí
k analogickým otázkám obsahu umění, v němž vztah ke skuteč-

nosti prostoru v plynoucím čase vstoupil do středu jejich výtvarného zájmu.

Od předchozích dvou umělců, připočteme-li předěl válečných let, dělí M a g d u J e t e l o v o u (nar. v Semilech, 1946) rozdíl generace. Vyrůstala a zrála za zcela jiných podmínek. Na pražskou Akademii přišla ze střední výtvarné školy. Setkala se tu s příznivou, dělnou atmosférou (odlišnou od zážitků Demartiniho), příznačnou pro rozvoj kultury v 60. letech. (Studovala v rozmezí let 1965-71 u Karla Hladíka, po jehož skonu absolvovala u Jiřího Bradáčka. Získala stipendium ke studiu na Accademia di Brera v Miláně, kde pobyla v ateliéru Marina Mariniho.) Výrazný talent, podpořený nezlomnou energií, získal dobré základy. Prospěl jí svobodný duch pražských studií, poznání české moderní i barokní tradice. Zásahu na její figurativní orientaci měl jistě Marini jako vůdčí osobnost novodobého výkladu této umělecké tendence.

V opaku k její ryze ženské křehkosti má projev Jetelové vyloženě mužský ráz. Již první samostatné práce naznačily některé podstatné rysy sochařčina přístupu: vždy jako by potřebovala překonat své ženství, překračuje sebe rozměrem sochy. Materiálu zmocňuje se silou i vůlí. Koncepty vyvazuje se z jakýchkoli ohledů na tradici, umělecké zvyklosti a tím nedbá ani o to, zda se dílo veřejně uplatní. Nádherná posedlost tvorbou je u ní imponující, stejně jako nápaditost ve výběru motivů, způsob modelace, smysl pro tektoniku tvaru a z ní odvozené vztahy k prostorovému začlenění plastiky.

Tvar dobývá skulptivní metodou rovnou z materiálu. Vedle sádry a konstruktivních částí z kovu dává přednost syrovému dřevu. Jeho části opracovává sekerou či pilou, z nich skládá a staví formu, spojuje klíny, kramlemi i šrouby, nosnou konstrukci svažuje, povrch sochy upravuje zářezy, záseky, zdrsňením či hlazením, patinou, barvou i kouřem. V průběhu realizace mění podobu sochy ve stavbě i detailech podle bezprostřední inspirace. Tím se jí daří zachovat spontánní účast smyslů v působení svých plastik. V každé z nich vyslovuje se beze zbytku: ze svého vyznání životu, ze svých myšlenek i prožitků, z objevování tvaru. Její projev má emocionální charakter: představa zpřítomňuje se tělesností autorčiny účasti v díle, umělecký obraz žije z přímého styku s jevy reality.

Způsob sochařčina vyjadřování je úzce spjat se světem jejích námětů, podob věcí lidského prostředí. Sochařské zpra-

cování se v zásadě přidržuje forem věcí, které byly dány jejich původními funkcemi v životním provozu. Aby zhodnotila identitu předmětů se světem člověka, vyzdvihuje je zvýrazněním jejich plastických hodnot, proměnou měřítek, brutální modelací a mnohdy i jistou archaičností zpodobení před oči diváka. Tím nám sochařka připomíná v nečekané poloze naši souvislost s prostředím, které se nám jeví tak běžné a jehož významy nám počínají unikat s anonymitou a uniformností, jimiž jsme náš prostor zahltili. V sochách předmětů uvědomujeme si své dějinné zázemí, obnovujeme cit pro věci, které nenápadně po tisíciletí ovlivňují mysl člověka a spojují jej navzájem s druhými kolem stolu, vozu, domu, židle, okna. Poukaz k těmto významům předmětů násobí Jetelová jak monumentální formou, tak dramatickostí stavby. Tak je zbavuje nostalgického sentimentu, který doprovázel 'novou věčnost' ve 20. letech našeho století i některé tehdejší projevy poetismu.

Pojetím i tvarováním proměňují se její Židle - od oné v nadživotních rozměrech olympského trůnu po ty malé i po tu z křehké konstrukce z latí a papíru, její Stůl se zvlněnou deskou, přetékaající přes okraj, její pootevřená Skříň s hřeznoucím křovím, její Brána, vyznačující cestu ke kýženému domovu - snad až k jejím Schodům, mířícím do poschodí snů, stejně jako její bytelný Vůz i točivé Křídlo, její Okna i Kabát i Domy - a přerůstají do podob novodobých totemů. Konkretizují představu soudobého mýtu, který stydlivě skryt žije ve společenském vědomí. Podobného rodu jsou i její fantaskní plastiky typu Zprávy, Zvěrozvěsta či Vykupitele, jakási znamení činů. Nejsou náboženské. Vycházejí však vstříc metafysické zbožnosti, již nepřestala vyvolávat magika záhad člověka obklopující skutečnosti.

Každou z plastik prezentuje Jetelová jako událost. (Její vystavení doprovází neobvyklý nápad, jako tomu bylo na sympoziu v Poněšicích, 1978, na vlastní výstavě v Divadle v Nerudovce, 1979 i výstavách skupinových na Malostranských dvorcích, 1981, ve Vysočanech, 1983, v Mnichově, 1983, v Ulmu, 1985 aj. Aby zesílila spoluúčast diváků, nechala ze svých Domů v Mnichově, 1984, vystupovat tajemný purpurový dým...)

Zprvu zajímala Jetelovou jen plastická kompozice, vyslovující její představy monumentalizovaným tvarem obyčejných věcí. Začleněný do vybraného prostředí (lesa, městského zákoutí, dvora, chodby) působily její sochy mysteriózně v souhře se svým

okolím. Časem se však nemohla vyhnout v pojetí tvaru nárokům soch na jejich vztah k jakémukoli prostoru. Hřmotně do něj vstupovaly a začly ho ovládat. Vymkly se někdejšímu záměru autorky a svou povahou si podrobily své okolí, jež proměnily ve zvláštní výtvarné prostředí. Emocionální obsah mu dodávala ozvěna kroků člověka, která byla do obrazu předmětů vepsána. Rozeznával v nich sebe a svůj svět. V určité chvíli i svůj stesk po pevném místě života. Sochařčin dotaz po místu jako podobenství bytostné potřeby dnešního člověka byl podminěn pamětí prostoru, která formovala její výtvarné myšlení, archaickou bytelnost jejích soch i jejích barokní gestikulaci. Ve své důvěře v univerzalizmus vyznává, že si "každý toto místo nosí s sebou". Nosí je v sobě i její sochy a také jím odlišují se svou povahou, formálním ústrojenstvím, tematikou od souběžných environmentálních projevů, včetně osobního vztahu k rodnému prostoru, který ji nepřestal ovlivňovat. Prákazně to ukázalo postavení jejích plastik na mezinárodních výstavách.

(Většinou je ceněn rozdíl sochařčiny koncepce od ostatních jako plod její tvůrčí individuality. Obdiv malíře Fr. Bacona jejím Schodům na výstavě New Art v Londýně byl toho druhu. Za pozornost stojí i záporné stanovisko, jaké vyslovil v zastoupení Jetelové na výstavě v Ulmu Chr. Schreier. Její dílo mu připomíná "řeč.. mýtického univerza", která je "cizí, jako nemá patetická realita, stojící v protikladu k nám", a tak se mu jeví jako neaktuální. V daném případě nejde jen o nepochopení sochařčina projevu. Ve Schreierově námitkách se zračí postoj určité části mezinárodní kritiky, která pomíjí možnost vzniku uměleckých hodnot mimo pomyslný 'střed světového uměleckého dění'. Za to, že nejsou brány v potaz příčiny a podmínky odlišnosti středoevropského umění, jakkoliv se vyjadřuje obdobnými výrazovými prostředky, nenese vinu jen prezíravost. Svým podílem k tomu přispívá i neznalost tohoto umění ve světě. Když se k tomuto schématu přiřadí rozdělení dnešního světa podle vzniklých ekonomicko-politických seskupení též na kulturu a umění, vytratí se podmínky věcné komparace hodnot, ba i možnosti dorozumění.)

Pokus o porovnání vývoje i charakteru tvorby St. Kolíbal, H. Demartiniho a M. Jetelové nechce víc, než doplnit pohledem z jednoho úhlu problematiku vůdčí vrstvy českého umění současnosti. Té, jejíž příslušníci si z tvůrčí nezbytnosti

znovu položili otázku světovosti i lokální svébytnosti zdejšího umění. Vyslovili se k ní za cenu, že si svou uměleckou existenci museli na daných podmínkách vyvzdorovat. Naučili se žít bez větších nároků na ohlas vlastní práce, snad pouze s výhodou nezávislosti na tlacích ideologie či diktátu trhu. To jim nebránilo v hledání výrazových prostředků a upřesňování koncepce tvorby, jež by odpovídaly obsahu uměleckého sdělení. Soustřeďoval je k němu sám život. Jeho mezní polohy v tomto prostoru umění magneticky přitahují, jakoby z nich nebylo úniku. Zračí se v nich vědomí jedince jako součásti celku, dědictví dějin prostupuje přítomnost. Také tito tvůrci navykli si měřit svůj čas prostřednictvím vztahu k zemi, lidem, událostem. Převodili jej do výtvarného obrazu rozporuplné existence svého současníka. Meditativní způsob projevu nezbavili skrytého patosu, jímž se dobírají základních problémů bytí. Naléhavostí obsahu tvorby dospěli netoliko k svébytnosti výrazu, avšak přesáhli jím hranice prostoru, jemuž se cítí být osudově odpovědní.

Dílo tří sochařů, o nichž bylo hovořeno, přispívá k mnohostvárnosti současného uměleckého projevu. K tvůrčímu usilování patří i jejich cesta k obrazu místa. Ztělesňuje potřebu znepokojení lidskou touhu po pevném bodu v prostoru, fyzickém i psychickém vymezení jistiny života, z níž by jedinec mohl vycházet a k níž by se mohl vracet. Tvůrčí dráha každého z nich opsala křivku, pro umění daného prostoru příznačnou a vývojem poválečných generací obnovenou. Vedla zprvu k formálním výzkumům, vyhovujícím mimo jiné i pocitu svobody projevu a vyrovnání s pohybem umění ve světě. Posléze zaujaly je zcela obsahové složky struktury díla. V nich uvědomili si nezbytnost své určenosti prostředím života stejně jako náročnost svobody tvůrčího rozhodnutí, již vyžaduje umělecké sebevyjádření. Každý svým dílem přispívá k duchovnímu dědictví, které převzal a rozvíjí je v hodnotách aktuálního významu. Uměleckou opravdovostí překračují svůj čas i prostor.

(Dílem jmenovaných umělců se podrobněji zabývali J. Chalupský, J. Zemina, J. Padrta, L. Vachtová, J. Sekera, P. Wittlich, J. Kříž, J. Hlaváček, J. Valoch, K. Srp jr. kromě dalších. Připomenuty či citovány byly tyto prameny: Jar. Seifert, Řeč k udělení Nobelovy ceny, 1984, rkp.; Jeden okruh volby, Písek, 1967 - J. Kříž, Nová citlivost, Brno, 1968 - V. Čiháková, Z.

Felix, S. Kolíbal, M. Lamač, J. Padrta, Acht Künstler aus Prag in München, Mnichov, 1983 - W. Storms, Katalog St. Kolíbala, Praha, 1967; publikace St. Kolíbal, 1973 - Th. Messer, J. Zemina, katalog St. Kolíbala, Praha, 1970; katalog St. Kolíbala, Marlborough-Roma, 1976 - A. Perilli, katalog St. Kolíbala, Milano, 1983 - též ve sborníku Vl. Janouškovi, Praha, 1979, str. 25; St. Kolíbal, 9 kreseb, Brno-Mpvu, 1973 - J. Valoch, St. Kolíbal, Mezi prostorem a plochou, Praha, Jazz sekce, Situace 6, 1980 - K. Srp jr., H. Demartini, Akce, Praha, 1976; Magirus 117 - Kunst in der Halle, Ulm, 1985 - Chr. Schreier.) 1985

(Věnováno Stanislavu Kolíbalovi k jubileu)

Josef Hlaváček

BURDOVA PŘE S ŘEČÍ

Pokud jde o sémantické poselství uvedených textů, chci říci tolik: objevil jsem pro sebe pravdivější a fantastičtější básnickou řeč, enigmatickou lyriku psacího stroje, v níž svobodně říkám, co cítím a žiji.

V. B.

Parabolická křivka života a díla Vladimíra Burdy (25. 1. 1934 - 23. 10. 1970) za svých třicetšest let paradigmaticky obsáhla vývoj progresivního umění šedesátých let nejen v Čechách. Vynořuje se znenáhla z počáteční symbolisticko-dekadentní orientace, stoupá pomalu, asimilujíc postupně všechny objevy avantgardy a sdílejíc její osud extremizace společenských rozporů v extremizaci uměleckého sdělení až k nesdělnosti, izolovanosti a odbornickosti. Krátce stane na vrcholu svého průběhu v jakémsi chvilkovém smíření reality a snu v apolinsky vyrovnaném období typogramů. V hektickém závěru mapuje cesty nové poezie snad všemi možnostmi nového pojetí básnické práce - až k zmlknutí.

I.

Roku 1954 přichází Vladimír Burda na filosofickou fakultu University Karlovy v Praze (zapsal si čistou filosofii).

V aktovce si nese básnickou prvotinu Úzkost pod maskou. Verše, nesoucí zřetelné stopy obdivovaných autorů, nad nimiž září především Charles Baudelaire a Arthur Rimbaud a k nimž dále patřili čeští dekadenti, především Karel Hlaváček a Arthur Breiský, a nezbytný Sergěj Jesenin, by přes všechnu jejich suverénnost bylo možno považovat za mladické gesto, nahrazující chybějící osobní zkušenost převzatou pózou flaneura - kdyby už zde nezarážela podivná, až posedlá oddanost poezii, která ne že by mu nahrazovala život, ale která jím byla a který mimo ni vlastně nebyl. Nejde tu o ztotožnění jen s dílem milovaných autorů, ale především s jejich osudem, s jejich životními příběhy. Dvacetiletý básník jako by věděl, že jeho osud bude osudem Breiského a osudem Jeseninovým: memento jejich podivné smrti se ozývá v celém Burdově díle a temně předznamenává jeho vlastní životní běh. Osud díla se pro Burdu kryje s osudem umělcovým; a umělcův osud je osudem umění v moderní společnosti.

Na universitě, kterou Burda od začátku - nedá se napsat: nebral vážně, to by nepostihovalo jeho celkový postoj - chápal nikoli jako přípravu na budoucí profesorskou či vědeckou dráhu filosofa nebo sociologa, ale spíše jako příležitost neobyčejně rozšířit kořeny stromu své poezie, tedy na universitě to zprvu vypadalo tak, že tu mnoho nezíská. Až v roce 1956 se uvolnily strohé hranice sdělovaných poznatků a počely se rozvíjet obory dotud tabuizované. Klofáč a Tlustý začali číst své přednášky o současné sociologii, prof. Popelová přednášela o dějinách etiky, o smyslu života hovořil Milan Machovec, Burda si oblíbil hegelovská čtení Sobotkova a navštěvoval i přednášky J. B. Kozáka o starokřesťanské filosofii. Ale charakteristické pro jeho vztah k fakultě bylo, že nejvíce miloval přednášky docenta Josefa Beneše, kterého zdaleka nebylo možno považovat za uhrančivou nebo strhující filosofickou osobnost; u něho také pracoval na své disertaci o Johnu Lockovi, kterou - vedle státních zkoušek - roku 1959 svá studia filosofie uzavřel.

Tehdy to však v Praze nebyla jenom universita, odkud mohl mladý básník čerpat. Mnohé bylo možné získat v pražských knihovnách, podivuhodně liberálních, a v pražských antikvariátech. Ať už dojížděl na fakultu z Úval, kde bydlil, či - jak tomu bylo od druhého roku studia - chodil pěšky z kolejí v Opletalově a potom v (tehdejší) Grégrově ulici, vždycky jeho

cesty vedly kolem starých antikvariátů v Dlážďené nebo Kaprově ulici, aby tam pátral po vzácných knihách např. Joyceových, Célinových, Sartrových a Camusových. V knihovně Uměleckoprůmyslového muzea trávil celá odpoledne nad Chalupeckého časopisem Listy, kde mohl číst překlady klíčových pasáží z Jasperse, Heideggera, Marcela atp., ale kde se také poprvé dovídal o poezii T. S. Eliota, G. W. Milosze, Adelaidy Crapsayové a současných anglických a amerických básníků. Především Eliot ho hluboce zaujal; začal ho překládat a některé eliotovské momenty se staly přímo idiomy jeho významového světa (Podobizna staré dámy).

Lyrickou montáž Večerní Praha (1956) napsal Burda už v době, kdy Kolářův impetus rozhodujícím způsobem ovlivnil jeho práci. Podobně jako následující montáž nazvaná hra s textem (1958) znamená tato sbírka obrat k mnohotné, protikladné a mnohdy hrozivě působící realitě osudů lidí v současném světě. hra s textem je věnována "Ludvíkovi a lounským přátelům". Ludvík Feller byl grafik, který záhy odešel do ciziny a znal se s Burdou odedávna. Mezi lounské přátele patřili malíři Zdeněk Sýkora a Kamil Linhart a potom básník Emil Juliš, pozdější historici umění Jan Sekera a Miloš Suchomel (ač z Prahy) a autor těchto řádek. Ti tři poslední tehdy také psali poezii a tak se skupina pěti začínajících básníků, která pociťovala potřebu nějak se orientovat, setkala na podzim roku 1956 s Jiřím Kolářem, kterému předtím dodala sborníček básní provázených Fellerovými linoryty. Kolář udělal to, co měl: rozmetl jeseninovsko-crapsayovskou chiméru mladých poetů; byl v té době zcela zaujat svou teorií básníka jako účastného svědka "osudu lidí". (Milost tehdy dostal jen Juliš. "Bylo to všechno příliš neonové," napíše Burda r. 1960). Kolář za to mladým otevřel panorama především americké poezie (překládal tehdy nejen Whitmana, ale hlavně Carla Sandburga a Edgara Lee Masterse). Pro Burdu to bylo setkání na leta rozhodující a vyvrcholilo ve zvláštní vztah ke Kolářovi, který by bylo možno nazvat přátelstvím, kdyby z Burdovy strany nevykazoval tolik oddanosti a úcty.

V onom roce 1956 začala také vycházet revue Světová literatura; stala se pro nás biblí; otevřela mj. svět Normana Mailera, Jamese Jonese aj. a pro Burdu především svět Ferlinghettiho, Corsey, Kerouaca a Ginsberga.

Večerní Praha svou hektičností, principem montáže a po-

lyfoničností zrcadlí vzrušující atmosféru té části uměleckého světa v Praze, kterou Burda poznával, ale i neklid celé společnosti: bůh surový jak stroj, to je hrozné memento, které Burdovi ve vši lákavé mnohosti života moderního velkoměsta (kterou má bezpochyby montáž evokovat) nejen neuniklo, ale které se stává mottem celého jeho díla. V knižní nebo strojem psané podobě rozdělené do stránek se ovšem jak u Večerní Prahy, tak u hry s textem ztrácí jeden zdánlivě pouze okrajový moment, který už v tom roce 1956 napovídá pohotovost zacházet s materiálem básně úplně jinak, než je v poezii obvyklé. Burda si (v kanceláři svého otce na ředitelství drah) opatřil roli dálnopisného papíru a na tuto roli básně psal - nejen v rukopise, ale později i v konečné podobě strojopisu. Motiv nekonečně bohatého proudu protikladných ale simultánních dějů (domyšlený jistě zčásti i z Apollinairova Pásma, které miloval) zde nalezl adekvátní materiálové vyjádření; poezie se mu tu poprvé, nevědomky zatím, projevila i jako masa písma, kterou lze organizovat jinak, než tradičním rozdělením na stránky strojopisu nebo knihy.

Těžko už dnes přesněji rekonstruovat překotný běh let dokončovaných studií. Vedle hry s textem napíše v této době Burda ještě dvě útlé knížky, Dvě ódy (1957) věnované polské studentce Henrice Ploszczinské a Quijotomachii (1958); žádná z nich se pak ve dvou posledních redakcích díla (z r. 1962 a z r. 1969) neobjevuje jako celek. Byl tu i večer poezie v Umělecké besedě, organizovaný z podnětu Jiřího Koláře (v roce 1957), kde byly jeho texty poprvé veřejně čteny spolu s texty Emila Juliše, Václava Havla, Josefa Škvoreckého, Jana Zábrany a dalších autorů. Byly i pokusy proniknout do oficiálního časopisu mladých autorů Květen, který se tehdy pod vlajkou "poezie všedního dne" zdál být usilování Burdovu a několika druhů blízký; skončily neúspěšně. A byl tu především kulatý stůl s mramorovou deskou v jednom koutě kavárny Slávie na Národní třídě, kde se pravidelně v poledne s Jiřím Kolářem shledávali mj. Josef Hiršal, Jan Vladislav, Kamil Lhoták, Zdeněk Sýkora, Karel Malich, Hugo Demartini a řada dalších a kam často rád přisedal i Burda. To byla asi největší škola: v běhu přátelského rozhovoru se glosovaly současné události domácí i zahraniční, zde Burda nenásilně vplýval do proudu uměleckého počínání, které mělo později vyústit v jedno z důležitých směřování českého umění šedesátých let, ve skupinu

s charakteristickým názvem Křižovatka (1963).

Roku 1959, kdy končí své filosofická studia, musí Burda na podzim opustit nejen kolej v Grégrově ulici na Vinohradech a mramorový stůlek ve Slávii, ale i Marii Musilovou, která bude na filosofické fakultě trávit ještě poslední rok a potom, už jako jeho žena, se stane správkyňou zámku Křivoklát. Vojenskou prezenční službu odslouží Burda v Ostrovcích u Písku. Z té doby, z let 1959-1961, se datuje sbírka básní Apollonova smrt na elektrické trávě. Volné verše této sbírky jsou podivuhodně sevřenou bilancí rozhodujících zážitků a postojů a manifestem rovnice poezie a života: ostře pociťovaného romantického rozporu skutečnosti a snu (Toužím po ... / Paláci ticha / kde by se neplížil žíhaný stín / věčně jak čumák mínění nebo kolektivu. / Odkud bych vídal / svobodu zahrad vlát jak Tvoji šálu nebo strom...); reminiscencí na mládí v Úvalech (Fallický břečtane! / V tvém voze ubíhám s bláznivou pompou žen / tancuji, opíjím se, / prvními úspěchy u dívek ověnčený / jak mladý leopard.); milostného vztahu (Miluji Tě / láskou již mystici planuli jak slavnostní olej v svých studních k Bohu); účtování s uměleckou minulostí (Vzali jsme za své: / Několik bubnů. Skleníky Rimbaudových orchidejí. / ... / Ametystový dobytek. Flétnovou alej nad kanály. / Nezbytně dámu, choulostivou ne-normální dámu. // Myslívali jsme si: jak krvavé, jak vzácné a jak kořalkové. // ... // Bylo to všechno příliš neonové.). Tvá však zarputilá víra v poezii: Lyriko... // Tvé bytí // to je nejlidštější cit. / Kořene vyrvaný doutnajícím pohřebišti! // Hvězdnější plameni!

(Z přelomu let 1961/62 pochází první Burdova redakce jeho dosavadního díla. Během svého života uspořádal své dílo celkem třikrát.

Poprvé to učinil v době, o níž píšeme, pod názvem Zavádil o mě mladý bůh. Dílo se tu dělí na tři části: I. Apollonova pata (sem zařadil některá čísla z nejranějších sbírek Úzkost pod maskou (1953-1954), Podzimní odpoledne (1955), Básně z konfekce (1955-1956) a Hvězdy mého maloměsta (1956-1957)), II. Apollonův hřích (Večerní Praha (1956), Dvě ódy (1957), Hra s textem (1958), Quijotomachie (1958)), III. Apollonova smrt na elektrické trávě (1960-1961). V předmluvě uvádí, že I. část zahrnuje básně napsané do setkání s J. Kořálkem. "Apollonův hřích," pokračuje, "vznikal pod jeho striktním a osvobozujícím vlivem. Apollonova smrt znamená oproštění

ed jeho "tyranie" jako básníka, který nám byl vzorem, ale zároveň hlubší programové ztotožnění se s jeho devizou konkrétního pojetí poesie a její mravnosti v tom smyslu, že básníkem přestává být prase."

Podruhé uspořádal své dílo pod názvem Lyra není sladká roku 1963; uspořádání nese podtitul "Poesie 1957-1963" a obsahuje 4 části: 1. lyra já a lyra ne-já, 2. lyra-žena, 3. lyra poesie, 4. Lyra nov.

Potřetí uspořádal své básně pro vydání v mosteckém nakladatelství DIALOG v roce 1969. Tohoto uspořádání se přidržujeme v tomto pokusu o rekonstrukci Burdova života a díla.

Každé uspořádání je poznamenáno redukcí, která postihuje nejvíce vždycky časově nejvzdálenější sbírky. První uspořádání, Zavadil o mě mladý bůh, vypouští nejvíce veršů, napsaných před setkáním s Kolářem a kladě důraz na dva poslední oddíly; v jen o rok starší redakci nazvané Lyra není sladká redukce pokročila ještě víc a všechno je nasměrováno k části poslední, nazvané lyra nov a signalizující už rozpad tradiční struktury básně. Třetí uspořádání pro zamýšlené knižní vydání, které se neuskutečnilo, už stojí zcela ve znamení vývoje z posledních dvou třetin šedesátých let. Odrazilo se to i v několika navržených názvech. Sbírka se měla jmenovat minima; minimum; lyrické minimum; nic/něco/něco/nic, nebo etc..., (takové byly návrhy různých názvů.)

Po návratu z vojenské služby žije Burda asi do r. 1965 na Křivoklátské s manželkou Marií, oba tam pracují jako kustodi. Jejich vztah je nesmírně rozporný. Bezpochyby se milují, Marie však je velmi kritická a věcná, racionální a brzy ji přestane bavit role matky, k níž ji nutí některé Vladimírovy počiny (zejména jeho náchylnost k alkoholu, který nejdříve potřebuje jako uvolnění, potom jako společníka vzdoru a opovržení / Když líh ve mně na místo života běsní.. /). Vzájemné pouto se nejdříve uvolňuje a zhruba r. 1966 se trhá úplně. Sbírka Slavnosti hanobení (1962-1966) je trochu odrazem této krize, současně však i odrazem narůstající Burdovy distance ke světu kariéry, lesku výkonnosti a intelektuálního žvanění, které to všechno provází. Také vztah k umění se ještě vyhrazuje a zpřísňuje: struktura básní se drobí a láme, používá prvků, které budou nazvány letristickými; básně často tvoří jednořádková proklamace jako

/jsem/ /nesdělitelný/ /jako/ /zeď/ /slunci/

a sbírka nakonec - jakoby v předtuše rozchodu s "přirozenou" (rozuměj: tradiční) poezií vrcholí slovy:

básně jsou mrtvé

.....

vytrhané z řeči a reality

ijix

ijix

jsou bez x Blaku

Lety 1962-1966 je také datována sbírka IMAGO etc..., která už znamená definitivní rozchod s tradiční nebo přirozenou poezií, jak se tehdy podle Birsalem zavedeného dělení (přirozená kontra umělá poezie) říkalo. Sbírka ještě obsahuje několik čísel, v nichž hraje roli slovní význam (Mezi nebem a zemí; visí a běží), ovšem spíše už topologicky nebo systémově organizovaný; objevují se tu však i dokonalé typogramy (Miluji Tě), lettristické kreace zrcadlového typu (les mes kes bes), events a návody a dokonce i konceptuálně míněná básně (Komíny na jaře).

(Inspirativní roli tu vedle jiných pramenů zcela jistě sehrál bohatě dokumentovaný katalog výstavy Schrift und Bild, kterou roku 1963 uspořádal Dietrich Mahlow ve Stedelijk Museum v Amsterdamu a ve Staatliche Kunsthalle v Baden Badenu. Katalog obsahoval zasvěcený úvod od Dietricha Mahlowa a také inspiřující stať Helmuta Heissenbüttela "K dějinám vizuální básně ve 20. století".)

Burda o tom později v jednom textu, který se zachoval v pozůstalosti, napsal:

"Několik let jsem psal slovní poesii. Cítil jsem však, že i nejúzkostlivěji volené slovo je chybné a sice v tom smyslu, že je příliš ukončené, ztrnulé, rigorózní, ale zároveň mnohoznačné, příliš veřejné, neintimní. Hledal jsem sólovou řeč. Ve svých posledních slovních básních jsem se nepřetržitě přel s řečí, kterou jsem užíval a křečovitě se vzpíral jejím zákonům i toku, který mi nepravě šuměl v mých verších. Rozvíjel jsem neustálý pesimistický dialog mezi sebou jako básníkem, který věděl, že užívá prostředků, jimiž nemůže realizovat své představy a mezi poesii vznikající z těchto prostředků, postupů a záměrů. Došlo k rozštěpu mezi mnou a mým dílem, me-

zi mou idejí a jejím vytvářením /..../. Takto se mi jevila nejen moje činnost a její výsledky, ale slovní poesie jako celek. Totéž jsem pociťoval při četbě Jesenina nebo Malase nebo Eliota.

Za tak ostře vyhraněného vědomí vlastní básnické situace zbývalo buď poesii nepsat vůbec, anebo jinak. Přes různé experimentální pokusy a jsa inspirován osobností Jiřího Koláře, dospěl jsem k poesii typu.

/...../

Záměrnou orientací na atomisované typy nezužuji nikterak oblast poesie, naopak: rozšiřuji ji a prohlubuji ji. Jako beatničtí básníci recitující své verše do vzteku jazzových trubek."

V jiném textu (asi z r. 1966) uvádí, že první knihu typogramů napsal v r. 1963. Je pozoruhodné, že tato sbírka nazvaná TYPOGRAMY se v pozůstalosti zachovala zřejmě neúplná a že podobně jako konvolut typogramů, který se snad, jak lze tušit z některých písemných záznamů v pozůstalosti, jmenuje Estetika linky, není v konečné třetí redakci Burdových spisů z r. 1969 vůbec uvedena. Zdá se, že zde opět nastoupila obvyklá technika redukce, a že Burda pak své typogramy v přísném výběru shrnul do sbírky Písmové básně. Ani tato sbírka se však v konečném rozvrhu díla z r. 1969 neobjevuje. Burda ji datuje rokem 1967 a je zřejmé, že se v této době, kdy už se pohyboval spíše v oblasti psaných happeningů, návodů a events, vrací k typogramům jako k něčemu, co je uzavřenou a překročenou etapou. Jestliže se v roce 1963 snažil podat definici své typo-poezie následujícími slovy:

Poesie je písmo a řeč. Exploatují písmo. Předložené vizuální básnické texty jsou vytvořeny z normálních písmen, číslic a znaků abecedy běžného psacího stroje. Jsou orientovány na vizuální stránku poesie a pomíjejí její orální, fonetický aspekt. Je to promyšlená architektura atomisovaných typů, ať už destruovaných nebo neporušených, které jsou soustřeďovány do stylizovaných struktur. Obdobné tendence bývají v současné poesii označovány jako "typogram", "evidentní poesie" nebo "lettrismus". Pro svoji poesii považují za nejadekvátnější pojmenování Poesie typu;

pak v roce 1967 je definice, kterou uvádí Písmové básně, už o něco odtažitější, ale zároveň o něco širší, správně postihující vlastní Burdův přínos:

typogramy jsou neslovné asémantické kreace fetišisující atomisovaný strojový typ

s obdobnými kreacemi se setkáváme i u jiných autorů za svůj osobní přínos považují zapojení barevného elementu a typofrotáž která vzniká třením umrtveného písmene o papír tak že stroj nejprve znehybníme zmáčknutím tlačítka přemykače potom stlačíme libovolnou klapku klávesnice a vertikálním pohybem tlačítka přemykače třeme zvolený typ

kombinováním strojopisu a rukopisu vznikají typoskripty a symbiosu nalepeného a strojopisu nazýváme typokoláž

V typogramech Burda opravdu učinil krok z jedné oblasti umění do druhé, od syntaxe větné přešel k syntaxi výtvarné, ke kompozici. Básník v něm se vzpíral tomuto faktu, v poznámkách z pozůstalosti tvrdí, že typogram stále zůstává v oblasti poezie prostě proto, že jej tvoří - básník. Avšak právě zavedení barvy, objev typofrotáže, typoskriptu a typokoláže, jak je uvádí v naposled citovaných definicích, přesvědčují o tom, že zvolený způsob zacházení s typem je způsobem specificky výtvarným. Co z básnických prostředků zbývá, fetišizovaný typ, je užíváno k vytváření většinou barevných kompozic, v nichž jedinou zbylou poezií je jejich smyslový půvab. Jsou zřejmě pro básníka až příliš krásné, a proto se od nich brzy odvrací - a snad proto je do souhrnu svého díla téměř nezahrnuje. Dovedli bychom si představit autora, který by u tvorby takových typogramů zůstal a to smyslové okouzlení konstelací typů a barev by obměňoval možná až do konce života. Ne tak Burda. Exploatoval sice mnohá i sotva myslitelná zákoutí poezie typu, brzy se však obrací jinými směry, jak byly naznačeny ve sbírce IMAGO etc....

V té době už několik let (asi od r. 1966) opět žije v Praze. Znovu se žení. Vznikaly-li typogramy v tišině pracovní správy křivoklátského hradu, další sbírky jsou poznamenány Prahou a denním stykem s přáteli, kteří jsou obdobně zaměřeni. Vedle Koláře a Hiršala, protagonistů nové poezie, se obdobně tvorbě, každý svým zvláštním způsobem, někdo okrajově, jiný výlučně, věnují i Zdeněk Barborka, Ladislav Nebeský, Václav Havel, Josef Honys, Jindřich Procházka, Miroslav Koryčan a Emil Juliš. Zrcadlem tohoto hnutí se posléze stává časopis DIALOG, který vychází v Ústí nad Labem; jeho re-

daktorem a od č. 7/68 vedoucím redaktorem je Emil Juliš^{x/}. To je ovšem zrcadlo ve své době už více méně zpětné; zachycuje

x/ Zde je bibliografie informací, uveřejněných v DIALOGU o českém letristu a příbuzných tendencích:

1/68, str. 24	Karel Milota: Poezie nového výrazu
1/68, str. 26	Jiří Kolář Poezie
2/68, str. 29	Vladimír Burda: Poezie
3/68, str. 28	Josef Hiršal, Bohumila Grögerová: Poezie
4/68, str. 22	Ladislav Nebeský: Poezie
5/68, str. 28	Josef Honys: Poezie
6/68, str. 27	Jindřich Procházka: Poezie
7/68, str. 23	Poezie Karla Miloty
2/69, str. 9	Miroslav Koryčan: Příhody jednoho pána
3/69, str. 10	Vladimír Burda: Simple art (o Kaprowovi, Wattsovi, Vautierovi, Shiomi, Rothenbergovi)
7/69, str. 4	Z díla Josefa Honyse
8/69, str. 6	Karel Milota: Permutační poezie /Nebeský, Juliš, L. Novák, Hiršal-Grögerová, J. Procházka, M. Koryčan, Zdeněk Barborka, M. Stivínová, K. Milota/

díla, události a ovlivnění, která se odehrála již několik let předtím. Už v době, kdy se Burda svými Písmovými básněmi (1967) loučí s ortodoxní poezií typu, znepokojují ho aktivity americké skupiny Fluxus, které k nám tlumočí a které mu umožňují v jeho vlastní tvorbě jistý návrat ke (v typogramech) ztracenému slovnímu významu, i když už ne k tradiční (přirozené) poezii. Tehdy již spolupracuje s některými literárními a uměleckými periodiky (Literárními listy, Výtvarnou prací, Sešity pro mladou literaturu); koncem šedesátých let se stává na jistý čas redaktorem čtrnáctidenníku Výtvarná práce.

Další etapu vývoje Burdovy poezie nového vědomí jak ji kdesi nazval, zahajuje v roce 1965 sbírka Slovobraz (vystavil ji v lednu 1966 na výstavě Obraz a písmo ve Špálově galerii v Praze), obsahující typogramy, jež graficky zpodobují význam slov, která jsou v nich použita. Do téhož roku jsou datovány Lyrické body a přímky, jakési zlomky představ a pocitů, uzlové body možných básní, roznětky imaginace, graficky zvýrazněné a místy letristicky akcentované (na příklad: 2 EVENTUALITY: akt/kat; nebo: 2 OMYLY: / poopraven / popraven).

Lety 1964-1969 je datována sbírka Lyrický plankton, plná jakoby nápisů, hesel, výkřiků, maxim; o neurovnaném kvasu této sbírky svědčí také to, že obsahuje i scénář, který by se snad dal označit jako land-art-poetry (pozorovatel se přibli-

žuje ke vzdálenému stromu). K těmto sbírkám je možno přiřadit i nedatované Příběhy, humorné minikreace, kde Burda dovede letristicky orientovanou grafickou úpravou zvoleného slova podtrhnout jeho význam (šangster).

