



S v ě t s o c h a ř k y
V ě r y J a n o u š k o v é

P r a h a

1 9 8 4

(Sborník přátelských příspěvků, jehož případné rozmnožování
je vázáno na souhlas sestavitele)

C 024001
800

O b s a h

Úvodem	2 - 3
Olga Čechová, Text pro sochařku Věru Janouškovou	4 - 6
Alena Kučerová, Věře	7 - 8
Adriena Šimotová, Malý hold velkým rukám	9
Otázka Jiřímu Kolářovi v Paříži	10
Miloš Chlupáč, Věra Janoušková	11 - 12
Olbram Zoubek, Věrunko, milá...	13 - 17
Drahomíra Šťovíčková, O Věře a k Věře	18 - 20
Hugo Demartini, Věra Janoušková	21
Jindřich Chalupecký, Dopis z Prahy	22 - 24
Ivo Janoušek, Cítění modernosti	25 - 28
Jaromír Zemina, Proslov k zahájení výstavy Věry Janouškové	29 - 31
Jiří Šetlík, Myšlenky kolem osobnosti a díla Věry Janouškové	32 - 76
Výběr realizovaných prací pro architekturu	77 - 78
Přehled základních biografických a biblio- grafických dat	79 - 84
Seznam obrazových příloh	85
Obrazové přílohy I - XVII	86 - 102

Úvodem

Osobnost a tvorba sochařky Věry Janouškové má své pevné místo v kontextu českého umění druhé poloviny našeho věku. Původností a intenzitou výrazu je srovnatelnou hodnotou se soudobými projevy umění ve světě. Jako to v Čechách bývá zvykem, nestala se přesto prorokem ani doma, ani mimo domov, dílem zásluhou podmínek, v nichž je tvorba její i jí podobných umělců u nás posuzována, dílem i chronickým nedostatkem ambicí na to, aby se svou prací prosadila. Pro neobyčejnou čistotu charakteru a vlastnosti laskavého lidství vytvořilo se kolem ní plným právem přátelské zázemí, které ctí nejen její tvorbu, ale rovným dílem i její osobnost. Bez ohledu na její jubileum začal tento přátelský sborník vznikat v roce 1981, aby zachytil v dané chvíli podobu její tvorby i osobnosti a stal se svědectvím o její práci, životě a osobě. Editor obrátil se na řadu přátel s konkrétně položenými otázkami, jež se týkaly umělkyně, jejího života i díla tak, aby každý podle svého uvážení mohl k vytvoření tohoto imaginárního portréту přispět svým podílem. Řada odpovědí slovem, větou i postřehem byla vyznáním niterného vztahu k Věře Janouškové i jejímu dílu, ale resignovala na formu příspěvku; proto (i s ohledem na přání dotazovaných) nebyla do sborníku zařazena. Někteří přispěli vzpomínkou či vyznáním, která jsou v následujícím textu zveřejněna jako částí mozaiky, která přibližuje tvář i duchovní svět Věry Janouškové. Po těchto následují teoreticky zaměřené úvahy, které, jak věřím, dokreslují z různých stanovisek osobnost i dílo umělkyně. Pokud by se sborníku podařilo (v dočasné náhradě za monografii, již

by si sochařka zasloužila!) alespoň zčásti přiblížit její osobnost i dílo, splní svůj účel.

Jiří Šetlík

Praha, 1984

které unikly naší pozornosti
 a vytváří spojovací články tam,
 kde pociťujeme nutnost sloučení.
 Poezii hledáme neokoralí, bezbranní,
 otevření na nejvyšší možnou míru,
 naprosto bez zábran odevzdání.
 Tak se zrodí naděje, že nalezneme
 úlomek, který nám uvízne ve vědomí.

Hájemství poezie vpádů a vrácení,
 obrana poezie robustního projevu,
 nepřijatelná pro křehkost snů,
 nepostradatelná pro dech svobody,
 nutnost srdcím bez únavy bijícím,
 naléhavá, bezprostřední a horoucí,
 okořeněná vůlí zmocniti se...

Takovou je mi pravá tvář poezie!
 Ta, která silou emoce převrací vše,
 je původkyní soubojů velikých pří,
 připomíná už dávno zacelené jizvy,
 leptá zranění v utajených místech,
 stvořených vlastně jenom pro něhu,
 brousí střetnutí otázek a odpovědí
 i za cenu nenahraditelných ztrát.
 V cele naší samoty kde se chystáme
 k porážce sebe sama a svých snů,
 tam se propadáme pod klamné dno,

smíření s tím, že hlubina nekončí,
 dýcháme naplnění vzdornou silou
 úhledného, lákavého jména - touha.

Sochařko, zjitřuješ nitro vědomím,
 že prostor žije po okraj naplněn
 a obsahem nemusí být vždy hmota,
 silnější je průvan čistého vzduchu.
 Tuhý tvar má své otevřené škvíry,
 dotyk překvapí prsty dechem chvění,
 kov se nabízí hladkostí zvlhlé kůže,
 hlína obnažuje složité plástve porů
 a pod tvrdým betonem se ozve tep krve.
 Tvá poezie napětí napojí i žízeň těch,
 kteří očekávají více než jen sebeútěchu,
 než přitakávání k oprávnění jsoucnosti.

Z ticha zeleného příšeří trávníku a stromů
 zavlála bělostně plastika "USTLANÁ POSTEL"
 jako zkamenělý a oslnivý osten výkřiku,
 probudila s prudkostí moji představu snu
 vytušeným a takřka i slyšitelným pohybem
 a ten pohyb tu setrval změněn ve věčnost.
 Takto si odnášíme v nám zde odměřeném čase
 letmou chvílí, uchopenou dlaněmi poezie,
 nezachytitelnost hnětenou pevně a vroucně.

Praha, 1982

Alena Kučerová, V ě ř e

FADISOVA ZKAZKA Z PAŘÍŽE :

jak Věra a Adriena jdou ulicemi Paříže a vítězí půvabem českých ŽEN

To vidím v duchu!

Znám krásnou hnědou barvu Věřiných očí

a víc bych Tě znala, kdybychom se spolu někdy koupaly, či zmokly.

Jely jsme spolu večerním berlínským metrem v roce 66, tedy spolu s houfem kamarádů - myslím, že ses taky lekla, že jsme obě nechaly na té oslavě ve vile architekta deštníky. Brzo ráno jsem se tam vrátila a vyzvedla dva deštníky, můj a Tvůj.

Ty
máš
tak ráda
svařené spoje
železa a plechu - mě
taký vábí. Odpočineš si
při kolážích od námahy s pla
stikou? Ptám se, že sama při jedno
duchem rytí odpočívám před namáhavým
dírováním do
deklů

Jistě bys našla něco pěkného na našem lhoteckém les-
ním smeťáku - opodál je jezero, ze kterého jsou ty dvě
suché jehličky, které jsem udělala v létě pro Tebe

a mají vyjádřit přání velkého zdraví, přestože se mně
ta spodní teď zdá nepovedená.

ALENA

podzim

1982

Adriena Šimotová, M a l ý h o l d v e l k ý m r u k á m

Bude to kratičké, Věro:

To, co mi zbylo ze všeho plácání, kterým jsem průběžně (s láskou, ale bezúspěšně banálně) zaplňovala stránky. Neumím o Tobě a Tvých věcech psát, ani Jirkovy otázky mi nepomohly.

Tak moc jsi e l e m e n t á r n í , tak moc je třeba Tvé věci v i d ě t , tak málo důležité se mi zdá o nich psát (pokud člověk není teoretik) - snad jen jednou větou, snad jen přitakáním.

Vím už teď přesně, o čem psát n e c h c í . Vím už aspoň také, o čem psát m o h u . Ale to, o čem psát m u s í m , jsou Tvé ruce:

Teplé, pádné, něžné, zraněné a nezraňující, pevné a ochraňující.

Tak, jak jimi objímáš své přátele, sázíš strom, obracíš hlínu, omítáš zeď, hněteš těsto. Tak jimi vytváříš své sochy, kresby, objekty. Připadá mi, když v těch rukách zvedáš svou sochu, jako bys zvedala chléb, ještě teplý a vonící, tím zvláštním gestem jakéhosi světského pozdvihování a kladla ho nám

v š e m na kulatý stůl za dveřmi d o m o v a ... (který, chráněný Tvými bůžky, je jistě pro nás d o m o v e m).

(červen - listopad 1982)

O t á z k a J i ř í m u K o l á ř o v i v P a ř í ž i ,
 který si někdy na počátku 70. let koupil od Věry Janouškové
 plastiku Anděla ze svařovaných smeltů; vybral si ji z prostého
 důvodu, že se mu líbila a chtěl mít ve své sbírce něco z díla
 autorky, jejíž sochařské kolážování mu bylo tak, jako celé její
 dílo blízké, zněla následovně:

Co je právě Tobě blízké na sochách Věry Janouškové?

Na počátku června 1982

poslal Jiří Kolář editorovi pro Věru Janouškovou tři koláže, na
 jejichž rubu vlastnoručně napsal následující důvody svého vztahu
 k sochařčině dílu:

Její neúprosné hledání odpovědi

Její snové umění pozorovat

Její nekliďná odvaha a odvážná samozřejmost

Miloš Chlupáč, Věra Janoušková

Jak si všichni vzpomenete, dávno před jejím narozením byla tvář a celá její podoba vymalována na lidových obrázcích a vřezána do dřevěných figur a hlav světic a hříšnic. A z našich dětských let, z pohádek jsme předem věděli, jaká bude, až ji jednou potkáme, jak bude i nám známá a blízká, a lecos že jí budeme moci svěřit, že budeme přáteli a budeme také všemu stejně rozumět a stejně se radovat nebo stejně trpět tím, co se během nám určeného času udá.

Tak tomu také bylo od chvíle, kdy jsme se poznali na staré Umprum, za krásných let, když tam byl náš profesor Josef Wagner a Václav Nebeský, kdy tam směl ještě učit František Tichý, Jan Bauch, Bedřich Stefan a všichni ti další, kteří nás měli rádi. Stará Umprum se svými velikánskými okny plnými volného nebe, se širokými schody, které vedly nejen do atelierů, ale také do dalekých perspektiv, jak je každému mládí slibuje začátek cesty k vlastním sochám a obrazům... Stará Umprum byla místem, kde jsme si volili své cíle i svůj charakter. Z ní jsme odcházeli jako jedna generace, jejíž vědomí sounáležitosti nemělo být v budoucnosti ohroženo, zmrzačeno či zlomeno. Ani v té daleké nebylo možno se odcizit.

A nešlo jen o věci umění, ale i o pevnou půdu lidské vazby. A na té právě ona má největší podíl. Od Nikolajky a Malátovy ulice přes leta v Besedě a pak v Motole přijala za své být nám nositelkou úlevného porozumění, porozumění všem povahám a osudům pevným i křehkým, šťastným i zoufalým. A tak, když se čas roz-

běhl a léta ji převlékala z dívčí halenky do šatu nevěsty, pak do pracovního úboru dlouhých roků, zůstávala stále stejně srostlá porozuměním s námi a se všemi, kteří za slunečné pohody stejně jako za mračných či bouřlivých chvil se s ní rádi setkávali a setkávají i dnes.

V její přítomnosti probouzí se a zůstává v nás pocit jistoty domova i vše, co souvisí s důvěrou, dávnou zkušeností dětství, že upřímnost nebude zrazována ani vysmívána, že bolest i radost tu najde odezvu v pochopení.

I její práce, její sochy a kresby nesou v sobě prostou básnivost, hřejivou samozřejmost, jakoby bylo lze skrze ně vstoupit zas do okruhu tolik moudřejšího dětského pohledu a bezelstných nápadů a tím potěšit především vlastní srdce, které velmi potřebuje to, čím samo odjakživa štědře obdarovává ostatní.

