

P o c t a J i ř í m u J o h n o v i ,

člověku, příteli, malíři a grafikovi

V Praze dne 6.listopadu 1978



Malíř a grafik Jiří John se narodil dne 6. listopadu 1923 v Třešti. Stal se velkým umělcem, zůstal dobrým kamarádem všem, které ctil a měl rád. Byl čistým člověkem bohatého vnitřního života. Jako málokdo rozuměl koloběhu přírody, poznal dech země i vesmíru, obdivoval hebkost noci, slyšel hudbu moře i hlasy rostlin a živočichů. Vrozená skromnost nemohla skrýt poetickou sílu jeho projevu, která prostoupila jeho obrazy, grafiky i kresby a naplnila jeho životní a tvůrčí dráhu. Jiří John zemřel předčasně dne 22. června 1972 v Praze.

Z potřeby přátelského činu, vyvěrajícího z hlubokého vztahu k umělci, se již před časem rozhodli Johnovi druhové uspořádat k jeho poctě malý sborník převážně souborného rázu. Sestaven z výtvarných i literárních příspěvků nejbližších umělcových přátel má být připomínkou malířovy osobnosti i moci jeho umění, výrazem radosti ze setkání s cenným člověkem a tvůrcem. Následující vyznání třeba pokládat za substituty drobných pozorností, jež by každý z přispěvatelů raději odevzdal do živých rukou Jiřího Johna k jeho letošním, žel nedožitým, pětapadesátým narozeninám.

J i n d ř i c h C h a l u p e c k ý

O S U D J E D N Ě G E N E R A C E

Jiří John patřil ke skupině dvanácti umělců, kteří vystupovali pod iniciálou UB 12. První výstava této skupiny roku 1962 byla vůbec první kolektivní veřejnou manifestací nových názorů v Praze. Vzbudila proto také rozruch a rozhlas vysílal přímo z výstavní místnosti zvláštní relaci, k níž pozval vystavující umělce a "návštěvníka", který měl představovat pracující lid. "Návštěvník" kritizoval práce jednotlivých členů, a když došel k obrazům Johnovým, stěžoval si, že má nad nimi "pocit smutku a nudy". "Je to proto, že životním pocitem těch, kteří se soustředili v této skupině, je málo optimismu, málo světlých barev v životě?", ptal se autora. John marně vysvětloval a redaktorka rozhlasu rozhovor spokojeně uzavřela, že "místo nesrozumitelných věcí" budou teď už na výstavě jen "věci vystavené pro veřejnost."

Co podráždilo návštěvníka, byl zřejmě Johnův obraz Polí. Obraz temný, nepochybně; ale Johnovy temnoty neměly co dělat s radostí a smutkem. Oč v nich šlo, ukázalo se zřetelně později, když se John věnoval převážně grafice. Táhl ho k ní právě to, že v ní mohl vyjádřit hluboké temnoty: jsou to suché jehly a John v nich docíloval hlubokými a barvou sytě zaplňovanými šrafurami intenzivních a přitom strukturovaných černí. Tato čern byla nejvlastnějším jejím tématem: čern, mohlo by se říci, chthónická.

Neboť centrem Johnova díla je tajemství země. Jeho grafiky a obrazy se nazývají znova a znova Vrstvy, Horniny, Nerosty, Uhlí, také Pole a Černá země; k tomu přistupují témata Klíčení, Doutnání podzimu, Zimního slunce, Krůpějí, Pobřeží. John patřil k chudým lidem z venkova. Rodina bydlila v chalupě, otec byl továrním dělníkem v malém městečku na Českomoravské vysočině,

dal syna vyučit zámečníkem a instalatérem a potom Jiří John pracoval sám opět ve venkovské továrně. Do Prahy na výtvarnou školu se dostal teprve, když mu bylo dvaadvacet let. Celé jeho dílo vznikalo pak ze zkušenosti venkovského dětství a mládí; odtud jeho zátiší z prostých věcí nejprve a potom tento návrat k přírodnímu mýtu, k zázračnému dramatu vzniku života v neživé hmotě, tajemným konjukcím slunce a země, snoubením světla a ^{tmy} ~~temna~~ v neviditelnosti podsvětí.

John měl opatrnou pomalost venkovského člověka. Obdivoval nejprve Braqua s jeho "pravidlo, které reguluje emoci", ale stejně blízký mu byl Max Ernst; John je vlastně jediným, kdo by navázal na jeho L'Histoire naturelle. Realismus Johnův je surrealistický a jeho surrealismus realistický. Mezi Braquovým uměním a Ernstovým našel způsob, jak tlumočit svůj chthónický mýtus. Neklid a napětí šrafur jeho grafik je příkladem napětí a neklidu hmoty, napadené životem. Není to zpodobování, nýbrž transpozice, jež nabývá bezprostřední maléhavosti symbolu.

Ve svém grafickém díle dosáhl John úplnosti, již stěží ještě byl by mohl něčím překročit. V nejposlednější době však nabýval pro něho opět na významu olej; organizoval přitom obraz novým způsobem jako teatrální scénu s kulisovitým prostorem a předměty prezentovanými jako scénické rekvizity. Ale to už byl těžce nemocen: tomuto silnému venkovskému člověku selhaly po infekci ledviny, a když se pak přidala řada komplikací, už se smrti neubráníl. V jeho díle je mnoho meditace nad tím, jak souvisí smrt a život, a když viděl, že se má stát pouhým předmětem lékařské péče, žít dál už si ani nepřál.

Pohřeb Jiřího Johna 27. června letošního roku (1972-pozn.red.) byl jedním z nejslavnějších. Nebylo tu oficiálních hostů ani řečí, ale byli tam všichni, na nichž existence českého umění záleží.

Svémi povahami lidskými, svým životem i uměním byli si tři umělci (které generace ztratila, Jiří Balcar, Vladimír Boudník a Jiří John-pozn.řed.) jak jen možná nepodobní. Ale právě tato odlišnost je charakteristická pro československé umění onoho důležitého období padesátých a šedesátých let. Generace, která tehdy vstoupila na jeviště československého umění, je generací individualit.

Jeden společný znak je tu přesto. Lidský soud a lidské dílo se vytvářelo u každého z těchto tří umělců najednou: dá se u nich mluvit v plném smyslu slova o uměleckých soudech. A to platí pro celou tuto výjimečnou generaci. Bylo jí souzeno, aby se pokusila znovu položit základy výtvarnému umění své země. Podarilo se jí to, poněvadž do svého umění vložila své životy.

Na obrovské části zeměkoule od Západní Evropy přes Ameriku do Japonska moderní umění od počátku padesátých let triumfuje. Ale toto vítězství není jen vítězstvím. Kdo prožil sám ještě něco z umění let dvacátých a třicátých, snad si někdy trpce uvědomí, že se něco důležitého ztratilo. Až na pár výjimek, moderní umění v oněch časech žilo pořád ještě v chudobě a neznámosti. Kdo se chtěl modernímu umění věnovat, musel na to vynaložit všechno, čím byl: umění bylo esudem a osud uměním. Teď je všechno snadnější. Modernímu umění se vyučuje všude po světě na školách; uspět na uměleckém trhu vyžaduje sice orientovanost a pohotovost daleko větší než dříve, ale s druhé strany umělec už nemusí, ba dokonce ani nemůže vkládat do umění ze sebe tolik, kolik musel dříve. Jeho soukromý život a jeho umění se opět oddělují, Umění už nedoprovází jeho lidský osud, nedovršuje jej, nevykupuje z něho. Také umělec je nyní specialista - jeden z nespočetně spacialistů, kteří dávají tvář našemu světu. Evropský racionalismus rozdrobil svět na samé nespojité a bezpodstatné fenomény, a podle toho se specializovali i lidé. Nedávno ještě

umění vytyčovalo alternativu tohoto racionalisovaného světa: úhrnné pochopení člověka, života, světa, kosmu; vyzývalo vrátit se k podstatnému. Ale co moderní umění samo propadá tomuto světu a samo se specializuje, nezbude ani, než se o onu alternativu pokusit jinde a jinak.

V Československu tohoto nebezpečného triumfu moderní umění nedošlo. Že avantgardní umění spěje k tomu, aby se oficializovalo, bylo ovšem i v Čechách znát už narozhraní dvacátých a třicátých let a surrealistický malíř Jindřich Štyrský napsal tehdy varovný článek, který končil větou: "Místo moderního umělce není než na pranýři, Pravda, moderní umělec už mnohokrát musel stát na pranýři, ale pranýř je také místo veřejné a moderní umění nezačíná nikde na veřejnosti, byť to bylo místo hanby: veřejnost je mu ze všeho nejvíce nebezpečná, nechápe jeho výzvy a na jeho otázky dává falešnou odpověď. To už je dávno, co umění mohlo záviset na opatech, biskupech, králích a knížatech. V naší době závisí jen na umělcích. Veřejnost se stala místem lhostejnosti a neodpovědnosti; jak to bývá v době zániku velkých civilizací, život tam pozbývá smyslu a dějiny už nikam nevedou. Nutno začít znovu, a začít znovu se nedá jinak než v skrytu a samotě. Člověk se musí znova dozpomenout, čím je. Samozřejmě, ať je jakkoli materiálem umělcova díla jeho soukromý život, smysl jeho díla je vždy mimo něho, ve společnosti, v dějinách. Ale má-li být umění v naší době k nějakému prospěchu, musí na veřejnost rezignovat. Je to paradox, ale tž, kdo moderního umělce vyhánějí z veřejných míst, připomínají mu ve skutečnosti jeho vlastní poslání. Oaúd, který mu připravují, je těžký. Ale není zbytí. Být dnes umělcem nemůže být jiné než těžké.

18.7.1972

Stat byla uveřejněna v milánské revui
Notiziario di Arte Contemporanea v říjnu 1972
 a byla věnována mrtvým této generace: Jiřímu
 Balcarovi, Vladimíru Boudníkovi a Jiřímu
 Johnovi. Mikuláš Medek tehdy ještě žil.