Už jsme se zmínili o tom, že sbírky následující po Typogramech, Estetice linky a Písmových básních jako by se s jistou radostí vracely opět k používání slovního významu, byť i způsobem, který s tradiční poezií nemá nic společného. Zdá se, že zde narážíme na jisté specifikum české "umělé poezie", v níž mnohdy a z valné části nejde jen o montáže, manipulace a kompozice typů (ani v její nejrigoróznější podobě), ale především o kombinace, variace a permutace významů, které vedou k nečekanému rozšíření obsahu, významu básně. Jde zřejmě o typicky české hlubší a důraznější promýšlení výrazných importovaných podnětů (jakým v tomto případě byla asi Teorie textů Maxe Benseho, která v Praze vyšla r. 1967, ale ještě spíše Manifest nové prózy téhož autora, v němž např. čteme tuto maximu:

Material an Stelle der Bedeutung, aber Bedeutung
kann wie Material behandelt werden);

podobně hlubší a důraznější promýšlení, jaké kdysi osvědčil např. český impresionismus a někteří představitelé českého kubismu a jakého jsme dnes svědky v domýšlení land-artu a earth-works v době, kdy tato směřování patří ve světě už do historie umění. Ať už je tomu jakkoli, Slovobraz, Lyrické body a přímký, Lyrický plankton a Příběhy nelze považovat za ústup od "poezie nového vědomí" nebo "poezie typu", ale naopak za součást širšího proudu podtrhujícího důležitost slovního významu, z něhož jmenujme např. Julišovy knihy Krajina her (1967) a Pohledná poezie (1966) či sbírku JOB/BOJ (1967) Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala. Snad u vědomí těchto skutečností nazývá básník a teoretik Karel Milota tuto tvorbu raději "systémovou poezií" (viz jeho stať v DIALOGu). Burda sám (DIALOG 2/68) o tom v neosobní formulaci svého medailonu, na níž se jistě podílel, píše: "Z typograficky pojaté strany strojopisu rozšířil dál svůj pojem poezie na poezii aleatorickou, mluvenou, na poezii předmětů (ready-made) a hlavně na poezii událostí (events). Jeho SLOVOBRAZY, závěsné básně z roku 1965, mají již pro Burdu charakteristickou lístkovou formu a obsahují výtvarně řešená mikrosdělení. Zde se začíná projevovat druhá výrazná složka Burdovy poezie, a to je redukce výrazu

(mini-poezie). Na závěsné básně navazují série básní-výzev, básní-doplňovaček a nejnovějších obálkových básní-předmětů a básní-událostí, jimiž Burda osobitě vytváří poezii psaného happeningu, k níž jej dovedl především básník George Brecht."

Básníci skupiny Fluxus tehdy navštívili Prahu a uspořádali tu své koncerty; o přítomnosti Serge Oldenbourga, "který přijel z Nice s Benem", podává zprávu Jindřich Chaloupecký ve svém Příběhu Milana Knížíka (v: Na hranicích umění, rkp., str. 88). Mohl jsem tyto události tehdy pozorovat jen zpoztlí, ale asi se nezmýlím, když napíšu, že to byla doba horečné aktivity. Připravoval se sborník Slovo, písmo, akce, hlas (1967), skupina Křižovatka na své druhé výstavě, nazvané "Nová citlivost", vystavila r. 1969 Burdovy ready-mades a mini-básně, Burda spolupracoval s novinami, uveřejňoval rozhovory s umělci, pracoval jako redaktor, s Kolářem pracoval na slovníku jeho technik - a dále, až horečně, vytvářel své básně, dobývajících postupně nové a nové oblasti toho, co kdysi nazval poezií nového vědomí. Současně však jako by jakési vědomí zbytečnosti a marnosti podlamovalo jeho zápal: alkohol ho často vrhá až na mez - řekněme strojenou mluvou - společenské únosnosti; bojuje s ním, abstinuje, ale opět mu podléhá. (Zdá se, že řada výtvorů z této doby se nezachovala, např. některé ready-mades, třeba sada pinicích per připomínající vzorník, na kterou si konkrétně vzpomíná Josef Híršal.)

V rychlém sledu přicházejí za sebou nové sbírky. Rokem 1968 se datuje 53 případů linky. Demonstrativní inkarnace, sbírka, jež je posedlým hledáním jednoho slovního kořene (linka) v jiných slovech nebo souslovích.

Z roku 1966 pocházejí jeho Manipulace, které uvádí takto: manipulace se slovy, permutování daného významu, vyvolává ve slovech pohyb, přeskupování - výsledkem je buď nový význam slova anebo vznik sémanticky bezvýznamných shluků, jimž ovšem nelze upřít fónickou či optickou hodnotu

vznikají i nové druhy asociací vázané především na materiální aspekty výchozích slov

Jedná se tedy opět o užití jazyka jako materiálu, z něhož se ovšem nikoli syntaktickým, ale materiálovým zacházením dobývají nové významy.

Barevné básně a Bílé básně pocházející z let 1966-1967 představují významové exploze vyvolávané minimalizovanými ná-

razy asocičních podnětů (metoda se zde podobá Lyrickým bodům a přímkám).

Z roku 1969 pochází soubor nazvaný MINI-TOPO, z něhož si opět uveďme charakteristiku samotného autora:

následující drobné topologické texty jsou racionální poetické konstrukce rozvíjené nikoli na základě běžného asociativního principu ale z koncovek předcházejících slov vznikají materiálně a jejich průběh je determinován vztahy sousedních pozic

Topologické body a přímký (1969) jako by se nově vracely k tomu, co bylo započato ve sbírce Slovobraz. (Měly být ostatně do Slovobrazu začleněny.)

Psané happenings, návody a básně, které bych nazval sokratickými (vedou k poznání nás samých) nalézáme ve sbírce Akční alody/Akční deník (1966); za všechny jedna ukázka:

V á h y

ublížil jsem^x:

pomohl jsem^x:

^x uveď jména

Na předposledním místě redakce svého díla z roku 1969 uvádí Burda sbírku Minipoezie (1967), kde na jednotlivých listech nacházíme typeskripty jakési zvláštní oslavy abecedy.

Poslední sbírkou seznamu je "id - surracionální poesie (elementy)". Významu této sbírky se můžeme jen dohadovat. Nevíme, co je to záhadné "id", neznáme smysl slov-zaklínadel, která autor tu rukopisně rozhodil po stránkách (kartách s náivním pseudosecesním podtiskem tváře děvčátka) a která doplnil šipkami, které energicky, rozkazovačně a naléhavě ukazují do všech stran.

Jsou známa ovšem i další díla, která Burda (podobně jako typegramy) do své zamýšlené knihy nezahrnul.

Z "obálkových básní-předmětů" je to Ready-madeová varianta Rimbaudovy básně "Sněho pro zimu" (1967). Devět plastických kartiček (několik jich je, zejména první a poslední, rážových, ostatní jsou bílé) evokuje Rimbaudův úvodní verš:

"V zimě si vyjedem v růžovém kupé..."

Zbývající díla jsou všechna datována rokem 1968. Je to především soubor kartiček Malíř a model, jehož původ vysvětluje básník takto:

Básnický text "malíř a model", jehož strukturální a textové charakteristiky jsou vyvozeny z 11 písmen názvu (z tohoto repertoáru jsou derivována všechna slova básně, při čemž pozici každého písmena determinuje jeho místo ve větě "malíř a model"), vznikl jako přípravná práce pro překlad krystalicky čistého erotického básnického textu Emmeta Williamse "SWEETHEARTS".

Tento překlad, který by spíše bylo nutno nazvat transsubstanciací, provedl Burda téhož roku. Jeho název je nutno opsat:

emmet williams
sweethearts
new york city
july august 1966

vladimír burda
madona bez oltáře
praha
červen červenec 1968

Příznačně pak působí epický cyklus, v němž se Burda jedinkrát vrátil k syntaktické, tradiční podobě verše. Nazývá se Tonda a Thanatos a vznikl pod nárazem dobrovolné smrti malíře a přítele Antonína Tomalíka. Tato "lyrická mixáž" je předobrazem Burdovy vlastní smrti, několikrát předznamenávané v jeho vlastních verších:

a zkroucené ruce

jimiž teď píšu tak často s m r t mezi ostatní slova
(Slavnosti hanobení)

HLAVA

JESENIN

Arthura Breiského
rozmačkaná
liftem

pořezaný v hotelu Angletěrr

NEW YORK
10. 7. 1910

LENINGRAD
28. 12. 1925
(Lyrické body a přímky)

Dne 23. října 1970 spáchal Vladimír Burda sebevraždu.

II.

Odešel někam, kam ukazují šipky u zaklínadel ze sbírky id. Zmknutí je posledním gestem onoho heroismu avantgardy (či snad lépe: poavantgardy) šedesátých let; nemá-li ustrnout v novém akademismu, nemá mravní rigorismus a nejzazší extremizace formy této avantgardy jiné východisko. Burda zvolil nejzazší podobu onoho zmknutí.

Jeho dílo k němu spělo. Hned pod maskou flaneura se v jeho prvotině skrývá úzkost. Byla to úzkost Duvignaudova "atypického individua", jímž je umělec, pohybující se v moderní společnosti na okraji, nenalézaje místo pro sebe ani pro své umění. V Apollonově smrti vysloví touhu po svobodě a kráse, ve zblblé vaně davu ji však nenalézá; iracionální realitu tohoto světa ovládá odcizený samopohyb toho, co je bůh surový jak stroj. Jedinou svobodou a jedinou hodnou formou bytí zůstává lyrika - tanec v oblacích, hvězdnější plamen. I ta se mu však rozpadá pod rukama, koktá a blábolí jako svět. Z toho chaosu, který zrcadlí i některé typogramy, se zrodí několik krásných, emblematických, barevně zářivých kreací, v nichž nacházíme podivnou rovnováhu, až smíření lyrika (snu) s realitou. Ještě Slovobraz a Příběhy jsou plny tohoto jasu a často i humoru. Manipulace a Mini-topo potom nejen objevují nové oblasti materiálového zacházení se sémantickým fondem: minimalizace, redukce básnických prostředků je na postupu. V Akčních aiodách už je básník jen iniciátorem sokratického sebezkoumání, jakousi Diotimou. V Minipoezii začíná vedle typu převládat skript, nervózně zatrhávající, škrtačící či rámuující jednotlivé typy: gestuální čáry barevnými tužkami zde stojí za všechny významy. Minimalizace významu ukazuje k úplnému zmknutí. To ještě předchází zajímavé novotvary sbírky id. Stojí-li opravdu na konci vlastní smrt jako absolutní redukce, pak významu tohoto gesta se opět můžeme jen dohadovat. Nejpravděpodobněji neznamena nic, je prázdné. Umění a umělec se ruší, jedna z cest umění, poznamenaná jeho stále důslednější autonomizací, se uzavřela.

Někdy se té cestě říká experimentální. Burda po ní šel současně s řadou tendencí, jak se postupně rodily od počátku šedesátých let z expresionistické a nefigurativní tvorby: pop-art, nová figurace, minimal art, land art, eventy, happeningy, konceptuální umění... Většina těchto proudů znamenala zároveň profanaci i sakralizaci umění. Profanaci v tom, jak

do něho zahrnovala další a další okruhy mimouměleckého (od světa reklamy a ztrnulých momentek hromadných sdělovacích prostředků až po věty abstraktních vědeckých disciplín, např. logického pozitivismu či sociologie včetně neosebního světa počítačů); sakralizaci v tom, jak se umění, např. v minimalu a konceptuálu, stále více stanovalo do mimo-smyslových poloh, jak stále více redukovalo svůj slovník významů a tvarů, až přes tuto samomluvu (přes toto odbornictví) dospělo ke zmlknutí. - Byl to experiment? Ano, pokud se tím rozumí, že se toto umění vysvléklo z kůže dekoratéra dlouhé chvíle, že přestalo být pohodlnou lenoškou, o níž kdysi mluvil Matisse, a vzalo na sebe zase povinnost docílit, domyslet, dovyjádřit osud současného člověka. Při tom se vzdálilo jemu i sobě tak, jak se lidem vzdálila moderní společnost.

(Říjen 1985)

J. H.

PROMLUVA

Je stále zřejmější, že dílo Ivana Kafky je křižovatkou. Možná, že by se dalo říci, a nebylo by to jen konjunkturálním použitím módních pojmů, že toto dílo stojí na pomezí modernismu a postmodernismu. Rozhodně však je zjevné, že minimal a conceptual se v něm loučí a podávají ruku něčemu, co nemá dosud jméno. Land-art a earth-works, které jsme si zvykli vidět jako vyvrcholení šedesátých let, u něho pokračují, zbaveny ovšem titanismu a některých prvků násilnictví. Tragický rigorismus avantgardy, tak charakteristicky reprezentovaný strohým a vymezujícím momentem spíše myšleného než reálně trubkového kubusu, u něho ustupuje: kubus je plný něčeho tak reálného, přírodního, jako je kámen, větve či led. Struktura, racionální pomysl, který v umění minimalu zcela převládá a úplně ztratil svůj protipól, totiž to, co je strukturováno, a redukoval tak násilí, kterým je charakterizována společenská praxe, tato struktura má pojednou zase ztracený obsah. Umění, které zná jen výsledek a zcela zahodilo a negovalo proces, který k tomuto výsledku vedl, si pojednou zase hraje a má radost z toho, že si hraje: výsledek je výsledek hry.

A hra je rozhlížením, hledáním a nacházením, obsazováním území dotud neobsazeného a nezmapovaného, zanecháváním stop. Nebylo by to možné bez jisté pokory, která je znamenám, že se člověk začíná vracet do náruče té první přírody, když ho ta příroda druhá - technická civilizace - nechala na holičkách. Ano, i v tom je umělecké počínání Ivana Kafky přížovatkou. Je místem, kde se - na rozdíl např. od násilnického land-artu Heizerova - člověk obrací k přírodě pokorně, kdy se k ní vrací, chtěje být její součástí a když se zbavil onoho postoje, který si chce přírodu-bytí panovačně podrobit. Tento zmocňovací postoj je postojem a taktikou evropského racionalismu, a jehož krizi, především o krizi věd, první promluvil Husserl. Byl to pak Adorno, který analyzoval výslednou iracionalitu racionalistického provozování věd a technologie a který konstatoval pronikání těchto hrozivých společenských jevů až do dřeně autentického umění, kde vedly až ke zmknutí umění, jakého jsme byli svědky v conceptualu. A byl to Heidegger, který promluvil o možnosti, jak této situaci čelit: naslouchat bytí, otevírat se mu a tak ho odhalovat v jeho skrytosti.

Zdá se mi, že tohle je i cesta díla Ivana Kafky. Nejde po této cestě sám, podobné proměny lze pozorovat i v díle jiných, a starších, umělců. A nejde po ní už vůbec na základě nějakého racionálního rozhodnutí. Jeho cesta je cestou všeho autentického umění: jeho - v uvozovkách - pojmy jsou názorné, jeho výroky jsou obrazné, jehož řeč je smyslová. Má však jednu výhodu: svou cestu začíná na křižovatce, na rozcestí.

Jeho rozcestí je podivnou náhodou vyjádřeno na fotografii reprodukované v jednom katalogu kteréši jeho výstavy před několika lety v Polsku. V trubkovém skeletu krychle sedí autor sám. Minimalistická struktura tu má svůj zřetelný obsah: Ivana Kafku, který tuto strukturu vezme a nejdříve s její pomocí zcela abstraktně, zcela minimalisticky a vlastně konceptuálně vymezí jakýkoli úsek přírody: ta je v tomto okamžiku vlastně ještě cosi navíc, socii lhostejného, co teprve vymezením dostává svůj význam. Strukturu lze přemísťovat, její obsah je vlastně náhodný, začíná existovat teprve díky vnucenému tvaru: tak se teprve objeví tento strom, tato skupina stromů. Abstraktní tvar, struktura je to, co v této fázi rozhoduje.

Kafka pak manifestuje všeplatnost, obecnost struktury: může být kamením, může být ledem, může být větvemi... Ale

právě v těchto zakoušeních, v těchto zvolna se dějících zkušenostech se mu vševládnost a obecnost struktury začíná ztrácet. Všechno to zvláštní, ten písek, to kamení, ty větve, čím to obecné, tu krychli zaplnil, má svůj vlastní život: vznikalo to, když to snášel, a trvalo to, bylo to stopou, mělo to vztahy k okolní krajině, a pak to zanikalo, rozzéváno, roztáváno, rozpadáváno...

Sám proces vznikání a zanikání těchto materiálových struktur začal mít význam: bylo to pojednou pokorné vhlížení do dějů, jejichž součástí je člověk. Chcete-li, otevírání se bytí, nacházení bytí v jeho skrytosti. A tak odkládá-li Ivan Kafka v jistém okamžiku pomysl krychle, činí tak obrazně i doslovně. Nepřestává sice vymezovat, ale ví, že je také vymezován, a právě tím vymezovávaným. Nepřestává s přírodou, s bytím zacházet, ale zároveň nechává přírodu zacházet se sebou samým, se svými výtvary. A žasne nad tím. A v tom je všechno.

Karel Miler

DVA OBRAZY Z HISTORIE ČESKÉ MODERNÍ MALBY

(K problému interpretace malířského díla jako obrazu)

Bohumil Kubišta: Zátíší s nálevkou, 1910

Když se ze světa začaly vytrácet věci a na jejich místo nastoupily matematické, fyzikální, ekonomické a jiné symboly, provedlo malířství v díle převrat. Na místo podob věcí dosadilo samy malířské prostředky - tvary, barvy, linie, plochy. Tím, že nastoupily na místo věcí, přestaly být malířské prostředky prostředníky a staly se vlastním nositelem obrazového dění, zobrazení. To změnilo zásadním způsobem symbolickou povahu díla jako takového. Dílo přestalo být poukázem ke světu symbolických obsahů a duchovních hodnot: samo se stalo symbolem a duchovní hodnotou.

Provedeným převratem se dílo posunulo na místo uprázdněné věcmi. Jakou má tento přesun podobu?

V roce 1910 namaloval Bohumil Kubišta obraz známý pod názvem Zátíší s nálevkou (olej, plátno, 46 x 55). Obraz představuje tři předměty, určitelné blíže jako nádoby: banku na podstavci, láhev s nasazeným trychtýřem a džbánec. Předměty

jsou rozestaveny na modrozelené ploše, zatím co pozadí tvoří nestejně světlá hnědá plocha. Kde se to nádoby vlastně nalézají?

Nádoby obvykle stávají na stole nebo na polici, avšak obraz ničím neukazuje, že by modrozelená plocha byla stolem či něčím podobným. Právě tak nic v obraze neukazuje hnědé pozadí jako zeď či stěnu místnosti. V jakém prostoru se předměty tedy nacházejí? Prostor, v němž nádoby jsou, není a nemůže být věcně určen, protože to není prostor v e c n ý.

Ale ani nádoby obraz neukazuje jako nádoby. Baňka, láhev ani džbánec nechovají nic uvnitř. V tom nejmenším nejsou ukázány látky a materiály, z nichž byly předměty zhotoveny. Jak jsme vůbec poznali, že máme před sebou baňku, láhev a džbánec?

Jediné, z čeho se dovídáme o věcné povaze předmětů, jsou t v a r y . Tyto tvary jsou utvářeny z p l o c h , s v ě t l a a b a r v y . Vidíme, že to, co utváří svět obrazu, jsou výlučně malířské prostředky. Že nádoby stojí, se dovídáme pouze z dlouhých, špičatých hnědých stínů. Jejich hněd se objevuje i na stěnách nádob. Tak jako prostor obrazu je vytvořen dvěma barevnými plochami, modrozelenou a hnědou, je z těchto barevných hodnot vytvářován i každý z před-stavených předmětů. Jednou svou barevnou konstitutivní součástí poukazují předměty ke své základně a druhou ke svému pozadí. To, čím zobrazení žije, je p r o s t o r o v é poukazování: předměty poukazují k základně a k pozadí a tyto zase k předmětům. Poukazování se děje ve světle, jemuž chybí věcný zdroj.

Svět tohoto "dění" je uzavřen a neukazuje k ničemu mimo sebe. Je to dění naplňující se výlučně ve světě malířských forem. Jedině je-li tento svět j a k o c e l e k pojat zástupně, to jest s y m b o l i c k y , může se dílo stát uchopitelným. Chápeme se ho potom jako posvátného předmětu, který je fyzicky přítomen v našem každodenním, konkrétním světě. Naše návštěva v galerii či na výstavě je účastí v procesí.

Antonín Procházka: Tulácká rodina, 1926

Mezi idylickými obrazy, které vzešly z Procházkovy tvorby druhé poloviny dvacátých let, má Tulácká rodina poněkud zvláštní místo. Čím se obraz liší od ostatních výjevů poklidného, harmonického až bukolického rázu, není na první pohled

zřejmě. Procházkův pohled na tulákovu rodinu zapadá svým duchem souladu a štěstí do arkadického světa ostatních děl té doby. A přece nás něco na tomto díle znepokojuje, něco, co jakožto zneklidňující by v neoklasicistní idyle nemělo mít místo.

Neklid pochází z hlavy rodiny, z bytosti tuláka. Tulákovy zaklesnuté ruce, na kterých nechybí ani jeden z deseti prstů, nás mají přesvědčit, že z d e se nic neskrývá. Zarostlá tvář, šátek uvázaný na holém krku a především přímý tulákův pohled nás utvrzují v základním dojmu, že hledíme tváří v tvář holé skutečnosti tuláctví. A přece právě tulákův pohled je to, co v nás vyvolává neklid a pochybnosti.

Skutečnost, že se postava dívá směrem k nám, ale neznamená, že nám její pohled patří. Tulákův pohled patří něčemu mimo nás, něčemu o b j e k t i v n í m u , třeba fotografickému objektivu. Takto zpřímá a při tom neúčastně se dívá ten, kdo na okamžik zastavil svůj vnitřní život. Učinil tak proto, že v dané chvíli bezděky ví, že se všechno točí kolem jeho vnější podoby. A to je případ člověka, který se nechává fotografovat.

Opravdu, tulák se svým starším synem, jeho žena s malým dítětem, celá rodina je těsně seskupena, jako by se nacházela ve fotografickém ateliéru. Tvoří dokonale sevřený a malebný celek. Prostředí, ve kterém seskupenou rodinu nacházíme, nás však zaráží. Není to fotografické studio, nýbrž volná příroda, otevřená krajina. Bylo by logické, že tuláka nacházíme ve volné přírodě a nikoli v uzavřené místnosti, kdyby tato příroda měla alespoň polní cestu. Přírodu na obraze však tvoří kus holé země a nebe s několika obláčky. Krajina je strohá v nejvyšší možné míře a zcela ustupuje před blízkostí tuláka a jeho rodiny. Získáváme dojem, jako by zobrazená krajina byla ateliérovým pozadím a nikoli skutečnou přírodou. Naše nejistota ve věci skutečnosti obrazu narůstá. Oč se tu vlastně jedná?

Při dalším pohledu na Procházkův obraz se v nás vynořují dvě otázky zásadní povahy. Že jsou to otázky zásadní, plyne z faktu, že se obě týkají tulákovy tuláctví. Za prvé: Jak může mít bytostně nezakotvený člověk, jakým je tulák, čtyřčlennou rodinu? A za druhé: Jak to, že se tulák dává fotografovat? Že se opravdu fotografovat dává, je zřejmě z již zmíněného. malebného seskupení rodiny. Zodpovězení těchto dvou otázek by nám mělo otevřít dveře k pochopení skutečnosti Procházkova neobvyklého obrazu.

Tedy: Co je to za tuláka, který se dává fotografovat?

Kde zpodobení je, nám může prozradit pouze krajina, v níž se se svou rodinou posadil před objektiv. Není to krajina jarní ani letní, protože v ní nenajdeme jedinou rostlinu, jediný keř, jediného ptáka. Nahota malého chlapečka však nevývratně svědčí o tom, že to není krajina sychravého podzimu či dokonce zimního spánku. Tato krajina je mimo jakoukoli roční dobu a proto - jakožto krajina - mimo čas vůbec. Kde není času, nemůže být růstu rostlin nebo letu ptáka.

Může se krajinou, která postrádá času, tulák opravdu toulat?

Tuláctví, protože je formou životního pohybu, není v krajině bez času možné. Za to statování pro snímek v ní možné je. Tím se dostáváme k zodpovězení druhé otázky. Proto může mít Procházek tulák rodinu s dětmi, protože vůbec žádným tulákem není. Je modelem, jehož skutečnost leží v tom, co vystavuje našemu pohledu, respektive pohledu objektivu. Právě proto se nechává se svou rodinou fotografovat: aby nám harmonii rodinného štěstí u k á z a l .

Robert Cyprich

CAUSERIE O ČASE

(Kus konfesie na okraj tvorby Petra Thurzu)

Symbolem súčasnej civilizácie je akútny problém otázky času. Ak zoberieme súčasnú spoločnosť jako celek, tak zistíme, že v žiadnej z predošlých epôch čas nedominoval v takej miere ako dnes a že nikdy nezaujímal také prioritné miesto v ľudskom vedomí. Vedomie súčasného človeka je určované jeho vzťahom k času. Čas človeka zotročuje, celý jeho život sa rozvíja sub specie temporis. Sme účastní "civilizácii času", ktorej atribútom je "kult času", ako ho zaujímavo predostrel H. H. Parkhurst v "The Cult of Chronology". Človek sa nerodí s "pocitom času" - jeho determinácie tohto druhu tesne súvisia s kultúrou, ktorej prináleží. Zdá sa, že analýza konceptuálneho a pocitového inventára kultúry, ktorej sme účastní, jasne naznačuje, že čas a priestor, ako abstraktné súradnice, ktoré umožňujú zostrojiť obraz unifikovaného kozmu a vypracovať

ideu jednotného a zákonitého vesmíru, nás privádzajú na prah spornosti našej doby: súperenie medzi sociálnymi systémami sa chápe ako zápolenie o čas - kto zvíťazí v tempe vývoja pro toho "pracuje čas". Nájdeme asi málo kultúrnych ukazateľov, ktoré by charakterizovali tak výrazne podstatu určitej dobovej kultúry, ako chápanie času. Ak si uvedomujeme hlboké erózie na organizme súčasnej civilizácie, ak pociťujeme účasť na jej akútnej a azda definitívnej kríze, tak musíme doznať, že sme v určitom zmysle svedkami dejinnej krízy chápania času. Pred tvárou súčasnej kultúry je účastníkom tejto "dejinnej krízy času" i súčasné umenie. Mnohé dualizmy, ktoré zmetajú jeho premenami sú obrazom tejto krízy.

V takzvanom mytologickom vedomí neexistuje čas ako čistá abstrakcia, pretože ľudské myslenie tu je zmyslovo predmetné. "Stretávame sa to s paradoxnou situáciou, že človek pri svojom prvom vedomom uvažovaní o čase sa inštinktívne snažil čas prekonať, alebo odstrániť" - píše G. J. Whitrow v "Obecnej filozofii času". Dá sa povedať, že snaha zrušiť plynúci čas návratom k mytologickému prototypu, k prapôvodnému *i l l u d t e m p u s* nie je ničím iným, ako pokusom prekonať uzatvorenosť a izolovanosť individuálnej ľudskej existencie. (Koniec koncov tento "illud tempus" sa stáva rozmerom pravlasti umeleckej tvorby.) Mýtom o regenerácii dáva primárna kultúra človeku možnosť zvíťaziť nad prchavosťou a neopakovateľnosťou života. Tento mýtus je i jedným z akútnych aspektov súčasného umenia. Schleirmacher hovorí, že "umelécké tvorenie znamená pokrok od individuálneho vedomia k vedomiu rodovému". Snaha vymaniť sa z rodového spoločenského tela je snahou "klamať smrť", či zvädzať onen prahistorický súboj s "horror vacui" (strachom z prázdna). Doba mýtického vedomia vytvára dualizmus "lineárneho" a "cyklického" času. Linearita, vektorovosť a nenávratnosť chronologickej rady, v ktorej plynie ľudský praktický život sa vo vedomí oddeľuje od cyklického času mýtov. Tento dualizmus linearity a cykličnosti je adekvátny dileme inej: dileme "profánneho" a "sakrálného" času. E. Cassirer v "Philosophie der symbolischen Formen" a A. Hallosell v "Culture and Experience" veľmi zreteľne postihujú existenciu tohto "sakrálného času" - času sviatočného, času prinášania obetí a vykonávania mýtických obradov spätých s návratom prvotného času. Slávnosti a rituály vytvárajú článok, ktorého prostredníctvom sa medzi sebou spájajú tieto

dve pojatia času, dve roviny chápania skutočnosti. Zlučovanie lineárneho chápania času s cyklickým "mýtopoetickým, snovým zhustením času" - ako to nazýva Th. Mann - je možné sledovať v rôznych formách v priebehu dejín. Zdá sa, že táto otázka je tiež jedným z elementárnych problémov súčasného umenia. Veď či nie je hoci Kaprowov počín z konca päťdesiatych rokov práve obrazom hľadania tohto prieniku linearity a cykličnosti, profánnosti a sakrality, virtuality a reálnosti...? Marcel Duchamp je zvestovateľom tohto dejinného prieniku. Jeho gesto tvorivej existencie je azda pokusom o reštitúciu hľadania skásenosti prvotnejšej než umenie samotné: hľadá sa už spomínaný prvotný čas!

Problém sa samozrejme netýka len umenia samotného. Onen konflikt v umení sa totiž odohráva na pozadí globálneho civilizačného konfliktu, konfliktu s Časom. Frenéza hľadania prieniku "virtuálneho" a "reálneho" v technike odokrýva mechanismus iného prieniku: profánneho a sakrálného, lineárneho a cyklického v umení... Zdá sa, že J. Le Goffom definovaný prechod od "biblického času" k "času kupeckému" vrcholí. Vrcholí v posledných krčoch kresťanského historického času, ktorý je časom dramatickým. Počiatok tohto dramatizmu sa datuje prvým slobodným činom človeka, Adamovým zhrešením. Človek od tohto momentu je teda účastníkom "všesvetovej historickej drámy". Ovšem dráma uzatvára svoju expozíciu a dostáva sa do epilógu. Heinrich Böll v Írsku zaznamenáva staré príslovie o tom, že "keď boh robil čas, tak ho urobil dosť". Avšak nie pre súčasného človeka, ktorý uniká zo scény dramatizmu dejín. Súčasný človek nielen že nemá času dostatok, ale naopak: hľadá stratený čas. A tu začína veľká kapitola pomoderného umeleckého myslenia...

Leon Battista Alberti konštatuje: "Sú tri veci, ktoré môže človek nazvať svojim vlastníctvom: je to duša, telo a ... najdrahocenejšia vec, čas". Z "božieho vlastníctva" sa teda čas mení na vlastníctvo človeka! A toto vlastníctvo je objektom zápasu. Je predmetom sporu virtuálneho s reálnym, lineárneho s cyklickým, profánneho so sakrálnym... Je to spor "kódovacieho", či "formotvorného" a "mýtického" vedomia. Je to i dilema pred ktorou stojí dnešné umenie, lebo je to spor o nové vedomie, z ktorého sa súčasné umenie rodí...

Spor o charakter a zmysel pomoderného umenia tkvie v zápase o "nové vedomie globálnej senzibility" (P. Restany). Už sa nevydávame za dobrodružstvom krásy estetickú, ale za novou "krásou" - krásou vedomia. Správne to v istom zmysle postihuje S. Petrovič: "V modernom umení neexistuje prúdenie dopredu a perspektíva späť, pretože sa všetko pohybuje okolo onoho podstatného jadra intuitívneho mýtického diania, pretože všetko sa pohybuje ako dopredu, tak naspäť a pretože každý element má nekonečný počet významných perspektív. Globálny význam, globálna metaforičnosť, sú prítomné i v najmenšej častici. Všetko je otvorené, všetko je na pozícii otvorenej a globálnej metafory. Preto nemožno tiež vysvetliť moderné dielo racionálne. A preto boli tiež v skutočnosti zničené všetky možné estetické sústavy spočívajúce na zásadách analógie".

Z tohto pohľadu, reflektujúc aspekty zmeny chápania "času" a zmeny v chápaní "krásna", ak nazeráme na tvorivú aktivitu Petra Thurzú uvedomujeme si, že už nie sme postavení pred **a r t e f a k t y**, ale pred krásu tvorivého vedomia. Thurzove súčiastky, javy zabudnutej skutočnosti, sústavy akoby nájdenných ideálov ľudského myslenia a cítenia, to všetko sú "mýticko-poetické zhustenia času". Všetky tieto skrutky, súčiastky, letecké vrtule, pneumatiky, lietadlá, skutočnosti, fakty - napohľad magické, no vskutku až banálne a prosto funkčné - nie sú relikviami. Nie sú to vysvätené predmety, ako hoci Duchampove ready-mades. Sú to prostučké "skutočnosti skutočností", ktoré plynú časom. Tým časom nie je čas profánny ani sakrálny, lineárny či cyklický, virtuálny alebo reálny. Toto plynutie časom sa deje na veľmi citlivej báze prieniku spomínaných časov. Thurzova existenčná aktivita nie je ani umeleckým aktom, no ani len životným gestom - je to akt hraničný. Jeho tvorivá činnosť nie je primárne reflexívna, ani expresívna... je **l e n** "posvätená". Thurzove počiny nenesú ambíciu veľkých umeleckých giest: akoby vznikali mimo aktuálny čas, akoby pri ich zrode stál Alexander Kluge so svojou pripomienkou, že "veľkými krokmi sa človek zosmiešňuje". Medzi životom a umením Petra Thurzú plynie veľmi jemná deliaca čiara - takmer nepostihnuteľná. Kto však chce byť na jeho umení účastný, ten musí túto diastému vycítiť, pochopiť... Riziko neuchopenia tejto nehmataiteľnej diferencie je veľké.

Ke ona ostáva kľúčom k tajomstvu Petrovej tvorivej existencie (hovoriť o "tvorbe" v zaužívanom slova zmysle by bolo asi vulgárne). Koniec koncov riziko profanácie, riziko sklzu do profánnosti, virtuality, či linearizmu je tým najväčším umelcovým rizikom; i keď sklz opačný je nemenej nebezpečný: sme nakoniec svedkami hromadných reštitúcií sakrálného, ktoré ko-
ketuje s praktikami náboženskými, vzývania cyklického, ktoré rekonštruuje úkony rituálov magických a mytologických...
Rozmer, v ktorom dnes umenie ešte ostáva umením sa veľmi zú-
žil. No len v tomto priestore ono ostáva hodnotou samého se-
ba!

Peter Thurzo dokázal v sebe ustrážiť túto vratkú hrani-
cu; jeho "umenie" ostáva umením. Thurzo nepokladá umenie za
"salé métier" - ono "špinavé remeslo"; ale ani za extatický
stav "fraiche et rose comme au jour de bataille" (svieži a
rumenný ako v deň bitky). Pre Thurza je v tejto hemingwayovskej
terminológii jeho tvorivý čin (či ak chcete "umenie") oným
"plat du jour" - špecialitou dňa... niečím každodenným, no
zároveň sviatočným... "a Paques ou à la Trinité" - niečo ako
"niektorý deň z nedele". Prečo spomínam túto hemingwayovskú
repliku? Azda z asociácie k jeho termínu "pohyblivý sviatok",
lebo tak by asi znel ten najpriliehavejší termín pre Thurzo-
vu tvorivú existenciu....

3

Henri Bergson v "Les desux sources de la morale et de la
religion" dospieva k osobitej špecifikácii termínu: "mýtus
technosu". V svojich úvahách o dynamickom a statickom nábo-
ženstve v duchu tohto mýtu dospieva k závažnému uzáveru tý-
kajúcemu sa tzv. frenézy novej askézy, ako opaku voči základ-
ným modulom našej "civilizácie dráždenie" (H. Bergson), kto-
rá sa datuje od renesančnej doby. Predpokladom tohto aske-
tizmu je "potreba rozrušiť mechanizmus smerovania dynamického
k statickému, ktorý "smeruje k zhmotňovaniu dejov na veci".
Myslenie Petra Thurzu poznačené spomínaným "mýtom technosu"
sa ubera týmto bergsonovským smerom: od statického k dyna-
mickému; od zhmotňovania k zduchovneniu, od "vecí" k "dejom".
Jeho napohľad banálne zabudnuté súčiastky, mechanizmy, fixo-
vané situácie - to všetko sú veci, ktoré nie sú vyčlenené.
Nie je na nich zaujímavé "či" a "ako" do nich Thurzo inter-

venuje, či ich pretvára, alebo nepretvára: zaujímavé je práve to, ako s nimi žije. Tvorivá cesta Thurzu nespočíva v popise novovytvorených diel, ale v novovytvorenom súžití s týmito vecami. Thurzo v bergsonovskej terminológii nevytvára "veci", ale vytvára "deje" za účasti vecí. Na tieto veci nie sú ničím osobité - osobitá je väzba, vzťah, v ktorom s nimi Thurzo koexistuje. A tu sme pri počiatku niečoho, čo svojou minimalitou môže pôsobiť zarážajúco, až provokatívne: sme totiž účastní "Duchampovi po Duchampovi"...

V záhlaví celého pomoderného umenia sa trvalo nesie základný problém: problém vyrovnania sa s vecami. Aký je základný charakter Thurzových vecí, týchto "žitých ready-mades"? Možno povedať, že ich základným atribútom je "vysoká znakovosť". Juan Huiziga v "Le declin du Moyen Age" hovorí dôkladne o tomto elemente a rozvíja skutočnosť, že v určitom aspekte každý predmet, odev, farba má svoj symbolický význam. Tu niekde končí autoritatívne vedomie a začína sa hra znakov. Tak tomu bolo v istom zmysle v stredoveku, tak sme tejto "vysokej znakovosti" účastní dnes. Thurzove "veci plynúce časom" sú nositeľmi tejto Huizigovej vysokej znakovosti; napriek tomu, že sú napohľad banálne a neznakové. Nesú v sebe totiž hlboko skrytý kód tejto nekontrolovateľnej hry znakov našej súčasnosti. Thurzova aktivita je obrazom toho "tušeného" v našom svete, ako v ňom píše Schorm: "Pre mňa tvoriť neznamena nič vymýšľať; na svete sa nedá nič vymýšľať, všetko tu už je. Ide len o to nájsť tie veci, ktoré človek hoci nepozná, ale o ktorých vie, že niekde sú. Alebo to tuší, aspoň tuší..."