(jaro 1983)

Olbram Zoubek, V ě r u n k o , m i l á . . .

Věrunko, milá,

Jiřík mi uložil slohové cvičení na thema:

"Léta Vašeho společného přátelství s Janouškovými, které začalo ve škole pana profesora J. Wagnera, Tě opravňují ke vzpomínání; máš nějakou vzpomínku na Věru Janouškovou, která by ji i celou atmosféru Vašeho přátelství i Tvůj vztah k ní a její práci nej-trefněji charakterizovala?"

Přijal jsem tuto domácí kompozici moc rád a zdálo se mi to docela snadné. Ale teď, když začínám, vidím, že to tak lehké není.

Všechny vzpomínky na Tebe jsou neoddělitelně spojeny se vzpomínáním na Ěvu a Vladimíra. To by jistě nevadilo, ale je jich tolik a tak milých, že nevím, kde začít. Tady ve škole, samozřejmě, to už se tak dělá. Tam jsem k Tobě vzhlížel s velkým obdivem a úctou jako k moc krásné dívce Věře Havlové, ke zkušené sochařce, prostě k vyššímu ročníku. Bylas jedním z těch lidí, kteří mi u Wagnera pomáhali orientovat se v umění. A stejně jsem obdivoval Vladimíra (a snad i trochu záviděl), že se nebál vzhlédnout tak strmě z přízemí prvního ročníku k téměř nebeským výšinám třetáků.

A pak moc vzpomínám na Váš byt v Lidické (to když přeskočím Nikolajku), kde jsme se začínalk poprvé po škole jaksi houfovat, kdes byla prima hostitelkou, konečně jako pak stále. A jestlipak si ještě vzpomínáš na ty pověstné nápisy v domě: Nelijte tvrdé.... a Nekapte svíčkou, popelem.... To už jsme k Vám chodili s Evičkou a okukovali, jak vlastně vypadá manželství. Evička pak často

vzpomínala, jak jsi tenkrát vyslovovala toužebné přání, abys měla, až budeš "dospělá" ve spíži stále štangli salámu, z které by se dalo kdykoli ukrojit a z které by neubývalo.

A pak - skokem přes Zlaté návrší - Malátovka, opět umělecké a společenské centrum celého našeho okruhu. A opět s Tebou jako nedostižnou hostitelkou, přítelkyní, rádkyní, důvěrnicí. Bylo u Vás tak příjemně, že jsme zacházeli moc rádi a moc často. Teprve později jsme se Vám v duchu za ty časté návštěvy omlouvali.

Ale to bych mohl vzpomínat na celý život, protože jsme opravdu šli celým životem společně s Vámi. Jiřík mě však nabádal ke stručnosti, k zachycení nějakého specificky silného zážitku. Že by to bylo třeba to odpoledne v hotelu v Paříži, kdy jsme nechali všechny Eifelky a galerie jiným zájemcům a leželi všichni čtyři na jedné francouzské posteli, pili víno "ordinario" a povídali a bylo nám dobře? Nebo ten večer po návratu z Bulharska, kdy jsme se vylodili u nás a po měsíci stráveném společně jsme ještě prokecali velkou část noci? Ale to už jsem u našich společných cest ve čtyřech na Slovensko, do Bulharska, do Itálie.

A třeba hned u té první. Však si vzpomínám, jak při odjezdu promluvil Vladimír, že možná máme před sebou nejhezčí kousek života, na který budeme do smrti vzpomínat. Tenkrát mi to přišlo nějak divné, zdálo se, že je před námi ještě tolik pěkného, ale vlastně to tak nějak bylo. A protože u nás zůstal "cestovní deník", opíšu Ti ho jako přílohu na připomínku toho nejhezčího. Je psán rukou Vladimírovou, ale podíleli jsme se na něm všichni.

A děkuji Ti, Věrunko.

Olbram

- P Poděbrady (Máj - umění v parku) - Hradec (dali jabka, dostali kuličky). Žamberk (oběd, odporné risoto), Větrný mlýn u Bruntálu - Opava (umělecké objekty, velkofilm - hotel)
- Ú Ostrava (Poruba - kulturní dům - galerie - Lauda) - Třinec (Zuzana) - Žilina - Rájec (Kompánek, víno a téměř večere, Lipchitz, rada nad zlato) - tábor pod Klákom (malinářky, ovce, hodně ovcí, měsíc)
- S Čičmany - chata na Kláku - Martin (museum, krise, vědec, lumpárna u oběda) - Strečno - Žilina - Terchová - lanovka na Chleb - Terchová - Zázrivá - tábor na doraz v lesích (lopušárna)
- Č Kostely Istebné (evang. viz publikace) - Zábřež (andělé v restauraci) - Dolný Kubín - Leštiny (dědek vypráví pověst o bujakovi) - Tvrdošín (kostel s hrobárem (85), márnice) - přehrada - (oběd, moře, hřbitov) - Námestovo - Zuberec - Zvěrovka - tábor a déšť.
- Pá Cesta Súvorovova cez hory. +/- Přítel s Wartburgem. Konečně civilisace - Mikuláš - burlivá premavka pod Tatrami - Tatry - Javorina (buzerace na hranicích) - Kežmarok - Strážné (kaštel pro Picassa) Nocleh v české krajině před Levočou (Jelen)
- So Levoča - Spišské Podhradí a hradí (kytaristé a znavené dívky) - hic - Branisko - Fričovce - Prešov (malér s autem a blbem) - Bardějov (kostel a radnice, burlivý rast námestia) - opět do Karpat (až 270 m n.m.) - nocleh před Svidníkom (pustina, lavné trakijské)
- N Svidník a Dukla - cez Svidník do Medzilaborců - silonové dívky a zmrzlina - marný pokus o přechod Karpat (až 300 m +/- Cestu udržoval Štefan Križo

n.m.!) do Jablonky - a proto Humenné - Snina (fabrika) - Stakčín - nocleh u pstruhů ve směru na Starinu.

P Starina (všetko nové) - Ruské (štatná hranica - legitim.) - zpět do Stakčína a cez sväží velehory do Ubíly na hranice ze SSSR. Koupel. S hor do puszty - fintění v lesích před slavnostním vjezdem do Košic. Marné hledání noclehu a vojácké vzpomínky starého zbrojnoše. Horko a fešandy. Odjezd do noci a nocleh ve tmách.

Ú Probuzení v husitské krajině. Maďaři kolem cest a konečně Rožňava. Opuštěná kasárna, kterým se věnovalo tolik péče - Šéf je holen skvělým maďarským holičem - Vůbec jen Maďaři. Kosmonaut a Kopecký. Otravenci z kasáren. - Betliar, vzpomínky.... Slovenský kras - Dobšiná s magnesitem. Konečně do hor, směr na Stratenou. Z jihu až na sever do Tater. Výstup na Lomnický štít +/- (ne až nahoru) - zadržení bažinami a proto zpět do Nízkých Tater - obtížné hledání táboriska - posléze tábor na místě opravdu vyzkoušeném. Sputniki na nebi, všeobecné vzrušení.

S Cesta Horehroním (Čedok se vyťáhol - nová zásilka krojů pro domorodce) - Brezno - (benzin a teplo) - výstup na Čertovicu a cesta do hor na Ďumbier (ne až nahoru ale dost). Vše je krásné a horké. Údolí pod Čertovicou - tábor v parku v horách s býky a sousedem - opět Sputnik (1 x)

Č Opět býci - další výstup na Ďumbier - tentokrát údolím. Sochařská tvorba u potoka. Úvaha o hmyzu a životě - odjezd do Mikuláše - výheň - kolem Demänovské jeskyně potřetí na Ďumbier, tentokrát lanovkou, přes Chopok (úvaha o presidentech). Architek. hotelov - Lipt. Mikuláš - Ružomberok - Tábor a tragédie. Úvaha o lidské nepoctivosti. Sputniků víc než lahví. Propočty parametrů. Noc, k ránu hráč na hoboje.

+/- My o mříž bijem ducha lvi

Pá Delší ráno. Ideová práce na louce téměř do oběda. Přes Donovaly do Bystřice. Úpal. Oběd a krásná sklepnice. Zvolen (hradisko) - Žiar (továrna) - koupel v peřejích křišťálově čistého Hronu. Do hor Vtáčníku. (Nálada starého). Pustiny, souš. Není sice voda ale zato ani kousek dřeva. Vela lejnísek.

So Suché ráno. Směr Bratislava. Nitra (architektura internátu) - koupání ve Váhu (rozdělovač a Váh stoupá) - Bratislava - (hledání oběda - Drotarská cesta - Kavický? - atelier pana prof. Korkoša a paní Korkošová v plavkách. Milenky vesměs v bikini) - Slavín - Karlova ves - Uher a Šílenství Šimerdovo - bude pršet. Lednice a za zpěvu do Mikulova. Prší. Večeře a Kybalovi. Hlučná a dusná noc.

N Mikulov - výstup na Kelvării - mamuti a museum ve Věstonicích - Znojmo - rotunda v pivovaru a vzdělání v zámku - Telč (čokoláda a Masarykova ulice) a pak už jen Praha. A to je bohužel všechno.

Drahomíra Šťovičková, O Věře a k Věře

Společné studium, generační východisko a blízké profesionální zájmy mohou být (i když nemusí) samy o sobě příznivým předpokladem k navázání trvalých vztahů mezi lidmi. Takovýto předpoklad byl dán do vínku našemu přátelství s Věrou Janouškovou.

Naše životní dráhy se postupně svým směřováním odlišily, ale společným jmenovatelem pro nás vždy bylo a je výtvarné umění, schopnost dívat se na svět očima výtvarně vzdělaného člověka, možnost utvářet názory, poznávat, hodnotit, souhlasit či naopak. Spontánní prožitky z mladosti, z cest, když jsme světem bloudily, vzájemné poznávání životních i tvářčích snah a tužeb, častá setkání - družná i meditativní - to je bohaté předivo pro vznik hlubokého přátelství.

Je toho ovšem více, osobitého a zvláštního, co nás dvě sblížilo. Promítá se v nás obou velkorysá houževnatost našich předků - selského a uměleckořemeslného rodu kříženého s představiteli rozmachu rvzího českého kantorství. Pocházíme vlastně ze společného kadlubu. Oběma je nám blízká snaha vykonat něco pro druhého, něco podnitit, předělat, zasadit, vytvářet, zčolávat překážky... V něčem se zase zcela odlišujeme - bývá to protikladnost, o které snad lze říci, že nás vlastně doplňuje. Například Věruška má vyprávěcí talent, já ne. Naše přátelství je založeno na vzájemné úctě, toleranci a pochopení. Bylo nám dopřáno více než po čtyři desetiletí náš vztah prohlubovat. Myslíváme na sebe vzájemně i na dálku. (Právě teď se mi zdá, že slyším hláhol jejího rozšafného smíchu.) Doprovází nás radost z úspěchů jedné

nebo druhé. Vždy se těším z každé její výstavy a z ocenění její umělecké osobnosti. Věra zase s pochopením a uznáním sledovala a přijímala moji výtvarně pedagogickou činnost. Inspirovala mne tvůrčí aktivitou, debatami o kvasu a proměnách v oblasti výtvarné tvorby, ale i v běžných drobnostech všedního dne. Kdykoliv k Věrušce přicházím, zjišťuji, že nit přátelství není zpřetrhána, při odchodu mám hřejivý pocit, že se může dále navíjet. Nevím, čím jí to splácím. Ale stane-li se, že se delší dobu neozývám, Věra volá, co je se mnou, kdy se setkáme. Spojují nás chvíle osobních radostí, těžkostí a plánů, o kterých říkáme jen samy sobě.