J a n R o u s

Z T R A C E N Á G E N E R A C E

Úvaha první: cvičení paměti

...
 Něpravda oslnila lásku
 ...
 (R.Weiner)

Když před několika lety se začaly "objevovat" počátky jedné generace (Počátky generace, Galerie V.Špály, 1968), netušil snad nikdo, že na druhém konci těch let, v přítomnosti, půjde o generaci, která přestává existovat. Věci neviděné totiž v určitém smyslu (přinejmenším nutným povědomím) neexistují. Tragikomický spor o Rembrandta, malujícího na půdě svého domku geniální, leč nikým nespátřené obrazy, má i svůj reálný osten. V době, kdy existují a potvrzují se díla konfrontacemi, jedinou svou možnou mírou, žijí tu bez možnosti konfrontace v umělém světě obehnaném hradbou izolace. Ztrácí se kontinuita, možnost vazeb, které jsou živým a progresivním impulsem každé tvorby, jediným skutečně pravdivým obrazem stavu kultury. Každé pozdější vynořování "neznámých" osobností je dvojsečné - ostřejší hrana má vždy tendenci spíše rozříznout a nechtěně narušit kontinuitu, žijící v hlavách několika spolu-tvořících nebo spolu-myslících pozorovatelů (pokud to čas od času nezapřou); vytvářejí se tak meteory pálící jemnou pavučinu vazeb. Objevujeme kupříkladu Ortenu, abychom na něj brzy museli zapomenout, a tím si nepřipomínat tu přejemnou vazbu na Halasovu tragičnost a poukazatelnost k takovým spojením, jako je řetězec Trakl-Reynek-Halas-Holan, vyvázaný drobnými svazečky Reynkových překladů Traklových básní, spolupodmiňujících jeden z proudů české poezie, a to jiste na nevýznamný. A dotýkáme se tak zároveň bolavého místa českého výtvarného umění - sice oklikou, ale stále dostředivě: i zde přestává existovat jedna generace, která se ex post představila

ve svých počátcích, nedohlížejíce však tehdy svých konců.

A počátky to byly nejednoduché - válka a poválečné uspořádání světa narušily už do jisté míry precisované vztahy k ostatnímu evropskému umění, ať už to byl surrealismus nebo sporadicky abstrakce, nemající však příliš silnou odezvu. Alespoň do jisté doby. Byla tu však osobnost Šimova, spojující ve své tvorbě řadu aktuálních problémů a rozkrývající zářpven ten typ povahy české malby, aktualizovaný poté stále znovu a znovu. Přesto nejprve nepochopitelný paradox a nyní již žalující fakt, že tato osobnost nemá dodnes, ačkoliv je její dílo uzavřeno, žádnou českou monografii, téměř vůbec nepřekvapí. Nemá ji Šíma, ale není ani Kubiš-tova, až na blábolivý a ambiciózní románec teoretika Luboše Hlaváčka, není v podstatě dobrá moderní monografie Zrzavého, Štýrského, Toyen. Nelze si tedy už vůbec stěžovat na to, že není ani Johnova, Boštíkova, Šimotové, Zoubkova, Palcrova, Chlupáčova, Kmentové, Malichova, Fárova, Janouškových... ale proč tolik jmen? Protože je to opět další generace, která mizí, aby se za šťastných okolností pro dílo - tedy při vystavení a problémovém publikování - roztráстила někdy v budoucnu na jakési solitéry, nad nimiž budeme zašnout, jenže to už tu bude další generace, podstatně mladší a jaksí aktuálnější a...

Apřitom právě ona dotčená generace představuje značně soudržný pojem, charakterizovatelný několika ne nevýznamnými prvky. Bezesporu z nich přední místo zaujímá silný pocit morální zodpovědnosti. Mravní postoj tu byl a je základním korektivem. Jeho obhajoba byla a je velice obtížná... Společná je však i vyhraněná niternost, zrovna tak jako i určitá nehnutost často příkře formulovaného problémového okruhu. Při hlubším pohledu však rozeznáme řady událostí a posunů, odehrávajících se uvnitř tohoto reflexemi neustále se obohacujícího světa. Jsou v tom všem

totiž dlouhá léta spoléhání se jen na sebe, na svoji orientaci, na svůj vydobytý pohled na svět.

Úvaha druhá: téma pro paměť

Kdo ticho miluješ a samotu
a v lesích hlubokých a v míru
sněžných polí
nasloucháš rytmu života,
zde někdy neslyšíš
hlas hlubin ?

(K.Toman, Měsíce)

U mnohých je už dílo navrženo a uzavřeno, Málokteré má však takovou míru reflexe své situace na světě, jako jednoho ze "trácející se" generace - Jiřího Johna. A to i v takové zdánlivé drobné oblasti, jakou je kresba, grafika či ilustrace.

Johnův obrazový svět se začal konstituovat předměstskými krajinami, ke kterým záhy přistupují věci. Vznikají zátiší, ne však ve smyslu natura morte, ale stil-leben (Zemina), tedy s patrnou metafyzickou rezonancí. V průběhu ohmatávání povrchu žitého světa dochází k setkání se dvěma osobnostmi moderního umění. Prvním byl Josef Šíma (a bylo to mimo jiné i ticho procesů Šimových obrazů, které Johnovi bylo tak blízké), se svými lapidárními a soustředěnými, z meditace vzešlými zážitky světla (blesku Herakleitova, kterým se živelně ohrožuje vesmír), světla-světa, živlu a symbolu. Tento typ soustředění evokuje u Johna právě onu vrstvu jednoznačného a definitivního zaměření, jehož cílem je příroda a její člověkem pochopený a do ní prolnutý řád. U Johna tu dochází i k propojení základních biografických faktů - přichází do města z otevřené přírody kolem Třeští, města na pomezí Čech a Moravy, z krajiny rytmizované a pravidelně vrstvené, K tomu se posléze připojí i láska k Bretani a hlavně k moři.

Strukturace reality v řadě nás přivádí k setkání s druhou osobností - s Maxem Ernstem. Dotyk komplikovanější o uhrančivost frotáže, která sice byla nejprve nahodilým dotykem s povrchem, ale rychle, umocněna Přírodopisem (*Histoire naturelle*, 1925), se stala možností hluboké reflexe. Uwe Sneeде ji sice charakterizuje závislostí na automatismu jako halucinační metodu, nicméně její uhrančivost pro Johna pramení z pochopené možnosti využít tyto zjevené struktury a znovu je vytvářet jako vědomý, myšlený fenomen. John přistupuje k tomuto drobnopisnému faktu reality "vrstev", souběžnicí a jakýchsi map povrchů věcí jako k symbolu, který je totožný s pohybem moře, s exaktní strukturou mušle, s vrstevnicemi půdy, kterými se tvrdošíjně prodírá za světlem klíček osení - tedy základní strukturou stavby vesmíru. John je jistě světem frotáže obohacen, ale jeho přístup je jiný a směřování rovněž tak. Ukázalo se to nakonec i v závěrečné fázi jeho díla (představené Kresbami v r.1973 a v témže roce i Posledními obrazy), kdy počínaje rokem 1969 (Podzim v Čechách, Řeřavení podzimu) a konče takovými obrazy jako je Zamrzlá tůň (1970-71) nebo Vosí hnízdo (1971, nedokončeno) je celý impuls přetaven do prostoty a jednoduchosti výpovědi, motivujících a uzavírajících bohužel už celé dílo.

Johnovou tvorbou však procházejí i jiná setkání: dotyky s poezií Saint-John Perseovou a Halasovou v podobě kongeniálních ilustrací. Perseovy Majáky (ČS, 1967) jsou nesený Johnovou vášní a pochopením živlu moře. Proti mýtotvorné a mnohvrstevně pracující imaginaci Perseově tu John postavil jednoduchý, lapidární znak, výsostně prostý a vyvažující tak básníkovu složitou kompozovanost. (Ostatně stejně lapidárně reagoval na mnohvrstevnost Perseovu i Braque, když ilustroval jeho Ptáky.)

Další a neobyčejně šťastné spojení je v ilustracích Halasovy tvorby v souboru Tvář rodné země (ČS 1972) a ve výboru Doznání (ČS, 1972). K nim lze přiřadit i soubor pozdních kreseb, vypovídajících o tomtéž s tragickým již názvukem... "strach položen je mezi tamty a mne..." (Halas). Ten lán kreseb je už územím odpoutaným, symbolem zániku v tlejících a vykousaných listech, v lámajících se kůstkách klásků a nemocné kůže.

Tyto tak charakteristické grafiky a kresby vracejí však náš pohled jednoznačně k té linii českého umění, jejíž symboly jsou právě Halas, Weiner, Orten nebo Šíma, Zrzavý, John, jehož tvorba tu tvoří určitý kulminační bod. (Není bez důležitosti, že právě Weiner našel kupříkladu svého kongeniálního ilustrátora v Šímovi, zrovna tak jako Mácha v Zrzavém.) V této linii se ostatně pohybuje i tvorba Boštíkova, dotýká se jí Smutný.

Dobyté území je však utajeno a promlčení zisků na dosah ruky. Rychle se vyprazdňující ateliéry se jen pomalu plní a jejich obsahy, stále vzácněji vystavované v jiných konstelacích a kontextech, sice potvrzují sílu zisku, neozřejmují se však tam, kde by měly. Stáváme se tak jistou anomálií: jsou nám pomalu, ale téměř již nenávratně zcizovány vlastní dějiny. Neboť nelze do nekonečna vázat spoje vztahů, které počítají nejen s lidskou pamětí, ale i s aktualizacemi stále nových problémů a motivů. Lidské dějiny nejsou abstraktní stroj chrlicí knihy a daty. Mají smysl jen tehdy, je-li možné se neustále na ně dovolávat jako na plný a nezkruslaný živý organismus. Rozhodně nejsou novinami s černými plochami obstavených sloupců. A není právě dialektika pojmem aktuálním?

Úvaha třetí : pomstychtivost dialektiky dějin

Tady udeláme znamení,
Odtud až sem.
Tady s tajemným záměrem
harfy zazněly.
Tady později
zase navážem.

(R.Weiner; Denní zpráva na hrací
hodiny a s vložkami pro harfu)

Ale až kam může dosáhnout ono Weinerovo s e m ?

A vrátíme-li se k dějinám, vrstvicím se skrze jedince, jak
chápat jejich odkazy - nějak a někdy a skrze někoho ?

Smysl je spojitost něcí... říká H.S.Hughes v knize Histoire
jako věda a umění.

Neříká ostatně Marx: "Dějiny nedělají nic...nemají žádné ne-
smírné bohatství,...neprovojuvávají žádné boje. To vše dělá, má
a proboují skutečně živý člověk..." (Spisy, sv.2, Praha 1961,
str.111) ?