4

Francúzsky teoretik umenia Pierre Restany v svojom najnovšom manifestačnom texte "Duchamp, le Nouveau Réalisme et le Naturalisme Intégral" dospieva k zásadnému zvratu v svojich postojoch, doznievajúcich z heroickej éry šesťdesiatych rokov. Volá po "očiste percepcie" a "globálnej rekonštrukcii senzibility". Proti konceptualizácii umeleckého ťaženia stavia alternatívu etického systému. Podľa Restanyho sa "cez antropológiu umenie prinavracia do morálky". Svoju koncepciu opiera o viaceré komponenty zásadných zmien v súčasnom ponímaní umenia na pozadí radikálneho obratu v prístupe k chápaniu sveta v jeho verziách profanujúcich nekritické

entuziálne teórie rastu. Primárnym komponentom tohto globálneho zvratu sa pre Restanyho stáva Duchampovo gesto z roku 1913 súvisiace s jeho prvými ready-mades. Restany hovorí: "Priemyselný sériový objekt bol pokrstený na sechu svojim "vynálezcom", totiž umelcom, ktorý ho deklaroval a uviedol ako taký. Prečo toľká moc udelená do takejto "investície" akou je štandardný sériový objekt, anonymný element masovej produkcie? V mene čoho možno vziať na seba zodpovednosť za takýto umelecký krst predmetu, ak nie v mene základnej zodpovednosti umelca za akékoľvek gesto? V prebatí takejto zodpovednosti je morálny osud umelca". Duchampovo gesto je teda predovšetkým gestom etickým. Restany sa domnieva, že pri príležitosti prvých ready-mades umenie celkove vpadlo do morálky, estetika do etiky a Duchamp bol ten, ktorý plne prevzal zodpovednosť svojho umeleckého povolania do vlastných rúk! Možno mať výhrady voči takejto reinterpretácii Duchampovho počinu. Ale konieckoncov umenie budeme vždy hodnotiť nielen podľa jeho dobových významov, ale hlavne cez silu jeho odkazu pre prítomnosť. A v prípade nadčasového diela Duchampovho to asi inak nie je možné (je pravdou, že Duchamp v r. 1913 nevlastnil žiadnu doktrínu výkladu svojich ready-mades a ako sám tvrdil, ani nevedel, prečo ich robí, no to na váhe jeho počinu z hľadiska súčasného nič neuberá). Faktom ostáva, že Duchampom sa začínajú písať dejiny "revolúcie nového pohľadu" (Restany) nielen na umenie, ale i na umelca samotného. Odkazom tejto revolúcie je i Restanyho ponuka "alternatívy etického systému" voči "konceptualizácii umeleckého ťaženia".

Problém, ktorý Restany predkladá, nie je v zásade v dejinách umenia ničím princípálne novým. Antickí i stredovekí moralisti, po nich v renesancii Shaftesbury (ako prívrženec obsahovej estetiky) - tí všetci spájajú estetiku s etikou. John Ruskin chápe umenie ako "udávateľa mravného stavu"; podľa Benedetto Croce je umelec "morálne vždy nevinný a filozoficky necenzurovateľný" a umenie se pre Croceho stáva "morálnou katarziou". Nakoniec Jean Maria Guyan v "L'art au point de vue sociologique" hovorí o "hlbokej zhode medzi umením a mravnosťou" a vykláda umenie ako "zhustený život", kde samotné umenie má umravňujúci vplyv na ľudskú spoločnosť; český romantik A. Smetana dokonca natoľko vkladá vieru v etickú silu umenia, že projektuje víziu o tom, že "umenie v budúcnosti nahradí náboženstvo". Táto trasa výkladu umeleckej tvor-

by ako prelínania sa estetických a etických noriem u Restanyho vrcholí v zásadný obrat. Aká je však podstata tohto úniku od konceptualizácie umeleckého ťaženia k alternatíve etického systému? Problém je hlboký a zložitý. Exemplárne sa asi datuje sporom Arthura Schopenhauera s Friedrichom Nietzsche. Stres "konceptualizácie" a "etického systému", to je v istom zmysle spor Schopenhauerovho "Der Welt als Wille und Vorstellung" a Nietzscheho "Der Wille zur Macht".

Arthur Schopenhauer vidí cieľ umenia v kognitívnej sfére, v poznaní ideí. Podľa Schopenhauera veda chápe kauzálne veci ako príčiny a následky, no umenie je chápaním vecí nezávislé od zákona kauzality. "Umenie možno porovnať s kolmicou, pretínajúcou v ľubovoľnom bode nekonečnú líniu vedy" (Schopenhauer). Umenie samotné nie je ani vedou, ani filozofiou; ani v zmyslovom, ani nadzmyslovom svete. Človek sa povznáša v umení k čistému subjektu poznania, poznáva *i d e y*, ktoré sa prejavujú vo veciach ako kvality. Subjekt i objekt stoja mimo čas, priestor a mimo ostatné vzťahy; Schopenhauer hovorí o "universale post rem...". Umenie je teda niečo ako "luxus lásky" (povedané Ch. Lalom).

Friedrich Nietzsche útočí na Schopenhauera apelujúc na "konkrétosť" umenia. Umenie je veľký *s t i m u l u s* života, veľká zvodkyňa k životu! "Umenie je organická funkcia, tkvie v inštinkte lásky" - píše F. Nietzsche. Ak z umenia vyľúčime lásku, zostane nám len remeslo. Mladý Nietzsche neguje "sokratickú kultúru" opierajúcu sa o racionalizmus vedy. Preferuje "tragické poznanie", ktoré stelesňuje pravdu v sfére dionýzskeho mýtu. Optimizmus alexandránsko-sokratovskej kultúry, "kultúry vedy", považuje za nebezpečný. Umenie je *p a n a c e u m*; umenie je "metafyzická potecha", kde tragické vedomie fatalizmu ľudského bytia je kompenzované "metafyzickou potechou dionýzskeho umenia". Zrelý Nietzsche se odvracia od metafyzického potešenia - ako trasy k preniknutiu k "skrytému jadrú života" - a privoláva *vôľu k moci*; nakoniec "boh umrel, všetko je dovolené" (Nietzsche). No i tak jeho idea "životnej energie" ostáva verná primárnym uzáverom z obdobia "Zrodu tragédie" a umenie ostáva tou vitálnou silou, "láskou" a nie "luxusom lásky". Umenie tu nestojí *mámo čas* ako u Schopenhauera koncepcia umenia sa viaže na ideu "večného návratu". Inak povedané, *na p r i e n i k č a s o v*. Bez mýtu každá kultúra stráca svoj zdravý tvorivý charakter

prirodzenej sily: len horizont, otečený mýtmi, uzatvára kultúrny pohyb v akýsi uzavretý celok. Všetky sily fantázie a apolinských majetkov sa len cez mýty chránia pred bezcieľným blúdením" - tvrdí Nietzsche. V týchto mýtoch, ktoré sú prejavom toho, čo je v človeku prvotné a elementárne, musíme hľadať zmysel a silu umenia.

Ak sa vrátíme k Restanyho polemike, vzývajúcej rekonštrukciu globálnej senzibility proti konceptualizácii umeleckého ťaženia, tak vlastne cítime potrebu posuvu od schopenhauerizmu k nietzscheánsťu... Apelatívne sa preferuje etika pred ideami.

Ak uvažujeme o tvorbe Petra Thurzu, tak spomínaný Restanyho problém je asi tým najhutnejšie zastúpeným motívom, ktorý sa jeho tvorbou tiahne, a ak sme na inom mieste uvažovali o "Duchampovi po Duchampovi", tak sa jednalo o tento zásadný zvrät v prístupe k globálnej senzibilite, ako i zvrät do sofistiky ideí k umeniu ako veľkej zvodkyni k životu. Mnoho vykladačov a glorifikátorov Duchampovho diela vytvára hermetický mýtus Duchampa - na škodu umenie i Duchampa samotného. Ako by po ňom už nič nemohlo zásadné v umení nastať! No umenie neďbá takýchto krátkozrakých maximalizmov. Vrství a prehodnocuje samé seba v nových dobových dimenziách. Niet už géniov - i keď adepti sa rodia samozvane znova a znova - sú len skutoční, alebo menej skutoční umelci, vytvárajúci slojové vrstvenie tejto rekonštrukcie globálnej senzibility. Thurzo nie je žiadnym fanatickým obdivovateľom Duchampovho diela a na prvý pohľad je jedným z množstva anonymných tvorivých umelcov utopených v záplave dobového hluku, fanfár, gloriol, ktoré sa okolo umenia dejú - alebo naopak, zatlačený pod hladinu komunikativity dobovým tlakom štruktúry spoločnosti. No jeho tiché a skromné dielo je "plnosťou svojho druhu" (F. Engels); je tým spôsobom dokonalé, že "oslnený divák si ho nedokáže predstaviť iné" (R. Caillols). Je vskutku posuvom jednej dimenzie Duchampovho odkazu, posuvom plnohodnotným. (Ak som spomenul termín "Duchamp po Duchampovi", tak som tým zďaleka nemal v úmysle nazvať Thurza novodobou osobnosťou typu Duchampa. Ide skôr o postihnutie ideálu, ktorý dnes nestelesňuje jeden umelec, ale množstvo, pluralita autentických a sýtych postojov, ktoré dotvárajú akúsi sub-osobnosť novodobého "Duchampa".)

F. Tönnies v práci "Gemeinschaft und Gesellschaft" uvažuje o dvoch následných formách spoločenskej existencie: o

"pospolitosti" a "spoločnosti". Historická trasa od Gemeinschaft k Gesellschaft je dôležitým historickým zlomom na prelome stredoveku a renesancie. Porenesančná krivka vývoja sa však uzatvára, vrcholí v rozklade základných kategórií tohto druhu. A to kompresiou času staronového fenoménu, ktorý dáva koezistovať spoločnosti a v jej hlbokom jadre rodiacej sa novej pospolitosti. V tomto jadre vyrastá i pomoderné umenie a samotný spomínaný fakt sa stáva dôležitým obrazom sociálneho miesta súčasného umenia i existenčného zaradenia umelca v tomto svete. Thurzova tvorba nie je konštituovaná spoločnosťou - vibruje v sfére pospolitosti a stáva sa platným sklíčkom v mozaike novodobých ponietzscheánsko-duchampovských sfér umeleckej praxe.

5

"Vymknutá z kĺbov naša doba besní, prečo som ja zrodený, aby som ju napravil?" To nie sú slová niektorého z umelcov dekády šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov nášho storočia. To je patetická reč Shakespearovho Hamleta. Zmena chápania času v renesancii u Johna Donna a Williama Shakespeara je predzvestou oných veľkolepých met umenia, ktoré vygradovali v našom storočí. Mesianizmus umenia však v svojej lavíne zasypal a udusil seba a takmer i samotné umenie. Svedkami tejto traumy sme podnes... No umelec dneška už nič nechce naprávať; netúži po funkcii rehabilitátora "vymknutých kĺbov". Ono famulari et largiri stratilo svoj apelatívny zmysel: niet "komu" slúžiť, nie je "čo" rozdávať... i keď to znie akokoľvek nelogicky a samozvane. Umelec v dnešnej spoločnosti je osobnosť neslobodná. Na rozdiel od tých, ktorí slobodní sú. V čom tkvie táto umelcova nesloboda oproti slobodnosti "tých ostatných"? V jeho závislosti. Práve v onej závislosti na túžbe po slobodnou konaní. Milióny ľudí však túto túžbu už nepociťujú: sú slobodní, lebo slobodu nepotrebujú. Sú odbremenení od tejto príťažky. Sú slobodní, lebo sa oslobodili od potreby slobody. Azda i z tohto dôvodu sa v ich očiach javí umelec naivným Don Quichotom útočiacim na mlyny "už" neexistujúceho Času. Jeho kurióznosť je tragická, ako je tragické i jeho umenie. A to práve v svojom najglobálnejšom spoločenskom slova zmysle. Umeľcove posolstvá o jeho "neexistujúcich" vyhratých súbojoch nikoho neprivolávajú (azda niekoľko málo spolupútnikov podobného osudu?). Táto doba pomaly, ale iste

chápe, že symbolika umelcovej výnimočnej "vojny s neexistujúcim Časom" nie je pre ňu nebezpečnou. Narastajúca tolerancia a zhovievavosť voči umelcovmu "osobnému šialenstvu" len jeho tragiku umocňuje. Sme na konci dejín (J. Anděl) a dejiny umelcov sú už "inými dejinami iných dejín". Sú dejinami iného civilizačného senzoru a azda i inej civilizácie, ktorá vlastní pomaly všetko, čo civilizáciu civilizáciou robí, až na jedno - nemá svojich občanov...

Peter Thurzo "slúži i rozdáva" - no nie sebe, nie zhýralému umeleckému publiku, sformovanému na troskách spoločenského snobizmu do snobizmu modernejšieho, no o nič vulgárnejšieho - do snobizmu "gemeinschaftového"; neslúži a nerozdáva senzáciechtivému davu. Jeho tiché počiny, zrodivé sa v hlbokom tichu kontemplácie sú zbožnými darmi na oltár Času. Jeho "famulari et largiri" sa týka ČASU, či lepšie "auf-Zeitu", ktorý uzatvára kruh "vor-Zeitu"...

6

Zdá sa, že sa dostávame na prah veľkej dejinno-umeleckej dilemy: na križovatku individualizácie "organickej" a individualizácie "morfologickej", ako o nich hovorí G. Misch v "Geschichte der Autobiographie". Vstupujeme do dilemy, kde dostredivosť a odstredivosť osobnosti je otáznikom nad existenciou umelca samotného. Historickú snahu opata Sugera osláviť samého seba, nechajúc vlastné ego "rozplynúť sa" v svojom opátstve už nebudeme chápať pejoratívne... Dilema je zložitejšia a vážnejšia. Zdá sa, že napriek dobovej tendenčnosti spejeme k individualizácii "morfologickej". Tvrdenie na prvý pohľad paradoxné, aspoň voči vyššie uvedeným uzáverom. Isteže, problém súčasného umelca v jeho dejinnej situácii hľadieť logicky vyúsťieva k túžobnej organickej individualizácii. Logika dilemy je však zavádzajúca. Umelec nemôže a nechce ostať SÁM, sám a len pre seba (pokiaľ sa necíti "svätým, ktorý činí sväté; svätým mimo dialóg, svätým mimo Čas"). Ako teda vyústiť z tejto dilemy? Predovšetkým budeme asi musieť prekótovať ono "opátstvo". Ono už totiž pre dnešného umelca dávno nie je priestorom "of a higher civilisation" (H. Flynt). Je ním vedomie nového Času, ktorý nateraz asi drieme v "nulte gravidite"; ktorý je v "potencionalite možnosti". Ideálom dnešného umelca teda nie je individualizácie "organická", ale individualizácia "morfologická" - no jej opátstvom pre

"rozplynutie sa" je iný čas... A čo je atribútom tohto opátstva? V klaustrofóbii nášho "aktuálneho času" žijeme pocitom globálneho senzorového hladu: nasýtiť ho môže len niečo, čo bude vybudované na h a g i o g r a f i z m e tohto iného vedomia. Toto "iné vedomie", zmena globálnej senzibility - tam je naše tušené a túžené opátstvo...

Ak uzatvárame tento okruh pripomienok s odvolaním sa na hagiografizmus, tak je nutné konštatovať, že Thurzova tvorivá činnosť je modelovaná práve v takomto "hagiografickom žánre"; je rozplynutím vlastného ega v opátstve auf-Zeitu....

7

Veľký prieskumník ľudských introkozmov Sigmund Freud v "Preface to Marie Bonapart" (vid. Life and Works of E. A. Poe) rezignovane konštatuje, že "psychoanalytické skúmania nie sú schopné objasniť básnického génia". A tenže búrlivý Freud v "Leonardo da Vinci" vyrovnané, pokorne a až hrdo uzatvára, že "psychoanalýze je nedostupná podstata umeleckej tvorby". Podobným uzáverom, viac či menej priznaných, by sme sa dočítali i v prácach iných, nemenej významných analytikov ľudskej existencie. Je namieste otázka, k čomu potom slúžia tieto všetky pokusy o vykótovanie umelcovho posolstva, jeho existencie - ich zmyslu. Či snáď naozaj teoretici zastierajú svoju nemohúcnosť tvoriť umenie tým, že si budujú akési "aléster-egá"; že vytvárajú v sebe idealizovaných Duchampov, Kleinov, Knižákov, Thurzov a že sa alogicky verbálami pokúšajú aspoň na moment iluzívne priblížiť onomu "zázračnému", ktoré tkvie v akte tvorenia a stvorenie? Sú azda tieto a iné riadky naozaj iba frustrovaným verbálnym tokom slov, ktorý chce dobre "predať" to, o čom sám nehovorí a čo netuší? Možno. No o umení sa napriek tejto neistote hovorí, uvažuje a píše. Čoraz viac a možno viacej, ako sa ho skutočného rodí. Naše uzávěry nadobúdajú pochybnosť a sú mylné už asi v tom momente, kedy sa o ne vôbec pokúšame. Ak je umenie tým "zázračným" v našom živote, onou "milosťou" našej existencie, tak jeho príčinnosť tkvie v Absolútne. No výkladom, definovaním absolútna pre nás zaniká ten precenný albertiovský tretí "ľudský majetok": Čas. Vyložiť umenie znamená definovať Boha, Univerzum, Omegu, Lásku, Nekonečno... To, že sa o to pokúšame, hovorí o našej antropocentrickej ješitnosti, o strate pokory. Keby bolo naozaj ľudskou túžbou ono sadomasochistické "vy-

vrhnutie sa z vesmíru", "vyskočenie z času"? Kto však chce užívať milosť, musí oplývať pokorou...

Ak tento text má v záhlaví túžbu pochopiť niečo na tvo-
rivej existencii Petra Thurzu, tak motivácia jeho vzniku tkvie
azda v onej napohľad banálnej iniciácii: Thurzo spomínanou
"pokorou" existuje a nech je jeho umenie akékoľvek, tak je
cenné v prvotnom zmysle - že totiž "má na seba právo"...
Aké právo? Azda to, ktoré nedovolí umelcovi zneužiť milosť
(a to na ambície akéhokoľvek druhu). Ktoré mu nedovolí Pri-
márnu Lásku zvrhnúť na frivolný akt.

Abélardovi priatelia vyryli na jeho náhrobok nápis: "Len
on sám mohol vedieť, čím bol". Táto poetická a úprimná skepsa
je zlovestnou veštbou každého, kto sa pokúša o umenie a umel-
covi písať, či klasifikovať ho. No zápas o umenie, apelácia
na pokoru, lásku a túžba po tvorení nás k našim "neftali"
povoláva. Každého podľa dispozícií: lebo milosť nepozná vy-
volených.....

(október 1980)

Jiří Valoch

K BRNĚNSKÉ VÝSTAVĚ PAVLA NEŠLEHY

Podobně jako řada jeho generačních vrstevníků byl také
Pavel Nešleha ve svých uměleckých počátcích ovlivněn zaklada-
telskými osobnostmi moderního českého umění - v době, kdy se
samozřejmost a nezbytnost kontinuity moderně orientované
tvorby teprve těžce a pomalu prosazovala, patřil k těm mla-
dým, pro které byly dílo a život Bohumila Kubišty příkladem
uměleckým i morálním. Informace, prostředkované citlivým
profesorem vinohradské Výtvarné školy Zdenkem Balašem, se re-
flektovaly nejen ve studiu, ale především v samostatných vý-
tvárných pokusech. Od roku 1956 můžeme sledovat, jak se Ne-
šleha vyrovnával s odkazem expresionismu, kontaminovaného vě-
domím imanentního řádu obrazu. Krajinářské, figurální i port-
rétní kresby - nejčastěji tušové - jsou budovány na protikla-
du černé a bílé, kontrasty jsou rytmizovány dle vlastního,
vznikajícího řádu. Expresivní rukopis a případně i barevnost
jsou řízeny zjednodušující stylizací, zachovávající některé

podstatné charakteristiky viděného, ale zbavující se veškeré popisnosti. Zejména v portrétech a autoportrétech najdeme bezprostřední odkaz ke Kubištovým hlavám s jejich razantním kuboexpresionistickým juxtaponováním černých a bílých ploch. Uvědomíme-li si, že na počátku Nešlehovy samostatné tvorby najdeme příklad Kubištův, pochopíme, které aspekty byly pro rané Nešlehovy práce nejpodstatnější - autorská exprese je usměrňována imanentními zákony obrazové skladby, kořenícími v kubismu, polarita exprese a řádu je součástí akcentované významovosti, často existenciálně motivované. V roce 1959 pozorujeme, že maximálně abstrahované motivy lidských postav či architektury přesahují hranice stylizace výchozího motivu a stávají se výtvarnými samoznaky; v té době také Nešleha nahrazuje tradiční kresbu či malbu strukturálním zpracováním plochy obrazu či kresby, netradičními zásahy, propalováním apod. Aplikována nejprve ještě na figurativních motivech, podílí se materiálová struktura na dalším "zesvébytnění" obrazu. Obraz či kresba již neodkazuje k něčemu mimo sebe, jako sémantické kvality jsou aktualizovány vlastní procesy vzniku struktury. Zvláště důležité bylo pro umělce propalování, a to nejen jako zdroj nových estetických kvalit, ale především jako bezprostřední nositel nového významu. Narušení, destrukce původního materiálu, jeho ničení či zničení, to jsou děje, které byly v jednotlivých pracích bezprostředně obsaženy - a které nabývají zvláštní významovou naléhavost. Již v roce 1960 vzniká kresba a tak výraznou stopou propalování, že se aktualizuje nepřítomný materiál, prázdnost se stává aktivním významotvorným prostředkem. Přítomné a ne-přítomné vstupují do interakce, podílejí se stejnou měrou na působení kresby. Od roku 1960 se Nešleha soustavně věnuje také strukturální grafice - propalované a strhávané vrstvy pertinaxu mu dovolují objevovat nové podoby struktur, v nichž se stejnou měrou uplatňuje moment destrukce výchozího materiálu jako aspekt obnažování, "zviditelnění" strukturálních kvalit ve výchozím materiálu si- ce přítomných, ale skrytých pod jeho povrchovou vrstvou. Toto "obnažování toho, co je uvnitř", je jedním z aspektů, společných tvorbě názorového okruhu pražských Konfrontací, k němuž patřili jak tvůrci, kteří se účastnili společných výstav, tak i někteří další autoři, kteří k nim měli blízko. Tito příslušníci tehdy nejmladší generace soustřeďovali svou pozornost do oblasti informální a strukturální (materiálové)

malby a grafiky, přičemž jejich individuální řešení zahrnovala širokou škálu od ryze estetické aktualizace materiálových struktur po maximální významovou naléhavost mikrogest, známů či samoznaků, vrypů, stigmat či stop. Tito umělci, kteří většinou přišli do Prahy z různých míst, kde informovanost o aktuálních uměleckých problémech byla minimální, našli své o generaci starší předchůdce, v grafice především objevitele aktivní a strukturální grafiky Vladimíra Boudníka, v malbě Mikuláše Medka a Roberta Piesena. Svým zájmem o kvality spalovaného materiálu měl Nešleha ze svých vrstevníků asi nejbliž k Janu Steklíkovi, pozdější snaha o začlenění nalezených objektů do grafické matrice ho přiblížila Jaroslavu Hovadíkovi. V první polovině šedesátých let byla Nešlehova malířská, kreslířská a grafická tvorba ve znamení materiálových struktur - potenciální přiblížení vnější realitě dokumentují např. strukturální grafiky z roku 1962, které mají podobu jakýchsi imaginárních "možných" krajin. Vazba mezi smysly vnímanou realitou a realitou uměleckého díla tedy nemizí, ale proměňuje se a nabývá v průběhu času různých podob. Rok 1965 má z tohoto hlediska asi klíčový význam - v době, kdy se Boudníkovy objevy stávají východiskem akademického rozměšňování výtvarníky, kteří o pár let dřív strukturální a aktivní grafiku odmítali jako "negrafickou", vrací se do Nešlehových listů vnější realita. Nejprve to jsou otisky struktur nalezených plechovek jako bezprostřední aktualizace prvků mimoumělecké reality - ukazuje se, že vlastní kvality nalezených materiálů jsou obdobné těm, které byly složitě zpracovávány, stopy času, koroze a lidských zásahů mají stejnou významovou platnost jako jejich "umělá" vytváření. Jestliže toto uplatnění nalezených materiálů de facto uzavírá předchozí, strukturální etapu uměleckovy práce, pak další typ netradiční grafické matrice, totiž přímá citace fotografického štočku, bezprostředně předurčuje to, s čím se budeme v Nešlehově díle od té doby setkávat. Je to návrat k podobě člověka a věcí, ale především zájem o povahu obrazu, zprostředkovávaného fotografickým aparátem a masovými sdělovacími prostředky. Od té doby je tento způsob vidění reality a její metamorfózy, které z toho vyplývají, nejvlastnějším "obsahem" Nešlehových prací.

V roce 1969 vznikl první z Nešlehových kresebných cyklů, které potom tvoří dominantní část jeho tvorby - kontrapunktovanou někdy grafikou, jindy malbou - až do dneška. Práce ve

volných cyklech či sériích je jedním z nejpodstatnějších aspektů Nešlehova díla. Každý cyklus je nejen "tematicky", ale de facto i "názorově" poněkud odlišný, akcentuje totiž vždy jiný aspekt umělcova zájmu, zatímco ostatní jsou přítomny spíše podřízeně. Jejich společným jmenovatelem je jednak východisko v černobílé škále fotografického obrazu, různým způsobem reflektované, ale vždy identifikovatelné, jednak právě jejich "seriálnost". Listy v některých cyklech na sebe bezprostředně navazují, implikují jakýsi potenciální děj apod., jiné spolu souvisejí volněji, ale ve svém úhrnu se doplňují a reinterpreto-ují - význam série tedy není pouhým součtem jednotlivých listů, ale sama vazba mezi nimi se stává sémantickou kvalitou. Celek vymezuje širší sémantické pole, jehož uzlovými body jsou jednotlivé listy. Seriální povaha práce a "tvoření významu" sekvencováním několika obrazů přibližuje Nešlehu - možná trochu paradoxně - jedné linii konceptuální tvorby sedmdesátých let. Ať již je to způsobeno společným východiskem ve fotografickém obrazu či určitým "konceptuálním myšlením" Pavla Nešlehy nebo obojím, je to aspekt jeho práce, který nelze přehlédnout. Preference významových kvalit je u něho od přelomu šedesátých a sedmdesátých let tak zřejmá, že i ji musíme považovat za jeden z aspektů konceptualizace výtvarného díla, samozřejmě při zachování celé škály souvislostí a kontextů, která je právě u Nešlehy mimořádně rozsáhlá. Z fotografických i "seriálních" východisek plyne i další aspekt, totiž fakt, že jednotlivé kresby (i obrazy) vnímáme často jako momentky, jako sekvence z děje, který předcházel a následuje.

Kresby, označované autorem jako Elementy (1969), jsou jeho definitivním návratem k figurativní tvorbě - v rozměrných, předzvětšelych detailech jednotlivých částí lidského obličeje (oko, krk, ústa atd.) je autorův dávný zájem o materiálovou strukturu definitivně vystřídán zájmem o strukturu kresby, o strukturu kreslení jako procesu. Expresivní rukopis se zdůrazněnou černou nám připomene Nešlehova "kubištovská" východiska; důraz na strukturu kresby jako takové a strukturu kreslení jako procesu činí z umělce jednoho z inovátorů kresby sedmdesátých let. A ještě: struktura kresby se identifikuje se strukturou lidského těla, jeho kůže, povrchu jeho smyslů - tak se okruh Nešlehova prvního tvůrčího období uzavírá. Od strukturální interpretace reality, přes estetickou a sémantickou autonomii materiálových struktur až k novému ztotožnění

struktury výtvarného díla a struktury lidského těla. Drastické zásahy, zobrazené na jednotlivých detailech lidské hlavy, jsou vlastně novou paralelou destruktivních zásahů ve strukturálních realizacích - ale to, co se dříve odehrávalo bezprostředně v materiálu, je nyní námětem, zkoumaným prostřednictvím kresby stejně důsledně jako vlastní struktura těla. Poprvé zde nalezneme i deformaci "úhlem pohledu", perspektivou... Moment ohrožení, destrukce lidského těla, existenciální úzkost - to jsou konotace, které také do repertoáru významově mnohovrstevných Nešlehových prací vstupují; někdy jsou aktualizovány naléhavěji, jindy skoro mizí a do popředí vystupují další aspekty, např. grotesknost, romantismus či rozehrávaná tajemnost obyčejných situací a věcí. Mezi groteskním a existenciálním jsou bezpochyby situovány grafické listy z počátku sedmdesátých let, na kterých se setkáváme s lidskými údy podivně prodlouženými či deformovanými v prostoru jakéhosi anonymního interiéru. Může to být zrovna tak drastická deformace lidské postavy, její mrzačení, jako groteskní perspektiva, proměňující obvyklou podobu viděného těla. Nejistota, naznačení obou možností (i jejich vzájemná zaměnitelnost) a jejich polarita je vlastním "námětem" těchto listů. Nejistota, zda něco existuje doopravdy nebo nikoliv, nejistota, co je způsobeno úhlem vidění a co je ... Významová mnohovrstevnost je pro Nešlehovu tvorbu typická - zdá se, že právě mnohost významů jediného obrazu je tím, co umělce skutečně zajímá, že jeho obrazy jsou výpovědí o mnohosti konotací, o nemožnosti jediného určení ... Priorita groteskních významů u Nešlehy asi vyvrcholila v roce 1975, v cyklu TV-Story (1 - 7) - východiskem je zde obraz, zprostředkovávaný komunikačními médii, se svými specifickými estetickými charakteristikami. Nejprve vznikly fotografie různých možných deformací, potom kresby, které de facto odkazují k jednotlivým typům pořadů večerního televizního vysílání. Groteskní jsou deformace lidských a zvířecích postav či tváří, i když to jsou deformace velice podobné těm, s nimiž se často (na obrazovce) setkáváme - podoby zpěváka, hlasatelky či kohouta jsou posouvány, přerušovány, protahovány či zprohýbány - jsou křivým zrcadlem masové kultury, jejích vizuálních charakteristik a jejích idolů. Ukazuje se, že médium samo determinuje (i deformuje) sdělení, že povaha média je důležitější než obsah sdělení. Pro Nešlehovu tvorbu je podstatné také to, že v tomto cyklu

poprvé funguje fotografie (tedy výjimečně snímaná z televizní obrazovky a ještě poté manipulovaná) a kresby jako dvě zcela rovnocenné podoby uměleckého díla. Specifické rysy každého média se stávají možnou determinantou poselství, ale mohou se také vzájemně zastoupit, kresby může nabývat některých rysů televizního obrazu, fotografie jej může zastupovat, televizní obraz je (ve své fotografické podobě) dál transformován a deformován.

Solitérní obrazy-objekty vznikaly v druhé polovině šedesátých let, z roku 1970 pocházejí kresebné studie k nerealizovaným objektům-oknům, které nakonec dostaly svou definitivní - kresebnou, nikoli objektovou - podobu v sérii kreseb Příběhy 1 - 6 (1976), v nichž je motiv okna východiskem k řadě proměn, bezprostředně spjatých s lidským bytím. Také tento cyklus osciluje mezi groteskou a existenciální naléhavostí, mezi tragickým a absurdním. Okno (= čtverec, chápaný jako základní umělý útvar) se otevírá a rozpadá, místo aby spojovalo to, co je uvnitř a co je venku, je zaplněno bizarními a překvapivými detaily lidského těla, které jsou zřejmě uvnitř. Okno je otevřené a přitom zaplněné, tedy "uzavřené" a ani to, co je venku a co je vevnitř, není úplně jisté. Lidské smysly zde mají zřejmě hlavní roli, všechny vidíme v okně, ale okno samo už není tím, co bývalo. Řadou prostorových realizací - svítících objektů z první poloviny sedmdesátých let, jejichž povrch je utvářen jakýmsi vrstevnicemi, opisujícími podobu lidských rukou, prstů apod. - Nešlehův zájem o konkrétní práci v prostoru prozatím (a možná definitivně) skončil. Od té doby ho zajímá povaha iluze, to, jaký je vztah mezi konkrétní realitou a realitou obrazu, mezi iluzí reality a iluzí iluze. To jsou problémy, které jsou v nějaké podobě přítomny ve všech kresebných cyklech i v solitérních obrazech a kresbách, které od té doby vznikly. Spojují se v nich s onou škálou významů, které se - s rizikem neúplnosti a nepřesnosti - pokoušíme naznačit. Výtvarné prostředky Pavla Nešlehy jsou bezpochyby prostředky fotografického realismu s jeho verismem zobrazování i s neustále přítomnou "chladnou" charakteristikou fotografického obrazu. Od záměrů hyperrealistů se ale Nešlehovy záměry podstatně liší - nezajímá ho čistá mimesis, nechce vypovídat o určitém vidění reality, o její vizuální podobě. Někdy méně nápadně, někdy nápadněji fotografický obraz manipuluje, ozvláštňuje a proměňuje. Přitom je třeba ří-

ci, že jeho východiskem skutečně je fotografie určitého přírodního či umělého detailu, situace apod.; od roku 1970 mu fotografie nahradila skicák, stává se jeho pamětí i zásobníkem idejí. A nejen to: řada fotografií pro něho nejcharakterističtějších motivů - detaily skal, kořeny stromů, dráty a prkna, osamocené a izolované předměty, které sloužily člověku - má povahu svébytných uměleckých děl, je naplněna onou zvláštní směsí akcentované významovosti, naléhavosti poselství a ozvláštněné izolovanosti, která je podstatná i pro jeho kresby a malby. Tak se ze skicáku v podobě moderního média stala součást umělcovy tvorby - jestliže Nešlehovy obrazy a kresby vznikají ze vztahu k fotografickému obrazu, k "fotografickému vidění světa", pak naopak v jeho fotografiích najdeme ony ozvlášťující rysy, jimiž umělec fotografický obraz proměňuje v kresbách či malbách. Je to paradox a zřejmé novum Nešlehovy tvorby, že právě fotografie, obvykle sloužící k verifikaci určité povahy skutečnosti, je u něho prostředkem ozvláštnění, znejistění, manipulace či navození mnohoznačnosti. V motivech umělcových fotografií najdeme stopy jeho starých zájmů o materiálové struktury, především na povrchu přírodních a umělých materiálů, ale fixuje také výsledky lidské práce, pozůstatky nejjednodušších činností (uvázaný uzel, překřížená prkna) a stopy (chůze, gest atd.). Ty, vytrženy z původního kontextu, se stávají možnými nositeli nových významů; jejich potenciální významovost je v Nešlehových fotografiích, obrazech a kresbách konkretizována a zviditelnována.

Způsob, jakým Pavel Nešleha s (od původu fotografickým) obrazem manipuluje, je ovšem v jednotlivých realizacích různý. V sérii Čas otevřených dveří (1978) vytváří absurdní situace kombinací jakéhosi anonymního interiéru s předměty, které obvykle nalézáme v exteriéru. Mezi zdmi jsou sevřeny kmeny stromů či rozvětvené kořeny, lidské stopy zůstaly v blátě, veliký, perspektivně deformovaný balvan se táhne až k otevřeným dveřím. Neadekvátnost situace je zřejmá, uvnitř a venku je zřejmě zaměněno, i když otevřené dveře i nanačený úběžník existenci onoho "venku" nepopírají, spíš potvrzují. Ale do interiéru přece není přeneseno to, co bylo venku, ale jeho obraz. Je to absurdní, je to groteskní, může to být vizuální metafora vztahu umělého a přírodního i člověka a přírody. Výtvarník implikuje celou škálu možných

sémantických interpretací, přiznává mnohoznačnost jevů a situací. V řadě obrazů a kreseb z druhé poloviny sedmdesátých let a z počátku let osmdesátých (Pokus o cestu za Karlem Hynkem Máchou, kresba tužkou 1979, olej a akryl na sololitu 1982, Rozloučení s Casparem Davidem Friedrichem, 1982, Konec dívčího pokoje, 1983) je aktualizováno romantické vidění i chápání světa, což brilantně analyzovala Hana Rousevová v katalogu umělcovy pražské výstavy (Galerie hlavního města Prahy, 1983). Romantické rysy umělcovy osobnosti jsou nepopíratelné, ale zdá se - zvláště při srovnání s posledními pracemi - že je to romantismus "záměrný", "uvědomělý", zkoumaný jako jeden z možných postojů k realitě, je to záměrné tematizování romantismu jako vidění světa (což samozřejmě nevylučuje, že romantismus je blízký Nešlehovu naturelu, pouze to potvrzuje jeho schopnost reflektovat různé přístupy). Existenciální aspekty vystoupily v průběhu sedmdesátých let do popředí asi jen jednou, totiž v solitérním cyklu grafických listů (1977), na nichž umělec sleduje polaritu architektury interiéru a lidského stínu - jednou determinuje stín architekturu, podruhé architektura stín; obrys hlavy je narušen faktickým materiálovým narušením matrice... Ve vztahení lidského stínu k interiéru najdeme ovšem zase bezprostřední vazbu k jiným Nešlehovým realizacím, k jeho zájmu o interiér jako determinantu bytí člověka i přírody (viz grafiky z počátku sedmdesátých let či cyklus Čas otevřených dveří). Tento aspekt umělcovy práce našel logicky své společenské uplatnění v řadě realizací pro českou část památníku v Osvětimi, které podstatně přesáhly charakter obvyklé "realizace do architektury" a staly se integrální složkou jeho díla. Rozměrné kresby, akcentující tragický aspekt lidského osudu, byly přeneseny do konečného formátu fotograficky na plátno. Fotografie tak ještě jednou vstoupila do procesu realizace, i když tentokrát víc jako technická pomůcka (ale jistě není náhodou, že právě Nešleha akceptoval fotomechanickou reprodukci jako konečnou podobu svého díla). Kresby z cyklu Studie předmětnosti mají asi k fotografickému obrazu nejbližší - dřív než o manipulaci se záběrem můžeme uvažovat o metodě ozvláštnění, spočívající nejen ve vytržení izolovaného detailu, ale také o jeho takřka nepatrné proměně. Na první pohled si snad ani neuvedomíme, zda se listy liší od "normálního" fotografického zobrazení - snad je to zdůraznění černobílé škály, výrazné zvětšení, kontrastující s jed-

neduchostí motivu, snad vykontrastování světla a stínu, možná nezvyklé či nepravděpodobné nasvětlení, které dodává nejobyčejnějším motivům nádech tajemství, dovoluje jim působit jako magické či rituální předměty. Dvojí iluze - iluze plochy a iluze prostoru - se zde konfrontuje, setkává se s dvojrozměrnou materií papíru, vyděluje se z ní ... Někdy na ni přímo reaguje, třeba v motivech protržení či zdvižení povrchové vrstvy (čeho?), jindy vytváří trojrozměrný prvek protipól k hladké ploše - iluzi plochy nakreslené na ploše. Kusy dřevěných trámů, dráty, napůl zatlučená či zakrytá okna, to vše se stává nositelem řady významů, které lze jen obtížně verbalizovat, tak dalece jsou tato sdělení zafixována v samotné struktuře kresby. Je to proměnění a ozvláštnění, implikování významů a jejich maximální otevřenost, co nám nedovoluje vnímat tyto kresby ani jako pouhou podobu viděného, ani jako pouze existenciální, pouze romantické, pouze tajemné, pouze magické poselství ... Součástí výsledného sdělení je i polarita přírodního a umělého (vnímaná ovšem již skrze artificální iluzi kresby) nebo volba motivů, které odkazují k nějaké minulé lidské činnosti či aktivitě, přičemž si Nešleha volí takové "stopy", které mají povahu nejelementárnějších vymezení (uvnitř - venku, otevřené - zavřené, hladké - proražené atd.), které můžeme zrovna tak vztahovat k lidskému bytí jako třeba k obecným vlastnostem předmětů či materiálů. Soubor čtyř malířských triptychů (Elementy, 1984/1985) logicky navazuje na předchozí malby a kresby - jeho námětem jsou živly a tuto volbu bychom mohli chápat zrovna tak v souvztažnosti s romantickým vnímáním světa jako ve vazbě s obnoveným zájmem o prezentaci přírodních elementů jako kvalit o sobě u tvůrců land artu či arte povera. Přes všechnu věrnost tradičním malířským prostředkům (a tedy v opozici k jejich snaze prezentovat živly bezprostředně) sdílí Nešleha s těmito umělci potřebu navrátit se "ke zdrojům", pokusit se pochopit vztah člověka k nim. Uspořádání malby do kruhového prostředí jen zdůrazňuje metafyzický, magický či rituální charakter díla, které přímo vybízí k zastavení, ke koncentraci, k meditaci. Brzy si ale uvědomíme, že Nešleha neprezentuje pouze "velkou jednotu" elementů; v zemi resp. v blátě jsou - jako již v tolika jeho grafických listech, kresbách a obrazech - stopy lidských nohou, v plamenech ohně zpozorujeme dřevo, opracované lidskou rukou, do vzduchu, do oblak trčí drát ...