Líbí se mi, s jakým elánem přistupuje Věra k práci. Myslí na ni vlastně stále. Její tvorba má svůj děj jako na otevřené divadelní scéně. Je to vážná, promyšlená hra, spojená s prožitkem velkého dobrodružství. Mnohokrát jsem bezprostředně zažila tvořivý proces této hry a byla jsem očarována v napjaté atmosféře, když pro ni charakteristickými pohyby rukou komponovala barevné, smaltované tvary a svařovala je v plastiky a'la prima. V duchu jsem děkovala za prožitý "koncert".

Obdivuji Věřinu práci, a přesto se stalo, že jsem jednou na výstavě svým výrokem "urazila" její sochu. Od té doby uplynulo mnoho let a s odstupem času nahlížím na tuto plastiku jinak. S ubíhajícím životem a narůstajícím poznáním se mně socha líbí čím dál víc. Kdykoliv ji potkám v košířské zahradě, hrkne ve mně. Pokloním se a v duchu se jí omlouvám. Věruška mi odpustila dávno, už o tom ani neví. (Nakonec já se za tu příhodu s miletínskými modlitbičkami už také nezlobím.)

Věruška má podmanivé kouzlo osobnosti. Je to slunný člověk. V její přítomnosti je zvláštní pohoda, která svou velikostí zaplňuje celý prostor. Má mnoho přátel, hlavně z okruhu lidí od kumštu, a každého přivítá s otevřenou náručí, pro každého má něco - kytičku, dobré slovo... Dalo by se dlouho vyprávět o "košířských hostinách" ducha i slova. Věra je neúnavnou hostitelkou. Je totiž také neobyčejně nápaditá v oblasti kulinárního umění. Dovede vykouzlit tabuli pochoutek se stejnou přemírou fantazie, jako je tomu u její sochařské práce. Přítomní jsou zváni ke stolu i ke slovu. Samozřejmě, řeč se točí kolem světa umění.

Přesto, že se Věra má ve své tvorbě za čím ohlédnout, je skromná, jako za dob studií. Nezpychla nad svými úspěchy, neovlivnila ji sláva. Má dar šlechetné obětavosti, je obdařena přátelstvím a laskavým vztahem k člověku, dovede podepřít, když je třeba. Byla a je velkorysá k jiným, sama k sobě nesmlouvavá. Tvorba je součástí smyslu jejího života, ve kterém zůstává zásadová, hrdá a ryzí, věrná sama sobě i své zemi.

(1983-84)

Hugo Demartini, V ě r a J a n o u š k o v á

Živě si vzpomínám na samostatnou výstavu Věry Janouškové ve Špálově galerii v r.1965. Byla to výstava, na kterou se nezapomíná.

Věra Janoušková svým vyhraněným a osobitým projevem na sebe upozornila na různých pražských výstavách už na konci padesátých a začátkem šedesátých let a svou výstavou ve Špálově galerii se definitivně zařadila do vývoje českého sochařství. Byla to příznivá doba - doba nástupů a nadějí.

Já jsem měl o rok později svou první výstavu v Galerii na Karlově náměstí.

Mám pocit, že v té době nebylo velkých rozdílů mezi umělci, nepanovala nějaká nevraživost nebo dokonce nenávisť k jiným výtvarným projevům. Ta vyhraněnost, zařazenost a nekompromisnost se více odehrávala na stránkách uměleckých časopisů.

Já jsem se v té době snažil ve své tvorbě jinak se vyjadřovat, a k plastikám Věry Janouškové jsem měl úctu a obdiv, a to trvá dodnes. Čas od času jsme se setkávali jak s Věrou tak s Vladimírem na různých výstavách u nás i v zahraničí a na stránkách výtvarných časopisů.

Čas běžel, prožívali jsme závažné události. Každý z nás měl svoji společnost a okruh svých přátel. Teprve koncem 70. let jsem se s Věrou a Vladimírem začal více osobně sbližovat. Návštěvy v ateliérech, pár krásných večerů a pozvolna začalo vznikat to, čemu se říká přátelství, a toho si vážím.

Věra je výborný člověk a skvělá sochařka.

(Praha, duben 1984)

Jindřich Chalupecký, D o p i s z P r a h y
 Studio International, Londýn, 1973

Význam, jakého nabývají během posledních let v českém umění ženy, není nijak náhodný. Zmínili jsme se v těchto dopisech už o několika - o Evě Kmentové, Naděždě Plíškové, Janě Želibské a Zoře Ságlové, a měli bychom psát ještě o řadě dalších. Umění těchto žen má totiž zvláštní charakter: je to umění vskutku a v nejlepším smyslu ženské, umění vycházející z jiné tělesné organizace a z jiného pocítování hmotného světa - a také z jiného myšlení, než je myšlení mužské. Pokud celý svět naší civilizace zůstával světem mužským, nebylo třeba ženského umění a nebylo ani možné - leda v oblasti interpretace nebo dekorace. Ale když nyní tato civilizace tak zřejmě ztrácí důvod i smysl, nebylo by samozřejmé, že by ženy, a to právě ve své ženské odlišnosti, nabyly také v umění nového místa? "Žena bude básníkem, i ona!" psal už Rimbaud ve svém slavném listě z 15. května 1871, když chtěl vyhlásit novou funkci umění, které "nebude už dávat rytmus činnosti, půjde napřed"; a André Breton ve svém pozdním a myslím nedoceneném ještě díle, kdy tolik přemýšlel o hroživé civilizační katastrofě, věnoval jeden ze svých nejkrásnějších básní-esejů mýtu Meluziny - ten esej znají vlastně jenom Francouzi, a proto snad stojí ocitovat z něho několik řádek: "Tato krise je tak prudká, že pokud jde o mne, nenalézám než jediné řešení: přichází čas, aby se ženské myšlenky uplatnily na úkor mužských, jejichž úpadek se dnes v dosti velkém zmatku dokonává. Náleží zvláště umělci, aby třeba jen na protest proti tomuto hanebnému stavu dal převládnout co nejvíce všemu tomu, co v protikladu k mužskému systému patří k systému ženskému". Je to možná docela prosté. Ženy mohou nejspíše dosíci onoho "écart absolu", abychom ještě zůstali u Bretonova slovníku, onoho "absolutního oddálení" od oněch neřešitelných problémů a falešně postavených otázek, pod nimiž se hroutí naše civilizace; nemusí brát ani na vědomí toto mužské neštěstí a svou pravdu a sílu mohou čerpat odjinud. Vzpomínám, jak roku 1962 měla skupina UB 12 svou první výstavu; bylo to uprostřed drsného boje

o správnou socialistickou orientaci umění a tato výstava vzbudila docela mimořádný rozruch a docela mimořádnou pozornost novin a zvláště rozhlasu. Ve skupině UŽ 12 je od počátku několik umělců - vedle Šimotové ještě i Janoušková, Kučerová, Mrázková a Prachetická. Věra Janoušková měla na oné výstavě soubor jakýchsi gestikulujících model, zpoza socha a zpoza asambláží. Přiznám se, že mne tehdy z celé výstavy potěšily nejvíce. Bylo to v době, kdy se zdálo nutným předstupovat před veřejnost s těžkovyslnou problematikou - sociální jednou, existencialistickou podruhé - , ale tyto plastiky byly veselé; ba více: radostné. Stály na té výstavě stranou a nebyly veliké; ale byly to právě ony, co vzbudilo nejvíce pohoršení. Opravdu mne to překvapilo; a Věru Janouškovou taky. Bylo to pohoršení snad z toho, že to byly věci docela prosté, obyčejné a lidské?

Věra Janoušková od té doby udělala mnoho práce. V podstatě zůstala věrně témuž pracovnímu postupu. Východiskem jsou nejčastěji nalazené věci - tehdy roku 1962 sestavovala ony veselé modly hlavně ze starých keramických forem a železných prutů, potom objevila skvělý materiál v červeně a modře smaltovaném plechu starých potlučených hrnců a umyvadel a v nejrůznějších kusech starého železa. V poslední době začala dělat figury "andělů": jeden z nich, Anděl pro Vitíka, je opět ze starých smaltovaných plechů, jejichž repertoár rozšířila ještě o zahozené reklamní tabulky. Socha začala vznikat za těžké Vitíkovy nemoci a byla dokončena až po jeho smrti: a přece tento anděl není andělem smrti. Zůstal andělem mnohotvárného a nevyčerpatelného života. Snad měl tomu umírajícímu už Vitíkovi vnuknout ještě v poslední chvíli kus radosti a důvěry ve svět. Teď nese sám toto poselství dál za jeho smrt.

Řekl bych, že toto umění je především výzvou našemu ustaranému světu: bezdůvodná a nezodpovědná radost, která je nese, je asi jediné, co nás ještě může zachránit. Neboť toto umění není z tohoto světa, nebo alespoň ne z toho, co z našeho světa udělala naše civilisace, naše kultura; je z čistších zdrojů. Od jiných

civilisací se naše civilizace liší tím, co se nazývá jejím racionalismem a co je v podstatě snahou vytvářet myšlenkové modely, podle nichž by se dal vysvětlit a řídit svět. Dokonce i umění propadá tomuto omylu a obvykle se proto pokládá za nutné, podrobovat je nějakému napřed pojatému programu, nějakému modelu uměleckého díla - ať je to model socialistického realismu nebo který jiný. Umělec je svázán jednou společenskými povinnostmi, které se na něho vkládají, jednou učenostmi, jimiž se má řídit. Umění rozhodně není ani neurotickým monologem ani výbuchem pouhé tvůrčí spontánnosti. Vždy se obrací k jiným a vždy je činností vysoce intelektuální. Ale jako jeho sociální potřebnost je jiná než užitečnost techniky, tak jeho intelektuálnost je jiná než intelektuálnost vědy. Ani to ženské umění, o němž jsme mluvili, daleko nemůže vznikat jen z nezodpovědné hravosti a radostnosti: je k němu potřeba možná daleko více trpělivé a pozorné intelektuality, více sebekontroly, více vědomosti a vědoucečnosti než k onomu umění učenckému, jakého je dnes tolik. Jenže je to jiná intelektualita: intelektualita, která se nepokouší o to, aby před konání a poznávání postavila ten myšlený model a na skutečnosti a v praxi jej pak zkoušela, nýbrž právě naopak vychází z naivní spontánnosti našeho pobývání v existujícím světě a ponechává intelektualitě, aby toto spontánní a naivní konání doprovázela, prostupovala, kontrolovala, formovala, činila jasno-zřivým.

(Psáno pro Studio International, Londýn, 1973)

Ivo Janoušek, C í t ě n í m o d e r n o s t i

Byla mi položena otázka, zda u prací Věry Janouškové mne zajímá více jejich emotivní stránka či myšlenkový podtext. Otázka, kterou bych rád zodpověděl, protože dává možnost vyjádřit vztah k Věře a jejímu dílu. Otázka, která v prvním přiblížení implikuje lapidární odpověď, v průběhu formulace se však měnící v potřebu širšího vymezení a výkladu osobního pohledu na pojem hodnoty uměleckého díla. Neboť tak, jako pocituji u sebe proměnlivost vztahu mezi uměleckým dílem a vědomím ve formálním i obsahovém pojetí, tak - vrací se se zpětně zhruba jedno desetiletí k době prvních setkání s díly Věry Janouškové - se transformoval i můj vztah k nim.

Jestliže v prvním vymezení deklaruji jako podmiňující složku svého vztahu čas, pak nemohu vynechat i prostor a děje v něm, ono naplnění Boilenova principu tří jednot. Vrstvy díla, umělecký postup, kompozice, vytvářející strukturu tlumočící znakovost a významovost díla, tak chápu jako dynamický subsystém.