Leden-duben 1976 (Věnováno památce Jiřího Johna)

J i ř í Š e t l í k
V Ý P O V Ě Ď Č Á R Y

Pohled na celek díla Jiřího Johna činí zbytečnou někdy vy-
slovovanou úvahu, zda byl spíše malířem či grafikem. Jeho malba,
grafika, ilustrace i kresba jsou jen různými formami autorského
projevu, spjatého převahou společných znaků. Rukopis stejně ja-
ko Johnovo pojetí obrazu skutečnosti vykazují integritu tvůrčí-
ho východiska a koncepce. Za základní stavební prvek možno pova-
žovat čáru, a to jak ve vztahu ke kompozici, tak k prostoru.
Spojuje celek i detaily, sleduje obrys i objem, je nositelkou
světla i stínu, hmotnosti i prázdna. Linií pověřuje funkcí cha-
rakterizační i významovou, strukturou linií se zmocňuje atmosfé-
ry obrazu. Hustotou, sklonem i postavením čar vyjadřuje barvu,
tóny i kontrasty, naznačuje prostorové poměry i hloubku plánů.
Souhra čar, jimž suverenně vládl, umožňovala mu vyvolat před-
stavu reálné existence tvaru stejně jako tvarové zkratky výzha-
mového znaku. Lineární struktura, již stavěl prostor a jeho
vnitřní vztahy, stala se i nositelkou rytmu, prolamujícího do
hloubky plochu obrazu. Dovolovala mu zaměřit charakteristiku
zobrazovaných objektů i jejich výraz k nadnesení poetických ry-
sů tvarů a jejich souvztažností. Formální prostředky se v tom-
to bodě prolínaly s obsahovými záměry umělce. V tomto směru se
poměrně rychle z Johnových grafik vytrácelo expresivní drama-
tičnost, vlastní jeho prvním grafikám i jejich traktování námě-
tu, stojící v konkretizaci sujetů na pokraji literárně-básnické
interpretace. Abstrahováním forem zobrazených objektů i charak-
terizace prstíru, převedením pozornosti ke vztahům těchto zna-
ků skutečnosti dospěl John k básnickému výkladu světa a uvolnil
si ruce v rozboru jejich významové struktury.

Johnův důraz na čáru jako hlavní stavební prvek obrazové
skladby i výrazu našel pochopitelně plné uplatnění především v

jeho grafickém díle. Grafická techniky, včetně kreseb, mu umožňovaly využít čáry jak k výstavbě formy, tak ve smyslu činitele výrazu, tedy obsahových složek. Obdobnou úlohu čáry lze ovšem sledovat i v Johnově malbě: rozbor analogií mezi kreslenou čarou, grafickým vrypem a barevným tahem linie maľované (či vryté) v souvislostech modelační funkce, prostorové stavby obrazu, rytmiizací ploch až po funkce charakterizační takový názor potvrzuje. Z tohoto úhlu pohledu vysvítá, proč mohl učinit čáru také zásadním stavebním i výrazovým prvkem své malby a tím mohl svobodněji podle svých představ (kromě jiných konsekvencí pro barevnou skladbu obrazu) pracovat s monochromní tonalitou či jen velmi střídmostnou škálou čistých a lomených tónů. Pracoval s tlumenými harmoniemi barevných ploch. V jejich vzájemných vztazích počítal v druhém plánu s účinkem tvaru a prostoru, konstatovaných čarou někdy vrytou, jindy nanášenou pastou, nebo i sítí čar, méně s kontrasty barevných hmot.

První ucelenou skupinu Johnových grafik tvoří práce, vzniklé kolem poloviny 50.let. Na první pohled se mohou tyto tisky zdát poněkud nemotorné. Takový dojem podporuje i jejich malý formát. Při bedlivém prohlížení těchto listů překvapuje však v mnoha směrech naopak domyšlenost kompozice, jemností kresby i zjevností obsahového sdělení. Přesvědčují upravedností přístupu k námětu. Jsou hloubavé a vážné. V něčem možná prozrazují stydlivý návrat ke zkušenostem ranných kreseb: to platí o editivním řazení motivů nebo uplatnění klasického komposičního schematu pro vztah hlavního a vedlejších sujetů. Pečlivé provedení rytiny dokumentuje, jakou měl John úctu k nově ovládnuté technice grafiky: forma, určená definitivnímu otisku, musela být dokonalá. (V prvních letech své grafické činnosti též otisky pečlivě podpisoval, datoval a vyznačoval i čísla otisků, případně stavu. Postupem času si založil neúhledný sešitek, v němž vedl záznamy

tiscích, které dával z ruky. Sám proces přípravy a provedení tisku - vedle přirozeného soustředění na vlastní tvůrčí čin - jej však časem začaly zajímat daleko více, než řádné autorské vybavení tisku. K němu byl donucen až respektem k nárokům sběratelů, požadavkům evidence pro výstavní katalogy apod.) V těchto prvních listech jakoby vnitřně připraven ohmatával opatrně různé možnosti, jak formou vyslovit setkání se světem kolem sebe a v sobě. Jsou totiž svým způsobem autentickou kombinací bezprostředních a z paměti vyzdvížených zážitků smyslových i autonomních představ. V jejich celku lze právem hledat základní pramen autorovy poetické ikonografie. Zhruba se ve skupině těchto grafik setkáváme se dvěma polohami. Jednou jsou sensitivní, drobné krajiny až miniaturního pojetí, líbezné, prosté. Druhou polohu reprezentují scény malých dramát, figurální kompozice symbolického ladění. Ve výraze sevřeny mají pádnost sdělení; někdejší jímavá naivita jinošských kreseb v nich již není. I názvy specifikují jejich ikonografickou vyhraněnost: Milosrdný Samaritán, Raněný pták, Havran ad. S první polohou je spojuje vysoký stupeň sensitivity; vyslovují se k problémům obecně lidským formou příměru. Grafik první skupiny není mnoho. Zmíněný malý formát byl zdůvodněn nejen váhavostí prvních kroků k nové disciplíně, ale i tím, že John mohl tisknout jen na malém lisu, který měl k dispozici až do záběru 50.let; a tisknout chtěl jedině sám.

Pokud se týká grafické techniky, stal se pro tyto i pozdější Johnovy grafiky nejoblíbenější tisk z hloubky. V jeho rámci dával přednost tzv. suché ~~mmě~~ cestě; tak se stala suchá jehla převládající technikou jeho grafik. Práce ocelovou jehlou na měděné či zinkové desce se mu zpracováním i výsledkem kryla s kresbou, jíž lze pokládat za vlastní polohu Johnova výtvarného myšlení.

zvolená grafická technika mu navíc poskytovala možnost úprav a dopínování během pracovního procesu až po možné zásahy ve stadiu tisku mezi zkušým tiskem a definitivní podobou rytiny. Vedle drobných záznamů představ či skic kompozičních, které zachycoval tužkou spíše náhodně na útržcích papíru, pracoval systematicky přímo na desce; za tužku či pero vyměnil^{tak} ocelové rydlo a naučil se automaticky počítat se zrcadlovým obrazem otisku. Suchá jehla mu vyhovovala kromě toho i pro některé své specifické vlastnosti grafické: mezi nimi to byla zvláště diferenciatní možnost v jemnosti čar, spícatost konců linií i schopnost vyjádřit polotóny zadržanou barvou ve vybrázděném kovu. Odpovídalo to autorově snaze o plné vyznění nuancí kontrastů v přechodech čarami hustých i prosvětlených ploch, čemuž měl sloužit i vyvolený dojem hloubky, jaký vyvolává otištěná čára tím, že se ve vlhkém papíře rozpíjí. Jen výjimečně sáhl k jiné technice, totiž k leptu a vernis mou (měkkému krytu). I tehdy, když zvolil kresbu perem na papíře jako definitivní techniku, vystupuje do popředí jednota jeho koncepce kresby a grafiky jak v pojetí, tak v provedení. V některých případech se dokonce perem kreslená linie přizpůsobuje charakteru ryté čáry. Zřetelně je to např. patrné v kresbách z posledních let, na nichž mohl pracovat na lůzku, jimiž doprovodil knihu F. Halase *Tvář rodné země* (ilustrace byly pak provedeny ofsetovou reprodukcí). Celému procesu grafická práce, od přípravy papíru, desek, rydla, přípravy a vetření barvy až po vlastní tisk a osetření vytisčených listů, věnoval péči zaujatého řemeslníka. Byl důsledný ve snaze o technickou perfektnost rytí i tisku, výsledek provedení posuzoval velmi přísně. Pokládal jeť totiž za spolupodílníka optického účinku každého z listů a současně za nedílnou složku výtvarné hodnoty grafiky.

Johnova aktivita se od konce padesatých let stupnovala. Pla-

Učil to nejen pro oblast malby, ale stejně tak grafiky, v jejímž rámci se vedle nahodileno zajmu o příležitostné grafiky (které byly obvykle variantou volných ilustrací) věnoval především volné grafice a zčásti ilustraci. Filosofický podtext Johnova projevu dovedl najít adekvátní formy v jeho ilustracích, především v rá-
 ce pociňující Dostojevským přes M.Bolia, Majaky John-Saint Per-
 seno ke Karlu Tomanovi a Františku Halasovi - abychom alespoň
 jmény některých autorů vyznačili daný okruh. Zatímco v ilustra-
 cích zůstal John v řadě i přednesu důsledně komorní, dospěl
 v oblasti volné grafiky k rozličnosti poloh až po grafiky monu-
 mentálního vyznění. Od konce 50.let se právem cítil jistý v
 technice rytí i ručního tisku; tehdy začal pracovat na velkém
 ručním tiskářském lisu, Satinirce. I tento technický předpoklad
 mu umožnil od 60.let opustit dosud respektované hranice malých
 formátů grafik. Ověřil si svou schopnost pracovat na velké ploše
 a souběžně se získanými zkušenostmi z malby a později i tapise-
 rií dozrál jeho projev k monumentalitě.

Druhou etapu Johnovy grafické tvorby možno zhruba vymezit
 daty 1959-1964. Spojuje ji motiv krajiny města, do něhož vstoupil
 obrazně i doslova. Tato městská krajina se mu stala po určité
 dobu přitažlivým projevem skutečnosti. Byla mu blízká nejen ve
 funkci tradičního námětového aránu, ale i jako prostředí, jež jej
 zaujalo mnohostí významů. Město jako živý organismus bylo jeviš-
 tům života, v jehož otevřeném prostoru mohl konkrétní skladbou
 znaků sledovat existenci v jejich vnějších podobách s náznaky
 skrytých dějů vnitřních. Zajímal jej tehdy u problém času a jeho
 zobrazení: koncentrace životního rytmu v prostředí města dovo-
 lovala optickému záznamu zaznamat časový sled a v podobě krajiny
 jako zátiší - doslova nature morte - vyjádřit naléhavě potenci
 časové dimenze. Síla imaginace posouvala však jím zobrazované
 téma do básnické roviny metafor, zkratů představ a překvapivých

souvislostí. Zvolená kombinace vybraných znaků reality mu umožňovala cítit od konkrétního modelu k vyjádření klimatu města, v němž splývá rovina minulosti s přítomností, lidé a věci, prostředí a prostor. Možná, že její, venkovana původem, zvláště dráždilo tajemné ovzduší ulic, dozvuk kroků na ztichlých nábřežích, rozkročení mostů nad měsíční řekou, šeptání milenců v parcích. Hledal osudy lidí, kteří žijí za fasádami činžáků a podívoval se nad spěchem cestujících, ztrácejících se v prostorách nádražních hal. Kam jdou, co cítí? Souhrn lidských osudů promítal se do soustavy staveb i městských prostorů, byl vylíčen v průhledech perspektiv ulic i ve střídě vertikál a horizontál městské aglomerace. Bylo to abstraktní město, bez ročních dob a vůní, bez šaliivých impresí zraku a idylických zákoutí, město lidského osudu.