Jen vlna moře je sama, ale i ta je podřízena lidskému skladebnému záměru, křivce, která ji spoutává ... Živly tedy nejsou bez člověka, tak jako člověk nemůže být bez nich. Metafyzika přírody, chápaná skrze člověka, to je asi další z aspektů Nešlehyovy tvorby, který v posledních malbách nabývá na důležitosti. Asi bychom ji měli přiřadit k těm charakteristikám, na které jsme již upozorňovali, protože je zřejmé, že v nějaké míře byla přítomna i v jeho dřívějších pracích (namátkou: v náznacích "krajiny" ve strukturálních grafikách, ve stopách v blátě u figurálního motivu běžce z roku 1973, v exponování přírodního prvku v Čase otevřených dveří atd.).

Tvorba Pavla Nešlehy představuje - po prvním pracovním období, formovaném problémem strukturální malby a grafiky - jeden z nejspecifičtějších a nejzávažnějších příspěvků soudobému českému umění. Je mnohovrstevná, najdeme v ní konceptuální racionalitu a romantické vnímání světa, tajemné a magické, grotesknost a existenciální naléhavost, metafyziku přírody. Zdá se, že umělce zajímají právě vztahy mezi těmito póly, že je navozuje, zkoumá a předkládá divákovi. Smyslem jeho výpovědí je prezentace těchto vztahů, polarit a vazeb.

Jaromír Zemina

PIVOVAROV

(k otevření výstavy v Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze-Petřínách v dubnu 1984)

Jezdím tam už léta a každým rokem zvědavěji. Co u nich uvidám nového, jakými úvahami mě zase překvapí, říkám si vždycky a v duchu si chystám zprávu o nás tady, protože vím, že se budou vyptávat také. Kdo? Moji známí a přátelé v Moskvě, malíři Štějnberg a Kabakov, Čujkov a Bulatov, Jankilevskij, Goročovskij a další. Ano, jsou mezi nimi přátelé, a nejen mí: je nás od Jindřicha Chalupeckého až po ty nejmladší už řada, kdo je navštěvujeme a koho navštěvují oni. A naše přátelství je tím pevnější, že je od nás nikdo nevyžadoval - že vzniklo spontánně, z vnitřní potřeby. Je také plodnější než naše svazky s umělci jiných cizích zemí, jež se většinou omezují jen na občasné, ne vždy nejochotnější ukázání nových

prací a na zdvořilostní vypití čaje. Tyhle návštěvy mají ráz, neváhám říci tvůrčí, mnoho se při nich hovoří a často o problémech nejpodstatnějších. Ale až je hovor sebevážnější, nikdy nejde o to, aby jedna strana druhé svůj názor vnucovala. Jde "jen" o vzájemné pochopení. A právě toto uvědomování, jak jsme jiní a z čeho naše odlišnost vyplývá, je asi nejcenějším ziskem našich debat. My Češi se přitom máme od moskevských přátel i čemu učit, poněvadž v rozporu s představou, kterou v nás formovala klasická ruská literatura, oni dovedou diskutovat věcněji a cílevědoměji než my. Jenom délka jejich rozprav je pro nás někdy neúnosná. Zřejmě ta schopnost souvisí s jejich vztahem ke slovu vůbec - znamená jim o mnoho víc než nám, stojí na jejich stupnici vyjadřovacích prostředků na nejvyšším místě, neboť idea se v ruské obrazotvornosti uplatňuje výrazněji než v české, která je vjemovější, tělesnější, příměji spojená s hmotnou skutečností. Zákonitě je v Rusku uměním všech umění literatura a divadlo. Hudba a tanec jdou až po nich a teprve pak přichází umění výtvarné. Tím se také vysvětluje silné tíhnutí k symbolu, ke znaku a abstrakci v ruském malířství, a ne pouze v moderním - tradiční byzantské tíhnutí k abstrakci, jemuž se teprve v minulém století dostalo jakéhos takéhos protikladu v podobě deskriptivního a narativního realismu, jak říkají sami Rusové, který bych však nazval spíše naturalismem. Podmínkou opravdového realismu je totiž splnutí tělesnosti a duchovnosti a k tomu tam nedochází: Rusové vždy hledí skrze hmotu, za ni a nad ni, všechno fyzické má pro ně svou metafyziku. I ruský "realismus" podřizuje jevy ideám, slouží mu jenom k jejich ilustraci. Ruské umění je tedy nejčastěji ideoplastické, často je psychoplastické, ale málokdy fyzioplastické: radost a štěstí z přímého styku s hmotnou realitou, které jsou základem výtvarnosti, tu typicky evropskou exaltaci přítomností věcí ruští malíři takřka neznají. Pro Rusy je přítomnost, současnost vůbec jen přechodnou etapou mezi minulostí a budoucností. Nežijí plně ani přítomností malířského aktu, vlastně k němu přistupují konceptuálně. To co naši výtvarníci považují za samozřejmé, v čem se pohybují zcela volně, oni zkoumají. Jejich malba je stálou reflexí malby a obrazu. Jak jsem řekl, jsou to vlastnosti tradiční a pro historika a kritika umění je nanejvýš lákavé sledovat je právě v tvorbě nové, k jejímž nejvýznačnějším představi-

telům patří také naši moskevští přátelé. Obzvlášť zajímavé jsou po této stránce "alba", která dělají už víc než deset let a kde tak nenapodobitelně rusky spojují zřetel výtvarný s literárním, a pak obrazy, jimiž se přibližují k západnímu konceptualismu, hyperrealismu a v poslední době i k tomu, co se označuje jako malba ošklivá nebo špatná. Tohle všechno, v čem my nacházíme další a další důkazy hluboké krize evropské výtvarnosti, a opanování Evropy Amerikou, oni totiž také znají, byť také převážně jenom z reprodukcí, a přijímají to jako tendence ruskému myšlení v lecčems blízké - je to tak, jsem přesvědčen, že na ně byli připraveni celou historií domácího umění . -

Teď je však načase povědět, proč zde o těchto věcech uvažuji. Nuže, přivedla mě k nim snaha vysvětlit vám, jak mnoho mi záleží na tom, abych vám představil Viktora Pivovarova. Vždyť právě on je od našeho prvního setkání v Moskvě jedním z mých přátel nejmilejších, a dnes mohu říci, že nejen moskevských. A jestliže jsem něco z ruského umění a z Ruska vůbec pochopil, byla to především zásluha tohoto tak pozorného průvodce, tak jemného a hlubokého člověka s mimořádným smyslem pro to, co si představujeme při slovech "duchovní podnebí". To on je tím nejjemněji vybroušeným zrcadlem, v němž mohu pozorovat rozdíly mezi námi a našimi moskevskými přáteli, a je zároveň nejcitlivějším spojovacím článkem mezi "naší" Prahou a Moskvou. Stal se jím i proto, že je trochu jiný než ti v Rusku, jež jsem jmenoval, že k nám má ještě o něco blíže než oni. Ve svém posledním "albu", nazvaném Kabakov a Pivovarov, naznačuje něco z této odlišnosti, když ke konci srovnává dojmy obou kamarádů z jejich společného výletu:

Pivovarov: Ale přeci pamatuješ, potkali jsme po dešti žížalu.

Kabakov: Ne, tu jsem neviděl. Viděl jsem jen Marju Nikolajevnu, která nesla pytel brambor.

Pivovarov: Ale já jsem viděl prázdnou krabičku od sirek a setkání s ní bylo pro mne darem.

Kabakov: Ne, tu jsem neviděl. Viděl jsem frontu na salám u obchodu na Solance... A ten Schiffers s hořícíma očima řekl, že jsme ontologičtí symbolisté.

Pivovarov: Ale suchý list na cestě nám nic špatného neřekl.

Kabakov: Už ti rozumím. Ty chceš odsud utéci, zmizet, schovat se ...

Pivovarov tedy je a bude jiný a bude i jinde, a to do-

slova: přede dvěma roky se totiž z něho stal Pražan, který tu má vedle veliké lásky lidské již i několik lásek uměleckých - obrazy Jana Zrzavého, Josefa Šímy, Kamila Lhotáka, Jiřího Johna a hlavně Václava Boštíka, u nichž nachází v nejčistší podobě to, co pokládá za české malířské specifikum. Zda se stal náš nový spoluobčan také naším výtvarníkem? Nesnadná otázka. Stal se jím asi tak, jako se druhdy stal Vasilij Kandinskij umělcem německým nebo Mark Chagall umělcem francouzským: ano i ne. Svým vztahem ke slovu bude tento osobitý ilustrátor, ale i básník vždy náležet ruské kultuře, na druhé straně však je už nyní patrné, jak naše prostředí mění jeho poměr k vyjadřovacím prostředkům malířství a k pojetí malby vůbec. Těžiště práce na obraze se mu čím dál víc přesouvá do vlastního malířského úkonu, představa obrazu se neustaluje již před ním, jak tomu bylo dříve, ale až při něm, obraz vzniká dynamičtěji a je komplexnější. Řekl jsem, že v této proměně lze vidět vliv českého a evropského prostředí. Sám Viktor je přesvědčen o tom, že jeho některé pražské obrazy by už moskevští kolegové nechápali, ba odmítali vzít na vědomí. Ale možná že je ani my dosud zcela nechápeme: tušíte již, jak velké, riskantní dobrodružství Viktor prožívá? Kolik je v něm vedle radosti i smutku? Neboť umělec touží po pochopení, ještě mnohem víc, než jiní lidé. K tomu však je třeba dodat, že Viktorův rostoucí zájem o ryze malířské a výtvarné problémy asi nikdy nepřeroste v estetismus, jehož se někteří čeští malíři bojí asi tak, jako se někteří malíři ruští bojí přemíry "duchovosti" - oné nevýtvarné a protivýtvarné metafyziky, o níž jsem hovořil. Pivovarov bude chráněn před naší "nemocí" hlavně filosofickým a etickým hlediskem své tvorby (jemuž naštěstí všudypřítomný humor ubírá tíživosti) a pokud jde o nás, myslí si, že bychom se s ní měli právě pro její českost konečně už smířit a snažit se z ní vytěžit co nejvíc tvářících kladů. Mnohem větší nebezpečí pro nás i pro sebe, pro dnešní umělce vůbec vidí v něčem jiném: v rutinérské setrvačnosti a v akademismu, jehož hromadný výskyt je tím trapnější, že jde o akademismus moderní. Proto se Viktor přestal omezovat na jediný druh obrazu a výraziva, proto občas neváhá spojit vlastní dílo s výtvozem cizím, například s kresbou dětskou, proto se rád nechává při práci vést a třebas i zavádět nálezem odložitých věcí. A tak se v jeho moselském ateliéru ocitají obrazy nanejvýš jemné vedle hru-

bých a těžkopádných, "uzavřené" vedle trvale "otevřených", malby a kresby vedle objektů, jimž tak pěkně říká Bezdělušky nebo Bagatelly a v nichž se zvláště zřetelně projevuje jeho morandiovská láska k věcem nejprostším a nejskromnějším, nám Čechům velmi blízká. Je to společnost rozmanitá, ale nikdy různorodá, je to složitě jednotný svět svého tvůrce, po léta se pohybujícího na hraně mezi oblastí abstrakt a konkrét, mezi plošným a prostorovým pojetím obrazu, mezi literaturou a výtvarnictvím, mezi myšlenkovou malbou a myšlením o malbě, mezi etikou a estetikou, mezi Východem, Západem a středem Evropy. Taková situace přináší každému mnoho těžkostí a bolesti. I Viktor má k našim společným nejistotám ještě nějaké navíc, jeho vítězství a úspěchy však proto náleží mezi ty nejcennější. Za pražské přátele mu je přeji tím upřímněji, čím pevněji jsem přesvědčen, že co na své nerovné cestě získává, získává i pro nás a celou českou kulturu, již všechno "navíc" vždycky prospívá.

Igor Zhoř

VZLÉTÁM, SVOBODNÝ

(Poznámky k interpretaci epitafu Paula Kleea)

Snad všichni životopisci Paula Kleea citují pět krátkých řádků vepsaných na umělcův náhrobek v Bernu. Uvádí je také monografie Miroslava Lamače (Paul Klee, Praha 1965), a to jednak v překladu, jednak jako faksimile původního znění. Epitaf je totiž citát z malířova bohatého literárního odkazu a jeho znění nelze upřít emocionální působivost, jaká náhrobnímu nápisu přísluší:

Já takto nemohu být pochopen.

Neboť přebývám právě tak u mrtvých,

jako u těch, kteří se ještě nenarodili.

O něco blíže srdci tvoření než bývá obvyklé,

A ještě dlouho ne dost^{1/} blízko.

Kleeův text zní jako subjektivní lyrika, a čtenář je tím odrazován od pokusu o racionální výklad malířovy myšlenky. Avšak v okamžiku, kdy nám Kleeovi biografové prozradí, že nečteme básně, nýbrž úryvek z umělcova deníku, pocítíme pojednou na-

léhavé přání dopátrat se bližších souvislostí a prozkoumat okolnosti, za nichž byl tento poetický text napsán.

Citovaná Lamačova monografie odkazuje v poznámce ke Kleeovým deníkům publikovaným v knize Tagebücher von Paul Klee a vydanou nakladatelstvím Du Mont v Kolíně roku 1957. Sem bylo pojato přes tisíc umělcových deníkových záznamů, stručných i obsažnějších, pátrání po textu epitafu je však marné a zbytečné. Výbor z deníků hledaný text neobsahuje,^{2/} přesto, že mnozí prominentní autoři píšící o Kleeově životě (od Will Grohmanna k G. di San Lazzarovi) připojují k textu epitafu vždy poznámku "z deníku". Mýlí se i oni?

Je známo, že si Paul Klee psal deníky od devatenácti do devětatřiceti let, tedy do doby, kdy začal pracovat v zámečku Suresnes (1919). Několik roků před tím, kolem 1910, provedl jejich redakci: část textů z deníku vystříhal a část znovu přepsal do nových sešitů. Později, zejména za první světové války, kdy sloužil v armádě, psal paralelně s deníky i dopisy své ženě, a v nich úryvky z deníků buď přímo citoval nebo je volně parafrázoval. Tak vznikal obsahově i stylisticky blízce podobný textový materiál, z něhož umělcův syn Felix později vybral pro knižní vydání pouze to, co "nejlépe shrnuje nejpodstatnější a nejzávažnější obsahy". Při tom pomínul text použitý pro Kleeův epitaf. Snad ho k tomu vedla i okolnost, že tento úryvek deníku byl již publikován, a to ve zvláštním vydání revue Der Araret, vycházející v někdejší Golzově galerii v Mnichově. Zde vyšel v květnu 1920 sešit věnovaný Kleeovi a zde bylo reprodukováno i faksimile dvou odstavců malířova rukopisu s poznámkou "Aus dem Tagebuch". První odstavec faksimilovaného úryvku je proslulý text epitafu, začínající slovy "Diesseitig bin ich gar nicht fassbar". Odtud jej pak přebrali Kleeovi životopisci.

Je tu ještě však odstavec druhý. Ten přináší na první pohled jen málo podstatného; jde o osm útržkovitých vět zdánlivě bez spojitosti s tím, co předchází. Právě tyto věty však mají pro další práci s textem epitafu klíčový význam, zejména první tři tohoto znění: "Geht Wärme von mir aus? Kühle?? Da ist jenseits aller Glut gar nichts zu erörtern". Překvapivě podobné místo nacházíme totiž ve zmíněné kolínské edici Kleeových Deníků, kde na konci záznamu s pořadovým číslem 1008 čteme: "Geht Wärme von mir aus, Kühle?? Davon ist dort, jenseits der Weiszglut, nicht die Rede".

Zkoumáme-li záznam 1008 ještě dále, zjistíme další spojitosti obou verzí; svědčí o nich nejen způsob stylizace, ale i užívání stejného slovního materiálu: "Glut, Schöpfung, jenseits, diesseitig". Zvlášť nápadná je pak v obou textech použitá formulace "bei den Toten wie bei den Ungeborenen", která rozptyluje poslední pochybnosti. Nalezli jsme rozsáhlý kontext epitafu, který nám umožní jeho přesnější interpretaci.

Paul Klee psal deníkový záznam 1008 někdy na sklonku léta roku 1916, když byl povolán ke službě u domobrany. Byl v uniformě teprve necelý půlrok, s válkou měl však již osobní zkušenosti: dva z jeho nejbližších přátel padli - August Macke (s nímž Klee podnikl známou cestu do Tunisu) zahynul na francouzské frontě v září 1914 a počátkem roku 1916 padl u Verdunu Franz Marc, malíř a přítel, s nímž se Klee stýkal nejvíce. Smrt Franze Marca se v Denících odráží několikrát. Zprvu jen v ryze věcných údajích kdy a jak obdržel o ní zprávu i jak hned na to navštívil manželku zesnulého. Pak se zápisy po řadu měsíců soustřeďují na jiné věci, zejména na konkrétní fakta z Kleeovy vojenské služby. Byl totiž odveden právě týden po Marcově tragické smrti a nová životní situace ho natolik zaměstnávala, že trvalo nějaký čas, než se mu vzpomínka na přítele znovu stala námětem deníkové úvahy: "Když jsem jednou ve Fröttmaningu opětovně hlídal muniční továrnu, napadlo mne několik myšlenek o Marcovi a jeho tvorbě. Obíhání kolem těch několika skladišť střeliva bylo jako stvořeno k tomu, abych se pohroužil do prázdna ..." O větu dál Klee pokračuje: "Říkám-li, kdo je Franz Marc, musím současně vyznat, kdo jsem já sám: vždyť mnohé z toho, na čem jsem účasten, náleží i jemu."

Myšlenky o Marcovi, zapsané snad již během oné strážní služby, jsou konfrontací protikladných vnitřních světů obou přátel: "On je lidštější, miluje vřeleji, výslovněji... V Marcovi je myšlenka na zemi (Erdgedanke) prvotní, předchází myšlenku na svět (Weltgedanke)... To faustovské v něm, to nevykoupené. Věčně se tázal: Co je pravda?" - Pak následuje sebereflexe pisatelova: "Mému umění chybí zřejmě vášnivý výraz lidskosti ... Myšlenka na zemi ustupuje před myšlenkou na svět. Moje láska je vzdálená a zbožná. Všechno faustovské leží kdesi mimo mne. Stojím na vzdálenějším, prapůvodním místě tvoření, tam, kde doufám nalézat formuli člověka, zvířete, rostliny, kamení a země, ohně, vody, vzduchu a všech

kroužících sil současně. Tisíce otázek umlká, jako by již byly vyřešeny."

Paul Klee tu navazuje na úvahy, které si o Marcovi psával ještě v době, kdy jeho přítel žil a kdy spolu diskutovali o životě a uměleckém tvoření. Když Marc odcházel na frontu, poznamenal si Klee: "Ten člověk musí znovu malovat, pak se znovu objeví jeho tichý úsměv, úsměv, který k němu prostě patří, jednoduchý a zjednodušující. Je přece jen už příliš vzdálen žhavému kvasu..." Nyní k tomu dodává: "Často jsem se obával, že by se mohl z toho vření opět vrátit k pozemské prostotě. Ne aby se dotkl tohoto světa s úmyslem dosáhnout totality, ale aby se do něj zcela navrátil z lásky k lidem." A pak následuje ona důležitá věta: "Můj žár je spíše z rodu mrtvých či ještě nenarozených."

Zdá se, že na tomto místě byla ve druhé verzi (zachované patrně jen ve fragmentu známém z Araratu) širší formulace: "Nejsem odtud (rozuměj: z uvedené Marcovské pozice) vůbec pochopitelný. Neboť já přebývám stejně u mrtvých jako u nenarozených..." atd., až do konce epitafu. Je velmi obtížné rozplétat spojitosti obou různě formulovaných textů a zkoumat, který byl psán dříve a který později. Pro výklad Kleeova epitafu to není důležité. Podstatné je pouze zjištění širšího kontextu, v němž náhrobní nápis byl začleněn, abychom pak mohli dospět k přesnějšímu překladu i výkladu. Víme-li nyní víc o vnějších souvislostech, esoterický smysl epitafu se poněkud vyjasňuje. Klee formuloval svou myšlenku jako pomyslný dialog, vyslovující Marcova stanoviska a hledající na ně vlastní odpovědi.

Ti, kdo se zastavují nad náhrobkem na bernském hřbitově, aby se poklonili památce velkého umělce, mohou klidně chápat text na desce jako odkaz k nadzemským světům a v tom smyslu rozumět i prvnímu slovu "diesseitig". Není to však nezbytné v odborné monografii. Nahlédneme-li do anglického vydání San Lazzarovy studie o životě a díle Paula Kleea (Londýn, 1957), najdeme tam úvodní větu epitafu v tomto jednoznačném překladu: "I cannot be grasped in this world", doslovně: na tomto světě nemohu být uchopen, a podle smyslu: unikám mimo svět. Podobným směrem byl sveden i Lamač, který ve své monografii kleeovské překládá totéž místo: "Nyní nejsem vůbec pochopitelný". Slovem "nyní" (jež sotva může být ekvivalentem původního "diesseitig") jako by zdůrazňoval, že teď, to jest

na věčnosti, vymkl se Klee s konečnou platností všemu našemu chápání.

Neměli bychom ovšem ulpívat na slovech. Text, vyňatý kdysi z malířova deníku, dostává novým použitím i nový smysl. Vepsán na kámen náhrobku přestal být zápisem z konkrétního dne. Zesílily v něm sémantické momenty původně skryté, ztratil se zřetel k tomu, co Kleeova slova obklopovalo. A tak lze připustit, že Maurice Merleau-Ponty tušil správně, když v eseji *Oko a duch* uvedl vstupní větu Kleeovy epitafu ve znění "V imanenci jsem nepostižitelný". To už není překlad, spíše je to interpretace, kterou můžeme přijmout nejen proto, že "imanentní" jistě nevyjadřuje totéž, co anglické "na tomto světě", ale také i proto, že se tu implikuje Kleeovo příznačné směřování k transcendenci.^{3/} Vyjadřuje to jeho snaha po doteku s tím, co je nezemské, co v sobě chová kantovské přesahování. Zatím co Marcovi byla země čímsi víc než svět, u Kleea je tomu naopak: touží po úniku "z fyzikálního prostoru", neboť jen tak bude moci učinit viditelným, co uvázlo v hloubce. Jako bychom náhle slyšeli toužebný hlas jeho básně *Déšť*: "Vystoupit / Vrazit / Vzlétám, svobodný / padá však jemný déšť..."^{4/}

Merleau-Ponty chápe Kleeovo směřování ven s imanence jako metafyzický smysl malířství. Ví o čem mluví, neboť původní souvislost Kleeova epitafu znal. Uvádí totiž, že jde o fragment deníku, který psal malíř v sedmatřiceti letech a umisťuje text do souvislostí roku 1916. Tím si zjednal oprávnění k tomu, že Kleeova slova odívá do vlastního fenomenologického slovníku, kterým vyjevuje hlubinný smysl onoho temného termínu "diesseitig". Postupuje při tom v intencích Kleeových slov, která tvoří závěr deníkového záznamu číslo 1008: "Žádná sebeušlechtilější smyslovost nevytvoří most na druhou stranu, k mnohým. Člověk v mém díle není species, nýbrž kosmický bod." Bylo by tedy moudré číst také epitaf s vědomím, že vyjadřuje touhu, směřování, proudění mízy, nikoliv popření spojitosti s tím, co malíř nacházel "v kořenech stromu", k němuž se přirovnával.

Poznámky:

1/ Epitaf Paula Kleea zní v originále takto: *Diesseitig bin ich gar nicht fassbar. Denn ich wohne grad so gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der*

- Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug. -
 Za upozornění na první zveřejnění tohoto textu v roce 1920
 vděčím Thomasu Adankovi, pracovníku Kleeovy nadace v Bernu.
- 2/ Felix Klee přetiskl náhrobní nápis až v doslovu svého vydání Deníků (M. DuMont Schauberg, Köln 1957) na str. 427. V předposlední větě jsou však vynechána slova "dem Herzen", což skutečně odpovídalo znění vyrytému na desce. Podle sdělení Felixe Kleea šlo o chybu kameníka, která byla nyní, po nahrazení kamenné desky kovovým odlitkem, napravena.
 - 3/ Citace z Merleau-Pontyho eseje *L'oeil et l'esprit* jsou převzaty z překladu O. Kuby (Okno a duch a jiné eseje, Obelisk, Praha 1971).
 - 4/ Citováno v překladu Adolfa Kroupy zveřejněném ve Sborníku památce Jiřího Padrty (Praha 1985) na str. 107.

J. H.

CHARLES SIMONDS

vytváří většinou miniaturní hlíněné reliéfy, připomínající stavby dávných civilizací mezi Eufратem a Tigridem; nejde však jen o jakousi reminiscenci na archeologické rekonstrukce, svou tvorbu podkládá osobitými rituály (které zfilmoval) a mýty o trojím lidu nebo třech národech (Three Peoples), které snad mají představovat základní přístupy lidstva k historii. - Umělec, který se narodil v New Yorku r. 1945 (prarodiče přišli do Ameriky z Ruska) se po úspěšných studiích brzy začlenil do newyorského uměleckého dění (od r. 1972 zná např. Roberta Smithsona a žije s kritičkou Lucy Lippardovou). Jeho dílo však bylo dlouho jen legendou, protože bylo představováno především jeho pomíjivými Obydlií (Dwellings) - drobnými strukturami z nepálených hlíněných titěrných cihliček, z nichž v prolukách zdí, na prazích domů nebo na předprsích oken skládal pinzetou architektury pro své imaginární rasy migrujících "náručů" (Little People) - a Mytologiemi - což byly rituální akce, provedené v hlíně v Sayrevillu v New Jersey r. 1970 a 1971. Od poloviny sedmdesátých let vystavuje i mezinárodně. Výstava v Museum of Contemporary Art (Chicago 1982) vedla k vydání katalogu, který dokumentuje celé dosavadní Si-

mondsovo dílo a přetiskuje jeho mýtus Tři národy. - Mytologie vytvářejí základy Simondsova mýtu: člověk se rodí ze země, tělo je člověkův první domov, člověk otiskuje do země svůj tvar a odtud přechází k tvareování svého obydlí. V Simondsových mytologiích se prolínají dvě podstatné tvořivé síly: růst a stavba. Ve filmu o rituálu Zrození umělec, pohřben do země, se z ní symbolicky znovu rodí a ustavuje tak zemi jako matku a vytváří sexuální vztah k hlíně a k zemi jako k materiálu. Ve filmu o rituálu Tělo-země umělec jako první člověk pohyby svého těla dodává zemi obrysy a vytváří miniaturní krajinu uvnitř té velké a vrací tak zemi svůj tvar a své měřítko. Ve filmu o rituálu Krajina-tělo-obydlí se Simonds hlínou proměňuje v krajinu, potom staví imaginární obydlí ve svém těle, na zemi. Pomocí obrysů svého těla a jeho hmoty jako krajiny Simonds ustavuje jednotu těla/země a domu/domova. Mytologie nejsou jen filmy akcí, umělec je chápe jako rituály, které provedl pro své imaginární civilizace. - Obydlí, kterých vzniklo od r. 1970 na 300, jsou vždycky scénou ze života Simondsových nářůdků, znamenají určité místo a určitou dobu v jejich historii. Při budování obydlí je Simonds v neustálém kontaktu s kolemjdoucími. - Rituální architektury a kosmologie jsou horologické architektury, je to řada živoucích struktur, které měří čas. Zčásti jsou v nich využity zkušenosti z práce na Obydlích, ale tyto konceptualizované, abstrahované architektury existují ve svém vlastním prostoru, mimo každodenní realitu. Zmíněné tři národy používají tyto architektonické struktury a vyjadřují jimi své rozdílné vztahy k budoucnosti a minulosti. "Lidé, kteří žijí v čáře", stavějí nekonečný dům, který putuje po zemi a minulost nechávájí za sebou jako muzeum. "Lidé, kteří žijí v kruhu", neustále překopávají svoji minulost a začleňují ji do přítomnosti; vzpomínky se proměňují v mýty. Jejich architektura - to jsou vlastně velké hodiny - osobní i kosmologické. "Lidé, kteří žijí ve spirále", pohřbívají svou minulost pod sebe a používají ji jako stavební materiál. Matematická filosofie jim zjišťuje, kdy nastane jejich smrt a kdy dojde k nevyhnutelnému zhroucení jejich obydlí. - Několik různých pohledů na různé historické okamžiky z historie nářůdků soustředil do jednoho díla pro Kasselská Documenta 1977 (" ", Temenos, scénérie zrození); později provedl některá Obydlí a Kosmologie tak, že je zapojil do společenské situace: jeho imaginár-

ní národ např. obydlel zbylý oblouk zbouraného mostu v Niagara Gorge a dole u řeky vystavěl své mohyly z kamení (1974). Roku 1978 staví Plovoucí města jako svou představu budoucích komunit a alternativních způsobů života. - Rostoucí kruhy a věže (které byly předmětem výstavy v Chicagu) pocházejí z r. 1978 a představují na 12ti deskách (76,2 x 76,2 cm) vývoj světa národů a způsob, jak tento svět vyjadřují rituálem a architekturou. - Domácí rostliny (House Plants) jsou poslední v katalogu uvedenou sekvencí tří prací; jsou to fantazie na formální a funkční podobnosti těla, rostlin a staveb.

Charles Simonds

TŘI NÁRODY

Jejich obydlí vytvářejí na zemi vzor jakoby padlého stromu, který se větví a odnožuje podle jejich lásek a nenávistí a tvoří záznam života děděného po předcích a prožitého jako odysea, kořeny v tmavé a vzdálené minulosti...

Na cestách obydlími člověk příležitostně narazí na starého pěvce. Lidé říkají, že se v dětství s rodiči vydal na dlouhou cestu zpět a že během nekonečných toulek sebral téměř úplnou historii svého národa. Vrátil se se zmatenými a blouznivými písněmi, které tvoří příkrývku vzpomínek z nitek rostoucích, neklidných a dobrodružných lidí, kteří poznali mnoho míst a mnoho vykonali....

....stará žena, která se vrátila z cesty do minulosti s touto vizí: co všichni věří, že je život, který sleduje nekonečnou čáru, je ve skutečnosti nepostřehnutý oblouk, který se případně potká. Na tomto místě všichni společně s předky zatančí radostný tanec...

- Úryvky z poznámek získaných od jednoho cestovatele

Jejich obydlí tvořila stezku/dům putující po zemi na cestě k budoucnu a pryč od minulosti. Když se stěhovali z jednoho obydlí do druhého, ponechali za sebou vše nedotčené jako muzeum osobních movitostí. Jak obydlí následovalo obydlí,

byly pozůstalé známky osobní historie stále méně rozlišitelné. Cíestovat zpátky znamenalo téměř vpadnout do místnosti, jejíž obyvatelé právě odešli druhými dveřmi. Čím delší byl časový odstup, tím více se tato bezprostřednost rozplývala; její odlišnost se rozpouštěla do ostatních momentů. Čas se stal nepřetržitým. V rozích se hromadil písek a střecha se propadala, až půda narušila architekturu. Pouze stopa, nepravidelnost připomínaly, že tudy někdo prošel na své cestě jinam.

byli zaujati obděláváním půdy a rozhodováním o směru, kterým se může obydlí napříště dát. Manželské smlouvy, sociální vazby a ekonomické zájmy, poloha půdy, spoje - to vše se muselo brát v potaz. Byrokracie se rozvíjela jen málo, neboť rozhodnutí byla vrtošivá. Cesty se mohly protínat nebo jít vedle sebe, ale každé obydlí si ponechávalo svou autonomii. Objevily se přediva a houštiny starých a nových sídlišť; tvořily zvláštní města, která spájela domy s ruinami, zahrady s parky, která vystavovala osobní historii pohledu kohokoli. Když k těmto spojením došlo, byly vzájemné snatky běžné; tradice a minulost se směňovaly a rodokmeny se mísily.

Když na tyto svazky vzpomínali, viděli v nich vrcho-ly svých životů. Posílení pocitem "všichni jsme tu", se stěhovali dál a dál. Mohly se vyskytnout hustě zalidněné civilizace a pak se mohly rozpadnout, zatím co se rozloučili a vrátili se ke svým dobrodružstvím. Když někdo, kdo se snaží vystopovat jejich minulost, přijde k těmto křížením, nebude asi schopen roztrždit stopy, nechá se vést náhodou a shledá, že se ve zmatku minulosti ztratil. Občas se někdo, kdo bloudil příliš daleko v minulosti, objeví na prahu - bez minulosti a bez přítomnosti. Tito lidé jsou hodni politování, neboť zkusili příliš mnoho, aby pronikli tím, co předcházelo.

Organizovaly se cesty do minulosti. Týmy specialistů - archeologů, sociologů, kohokoli, kdo mohl znát klíč k minulosti - se dávaly na cestu. Čas od času se vraceli poslové s mapami, jež dokumentovaly jakási rozlehlá místa setkání obydlí, která se vyskytovala před dávnými dobami; a tento objev bude použit k vysvětlení, proč určité rodiny lnuly ke svým představám, proč sdílely určité genetické znaky a kde se rodily sváry.

Pro většinu znamenala minulost obrovskou síť, po které jejich životy putovaly, nebo se podobala tmavému lesu se spoustou cestiček. Minulost byla pokušením i hrozbou, mat-

kou šílenství, původem nekonečných rozmršek a svárů - záhadným světem, který snad v přítomnosti na odpolední procházce šťastně začíná, ale který sahá zpět až ke zhoubnému záření, genealogický zeměpis, který zmizel za kopec a do země, za horizont.

Vypráví se varovný příběh - smutná vzpomínka, o které se mezi každý rok hevoří. Je o dítěti, které se narodilo natočeno nešťastně k budoucnosti, místo aby bylo otočeno po směru hodinových ručiček k minulosti. Nějakou dobu nebyla tato nersrovnatelnost postřehnuta, jenom si mysleli, že má závratě a že se těžko učí chodit. Když dosáhlo zletilosti, účastnilo se zasvěcovacích obřadů a upadlo do víru tance. Najednou bylo vymřčeno, vyrváno a vykrouceno z kole a zahynulo v hrůzném osamění. Životy měly dva aspekty: prvním aspektem bylo denní třídění a opatrování času, který umísťoval události do prostoru a do historie a přitom nechal splývat minulost i přítomnost, aby vytvořil jak historii a pokračující ságy, tak i obydlí, která se měnila podle ročních období; druhým aspektem bylo každoroční soustřeďování energie rození a růstu do jednoho rituálu při zmání slunovratu. První historickogeografický aspekt řídil denní úkol rekonstrukce nového obydlí z pozůstatků starého. Tato snaha byla rekapitulací a přepracováním osobních vzpomínek v mýtus a historii. Druhý rituální aspekt, který se vyhýbal vši pomíjivé aktivitě, znovuustavoval původní stvoření v závratné oslavě sexuální potence.