V relaci s obecným zpožděním uvědomění oproti přítomnosti a existenci nových kvalit bych snad mohl učinit pokus (přes zjevná omezení a nebezpečí omylu) o vymezení hledisek pojmání nového, řekněme současného moderního výtvarného umění (avantgardy). Vymezením bych chtěl i zužít pojem moderní na díla nesoucí příznaky předjímání. V širším systému světa a umělecké tvorby moderní umění bylo (a je) pojmáno jako:

- proces tvůrčího hledání a nalézání nových formálních i materiálových prostředků. Znak modernosti měl paralelu s objevem v oblasti vědy a techniky, jehož časová priorita, potvrzená udělením patentu, je dominující. Vzájemné vazby a spojitosti umění s technikou vyústily až v symbiosu, například počítačovou grafiku, molesovskou estetiku programovaných struktur atp.,
- spirála temat a forem, kdy puristické, estetisující tendence jsou střídány expresivními, vyjadřujícími přítomnost a realitu člověka. Integrita výrazů je jak příznakem pokročilosti chápání, tak i výrazem tvůrčí stagnace,
- historická odlišnost v syntese současné civilistní věcnosti

a strohé brutality světa s klasickými tendencemi: surrealismem (Nepraš), veristickým zobrazením (Oriešková), expresivním pojetím (Jetelová) atd.,

- zrod nových kvalit jak kvalitativním či kvantitativním výběrem a řazením primárních stavebních prvků, tak aplikací netradičních vazeb, například perspektiv (Kolíbal). Nová tematika podmíněná filosofií kosmu (Sikora, Tóth), nová věcnost technické současnosti (Lindovský),

- umírání tradičních forem, zvláště malířství, zrušení finitnosti či alespoň stírání hranic mezi výtvarnými disciplinami, vycházení z rámce obrazu do prostoru, zvýraznění integrální funkce díla: komunikativní i poznávací,

- informační jazyk, vyžadující jistou míru poznání a poučení jak u tvůrce, tak diváka (tudiž vytváření a separace "zasvěcených"). Estetická informace ve vazbě na originalitu díla může (a nemusí) mít význam pro organizaci vědomí,

- niternost, psychoanalytické pronikání v sebe (Malich), pocitovost v civilizačním prostředí (Šimotová), splynutí tvorby s bytím, tvorba jako filosofické stanovisko (konceptuální umění), vyústěním tvorby není dílo, ale sám umělec,

- rozjitření neukojeností a hladem po poznání zvyšující sensitivity ke světu a novým uměleckým kvalitám. Vyjádření schopnosti cítění doby, globální životní postoj jako symptom společenského vývoje (společenský pohyb není však v díle primárně cítěn a stavěn politicky),

- vzdor proti informační uzavřenosti a všeobecně vzrůstající apatii; vyjadřuje nejobecnější snahu čelit vzrůstu entropie, vedoucímu k zániku pohybu. Trvající diskuse o otevřenosti či uzavřenosti systému je v tvorbě pocítována a indikována neurastením a rozpolceností výrazu i temat,

- pohyb z uzavřené enklávy umění; je projevován nejenom negací artistních forem a vztahů, ale i dílčí resignací k poslání umění, skepsí až nihilismem k tvorbě a v tvorbě,

- antitese k předchozímu: zpětná vazba v systému, tudíž výpověď umělce nejenom ve smyslu formální specifiky (barevné škály, kompozice atp.), ale i aktivity směrem ke světu s cílem pozitivní interakce, řešení stávajících problémů. V tomto vztahu je

postižen jak vědomý myšlenkový proces, tak i intuice tvůrce a diváka,

- odraz hraniční epochy projevující se ve zřikání se trvanlivosti díla; pomíjivost je obrazem širších souvislostí, nehomogenní struktura tvorby zrcadlem doby, umělec sám aranžerem faktů.

Všeobecně pocíťovaný historický předěl, vyplývající nejenom z vyššího stupně desiluse z rozporů světa, ale i z pocitu překračování prahu lidského chápání (z vědní oblasti bych mohl tuto tesi dokumentovat například objevem z jara tohoto roku: teoretickým důkazem magnetického unipólu, t.j. posledního článku k jednotné teorii pole) a psychiky (dnes již vážně experimentálně zkoumané mimosmyslové vnímání) dává potřebu i nového hodnotícího systému mikrosystému tvůrce-dílo-divák v makrosystému světa. Pokud se mají naplnit všechny požadavky nové doby a předjímacího současného moderního umění, je zapotřebí nejenom tento nový systém vybudovat jako otevřený a dynamický na bási integrity obecných věd a disciplin (nejenom estetiky), ale i při vytvoření nového slovníku pojmů a kategorií. Vycházejí již z Bartalanffyho systému sjednocení věd a oborů, směrem abstrakce a analogií, zkoumejme přítomnost umění vymezením jeho funkce, novým širším popisem forem a materiálů, od zachycování genese se přiblížíme ke zkoumání kontextu díla s aktuální realitou. Tvorba zaměřená k poznání je dynamickým procesem, antropometrickým systémem psychiky tvůrce a diváka, vyžadujícím integrální vědeckou analýsu. To, že běh světa a výtvarné tvorby směřuje od estetisování k problematice existence člověka (viz dnešní příklon k figurálním tendencím) zvýrazňuje potřebu zkoumání mimovýtvarné složky, smyslu díla.

Vrátím-li se ke svému osobnímu pohledu, systémové pojetí spolu s aplikací poznatků oborů kybernetiky mne vede k průniku různých disciplin: například estetiky s teorií her a teorií informací (estetická entropie jako pole svobody, originalita však nejen jako hodnota překvapení, moment nápadnosti, ale i míra kontextu s reálným životem), recepce a percepce tvarů s teorií semiotiky (zkoumání pojmů znak, třída), studium úlohy umění je v analogii s teorií systémů se zpětnou vazbou. Novost ve variační symbolice

přítomné umělecké tvorby ovšem hodnocení znesnadňuje a ošklivuje; snad proto jako hlavní kritérium stavím otevřenost díla, jeho aktivitu směrem k současnosti.

V předchozím výkladu jsem se snažil podat obraz svého cítění a pojmání modernosti a tím i vlastně zodpovědět danou otázku. Snad je zřejmé, že u Věry Janouškové si především vážím myšlenkového podtextu jejího díla, míry aktuálnosti jejího výtvarného projevu. Domnívám se, že právě dnes, více než kdy dříve, její tvorba dochází k přítomné pocitovosti, její plastiky, koláže a kresby nejsou konservací, ale dialektickou negací stavu. V dílech Věry Janouškové je totiž vyjádřena nejenom disproporční struktura světa, ale i plnost lidského pochopení, vstřícnosti a vzájemnosti.

Jeroním Benina, Proslav k zahájení
výstavy Věry Janouškové

Drazí přátelé,

skutečnost, že tato výstava je vlastně jubilejní, dává mi snad právo zde trochu hodnotit a vzpomínat. Ostatně jak nevzpomínat, když se znám s jubilantkou Věrou Janouškovou už víc než třetinu století. A říkám-li to tak otevřeně, tedy proto, že ani ona, ani já se dosud necítíme být pouze pamětníky a že těch pětatřicet let prožitých ve stejné sféře lidské i umělecké jsme, jak doufáme, nezmarnili. Pokud jde o Věru, dokazuje to právě tahle výstava přesvědčivě: jsem si jist tím, že se o ní bude hovořit jako o u d á l o s t i . A nic na tom nemění fakt, že se děje na místě tolik vzdáleném od hlavního města: živelná decentralisace kulturní aktivity o s ní souvisící opětovné (kolikáté už?) oživení tradice buditelské totální svépomoci vepsalo se již do historie sedmdesátých a osmdesátých let u nás jako jeden z rysů nejvýznačnějších. Je to tak: aby se člověk veřejně setkal s některými podstatnými hodnotami české současnosti, musí z Prahy ven nebo aspoň na její okraj. - Ale nyní mě napadá, že i to je jedna z příčin, pro něž nemusím mít pocit, že zahajují výstavu díla už zestárlého. Loba nás nutí s železnou vytrvalostí znova a znova si připomínat nesamozřejmost naší existence - tu nesamozřejmost, již s přibývajícím věkem tvůrčích lidí obvykle ubývá. Ale to v našem případě neplatí, my jsme vskutku neměli příležitost zpočínat tím, co přináší veřejné uznání. Asi naštěstí. Únava se ovšem zvětšuje. Ale otupělost, to velké nebezpečí dneška, se nás snad nezmocní nikdy... A tak, připomínám-li si naše společné zážitky, uvědomuji si, že jich jen málo nepoznamenaly svízelné okolnosti a že právě potíže spojené s nedostatkem výstavních možností, jež jsou solí výtvarnického života, byly z nich asi nejčastější. Také Věra Janoušková mohla vystavit svou práci souborně a v důstojných podmínkách jen zřídkakdy - vlastně jenom dvakrát třikrát v Praze a jednou v Liberci a v Karlových Varech. Všechno ostatní byla pouze účast na výstavách kolektivních, k nimž nás vedla možná spíš potřeba dokázat, že j s m e ,

než ukázat, j a c í j s n e. Proto také jsme v letech šedesátých zakládali tak mimořádně mnoho skupin. A tentýž sebezáchovný pud způsobil, že proti jiným pokolením, jež zralost a stáří rozdrobily, naše generace - nebo alespoň její tvořivé jádro - drží stále pohromadě, a to je opravdu vzácné. Za těchto dramatických a deprimujících dějů nabíjela Věra Janoušková své okolí vždycky kladně. Možná proto tak kladně, že se nikdy sama neprosazovala. Neprosazovala se, a přesto tu byla víc než mnozí jiní, prostě proto, že byla vnitřně celistvá a přirozená. A její sochy si získávaly místo mezi ostatními také tak, ne ofensivně, ale posíčně, abych užil termínů vojenských. Na společných výstavách, kde nechybělo věcí hlučně demonstrujících, ty její nic nepředváděly, ale b y l y. Ani Věra Janoušková nebyla ušetřena nejistot, bez nichž není pravé tvorby, nikdy však z nich nedělala problematiku. Neřešila Problémy, netvrdila, že sochy tvoří a potýká se s nimi - spíše se s nimi bavila a hrála si. Ty hry však bývaly velmi pracné. A vždy nad jejími dílčími nejistotami vítězila základní jistota přímého vztahu k životu a rudimentární činnostnosti, mající v sobě něco lidového a venkovského v nejlepším smyslu těch slov. Byly doby, kdy se jako sochařka nadlouho odmlčovala, poněvadž se jí víc chtělo vylepšovat třeba zahrádku nebo byt, a někteří lidé to pokládali za zpronevěru uměleckému poslání. Nebyli jí právi, protože sama sobě se nezpronevěřila - svou tvořivost jen projevovala jinak, a neprospívalo to pouze jí a jejímu životnímu prostředí, ale nakonec i jejímu sochařskému dílu, už tím, že je to vzdalovalo nebezpečné výlučnosti. I to mělo na nás kolem Věry blahodárny vliv. A tato souladná jednota lidských a uměleckých vlastností, způsobující, že její sochy neční nad životem, ale jsou cele v něm, přitahuje nás dnes víc než kdy v minulosti - ještě jasněji než dříve vidíme, že práce Věry Janouškové patří k tomu nejzdravějšímu, co naše dnešní kultura má. To zdraví však vůbec neznamená idealisující jednostrannost. Síla jejího umění je právě v tom, že neodděluje půvab od ošklivosti, dobro od zla, radost od smutku, život od smrti - že zobrazuje právě tuto věčnou protikladnost našeho světa. A je to tedy i její zásluha, že na životě, na tom

hrozném, strašném, a přece tak závratně krásném životě dosud tolik lpíme. Tím srdečněji teď Věře Janouškové děkuji za všechno, co pro nás dělá. A našim milým hostitelům děkuji za to, že mi dali příležitost říci to sochařce na výstavě jejího díla nejmladšího, pro něž je tím, čím je křest pro nově narozeného člověka. A nám všem přeji, aby uměleckých nekřtěnátek bylo u nás co nejméně, aby zde všechno nové našlo vždycky svůj svatostánek - i kdyby to nebyl chrám, ale jen kaplička umění jako tahle těšínská. Neboť věřících - těch, kdo tomuto umění důvěřují a potřebují je, přibývá.