Souběžně soustředil se autorův zájem na rejstřík civilizačních motivů. Snad v tomto zaměření na město a civilizaci jako svět práce odpovídal na volání po aktuálních tématech, ale zprecoval si je zcela po svém. Vyhybal se episodickým žánrům. Hledal v nich spíše lidský pocit, možná i odpověď touze po romantickém obraze moderní doby. (Na přelomu 60.let reagovali na romantismus civilizačních motivů i jiní umělci. Navazovali na díla Skupiny 42nd nadlouho zasutá do depositářů veřejných sbírek, v nichž došla tato tendence nejpřesvědčivějšího zhodnocení. Cit pro poetickou emanaci objektů zdánlivě neuměleckých či spíše nepřipustitelných mezi témata umění i dráždivý protiklad mezi věcností a romantickým výkladem civilizace, zakořeněný pevně zvláště v tradici naší moderní fotografie, neztratil svou přitažlivost.) Jiřího Johna na těchto motivech zaujala nejen kontradikčnost mezi jejich funkční věcností a poetickou mocí. Síť čar, křivek a různě se protínajících linek, zachycujících optickou podobu světa civilizace, vyhovovala jeho grafickému projevu. Syrová dekorativnost linií obepnula mohutné obrysy fabrických hal, vytýčila

proti nebi rozložené profily vysokých pecí i štíhlé komíny, zaplavila prostor sítím souběžných i diagonálních čar stavebních konstrukcí s náznakem pohybu klecí nákladních výtahů. Kolem objektů živořily houštiny ohrad se zbytky vegetace jako veršované záhumenky periferie. V těchto grafikách nacházel autor svůj výklad fantastiky moderní techniky. Vybíral záměrně ony motivy, které čpěly nehotovostí nebo spíše zrcadlily rytmus vzniků a zániků, onoho rychlého obnovování, jakoby v nich hledal analogie přirozeného cyklu přírody. Chápal je ostatně jako novou, umělou součást přírody, kterou si člověk pro sebe vytvořil. V jejích tvarech, prostorových vztazích i pohybech cítil k vyžděření lidského smyslu technické civilizace jako nově osudové krásy světa. Chtěl leccos říci o poetickém poselství strůjnosti cílevědomé práce, půvabu kovové obyčejnosti, ale i jisté marnosti tohoto krátkodechého světa. Ve srovnání s předcházejícím i následujícím přístupem autorovým k motivu v grafikách je tu patrně silná míra objektivizace. Za hmotami a konstrukcemi pulzuje denní rytmus života statisíců. (V přístupu k námětu připomíná tato skupina Johnových grafik pozdní reakci na poetismus, jeho projevy měl autor rád a cenil jejich význam ve vývoji našeho moderního umění.)

Před polovinou 60.let dospěl autor k situaci, kdy se mu vyhraněný tématický okruh jevil příliš těsný. Vytušil nebezpečí, které sebou nesla kulisa města a civilizačních motivů jako zbytečný model určité pocitové situace. Konfrontoval je s krajinou volné přírody, která mu byla s to poskytnout nekonečnou šíři objevů skutečnosti, z různých úhlů pohledu nabízela dotud netušený průnik ke struktuře významů jejích objektů a současně otevírala cestu k větší svobodě ve volbě výrazových prostředků a výtvarných forem. Pokud se týká tvárných postupů, výrazu a rukopisu, přecházely

tyto složky jeho projevu do následující etapy organácky. Novými prvky obohatila řeč jeho představitelství, zvláště v přijatém ikonografickém kodexu, závazném pro jeho další tvorbu. Rozšířila se skupina výtvarných znaků, čerpaná z organické i anorganické přírody. V tomto smyslu lze ze semantického hlediska pokládat za nepřesnost nazývat Johnovy grafiky tohoto období krajinami. Krajina je v nich spíše rámcem pro představu prostoru, zobecňující charakteristiku prostředí. Dominujícím tématem je v nich příroda. V objektivních znacích zrcadlí subjektivní přístup a stává se estetickou rovinou, v níž je zachycena výpověď o člověku a jeho světě. Zprvu jeví se tento okruh Johnovy přírody jako souhrn vybraných informačních dat o světě a vesmíru, jehož jednou mírou je člověk. Bezprostřední zážitky smyslů a citové prožívání reality je k uměleckému obrazu povýšeno teprve v konfrontaci s výstupem záznamů z vrstev paměti. V několika významových vrstvách se konkretizuje ve světě těchto snových podob přírodních tvarů hlubší filosofické zázemí s empirickou rovinou. V první řadě vypovídají tyto grafiky o jednotě universa, o souvislostech země a kosmu, o rovnováze subjektu člověka a objektu přírody. Možná, že se umělcův návrat k přírodě jako mateční půdě jeho ikonografie může jevit jako cesta pokání za šálivé okouzlení romantikou civilizace; byl však spíše návratem k pocitu bezpečné jednoty se zemí, jež mu byl ve smyslu antického myšlení vlastní.

Motivy z výsečí přírody stojí v jeho grafikách na samé hraně abstrahovaného znaku (jednotlivého objektu či prostoru) a konkrétní smyslové inspirace. V kombinaci těchto přístupů si vytvářel pole pro zobecnění subjektivních představ, vyjádření citového napětí i posvěcení objektů, dějů či souvislostí obrazu vláhou poesie.

Přístup ke skutečnosti a její výklad v grafickém díle Jiřího Johna nepřelhal v rámci naznačeného intelektuálního procesu úlohu korektivu, již hrála bezprostřední inspirace přírodou. Krajinu volné přírody znal autor důvěrně z dětství a jináčství na Českomoravské vysočině. Zkušenost v paměti a podvědomí uložených vjemů obohacoval soustavností zájmu o přírodu. Rád se brouzдал různými úseky české a slovenské krajiny. Z bohatých představ se mu mnohdy některé ztotožňovaly s empirickými signály z objektivní přírody a předobrazy domácí krajiny splývaly se zážitky cest do neznámých končin. Významným impulsem na cestě setkání představ a reality stalo se mu poznání přímořských oblastí (zvláště pro české umělce tradičně přitažlivé Bretaně). Moře vůbec, "...moře paměť nejdelšího dne a jako nadaná nesmyslností..." (slova umělcova oblíbeného básníka Perseho), jej zvláštním způsobem uchvátila. Vytríbený grafický cit našel tu nové tvárné zdroje v nedohlednu vodní plochy, měnlivé kresbě písku i drobných plastik oblázků a fantaskních tvarů mušlí. Nabídlo mu metamorfózy forem, hmatatelnost prostoru i hudbu kolébavého rytmu; uhmotnilo představy, které cítil a tušil.

Krystal inspirace, dopadající na zčeřenou hladinu viděného světa, ozařoval významové vrstvy vnitřních i vnějších podob skutečnosti. Statičnost geometricky vymezených polí, napjatého klidu stromoví a hranatosti skal otevřela pohled na neznámo za obzorem. Vyorané brázdy i vertikály klasů a travin v souhře s horizontálami zemských vrstev a písečných plání přímoří se ozývaly společným rytmem. Čas se v nich realizoval ve sledované věčnosti přírodního koloběhu. Prostoupil i neklid náhlých akcí, které reprezentují lezení brouka i dotek mošly, klíčení semínka i rozpuk květu, zrcadlo listu i lom klasu. Detail přírody jeví se v těchto grafikách jako mikroskopická zvětšenina někte-

rých objektů, jimž bylo určeno ovládnout prostranství před dálkou horizontu, nad nímž se v neslyšnosti vánku rozletěly do neznáma chumáče semínek. Mezi objekty nekonečného prostoru hvězdných galaxií a rozličnými plody země, jež vydala v podobě drůzy krystalu, proraženého kmene či vyvržené spirály mušle, probíhá stálý dialog: jeho obsahem je jednota života a světa.

Objekty, nadané magickou mocí, působí jednou konkrétností svého objemu, jindy splývají v lineární strukturu s vlastní plochou země. Takové jsou květy hornin - svítící krystaly, otisky rostlin v geologických vrstvách, plastické kresby lastur. Významem připomínají vnitřní souvztažnost koloběhu života, který je potvrzován i souborem znaků zrození, bytí i zániku relativnosti času a prostoru. Proto se v Johnových grafikách lze tak často setkat i s klíčením ztracených semen a rozpolcených hlubinách zemských vrstev, autora tolik přitahujících slojích tažuplného zárodku života. Přírodní koloběh je však i tlení a umírání, prostupující dusné paření bažinaté půdy, trčící kořen i osamělost destě vyhlazené lebky - znamení smrti. Zakomponování i volba těchto znaků do zvoleného úseku přírody bylo řízeno umělcovým záměrem, v němž mohl uplatňovat stanovenou hierarchii významových struktur, Organické začlenění jednotlivých objektů do vymezeného prostoru respektuje jeho celistvost v rovině snového záznamu. Účinným prostředkem výrazu Johnovy grafiky nebyla jen polarita času, vyjádřená vztahem spíše tušeného děje a klidových konstant, připomínajících přírodu jako nature morte. Polarita mezi detaily a celkem se věcností graficky přesně provedených objektů v měřítku a někdy až iluzivností pojetí střetá s obecností znakového prostoru, či naopak, předpoklady opticky věrného prostoru kolidují se znakovou zkratkou objektů. Rozvíjení principu polarity v Johnově obrazové skladbě usnadni-

lo i prolínání prvků mikrokosmu a makrokosmu. Výtvarné zhodnocování tohoto pohledu na svět souviselo zřejmě s ohromujícími objevy vědy, zahlížející se nově do struktury hmoty od štěpných částic až po černé díry vesmíru. Objektivní informace vědeckých výzkumů, konfrontovány se světem umělecké fantasie, uvolnily z podvěd omého zření mnohost představ. Jiřímu Johnovi se staly potvrzením myšlenky o jednotě univerza, jíž se snažil vyjádřit výtvarnými prostředky. Protiklad mezi mikrokosmem a makrokosmem otevřel mu další významovou vrstvu, v níž mohl vyslovit víru v řád a zákon univerzální harmonie světa, přírody a projevů života. Jím se řídí souvislosti dějů, jednotlivin i celků organické a anorganické přírody v rámci vesmírného běhu, tedy světa, který zabydlel Johnovy grafiky. V neznatelnosti pohybu otevírá země svůj teplý klín životadárné plodnosti. Nad horizontem plynou v úděsné nekonečnosti soustavy hvězd. Chladné světlo jejich paprsků, protkané drahami meteoritů, dopadá z prostoru kamsi za obzor. V některých listech je zmíněná protikladnost pohledů na projevy řádu světa zdůrazněná i rozdílností kompozičního pojetí a volby formátů: v grafikách menších formátů zahlíží autor častěji do celistvosti nekonečného prostoru, zatímco ve velkých listech nastavuje zrcadlo projevům téhož nekonečna v podobách fascinujících detailů přírodnin. V síti jemných čar celé této serie grafik jsou obsaženy otázky o vesmíru, světě a člověku, úvahy o složitosti známého a neznámého v nás i kolem nás. Prosvítá jimi úcta k tajemstvím, před nimiž člověk stál i stojí.