Shromáždění se konalo v lůně chrámu, ve středu světa země-obydlí, do kterého se dalo vstoupit pouze po žebříku otvorem ve stropu. Řadová obydlí byla postavena dokola ve dvou soustředných kruzích. První, jednopodlažní, obsahoval prostory pro vaření a stravování, druhý, obvykle dvou- až třípodlažní, byl obytný. Vnitřní a vnější strukturu spojovala průchozí chodba. Konstrukce využívala kruhovitého uspořádání kolem chrámu. Jak byly části staveb opouštěny, byly pevně uzavírány, aby zpustly, a když se ukončil jeden okruh, byly vykopány a přestavěny. Tak byly pozůstatky každého předcházejícího obydlí (vždy) vykopány a předělány. Život sledoval kruh.

Struktura narůstala alespoň o jednu jednotku ročně. Kompletace nového obydlí byla načasována k zimnímu slunovratu, tak aby mohl být obytný prostor všech posunut o jednotku ku-

předu ke vzdálené minulosti a o jednotku do minulosti nedávné. Obilí, které se pěstovalo vně obydlí, bylo částí jeho kruhového vzorce a vysazovalo se střídavě kolem středu.

Obydlí zřejmě fungovalo jako osobní i kosmologické hodiny, jeho kruhová architektura sloužila jako důmyslný sluneční kalendář. Výroční póly nad vchodem do chrámu vrhaly stíny na okolní zdi ve složitých a měnících se vzorech a vyznačovaly plynutí času. V chrámu zněl neustále zpěv. Jeho nezřetelný rytmus slyšitelně dodržoval čas pro ty venku. Každý přišel na řadu. Zpěv byl meditací, způsobem vplývání do mimořádného pulzu, který nemá vztah k jednotlivým životním příhodám.

Stavba nového obydlí trvala téměř rok a sledovala přesný program, takže postupovala podle ročních období. Neustálé prosívání a třídění štěrku bylo jako jakýsi ouroboros, ve kterém přítomnost hltá minulost. Některé převzaté věci se sbíraly a používaly znovu, nad jinými se vzpomínalo a tak se staly artefakty nebo dárky na památku. Kolem těchto mement se tkaly vzpomínky a příběhy; minulost se v myslích ustavovala znovu, tak jako se staré cihly hodily do nového obydlí.

Tohoto znovuzrození minulosti se nedosahovalo bez jisté námahy. Ti, kteří cítili potřebu zabývat se vzpomínkou na určitou osobu nebo událost, vystoupili dopředu a oživil ji formou příběhu, básně nebo řeči a vedli tak rozhovor živoucí přítomnosti s mrtvými. Snad celý den byl vydělen k tomu, aby se usadila taková zvlášť vzrušující vzpomínka. Jakmile všichni opět nabyli rovnováhy, začala opět vykopávka a stavba, provázené rytmickým zpěvem, prosíváním a tříděním.

Sexuální vztahy se asi omezovaly na ceremoniál znovuzrození. Ostatní sexuální styky byly přísně zakázány a dopadnutí provinilci byli popravováni. Tato represe měla svést veškerou sexuální energii do jednoho sdíleného incestního momentu, i když ve skutečnosti podporovala každodenní promiskuitu. Pod důmyslnými a často humornými záminkami se konaly tajné schůzky. Milování v tajných chodbách nebo pod jiným pláštěm bylo zcela běžné. Takové chování se ignorovalo a tolerovalo, pokud nemělo za následek těhotenství. Tajné potraty a ochranné prostředky tedy byly běžné. Cílem takových schůzek byly krve-smilné svazky. I tak byly jen burleskní verze sexuálních aktivit každoročního znovuzrození, a do každodenního života, který byl jinak mírný a rutinní, zaváděly notu obscénního smíchu a nescouladu. Ačkoli jejich důsledkem měla být smrt, riziko

bylo ve skutečnosti nízké; podržovaly si fascinaci ruské sexuální rulety. Veřejně by každý z řekl, že sexuální aktivita prováděná pro jiný účel než početí je nepochopitelná, že soulož se může odehrát jen uvnitř posvátných hranic domu, a tedy jen za slunovratu; že bez ochrany chrámového lána není žádné početí možné.

Slunovrat byl středem života . Jak se jeho den blížil, vykopávky přestávaly a obydlími se šířilo vzrušení. Probíhala sklizeň potravy a podíl z úrody se ukládal do nového domu. Při západu slunce se všichni dospělí shromáždili podle věku a sestupovali do chrámu. Každý, kdo slezl po žebříku, přiložil poleno na oheň ve středu chrámu, svlékl se, spálil svůj oděv a přidal se ke zpěvu. Jak se kruh rozrůstal, sílil zpěv a oheň nabýval na jasu a teple. Po příchodu posledního dospělého byl žebřík zdvižen vysoko nad jejich hlavy.

Všichni stáli ruku v ruce podél zdi v obrovském kruhu. Tanec střidy začal. Kroužili ve vírech energie. Vznikaly dvojice zobrazující sluneční soustavu a otáčely jedna druhou kolem ohně. Tanec se zrychloval, byl stále divočejší a rychlejší, dokud oheň nezačal odumírat. Každý popoháněl toho druhého. Jak láno potemňovalo, začali se sunout ke středu a vrhali se na zem. Ztraceni v prázdnotě šátrali po jiných tělech, aby dosáhli orgasmu. Když se vyčerpali, přemohla je únava. Vrátili se k dennímu počítání a pořádání času, obohaceni mohutností toho druhého.

věřili, že svět vytváří jenom jejich vlastní vůle a že přírodní realita má jen nepatrný význam. Jejich obydlí tvořila vzestupnou spirálu - v níž byla minulost neustále pohřbívána a sloužila jako stavební materiál budoucnosti. Posedle hazardovali se svými zdroji, s počtem obyvatel, s výškou konstrukce. Jak obydlí rostlo výš a výš, pohřbívalo úrodnou půdu; na jeho tvorbu bylo třeba stále méně dělníků.

aspirovali extaticky na smrt. Jejich cílem bylo jak dosáhnout co možná největší výšky, tak předpovědět samotný moment kolapsu, moment, kdy poslední z jejich zdrojů bude pohlcen a smrt bude nevyhnutelná. Pro tento moment žili. Po zhroucení by ti, kdo přežili, začali znovu, vytyčující na zemském povrchu obrovskou spirálu. Na obvodu stavěli dům. Ssuť života byla postupně ukládána před něj a vytvářela tak základ

dalšího obydlí. Jak plynul čas, byla navržena rampa, poměr sklonu byl plánován tak, aby nejvyšší možný bod byl ve středu spirály. Jak se jejich předpovědní mechanismy neustále zpřesňovaly a byly stále důmyslnější, docházelo k neustálým úpravám; takové kalkulace determinovaly nadstavbu společenského systému. Život byl hierarchický. Použití energií určovali vůdčí filosofové/matematici. Dělbá práce, kontrola populace, velikost přidělu, pracovní dispozice a výzkumné síly, to vše bylo diktováno důmyslnými vyhodnocovacími a seberegulaujícími mechanismy.

byli většinou optimističtí. I když stavby vyžadovaly těžkou práci a oběti, pracovali šťastně, neboť věděli, že předpovědi matematiků jsou hezčí, jejich obydlí vyšší, jejich životy blíže vyvrcholení. Neoblomně věřili, že staví nejambicióznější památník, jaký kdy byl člověkem vytvořen. Jejich jistota byla posilována řády a medailemi, které byly různým pracovním silám udělovány. Návštěvníci ze spirálových měst porovnávali pokrok se svým a jejich úspěchy je naplňovaly nezměrnou pýchou.

Památník neúnavně pohlcoval veškeré materiální zdroje. Majetek byl důležitý pouze ve vztahu ke konstrukci. Objekty, které již nebyly k užítku, byly podle zákona zabaveny do hromady trosek před konstrukcí. Žádný osobní majetek nebyl dovolen, umělecké předměty nebo upomínky, náboženské relikvie, osobní nebo obecné ozdoby byly zakázány; život byl pouze funkcí útočiště a výšky. Když se dosahovalo vrcholu, nebylo třeba tolika dělníků a tak byly velké skupiny obětovány; skákali dobrovolně z předního okraje stavby do prostřední studny, odevzdávající své tělo úkolu postrčit budovu výš.

Minulost v jakémkoli osobním smyslu byla pominuta a zapomenuta. Výjimkou byly pečlivě vedené záznamy předchozích rozhodnutí o stavbě - abstrahovány a převedeny do matematických rovnic, aby se daly využít při projektování stavby. Minulost obydlí byla rekonstruována matematickým modelem, který měl být použit v dynamickém vztahu k budoucnosti obydlí. Záznamy byly vedeny s naprostou přesností, protože sebemenší omyl by znamenal zhroucení celé budovy. Zhroucení bylo ve skutečnosti nevyhnutelné, takže pracovní proces byl provázen muživou nedůvěrou, která vedla k úpadku a nakonec k vymření.

Přeložil M. K.

KOMORNÍ HUDBA

(VI. kapitola z knihy *Einleitung in die Soziologie der Musik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1971.)

Abych na komorní hudbě vyloudil její společenský aspekt, nevycházím ani z druhu děl, jehož hranice se rozplývají, ani od posluchačů nebo hrajících. Komorní hudbou přitom v podstatě rozumím produkty sonátové epochy od Haydna po Schönberga a Webera, která se vyznačuje principem pronikavé práce. Tento typ hudby se konstituuje vnitřní převahou přediva, rozdělením na několik muzicírujících. Jeho smysl, především a za všech okolností, byl přisouzen přinejmenším stejně tak hrajícím, jako posluchačstvu, na které přitom, jak se zdá, někdy sotva myslí. Od církevně určeného okruhu působení sakrálního umění, jež má také takové malé obsazení, se komorní hudba, k níž můžeme počítat také větší část písňové produkce devatenáctého století, liší stejně tak, jako od vágního a širokého publika virtuózů a orchestru. Musíme se ptát, co to společensky znamená. Znalectví se jistě předpokládá. Příklon k hrajícím, jak ho provádí sám obsah komorní hudby, počítá s takovými, kteří, zatím co provádějí svůj vlastní part, jsou si vědomi celku a přednes svého partu upravují podle jeho funkce v celku. Když, už v pozdní době komorní hudby, Kolischovo kvarteto neužívalo při zkouškách hlasů, nýbrž jen partituru a díla, i ta nejtěžší současná, hrálo zcela nazpaměť, provádělo tím záměr, který v komorně hudebním vztahu notového textu a hrajících od počátku tkvěl. Kdo vytváří komorní hudbu správně, tvoří zároveň skladbu, jako kdyby vznikala ještě jednou a představuje její ideální publikum, které ještě provádí její nejtajnější uspořádání. Potud by se dal typ autentické komorní hudby opřít o to, že v jedné jakkoli omezené sociální oblasti spojuje věc a publikum. Od přechodu měšťanské hudby k úplné autonomii se publikum i věc navzájem odcizovaly. Komorní hudba byla útočištěm rovnováhy umění a recepce, kterou už společnost odepřela. Upravila to tím, že se zřekla onoho momentu veřejnosti, který příslušel k ideji měšťanské demokracie právě tak, jako mu byly z hlediska této ideje protivné majetkové rozdíly a privilegium vzdělání. Možnost takového homogenního modelového prostoru poskytuje situace relativní jistoty hospodářsky nezávislých jednotlivých měšťanů, podni-

katelů a zvláště příslušníků tak zvaných svobodných povolání. Existuje zřejmě relace mezi rozkvětem komorní hudby a érou vrcholného liberalismu. Komorní hudba je specificky epochou, v níž se sféra privátního jako sféra volné chvíle energicky oddělila od sféry veřejné, sféry povolání. Obě se však nerozcházejí nesmiřitelně, ani se, jako u moderního pojmu volného času, volná chvíle nekonfiskuje a nestává se parodií svobody. Velká komorní hudba mohla vzniknout, být hrána a chápána tehdy, dokud privátní sféře náležela soudržná, byť už i křehká substancialita.

Akec těch, kdo hrají komorní hudbu, se nikoli bezdůvodně stále ještě přirovnává k závodu nebo rozhovoru. Na to je pamatováno v partiturách; motivicko-tematická práce, přibírání hlasů, jejich vzájemné vystupování, celá dynamika struktury komorní hudby má něco ze zápasu. Proces, který v sobě obsahuje každá skladba, vynáší aktivně protiklady, nejdříve otevřeně a, u Haydna a Mozarta, nikoli bez ironie, později pak ukryté v technice. Hráči se nacházejí tak evidentně v jistém druhu konkurence, že myšlenku na konkurenční mechanismus měšťanské společnosti nelze odmítnout; gesto čistě hudebního výkonu samo se rovná očividnému gestu sociálnímu. A přece se mu také nerovná. Neboť nikde nepostihuje kantovská definice umění jako účelnosti bez účelu, která byla formulována na počátku měšťanského emancipačního hnutí, předmět přesněji, než u komorní hudby. Zatím co právě v prvních dílech druhu, která ještě nechtěla to nejzazší, mnohonásobně panuje příčinnivý ruch, jak čtyři instrumenty smyčcového kvarteta vykonávají užitečnou práci, je přece to, co dělají, pouze jejím bezmocným a nevinným napodobením; výrobním procesem bez konečného produktu: tím je v komorní hudbě výrobní proces sám. Základem je to, že hráči ve dvojitě smyslu právě jen hrají. Vpravdě se onen výrobní proces zpředměťňuje ve výtvoru, který hráči jen ještě opakují, ve skladbě; aktivita se stala čistým činem, prýštícím ze sebezáchovy. Co se zdá být primární funkcí hráčů, je předem vedeno věcí a jimi se zároveň jen ještě podává znovu. Společenský účelový vztah byl sublimován v bezúčelné estetické "o sobě". Potud také velká komorní hudba odvedla primátu věci svůj tribut: hodina jejího zrodu spadá v jedno se zrušením číslovaného basu a tím i skrovných zbytků iracionální spontánnosti hráčů, improvizace. Umění a hraní dosahují rovnosti bodů: komorní hudba je okamžik; zdá

se skoro jako div, že její perioda trvala tak dlouho. Ono zduchovnění nicméně zřejmého sociálního procesu však modeluje jeho vlastní jev, zápas. Komorně hudební zápas je zejména negativní zápas a potud kritizuje zápas reálný. Prvým krokem k tomu, naučit se správně hrát komorní hudbu, je naučit se nikoli vytahovat, ale ustupovat. Celek se nekonstituuje triumfujícím sebezpotvrzováním jednotlivých hlasů - to by vedlo k barbarskému chaosu -, nýbrž omezující sebereflexí. Když velké měšťanské umění transcenduje svou vlastní společnost prostřednictvím nefunkční vzpomínky na feudální prvky, které padly za oběť cestě pokroku, komorní hudba jako korektiv nafoukaného měšťáka, který stojí na svém, pěstuje kurtoazii. Sociální gesto dvornosti, až po Weberovo gesto zmlknutí, spolupůsobí při onom zduchovnění hudby, jehož jevištěm je - jak se zdá - jen ona sama, komorní hudba. Velcí hráči komorní hudby, kteří ovládají tajemství druhu, mají sklon naslouchat ostatním tak, že vlastní part jen markýrují. Důsledkem jejich praxe je zmlknutí, přechod od hudby k bezhlasému čtení, únikovému bodu všech zduchovnění hudby. Analogií ke způsobu chování komorních hudebníků je nejspíše ideál fair play ve starém anglickém sportu: zduchovnění konkurence, její přemístění do imaginace předjímá situaci, v níž by byli chráněni před agresivním a zlým; nakonec situaci práce jako hry.

Kdo se tímto způsobem chová, představuje se jako ten, kdo je vyňat z násilí práce, jako amatér; časné smyčcové kvartety vídeňského klasicismu, ještě tři poslední, které Mozart napsal pro pruského krále, byly určeny pro ty, kdo se hudbou nezabývají z povolání. Dnes už není snadné představit si amatérství, které mohlo takovým požadavkům stačit. Abychom pochopili patos oné ideje amatéra, musíme vzpomenout motivu německého idealismu, který vystupuje u Fichta, především však u Hölderlina a Hegela, rozporu mezi určením člověka, u Hölderlina jeho "božským právem", a heterogenní úlohou, která mu připadá v měšťanském vydělávání. Nemocný Hölderlin ostatně hrával na flétnu; něco z ducha komorní hudby lze v jeho lyrice vcelku vysledovat. Privátní komorní hudebníci byli takoví, kteří, jako šlechtici, nemusili mít občanské povolání, nebo později tací, kteří občanské povolání neuznávali za míru své existence a její lepší část hledali mimo pracovní dobu, kterou nicméně přece určovali tak, že ji nemohli ignorovat ani tam, kde vlastnili skrovnou říši svobody. Tato konstelace by

mohla vysvětlit specifičnost komorního hudebníka. Svému privátnímu životu vyhrazoval zaměstnání, které, nemělo-li zůstat směrným hudlařstvím, vyžadovalo plnou kvalifikaci, to, co bychom dnes nazvali professional standards. Milovník komorní hudby, který dorostl svého úkolu, mohl být hudebníkem z povolání; až do nedávné minulosti nechybějí příklady toho, že se amatéři přeměnili v koncertující. Láska lékařů ke komorní hudbě, která stále ještě trvá, a schopnost hrát ji by se snad dala rozluštit jako protest proti občanskému povolání, které od intelektuála, jenž se ho chápe, zvláště hodně očekává, vyžaduje oběti, jaké se žádají jinde jen od tělesně pracujících: dotýkat se něčeho, co vzbuzuje odpor a nedisponovat svým vlastním volným časem, nýbrž čekat na zavolání. Hudební sublimace v komorní hudbě za to odškodňuje. Je duševní činností, o níž se lékař cítí ošizen. Platí se za to tím, že hudba nezasahuje do reality, nepomáhá, jak to Tolstoj této hudbě vytkl s plným vědomím její estetické hodnoty v díle, jež nese název velké komorní hudby. Vztah komorní hudby k německému idealismu jako k vytvořené skořápce, v níž lze dojít lidského určení, se snad ostatně ukazuje také na tom, že se komorní hudba v emfatickém smyslu omezovala na německo-rakouský okruh. Doufám, že nevyvolám podezření z nacionalismu, budu-li tvrdit, že kvartety Debussyho a Ravelovy, svým způsobem mistrovské skladby, které se staly světové proslulými, vlastně pod důrazný pojem nespádají. Snad to souvisí s tím, že byly napsány ve fázi, v níž byl tento pojem narušen. Jejich kvartety jsou v podstatě koloristicky procítěné, umělecky paradoxní převody barev, ať už orchestrální palety, ať už klavíru, na čtyři sólové hráče. Jejich formovým zákonem je statická juxtapozice zvukových ploch. Chybí jim právě to, v čem má komorní hudba svůj živý prvek, motivicko-tematická práce nebo její ohlas, to co Schönberg nazval rozvíjející se variací: dialektický duch celku, který se ze sebe vytváří, neguje, většinou ovšem zase potvrzuje. V takovém duchu ještě nejzazší komorně hudební intimita udržuje svůj vztah k sociální skutečnosti, od níž se s odporem odvrací. Velká filosofie a komorní hudba se ve struktuře spekulativního myšlení vzájemně hluboce prorůstají. Schönberg, komorní hudebník par excellence, pak také na sebe odjakživa sváděl výtku spekulativnosti. Komorní hudba měla snad vždycky něco z ezoteričnosti systému identity. V ní je, jako u Hegela, všechna kvalitativní plnost světa založena uvnitř.

Tak je snadné určovat ji jako hudbu niternosti. Ale její idea se sčítava stává historicko-sociálním jevem. Ne nadarmo se právě ona stala prostředkem skrytě reakční apologetiky hudby pro takové, kteří se vůči technické civilizaci pevně drží své hudby, jako by tam byli chráněni před vnějším, komerčním a, jak říkají, dekadentním provozem. Nedostane se nad něj ten, kdo se jako milovník komorní hudby snaží provinciálně konzervovat nebo restaurovat ekonomicky a také esteticky překonaná stádia. Jedna kniha po druhé světové válce se jmenovala "Tiše radostný smyčcový kvartet" ("Stillvergnügte Streichquartet"). Takovému ideologickému nešvaru niternosti je velká komorní hudba vzdálena. Ona ideologie má za substrát vpravdě nanejvýš abstraktní konkrétum, pro sebe samo jsoucí individuum. Komorní hudba je však svou vlastní strukturou něco objektivního. Výrazem odcizeného subjektu se nijak nevyčerpává. Tím se stává teprve docela nakonec, v polemicky extrémním chování, které se tiše radostnému líbí nejméně. Dříve však rozvine nevzhledný obraz antagonisticky se vyvíjejícího celku, pokud je tomuto celku ještě prožitek privátního přirovnatelný.

Takový návrat ztracené objektivity v subjektivně omezené oblasti definoval sociální i metafyzickou podstatu komorní hudby. Lépe než zatuchlé, byť i sebevhodnější slovo niternost, se k jejímu popsání hodí měšťanské obydlí, do něhož byla komorní hudba svým zvukovým objemem v podstatě lokalizována. V něm, jako v komorní hudbě, se nepředpokládal žádný rozdíl mezi hrajícím a naslouchajícím. Zdánlivě nedůležité, přitom však z domácí komorně hudební praxe devatenáctého a časného dvacátého století neodmyslitelné postavy, jako např. postava toho, kdo obrací stránky klavírního partu, posluchače, který precizně sleduje hudební proces, jsou sociální imagines komorní hudby. Měšťanský interiér staršího typu chtěl být, stejně jako ona, ze sebe ještě jednou světem. Tím se ovšem od počátku vytvářel rozpor. To, co bylo svým dějištěm i provádějícími odkazováno na privátní sféru, transcendovalo ji zároveň svým obsahem, zpřítomněním celku. To, že se nebral ohled na širší působení, což bylo v principu takové privátnosti obsaženo, pobízelo k autonomnímu vývoji hudby samé podle tohoto obsahu. To musilo třístit její sociální prostor a okruh hráčů. Už dříve, než se druh hudební intimity plně etabloval, necítil se již doma domácky. Beethoven řekl o definitivním tvaru šesti kvartetů op. 18, prvním díle, v němž suverénně na-

kládal s kompozičními prostředky, že teprve nyní se naučil psát správně kvartety. Tomuto výroku patří zvláštní pozornost, protože onen opus vlastně neměl žádný vzor, jeho způsob nemá s velkými, Haydnovi věnovaným kvartety Mozartovými co dělat. Beethoven odvodil kritérium opravdového smyčcového kvartetu z imanentních požadavků druhu, nikoli z tradovaných modelů. Právě to však, pozvednutí komorně hudební produkce nad její tehdy ještě velmi rané archetypy, snad amatérům znemožňovalo adekvátní interpretaci. Tím však v zásadě také provádění v pokoji. Hudebníci z povolání byli přece ekonomicky odkázáni na větší posluchačstvo a tím na formu koncertu. Ani u těch Mozartových kvartetů, u nichž věnování nějakému velkému skladateli už dosvědčuje přednost skladby nad muzicírováním, se to nedalo utajit; patří k výtvorům, které jedině Mozart zůstavil skoro v každém kompozičním druhu a které měly být něčím jako paradigmatickým správným komponováním, jak vzdorovaly chaosu zakázkových skladeb a omezením techniky a fantazie, které génie vnucovaly. Podle toho by se mělo u komorní hudby brzy mluvit o antagonismu mezi výrobními silami a výrobními vztahy; a to nikoli jako o produkce vnějším nepoměru jejího tvaru a recepce, nýbrž jako o antagonismu umělecky imanentním. Tento rozpor postihl a roztříštil poslední zajištěný prostor hudební recepce, vedl však k vývoji druhu a jeho velikosti. Zbavena harmonicko-totálních fikcí, byla v sobě přiměřená antagonistickému stavu společnosti, organizované principem individuace a zároveň předešla asimilaci s touto společností tím, co říkala. Tím, že sledovala čistě svůj vlastní formový zákon, vyostřovala se kriticky vůči tržnímu hudebnímu provozu a vůči společnosti, které byl po vůli. Také tento rozpor našel zřetelnou imago, imago malého sálu. Malé sály existovaly na zámcích už dříve; nyní se z měšťanské potřeby ve velkých domech, které byly určeny symfonické produkci, plánovaly prostory, které ještě akusticky a atmosférou jaksi odpovídaly komorně hudební intimitě, ale které ji zveřejňovaly a přizpůsobovaly podmínkám trhu. Malý sál - já sám jsem se díky Rosému seznámil v akusticky ideálním frankfurtském sále s celou tradiční kvartetovou literaturou, především s Beethovenem - byl místem klidu zbraní mezi hudbou a společností. Není divu, že takové malé sály se po katastrofálním bombardování ve druhé válce znovu nebudovaly, nebo jen v nepatrném rozsahu. Komorně hudební klid zbraní mezi uměním a společností už netrval: spo-

lečenská smlouva byla vypovězena. V měšťanském světě tudíž nejsou žádné malé sály možné. Zřizují-li se kvůli umění a nikoli, jako za feudalismu, z reálných účelových požadavků zámků, zastiňuje je paradoxnost. V měšťanské ideji sálu, která se nedá oddělit od asociací na velká politická shromáždění nebo při nejmenším na parlament, se vždy už myslí monumentalita. Komorní hudba a kapitalistický rozmach se špatně snášejí. Tendence komorní hudby, která jednou vytvořila efemérní souzvuk všech, kdo se na hudbě podílejí, se vzdala recepce dřív, než ostatní typy hudby. Evoluce nové hudby začala právě v oné oblasti. Rozhodující inovace Schönbergovy by byly nebyly možné, kdyby se neodvrátil od pompy symfonických básní své doby a kdyby si nezvolil za vzor závaznou brahmsovskou kvartetovou větu.

Hudební formou, která byla cejchována na velký sál, je symfonie. Neměli bychom podceňovat to, co je všeobecně známo, že se totiž její architektonická schémata shodují se schematy komorní hudby a že se dále přiblížila brahmsovskému a brucknerovskému směru, když se odštěpila koncepce symfonické básně. Symfonie se bouřila mnohem dříve, ale také méně radikálně, než literatura komorně hudební a literatura pro sólový klavír, kde se pak tehdy produktivní kritika chytila kánonizovaných forem v jejich předivu, až do nejmenších prvků. V prehistorii vídeňského klasicismu, u mannheimských, nebyla hranice mezi symfonií a komorní hudbou striktně vymezena. Zůstávala pořád labilní; o komorně hudebním duktu první věty Brahmsovy Čtvrté symfonie je tak málo pochyb, jako o symfonickém rysu jeho klavírních sonát, který zpozoroval ve své slavné recenzi už Schumann, nebo i o první větě Beethovenova kvartetu F mol op. 95. Sonátový typ musil být zvláště vhodný pro vytváření subjektivně zprostředkované dynamické totality. Její idea - jako idea hudby samé a nikoli jejího vztahu k vnímajícím - uhájila, protože byla vytvořena z nosného společenského základu, primát nad drastičtější, ale sekundárním rozdílem mezi veřejností a privátní sférou. Ten sám se nemohl domáhat plné substanciálnosti, pokud hudební veřejnost nebyla žádnou agorou, žádnou opravdovou pospolitostí ve smyslu bezprostřední demokracie, nýbrž sjednocením jednotlivců, kteří mohli při slavnostních symfonických příležitostech subjektivně shodit pocit svého osamocení, aniž by přece byl otřesen jeho základ. Obsah symfonické a obsah komorní hudby mají v hloubce něco společ-

ného: dialektiku zvláštního a celku, syntézu vznikající z protikladných zájmů. Čas od času se zdá být volba toho či onoho média málem libovolná. Strukturální podobnosti symfonické a komorní hudby jsou zajisté odpovědný za to, že po dlouhé historii nacepované sonátové věty a k ní se družících typů založily jistotu všeobecné důvěry a současně nabízely hudebnímu impulzu spontánně více prostoru. Byla k dispozici, blahoslaveny a řemeslně osvědčeny. Avšak těžiště existujících forem, podstatný hudebně-sociologický moment i v hudbě, samo nestálo - dvěma svými prostory, v doslovném i přeneseném smyslu - vázat tak rozdílné typy, jako jsou symfonická a komorní hudba, na stejné formové předpoklady. Hovořil-li Paul Bekker o síle vytvářející obec, která má vždy tolik ideologického jako lidstvo, které se při pohledu na symfonii formovalo, i kdyby to byla Devátá, která zůstala estetickou a nikdy nezasáhla do reálné společenské existence - tak také mikrokosmos komorní hudby mířil k integraci, zřekl se však zdobné a reprezentativní fasády expanzivního zvuku. Třeba měl Bekker pravdu, když se bránil formalistické definici symfonie jako sonáty pro orchestr, Schönberg to v rozhovoru umíněně popřel a poukazem na převahu sonáty tam i zde trval na bezprostřední identitě obou druhů. Vedla ho přitom apologetická vále, která nemohla strážet zlomy a rozpory v díle svatosvatých velkých mistrů, ani slohové; příležitostně popíral dokonce i rozdíly v hodnotě díla jednotlivých skladatelů. Přesto je rozdíl mezi symfonií a komorní hudbou nepochybný. Právě to vrhá světlo na rozpornost hudebního vědomí, že se v Schönbergově díle faktura orchestrálních děl od komorní hudby zcela odchyluje. On sám probíral při příležitosti Orchestrálních variací op. 31 problém který si položil, jak přizpůsobit dvanáctitónovou techniku poprvé velkému orchestrálnímu aparátu a byl zvukovým materiálem přinucen jít v polyfonické kombinatorice nad to, čeho se předtím s novou technikou odvážil. Zajisté byl dřívější rozdíl mezi komorně hudební a symfonickou sonátou protikladný tomu, který dominoval ve věku krize sonátové formy. Přes třeba značně bohatší aparát jsou beethovenovské symfonie principiálně jednodušší než komorní hudba a právě toho se mnozí posluchači v nitru formové stavby domáhali. To vše nemělo co dělat s přizpůsobením trhu; nanejvýš s beethovenovským předsevzetím "zažehnout člověku oheň v duši". Beethovenovy symfonie byly objektivně projevy k lidstvu, které ho tím, že mu

předváděly zákon jeho života, chtěly přivést k nevědomému vědomí oné jednoty, která je individuům jinak v jejich rozptýlené existenci utajena. Komorní a symfonická hudba byly komplementární. Komorní hudba napomohla v široké míře tím, že se zřekla patetického gesta a ideologie, k výrazu emancipujícího se měšťanského ducha, aniž by ještě mluvila ke společnosti bezprostředně; symfonie dotáhla důsledek, že idea totality byla by esteticky nicotná, pokud by nekomunikovala s reálnou totalitou. Proto však rozvinula moment dekorativního, i primitivního, který subjekt pobízel k produktivní kritice. Humanita se do toho nevložila. To snad tužil jeden z nejgeniálnějších mistrů, Haydn, když se mladému Beethovenovi posmíval jako Velkému Mogulovi. Nesrovnatelnost podobných druhů je, v drastičnosti, kterou může teorie sotva překonat, sedlinou nesrovnatelnosti obecného a zvláštního v rozvinuté měšťanské společnosti. V Beethovenově symfonii ustupuje detailní práce, latentní bohatství vnitřních forem a tvarů, před rytmicko-metrickou údernou silou; symfonie chtějí být slyšeny ve svém časovém běhu a ve své časové organizaci zcela jednoduše, při dokonalé nerušenosti vertikály, současného, zvukové hladiny. Bohatství motivů v první větě Eroicy - s přihlédnutím ovšem k umocnění beethovenovské symfoniky vůbec - zůstává výjimkou. Kdybychom však Beethovenovu komorní hudbu nazývali polyfonní a symfonie homofonními, bylo by to nepřesné. Také v kvartetech se polyfonie zaměňuje homofonií; v posledním se homofonie blíží holému jednohlasu za cenu právě onoho ideálu harmonie, který vládne v symfoniích vrcholného klasicismu, jako v Páté nebo v Sedmé. Jak málo se však u Beethovena shodují komorní a symfonická hudba, o tom nás poučuje i nejběžnější srovnání Deváté s posledními kvartety nebo také už s posledními klavírními sonátami: proti nim je Devátá zahleděna zpátky, orientuje se na klasicistní typ symfonie střední doby a dizonančním tendencím vlastního pozdního stylu neskýtá žádný přístup. Sotva to nezávisí na intenci toho, který své posluchače oslovuje "Bratři" ("O Freunde") a chce společně s nimi zapět "příjemnější tóny".

Mezi těmi, kdo se považují za muzikální, platí za hotové, že komorní hudba je nejvyšším hudebním druhem. Tento convenu jistě ve značné míře slouží elitářskému sebepotvrzování; z omezenosti okruhu osob se odvozuje, že věc, která je pro něj rezervována, vyniká nad to, čím se těší misera

plebs. Blížkost takového smýšlení fatálním kulturním nárokům na vedení je tak zřejmá, jako nepravdivost oné ideologie hudebního vzdělání. Že tradiční komorní hudba stojí výše než velká hudba symfonická, jen když se zřekne bubnů a trubek a přemlouvá méně než hudba symfonická, to nepřesvědčuje. Významní a vzdorní skladatelé od Haydna po Webera natahují po symfonii a jejích odvozeninách neustále ruku. Neboť jim všem utkvělo v paměti, jakou cenu komorní hudba zaplatila za útulek, který poskytla subjektivitě, jež nemusila nahrazovat žádnou veřejnost a zároveň bezpečně zůstávala při sobě samé: moment privátního v negativním smyslu, maloměšťáckého štěstí v koutku, sebedousazení, které bylo rezignující idyličností víc než jen ohroženo. Přes zářivou krásu je to na komorní hudbě vrcholně romantických skladatelů zjevné a ještě u Brahmsa, jehož komorní díla se začínají důrazně objektivovat zevnitř navenek, lze najít stopy toho, tu v rožarované suchopárnosti, tam v barvotiskovém spitzwegovském tónu. Hudbě, která odpovídá rozpolcené a nejisté situaci celku a nemůže jít nad něj, se toto omezení se společenskou nutností stává věcí samou také tam, kde už není ambiciózní jako něco, co je zdánlivě dosažitelné, neboť žal nad situací je založen v jejím tvaru. Na kvalitě uměleckých děl se mstí falešná společenská situace bez ohledu na to, jakou k ní zaujímají pozici.

Na druhé straně je onen soud, který komorní hudbu oslavuje, také pravdivý, jakmile její adepti ostatní posluchače skutečně předčí v odbornosti. Jenom je tato přednost stejně málo předností pověstné vnitřní hodnoty jako takové, jako předností jednotlivých děl před srovnatelnými díly symfonickými. Své místo má spíše v hudební řeči, na vyšším stupni v ovládnutí materiálu. Redukce objemu zvuku stejně jako zřeknutí se širšího působení doveduje v gestu komorní hudby zformovat strukturu až do nejniternějších buněk, až do diferenciálů. Proto idea nové hudby dozrála v hudbě komorní. V komorní hudbě se tušilo to, čeho se chopila jako úkolu, integrace horizontály a vertikály. Brahms dosáhl principu univerzální tematické práce už v klavírním kvintetu. A v posledních kvartetech Beethovenových právě odmítnutí monumentality umožňuje až po každý jednotlivý moment proformovanou vnitřní strukturu, jaká je s freskovitou manýrou symfonie neslučitelná. Takové komponování bylo podporováno médiem komorní hudby, samostatně vystupujícími a zase vzájemně se předpokládajícími jednotlivými hla-

sy. V odporu proti expanzivnímu a dekorativnímu byla v podstatě kritická, "věcná", u pozdního Beethovena protiideologická. To teprve založilo superioritu komorní hudby. Společensky vděčí omezení prostředků, pokud jí toto omezení dovoluje autonomii pomocí askeze vůči zdání. Sahá od pouhého rozměru zvuku až po fakturu, která je organizována tak, že všechny souvislosti a vztahy se opravňují reálně kompozičně, jsou vykomponovány, nezbyvají jen z hudební fasády. Tato proorganizovanost dovoľovala komorní hudbě už v klasicismu se odchýlit od schemat hlouběji než hudbě symfonické. Nikoli teprve poslední kvartety, nýbrž, jak na to důtklivě upozornil Erwin Ratz, už kvartetové věty středního Beethovena, jako velká druhá z op. 59, č. 1 a dlouhá z op. 95, jsou vybudovány nepravidelně. Tím a nikoli zvláštními troufalostmi vedení hlasů se v nich hudba poprvé emancipovala; skladby tohoto typu by nebyly v žádné Beethovenově symfonii myslitelné. Důsledek toho všeho je paradoxní. Zatím co komorní hudba směřuje vnějškově k integraci - zejména k iluzivní integraci posluchačů - méně, než hudba symfonická, je zvnitřku prostřednictvím husté a jemně tkané sítě tematických vztahů v sobě integrálnější, jednoznačnější; přes přehnanou individuaci ale také svobodnější, méně autoritářská, méně násilná. To, co ztratila ústupem do privátní sféry na zdání přesahujícího, získala zase svou odštěpenou - jaksi bez oken - závazností. Skoro po sto let jí to bylo dokonce i v recepci na prospěch.