(k zahájení výstavy v Českém Těšíně 1.října 1982)

Jiří Šetlík, Myšlenky kolem osobnosti a díla Věry Janouškové

I. Představivost a hra

"Pracovat, tvořit z rozkoše-muky-úžasu
- ne z ambice. Vášeň, která je v svět-
le i tmě, ale jen ne siláctví smyslů,
jen ne okázalost řemeslné techniky!..."
(Josef Čapek, Psáno do mraků, 1936-39,
Praha, F.Borový, 1947, str. 31)

Umění Věry Janouškové se převážně pohybuje mezi pólem radosti z žití a pólem zamyšlení nad ním. Jednou dotýká se lehce pocitu z jevů, jindy prozkoumává vážná témata existence člověka. Každé dílo je kusem jí samotné. Navenek se její umění prezentuje jako součást velké životní hry, jako součet náhod a zákonitostí, který přináleží lidské přírodě. Podobno zpěvu ptáka i rozkvětu rostliny je toto umění neseno vášní nezadržitelného tvoření i radostmi objevů vně i uvnitř člověka. Nejen svébytností formy, ale i těmito rysy odlišuje se povaha jejího díla od záměrné tendence k autorské jedinečnosti, která je vlastní soudobému umění. Svému projevu nepřiznává zvláštní význam a je spíše ochotna výsledky vlastní práce podceňovat.

Vyhraněný typ jejího talentu dán jí byl již do vínku. Studia a především první samostatné kroky směřování jejího talentu pouze upřesnily. Za vůdčí fenomén jejího nadání lze považovat nadprůměrnou představivost, vázanou poetickým nazíráním jevů i dějů, které má na dosah ruky. Jsou to právě ony, jež buď vybuzují metafory obrazů, uložených ve vrstvách jejího vnitřního světa, nebo - naladěny na stejnou tóninu - odpovídají krátkým spojením mezi niterným viděním a signálem z vnějšku. Něžně ženská zvědavost je s to nalézat v jakékoliv obyčejnosti její básnický význam, který je v korelaci se sochařčinou imaginací. Snad lze dokonce hovořit o obsesi představ, které se konfrontují nejen s námětem, ale především s materiálem nebo konstrukcí, barvou a podobou tvaru. Zvláštní výsadou tvorby Věry Janouškové je její schopnost vepsat impulsy citové i smyslové do tvaru, jenž si i

v definitivní podobě podržuje bezprostřednost, zřejmě zásluhou autorčina nadání improvizace. Uměleckou tvorbu chápe totiž také jako vědomou hru, kterou baví se ruce i mysl: stala se příznačným prvkem jejího projevu a dimensí jejího člověčenství. Nadání ke hře a improvizaci ji však nezbovilo potřeby neustále zkoušet, hledet, riskovat. Sochařčin život cele prostupuje její umění, v němž zaznamenává nejen své pocity štěstí, ale i trýzeň náročné a vyčerpávající práce. Její hravost ani improvizací sklon nelze ztotožňovat s lehkovážností. Příliš dobře cítí hlubší a důsaznější vazby se světem člověka, jehož svým uměním oslovuje. Výsledek její práce odpovídá v mnohém vyznání její blízkého Josefa Čapka: "Umění obohacuje spíše naše vnímání, než naše poznání. Nechce z nás mít konsumenty, spíše básníky. Proto se odráží (odzvlastňuje) od skutečnosti, aby k ní vedlo svými vlastními cestami..." (Josef Čapek, Psáno do mraků, op.cit., str.65).

Typ talentu Věry Janouškové úzce reflektuje i její povahu. I tato je naplněna bezprostředností v jednání s lidmi, nezná zásluhy a jakékoliv vypočítavosti. Je přirozená v řeči i chování, otevřená a přímá, láskyplná a důvěřivá - a tím i zranitelnější. Loveže do dna naplnit pojem přátelství, má ráda lidi, přírodu, svět; stálou naději překrývá rány a zklamání. Rozdívát se lidsky motivuje i její tvorbu: to, co dělá pro sebe, věří, že dělá i pro jiné. Také její hravost a improvizací schopnost naplňuje atmosféru jejího domova, přijímajícího blízké i vzdálené: projevuje se ve způsobu, jímž připravuje občerstvení, zdobí stůl, doplňuje interiér, pečuje o zeleň v bytě i na zahradě. V přístupu k lidem, chápavém a naslouchajícím promítá se i její přístup k věcem, které inspirují její dílo, i k dějům, které je posouvají k vyjevení pocitů života. Tudy dostává se jejím plastikám i kolážím laskavosti a úsměvnosti, jež patří nedělitelně k sochařčině osobnosti.

Původ jejího uměleckého nadání je třeba hledat u jejího otce, který "byl kantor s výtvarným talentem, maloval a kreslil a udělal krásné loutky, o něž jsme bohužel při stěhování přišli, čehož moc dodnes lituji", vysvětlila sochařka sama (tento i dále používané citáty Věry Janouškové čerpají z odpovědí na otázky,

jež jsem jí v roce 1933 položil - jš). Košatý vnitřní svět měl dobré podhoubí v její sensitivitě. Výtvarný cit poznamenaly vjemy z rodné krajiny Podkrkonoší, baladické a líbezné zároveň, které podle sochařky "už svými kopci dává tvarosloví každému do kolébky". Přívětivou a milou povahu zdědila po mamince. Po základní škole navštěvovala v Hořicích školu pro ženská povolání, odkud šla na výzvu učitelky výtvarné výchovy dělat rovnou zkoušky na pražskou uměleckoprůmyslovou školu. Doma našla pro své rozhodnutí dostatek pochopení. Když zprvu v Praze neuspěla, studovala jako hospitantka rok na hořické kamenosochařské škole a v roce 1942, tentokrát s úspěchem prošla přijímacími zkouškami na Umprum a začala zde studovat v atelieru prof. Karla Dvořáka. Dvě učednická léta byla pro ni dobrým základem řemesla, ale především otevírala jejímu dychtivému poznání nový svět: život v městě, byť tlumený příkrovem války a ponižujících okupačních pořádků, umělecké klima školy, rozšiřující obzor vědomostí k orientaci i chápání souvislostí tvorby. Připravovala se tak ke své další cestě na sladkém ovoci tehdy zavrhaného moderního umění. Začala též lépe rozumět lidovým kořenům výtvarného vyjadřování, na něž byla připravena z domova: zdroji, který ji spojoval se skutečností země a lidí, s nimiž se cítila bytostně spjata.

Její opravdové sochařské studium započlo až po válce, když se dostala do nově zřízeného atelieru prof. Josefa Wagnera. V období k němu i jeho tvorbě bylo možná i trošičku manifestované pýchy na "krajana", ale především hrál tu roli moderní, poezií naplněný program atelieru. Wagner rozeznal v tehdejší Věře Havlové modelérský typ, jehož si cenil. Byl mu blízký i její sklon k poetizaci, motivu, který vycházel z jejích vnitřních předpokladů. Situace byla tehdy nádherná, daná radikální změnou celé kulturní situace v opět svobodné zemi. Perspektivu nastolované sociální spravedlnosti ztotožňovali dozrávající umělci (kteří byli většinou již zralí lidé) s ideály avantgardních proudů, k nimž se nyní mohli otevřeně hlásiti. Shodou okolností sešli se ve Wagnerově atelieru výrazní jedinci, kteří byli zde s to udržet atmosféru intelektuální a tvůrčí náročnosti pomocí ostré vzájemné kritičnosti. Pro typy přirozených a spíše instinktivních

talentů, mezi něž patřila třeba Věra Havlová nebo Lva Kmentová, nebylo vždy lehké obstát před zraky tak vyhraněných kolegů, jakými byli např. Zdeněk Palor, Miloš Chlupáč, Vladimír Janoušek, Olbram Zoubek a jiní. Kolektiv atelieru, ne vždy podle učitelovy vůle, ale s využitím jeho tolerantní shovívavosti nepůsobil jen na úroveň tvorby samé, ale i ve směru bohatých názorových výměn a informací, které měly překlenout vývojovou cesuru válečných let a obnovit živost kontaktů s pohybem umění ve světě. Tak byly tu ctěny nejen avantgardní proudy umění od počátku století jako nezbytné východisko tvorby, ale pěstována i úcta k umění lidovému a tzv. primitivů, stojící proti vyčpělému akademismu. Ctěna byla Paříž a její moderní tradice, ale zájem rozšiřoval se i na další centra, kde byl tušen v nedávné minulosti i současnosti revoluční pohyb uměleckého myšlení. Sledovány byly výstavy, divadelní představení, filmy, koncerty, přednášky, diskuse a všechno, co pro kypící, zvědavé a okouzlené mládí znamenala svoboda. Myšlenkovou systematiku pomáhal dávat studentům svými přednáškami prof. V.M.Nebeský. Nacházel i trpělivou pomoc v chápavém přístupu Josefa Wagnera, který víc než na bujný atelier zaměřil svou pozornost ke sklonům a jím odhadnutým možnostem jednotlivých studentů. Právě tato okolnost byla důležitým povzbuzením pro práci Věry Havlové, aby i v radikálním obratu, který nastal v orientaci výuky a požadavcích na formální podobu i námětové zaměření celého umění ke konci jejího studia, mohla si podržet vlastní linii projevu.

Rozběh, byť třeba protikladného zrání poválečné generace byl zmrazen nastolením formálně-estetické doktriny. Dosud ctěné hodnoty byly opačně vykládány a individuální přínos systematicky odosobňován. (Příklon k avantgardě byl označen za kosmopolitismus a poklonkování Západu, lidovost začala být interpretována jen z hlediska srozumitelnosti, za vzor byly dávány vybrané příklady umění 19. století, v němž akademismus a sentimentální žánrová tematika byla ceněna nejvýše, do popředí byl stavěn námět a takové formy, které odpovídaly literárnímu zpracování optické iluze skutečnosti.) Věra Havlová nepřestávala pečlivě pracovat na úkolech většinou drobného charakteru. Leč již tehdy projevila dostatek odvahy k tvrdohlavosti, aby nemusela opustit způsob

zjednodušené a postizující modelace či Yošit - ornamentální, na gestu - inspirující volné plastiky, jak to bylo vyžadováno. Její sklon k typu projevu, jež by bylo možno nazvat "Kleinreisterschaft", umožnil jí skromné uplatnění na přelomu padesátých let, kdy byl etla z hlediska žánrovosti a vypravěčské výpovědi, tehdy oblíbené (jako např. dokazovalo ocenění serie figurek na jiráskovské tématě Karle Hladíka). Na způsobu vyjadřování a charakteru jejího projevu naznačil téměř nic roční stipendijní pobyt v Bulharsku, který prožila již se svým chotěm Vladimírem Janouškem (i jinými kolegy z Vysoké školy uměleckoprůmyslové) na Akademii výtvarných umění v Sofii. Spíše poznání bulharské krajiny, lidových zvyků, přímý styk s umění Thráků a poznání raně byzantských památek zapadlo se hlouběji do jejích vjemů. Po návratu do Prahy byly to spíše reminiscence zkušeností z prvních tří poválečných let na škole a vědomí souměřitelnosti se širokou strukturou moderního výtvarného výrazu, jež udržovaly a rozvíjely její vnitřní svět. Rigidní a málo povzbudivé klima schází, školení a porot II. střediska Svazu čs. výtvarných umělců - Umělecká beseda, kde oba sochaři našli své sociálně-odborové zařazení podle tehdejších regulí, si naštěstí nepřipouštěla.