Sdělení Johnových grafik jsou určena citlivým očím a zjitřené mysli. Charakterem i způsobem mluvy, skladbou významových vrstev i silou metafor jsou Johnovy grafiky blízké lyrické poesii.

(Okrajovým potvrzením tohoto názoru může být i rozbor názvů Johnových prací. Ve vymýšlení názvů si příliš neliboval. Proto volil často jen zobecnující označení jako Vrstvy, Předjaří, Pobřeží apod., které pak pro jednotlivé varianty grafik na dané téma odlišoval číslováním. V některých případech naopak, pravděpodobně pod vlivem četby jemu blízké poesie, si názvy vymýšlel sám. Podtrhoval v nich poetické východiště své tvorby. Mezi tato přílehlavá označení patří názvy jako Motýlí čas, Květ hornin, Zrození mraku, Ovoce samo padající ad.).

Závěrečná etapa Johnova grafického díla byla přibližně vymezena daty 1964-1972. Johnova tvorba v grafikách tohoto období vyústila k poloze výtvarných úvah o světě a životě. Jednotlivé listy jsou vnitřně spojeny obsahovými i formálními složkami, jednotou rukopisu i suvereností přednesu.

V Johnových grafických listech z posledních zhruba osmi let jeho tvůrčí činnosti se jen zřídka setkáváme se znakem figury. Přesto je v nich cítit přítomnost člověka velmi intenzívně. Je v jeho kročejích, jejichž otisky zanechal ve vlhkém písku, v tvaru ucha, které naslouchá zvukům země, je v plnosti ovocného plodu, které vypěstoval sadař, i v brázdě, kterou zanechal oráč nezkypřelém poli. V širokém tématu přírody zůstal mu člověk stigmatem všeho dění, ať je výsledkem lidské vůle či probíhá mimo její dosah. Proto je zdůrazněno souvislostí člověka se zemí, jejíž zobrazený úsek je důsledně chápán jako součást našeho geoidu, příslušníka vesmírného pohybu. Ostatně i schopnost propojení metody konkretizující a abstrahující je tu znamením lidsství, jako projev mohutnosti intelektu, jako stanovisko člověka. Také v míře citu, jímž nechává ve svých grafikách John prostoupit podoby přírodního koloběhu, jsou základem přítomnosti člověka, aktivního účastníka tohoto objektivního procesu podobně

i podílem smyslových vjemů, i silou imaginace, sdělením niterných pocitů v tvarech i situacích obrazu. Neméně lidská je i vyslovená autorova víra v nezničitelnost života. Jejím signálem je hemžení žití v průrvě zemské kůry, podobně jako pyšné jablko, oslavující svou zralost v šelestění listoví, navozený smutek svíslíc rákosí, které se v uvažování začíná lámat, až po úzkost růže, kterou drtí násilí hozeného kamene. Základní otázky lidského bytí našly v Johnových grafikách své neopakovatelně silné podoby.

V plnosti uměleckého tvaru a mnohosti významu je síla duchovního poselství grafiky Jiřího Johna. Z prostého světa čar, vykreslujících objemy, obrysy, světla i prostředí, vystupuje magická přitažlivost jeho objektů v imaginárních prostorách, aby sdílela s divákem úvahu o jsoucnu, člověku a světě, o řádu a harmonii přírody a vesmíru, o poznáních a tajemstvích, o moci výtvarné mluvy. Svět jeho grafik je světem výtvarné básně. Zůstává nám blízký nejen pro hloubku myšlenek a objektivitu forem, ale i proto, že v něm nalézáme naše tváře, úvahy, nadšení i úzkosti, touhy i city. Krédo vskutku lidské stalo se součástí hodnot Johnovy tvorby a zajistila jí trvalou platnost.

1976-77

(Z větší studie o grafice Jiřího Johna)

J o s e f K r o u t v o r

EXTÁZE ANEB VELKÝ DIALOG ŽIVLŮ

Bytí není monolog, ale dialog. Je to prapůvodní řeč živlů. Vůle, vášně, touha, ale i svobodné myšlení patří k bytí stejně jako oheň, voda, země a vzduch. To všechno jsou kořeny bytí, velká čtveřice živlů přírody a čtverp živlů lidského života.

Živly nejsou jen v prostoru a čase, existují vůbec: vytvářejí prostor a vytvářejí i čas. To znamená, že živly nejsou jen obsahem či náplní bytí, ale původní formou bytí, dokonce formou prapůvodní. Oheň a vášně teprve vytvářejí prostor a čas, teprve působením živlů se vytváří časoprostorová struktura.

Mezi živly přírody a lidskými živly existují určité analogie, které spojují vnitřní svět s vnějším, koloběh živlů s osudem a lidským životem. Tělo je pouze průlinčitá hráz, kde bytí prosakuje z jedné strany do druhé. Lidská duše je právě ideální místo universálního kontaktu s bytím. Podaří-li se zde najít tento jedinečný bod časoprostoru, dochází k vyjimečné události, mystériu extázi... Prostor je otevřen do všech stran a čas běží všemi směry. V extázi už neprožíváme prostor, ale nekonečno, nepočítáme už tikot hodin, ale zakoušíme věčnost.

Extáze živlů není mystickou záležitostí, ale zkušeností čiré spontaneity. Mystika vždy spojuje extázi s atraktivní explikací, verbalismem, smyslem pro absolutno apodobně. Pro filosofii živlů není extáze nic jiného než mezní situací smyslu, tak jako je spekulace absurdně logickým myšlením na pomezí rozumu a nerozumu.

Analogie není totéž co metafora, která ilusivně zkrjesluje vztahy bytí. Vášně není jako oheň, vášně je oheň. Jeden živel

nepřechází v druhý příměrem, ale proměňuje se v koloběhu úplně. Metafora jen dočasně přenáší kvalitu z jednoho objektu na druhý, čím je metafora náhodnější, tím je poetičtější. Naproti tomu analogie nezůstává při setkání jen na povrchu, ale je hlubším způsobem spříznění. Analogie předpokládá spjaté nádoby bytí, je zcela objektivním vztahem bez závislosti na subjektivní volbě. Básnická působivost analogie netryská z pocitu jako u metafor, ale přímo z podstaty.

Tak země se svojí příznačnou vahou a důslednou setrvačností je analogií vůle. Země je opora, ale i místo ztroskotání. Země je základnou bytí, útočištěm lidství v kosmu. V zemi zanecháváme stopy. Nejsou to jen pouhé otisky, mají hlubší smysl. Země má paměť, její paměť je nepamětná a přesahuje lidskou paměť. Hmota země nám připomíná nutnost a podstatu. Je to moudrost země, k níž se vždy navracíme.

Touha zase svojí ohebností, jemností a neurčitostí je analogií vody. Sentimentální živel se rozlévá do šíře, aby obklopil celý svět. Voda přináší úlevu a zapomnění, smývá lidské stopy. Stejně jako země je i voda jedním z počátků světa. Ale je i místem věčného splynutí, zániku. Tak jako voda skrývá v sobě nesčetné možnosti živlu, tak i touha je nádrží dosud nepropuklé vášně.

Velkou duchovní analogií vzduchu je svobodné myšlení. Rozum je analogií vzduchu, a to především pro své světelné kvality. Oba živly jsou neviditelné, jaksi samozřejmé a přesto neuchopitelné či nepochopitelné. Myslím, tedy jsem. Ale mělo by se spíše říkat: ~~dýchám~~ dýchám, tedy jsem. Ve vzduchu není možné zanechat stopu, myšlenka pro myšlenku je absolutní nic. I nejduchovnější živel se musí podříditi koloběhu a vstoupit do dialogu s hmotou.

Konečně živel vášně je universální analogií ohně a naopak. Oheň je živlem živlu tak jako je vášně živlem bytí. Tato analogie

je nejtěsnější, neboť oba živly spojuje stejná dravost. Bytí zde naléhavě připomíná svůj živelný původ a hlásí se o existenci ve světě. Ne nadarmo se říká, že oheň je duší země - vždyť zase vášeň je duší člověka.

Země a vzduch, dva protiklady, stejně jako oheň a voda! Země a vzduch, dva živly důsledně racionální, oheň a voda, oba živly naopak veskrze iracionální. Dva principy, bez nichž není možný dialog. Věčná polarita bytí, světlo a stín, láska a svár, bouře a klid, živel a myšlení, mýtus či filosofie!

Oheň a vášeň mají poněkud výlučné postavení ve filosofii živlů, představují totiž jednotu všech živlů. Pochopitelně, že tato syntéza je pouze filosofickým označením celku a nepředstavuje žádnou nadřazenost jednoho prvku nad druhým a ostatními. Jednota zde neznamena panství, syntéza živlů není totalitou ducha. Celek je organickou kvalitou, na niž se samostatně zúčastňují všechny živly.

Lidské bytí, tak jako veškeré bytí, přichází poněkud z hloubky. Ale ještě dříve než dospěje k povrchu, k naší kůži, prochází skrytou krajinou duše. Právě zde se obecnost bytí proměňuje v lidskou vášeň, v zaujetí či posedlost. Teprve vášeň se vrhá do světa a přijímá vnější obsahy. Duše je prostředníkem bytí, zprostředkující setkání člověka se světem. Každý je už předeem nějak na takové setkání připraven, každý má svůj živel, svoji vášeň, své vnitřní zaujetí. Každé bytí má svůj vlastní skloň, svůj osud, kterému propadá svoji nejbytostnější náruživostí.