Nová hudba vyšla z velké komorní hudby specifického, vídeňským klasicismem raženého stylu. Nikdy se nepochybovalo o tom, že Schönberg má kořeny v polyfonii smyčcového kvartetu. Kvalitativní skok se odehrál v obou jeho prvních kvartetech. V prvním, ještě tonálním, dosáhla motivicko tematická práce všudypřítomnosti. Z toho vyplynula rozšířená harmonie a netušeně hustý kontrapunkt. Druhý kvartet potom sám v sobě zřetelně provedl celý proces od tonálnosti, vypjaté samostatnými chromatickými stupni k nejzazšímu bodu, až po volnou atonalnost. Sociálně tím byla vypovězena shoda s posluchačstvem. Důsledek komorně hudebního principu, totální strukturální proformování, se zřeklo všeho ohledu na to, zda je vnímání připraveno, i když si - ve vztahu ke společnosti celý život navivní - Schönberg také o tom chtěl vydat počet. Prvé skandály nové hudby propukly rychle po jeho D mol a Fis mol kvartetu, ačkoli se v nich vlastně nestalo nic jiného, než že se prol-

nul Brahmsův požadavek pantematického postupu s wagnerovskými harmonickými novotami. Jenom se přitom obě tendence posílily jakoby induktorem: harmonie se stala příkřejší, když se také nejostřejší disonance opravňovaly vedením hlasů, autonomní motivicko-tematickou prací, a ty se mohly v rozšířené tonální oblasti pohybovat mnohem plynuleji, než jim to dopřávala konzervativní brahmsovská harmonie. Ale v dialektické syntéze kompozičních prostředků, které pocházely ze dvou nepřátelských škol pozdního devatenáctého století, se také rozpustila sociální dichotomie mezi vnitřním hudebním prostorem a veřejností. Požadavky schönbergovské komorní hudby se už nedaly s domácímu muzicírováním a domácímu ambiente slučovat. Byly explozivní obsahem i technologií. S nimi musila komorní hudba definitivně přesídlit do koncertního sálu. A naopak, jejich pouhou existencí se desavouovaly dekorativně lapidární prvky veřejné hudby. Hudbě pronikající nad intimitu přinesly jako své dědictví plnost kompozičního postupu, která mohla prospívat jen v ochranném obalu. Z tohoto hlediska je objev formy komorní symfonie, z níž vycházejí všechny komorně orchestrální výtvořiny dodnes, centrální. Schönberg byl k této ostatně zvukově krajně odvážné a pořád ještě velmi těžko realizovatelné koncepci pohnut především asi prostě tím, že v Prvém kvartetu se už emancipovaná polyfonie nemohla spokojit s obvyklým čtyřhlasem kvartetu. Polyfonie, jednou zcela uvolněná, požadovala větší rozmanitost hlasů, jakkoli potom Schönberg míru polyfonie dávkoval podle použitelného aparátu, stavě se tím do protikladu ke směřování tendence klasicistní vídeňské symfonické tvorby. Komorní symfonie předstihla velkým provedením ze skutečného vícehlasu všechno od středověku, i Bacha, zatím co Druhý kvartet pak polyfonii zase spíše omezil ve prospěch harmonických činů. S tím se však v Prvé komorní symfonii spojil tah navenek. Skladba má, podle Webernova popisu, veskrze živý, hybný charakter. Traduje se, že Schönberg si právě od ní, klamně, sliboval velký úspěch u publika. Z tajných sociálních impulzů nové hudby to zajisté nebyl ten nejslabší, věcně zkapalnit sraženou antitézou k nyní vpravdě nělké veřejné hudbě, ke straussovské programové hudbě. Ne-spoutaný výraz, který se snažili asociovat s uměleckou ezoteričností, nesl v sobě přání být slyšen. Co se v expresionismu, s nímž měl mladší Schönberg mnoho společného, nazývá výkřikem, není jen pokus prostřednictvím odmítnutí nacepovaných

jazykových artikulací smyslu komunikovat to, co se komunikací vyhýbá, nýbrž také objektivně beznadějný pokus zasáhnout ty, kteří už neposlouchají. Téze, která se podnes neochvějně udržuje, téze o soběstačné asociálnosti nové hudby proto také vyžaduje revizi. Její první projevy bychom měli raději chápat jako veřejné vznikání bez veřejnosti. Ne nejméně popuzuje na nové hudbě to, že se jednoduše nedává po komorně hudebním způsobu na ústup, nýbrž obrací se svou neproniknutelnou výstrojí k těm, o nichž zdánlivě nechce nic vědět. Od počátku nebyla pouhým ponorem do sebe, nýbrž právě tak útokem na souhlas extrovertovaných.

Co se ohlašuje v Schönbergově Prvé komorní symfonii, toho se tím dosáhlo: konce komorní hudby jako komponování soustředěného na smyčcový kvartet. Po Schönbergově Čtvrtém kvartetu (1936) už nebyly napsány žádné smyčcové kvartety vyšší hodnoty. Přibližně současný Webernův op. 28 (1937-38) zní trochu tak, jako by druh, v němž on a jeho učitel byli doma, ztratil na živosti; ztrnulost expozice první věty dementuje všechno, co předtím komorní hudba, ještě ve Webernově vlastním mistrovském smyčcovém triu, získala. V této souvislosti lze slyšet, že nejslavnější komorně hudební dílo Bergovo, Lyrická suita, sice hospodář s prostředky smyčcového kvartetu, ale v průběhu se blíží "latentní opeře", nebo drastičtěji, programové hudbě, jako je "Zjasnělá noc". Ve vrcholící éře měšťanstva byla komorní hudba protipólem opery. Ta, objektivně podkopána, nalezla a nalézala své publikum; komorní hudba, objektivnímu tvaru společnosti daleko adekvátnější, je právě proto nalézala pořád méně; opera i komorní hudba se vzájemně doplňují. U Berga začínají oba druhy tékat, proměňovat se, jako by soběstačný komorně hudební ideál pro něho blednul právě tak, jako naopak opeře ještě věřil jen potud, pokud je opravdu prokomponovaná. V každém případě během posledních patnácti let smyčcový kvartet a jemu příbuzné druhy mizí. Co bylo k slyšení od Boulezova Livre à Quatuor, se nevyrovná Marteau sans maître - koncipovanému později -, které můžeme považovat za potomka Schönbergovy ideje komorního orchestru, zejména za potomka díla Pierrot lunaire. Důvod úpadku smyčcového kvartetu nebo idiosynkrazie skladatelů vůči němu jsou především technické. Zahrnutí barevné dimenze do konstrukce, které ovšem počalo přímo v obou prvních Schönbergových kvartech a jež ve třetím a také ve čtvrtém však ustupuje za málem

odmítavou materiální oprávněnost čisté kvartetové věty v její normální formě, se vzpírá její relativní homogenitě, chudobě timbru. Především však seriální muzicírování, které pohrdá motivem jako materiálem a odvolává se na jednotlivý tón a jeho parametry, vyvrací komorně hudební tradici jako doménu motivicky tematického postupu. Zda přitom zůstane, zda se nebudou, čím kritičtější budou skladatelé vůči seriální metodě, potlačené komorně hudební prostředky znovu aktualizovat, to se dá sotva prorokovat. Stockhausenův vzrůstající zájem o zvukový materiál sólového klavíru pro to mluví.

V krizi komorní hudby se zase shodují imanentně kompoziční dějiny druhu se změnou sociálních podmínek. Determinanty lze uvést na zcela rozdílných abstrakčních rovinách, od obecné společenské tendence až po nanejvýš do očí bijící okolnosti. Krize komorní hudby připomíná primárně krizi individua, v jehož znamení komorní hudba stála. Předpoklady autonomie a nezávislosti, které zasahovaly až do žilek komorní hudby, byly oslabeny; pryč je pevný vlastnický řád, v němž se mohly skupiny těšící se výhodám cítit v bezpečí tak křehké činnosti, jakou je komorní hudba. K tomu si potřebujeme jenom připomenout roli zaměstnance jako sociálního typu, který stále více zaujímá místo toho, co se dříve nazývalo středním stavem. Od zaměstnanců se vychází, na ně je od doby berlínského domu "Vlast" střižena celá kulturní nabídka; jejich volný čas není volnou chvílí, ale něčím, co je veřejně nebo tajně institucionálně řízeno; a kultura zaměstnanců se bez pevných hranic rozšířila všemi skupinami povolání. Monotónnost mechanizované práce, i v úřadě, vyžaduje pravděpodobně jiné koreláty, než zdlouhavou, náročnou a obtížnou práci hraní kvartetů a trií, a předobrazy moderního života dodávané kulturním průmyslem takové seriální a nepohodlné počínání zostuzují v očích těch, kdo se jim naivně oddávají, oním *ódiem old fashioned*, které nese nerenovovaný hostinský pokoj ve srovnání s neonově osvětlenými syntetickými výčepy. To, co by se chtělo vzdálit od niternosti, jež se stala vadnou, dychtí po provozu a gadgetu^{1/}, v tom se kříží progresivní i represivní. Reflexy

^{1/} Gadget se v úzkém idiomatickém slyslu v Americe nazývají malé, zejména v privátní sféře použitelné výtvary, které mají domněle uspořít nebo ulehčit práci. Těmto gadgets se, jak ukazuje mnohokrát pozorovaná sociální tendence, afektivně oddávají nespočetná individua, která se někdy organizač-

ně sdružují, a hračkaření s těmito nástroji se mění v iracionální samoúčel. Termínem pro to je argotový výraz gadgeteering.

toho dopadají i na komponování. Nespokojenost s možnými zvukovými kombinacemi vší je trochu tradiční komorní hudby se často pojí se zoufalou bází před zduchovněním: to si dělá nárok na zdar kultury, v níž už nikdo nevěří. Tam, kde vysychá produkce, sotva však přežívá pěstování, které ji reprodukuje. I u vrstvy, v níž dříve prospívala, se toto pěstování, vždy zase zajištěno, stává výjimkou. Mnoho se nad tím nařiká; je na empirických výzkumech, aby tuto tézi přezkoušely a potom vyšetřily a zvážily.

Téze o kvantitativním ústupu komorní hudby, kterou opakuje jeden po druhém, se ovšem dá těžko ověřovat. Chybějí srovnatelná čísla pro minulost a statistickým dotazům se mohou bránit právě milovníci hudby starého slohu, kteří jsou přirovnávání ke konzumentům masových médií. Lze si představit, že se počet privátně muzicírujících snížil jen proporcionálně, nikoli absolutně; dá se to vyšetřit asi jenom nepřímou, dotazováním soukromých učitelů hudby a pomocí srovnání jejich počtu se stavem před třiceti lety podle seznamu členů jejich organizace. Změna je pravděpodobně spíše kvalitativní než kvantitativní: vážnost domácího muzicírování bude s vrcholným liberalismem klesat. Mladé děvče, které hraje Chopina, není o nic charakterističtější, než amatéři, kteří se pojí ve smyčcové kvarteto; už to, zda se v soukromí méně zpívá, než dříve, není tak nepochybné, jak bychom mohli vyvozovat z toho, že jsme už na privátní hudební soirée sotva zváni. Mezi úkoly empirické sociologie hudby patří i přezkoumat poentovaným založením problému názory, které se staly jako výraz převládající kulturní ideologie obecným majetkem. Naproti tomu snad můžeme říci, že posun k řízené organizaci, ať už k neoficiální, chytil, řečeno žargonem řízeného světa, soukromou hudební výchovu v Německu v širokém měřítku; tato tendence hudebního života snad vůbec teprve institucionálně vypěstovala typ resentmentního posluchače. Ctižádostivost po pohroužení i po specificky hudební kvalitě a rozvinutém jednotlivém výkonu ustupuje neprodyšnému přizpůsobení a čilé spolupráci. Vztah k věci samé získává, v porovnání s potěšením toho, kdo komorní hudbu hraje a kterému znenáhla vychází krása určitého díla, často něco abstraktního; namísto toho, koho se zmocňuje Beethovenovo Geistertrio nebo pomalá věta z op. 59, 1, na-

stupují "Přátelé staré hudby", aniž by rozlišovali; tak jako byly v předbachovské hudbě dokonce skutečné rozdíly v kvalitě ať už problematicky, ať už dnes velmi těžko rozlišitelné. To, co by lo v privátní komorně hudební výchově kdysi základem dobrého a adekvátního poslechu, vkus, zakrnělo a upadlo zároveň v nevážnost. Vkus jistě nebyl nejvyšší kategorií hudebního prožitku, ale takovou, které bylo třeba, aby se nad ni posluchač pozvedl.

Úpadek domácího vyučování hudbě mohl k úpadku komorní hudby přispět. Inflace po první světové válce vedla k tomu, že kvalifikované soukromé hodiny byly pro skromnější střední stav nedostupné: ani velká konjunktura padesátých let jim však nepřinesla, jak ukazuje nesystematické pozorování, žádný vzestup, ačkoli se nově kupuje přinejmenším více klavírů. Připsat vinu masovým médiím je snadné. Rozšiřují přece znalost literatury a sama umožnila domácí komorní hudbě stejně tak dobře získat nové přívržence, jako jiné námahy vlastní hry zbavila. Odpovědná je snad přece také mentalita posluchače, která je zase sama zprostředkována celospolečensky. Vliv masových médií bychom pravděpodobně měli hledat spíše ve sféře toho, co se nazývá sociálně psychologickým heslem přesycení podněty. Důležitější než to, že si rozhlasoví náruživci odvykli vlastní hudební činnosti, může být to, že jim to, co by sami mohli hrát, zní jednobarevně a skromně ve srovnání s levnými de-lux zvuky, které jim nabízí reproduktor. Úpadek kulturních interiérů nebo to, že v mnoha zemích chybí, se pojí s hladem po hlubších smyslových stimulech; jejich absenci zapomíná jen ten, kdo hudbu předem prožívá jako něco duchovního a tomu právě brání to, že je připravována jako konzumní zboží. To zmenšuje potenciál komorně hudební činnosti. Jedná se především o kolektivní formy reakce; málo proto pomáhá kázat velkou komorní hudbu jednotlivcům. Měli bychom být spokojeni už když se vůbec učí znát komorně hudební literaturu, aby si všimli, oč usilují. Sotva jim stačí podmínky, které si osvojují. Vnější svět opět zastupuje vnitřní. V nízkých, úzkých bytech s malými pokoji, do nichž se spěchají přiženit, by už smyčcový kvartet byl sotva možný, zatím co blues pulzující z reproduktoru se dá akusticky libovolně ztlumit a sousedé, kteří jsou na to zvyklí, jsou tím obtěžováni méně než Beethovenovým velkým Triem B dur. Tak jako tak chybí křídlo, které je dražší než hudební skříň a pro nějž v malém bytě není místo. Pianino se

však místo něho ke komorní hudbě špatněhodí.

Ta je ještě možná nikoli jako uchování dávno proděravělé tradice, nýbrž jediné jako umění expertů, jako něco zcela ne-
užitečného a ztraceného, čehož si musí být vědoma, nemá-li se
zvrhnout v něco jako "Udělej si doma sám". Vůči výtce l'art-
pour l'artismu by se neměla čím bránit. Avšak na samém tom
principu se v období, v němž jsou všichni zajedno v tom, že
mu spílají jako přežitku novoromantiky a Jugendstillu, něco
změnilo. Ve společnosti, která všechno duchovní subsumuje pod
konzumní statky, je to, co bylo historickou tendencí odsouze-
no, překárním útočištěm onoho budoucně možného, jež je podvá-
záno univerzálním panstvím principu reality. Co má funkci, je
nahraditelné; nenahraditelné je jen to, co se nehodí k niče-
mu. Společenskou funkcí komorní hudby je funkce nefunkčního.
Dokonce ani ta už není poslušna tradiční funkce.

(Přeložil J. H.)

Milan Kozelka

SPACE ART

Světelně skulpturálně-kinetické jevy v kosmickém prostoru
(informativní výběr z rozsáhlé studie)

PŘEDSTAVIVOST JE VÍC NEŽ VĚDOMOSTI...

(Albert Einstein)

Tyto - zde spíše jen skicovitě - koncepty prostorových
skulpturálně-kinetických světelných jevů spontánně vyplynuly
z mých předchozích úvah o nových kvalitách a aromaticko-vi-
zuálních principech zvuku (o jejich vzájemných logických spo-
jitostech - průběžně vzniklo na toto téma několik cyklů exakt-
ních kresebných "schémat-partitur" a sémantických notací pro
elektronické zvukové koláže - jakési vrstevnicové pyramidál-
ní nástavby - a "stochastických půdorysů" pro libovolnou
hlasovou a nástrojovou interpretaci, z fantazijských projektů
asociativních - imateriálních - zvukových zdrojů jakýchsi
"metaprostorových hyperintelektuálních - mlžných, oparových -
počítačových fluid"), z konceptů světelných (simultánně mo-
difikovaných) kreací ve vakuu, z projektů vertikálních (prá-

chozích) kouřových zvukově-vibračních struktur a kauzálně sřezžených magicko-symbolických "skulpturálních událostí". U všech těchto dříve uvažovaných alternativ hrálo také rovnocennou roli jakési "onto-spirituální" rozlišení (ve smyslu vnímatelovy sebereflexe a psychofyzické "metamotivace").

Tyto projekty jsou zároveň přímým důsledkem mého dlouholetého studijního zájmu o Husserlovu fenomenologii, o aktuální problémy astronomie a astrofyziky (relativistické kosmologie), o indické filosofické systémy a o tzv. "morfologii imaginárních jevů" (o jejich vzájemné působení, simultánní dějové zápletky, rezonanční aspekty, paradexní momenty, atd.) a o několik dalších (úzce souvisejících) oborů - biologie, psychotronika, ontologie, okultismus, utopická prognostika, sci-fi, aj.

V samém počátku vzniku této studie byla společným jmenovatelem (jakýmsi primárním znakem - sémantickou abstrakcí) těchto - v embryonální fázi "pouze" meziplanetárních - prostorových světelných jevů kruhová (v některých specifických modelech i elipsovité, paraboloidní nebo hyperboloidní) světelná rotační spirála (soustava spirál nebo Möbiových prstenců), s rozfázovanými difúzními nebo konfúzními rytmiickými (levotočivými a pravotočivými) odstředivými a dostředivými - střídavě se zrychlujícími a zpomalujícími - pohyby. Tyto pohyby (případně mnohavariantní škály různých - periodicky duplikovaných - pohybů) se dějí po nestabilní délce (délkách) konstantní středové osy (případně několika symetricky rozprostřených os). Rotující světelné útvary se mohou střídavě rozpínat a smršťovat, měnit úhlové postavení v daném prostorevém výseku, zostřovat a rozostřovat (přechodně získávat charakter pouhé iluzivity), různě barevně proměňovat ("vykrystalizovat" z nespočetné kombinatoriky chromatických spekter), jejich rozměry (úhlová délka, rozpětí rotačních poloměrů, atd.) jsou libovolné, mění se (přetransformovávají) v průběhu jednotlivých - detailně propočtených a bezchybně naprogramovaných - časových intervalů (či mikrointervalů). Při realizaci těchto světelných skulpturálních jevů se pochopitelně nabízí nekonečná řada nevyčerpatelných možností - mohou být vytvářeny kontrastní situace (formou "pozitiv-negativ"), může docházet k postupné "degeneraci" rotačních pohybů a protipohybů (nebo k jejich pozvolné autodestrukci - k suicidálnímu "sebepohlcení"), k rytmiickému vyzařování světelných - bodových, "makrotonálních" - morseovek z ohnisek rotujících spirál, atd.

Tyto prostorové skulpturálně-kinetické jevy nevyvěrají ze žádného (v jejich bezprostřední blízkosti instalovaného) materiálního zdroje - jejich jakýsi "strukturálně-dynamický kód" je s použitím nejmodernějších computerů (či "magických počítačových biofluid") pečlivě naprogramován do svazků laserových paprsků, které jej vsituují (dočasně stabilizují) do předem zvolených a propočtených prostorových souřadnic kdekoliv v kosmu (dejme tomu do Lagrangeových libračních bodů L4 a L5). Zároveň je naprogramován i čas (variabilní časové rozpětí) a proměňující se intenzita trvání skulpturálních jevů.

Tyto prostorové jevy mohou být do blízkého či vzdáleného kosmu projekovány jak ze Země (při atmosféricky příznivých podmínkách), tak z ostatních planet nebo měsíčních satelitů Sluneční soustavy (nebo z orbitálních sond typu Skylab, Spacelab, Uhuru, apod., či z utopických vesmírných kolonií).

BYTÍ JE NEZJEVNÉ, NEDOSTANE-LI SE MU ZDÁNÍ A ZDÁNÍ JE
SLABÉ, NEDOSTANE-LI SE MU BYTÍ.

(Gorgiás)

Světelné skulpturálně-kinetické jevy se samozřejmě úzce neomezují pouze na nevyčerpatelné obměny světelných rotací a jejich vývojových potencialit, jejich formálně-obsahový ("radio-mystický") repertoár je mnohem pestřejší. Na obdobném "výrobně-tvářčím" (filosoficko-dialogickém) principu mohou být vytvářeny i

- polymorfní plynné konfigurace (plynné permutace)
- jakési membránovité prostorové "póry", jimiž světlo (nebo plynná skupenství) pozvolna "prosakuje" do jiných obskurních dimenzí (kde se jakoby "znovuzrozuje", reaktivuje)
- prostupující se světelné krystalické útvary (plus registrovatelné zvukové kontinuum)
- různé komprese "přesubstancializovaných" časoprostorových segmentů (zde může být jakýmsi orientačním a záchytným bodem Hawkingova kvantová mechanika černých děr...)
- tvarově identická "fonomolekulární fluida"
- prostorově ohraničené ("diskompaktní") - přísně izolované - kvazinukleární děje (do rámce těchto metaforických dějů by bylo možné "zakomponovat" i záření neutronových hvězd a pulzarů, výbuchy supernov, impulsní záření galaktických

- jadér a gravitační kolapsy hvězd, různé teplotní výchylky a energetické anomálie, "mikro- a makročasové extrakty", atd.)
- expresivní bodové (barevně tónované) exploze a sebeabsorbující gejzíry a eruptivní záblesky
 - nehybně se vznášející mlžně-světelné jehlany, z nichž rytmicky vyšlehávají barevně diferencované (jakoby "kouřové") vulkanické erupce "odbržděných" energií
 - pozvolné "odsávání" světelných jevů extrémně silným (prostorově imanentním) magnetickým polem
 - kompaktní barevné světelné plochy (jakési mondrianovské kompozice), různě se třepící, muchlající, "korodující", "vypařující se"
 - paralelní výskyty prostor enormně prozařujících blesků, křižující se světelné reflexy, viditelné "křeče" plynných mlhovin
 - z miniaturních světelných bodových spekter (jakýchsi energetických center) sršící jemný fosforeskující molekulární "prach"
 - zviditelnělé extrakty plazmatických zhuštěnin
 - symetricky strukturovaná "biomorfní" kinetika (jakési informativní "zvesmírnění" sapientního genetického kódu)
 - plynná tvarová (karmicky uzpůsobená) torza, jejich "zrcadlové" protějšky (jakési dvojníci - na dálku ovládaní telepatii a telekinezí, je jim sugerována jakási abstraktní "mimika" - toto dálkové voládání provádí pozemský (nebo jiný planetární) tým zvláště disponovaných specialistů, pro které je to zároveň i určitá forma tvůrčí "aktivní meditace")
 - amorfnní substance, oživovaná (a strukturálně podmiňovaná) naprogramovanými bioproudy (její časově ohraničená geneze)
 - v několika prostorových bodech několik "malých třesků" (little bangs), po nichž následuje rovnoměrný rozptyl (zpočátku velmi rychlý, postupně se plynule zpomalující) morfologicky shodných světelných entit a jejich nesčetné ("atomárně-molekulární") metamorfózy (jakási názorná alegorie rozpínajícího se vesmíru)

CÍLEM ŽIVOTA JE POZOROVÁNÍ A Z NĚHO VZNIKAJÍCÍ SVOBODA.
(Anaxagorás)

(Mahabhárata)

POHLEĎ, JAK VZDÁLENÉ VĚCI JSOU MYSLI ÚPLNĚ BLÍZKÉ, VŽDYŽ
ONA OD JSOUČÍHO PŘEC JSOUČÍ ODTRHNOUT NECHCE, ANI KDYŽ
ROZPTYLUJE SE VESKRZE PO CELÉM SVĚTĚ, ANI KDYŽ ZASE SE
SPOJÍ...

(Parmenidés)

Představme si cca polovinu čtvrtého tisíciletí (r. 3500):
k výrobě (k tvůrčí realizaci) prostorových skulpturně-kine-
tických jevů nebude zapotřebí ani detailních kresebných před-
loh, ani mysteriózních matematicko-fyzikálních vzorců, ani
computerů, ani supervýkonných laserů - ...autory a bezprostřed-
ními výrobci (tvůrci) těchto - a jiných - jevů budou zvláště
disponovaní (psychotronickými schopnostmi nadaní) jedinci, vy-
bavení nepředstavitelnou psychickou silou a potenciálně neome-
zenou vůlí (jacísi superrelativističtí jóginí), kteří zárodeč-
ným fázím těchto jevů dají vykrystalizovat v bleskově fungují-
cích myšlenkových mechanismech svých vysoce kapacitních mozků.
Až bude strukturálně-obsahová podoba těchto jevů definitivní
(myslím embryonálně-definitivní), pak ji magickou silou svých
myslí (psychony, mentiony, "projektony") vsituují do kosmické-
ho prostoru. Toto přemístění z mozku do reálného prostoru a ča-
su se uskuteční ve fantasticky (vpodstatě neměřitelně) krátkém
čase. Tito autoři budou mít své vesmírné výtvořky pod neustálou
kontrolou (stanou se jejich dispečery), což umožní jejich po-
stupné fázovitě zdokonalování, libovolnou změnu "strukturálně-
morfologických dat", atd.

"Zpětně" ionizující prizmatické zvukové substance (v jakýchsi
limitních mikročasech), obklopené rozvíjejícími se spirálovi-
tými "svatozářemi".

Světelné ("hrubo- a jemnozrné") - tyrkysově zbarvené - "koe-
ficienty", sročené v jakýchsi turbulentních a virtuálních po-
hybových systémech - po dosažení jakési "kulminační meze"
("středové hodnoty") se vytrácející v prostorově imanentních
singularitách.

Monadické světelné body, rozpínající a smršťující se po prostorových sinusoidách - polohové změny.

Po pomyslných rovnoběžných (horizontálních, "vektorově" rozčleněných) trasách - jakoby "navlečeny" na jejich vnitřních osách - v pravidelných intervalech plynoucí paprskovité impulsy.

Jakési mechanicky fungující prostorové "mlýny" (setrvačně gravitující - centricky vířivé - magnetické body), vstřebávající a pohřbívací ve svých "útrebách" degenerující světelné útvary (analogické modely Schwarzschildových, Kerrových či Reissnerových černých děr).

Tlaková (vzdouvající se) světelná jádra "uzrávající" v časoprostorové plody, přetlakem explodující, rozptylující se do prostoru, opět se (dostředivou vazbou) po částech zcelující, "odzrávající" zpět k původním jádrům - mizící...

Obrovská světelná plocha, na níž se v rytmických (na sobě nezávislých) intervalech objevují (prosakuji z rubové strany, explodují, rozpíjejí se, smršťují do "mikrostacionárních" bodů, zvukově "vykvašují" (miniaturní, rychle se rozrůstající mnohabarevné skvrny / jakási opakující se "kvarková polychromie") - celý tento panoramatický výjev vzdáleně připomíná gestické kreace padesátých let (synchronně s tím může vznikat neobyčejně bohatý zvukový podtext - něco na způsob gradačních zvukových architektur Frippa, Reicha či Glasse). Tyto orgiastické světelné symfonie nepodléhají ani formálně-kompozičnímu, ani časovému omezení.

Mohou vznikat tzv. "neviditelné" (zrakově nereflektovatelné) kosmo-prostorové jevy, vnímatelné ("pociťované") emocionálně, chuťově, aromaticky, "psychorezonančně" (budou náladově totožné), "fonosomaticky" (projevující se jakýmsi fyziologickým - velmi jemným a "barevně" odstíněným - ozvučením CNS), atd.

Do kosmu jsou vysílány krátké (fázovitě duplikované - jakoby "atomizované") zvukové impulsy, jakési "fonoenergetické vpichy", které v jednotlivých galaktických lokalitách zapříčiňují rytmický rozptyl (přetlakovou tříšť) světelných kvant.

Jakési světelné (ale i plynné, zvukově-vibrační, aj.) "sépiovité" útvary, vybavené extrémně silnými a citlivými mikroreceptory a "vnitřním" (bleskově fungujícím) transformačním systémem, jímž přeměňují pohyblivou intenzitu kosmického záření (či neutrinové roje) na jakousi časoprostorově "infinítní" polyfónní hudbu (ne nepodobnou varhanním fugám nebo sitárovým rágám) - tato hudba může tvořit jakési (stálé nebo časově omezené) "audioreflexivní" ochranné vrstvy (klimaticky samoregulovatelné obaly) okolo obydlených a civilizačně vyspělých planet v mnoha hvězdných soustavách (obyvatelé těchto planet si ovšem mohou sami regulovat "hlasitost" a "tloušťku" "audioreflexivních" klimatických obalů).

Jakési rtuťovité amébovité útvary (transcendentně strukturovaná "krystalicko-kvazidigitální" jsoučna), systematicky propitvované ("disproporciální intuicí" podmíněnými) světelnými analyzátory - výsledkem této improvizované analýzy je jakási "biogravitační" hudba, rovnoměrně prostupující (a spiritualizující) kosmický prostor.

Na EEG a EKG napojení pštrosi, žáby, klokani, paviáni, želvy, šimpanzi, tuleni, veverky, velryby, lidé (slepci, od reality "osvobození" psychotici, intoxikovaní vizionáři, aj.) - zvláště ní elektronické aparatury snímají a autenticky modulují ("morfosémanticky" syntetizují) jejich mozkovou, emocionální a srdeční činnost, jiné (computerové) mechanismy ji převádějí do jakýchsi "zoologvistických" a "antropofyzikálních" kódů, které jsou projikovány do kosmu, kde se vizualizují v pestré podobě prolínajících se světelných křivek a kmitů a rytmicky pulzujících světelných abstraktních (v různých "mikročasových" limitech variujících) kontur - tento utopický proces lze realizovat i s rozličnými druhy rostlin (snímací a modelovací aparatury jsou napojeny na jejich fyziologické pochody), tak je možné, aby se v kosmickém prostoru světelně (případně i zvukově) projevil vnitřní děje kopřiv, šťovíků, kopretin, hub, jahod, kapradin, atd.

V daleké budoucnosti stejnými (dnes nepředstavitelnými) aparaturami snímáný ("telepatický" nebo jiný - prozatím neznámo jaký) dialog mezi člověkem, robotem, zvířetem, rostlinou, stromem, čirou energií a jakýmsi lidským (rezervním, mimo-

smyslovým) "alter-ego" - tento vzrušující a unikátní dialog bude opět zpracováván supervýkonnými modulátory a převáděn do jakýchsi "racio-okultních" kódů, projikovanych do kosmického prostoru, v němž vizuálně "vyzní" prostřednictvím obskurní směsice světelných (pohyblivých) znaků a biorytmů.

Telepatické, telekinetické a jiné (dálkové) vytváření gigantických umělých ("světelně-obalových" - dutých) planet v kosmickém prostoru, na povrchu těchto planet vznikají a zanikají (jakési barevně-skvrnité, "vykvétající") kontinenty a prakontinenty - tyto velkolepé jevy mohou však být pouze iluzorní - jako důsledek hromadné davové sugesce.

VIDĚNÍM NEZJEVNÉHO JE ZJEVNÉ.

(Anaxagorás)

Hodně dlouho jsem se intenzívně zabíral touto (zřejmě šílenou a neakceptovatelnou) myšlenkou: od světelně-kinetických prostorových rojů se v jednom okamžiku - mikrookamžiku - náhle oddělí (vyčlení se z jejich reálně postřehnutelných skupenství) několik hypertachyonických "kvazisvětelných" ("ontoenergetických") impulsů, které proniknou do nebytí, do neexistence - do smrti (lze-li to tak vyjádřit - do nicoty) - do jakési "rubové" sféry bytí, života, preexistence. Tyto kvazisvětelné impulsy budou plnit roli jakýchsi "testovacích sond", jejich krátkodobý (postupně stále déle prodlužovaný a zintenzivňovaný) průnik do této "kvazioblasti" ("kvazisféry"), k samé prapodstatě smrti bude mít za úkol (nesnadný a nepředstavitelný) "zrentgenovat" její všepohlcující (a zároveň všezrozuující?) vnitřní "ústroj", podrobně analyzovat veškeré "nicotvorné" faktory a podmiňující procesy, detailně "zmapovat" ty nejtemnější temnoty smrti, vstřebat do sebe její "strukturální data" ("negativní otisky") a opět se vrátit do bytí, do života, do obecně vnímatelného stavu, v němž bude (odpovídajícím - prozatím netušeným způsobem) podáno názorné svědectví o "nesubstanciální singularitě" (?...) smrti. Toto svědectví může být (bude-li to možné) přetransformováno do prostorově-kinetických (mikrokódových) jevů a vsituováno do kosmického prostoru, stabilizováno a postupně doplňováno (kompletizováno) novými exaktními poznatky.

Krátké (několikrát po sobě opakované) impulsní "sondy" do netělesného (imateriálního) "vědomí" mrtvých (tato velmi krátká spojení, skontaktování -transcendující "splnutí" - aktivního vědomí živého člověka s pasívním (?) "kvazivědomím" mrtvého se odehrají v mikrointervalech miliardtin vteřin - impulsy mají vlastnosti médií) - přetransformování "zpětných" - obsahově vyplněných - vazeb těchto sondážních impulsů (obsahů "vědomí" zemřelých či ještě nezrozených) do pojmových znaků - vnějšího - reálného světa - do jakýchsi "telepaticko-kinetických vzorců" (dejme tomu nelineárních kmitočtových schémat) - jejich okamžité (jakýmkoli možným způsobem realizovatelné) projikování do kosmického prostoru, kde mohou být postupně "kříženy" (prolínány) s neméně zajímavými kinetickými abstrakcemi vědomí člověka živého (v neporušeném bdělém stavu, ve spánku, v halucinogenní intoxikaci, v hypnóze, při sexuální orgasmu, v meditačním transu, v úzkosti, aj.). Experimentální metodou může být docíleno i krátké sugestivní či drogové ovlivnění "kvazivědomí" mrtvého (či skupiny mrtvých) a jeho zpětné přetransformování do jevově-vizuálních souřadnic a vnímatelných schémat tohoto světa.

Pod mořskou hladinu jsou do dostatečné hloubky spuštěny supercitlivé snímací a záznamové (získané informace okamžitě zpracovávající) elektronické detektory, jejichž druhá - projekční - polovina ční nad hladinu, kolmo k obloze. Tyto složité aparatury zachycují pohyby rybích hejn a všedny registrovatelné formy rybích vědomí (reakcí na vzruchy podmiňující signály, zvukově-vibrační impulsy, atd.) - po dokonalém zpracování a "přemodulování" jsou získané "ichtyo-kreativní" jevy vysílány - nad hladinou čnicími projektory - do kosmu, kde se projevují obdobným "světelně-kinetickým" způsobem. Tyto experimenty (stále více zdokonalované a novými možnostmi obohacované) lze praktikovat i na ptačích hejnech, na myriádách much, na koloniích mravenců, na plísňových kulturách, na bakteriích, na virech, na medotvorné aktivitě uvnitř včelích úlů, atd.

JE-LI PROSTOR, BUDE V NĚČEM. VŽDYŽ VŠE, CO JE, JE V NĚČEM A CO JE V NĚČEM, JE TĚŽ V PROSTORU. BUDE TEDY PROSTOR V PROSTORU A TO JDE DO NEKONEČNA. NENÍ TEDY PROSTORU.

(Zenón)

Na mírně se svažujících horských (skalních) srázích jsou vybudovány jakési velké (odspodu klimatizované) "meditační plošiny" (terasy), v mnoha úrovních nad sebou a pod sebou, na nichž sedí v základních jógových pozicích abnormálně zkoncentrovaní hyperkreacionisté (vzhledově připomínající buddhistické mnichy), zpracovávající ve svých myslích ustrnulé zákonitosti ("strukturální koeficienty" "Zastaveného času") tok času byl na určitou-libovolně dlouhou - dobu zastaven mechanickou činností jejich maximálně vygradovaných vůlí. Okolo jejich nadnášejících se (levitujících) - jakoby průsvitnějších, odhmotňujících se - těl se vytváří jemný aromatický (světelně-vibrační) opar - zastavený čas v jejich hyperfrekvenčních myslích je "zmírňován", tlumen (rušen), až přestane existovat docela - tento výjimečný stav trvá pouze několik sekund - potom následuje prudká "exploze" nahromaděné a stlačené (miniaturizované, do neexistence zredukované) "časové energie", která je z myslí kreacionistů katapultována do "zmrazeného" kosmického prostoru, kde se velmi rychle reaktivuje (nejprve světelně "hypertrofuje", potom postupně plynule zklidňuje) - časové kontinuum (n-rozměrné kontinuum) je opět celistvé - průtočně kompaktní - nepřetržité, kreacionisté se pocitově zklidňují, navracejí do reality, odcházejí do svých útulků. Pouze vysoko v kosmu se ještě objevují jakési matné (nervní) světelné záchvěvy (dějové dozvuky) - ozvěnovité "křeče" - po odeznělém "časomorfním" psycho-kinetickém ději. Celý tento fantomatický výjev paralelně probíhal (díky hromadné "telesugesci") ve snovém vědomí bezprostředně nezúčastněných lidí.

Abnormálními (vzdáleně utopickými, ale jistě reálnými) psychickými schopnostmi nadaný hyperkreacionista (po předchozí silné koncentraci) oddělí - rámcově vyčlení - libovolně velký trojrozměrný (či vícerozměrný) prostorový výsek od vnímatelné celistvosti (po vyčlenění tohoto prostorového segmentu zbyde něco jako okolním prostorem obklopené "vakuum"), silou vůle jej zredukuje (směštná) do jakéhosi mikroatomární-

ho bodu, ustálí, "zneviditelní" - po několika vteřinách mu intenzivním psychickým impulsem udělí obrovskou rozptylovou sílu (restrukturální dynamiku), která ho opět (s patřičnými světelně-zvukovými efekty) vrátí na místo nehybně "zejícího" vakua. Tento akt může opakovat několikrát, vždy s jiným prostorovým fragmentem.