Janouškovi našli svůj první pražský byt zprvu na Šmíchově, poblíže nahož si zřídili atelier v Malátově ulici. V atelieru pracoval v prvních letech především Vladimír, který zde realizoval svou komorní tvorbu, zvláště podobizny a také nejednu ze svých prvních monumentálních zakázek. Zde bylo i středisko jejich společenských styků, s nimiž vracely se zmíněné diskusní počátky, jak je znali ze studií, navazovaly se nové kontakty, upevňovala staré přátelství. Prostřednictvím monografií a často jen vypůjčených časopisů obnovovali též styk se světem za doporučenými hranicemi. Přerušená nit rozhovorů s přáteli z Wagnerova atelieru byla tu obohacena o kontakty s dalšími kolegy ze školy i přáteli z okruhu Umělecké besedy. Věra se v tomto prostředí cítila dobře. Lidské i umělecké porozumění s jejím mužem, sochařsky silnou osobností, bylo v mnohém podnětné pro její tehdejší práci. Vyhraněnost jeho intelektu, jeho znelosti, vědomostí a otevřená kritičnost na ni působily pozitivně. Také

povzbuzující slova přátel, jichž dovedla jako hostitelka vytvořit příjemné prostředí, pomáhaly jí samé hledet cestu vývoje. Časem potřebovala však možnost samostatného soustředění, pocit nezávislosti v rozhodování i svobodu v zkoušení a experimentování. Tomuto přání ideálně nahrálo získání nového bytu v Břevnově, v němž si Věra vyhradila svůj kout pro práci a vytvořila vlastní zázemí.

V rámci převážně komorní tvorby z let 1948-58 vznikla ještě na půdě smíchovského bytu rozměrná sešíváná tapiserie Odyssea (kolem 1953) s variantami na figurální motivy; jednak shrnovala její dosavadní tvůrčí zkušenost, jednak otevírala napínavě cestu ke zkoušení jiných než navyklých výrazových prostředků. Sešívána z útržků a ústřížků různobarevných látek, nití, provázků a bavlnek, ve velké ploše rekonstruuující představu o bájném ději, byla pro sochařku prací, vzniklou jen pro ni, pro domov, pro radost. Vnější podnětem techniky a formy byla vzpomínka na podobnou, v ruce ušitou tapisérii ze zbytků látek, provázků a nití André Bissiera. Viděla ji na výstavě Francouzských nástěnných koberců (pořádanou Uměleckou besedou na Slovanském ostrově v posledních měsících roku 1948), jíž navštívila se spolužáky z Umprum za vedení prof. Nebeského a kde jí právě Bissierova tapiserie Kůň (200 x 200 cm) nejvíce zaujala. (Když ji po letech viděla v Paříži, ztratila pro ni původní přitažlivost: ale to již sama byla tvůrčími zkušenostmi i názory jinde.) Nebylo jistě náhodou, že se k textilní koláži vrátila ještě později. V letech 1956 a 1957 obdobným způsobem vytvořila v rámci práce "pro domov" i tapiserie Autoportrét a Cirkus. Práce v technice, jež byla protikladná modelační sochařské metodě, působila na ni z potřeby dané chvíle osvobodivě. Vracela ji modernímu myšlení a vyjadřování, které umožňovalo překračovat konvence a dovolovalo uplatnit přetlak ze světa vnitřních představ, který ji zahlcoval. I na tapisériích vypráví o faktech a dějích, ale ověřuje si, že volené znaky mohou překračovat vazbu s modelem a vzájemně uvolňovat řetězy asociací. Byla tu navíc další podstatná poučení: v první řadě zjistila, že způsob improvizace (neboť pracovala v technice, s jejímiž základy se seznámila běžně kdysi na škole pro ženská povolání) odpovídá

jejímu naturelu a zajišťuje zachovat v díle bezprostřednost projevu, současně se jí vyhovuje poloha hry, s níž přistupuje k realizaci díla a otevírá dosud jen tušené možnosti výrazu. Povzbuzující byla i zkušenost s barvou jako tvárným prvkem, který ji již dávno lákal z plastik starověku, na skulpturách černošských, ale zcela bezprostředně u Otty Dufreunda. Nikoliv na posledním místě stálo příjemné poznání, které mohlo pomoci jejímu nikdy ne valnému sebevědomí, že zdolala velkou formu a že i pro ni, soustředěnou na okruh drobných komorních plastik, není uzavřenou oblastí monumentální rozměr.

Posledně zmíněné poznání bylo jí umožněno prověřit na několika zakázkách pro architekturu do Strakonice, Kladna-Rozdřelova a Doks, při nichž účinným poradcem byl její muž. Vladimír Janoušek tomu byl práv, tím spíše, že se v druhé půli padesátých let začal podstatněji prosazovat právě v oblasti monumentálních realizací. Těmi, kteří uznali jeho plastické cítění a nekonvenční myšlení nejen v podobiznách, ale i ve figurálních kompozicích, vyslovujících se k řešení prostorových vztahů, byl využit jeho talent pro obnovu soubory architektury a sochařství v duchu tendencí, jež bouřaly hráze konservativní a dogmatické estetiky. Věru spolu s ním prožívala nesnadný zápas o veřejné uplatnění jeho tvorby. V oněch letech přebírala tak bez reptání úlohu jakési stínové partnerky svého chotě, jenž nejednou na soutěžních návrzích a náročných realizacích dávala k dispozici svou ruku. Tehdy pro mnohé přichází do atelieru v Malátově ulici, kde převládala Vladimírova tvorba, jistě připadala víc jako vzorná hostitelka. Jen nemnozí se vážavě a sporadicky dozvídali, že se ve svém břevnovském tusculu stále intenzivněji zabývá vlastní tvorbou, z níž tu a tam bylo možno něco spatřit také ve smíchovském atelieru nebo na výstavách. Realizace pro architekturu, jichž se úspěšně zhostila, upozornily zřetelněji na potenci jejího projevu. Přiznávala v jejich měkkém tvaru i rytmu konkávních i konvexních částí wagnerovské dědictví. Alegorizující náměty odpovídaly dobovým požadavkům objednavatelů, ale lyričností pojetí a zobecňující, nepopisnou modelací převyšují obvyklý průměr tehdy oblíbených sochařských "výzdob" architektury.

(V této souvislosti není bez zajímavosti uvědomit si odlišnost předpokladů, s nimiž k podobným zadáním přistupovali absolventi sochařských škol Vysoké školy uměleckoprůmyslové a pražské Akademie výtvarných umění právě v této fázi vývoje. Na Akademii se vycházelo ponejvíce z pomníků, jejichž ideově politický význam byl nadjiné ceněn. Ve vztahu k tvaru zde určujícím měřítkem byla tradice 19. století, z níž vzorem byla modelace draperie, zpracování postoje, výmluvného gesta, případně psychologické charakteristiky zpodobovaného - což se většinou automaticky přenášelo i na plastiky, určené soužití s architekturou. Zaměření Umprum na "užití díla v životním provozu" dovolovalo v pojetí formy - vedle aktuálních nároků na ideovost, srozumitelnost a pod. - zřetelněji respektovat vlastní podmínky architektury, jejích hmot, daného prostoru a jeho vztahů. To znamenalo jisté svobodnější zacházení s tvarem, v jehož koncepci mohly se tím pádem promítnout i podněty a nálezy moderního řešení, jež byly živeny i nově získanými informacemi o pohybu světové plastiky právě v souvislosti s architekturou. Wagnerovi žáci byli kromě jiného seznamováni i s restaurátorskou prací při obnově sgrafit (ale i plastik, čímž jim učitel moudře rozšířil technologické znalosti, jakoby vytušil, že jich budou moci při nedostatku vlastního sochařského uplatnění využít...). Pro mnohé se toto rozšíření profesionálních znalostí stalo praktickou školou pro poznávání poměru výtvarného činitele k prostoru a organismu architektury i proporčních vztahů forem a hmot. Po čase se rozdílnost školení na obou učilištích v tvorbě setřela. Ve zmíněné době však určovala přístup k řešení těchto úkolů: pro jedny byla volná plastika nebo relief prvořadě ideovým přídatkem architektury, zatímco pro druhé byla tzv. stavební plastika organickou součástí architektury, jako činitel formotvorný i prostorotvorný, vázaný mimo jiné i koncepcí stavby. To mělo vliv i na pojetí sochy, volně umístěné v prostoru, a usnadňovalo překonávat pouta konvenčního tradicionalismu.)

Zmíněné předpoklady uplatnila Věra Janoušková v realizovaných veřejných plastikách. Sečteme-li je se získaným poučením z práce na celé řadě drobných figurálních komposic, stane se pochopitelným proces rychlého dozrání jejího projevu v závěru 50. let. V ne-

sčetných mutacích navenek žánrově motivovaných ženských postav je ve stavbě i modelaci patrný postupný odklon od wagnerových východisek ve prospěch inspirací gutfreundovských a možná i okouzlení drobnou plastikou řeckou z jedné a negerskou z druhé strany. Koncepce tvaru zeslabuje závislost na objektivním modelu a dovoluje skladebnými prvky i uvolněnou modelací přeměnit motiv ve znak, v němž nosným programem obsahu je pocit ze skutečnosti. Podobný pohyb vývoje dokládají i práce veřejného určení, jako plastika Matky s dítětem (realizovaná v epoxydové pryskyřici před školu v Příbrami). Sdělný námět je oproštěn od žánrových sklonů, působí lapidárností znaku, nevypráví. Hladká, uzavřená forma, klenoucí se z vnitřku pevností svého objemu podporuje si polohou umístění komorní charakter a srůstá s okolím, přičemž proporční vyvážeností i jednoduchostí působí monumentálně. Snaha o osvobození od konvenčních přístupů, která charakterizuje tuto etapu sochařčiny práce, je vyjádřena i volbou chemicky vyrobeného materiálu jako realizační hmoty. Janoušková zkoušela tehdy pracovat i s jinými podobnými materiály, ale výsledky jí většinou neuspokojily; podstatným rysem tohoto úsilí však byla pozornost, jíž začala věnovat materiálu. Od této doby stal se pro ni integrální součástí výrazových prostředků. Nabízel jí kombinace hmot, které si oblíbila již při práci s tapiérii, dovoloval střídání fakturu povrchu a násobit v tvaru jeho haptické, optické i jiné výrazové možnosti, dovoloval změny ve stavbě formy. Připouštěl konečně skládání zděnlivě nesourodých hmot (např. sádra+struska+patina) nebo slučování různých metod práce (modelování, konstruování, sestavování oalitých i hotových prvků). Ve figurách ze škváry, strusky a sádry oživovala se její chuť po vlastní výpovědi materiálu i jeho podněcujícímu vlivu pro asociativní proces, určující konečnou podobu tvaru. Na úkor optických ilusí dosud převážně malebných forem, oblévaných klouzavým světlem, začala dávat důraz na sensuální účinek hmoty, jež se pro ni stala reprezentantem soudobé krásy. Tím si otevřela cestu k používání šamotu, z dalších kombinovaných litých nebo kujných hmot až po prosté kovy, zvláště pak plechy, kryté barevnou vrstvou emailu. Původně především smyslové vzrušení tvary a vlastnostmi různě tvárných materiálů začalo ji za-

jímat ve snahu jejích výtvořných realit v pochopití. Díky o sobě dráždily její tvůrčí vůli tím spíše, že ve stavu, v jakém je nalézala, byly často příčinou pohybu její fantazie, navolňovaly představy, které do nich a jejích podob vkládala. Považe jejího myšlení v tvarech odpovídal tento dialog s hmotnou podobou skutečnosti více, než aby spoléhala na volbu apriorních idejí (tím méně pak tématických zakázek), jež by měla v tvorbě sledovat.