Existuje ale i opačný pohyb bytí, protichůdná směřování. Naše smysly zachycují události okolního světa, vnímají barvy, světla, odlesky i šumy, pronikají pod povrch věcí až k neznámým zdrojům bytí. Nejme jen ve světě, ale svět je i v nás, bytí jakoby přicházelo ze dvou stran. Celá lidská duše je ponožena do bytí,

uzavřena v těle, obklopena skutečností.

Duše živlů zde není docela totéž co náboženský pojem. Je to spíše určité vyznačení místa, průsečíka bytí, i když mu nemůžeme upřít jistou posvátnost. Duše není zreadlem ani voskovou destičkou ani boží jiskrou. Je to jen smrtelný bod bytí, ohniisko živlů, průsečík mezi vnitřním a vnějším světem. Každá extáze je malou smrtí.

Sama duše nemá své zvláštní bytí, je kontaktem mikro a makro světa. Nebo jinak: pokud má lidská duše své bytí, pak je bytím bytí a odtud její citlivost. Člověk totiž nemá stále svoji duši, toto bytí získává jen na určitých okolnostech. Jedině v duši může dojít k setkání jednoho bytí s druhým, jediné v duši mohou zakusit hloubku bytí. Bez zásadní zkušenosti bytí, která je extází, není filosofie vůbec možná.

To, co nazýváme z vnějšku jednotou, je uvnitř prožitkem lásky. Jedno bytí se dotklo druhého v dialogu živlů, já procítilo druhé já, dokonce i my se stalo druhým já. Láska není jen pocit, ani událost, není metaforou, ale universální analogií bytí, nej-universálnější zkušeností lidské duše.

Živly jsou výzvou a poselstvím, odkazují k bytí. Přecházejí z bytí do bytí a opisují kruh věčného návratu. Do tohoto kruhu není vržena jen část bytí, ale celé bytí. Poselstvím bytí je zase bytí, ale není to žádný symbol, ale mystérium.

Nulová zkušenost je esencí duše. Teprve kosmologie, mytologie či filosofie rozvádějí poselství bytí do symbolů a začleňují původní zkušenost do soustavy postojů, názorů a myšlenek.

Koloběh přírody sleduje nutnost svého bytí. Živly přírody reprodukují pouze sebe. Příroda nezná odchylku od pádu, která je lidskou svobodou. V koloběhu lidského bytí existuje okamžik za-

váhání, kdy se rozněcuje jiskra vědomí. Nutnost je v této chvíli přemožena svobodou. Jedině v lidské duši může dojít k takové kosmické události.

V extázi je nutnost rozlomena, kruh kolotání je roztržen. V jedinečném okamžiku závratí zakoušíme bytí. Je to nulová zkušenost té chvíle, kdy se vnější svět protne s vnitřním. Naše metafysická tykadla zachycují poselství bytí. Rozevřený kruh se stáčí do spirály, lidské bytí pulsuje, dýchá.

Bytí jako bytí je poselstvím živlu, ale bytí ve vědomí je už odvozenou zkušeností bytí z prvotního zážitku. Událost bytí a vědomí o bytí jsou dvě rozdílné věci. První zkušenost je nulová zkušenost bytí, druhá zkušenost je už jednou zkušeností z ostatních.

Bytí a vědomí není totéž stejně jako bytí a život. Bytí ve svém bytí je živlem, ale bytí, které už patří k nějaké existenci se projevuje jako život. Živel v lidském bytí vstupuje mezi břehy. Život není jen bytí, je to bytí a ještě něco, bytí mezi jiným bytím, bytí s věcmi a žití v soužití. Bytí života je soubytí.

Život je víc než možnost bytí. Potencialita přechází životem v realitu. Život není jen pokračováním bytí, je to nové rozvržení, nové zhodnocení bytí. Mimo bytí je život zcela soběstačný. Je dokonce tak soběstačný, že až zapomíná na bytí. Sebevědomí života se pak nutně musí střetnout s živlem. Kdyby nebylo smrti, bylo by nabyté sebevědomí možná oprávněné, ale každý život končí smrtí. Konečný nedostatek bytí důrazně připomíná životu základ, z něhož vyšel.

Lidská existence je ještě výraz, je blíže bytí, ale život je už obsah, naplnění existence. Bytí je spíše událostí, ale

život sám je už příběhem. Cesta od události k příběhu, od extáze k románu není jednoduchá. Není to v žádném případě přímý přechod od epizody k formě. Struktura se v procesu mnohokrátě přehodnocuje a znovu rozvrhuje. Přechod z mikrosvěta událostí do makrosvěta dějin se neděje zrcadlovým obrazem, přesunem přírody do společnosti, ale vnitřními změnami a vývojem. Makrokosmos vyvrhuje mikrokosmos, život se distancuje od živlů, ale bytí vytrvale proniká do struktury reality.

Jestliže oheň, voda, země a vzduch tvoří organickou jednotu přírody a nikterak ji nepřesahují, pak u života je to poněkud jinak. Lidské živly či lidské vášně vždy přesahují celek bytí, nikdy ale nedosahují plného života. Vášně zůstává vždycky trýzní. To, co právě chybí lidskému živlu k dokonalosti přírody, je právě svoboda. Život není zdaleka jen syntéza živlů, není to jen hmota zpracovaná bytím ve věčném koloběhu. Život klade živlu překážky do cesty a nejen to; dává hmotě tvar a stopy živlů proměňuje v řeč. Bytí je puls, ale život je už rytmus.

Život je vždy obsažnější než živel. Kdyby byl život jen osud, byl by také koloběhem, byl by osudovým pohybem v soustředěných kruzích. Ale život je něco víc než osud a osud je něco víc než úděl. Život je také slavností, oslavou bytí. Dokonce i ve svém zoufalství má život v sobě něco slavnostního. Část života je stejně cenná jako život celý.

Život, který se z důvodů sociálních, politických či existenčních nemůže rozvíjet a redukuje se na formy přežití, není dobrý život. Je to státněná existence. Ale život nikdy nikdo nemůže zredukovat až na bytí. Lidská svoboda je v tomto smyslu opravdu nepotlačitelná. I život ze dne na den, i bytí o bytí, je život. I život roztříštěný v úzkosti, i život v pouhé existenci je cenný lidský život. Je to absurdní, ale svoboda je poslední lidské útočiště.

Živel bytí bez překážky je čistou možností, rozptýleným zářením, linoucím se světlem z podstaty. Není to nesmysl, ale špičková zkušenost ve vrcholné extázi. Je to ideální pozice, kdy dochází k uvolnění veškerého puzení. Extáze vytlačuje vědomí z bytí, takže to, co zakoušíme jsou mátožné, polovědomé vztahy, záblesky vědomí spojené s neurčitými pocity.

Síla prožitku není tedy nikterak závislá na jasnosti vědomí. Právě naopak určitá nejasnost je vždy příznakem živelného prožitku bytí. Zkušenost živlu není nikdy jednoznačná, nevědomí se zde mísí s náhlým prohlédnutím. Například básníci znají velice dobře tuto událost, kterou nazývají inspirací. Jestliže se o nich říká, že neznají nic, ale vědí všechno, pak je to pravda. Básnické poznání je nezjednodušitelné na konvenční zkušenost o světě. Také filosofie se nemusí jen úzkostlivě držet pojmu a zachovávat logické souřadnice úvahy. Je zde přece ještě možnost odpovědi o živlu bytí, dobrodružství poznání přímo na pomezí subjektu a objektu.

Živel není nikdy jen nazíráním skutečnosti, je účastí, podílem na běhu světa. Bez osobní účasti nepochopíme do procesu bytí. Bez lásky není možné milovat, ale jen ve vztahu se rodí láska. Je to stále stejný koloběh věčného návratu od bytí k jinému bytí. Extázi můžeme zažít jen vyjíměčně, za určitých okolností, ale přítomnost živlu bytí v životě by se měla stát přiznanou součástí existence. K mystériu bytí patříme jen někdy, ale obdivovat ho můžeme také z vnějšku.

Oheň potřebuje dřevo, vášně tělo. Živel se obrací vždy k látce, aby v ní alespoň zanechal stopu nebo ji celou proměnil podle zákona přírody. Bytí není totéž co hmota, ale hmota je od bytí tak neoddělitelná, že ani v plasmě nelze tento celek rozpojit. Těžko pak rozhodnout, co je tekutá hmota a co zhmotněné bytí, co

je živel a co látka. Bytí prorůstá hmotou, živly jsou tkání skutečnosti. Svět živlů je organický. Těžko rozhodnout, zda jsou roštem či sítí. Zachycují něco nebo spíše propouštějí? Zdá se, že obojí. Živly jsou mezivztahy bytí, jsou to vztahy mezi mikro a makro světem.

Živel běží, jeho dráha je smyslem bytí, jeho stopa je poselstvím. Cesta ale nesměřuje k žádnému cíli. Dráha živlu je odkudsi kam. Řada stop naznačuje směřování, neukazuje však přímý směr cesty. Je to spíše řeč než ukazatel k cíli, není to jazyk, ale poselství.

- - -

Náš svět neovládají jen ideje, ale také mýty. Existenci mýtu nelze ztotožňovat jen s archaickou formou bytí. Moderní svět ovládají mýty stejně jako antiku. Mýtus není jen fantastickým uchopením věci před rozumem. Je to naopak zcela samostatné myšlení, kde je každý fakt rituálně chápán v aktu. Věc sama je obzvláštněna, stává se fetišem. Mýtus má svoji kulturu, která je stejně bohatá jako dějiny civilizace. Nehledejme v dějinách tolik příčin a důvodů, hledejme také mýty. Nehledejme jen civilizační pokrok, ale také opakování, starý návrat věčně nového.

- - -

Moderní živel je destruktivní. V totalitě není analogií, všechny představy jsou účelně řízené. Všechna asociace jsou předem připravené propagandou. Opojení davu už nemá nic společného s extází, ale podvrženou zkušeností, moderní náhražkou přírody. Dav není opojen svobodou, ale jen ilusí moci. Tak jako se v moderním světě cení více sebevražda než smrt, více posedlost než láska, tak je i moc smrti oceněna výše než pokora života.

Příroda je v moderním světě soustavně ničena. Pseudomýty se vydávají za pravé mýty, pochybné hodnoty za klady života. Živel

je znečištěn a otráven, což platí stejně o přírodě jako o lidské duši. Ecosféra je hluboce zasažena a porušena. Znečištění živlů je dnes základním filosofickým problémem.