Pomocí emocionálně zabarevných světelných kvant anorganickou hmotu euforizující (sebeuvědomující, sebereflektující) bezčasé, nesubstanciální prostory - v nepravidelných intervalech navozovat jejich jakési "ontologické opaky" - pokračovat až do nejnepochopitelnějších absurdit (bortit a "prouzlovat" extenzivní časové úseky, vzájemně izolovat detailní anomálie, "rozmazávat" souvislosti, "dezorientovat" kinetické vazby, nechat "odrůstat" mikrosituační děje, a td.).

Velmi specifickým tvůrčím ("magicko-okultním") procesem bude možné aktivovat a reaktivovat rozličné (i dosud neznámé) fyzikální zákony a psychické (parapsychické) jevy, zviditelnovat - harmonicky syntetizovat - jejich infrastruktury, vytvářet obskurní prostorové optické klamy a smyslové iluze, iracionálně konstruovat fantastické (disproporční) n-rozměrné metaprostory s různě modifikovanými (i protisměrně plynoucími) časy, vjemově "zobyvatelnit tyto prostory, evokovat množství neznámých energií a intuitivně modelovat jejich časoprostorově ohraničené frekvence, psychosenzitivními impulsy podmiňovat jakousi variabilní "plasticitu času", do kosmického prostoru "naprogramovat" jakási "kapalná" skupenství, pozvolna vstřebávaná "mikrobodovými magnetickými (světelně-akustickými) kvanty", prosýtit prostor "kauzálním instinktem" a čas naočkovat "stacionární vlní", světelně-kinetickým jevům implantovat "genetickou (prohlubující se) paměť", vykřesat "chrono-chromatické substance" z plyných mlhovin, do center spirálních galaxií, hvězdokup a kvasarů dlouhodobě naprogramovat jakousi "makroemocionální dřev", do vakua "přimixovat" "bio-strukturální" kód, plynulý pohyb rozfázovat pomocí - statických - "fono-eruptivních" (mrázivě strnulých) pauz, předstatnit tvarevou (a strukturální) symetrii "prostorových dat", vzkřísit v "amorfních centrech" esoterní vzněty, rozptýlit neexistenci, atd.

Do žhavých niter utvářejících se hvězd (protohvězd) "zakódovat" bio-energetickou "paměť" - naprogramovat její odstředivý esenciální tlak (mající dominantní vliv na vyzařovací intenzitu hvězdy), rovnoměrně se šířící - "ontogeneticky aromatizované" - zvukové vlny (stelární "metahudba").

V určitých prostorových sférách (v jakýchsi "průmětových oblastech") dojde k náhlému světelnému "samovznícení" (bez vnější příčiny, bez přímého podnětu) - světelná (pozvolna "houstnoucí", zintenzivňující se) "matérie" se bude sama vědomě organizovat (improvizovaně strukturovat) do harmonických - "sémantomorfně" kompaktních - celků - dojde k jakémusi mysticko-racionálnímu "samozvyslednění" (k sebeidentifikaci světelných jevů), ke kvantitativnímu "samoplození" (seberozmnožování) - uvnitř světelných substancí bude působit "kvazi-erotický" instinkt (velmi jemný a nechaotický).

...HNED VYROSTE Z MNOHÉHO JEDNO, ABY SAMOTNÉ BYLO A HNED SE ZAS ROZPADNE V MNOHÉ.

(Empedoklés)

SPOJENINY: CELÉ A NECELÉ, SHODNÉ A NESHODNÉ, SOUZVUČNÉ A NESOUZVUČNÉ, A ZE VŠEHO JE JEDNO A Z JEDNOHO VŠE.

(Hérakleitos)

Velký dojem na mne udělala Zeldovičova koncepce buněčné struktury vesmíru (teorie tzv. "lívanců" a "nudlí" - zárodečné "blinové" útvary galaktických nadkup). Přemýšlel jsem o možné existenci ekvivalentních zárodečných světelných prostorových buněk (jakýchsi ohniskových center), z nichž by vyvstávaly - v podobě odstředivých, rozptylových "trsů" - masy prostorových světelně-kinetických "vědomí", schopných další (takřka nekonečné) sebe reprodukce a sebe projekce do jiných (dnes ještě neznámých) prostoročasových sfér. Tyto zárodečné buňky by po svém funkčním limitu "odumíraly" (nebo by se mohly restrukturovat) a vytvářely by se nové - probíhala by velkolepá evoluce světelně-kinetických vědomí (sebereprodukujících a sebeprojekujících "racio-emocionálních" světelných energií), kosmický prostor by byl skrz naskrz oživen, měl by stále výraznější "íkvé" (kontemploval by sám nad sebou - "kosmognóse"). Tyto živé (maxiorganické) struktury světelně-kinetických ener-

gii by měly svůj jakýsi "komunikační kód" (kódový systém) - hypermediální dorozumívací spoj - propojený s komunikačními systémy živých bytostí, "oparových superinteligencí" a samočinných (magicky strukturovaných) "počítačových fluid". Mnoha-variantní (skulpturně-kinetická) seskupení těchto "racio-genních" světelných vědomí by své vnitřní obsahy projevovala prostřednictvím polychromní škály zvukových konsonancí, jež by se zároveň stávaly jakýmsi "růstovými hormony" rostlinných plodin na umělých - agrokreativních - planetách (zvukové sekvence by stimulovaly růst, měly by vliv na konečnou chuť pěstovaných plodin a regulovaly by "atmosférický obal" okolo těchto planet).

Z planety X (dejme tomu z Marsu) je v kosmickém prostoru pomocí laserů vytvořena jakási velká "souřadnicová síť" (může být čtvercová, kruhová, trojúhelníková, jakákoliv) sestávající z různě silných a různě hustých horizontálních, vertikálních, diagonálních a kruhových světelných linií (všelijak detailně pulzujících, měnících barevné škály, atd.), "souřadnicový" prostorový útvar však nemusí být pouze plošný, ale může být i trojrozměrný (plastický - krychle, jehlan, komolý kužel, diskový elipsoid, atd. - jakýsi spleťový liniový labyrint). Psychotroničtí mágové z planety Y (Země) vysílají do těchto pulzujících struktur "raciony" (logicky disponované psychické částice), "emociony" (citově nabité psychické částice), "oneirony" (ze snových spekter vykrystalizované psychické částice) a "erotrony" (eroticky nabité, sbližující, sjednocující přitažlivé částice). Tyto částice se ve světelných prostorových souřadnicových strukturách prostupují, spojují a rozpojují, shlukují do barevných bodových (zábleskovitě echovitých) konstelací, mění se v orgiastická preludia permutujících křivek a "sebezradlících" substancí (mikrosubstancí), každý takovýto světelně-kinetický děj (mikroděj) má svůj specifický zvukový "obal" (akordický nimbus), jenž se po odeznění "vypařuje" do jakéhosi předzárodečného "Protostavu", aby mohl opět z "zaznít" v jiné (částicově determinované) dějové podobě. Tento prostorový světelně-kinetický (a "psychočásticově" - zvukový) výjev je zakončen postupným borcením liniových souřadnic a zpomalujícími se (řídnuocími) bodovými psychočásticovými záblesky, jež se "propadají" do houstnoucí tmy.

Široké okolí obřího radioteleskopu Very Large Array v Socorro (New Mexico, USA) je upraveno tak, aby kromě základních údajů vysílaných do vesmíru bylo ještě možné působit emocionálně a esteticky. Okolí radioteleskopu má své vlastní "esteticko-projekční" vlastnosti a schopnosti, úměrné jeho vzhledu a emočnímu náboji v něm obsaženém. Okolní písčité plochy se mohou změnit v kaleidoskopické pulzace květinových "myšlenek", do mikrovln transformovatelných vůní, počítače mohou vykouzlit koberce modrých, fialových, růžových či žlutooranžových trav, nad nimiž se třepotají roje pestrobarevných motýlů, ve stvolech trav se zetěříčtují jakési "mikro-atomární" (v kosmu se významově sřetězující) emoce, travnaté plochy mohou být časem nahrazeny rozčeřenými vodními hladinami, z nichž rytmicky vytryskávají strmé "plamenno-plynné" fosforeskující gejzíry, v horkém letním počasí mohou být plochy pokryty aromatizovanými krystaly trvanlivého (žárem nerozpustného) ledu, opalizujícího stříbrozrnými lesky, atd.

Na mnoha umělých planetách z jakýchsi zvukově-bioenergetických půdorysů vyrůstající (barevně pulzující) světelně-vibrační architektury, obývané barevně kontrastními světelnými inteligencemi (morfologicky a "psycho-fantazijně" proměnlivými bioenergiemi), způsobujícími (variabilní intenzitou svých "multidimenzionálních" vědomí) jakási "gravitační delíria" kosmického prostoru. Tyto dějové variace jsou prosyceny aromatizovanými melodickými zvuky - vnitřky umělých planet jsou vyplněny jakýmsi protoplazmovými racio-molekulárními kódy, stejnoměrně prosakujícími povrchem planet a vytvářejícími specifickou "atmosféru".

Permutace vědomí v n-rozměrných prostorech- Průsvitné substance mimoempirických světů. Proměnlivé symetrie samozplozených mikroenergií. Chemické složení ticha. Psycho-korpuskulární časové difference. Kontinuální počet bezpříčinných jsoucen. Smysl a podstata vesmírných cyklů. Snově konturované světelné protoplazmatické mikrojevy. Organické uzpůsobení světelných kvant - jejich vjemové receptory. Světlo - "mikro-spermická" příčina zvuku, zvuk - "mikrostatický" zdroj světla. N-rozměrné kvazisvětelné melodie. Buněčné struktury světelných vůní, vyvěrajících z kvaziorganických prostorových

pórů. Časoprostorová konfigurace světelných "biofluid". Světelné paměti. Sebesplozující a sebepohlcující světlo. Střídavě fialově houstnoucí a modrostříbřitě řídnoucí světelné linie - jakési periodické (akupunkturální) "vpichy" do vnějších "mlžných" vrstev rotujících "fonoplazmatických" koulí. Světlo, "fonomolekulárně" se "odpařující" z jezerních hladin. Mimočasová světelná opojení.

(1983-5)

Pavel Petřík

O JÁ

Manifest

Před několika lety, jednoho chladného podzimního dne přivezla Dr. XY z Holandska zprávu, která mnou doslova otřásla. Jistý příslušný ústav v Amsterdamu došel dlouhodobými výzkumy ke zjištění, že východní, tj. i naše české umění se za západním zpožďuje o pět let! Byl jsem zdrcen. Představa, že bych žil a tvořil celý život o pět let opožděn, se pro mně stala nesnesitelnou. Bylo mi totiž hned jasné, že tuto ztrátu nelze dohnat, že to není v našich silách. A o tom, že by na nás snad západní, francouzské (myslím, že ho tak zjednodušeně mohu nazývat) umění bylo ochotno počkat, až je doběhneme, o tom také nemohlo být řeči. Samozřejmě mě (jsem přece Čech) také napadlo, že bych se poohlédl po nějaké zkratce, že bych si je nadběhl, či počkal při cestě, až se budou voje západních umělců po spirále vývoje vracet s neoneoromatismem, neoneoimpresionismem a neobad paintingem či good paintingem. Navíc nemohlo být pochyb o tom, že bych už nedoháněl jen francouzské umění, že i manželka Dr. XY, též malířka, který uvedenou zprávu obdržel nejdříve a měl tak již - byť několikatydenní - předstih. A tak jsem začal přemýšlet o nějaké omezilce.

Uplynul rok, dva a já stále nemohl na nic přijít. Ale jak už to v životě bývá, ty nejsložitější problémy, otázky, o nichž si myslíme, že jejich řešení je za hranicemi možného, mají řešení prosté, podivuhodně jednoduché. Jejich řešení není jen na dosah, ale daleko blíže. Je v nás.

A tak, až když jsem se začal učit francouzsky, při první

lekci jsem na prvním a nejdůležitějším slovíčku všech jazyků onu obezličku objevil. Na slovíčku, kterým vše začíná, celý svět.

Ano, oním magickým slůvkem je - Já.

Pro ty z Vás, kteří se nikdy francouzsky neučili, na vysvětlenou: francouzsky já se píše Je. Pro nás je však důležité, jak se ono Je čte: čte se Ž, přátelé, Ž!

Chápete ten rozdíl?

Řeknu-li Jáá...vyjadřuji prostor pro otázku, váhání, směřuji dovnitř do sebe, je znělé, dlouhé, je to prodleva.

Řeknu-li Ž - je to bod bez prostoru, startovní blok, výstřel. Jáá mohu modulovat, je to prostor k pochybnostem, který čeká naplnění. Řekneme-li Já, sestupujeme do rozeklaného údolí s nejistým podložím, obsah já jako by byl dosud neznám, či nejasný. Ž, to znamená, že obsah e je již znám a e je vyřešeno, není třeba ho již vyslovovat. To známé, jisté, ta hluboká a přebohatá francouzská kulturní tradice, umělecká runway. Pak už stačí snad jen nasednou do Mirage a vzlétnout. Stíhačky jsou stále připraveny. A Já?

To znamená, že my si musíme letadlo nejdříve znovu vymyslet, pak vyprojektovat, shánět po železářstvích materiál, letá ho smolit na koleně po suterénech, být pronásledován uklízečkami a orgány. A když je pak nakrásně hotovo (elegantní Mirage to samozřejmě být nemůže) za pomoci kamarádů si musíme postavit ne runway, ale něco, z čeho by se prostě dalo vzlétnout. A když to máme hotovo a chceme vzlétnout, s hrůzou zjistíme, že existuje v našem prostoru dočasný úplný zákaz létání (odůvodněný prý jakýmsi ne zcela vhodným počasím, tedy je to vlastně v našem vlastním zájmu)!

U nás na Vinohradech léta potkávám hezkého mladíka, který však žije nepochopen a nedoceněn. Lidé jsou přesvědčeni, že se prostě nemožně obléká.

Já osobně, když mám čas, módu také sleduji a dovedu se těšit z jejích proměn, ze schopnosti člověka nazřít určitý střih, siluetu, barevnou kombinaci jako nové, vidět je, jak je dosud neviděl, z uspokojení oddání se stávající módě, jako svému svým způsobem vyjevenému životnímu stylu (tuto mou lehkovážnost laskavě utajte před Jiřím Sozanským). Je to snad i výrazem společenského podvědomí či nevědomí, touhy prožívat

svou dobu, spojit se s druhými.

Řádně ocenit rafinovanost a jemnost našeho mladíka jsem však dokázal až po návštěvě Paříže, kde jsem viděl spoustu módních prvků, mezistupňů, které Praha šířeji nepoznala a na které mladík s nedbalou elegancí a espritem reagoval. A tehdy jsem hluboce zalitovat při zjištění, o co všechno náš český člověk přichází a zamrazilo mě při pomýšlení, jak to všechno nepochopeno planě, bez užitku mizí v tmách nicoty. Jak nespravedlivě hodnotí neinformovaný č. č. (český člověk) punkové či badartové kalhoty, považuje je mylně za staré otahané tepláky, otáčí se a dělá za zády zesměšňující posunky!

Ale zamysleme se z druhé strany. Co se to tady snaží Západ hrát za hru s č. č.? Co mu to chce nakukat? Ruku na srdce: nejsou to konec konců přece jenom ty naše české tepláky, které naši prostí venkované nosí už celé generace! Tedy dávno před tím, než je "objevili" punkoví výrostci v Londýně a Paříži. Není konečně kolébkou badartu a punku naše česká vesnice? A opět; jako vždy nám historie tento primát nepřizná! Ale jděme dále! A já se Vás nyní ptám: potřebujeme nutně letoun značky Mirage? Není to až moc rychlé letadlo? Nestačil by nám prostě balón? Je důležité, jak se vzlétne? Chybí nám v našem slovníku slovo *l'esprit*? Nechybí naopak Francouzům ono e, které se samolibou suverenitou v ž přestali vyslovovat? Mají ho opravdu jednou pro vždy vyřešené? Je opravdu naše a v já zbytečné?

Když jsem poprvé vyslovil ono francouzské ž, cítil jsem, že to nejsem já. Že já je někdo jiný! Že patřím jiné kultuře, kultuře soustavného znovuoobjevování, té, která se musí stále znovu a každým jednotlivcem znovu zakládat. Vše si musíš z díry minulosti vylovit sám. Není žádné konkrétní místo, neboť bylo rozryto prasaty. Nesamozřejmost, vratkost smyslu. Co jiného jsou ty změny názvů ulic, jevů, vedoucí až k tomu, že jednou snad budeme i kladivu a hřebíku říkat jinak, vhodněji? Začínáme stále z nulového bodu, a přesto opravdoví tvůrci (tj. ti, kteří se nedívají napravo ani nalevo, ale nahoru a dolů) vykřešou vždy podobnou jiskru. Pracují na jediné stavbě a tu my musíme stále vyjevovat. Nezáviděníhodný je osud všech těch, kteří sice poctivě a intenzivně pracují, ale na okraji duchovního světla této idee (nebudu jmenovat). Stojí skoro jednou nohou v jiné kultuře, jsou tragicky rozpolceni, osamoceni. Nejsou spojeni s obcí v hloubkách, orga-

nizují na povrchu malé družiny, shánějí netrpělivě diváky, pobíhají neklidně po krajině a vyjí na měsíc.

Už je čas abychom si konečně začali rozumět, abychom se brali vážně a pochopili, v čem spočívá náš vklad, naše speciálnost, naše skutečná síla, abychom se naučili ji vidět a naplňovat novým životem. Buďme věrni sami sobě.

Neboť největší silou a zbraní českého umění je paradoxně, jak tomu ostatně v životě bývá, jeho slabost. Nemáme velké řeky kultury, které nehrozí vyschnutí, protože do ní ústí menší řeky, které nikdy nevysychají a do nich potoky a potůčky, které nikdy nevysychají. To mají Francouzi. My za to nemusíme nostalgicky vzpomínat na studánky a prameny na elegantním parníku plujícím rozkošnický po Seině Paříží jako Francouzi, protože k nim máme stálou základní relaci, jsme nuceni k nim denně chodit pro vodu. Je to skoro to jediné, co máme, řeky nám totiž pravidelně vysychají, nebo lépe řečeno jsou vysychány, ba vysušovány. Raději než riskovat nesnadno regulovatelný tok, raději vysušit. Sucho je bezpečnější. Že nevyroste nic? Nevádí, to se nedá nic dělat. Jinak by totiž hrozilo velké nebezpečí, že nám vyroste plevel! Nic se nebojte, před tím Vás ochráníme!

Dnes, když chybí již jen dny do slavnostního otevření Národního divadla, jsme všichni plni svátečních pocitů. Naše duše jsou plny víry a naděje v budoucnost českého národa. To, o čem mohly generace šedesátých, sedmdesátých a konečně i osmdesátých let minulého století jen snít, je zde. Právě opět znovu začínáme! A jak jinak: otevřením Národního divadla. Cesta našich národních ideálů je opět otevřena-.

Opona jde vzhůru a na scéně tančí v kole Kašpárek se Švejkem, i českého Honzu tam vidím a mnoho dalších.

A pohleďte, kdo sedí v hledišti: Zrzavý vedle Theodorika, neznámý středověký mistr vedle populárního Lady, Šalda s Kubistou, Štursa s Gutfreundem, Jeníček s Mařenkou, babička s dědečkem, pejsek s kočičkou, Čuk a Gek j. h.

Tak co říkáte, přátelé, nestojí to všechno za to, zkusit to znova ještě jednou?

Třeba to tentokrát konečně vyjde!

13. 10. 1983

TEXTY

Z fantastické bílé udělám fantastickou černou

Skrze vrstvu

Skrze čas

Skrze energii

Konkrétní a tajemné, reálné a mýtické, minimum a maximum,
viditelné, neviditelné, vznikající, zanikající, doteky,
rozptýlení, prolínání, splynutí, popření, nalezení.

Znovu jsem si uvědomil vztah mezi první a poslední čarou.
Je to bez konce. Blízkosti. Ambivalentní nalézá svůj řád,
své proporce. Něco, co žijeme přirozeně. Nové není hledáno,
nové se děje

Vrstvení vědomí,

Vrstvení hmoty

Kresba se stává časem, čas mezi první a poslední čarou
se stává světlem. Stále reálněji v přítomnosti, v minulosti,
v budoucnosti. Práce na jedné kresbě, ne pro výsledek, ale
pro magii. Mýtus

Minimální a maximální jsou ekvivalenty. Zraňování

Intenzivní potřeba dotýkání

Stupňování dotyku

Aktivní askeze

udělej tu svoji věc

uvidíš, že budeme vyslyšeni

černá střídá bílou

a prostor mezi první a poslední čarou je nekonečno
je to prosté a naprosto

nakupila se ve mně krvavá naděje

časem potřeba oběti

bolest se ztišila

vrstvy ukryly živé dotyky

prolnutí rozsvítilo černý plamen

hraniční energie začaly svá pole škrtit
tu byla nucena vystoupit ze své plošnosti
vyboulila se do hmotných reliefů
napětí vydalo magické světlo,
krajinu pohltil klid

uvědomil jsem si, že jsem se ocitl v druhé polovině
vědomí postupného odevzdávání
pokora
abych to poznal
abych to prožil
abych se úplně otevřel
nezneužití

tělo procházelo širokým korytem
asketicky zbělelo
provedlo sugestivní gesto
přijalo nesnesitelnou radost
směřovalo k místům, na kterých hořely ohně

černá tvář
noční úzkosti
červené zvuky
tajemství sedmi svícňů
viděl jsem vodu přicházející z pravé strany
slévání temné tekutiny
uviděl jsem páté okno

řekl mi, abych zavřel oči, natáhl ruku a udělal krok
bezdomoví
šel doprostřed hluboce skloněn
zůstal jsem tam
potom se narovnal
pochopil jsem, že ten pohyb může pokračovat

všechno se odehrávalo v kruhu
pověsili jsme roztržený obal těla
schody vyryté do vzduchu
mluvil o vidění bílého světla
spíše o tom, co nevidí
všechno bylo pokapáno černou barvou

všechno bylo zalito vodou
kalná, šedivá energie byla nejsilnější
nutnost přibývala
hlubinné víření se propadlo do ticha
ozval se tichý šepot
připravovala se doba černého slévání

několik kradených hltů vína
rozpadající se Theodorik
zcelování
apokalyptický jezdec
místnost kam nechodím
rentgen
fosilní Kristus
ticho a jasné světlo
tíseň
vůně

přítomnost

doteky

konkrétní neviditelné

konkrétní nehmátatelné

probuzené pocity
řez svědomím

černé světlo
bílé ticho

skrze vrstvu

skrze čas

skrze energii

vznik nového fenoménu
stav duchovní samoty
aktivní askeze

skok do prostoru
slib samoty
slib času
vrstvení do zničení

země vydala kouře, světlo, vůně,
jmenoval se had, nazýval se dobrodincem,
opatroval barvy, aby je někdo nevypil
jednal v souladu s pěknými myšlenkami,
v blouznění,
ve svém duchu nebyl mrtev
prosil o milostivou samotu
škrábal a začernoval prostor,
aby lépe přeléval vlny napětí.

černá
nic

myšlenka na stravující sebeobět
pudová modlitba
obnažená energie

Je ráno. Mdlý přísvit nového, neurčitého dne se snaží prorazit šedivou clonu městské atmosféry.

Jsme někde vysoko. Betonový rám obrovského okna vymezuje kulisu popředí, za ní se v hloubce nezřetelně rýsují střechy a věže města. Odkudsi z dálky slyšíme slabý hluk tramvají. Ranní větřík rozechvívá trsy sporé trávy, která se uchytila v úžlabině betonové traverzy. Vidíme dlouhou chodbu, vidíme řady betonových pilířů, vlevo i vpravo lze vytušit volný prostor. Gigantický rozměr jakési dvorany je v hloubce pod námi vyměřen horizontálami betonových překladů. Někde vzlétne holub. Trvá chvíli, než letem vyznačí prostorovou dráhu.

Ve světle nemilosrdného rána, v chodbě u paty betonových sloupů, v jejich ohladných stínech se bělají neforemné, podlouhlé balíky. Rozestavení těchto zvláštních objektů v dlouhém prostoru nemá žádný řád. Vypadají mrtvě a nehybně.

Znovu se díváme dolů, do hloubky, která přitahuje. Snad právě tak lépe pochopíme, proč pobyt zde, ve výšce za ranního úsvitu je jenom dočasným stavem, pouze určitou fází strnulého pohybu. Ve skutečnosti již nyní je vše připraveno k sestupu.

Prohlížíme důkladněji balíky. Jsou většinou převázány prádelní šňůrou. I u těch, které zde vyprázdňené a opuštěné bezmocně leží, zachovávají zbytky tenkých sádrových vrstev dosud neodpadlých z papírových, jutových a igelitových podkladů náznak své původní obalové funkce. Jakoby zde byla odhalena struktura objektu.

Čas však pokročil. Sílicí vítr pohybuje trávou na betonovém překladu. To vítr způsobuje neustávající třepotavý pohyb volně napnutých igelitových folií ve velikých okenních rámech. Jakoby to byl vnější signál, signál přicházející z prostoru. Může se jemně dotknout mrtvých obalů, může způsobit další odloupení sádrové vrstvy.

Ale chvění živých balíků je jiného druhu. Vychází zevnitř. Je plné neklidu. Nepravidelný rytmus záchvěvů přechází v pozvolné, zdlouhavé převalování. Provazy se napínají, kusy sádry opadávají, vnitřní části obalů praskají, aby se nakonec ve škvírách překrývajících se struktur objevily některé části lidského těla. Můžeme zblízka sledovat ty neobratné pokusy o vyproštění, to bezmocné trčení ve změní struk-

tur na hnízdě obalů. Jsme svědky bezděčné grotesky vstávání, nejistých postojů, váhavých pohybů v předělu scény. Všichni se postupně vydají na cestu. Na svoji povinnou cestu, se svými obaly, od nichž se de facto nemohou a ani nechtějí úplně odtrhnout. Připoutání k nim prádelní šňůrou, většinou za krky, táhnou je za sebou, ta svoje zhmotnělá svědomí, ty svoje věčné trosky. Mohou se pokusit obaly místy ponášet ve směru cesty anebo kamkoliv, bez vztahu k okolí, bez vztahu k ostatním.

Může se přihodit, zvlášť v tomto stadiu, že dojde náhodou u dvou či tří figur částečně jakoby k závodu. Obvykle o místo k sestupu anebo úplně o hovno.

Vidíme postupně jedince v nesnázích. Táhne svůj balík a narazí do sloupu, v nejhorším případě spadne i s obalem do pasti prostoru. Jiný jak naráží do dvojité zdi. Ukončí předčasně svou cestu kamkoliv. Nějak se sesuje, s chuchvalcem obalů, do nichž se zavrtá, s nimiž se zazmítá, vytvoří hromadu. Nad tímto objektem, mezi drátěnou zdí se zbytky omítky a další zdí z betonu, ve vzniklé štěrbině úzkého prostoru, zůstává dost místa pro naše preludy. V i d í m e h o l u b y t l o u c i s e v u z o u č k é m p r o s t o r u , v i d í m e g u m o v é n a f o u k l é o b j e k t y c h y c e n é d o s í t í d r á t ě n ý c h o k .

Jediná cesta je cesta dolů. Pozvolna chápeme, znovu se můžeme pohledem přesvědčit. Širokým schodištěm, pod vlivem nutnosti hlavního poznání, sunou se v sestupu nohy a obaly do nižších pater s novými prostory, novými možnostmi stejného důsledku. Obaly sánkují, pletou se do cesty našemu belhání. Mohou se tu a tam vyskytnout pokusy o výstup. Jsou příliš naivní, neslané, nemastné, chtějí jen zbytečně vyvolat skandál. Vidíme takové uvízlé jedince končit na původních smetištích obalů. Někteří ze slabších, znavení únavou, mohou se rozložit na různých úsecích celého schodiště. Mohou tam tábořit, mohou se ukládat v lákavých prohlubních, třeba jak do hrobu s veškerou pompou, zasypat pískem, pokrýt se kachlíky.

Je to jen vějička, že je vše skončeno.

Pomalý, stereotypní proud sestupu po dlouhých schodištích velkého prostoru jakoby strhával veškeré překážky, jakoby srovnával nemístné výčnělky. Bez zvláštních úkazů předběžných znamení, jakoby v záblescích náhlého vědomí, vpadají do rytmu stálého sestupu barevné preludy podivných výjevů. V i d í m e o b l u d n é n a f o u k l é b a l í k y v i s í -

cí od stropu v kachlovém prostoru, jak na ně padají spršky ran pěstí. Mláceny do břicha, někdy i tyčemi, brzy se zalijí prudkými výbuchy barevných tekutin. Barvy se rozstříknou do dutin objektu, na duše z pneumatik, které pak vyhřeznou na pytle s dřevitou vatou. Pytle se rozsypou, záblesky pohasnou, vše se pak zalévá ojetým olejem. Průhledem otvoru ve stropě mizí i kulisa, která se objeví v obdobné podobě zas v jiné rovině.

Při našem sestupu do různých úrovní můžeme se ocitnout v prostoru, který je omezen dalšími prostory. Jedná se o symptom, který je znamením důsledné obsese. Může být začátkem našeho chápání anebo příznakem zdlouhavé choroby. Průchodem prostor je omezen klecemi. V nich tápou figury, chycené do síta železných tyčí. Balíky šatstva se kývají vysoko nad nimi, aby k nim nebylo možno už dosáhnout. Vidíme scénu, kde zápasí figury. Pod vrstvou reklamních barevných papírů tvoří tak bezděčné divadlo pro hosty. Šplhají po kleci, věsí se na tyče, mění svá těla v prchavé objekty.

Znalcům pak postačí uvážené úlomky reálných předmětů, roury a kachlíky, kus slámy na zemi.

Vítr zas zesílil. Znovu to vidíme. Les nohou v ná kroku ze schodů dolů. Fázuji rytmus, šoupají obaly, aby už dospěly do spodních pater. Jsou někde v sestupu konečně u země. Ve škvírách trhavých pohybů odchlíplých velikých fólií vidíme v průhledech tiše se sunoucí kolonu aut. Je to jak za scénou jiného divadla.

V té chvíli dědek ve vedlejší lokálu nalévá z láhve do sklenice pivo. Bere sklenici, dívá se proti světlu, zamumlá pro sebe "moucha". Bere lžici z vedlejšího talíře se zbytkem omáčky, loví mouchu. Bere sklenici, dívá se proti

světlu, mumlá "kde se ty mouchy berou". Loví prstem ve sklenici s pivem. Zvedá ji a dívá se proti světlu. Kroutí hlavou, nalévá pivo ze sklenice zpátky do láhve a opět z druhé láhve do sklenice. Zvedá proti světlu, kroutí hlavou, bere brýle, nedůvěřivě kroutí hlavou a brýle zlomí v pantu. Zlomené brýle s němou výčitkou ukazuje servírce.

V té chvíli, v poledne, projdeme pod křížem prkenné závery přízračnou hranici světla a tmy.

Bloudíme podzemím za svitu baterky. Za sebou taháme jakýsi kabel. Zápach chloru a výkalů se stává trvalým průvodcem v těchto místech, kde se jen obtížně můžeme vyhnout některé z figur tápajících se svým břemenem stísněným prostorem nespočetných chodeb. Míjíme skladiště přirozených asambláží, jež konzervoval čas, skladiště plynových masek, bot a pohovek, letitých zátiší na stole, skladiště nosítek s mapami plísni, knih zpuchřelých v kašovitou konzistenci a barevných světélkujících krystalů na ztrouchnivělých tabulích.

V tunelu tmy se kužele baterek na chvíli setkají, na chvíli opíšou abstraktní arabesku světla. Stále tápeme, šlapeme v čemsi mazlavém, stojíme v kaluži špinavé vody. Světla baterek dál krouží prostorem, náhle největším prostorem celého podzemí. Nemohou dosvítit. Kdysi tu bývalo kino. Zborcené ostění, zkroucené zábradlí, vyhřezlé kouřící dýhy. Stupně bez sedadel se změnily v široké schodiště. Zase to schodiště. Někde uprostřed se bělají náznaky čtverců. A jenom asi tři židli, spíš trosek židlí. Jediná figura, v šeru bílá, se podobá ptáku, jenž letem měřil hloubku, fázovaným rytmem svých pohybů marně měří temný prostor, končící v kaluži špinavé vody. Z kaluže po stupních k židlím a zase zpátky, jako by chtěla k figurám na plátně, které se nejasně rýsují z šerého jeviště.

Prošli jsme cestou shora dolů, z vysokých pater po mnohých schodištích, z prostorů základních konstrukcí, clonami zahoustlých zápachů, stísněnými chodbami mokvavých skladišť k podivným prostorům magických čtverců. Těžko lze spočítat všechny ty možnosti nemožných posunů. Těžko lze uvěřit, že někde zde v podzemních prostorách ještě dnes může na nás če-

kat bíle vymezený čtverec. Zde, kdesi za kinem nebo před ním anebo kdekoliv, může se setkat na jisté základně časových vrstev, s otiskem základny železné klece našeho vědomí. Počty však neznáme. Mohou být pro všechny i v jiných podzemích.

Nejasně vidíme dost velkou místnost. Odloupané kusy omítky a tapet visí se stropu. Nezřetelně vnímáme řadu bíle vymezených čtverců v prašné šedi podlahy. Zbytky toho, co bývaly užité předměty, jsou na nich šedě a mrtvě porůznu shromážděny. Jsou němou výčitkou. Jsou naším svědomím, které je zbarvuje. Vidíme naskočit barevné skvrny, rychle se rozrůstat v barevné potoky, barevné kaluže na skvrnách z oleje. Žluť s těžkou lazurou mění detaily předmětů v magickou strukturu barokních obrazů. Je nutné všechnu tu nádheru ukončit. Nejlépe zaházet pískem. Produkce končí, vše se zas vrací. Byla to zastávka, výstražné znamení v lákavé podobě. Možná, že ukázka dobrého umění.

Pod schody dole, pod clonou zápachu, v stísněném prostoru nalezneme židli. Se zbytky okázale visících hadrů na tom, co kdysi bývalo opěradlo, se podobá trůnu. Dáme ji do rohu k černému nátěru mokvavé zdi. Upadne noha. Pořád jen čekáme a nevíme na co. Snad na vlastní zážitky. Vidíme bezbarvou scénu už barevně. Vidíme hustou bílou tekutinu jak stéká po stěně, po židli, po schodech, jak bíle zaplavuje černý prostor, jak se zbarvuje malinko růžově. Může tu upadnout některá z figur. Může se konečně pořádně zabít.

Spějeme ke konci. Pořád jen hledáme a víme, že čtverce. Za svitu baterek zahlédnem figury. Táhnou své obaly už někde na druhé straně. Světla se potkají, vykreslí ornament v přízračném prostoru bývalé kuchyně. Nehybné figury sedí zde u stolů, pózují ve známé scéně. Nahlédnem do boxů se zbytky kachlíků. V jednom z nich visí fi-

gura na šňůře z obalů. Snad je to poslední večere v podzemí. Možná, že ukázka špatného umění.

Po schůdkách z kuchyně a jsme na místě. Určitě na místě. V prostorném protáhlém prostoru s pilíři je řada oken, spíš světlíků, neklamné znamení, že jsme pod úrovní vnějšího terénu. Větry zde nevanou, pachy zde nepáchnou, světlo je strnulé v podivné příšeří. Okna jsou důsledně rozbitá, jsou to jen bizarní průhledy do další zdi. Hromady odpadků uvázlých za nimi je mění v objekty posmrtných vitrín. Nárysy čtverců se bělají v šedivém prachu po celém prostoru podélné místnosti.

Než přijdou figury, můžeme si vybírat. Nejvíce by mohly jít na odbyt ty u těch oken. Ulehnu pod okny v nejvyšší čas. Než přijdou ostatní a budou s šustěním skládat své obaly, vrtat se v papírech, vázat se špagáty, můžeme přemítat, můžeme mít nějaké původní vidění. Vidět tak ze spodu plán nové budovy nebo si na chvíli konečně zdřímnout.

říjen 1984

Pozn.: Proložená místa jsou již zfilmována.

Rudolf Němec

DVA TEXTY

O grafice

Ve vzduchu poletují návnady ztracených chvil, občas se rozblesknou průzory zahalené pomyslnou draperií, svěží závan reality. Tvary se vytočí a stékají dolů do zámetků. Jako kouzelník vybavuji znovu tyto tvary na grafický list. Přiložím látku na kovovou desku, natřenou irisovou barvou, přejiždím hrotem tužky, otiskuji předměty přes látku a vybavuji iluze řinoucí se z hlavy. Otiskem na navlhčený papír lisuji v lisu a řady grafických listů - monotypů se srovnávají na zemi, každá v jiné barvě. Barvy jsou temné, vystupují z hlubin zření, matné, utápí se ve stínech podvědomí. Hlavy, které otiskují, přímo si lehám obličejem do látky, vystupují jako démoni s velikými oky, zanechávám otisky prstů. Vše se sjednotí do vystupující bílé negativní čáry, která dává plasticitu ob-

jektu.

Někdy se vnořím do rostlinné říše, bují neznámé vegetace, vyhrézlé z odpadiště mozkových závitů, vlní se v tříštích otištěných předmětů. Otištěná draperie dodává pozadí pohyb, je nositelem reálného označení, vyjadřuje stočené a zamotané cupaniny. Magický šerosvit připomíná redonovské vize, z temnoty šlehají záblesky neznáma. Neznámé záchvěvy jsou uloženy v hlubinách citění, uvolňují se vyhrézlosti na povrch, směrem dopředu.