Výsledky tohoto procesu sebepoznání byly zprvu patrné na zmíněné proměně koncepce jejích komorních plastik, o nichž bylo hovořeno. Zveřejnila je na své první samostatné výstavě, již uspořádala v Praze spolu s Idrienou Šimotovou. V protažených, nebo naopak zbytnělých hmotách těl, hlav, údů jejích figur, které postojem i pohybem naznačovaly klid a koncentraci, nešlo již jen o uvolnění vazeb k modelu. Znakový charakter sochařčiny tvarové mluvy využíval napětí mezi expresivními složkami modelace a srozumitelnou obvyklostí námětů, vymezených intimním světem. Byl interpretován ve světle projevených nálad, citových stavů, smyslových pohnutek, lidských vztahů, obracel pozornost od vnějšíku viděného k niterným vrstvám prožitků. Lyricky něžná poloha byla stále zřetelněji překrývána snahou o pádňější výraznost forem, zvláště tam, kde vedle modelace účinkoval syrová struktura nezvyklých hmot. Sochařka si uvědomila, že ve spojení tvorby s hmotou nejen jako stavebných, ale též významových komponentů otevírá se jí nová cesta tvorby.

K jejímu vytýčení zajisté prospelo, že začla být uznávána jako nové individuální v řadách poválečné generace, jež na přelomu 60. let vstupovala na veřejnou scénu již jako vážný činitel vývoje českého umění. Pro ni osobně však bylo podstatnější, že si uvědomila rozsah a potence svého talentu a směr, jímž měla na příště uměleckým obrazem hledat tvář své doby. Zhodnocení výrazových možností materiálu jako závažného součinitele řeči plastiky, pomohlo zaměřit její pozornost na předmětný svět, který ji obklopoval a jež se stal pro ni zdrojem poesie, kterou se rozhodla objevovat. V něm našla základní tématickou polaritu člověka a jeho věcí, která jí byla blízká a umělecky i lidsky ji přitahovala. Byly to konečně také zkušenosti ze sešívání

tapiserií, realizací pro architekturu i v oblasti figurální plastiky, které usnadnily její příští tvorbu. Jejím signálem byly první koláže a assembláže objektů ze svého závěru 50. let.

II. Poesie obvyčejnosti

Základem nové etapy tvorby Věry Janouškové byla bezpochyby svobodnější atmosféra v kulturní oblasti. Z výstavních konfrontací i výměny informací vědělo se více o situaci našeho umění a pohybu umění ve světě. Na těchto podnětech však nebyla sochařka přímo závislá. Pro ni bylo podstatné a rozhodující objevování výrazových možností tvaru, jež jí poskytovala její představivost i cit pro poesii věcí, jejichž nálezům se začala věnovat. Říká: "Jako dítě si velmi dobře pamatuji na hraní na písčovníku, kde byly rozbité kusy hrnců a jiné hliněné střepy, které plnily dokonale mou představu stáda krav..." Tyto vzpomínky nebylo obtížné revokovat, neboť odpovídaly jejímu výtvarnému chápání přítomnosti. Příčné inspirace předmětů a materiálů z obvyčejného života kolem ní byly natolik silné, že posouvaly nejen výběr motivů v jí nejbližší námětové oblasti, ale na čas měnily i způsob využití modelační techniky. Figura, jež jí dosud byla substitutem básnického příměru prožitku ze skutečnosti, spojuje a prostupuje se nyní s věcmi, z nichž je sestavována, nebo sama vše se stává ústředním motivem. Aby mohla esteticky zhodnotit věci i materiály, a využít emocionálního účinku hmoty, mění techniku své sochařské práce. Základem tohoto úsilí je jak touha po pravdivosti umělecké řeči, hovořící o věcech a figurách tvarem věcí nebo figur z věcí i neřízená radost z objevů poesie obvyčejnosti, již nalézala kolem sebe. Měla k této vrstvě skutečnosti důvěrný vztah, neboť jí ztělesňovala pevně zakotvený okruh prostředí člověka. Inspirace nalézánými předměty se stávala čím obsedantnější, čím více si uvědomovala, jaký pohyb ve zmíněném okruhu reality nastal, kolik předmětů s člověkem spojených koloběh moderního provozu odsuzuje k rychlé zkáze a zapomnění, kolik věcí vyřazuje ze služby a nahrazuje konsumním zbožím amorfního charakteru. "Vzpomínám na nálezy řetězů", sděluje sama k této otázce, "želez i kování vozů ve stodole v Dolní Kalné, kde jsme v padesátých letech s Vladimírem v domě

jeho rodičů pracovali. Za rukodělná opracovanost se ni na nich moc líbila. Z toho pak také vznikl první relief želez, vsazený do sádky, z roku 1958. Pak následovaly nálezy smaltovaných hrnců, ale ty už patřily šedesátým letům".

Všímá si tedy jednak věcí samých, jednak jejich řemeslné opracovanosti. Úbojí souviselo s obdivem k materiálu těchto objektů i k jejich tvarům nepřímo s reakcí na jejich osud. Umělecký cit dovoľoval jí ovšem dohlédat za praktický kontext těchto předmětů a sledovat jejich širší významové vazby. Chtěla je výtvarným zpracováním vyjavit v rovině, jež by připomněla člověku jeho vlastní tvář v těchto předmětech. Je možno připustit, že pozornost k tomuto světu předmětů přestávala být, zvláště u lidí z měst, výjimečná: tehdy začaly se sbírat celé kolekce starých hrnků, lahví, sklenic, výrobků kolářů, řezbářů a jiných řemeslníků a prezentovat jako dekorace - pokud možno v intaktním stavu. Často byly to fetiše reprezentace, někdy vyjadřující sentimenty vůči minulosti, lépe či hůře míněné projevy kulturnosti, v nichž byla slyšitelná ozvěna resignované úcty k řemeslné práci, již se kdysi dařilo v těchto výrobcích uskutečnit harmonii mezi krásou a účelností. Příčiny nálezů Věry Janouškové se však s důvody vzniku zmíněných malých "domácích muzejí" volně mýjely. Neusilovala o nostalgické vyznání minulosti nebo rekonstrukci jejích zapuzených hodnot. Myslíla a cítila soudobě, vědoma si procesu odcizení, jež prorůstá moderně organizované společnosti a projevuje se až po anonymní vztah člověka k věcem, které jej obklopují a slouží mu. V předmětech, z doby dávnější i nové, v objektech technických ze seriové výroby i ve střepech, zlomcích i deformovaných částech rukodělně zpracovaných, jak je našla na smetištích a skládkách, setkávala se s poselstvím zhmotnělé práce, která pro ni nebyla anonymní. Vyvolávala představy osudu lidí, kteří tyto předměty vyrobili, i těch, jimž sloužily, kteří jimi byli obklopeni v průběhu individuálně odlišných životů. Dovedla v nich číst jejich jedinečnost. Byly jí znamením konkrétního času, v němž vytváří se vztah člověka k věci, jež stojí u jeho zrodu či umírání, dotváří prostředí radosti i smutku. Není tedy v jejích asamblážích ani bláhový protest proti nelítostnému koloběhu předmětů, jichž se lidé zbavují, aby

je vyměnili za nově získané, ani reflex z nadvýroby zboží, zaplavujícího trh, jež byl jedním z podnětů amerického pop-artu. Jsou jen materiálem, který dovoluje vytvořit příměry a metafo-ry, inspirované prožitky současnosti. Snaha o sdělnost zůstává podstatným rysem sochařčina projevu. Její asambláže a koláže podržují si figurativní ráz; jeho kořeny tkví kdesi v lidovém výtvarném i básnickém umění se vši jeho citovostí a smyslo-
stí. V tomto směru vrací se na mysl tvrzení Čapkovo, že "lido-
vost není populárnost", jež dále rozvádí: "Tvrdím, že každý
velký umělec právě z této moderní epochy nesl v sobě něco lido-
vého, národního... v každém z nich je něco, ba mnoho národní
melodie, lidového citu a ducha, už tím, že přece ani to nejvyš-
ší umění se netvoří jen z dovednosti..." (J.Čapek, Psáno do
mraků, op.cit., str. 13).

Bylo hovořeno o souběžné změně sochařčiny techniky. Vskutku,
došlo u ní k obratu od modelování ve prospěch sestavování plas-
tického tvaru z částí, úlomků nebo souboru objektů. Tento způ-
sob si vyzkoušela zprvu v reliefních stélách. V jejich koncepci
dotkla se okraje abstrakce tvaru, avšak ani v nich se nezbavila
poukazu k předmětnosti, zvolených námětů. Způsob plastické
asambláže, který rozvíjela, sochařce vvhovoval. Dovolil jí
uplatnit nejen její schopnost improvizace, ale i metodu výtvar-
né hry, jimiž navazovala na blízké jí rysy tradice avantgardní
tvorby a zároveň nalézala systém vyjadřování, který jí usnadňo-
val zachovat v každém díle živou bezprostřednost osobního pro-
jevu. Samo modelační zpracování tvaru natrvalo nikdy neopustila:
její stély mají modelované lůžko, na němž rozehrává reliefní
děj uplatněním vložených struktur hmot nebo sestavou objektů.
Po několikaletém intenzivním soustředění na plastiku, kompono-
vané z kovových částic nebo emailových střepů (v nichž později
paralelně s ostatní tvorbou pokračuje) se ve svých plastikách
k modelaci vrací. Jejich předobrazem (nikoliv modelem) nebo
někdy přímo kostrou jsou lidské výtvo-ry nebo přírodniny, jimž
povětšinou dává definitivní podobu plastiky osinkocementovou
hmotou. V případě Janouškové lze hovořit o sochařské kombinova-
né technice: střídá ji podle povahy materiálu, zámeru, námětu
a struktury obsahu díla, sledující významové vyznění použitých

výrazových prostředků. Z hlediska vlastní formy bude od této doby doprovázet velkou část její osobní tvorby princip frontality: nejen v reliefech, ale i trojrozměrně koncipovaných skulpturách. Praxe souběžně vznikajících koláží, vázaných na plochu pozadí, tu není zanedbatelná. Jinou záležitostí je ovšem sám vliv techniky struktúrního sestavování tvaru, který otvírá nejen možnosti realizace niterných představ, ale obohacuje i obsah jejího projevu, včetně ovlaštění vztahu k jevové skutečnosti. (O této úloze techniky oprávněně píše Josef Hlaváček ve své rukopisné studii z roku 1977 *Posavantgardní umělec Jiří Kolář* - na str. 6: "Konkrétní analýza extremizování umělecké techniky v jednotlivých posavantgardních kruzích a u jednotlivých osobností... by ukázala, že rozvoj techniky je nutně i rozvojem nových obsahů, hledání nového smyslu společného a smyslu umění: smyslu, který se s kolektivním smyslem, podsunovaným každodenní mocí reality, zcela rozchází; cestou k řešení rozporu; snad cestou k chybějící syntéze a k navázání přervané kontinuity.") Cesta ke kombinované technice plastik byla u Janouškové diktována spíše snahou o navázání přímého kontaktu se vzrušivou skutečností, než puzením k technologickým výzkumům. Poskytla jí však cennější účast smyslovosti, přesněji tělesnosti v procesu vzniku díla. Tím se stala objevnou pro ni i s mu i v rovině, kde tento pocitový podíl nečekala. Překročení konvencí v námětu i technice otevřelo před ní svět, v němž cítila více než dřív možnosti svého subjektu na poli umění, jež pokládala za svůj osud.