Moderní život je v krizi, řeč živlů se proměnila ve zmatený blábol. Namísto dialogu zaznamenáváme jen moderní šum. Fakt znečištění je vážnějším problémem než odcizení, které bylo ještě možné odstranit psychoanalýzou či negací pojmu. Znečištění se týká nás všech... Je třeba znovu hledat původní čistotu živlu bytí, čistotu duše, tela a přírody. Tady končí všechna hesla a ke slovu se znovu dostává báseň:...

- - -

1976-1977

(Část z úvahy Extáze aneb velký dialog živlů)

K R A J I N A

Krajina je plná značek a odkazů. Vpravo dole šipka, vlajka na stožáru a terč. Označení místa, polohy, času a změny.

Naslouchám výkřikům z roklí a ozvěnám skal. Jemný fosfor se sype z dutin stromů, křoví výhružně praská. Něco se hýbe, někdo procítá.

Řeka, která protéká krajinou, je obrazem této krajiny. To není demagogie ani tautologie, ale velká analogie živlů jako princip básně.

Něco je v odpovědi a něco je v otázce. Něco putuje z ruky do ruky a dál. Krajina je plná náznaků a znamení.

Jsem zranitelný z kterékoliv strany. Jsem unášen, unesen a naslouchám. Krajina běží všemi směry jako čáry na dlani. Odkudsi kam a kam?

Nehledám absolutno, ale čeřím hladinu, Podávám zprávy, ale nic si nevymýšlím. Předávám ozvěnu, zahlazují zbytečné stopy. Předávám poselství.

Vítr běží zeleným ébilím. Sleduji bujný žávek, Jsem na vlně bytí, ale nejsem touto vlnou. Jsem plavec živlu a stopař bytí.

- - -

O B R A Z

K obrazu patří tajemství a toto tajemství je jeho vnitřní podstatou. Jaký jiný smysl by pak mělo zobrazovat to, co přímo vidím, o čem se mohu přesvědčit tak jako tak.

Tajemství mě přitahuje a vábí. Není to hádanka, neboť obraz, který pozoruji, neztrácí své tajemství. Tajemství trvá, žije z utajených zdrojů.

Obraz je stejně skutečný jako neskutečný. První praobraz zachytily hlubiny oceánů - byla to světla hvězd. Teprve později přichází člověk a vymýšlí zrcadlo, hračku pro dlouhou chvíli.

Dobrý obraz je vždy starší než lidská paměť. V jeho hlubinách září světla prvních hvězd.

Co bylo nahoře, bylo i dole. Co je uvnitř, je i mimo. Co je na obraze, je i za obrazem. Jsem takový jaký jsem a přesto nejsem takový. To je mé tajemství. Vstupuji do obrazu, přibližuji se a vzdaluji, hledám odstup, vlastní totožnost a míru.

Představa se podobá nejvíce obrazu. Jsou představy denní i noční, představy náhlé, jakási vnuknutí. Některé představy se opakuji až k posedlosti.

Život doprovázejí také sny a vzpomínky. Poměť je slabá, nic si nepamatuje, ale vzpomínky vyvolají i utopený obraz. První obraz, není to pravzpomínka?

- - -

1974

(pro Jiřího Johna)

J a r o m í r Z e m i n a

J A B L K A P R O J I Ř Í H O J O H N A

Jak utrhnout jablko .

Vystoupíme do koruny stromu,

nejlépe v p^řscích slunce a s hlavou nepokrytou.

(Jen pár příčlů nás dělí od země a oč blíže jsme už nebi!)

Vyhlédneme si jablko

a přiblížíme se k němu tak opatrně,

abychom je nesrazili,

ani nepolámali jeho rodnou větev.

Pak k jablíčku stejně opatrně netáhneme ruku

a potom ji zadržíme:

ať je aspoň chvíli ještě doma.

Potom, líbajíce očima barvy a obrys,

obejmeme plod dlaní a prsty,

abychom cele vychutnali jeho oblost,

všechny jeho drobné odchylky od kulatosti,

celou dokonalou harmonií nepravidelného a pravidelného,

osobního a obecného v něm,

abychom cítili to vše v chlad, dosud tak svěží.

Pak, když jsme si připomněli otáčení zeměkoule,

pomalů, pomaloučku

plodem zakroutíme

nebo, je-li toho třeba,

vzepřeme jej palcem a ukazovákem proti haluzi, z níž vyrůstá stopka,

a jemně trhnem.

Tehdy ucítíme, že povolilo napětí.

Je to pouhý okamžik, ale událo se v něm nesmírně mnoho.

Okamžik, kdy jablko přestalo žít. -

Potom tu věc uložíme do košíka

a snažíce se počínat si, jako bychom nebyli nad rakví, ale nad
kolébkou,
pomyslíme na svůj vlastní život a smrt.

A plod nás oblaží něžnou vůní.

Neboť v smrti jablka je něco šťastného, co zmírňuje náš smutek:

umírá právě v době uzrání,

čas jeho zralosti je i časem odchodu.

V tom jsou jablka šťastnější než většina lidí.

A my vlastně děláme dobře,

když jejich odchod o nějaký den urychlujeme:

zabraňujeme tak jejich pádu,

protože nechat je, by znamenalo nechat spadnout,

a spadnout znamená být poraněn.

Způsobujeme tedy, že opouštějí strom života nedotčena, v plné kráse.

Běda však, když, srazivše jablko, uspíšíme i jeho pád!

Jablko jsme zneuctili a sebe jsme zahanbili.

"Nejde totiž jenom o úrodu, ale i o moji čest",

říkál jeden starý sadař v našem kraji.

A poslání?

Vše se dožaduje pravé chvíle, pravé míry a řádu,

každá naše činnost vyžaduje jistou míru odvahy i bázně a pokory,

citlivosti, odpovědnosti a důslednosti;

a důstojnosti.

Každá se týká života a smrti

a chce, abychom o jejím smyslu přemýšleli.

25.10.1975

Celé dva dny v dešti a ve větru česám jablka a nosím je do domu. A protože dřív než je dám do sklápku musí ovoce oschnout, aby brzy nehnílo, ukládám je zatím jednou vrstvou na půdu. Pro svůj nejhezčí a nejchutnější druh, Hornokrajský malináč, vybírám bílou světnici, a poněvadž ta červenozelená jablíčka miluji, stává se jejich ukládání obřadem plným opatrnosti a něhy. Záleží mi na tom, aby jim tam bylo dobře, ale aby tam též krásně vypadala, a pak nejdřív na prkennou podlahu, přesně do středu místnosti rozestřu starý květovaný přehoz, a už to samo je pěkné. Teprve na něj pak pečlivě kladu plod vedle plodu, řádku za řádkou, až tkanina zmizí a na jejím místě leží uprostřed světnice velký čtverec jablek. Čtvercová mosaika, připomínající podlahy domů v antickém Římě, složená z valounů živé hmoty, jež hraje tisíci tóny červeně a zeleně a prosycuje světlý prostor svěžím dechem. Voňavý jablekový záhon uprostřed bílého pokoje. Je to krásné. Je to tak krásné, že bych se tam nahoru, chladno nechladno, nejraději chodil dévat každou hodinu, každý den, stále. A viděl bych, jak plody začínají měknout a vrásčítět a ve vlhkém vzduchu zdejší zimy přece jenom plesnivět a hnít. A barvy by se měnily, červeně a zeleň by byla vystřídána hnědí a pak černí a na té by se objevily skvrny nepředstavitelně jemných a zvláštních odstínů, šedých, zelených, narůžovělých a bílých, a místo Renoira by to byl raný Bonnard a místo Bonnarda pozdní Braque a místo Braqua Tápies, a z jablek by byly svráštělé mrtvolky, odpudivé však jen omezencům, kteří hledí pouze k jednomu konci estetické škály, pošetilcům chtějícím vidět jenom jednu stranu života. A vskutku by to už nebyla mrtvá jablka, ale něco jiného, jiná, nová skutečnost, nová podoba života: toho života, jehož součástí je i smrt. A já by se chodil na ten temný cí se obraz denně dívat, že už bych znal dopodrobna každíčké

jablko, a prožíval bych všechny stupně jejích proměňování, a až by se počala odhmotňovat a měnit v pouhý uzílek rosolu obdaný pápeřím plísňe, pokorně bych je sesbíral a odnesl na zahradu a ~~grátil~~ je zemí, aby v ní zúrodnila praš pod stromy, na nichž se narodila. A na přehoze, na původník květinovém dekoru, již zase viditelném, by ~~pa~~ jablkách zůstal ještě jeden obraz - otisk jejích rozkladu, vera ikon, pravý obraz toho, co se děje s tělem, které prošlo branou smrtí. A až bych tohle udělal, otevřel bych v podkroví všechna okna, aby ven do přírody mohlo i to, co zbylo z jablečné vůně, a aby dovnitř vnikal čerstvý vzduch. A to by už bylo jaro a v korunách jabloní, prořezáním připravených na příchod slunce, by se začaly znovu dít ty zázračné věci, na jejich konci je nádhera ovoce, které se rdí v jasu říjnového dne. A úrodu minulého roku by připomínaly jen blede a stále bledejší otisky na potřhané tkanině, jejíž plochu opět ovládly květiny...

17.10.1976

H a n a S e i f e r t o v á

.....

Nascentes morimur
finisque ab origine pendet.
(Manilius, Astronomica, IV, 16)

Malíři 16.století malovali "krajinu+svět". Jakoby optikou dalekohledu obsáhli vzdálené siluety horských masivů, široká údolí řek, lesy a stráně, města a vesnice. Skladba chtěla být obrazem celku světa, jejího řádu. Země se vztahovala k vesmíru, člověk k přírodě v pevné, dosud neotřesené jednotě. Příroda se v ní jevila jako struktura zemského povrchu, na němž se odehrávalo veškeré bytí.

Johnovy obrazy byly jakoby obrácením této staré koncepce. Jeho cesta neznamenal rozhlížet se kolem, nesměřovala k dalekým horizontům a k všeobsažným panoramatům. Naopak malíř pronikal k totalitě hloubkou vertikální sondy. Přibližoval se k zemi, splynul s ní téměř tělesně, aby zachytil zvláštní optikou z intimní blízkosti nehluché dění mikrosvěta. Nejen to, co bylo na povrchu, ale i to, co předeházelo, co se dosud skrývalo uvnitř - tajemství rašení a růstu, anebo posléze to, co se ztrácelo v odumírání a v zániku. Naděje jara, neodvratnost zimy.