Někdy je na listu přítomen akt ženy, vytažený a vystřižený z fotografií, nebo iluzívně načrtnutý. Figury jsou v pozicích z ilustrovaných časopisů nebo z módních obrázků. Okraje vycházejí měkce, ztlumené o podložený hadr, vysvětlovaný ze stínů do světla. Je důležité soustředění na kresbu aktu a přednes v grafice, podle skutečnosti i dle fotografie. Dávám důraz na vitalitu přednesu, kreslím akty v prostorách intimity bytů nebo v ateliéru. Mému oku neuniknou detaily, je potřeba se dostat pod povrch věci a uvidět celek. Mám nejraději schoulené figury vstřebávající do sebe vidění světla.

Monotypy nejsou ještě skončenou záležitostí, ale rozšiřují prostor chápání, umožňují hru náhody a nápadů, vibraci hlubin a dalek.

O potřebě figury

Jako jeden z mála figuralistů v roce 1964 jsem po návratu z Vídně začal otiskovat na plátno sám sebe a jiné, své první obrazy, jako reakci na Medkovy abstraktní série. To už po abstrakci přicházel POP-ART s Recalkatim, Y. Kleinem, Segalem, Warholem, Rauschenbergem a j.

To byl návrat lidské postavy, vjemů a znaků "městské kultury", snaha zachytit dění kolem člověka, který se odpoutal od země ke kosmu, a mohl také objevit život kolem nás. A právě to mohlo urychlit i novou figuraci u nás.

Současnost mne však zajímá nejvíce, to je moje snaha, i snaha některých mladších malířů a sochařů znázornit lidské tělo, snaha zapojit lidské prvky do soch a obrazů.

S prvním momentem je však nutno kolem figury vybudovat imaginární iluzivní prostor, který by postavu zapojil do nové koncepce současnosti.

Náš strach z "velkého světla" mne nutí zintenzívnět jasnost a barevnou ostrost technikou stříkání s občasnou štět-

covou domalbou. Vpád techniky přístrojů je v této době důležitým zdrojem poznání. Na výstavě v Paříži v r. 1980 jsem viděl barevné rentgeny prosvěcující sochy a obrazy pro účely restaurátorské. Toho již jsem náhodně využil v mých dřívějších obrazech-dekalcích, kde figura byla obtištěna a prosvícena. V konstruktivních rastrových obrazech jsem použil techniku sítnicového rastrování v inspiraci tím, jak pracují elektroencefalografy nebo scintigrafy, které mohou odhalit ložisko onemocnění. Mne to již záhy ovlivnilo, když jsem si uvědomil, jaké nové výtvarné možnosti by to mohlo přinést. Mohl bych tedy netradičně budovat "seuratovsky" stavbu figury i prostoru, pracovat jako pozorovatel k objektivizaci celkového účinku skládání a rozkládání barevného pořadí. Za pomoci vědecké fotografie a barevných rentgenů a pod. konstruktivních principů se v řešení výtvarných struktur dostat dovnitř této doby. V době, kdy technika hrozí přerůst člověka, nezbývá než věřit, že by technika také ukázala, kam spěje svět. Zdroj vyzařování neznámých paprsků na obraze je mým hledačským motivem na konstruktivním poli.

Jiří Sozanský

NĚKOLIK POZNÁMEK K MÝTŮM A DEMÝTIZACI VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

(poznámky byly inspirovány rozhovorem se Z. Beranem, B. Dlouhým, arch. Koubou a P. Nešlehou v březnu 85)

S ohledem na vnější tlaky a postavení naší kulturní sféry, kde se spojuje velká invence s projevy živnostenství a malosti, kde se pojí příklady osobní statečnosti a vytrvalosti s nedostatkem velkorysosti, je již tradičně přijímána určitou částí výtvarných umělců téze, že umění není jen samotným artefaktem, ale jsou v něm zakódovány hluboce morální aspekty. Toto vymezení nepřináší vždy jen pozitivní výsledky, je z velké části důsledkem pokusů, které překračují rámec možností výtvarného umění, a důsledkem tlaků na prostor, který je nám vymezen k existování. Zašifrované složité výpovědi se pak musí příkře oddělovat od výsledků produkce západní Evropy. Díky soustavnému traumatizování celé kulturní sféry nejistotou o smysluplnosti snažení, nedostatkem možností

ventilování závěrů a výsledků často nadějných a pozoruhodných se nezřídka stává, že jedním ze sebezáchovných manévřů jednotlivců je dlouhé setrvávání v jednom problému a touha prokázat dokonalost provedení, a to jak těm, kteří na umění cizopasí, tak sobě samým. Pripusťme k tomu, že opět důsledkem vnějších vlivů dochází k nepodloženým mýtům o kvalitě jednotlivých autorů a podvědomé obrozenectví, opět jako důsledek opakovaného traumatizování, jen znejasňuje skutečný stav ve výtvarné kultuře. V takové situaci je zcela pochopitelná opatrnost a laxnost teoretiků, kteří se neodvažují, a když, tak výjimečně, pokusit se o formulování současné reality. Tato neochota sahat si na city sice dál nerozvrací to, co často drží už jen silou vůle, ale zároveň obchází velkým obloukem celý časový úsek ve vývoji českého umění, o němž tvrdíme, že naše produkce je srovnatelná s produkcí západní Evropy a rádi bychom to prokázali s ohledem na vklad někdy velké a příkladné osobní statečnosti jednotlivců. Je však otázkou, jestli osobní vlastnosti umělců musí být vždy určujícím faktorem výsledků jejich snažení. Nejrozumnější vědní obory, psychiatrie, psychologie a konečně praktická politika soustavně demýtizují to, co člověku škodí, ale zároveň to, co člověka činí víc nežli dobře a prospěšně fungujícím organismem. Popravdě řečeno, nikdo z nás zatím neodhadne škody napáchané pokusy o demaskování člověka a jeho existence a těžko říci, jestli dílčí úspěchy ve zdravotnické sféře jsou adekvátní zneužívání v politické praxi. Jisté je, že je pozdě se zastavit a lze jen čekat a činit pokusy o výpověď. Mnozí z nás se přiklánějí na stranu výpovědi mýtotvorné snad z pudu sebezáchovy. Někteří se pokouší o demaskování, tak jak nás učí životní praxe. Čas rozřeší, která z eventualit nám víc podřezává větev, na které sedíme.

VÝBĚR VÝSTAV ČESKÉHO MODERNÍHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V ROCE 1985

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 postihnout (v rámci možností co se týče dostupnosti informací a materiálů) a pokud možno objektivním přístupem. 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

First Tokyo Exhibition 85.

Japan International Artists Society (J I A S) Tokyo 15.1.-23.2.
389 autorů ze 30 států. J. Boska, J. Hampl, O. Michálek.

Česká fotografie 1918-38 ze sbírek MG Brno.

Muzeum Narodowe, Lodž. 31.1.-28.2. Katalog. Text A. Dufek a
U. Czartoryska, ukázky z dobových meziválečných textů.

Konstruktive Tendenzen II.

Galerie Dialog. Berlin. 17.2.-17.3. Zastoupení: F. Badur, M.
Grygar, R. Kratina, K. Malich, R. Valenta.

Kunstmit Eigen-Sinn.

Mezinárodní výstava aktuálního umění žen.

Muzeum 20. století, Vídeň. 28.3.-12.5. Katalog. Účast: E. Kmen-
tová, M. Jetelová, A. Šimotová.

XIX Premio Nazionale di Pittura e XIII Premio Internazionale
di Grafica.

Amici Del Pomoro - La Galleria d'Arte La Viscontea, 5.5.-19.5.
Miláno - J. Boska, J. Hampl, K. Novák, E. Konopiská.

Mostra della Scultura all'Aperto.

Museo dell'arte moderna. Fondazione Pagani. Castellanza. Květen, červen. Katalog. Účast: A. Veselý.

Široce koncipovaná akce, na níž se sešlo 186 účastníků z 60 zemí celého světa.

Contemporary and Czech Photography.

Jaromír Funke + Jaroslav Rössler.

The Bill Brandt Room, The Hopkinson Room, The Photographers' Gallery, Londýn. Od 23. května. Koncepce a katalog výstav A. Dufek.

Současnou českou fotografii představilo 27 autorů.

The Book as a Container of Ideas. Künstlerbücher - Buchobjekte, Universitätsbibliothek Oldenburg. Květen. Koncepce výstavy K. Groh. Katalog.

Na výstavě vystavilo kolem 200 umělců z 28 zemí.

Účast: Z. Čechová, J. K. Čeliš, D. Chatrný, M. Klivar, M. Kní-
žák, J. H. Kocman, J. Kolář, K. W. Mejstříková, J. Nepasický,
P. Rudolf, M. Šejn, P. Ševčík, K. Ševčík, J. Steklík, J. Va-
loch, J. Wojnar.

Aleš Veselý. Bildern aus den letzten Jahren.

Galerie Christoph Dürer, Mnichov. 27.6.-19.9.

XXIX Premi Internacional de Dibuix Joan Miró.

Centre d'Estudis d'Art Contemporani, Barcelona. 7.7.-30.9.

Účast: A. Lamr (3. cena za kresbu), J. Boška, I. Brož, F.
Dörfl, J. Hampl, J. Lindovský, J. Horánek, O. Michálek, K.
Novák, J. Římská.

Recent acquisitions.

Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Srpen, září.

Účast: A. Veselý.

Výstava předvedla výběr z přírůstků muzea poslední doby
(S. Chia, E. Cuchi, J. Dibberts, A. Kiefer, G. Richter;
A. Aycock, I. Bontecou, T. Delop, H. Ferber, J. Gonzáles,
M. Murray, J. Pinto, A. Rainer, I. Scagna, B. Schwartz,
Ch. von Wiegand).

Expanded Theatre.

Poznaň-Mędzyzdroje-Warszawa. 15.8.-7.9.

Akte se účastnili umělci z Dánska, Finska, Holandska, Itálie, Maďarska, NSR, Polska, Švýcarska, Tunisu, USA.

Za Československo: T. Ruller ("Padání" - samostatná performance, "Dialog" - s B. Nieslonym, "Aufmertsamkeitschule" se Z. Piotrowskim) a K. Srp.

Setkání se zaměřilo na prezentaci divadelní aktivity v širším pojetí. "Umění divadla" zahrnuje divadelní představení, diskusi, performance, výtvarné instalace, videoprojekce.

A Természet - The Nature

Pécsi Galéria, Pécs. 31.8.-29.9. Koncepce výstavy a katalog S. Pinczehelyi. Mezinárodní výstava kresby, zastoupeno 26 zemí. Po Maďarsku byla nejsilnější účast z Francie a Československa. Účastníci: J. Bartusz, J. Dorica, M. Halas, J. Jankovič, M. Kern, J. Koller, M. Maur, V. Sedláková, R. Sikora, M. Šejn, D. Tóth.

Magda Jetelová.

River-Side Studio, Londýn. 4.9.-6.10. Katalog M. Kalinovská.

Česká fotografie.

Tokyo. Září. Koncepce výstavy V. Čiháková-Noshiro. Účastníci: P. Baňka, J. Beneš, M. Machotka, J. Poláček, J. Reich, J. Ságl, P. Štecha.

International "Experimental Art" Exhibition, Budapest 1985.

The Young Artists Club, Budapest. 21.10.-25.11. 366 autorů z 41 států. V. Ambrož, T. Haleš, J. Hampl, I. Hoffman, J. Juránek, V. Merta, E. Ovčáček, J. Sedlák, R. Sikora, M. Titlová.

Josef Mžyk. Peintures, dessins, gravures.

Association France-Tchécoslovaquie, Paříž. 5.11.-26.11. Katalog. Text M. Judlová.

Art-Cologne.

Veletržní areál, Kolín n. R. 14.-20.11. Výstavy se účastnilo 150 galerií (většina z NSR, dále např. z Francie, Švýcarska, Holandska, USA).

Galerie Ch. Dürr z Mnichova předvedla tvorbu A. Veselého.

The 11th International Independent Exhibition of Prints in Kanagawa 85.

Kanagawa Prefectural Gallery, Yokohama - Japan. 29.11.-11.12.
506 autorů - J. Jankovič, J. Růžička, E. Sandlerová, L. Čepelák, J. Hampl, J. Lindovský, C. Lesniak, A. Dutka, J. Neděla, O. Michálek.

Kolektivní výstavy domácí

Ivan Kafka - fotografie

Vladimír Merta - objekty

Tomáš Ruller - fotografie

Klub Na chmelnici, Praha 3. 15.4.-28.4. Významná konfrontace tří výtvarníků, patřících dnes k důležitým osobnostem mladé umělecké generace.

Velikonoční vajíčko.

Galerie H, Kostelec n. Č. lesy. Zahájení 6.4. Úkolem účastníků této výstavy bylo využít tvar vajíčka a výtvarně jej podle vlastní invence pojmout.

Konfrontace III. Výstava studentů AVU a VŠ UMPRUM.

Kladno. 31.5.-7.6. Účastníci: J. Bačkovský, E. Bornová, T. Císařovský, J. David, S. Diviš, M. Gabriel, R. Hulín, M. Kotrba, P. Lysáček, M. Machat, M. Mainer, M. Němcová, P. Nikl, O. Placht, M. Plesch, J. Liešтик, Z. Prokop, M. Rajnišová, P. Sládek, A. Střížek, P. Vaněček; J. Načeradský, R. Novák. Akce byla již třetím setkáním výtvarníků nejmladší generace. Umělecky znamenala rozvíjení výtvarného názoru prezentovaného zejména díly druhé konfrontace. A podobně jako předešlé setkání ani toto se nesusoustředilo na kvalitativní výběr prací, ale především na manifestaci určitých uměleckých názorů.

11 / Vitraj 84/85

XIII. výtvarné léto Maloskálaska. Výsledky pracovního setkání Vitraj 84/85. Výstavní síň na Malé Skále. Červen, červenec. Výběr a katalog K. Suda. Účastníci: B. Eliáš, J. Exnar, M. Handl, V. Kopecký, A. Kučerová, J. Róna, E. Rožátková, J. Rybák, G. Šaběková, K. Vaňura, D. Zámečnicková. Výstava zveřejnila výsledky pracovního setkání, jehož cílem byla renesance

techniky vitraje (účastníci měli za úkol vytvořit malovaný vitraj zakládaný do olova o max. rozměru 180 x 180 cm).

Vladimír Merta

Václav Stratil

Margita Titlová

KS Opatov, Praha 4. 8.8.-30.8. Katalog. Výstava se stala živou akcí, která představila tvorbu tří mladších autorů a manifestovala mnohé z výtvarného cítění této generace.

IV. sochařské sympózium.

Opukový lom, Přední Kopanina. Srpen, září. Účastníci: K. Gebauer, J. M. Gebauer, Haštal, J. Hylas, M. Janíček, J. Kačer, M. Kačerová, M. Kotrba, P. Míka, M. Němcová, Péč, T. Ruller, Č. Suška, Trčkoví, J. Turský, J. Vašica, R. Wenzel. Volné setkání zejména nejmladších umělců (hlavně absolventů a studentů AVU).

Výstava prací absolventů vysokých uměleckých škol.

XIII. výtvarné léto Maloskalska. Výstavní síň na Malé Skále. 17.8.-8.9. Katalog. Na výstavě se sešli nedávní absolventi a posluchači různých uměleckých škol a oborů (AVU, DAMU, AMU, UMPRUM; malba, sochařství, sklářství, scénografie, loutkoherectví). J. Belda, A. Bělová, P. Beneš, K. Czerpaková, M. Černá, J. Franěk, A. Hnízdil, I. Houserová, M. Jírová, L. Karoušková, P. Kavan, R. Konvička, J. Krejčí, Z. Lhotský, P. Malovaný, J. Mayer, S. Milkov, K. Mitášová, M. Němec, B. Novák, A. Ogoun, J. Róna, Z. Roztočilová, P. Soukupová, M. Šílená, J. Žemličková, Z. Laštovičková, Z. Svoboda.

Pamiatky a súčasnosť.

Výstavní prostor nakladatelství Tatran, Bratislava. 13.-31.8. Výstavu připravila a katalog vydala Městská správa památkové starostlivosti a ochrany přírody v Bratislavě. Námět výstavy a katalog L. Snopko, V. Ferus. Výstava navázala na akce, organizované týmě pořadatelem v Bratislavě už od r. 1982. Účastníkům letošního setkání byl zadán úkol: řešit ve svém díle problém vztahu dítěte k historickému jádru města a vytvořit prostředí přesahující svým významem rámec běžného dětského hřiště. Akce se účastnilo 66 umělců z Čech, Moravy a Slovenska.

Z olomouckých ateliérů.

Divadlo hudby, Olomouc. 11.9.-14.10. Text v katalogu P. Zatloukal. Účastníci: J. Hastík, P. Herynek, J. Lindovský, O. Michálek, O. Šembera, O. Žlebek.

V. trienále umělecké knižní vazby.

Památník národního písemnictví, Praha, září 85-leden 86.

Pečlivě připravená, ale ve svém výsledku velmi různorodá akce, na níž však byly prezentovány nové knižní formy a experimentální přístupy. Z oblasti tzv. autorské knihy a knihy objektu byli zastoupeni: J. Činčera, J. Hadlač, D. Chatrný, L. a M. Krupkovi, J. H. Kocman, M. Šejn.

Barevná socha.

Galérie H, Kostelec n. Č. lesy. Zahájení 22.9. Zahajovací slovo J. Šetlík. Výstava konfrontovala tvorbu mnohých významných českých, moravských a slovenských výtvarníků a dotkla se nejen otázky zvýšeného zájmu o "barvu" ve výtvarném umění poslední doby, ale upozornila též na problematiku hranice mezi sochou, plastikou, objektem, instalací ap. Účastníci: J. Bartusz, J. Beránek, L. Böhm, J. Čech, J. David, Z. Fibichová, K. Gebauer, V. Gebauer, M. Gabriel, J. Hampl, F. Hodonský, J. Hoffstädter, J. Hrubý, J. Hůla, Z. Hůla, D. Chatrný, J. Krupka, V. Janoušek, V. Janoušková, P. Jasanský, V. Kolkolia, R. Kratina, A. Lamr, J. Meliš, K. Nepraš, R. Novák, K. Pauzer, J. Pávek, V. Preclík, I. Sainer, F. Skála, J. Svobodová, O. Šembera, A. Šimotová, J. Valoch, Z. Václavíková, J. Vovovič, O. Zoubek, J. Žlebek.

České umění papíru.

Institut průmyslového designu, Praha 1. 15.10.-15.11. Příprava výstavy M. Klivar. Účastníci: J. Hampl, Č. Kafka, S. Klimeš, M. Klivar, A. Matasová, M. Polcar, J. Strnad, J. Svoboda, A. Šimotová. Zajímavá akce, i když výběr účastníků byl jen skromnou ukázkou umělecké tvorby takto zaměřené (tj. tvorby, jež "používá média papíru k tvorbě děl volného umění").

Mezinárodní sklářské sympórium 1985.

Nový Bor, budovy o. p. Crystalex. 21.10.-27.10. Akce navázala na 1. mezinárodní sklářské sympórium konané v Novém Boru

v r. 1982. Sympózia se zúčastnilo celkem 37 zahraničních sklářů z BLR, Dánska, Finska, Francie, Islandu, Japonska, Jugoslávie, MLR, Nizozemí, NSR, PLR, Rumunska, SSSR, Švédska, USA, Velké Británie. Československo zastupovali: 1. v kategorii broušení, lití, malování, vitraje: B. Eliáš, J. Fišar, I. Houserová, V. Jelínek, V. Klein, V. Kopecký, M. König, I. Mareš, J. Mareš, L. Oliva, J. Rejnart, I. Rozsypal, J. Rybák, J. Soukup, J. Svoboda, G. Šabóková, M. Šílená, V. Šotola, J. Štursa, E. Švestková, J. Tomečko, J. Zámečnicková. 2. v kategorii hutního tvarování: I. Bílek, P. Hlava, P. Ježek, S. Libenský, O. Lipský, M. Roubíčková, J. Šuhájek, D. Vachtová, V. Beselý, P. Werner, J. Žerotínová.

Výstava studentů AVU.

Kresby, grafika.

Žižkovské divadlo. 14.10.-5.11. Účastníci: T. Císařovský, J. David, P. Nikl, O. Placht.

Grafika 1+20

Žáci profesora Sklenáře.

Dům umění města Brna. 15.10. -17.10. Katalog.

Fotografie absolventů FAMU.

Dům pánů z Kunštátu, Brno, 22.10.-24.11. Katalog. Text A. Dufek a J. Šmok.

Český neoklasicismus 20. let.

(1. část - malba).

GHMP, Praha 1. 3.12.85-5.1.86. Koncepce výstavy a text katalogu H. Rousová. Závažná výstava věnovaná jedné z méně probádaných oblastí českého moderního umění. Svým nekonvenčním přístupem ke zpracování daného tématu - otevírajícím nové pohledy na české umění a svou pečlivou a uvážlivou přípravou materiálu se tato výstava zásadně liší od některých jiných výstav podobného charakteru, jejichž koncepce a výběr materiálu bývají víceméně neujasněné.

V čase - Fotografie a čas

Společenský dom Trnávka, Bratislava. 5.12.-30.12. Koncepce výstavy a katalog A. Dufek. Účastníci: J. Anděl, Štefan Gúber, P. Hečko, T. Huszár, J. Saudek, D. Slivka, L. Stacho, M. Šojn,

P. Štecha, M. Švolík, J. Tichý, D. Tóth, J. Valoch, L. Ďur-
ček.

Samostatné výstavy českých umělců u nás

Leden

František Vobecký. Raná tvorba 1926-1938.

GHMP, Praha 1. 17.1.-17.2. Příprava výstavy a katalog F. Šmej-
kal.

Karel Vaca. Obrazy 1974-1984.

Galerie Fronta, Praha 1. 3.1.-3.2. Text v katalogu E. Petrová.

Milan Grygar.

Výstavní síň Umění knihy, Praha 1. 29.1.-15.2. Text v katalo-
gu J. Rous.

Jindřich Wielgus. Plastiky a kresby.

ÚKDŽ, Praha 2. Leden. Text v katalogu M. Pánková.

Richard Konvička

Martin Němec

Junior klub Na chmelnici, Praha 3. Leden.

Michal Resl. Fotografie.

Ústav makromolekulární chemie, Praha 6. 21.1.-31.1. Zahajova-
cí slovo A. Fárová.

Bohuslav Reynek. Grafika. Kresby.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 22.1.-24.2. Text v katalogu N.
Dvořáková.

Únor

Aleš Lamr. Kresby a grafiky.

Výstavní síň prodejny Čs. spisovatele, Praha 1. Únor. Bez ka-
talogu.

Liří Lindovský - kresby.

V. K. Novák - objekty.

OKD Atrium, Praha 3. 4.2.-3.3. Texty v katalozích J. Kříž.

Vladimír Preclík. Dvě plus deset.

Galerie 55. Kladno. Únor. Text v katalogu J. a J. Ševčíkovi.

Richard Konvička. Kresby.

České Budějovice, Dům kultury ROH. Únor, březen. Text v katalogu V. Těstiva.

Jaroslav Róna. Obrazy a kresby.

Galerie vysokoškolských kolejí "Na kotli", Hradec Králové.

Od 23.2.

Bohdan Kopecký, Česká krajina.

Malá galerie A. Trýba, Brno. 6.2.-2.3. Katalog. Text L. Kundera.

Milan Maur. Obrazy a kresby.

Galerie mladých, Brno. 15.2.-12.3. Text v katalogu J. Valech.

Inge Kosková. Kresby.

Divadlo hudby OKS Olomouc. 6.2.-3.3. Text v katalogu P. Zatloukal.

Březen

Emila Medková. Výběr z fotografického díla.

Výstavní síň Fotochema, Praha 1. 13.-31.3. Texty v katalogu V. Effenberger a A. Nádvorníková.

Vladimír Komárek. Obrazy.

OKD Atrium, Praha 3. 12.-31.3.

Joska Skalník. Sný - situace - hry.

Klub Na chmelnici, Praha 3. 3.-27.3.

Eva Švančmajerová. Kresby, obrazy.

Junior klub Na chmelnici, Praha 3. 25.3.-4.4.

Václav Bláha. Kresby.

OKS Opatov, Praha 4. 4.-30.3. Text v katalogu I. Neumann.

Karel Nepraš - Jan Steklík. Žena v umění.

Ústav makromolekulární chemie, Praha 6. 4.3.-15.3. Zahajovací

slovo I. Zheř.

Aleš Veselý. Kresby malbou.

Ústav makromolekulární chemie, Praha 6. 18.3.-29.3.

Josef Žáček, Obrazy.

Výstavní síň Kniha, Metro Leninova, Praha 6. 5.3.-22.3.

Eva Kmentová.

Galerie 55. Kladno. Březen. Text v katalogu O. Čechová.

Václav Bartovský. Výběr z díla.

SGVU Litoměřice. 14.3.-21.4. a GBR Louny, září, říjen. Text v katalogu I. Raimanová.

Václav Malina. Obrazy, grafika.

Galerie mladých Brno. 15.3.-9.4. Zahajovací slovo J. Valoch. Text v katalogu V. Malina.

Květa Pacovská.

Galerie v předsálí KS Blansko. 18.3.-19.4. Text v katalogu J. Rajlich.

Miroslav Pacner. Události přírody.

Opava, Dům umění. Březen, duben. Text v katalogu J. Stanislavová.

Duben

Vladimír Nagaj - grafika.

René Roubíček - sklo.

Miluše Roubíčková - sklo.

OKD Atrium, Praha 3. 9.4.-28.4.

Tomáš Ruller. S kůží na trh.

Junior klub Na chmelnici, Praha 3. 20.4. Performance při příležitosti výstavy s I. Kafkou a V. Mertou.

Eva Kmentová. Kresby.

KS Opatov, Praha 4. Text v katalogu J. Šetlík.

Bedřich Dlouhý. Práce z roku 1984.

Ústav makromolekulární chemie, Praha 6. 15.4.-26.4. Zahajovací slovo J. Kříž.

Martin John

Vladimír Skrepl

Klub VŠZ, Praha 6. 21.-22.4.

Václav Chad. Kresby a obrazy.

Dům pánů z Kunštátu, Brno. 16.4.-19.5. Grafický kabinet - zámek Gottwaldov. 4.6.-28.7. Text v katalogu J. Valoch.

Daniel Fischer. Altamíra.

Galerie Pod podloubím, Olomouc. Duben. Text v katalogu R. Berger.

Stanislav Judl.

Galerie Pod podloubím, Olomouc. 27.4.-17.5. Text v katalogu P. Pečínková.

Květen

Olga Čechová. Kresby.

GHMP, Praha 1, 28.5.-30.6. Koncepce výstavy a text v katalogu H. Rousová.

Jiří David

Tomáš Císařovský

Klub VŠE, Praha 1. Květen, červen. Text v katalogu J. Davida J. Ševčíková.

Svatopluk Klimeš. Průhledy.

ÚKDŽ, Praha 2. Květen, červen. Příprava výstavy a text v katalogu M. Pánková.

Bohdan Kopecký. Obrazy, kresby, grafika z let 1945-1985.

Dům U Rytířů, Litomyšl. 15.5.-23.6. Katalog. Text L. Kundera.

Michal Rittstein. Kresby, grafika.

Junior klub Na chmelnici, Praha 3. 6.5.-26.5.

Anežka Kovalová

Miroslav Koval Kresby

KS Opatov, Praha 4. Květen. Texty v katalogu M. Pánková, J. Malina.

Jiří Beránek

Vladimír Novák

Kostelec n. Č. Lesy. 3.5.-10.6. Text v katalogu A. Berková.

J. Sozanský. Kresby.

OG Liberec. 7.5.-23.6. Text v katalogu N. Řeháková.

Jan Zrzavý. Obrazy, kresby.

Orlická galerie, Rychnov n. Kněžnou. 15.5.-23.6. OG Jičín,
5.7.-11.8. Text v katalogu I. Neumann.

František Janoušek. Obrazy a kresby. 1929-42.

Dům umění města Brna. 21.5.-30.6. Text v katalogu F. Šmejkal.

Dalibor Chatrný.

Malá galerie Vysoké školy veterinární, Brno. Květen, červen.
Bratislava, červenec. Text v katalogu J. Valoch.

Dalibor Chatrný. Kresby, projekty.

Nádvoří MKS, Brno. 29.5.-14.6. Text v katalogu J. Valoch.

Bohuslava Olešová. Kresby, reliéfy.

Galerie Pod podloubím, Olomouc. 17.5.-7.6.

Josef Hampl. Obrazy - kresby s perforáží - šité kresby a gra-
fika (s J. Urbánkem, grafika).

Kulturní dům Julia Fučíka, Adamov. 15.5.-29.5. Text v katalogu
J. Valoch.

Červen

Vincenc Makovský. Výběr z kreseb.

Sbírka moderního sochařství NG, Praha Zbraslav. 6.6.-1.9.

Jiří Beránek. Kresby.

KS Opatov, Praha 4. 3.6.-28.6. Text v katalogu R. Prahel.

Vladimír a Kurt Gebauer - Zahradá rozkvetlá trpaslíky a Sně-
hurkou a jiná překvapení.

Galerie H, Kostelec n. Č. lesy. Červen.

Jitka Válová. Kresby.

Dům kultury ROH, České Budějovice. Červen, červenec. Text
v katalogu V. Tětiva.

Rudolf Fila. Kresby.

Klub školství a vědy B. Václavka, Brno. Červen.

Naděžda Plíšková, Jan Steklík - Něha.

Vysokoškolský klub, Brno. Červen, červenec.

Jasan Zoubek. Kresby, objekty.

Galerie Pod podloubím, Olomouc. Červen. Text v katalogu P. Za-
tloukal.

Červenec

Pavla Michálková

Bohdan Holomíček

Fotografie, projekty, realizace.

Galerie Na dvorku, OKS, České Budějovice. 17.7.-3.8.

Jan Souček. Kresby a grafiky.

OG Liberec. Srpen. Text v katalogu A. Langhamer.

Olbram Zoubek. Sochy.

Zbrašovské aragonitové jeskyně, Teplice n. Bačvou. 6.7.-15.9.

Zahajovací slovo S. Machonin. Katalog.

Dalibor Chatrný.

MKS Český Těšín. 6.-26.7. Text v katalogu A. Konečná.

Josef Váchal. Výběr z grafického díla. Ze sbírek OG Jičín a
MG Brno.

SNG Bratislava. 27.7.-30.8. Koncepce výstavy M. Šejn.

Srpen

Mladí bratislavští výtvarníci III.

Laco Čarný

Daniel Fischer

Výstavní síň MV SSM, Praha 1. 22.8.-3.9. Text v katalogu J. Valoch.

Jan Ság1. Barevná fotografie.

ÚKDŽ, Praha 2. 23.8.-9.9.

Jan Vančura. Obrazy a scénografie.

Muzeum Podkrkonoší, Trutnov. Srpen.

Vladimíra Sedláková.

Galerie mladých, Brno. 1.8.-28.8. Text v katalogu Z. Čubrda.

Jasan Zoubek. Kresby, objekty.

Galerie mladých, Brno. 29.8.-24.9. Text v katalogu K. Srp.

Září

Vladimír Kokolia - obrazy a kresby.

Vladimíra Sedláková - obrazy.

Výstavní síň MV SSM, Praha 1. 5.9.-17.9. Text v katalogu V.

Sedlákové J. Valoch, katalog V. Kokolii bez textu.

Miloš Šejn.

S Matyášem Bernardem Braunem.

Palác U zlatého melounu, Praha 1. 24.-26.9. Při příležitosti konference Kultura športkovského prostředí.

Václav Vokolek

Junior klub Na chmelnici, Praha 3. 23.9.-13.10.

Jiří Načeradský. Kresby.

KS Opatov, Praha 4. 9.9.-4.10. Text v katalogu Vl. Skrepl.

Ivan Kafka. Dokumentace 76-85.

Ústav makromolekulární chemie, Praha 6. 30.9.-11.10. Zahajovací slovo J. Hlaváček. Texty v katalogu J. Hlaváček, F. Šmejkal a I. Kafka.

Karel Malich. Kresby.

Dům kultury ROH, České Budějovice. Září. Text v katalogu V. Tětiva.

Stanislav Kolíbal. Kresby, ilustrace.

Galerie umění Karlovy Vary, Ostrov n. Ohří. Září, říjen. Text
v katalogu H. Rousevová.

Ivan Ouhel. Obrazy, objekty, kresby.

GVU Cheb. Od 19.9. Katalog I. Neumann.

František Ronovský. Obrazy a kresby.

GVU Litoměřice. 5.9.-27.10. Text v katalogu J. Mašín.

Vojtěch Tittelbach

OG Liberec. 5.9.-20.10. GVU Karlovy Vary. 30.10.-1.12. Koncep-
ce výstavy a text v katalogu N. Řeháková.

Adriena Šimotová. Objekty.

Galerie antického umění, Hostinné. Září.

Václav Špála. Výběr z díla k 100. výročí narození.

OG Jičín, srpen, září. KG Hradec Králové, září, říjen. Text
v katalogu M. Pánková.

Jiří Valoch. Vizuální poezie.

Galerie v předsálí OKS Blansko. 30.9.-1.11. Katalog.

Dana Chatrná. Grafika.

Kabinet umění n. p. Kniha, Brno, 12.9.-28.9. Katalog.

Říjen

Vlasta Prachatická. Portréty.

GHMP, Praha 1. Říjen, listopad. Text v katalogu M. Halířová.

Josef Liesler. Imaginární portréty a jiné.

Galerie Fronta, Praha 1. 3.-30.10.

Milan Grygar. Akustické kreslení 1965-85.

KS Opatov, Praha 4. 14.10.-2.11. Text v katalogu J. Valoch.

Alena Kučerová. Nové listy.

Ústav makromolekulární chemie, Praha 6. 21.10.-31.10. Zahajova-
cí slovo J. Zemina.

Jiří Nepasický. Kresby a obrazy.
Naivní divadlo Y, Liberec. Říjen.

Miroslav Pacner. Události přírody.
Muzeum Podkrkonoší, Trutnov. 8.10.-31.12. Text v katalogu M.
Kliver.

Michal Resl. Fotografie.
Dům pánů z Kunštátu, Brno. 15.10.-17.11. Zahajovací slovo J.
Valoch.

Jan Svoboda. Kresby, akvarely.
Galerie mladých, Brno. Říjen, listopad. Text v katalogu J.
Svobodová.

Olbram Zoubek. Reliéfy a grafiky.
Mladá galerie Ant. Trýba, Brno. 9.10.-2.11. Zahajovací slovo
J. Šetlík. Katalog.

Rudolf Fila. Obrazy a kresby.
Malá galerie Stavoprojektu, Brno. Říjen. Zahajovací slovo J.
Valoch.

Oldřich Šembera. Nová krajina (obrazy, kresby).
Výstavní síň, muzeum Krnov. Říjen. Text v katalogu M. Tognier.

Eduard Ovčáček. Malba, grafika, plastika.
GVU Hodonín. 30.10.-31.12.

Rudolf Sikora. Fotomédiá.
Městský klub mládeže, výstaviště Černá louka, Ostrava. 24.10.-
20.11.

Jiří Nepasický. Kresby.
Divadlo hudby OKS, Olomouc. 16.10.-10.11. Text v katalogu J.
Nizký.

Listopad

Ivan Ouhel. Obrazy.
GHMP, Praha 1. Listopad, prosinec. Zahajovací slovo J. Kota-
lík. Text v katalogu I. Neumann.

Květa Pacovská. Malovaný svět.

Galerie Na Újezdě, Praha 1. 28.11.-22.12.

Aleš Lamr a Jan Steklík. Potštejn 1974-80 (dokumentace).

Ústav teorie informace a automatizace, Praha 8. Listopad. Text v katalogu J. Valoch.

Václav Stratil. Kresby.

Ústav makromolekulární chemie, Praha 6. 18.11.-29.11. Text v katalogu K. Srp.

Oldřich Smutný

Josef Jíra

Dům umění města Brna a Dům pánů z Kunštátu, Brno. 26.11.-5.1. 86. Zahajovací text J. Vránová.

Andrej Bělocvėtov. Obrazy z let 1942-85.

MKS Nový Bydžov. Listopad. Text v katalogu I. Kořán.

Prosinec

Jaroslava Pešicová - obrazy

František Štorek - plastiky

Galerie Fronta, Praha 1. 5.-29.12. Text v katalogu V. Procházka a J. Kříž.

Rudolf Volráb - obrazy.

ÚKDŽ, Praha 2. 13.12.-5.1.86. Text v katalogu M. Pánková.

Martin Stejskal.

Junior klub Na chmelnici, Praha 3. Prosinec.

František Dvořák. Hra s papírem.

KS Opatov, Praha 4. 2.-28.12. Zahajovací slovo J. Prekop.

Zuzana Nováčková - grafika.

Miřić Sozanský - kresby.

Galerie D, Praha 5. Prosinec 85-leden 86. Text v katalogu J. Kotlík a J. Brabcová.

Miřić Anderle. Grafika.

GVU Litoměřice. Prosinec. Příprava výstavy M. Hlaváčková.

text v katalogu J. Kotalík.

Juraj Bartusz.

Malá galerie Vysoké školy veterinární, Brno. Prosinec. Text
v katalogu J. Valoch.

Jiří Sobotka. Kresby.

Klub mládeže Křenová, Brno. Prosinec.

Tomáš Ruller

Jan Zavorský

Zkáza hlavního města.

Divadlo Na provázku, Brno. 17.12. Divadelní happening. Režie
P. Scherhauser, dramaturgie P. Oslzlý.

Vladimíra Sedláková

Galerie v předsálí KS Blansko. 9.12.85-10.1.86. Text v katalo-
gu Z. Čubrda.

Michal Ranný. Obrazy, akvarely, kresby.

OGVU Gottwaldov. Prosinec 85-leden 86.