Z hlediska klasických disciplín osciluje Johnova tvorba mezi zátíším a krajinomalbou. Překračuje však obojí v jejich tradičním chápání. Krajina je terénem malířova poznání. Těžko bychom však našli přílehavější slovní ekvivalent jeho obrazů, než je německý termín "Stilleben" ve svém původním významu. Ticho je výrazným akustickým průvodcem jeho děl - promítá se do jejich klidných rozvrhů, ovládá harmonii zdrženlivé barevné skladby. Naplňuje Johnova díla pokorou. Život ve své nejprostší formě je to, k čemu se cele soustřeďuje malířova křehká

sensibilita. V posledních kompozicích Opuštěných stolů jsou spojeny elementy zátíší a krajinomalby i věcně: těžké, nepřekročitelné zakotvení stolu s hruškou nebo hlávkou zelí v popředí udává s tesklivou naléhavostí nedosažitelnost vzdáleného obzoru.

Jiří John byl malířem přírodního řádu. Čas, choronograf přírody, byl pro něj zákonitým odměřováním pružného rytmu dne a noci, pravidelného střídání ročních dob i nekonečně pomalým plynutím vteřin při tisícileté proměně krystalů. Zejména však byl dimensí, jejímž prostřednictvím pronikl k počátkům, dohlédl konec a spojil oba krajní body v uzavřený celek.

6.XI.1978

P e t r R e z e k

K R A J I N A , M A L B A a Z J E V N O S T

V okamžiku, kdy se nás zjevování, ukazování počíná dotýkat, protože přestává být neproblematickým, obsahuje již více než ukazování. Nazveme tuto proměnu neproblematického ukazování přechodem od fenoménu k fenomenalitě, od toho, co se zjevuje ke zjevnosti.

Když jsme v krajině zabráněni v práci, jsme pohlceni chováním vůči jednotlivé věci, pohybujeme se v ukazování. Když ale krajinu spatříme, když se k ní začneme chovat, není tu již věcí vedle sebe; jak říká Simmel, "Množství knih vedle sebe není knihovnou", k založení knihovny je potřeba sjednocení a podobně je potřeba uvést v souvislost krajinné útvary. Když se tak stane, lze říci: "Kde skutečně vidíme krajinu a ne pouze sumu jednotlivých přírodních předmětů, nalézáme umělecké dílo in statu nascendi." Co má krajina a umělecké dílo společného? Podle Simmela autonomnost kulturního útvaru, vyváženost z denních potřeb. Pokusme se však srovnat krajinu a obraz z hlediska zjevování.

Chování vůči krajině odkrývá něco více než ukazování. Podle Simmela krajina žije "sjednocující schopností duše." Ale právě když se počíná duše chovat k ukazování jednotlivých předmětů a takřikajíc je "shrnuje" v krajinu, zakouší zjevnost, fenomenalitu. Na krajině a na obraze lze ukázat, že fenomenalitu nelze chápat jako zjevování. Použijeme-li slov "ukazování ukazování", je to pouze formální vysvětlení fenomenality.

V setkání se zjevností, se samotnou fenomenalitou fenoménu je spíše vhodné mluvit o setkání také s tím, co se neukazuje, Jako mluvíme o zkušenosti bezesného spánku, který se v naší zkušenosti jako takový neukazuje, který je spíše hranicí zkušenosti, o které víme, mluvíme o zkušenosti fenomenality v chování

vůči krajině, Fenomenalitu ještě plněji zakoušíme v obraze. Ne-
zjednou stránku obrazu nazýváme malbou. V obraze sice lze sle-
dovat malířův rukopis a je možné ho zařadit do celkového účinku
obrazum ale tím obvykle již malbu převádíme na zjevování.

Zjevnost, fenomenalita však staví před nás věc ve vzcházení
- a vzcházení předpokládá ne pouze ukazování, ale také to, co
se ^uneukazuje. Fenomenalita si v obraze žádá malby. Malíř se cho-
vá k fenomenalitě fenomenů tak, že jejich ukazování tělesně
předvádí v malbě. Malba pak činí z obrazu věc; věš je to, čo
stojí samo v sobě, co se sice ukazuje, ale jehož stání v sobě
zjevem nelze proniknout. K této stránce věci se můžeme chovat,
protože náš tělesný život není jenom střením, tělesnou přítom-
ností u věcí, pohybem ve zjevování; naopak v tomto pohybu je
již dáno, že tělesná přítomnost u věcí se jich nedotýká, jen v
jejich ukazování, ale také jako v sobě stojících. Krajina a
obraz ~~se~~ nakonec stýkají se zemí, která je posledním referentem
"spočívání v sobě".

Stránky zjevování a nezjevného substrátu, země, jsou v obraz
ze i v krajině pospolu jakožto zjevnost sama, fenomenalita fe-
nomenů. Každý, kdo něco předvádí druhému, se chová k ukazování
věcí (když učitel pomocí názorných "obrazů" provádí demonstraci,
když noviny na základě dokumentárních "obrazů" - fotografií
podávají svědectví o faktech); malířský obraz se však vztahuje
ne jenom ke zjevování, nýbrž ke zjevnosti, jsou v něm sjednoce-
ny ukazování a nezjevené. Oko malíře nereflektuje na věcech jen
to, co je zjevné, dotýká se i jejich tělesné přítomnosti - tím
obraz zakládá jako malbu; obraz jako malba je hranicí zkušenos-
ti, je zjevností, která nám objevuje zemi v krajině, aniž by
ji zjevovala.

Listopad, 1978

J a n V l a d i s l a v

P Ě T V Ě T P R O J. J.

1.

Kaskády slov,
 ohňostroj barev oslní,
 rozšíří zřítelnicí úžasem
 tak jako známka z Havaje
 v sešitku školáka. Ale
 ta jednoduchá, prostá,
 démantem touhy vyrytá
 kresba, krajina prsů, klínů
 se všemi striemi a švy,
 ta zastavuje dech
 i beze slov a jedinou
 její barvou je kapka
 živoucí krve.

2.

Přebíráš popelnice
 starých dnů: vlásenky
 i s vyrvanými vlasy,
 obvazy se zaschlou krví,
 špinavé, potrhané akty
 z kabin kamionů, stočená
 plátna nezdařených obrazů a surové,
 oplzlé dětské kresby, mrtvé
 s mrtvými a živé
 s živými, popel. Pampeliška,
 jež byla utržena v květu
 a přes noc uzrála
 v lucernu z chmýří.

3.

Studené čenichy zvěře,
 ze kterých zbyde jen kost,
 rytiny zčernalých stromů
 s pozadím vesmírné tmy,
 chraplavé volání lásky
 z kouřících lesů a luk,
 oblaka křičících racků
 nad mužem s traktorem, tam,
 na samém obzoru světa,
 to všechno zůstalo stát
 a čeká na tvoje oko.

4.

Nakonec

je všechno, co hledáš
 bůhví kde po všech cestách,
 na dosah ruky, v stolku,
 který se sotva drží
 na tenkých nohou, v baňce
 s plamínkem staré,
 znavené krve,
 v hodinách z nádraží
 a nemocničních chodeh,
 v tepu, tom tvém,
 v tom vedle tebe,
 ve slujích těl a v útrobách
 země, kde klíčí
 potají, mlčky, úporně
 semínko naděje i v noci.

5.

Nevyjdeš ze svého kruhu.
Nemůžeš nasytit hlad
vyprahlé sítnice smyslů,
za kterou nejistě žhne
palčivý plamínek duše.
Dříve než najdeš ten dům,
okno, jež volalo z mlhy,
zhasí svůj čadící knot.
A tak vždy poslepu kreslíš
prstem, ježž ožehla tma:
všechno, co dokážeš navíc,
je tvoje vítězství, zpěv,
několik tónů, v nichž náhle
splynul tvůj prach s prachem hvězd.

Říjen 1978

Originální výtisk sborníku k poctě Jiřího Johna,
který byl odevzdán Adrieně Šimotové, obsahuje
výžvarné příspěvky následujících umělců:

Václava Boštíka,
Olgy Čechové,
Vladimíra Janouška,
Věry Janouškové,
Čestmíra Kafky,
Jiřího Koláře,
Stanislava Kolíbala,
Vladimíra Kopeckého,
Aleny Kučerové,
Jiřího Mrázka,
Daisy Mrázkové,
Oldřicha Smutného,
Jiřího Schmédta,
Olbrama Zoubka

....

Jako Frontispice bylo použito výřezu z fotografického
portrétu Jiřího Johna od Cliforda Seidlinga

J i ř í n a H a u k o v á

P A N Y C H I D A Z A J I Ř Í M J O H N E M

Jeho mlčenlivost rozvírala kameny a klíčky,

věštil nad vystupujícími parami země

zrození magických tvarů, drúz a krajů.

Budiž kapka, stvořil svůj svět z ní,

v embryu počínání

zastřené mýty země mluví svými symboly.

Kmitočty tkání podzemních

kmitočty tkání nadzemních

řízené kmitočtem slunce.

Napětí života

v netečném vzduchu.

V přísluní probouzel: krystal, klíček, kuklu

V odsluní uspával: plod pole podzim

Slyšel: záchvěvy země, líhnutí larev, růst trávy

Viděl: zásnuby hornin, jadernění buněk

Cítil: zimování kořínků, vzažování světla

Hmatal: pokožku půdy, posuny vrstev.

Prostíral sítiny mořských pobřeží

s omletým oblázkem

a zpívající škeblí.

Země s výbušninou živého,

stazí mrtvého:

zámlka kapka

kořínek lebka

kulkla motýl

krkavec krev

ztuhla smrtí v čern,

ticho křičí na konci noci,

budí den jeho malby,

stromy vanou smutečným listím,

krkavec tluče paličkou ve větru,

kapradiny vrůstají do země,

obracejí se v uhelnaté šrafy obrazů,

fosilií jeho života.

O b s a h

Podobizna Jiřího Johna	frontispice
Slovo úvodem	str. 1
Jindřich Chalupecký, Osud jedné generace	str. 2 - 5
Jan Rous, Ztracená generace	str. 6 - 11
Jiří Šetlík, Výpověď čáry	str. 12 - 24
Josef Kroutvor, Extáze aneb velký dialog živlů-Krajina-Obraz	str. 25 - 35
Jaromír Zemina, Jablka pro Jiřího Johna	str. 36 - 39
Hana Seifertová, . . .	str. 40 - 41
Petr Rezek, Krajina, malba a zjevnost	str. 42 - 43
Jan Vladislav, Pět vět pro J.J.	str. 44 - 46
Seznam umělců, kteří do sborníku přispěli	str. 47
Jiřina Hauková, Panychida za Jiřím Johnem	str. 48 - 49