Na otázku, kde brala odvalu k hledání nových forem a způsobů projevu v přitažlivých zjevech umění, jednou odpovídala: "Nejvíce to byl Picasso a vůbec Francouzi, Braque, Léger, Matisse, na cestách v zahraničí si vzpomínám na kamennou hlavu Modiglianiho, která mne tuze zaujala. Největší zážitky mám z cesty do Řecka v roce 1958 - byla pro mne ze všech nejpečnějšjí." Přímé setkání s díly, jejichž podněty odpovídají momentálním dispozicím a zájmům, zůstalo pro ni příznačné. Osobní zaujetí tvorbou, a to nejen výtvarnou, potvrzuje potřebu spontánního oslovení dílem, které jí připadá blízké stejně tak, jako se nechává uchvátit inspirujícím působením jeví z přírody či lidské skutečnosti. Bez spekulací a gest reaguje na široký rejstřík podnětů z oblasti

klasičské avantgardy. Byly oporou jejího hledání, odpovídaly její snaze po osvobození z vazeb návyků tradičního tvarobloví, osvěžovaly staré lásky z doby studií. Picasso stojí na prvním místě: uchvacovala ji zřejmě jeho iniciativa, schopnost proměnit tvář v tvář novým poznáním, odvaha začínat odznova, které byla pro Janouškovou aktuální. Zmiňuje i další osobnosti, s ním srovnatelné, ale značně odlišné, talenty, jejichž podstatnou složkou je výtvarný instinkt a sensualita. Vedle toho jmenuje řecké umění a kulturu, jistě i proto, že si tuto hodnotu ověřila z autopsie. Podobný názor opakovala v odpovědi na otázku, které epochy z dějin umění jsou jí nejbližší: "je to Řecko a pak začátek 20. století ve Francii". V archaisckém a předklasickém řeckém umění setkala se s pocity, které usilovala vyjádřit ve svých drobných plastikách, s citovostí, intimitou i komorností, které jí byly blízké. Ještě něco jí tu bylo ještě bližší, co obchovaly umělecky z Kyklád, i krétské či boiotské figury, ale stejně tak Koré a Kuroi, architektura i malba váz. Byl to řád umění, které přirozeně souzní s prostředím a jako samozřejmost prostupuje život intimní i veřejný, jak to v tehdejších polích bylo zvykem. Taková byla i její představa smyslu tvorby. Její výroky na dané téma jsou ovšem též hodně obecné: jejímu postoji chybí ctižádost, analyzovat podrobně umělecké zdroje inspirací a pro sebe si je dešifrovat. Stále má otevřené oči k širokému obzoru vjemů, leč její vnitřní svět je tak bohatý, že do sebe dovede vstřebávat jen podstatné, co mu odpovídá, nebo aktuální, co odpovídá dané chvíli.

Střídá okouzlení osobních a objektivně-získávaných informací (jejichž proud na přelomu 60. let knihami, časopisy, filmy, diskusemi, výstavami i podniknutými cestami stejně jako možnostmi konfrontací tvorby zesílil) měla bezpochyby na myšlení i činnost Věry Janouškové vliv. Nehledala v nich však, ani tehdy, ani později, návod pro vlastní práci. Nová seznámení se jmény a díly světového i našeho umění stejně jako podrobnější poznání těch, která ji již dříve zaujala, třeba kvalifikovat jako rozšiřování čuchovních kontaktů sochařčiných. Nejednou povzbudily oprávněnost jejích tvořivých kroků či podpořily tenkou vrstvičku její sebedůvěry. Bylo by však bláhové ze zjevných

i skrytých souvislostí dedukovat formální nebo metodické závislosti, jež jsou povaze sochařčina talentu cizí. Vlastní hledání, zkoušení i pokoušení formy k vyjádření prožívaného obsahu života zůstalo pro její práci dominantní. Pustila se na pouť po křehké lávce objevů, jejichž objektivní důsaznost si příliš nepřipouštěla. Oprávněovala si sladké pokušení získané svobody a podnikaného duchovního dobrodružství (což poměřovala nabytými zkušenostmi a podmínkami umělecké činnosti) tím, že pracuje pro sebe a nekoná proti nikomu.

III. Tušení souvislostí

Bylo již hovořeno při charakteristice východisek sochařčiny tvorby o podílu příkladů některých osobností z české avantgardy na jejím vývoji. Vedle přímého vlivu atěného Josefa Wagnera (jehož neoklasicismus se jí v určitém bodě vývoje začal jevit stále vzdálenější) působila na ni intenzivně práce Otty Gutfreunda. Nevádí, že si později, než někteří z jejích kolegů z Wagnerova atelieru, osvojila poučení z jeho tvářící koncepce. Pochopila jí ve směru vyjadřování, který sama sledovala (stavba tvaru, expresivní rysy, použití barvy, obyčejnost námětů, koláže; kubistické období i nová věcnost). Zvláštní přitažlivost měl pro ni Josef Čapek. Vycítila správně, že mezi jeho názory filosofickými a uměleckým postojem (až po společnou afinitu k umění lidovému a primitivních národů) existuje hlubší relevance, která odpovídala jejím přístupům. Měla ráda jeho umění, v němž jí mnohé prostotou výrazu a pádností obsahu vzrušovalo (jako "kolážový" charakter některých obrazů kolem let 1920, jako Černošský král, Mr. Myself, zdůrazněná frontalita komposice, "lidový" kolorit). Aniž bychom stopovali další, méně podstatné kontakty sochařčiny s dědictvím domácí avantgardy, k němuž se jako celku hlásila, stojí z mladší její vrstvy připomenout zjev Františka Grosse, v jehož tvorbě z 30. a počátku 40. let nalézala některé důležité příbuznosti cítění (skládání předmětných forem k imaginativnímu obrazu, významově poukazujícímu k civilizaci přítomnosti).

Jinou vrstvou, která se nutně dotýkala uměleckého myšlení Věry Janouškové, byla stále živěji hledačská cesta jejích současníků.

Byl již jmenován Vladimír Janoušek, který zvláště v určitých fázích byl jí nejen lidskou, ale i uměleckou oporou (cit pro měřítko tvaru v prostoru, rady při jejich monumentálních realizacích, pomoc při uplatnění nových technik a technologických postupů a pod.), aniž by jejich tvůrčí soužití bránilo rozdílnosti jejich projevu. Jaromír Zemina postřehl právem (úvod do výstavy V. Janouškové v Českém Těšíně, 1982, str. 4) souvislost její metody ve "skládání jako tvůrčím principu" s prací Zbyňka Sekala, Karla Nepraše a Aleše Veselého. Od výtvarné všestrannosti a intelektuálních šifer Sekalových liší ji bezprostřednost a spontaneita znakového vyjadřování, je jí vzdáleno i monumentální gesto Veselého. S nejbližším jí Neprašem rozchází se v interpretaci námětu i rozdílnou polohou humoru, v neposlední řadě i výběrem motivů. V poetickém zření světa lze hovořit o styčných bodech s dílem Jiřího Koláře. Netýkají se jen podobností, které nabízí sama metoda koláže a asambláže, ale zřetelněji práce s poetickou asociativností tvaru, byť u sochařky zůstává očitěji vázána tradičním výtvarným řádem, k němuž básník přistupuje přes pojmovou strukturu slov.

V předchozí kapitole byly citovány sochařčiny výroky, jimiž povšechně označila svůj následnický vztah ke světové avantgardě. Na přelomu 60. let, kdy jí do krve vešly pochopené zásady kubismu (jak o tom byla řeč), jevila se jí tvorba avantgardy nikoliv již jako zdroj podněcujících objevů, ale samozřejmost jazyka umění a jeho vztahu ke skutečnosti. V této souvislosti stojí za povšimnutí názor sochařky Louisy Nevelsonové (mezi níž a V. Janouškovou narazíme na pozoruhodnou souběžnost", který vyslovila na adresu Picassovy Guernicy (Aubes et crépuscules, éd. Des Femmes, 1983): "Když jsem ji uviděla, věřím, že se mne dotkla daleko více než kterékoliv jiné z velkých děl malby... Především s ohledem na barvu: černou, šedivou, bílou; poté s ohledem na použití forem... a konečně vzhledem ke způsobu, jakým autor rekonstruoval svět... stačí jediný pohled na tento obraz, aby se změnil váš viditelný svět, změnilo stanovisko k formě, pozměnilo naše pojetí tvarů. Tím pádem nám všude a stále, svým obsahem a vším, čím nás oslovoval, byl samou podstatou lidskosti. Ztotožňovala jsem se s kubismem od jeho počát-

ků, od Cézannea. Zнала jsem díla Braqueova i Picassova od prvního období; byla složitá, klamná i pozoruhodná. Avšak teprve, když jsem uviděla Guernicu, měla jsem dojem, že je v ní vše... tento obraz nemohl být namalován nikdy předtím. Když se daná otázka zkoumá, je zřejmé, že kubismus byl nutný k tomu, aby takováto výpověď mohla vůbec vzniknout..." Identita východisek, jak je z citátu patrné, měla obecný význam pro hodnocení avantgardy tvůrci, kteří se ke slovu přihlásili po druhé světové válce a museli se vyrovnat s obsahovou nosností nových forem. Ať byly příčiny jakékoliv, docházela Věra Janoušková ve zmíněném období k analogickým závěrům. Pod tímto úhlem přijímala též tehdy reaktualizované (a to nejen u nás) výrazové způsoby, jak je přinesl dadaismus a Schwittersův Merzbau. Jeho metodu sestavování a skládání motivů, tvarů a předmětů konfrontovala s významovými asociacemi, pramenícími v podvědomí, jak je uvolnil surrealismus. Inspirace z těchto popudů nejspíše odpovídaly jejímu instinktivnímu chtění a citění. Proto také máje vědomě jiné proudy, ať nefigurativní nebo konstruktivní.

Simultánně si uvědomovala, že svět, na který avantgarda reagovala, se již změnil. Posun v uměleckém vědomí doby otevírá problematiku obsahu, tvarosloví i smyslu umění jiným směrem. Janoušková s ním hledala kontakt ve zdrojích vlastní představivosti, ale i zázemí domova, venkova a přírody, které jí nabízely dostatek materiálu ke konstruování jejích soch i koláží. V nich mohla komentovat i oslavit předmětný svět, objevovat v něm své současníky. Nezdají se tedy pro ni určujícím fenoménem křehká pouta, jimiž navazuje na figurativní stavebnost Brancussiho, Giacomettiho, Gonzáleze nebo nový mýtus M.Duchampa. Zajímavější je oblast formálních analogií s širokým rejstříkem plastických objektů oné doby i rozdíly a styčné body mezi touto a sochařskou tvorbou.

Jindřich Chaloupecký připomenul (v úvodu ke katalogu výstavy V.Janouškové, Galerie V.Špály, Praha, 1965) aktuální návrat k "poezii smetiště" z období mezi dvěma válkami (včetně přístupu Zdenka Rykra) a vyjmenoval celou plejádu umělců současných, kteří "montují svá díla z nálezů věcí, odvržených na okraj naší civilizace": od Dufrena, Rotelly a Hainse, přes slisovaný automo-

bil Césarův, objekty Jean Tinguelyho a Roberta Jacobsena po americké sochaře W.Stankiewiczze, L.Nevelsonovou, Johna Chamberlaina až po temní pop-art. Tendence k antiestetice u této vlny, ať je diktována karikaturou spotřebního blahobytu nebo koncepcí šoku ze skladby motivů a jejich zformování, tehdy vskutku zaujala široký okruh tvůrců (jako Davide Smithe, Marka di Suevo, Roberta Rauschenbergra, Ettore Collu, Jasona Seleyho, Lee Bontecaux v Americe a v Evropě Armana, E.Paolozziho a další). Má společného jmenovatele v návratu k předmětnosti a banalitě proti vznešenosti obvyklých symbolických (neřku-li alegorických) námětů. Jejich geneze je ovšem různá; u jedněch je pokračováním konstruktivistických směrů, u jiných surrealistických objektů, Američané mohli se opřít i o neoromantickou nostalgii do krabic uzavřených objektů Josepha Cornella. Přínosem této vrstvy byla i svěží tvorba Japonců, nezatížená hlubšími vazbami s tradicí evropského sochařství, pracující s novými hmotami, barvou a směřující ke koncentraci lásku. Jejich orientální sensualismus protupuje tuto tvorbu odlišnou notou erotické symboliky (Tetsumi Kuda, Jajoi Kusami). Zpředmětnění námětu signalizuje proti nadvládě abstraktních projevů jistou obnovu figurace, jak to dosvědčují sériové odlišky věcí i figur u G.Segala, rané práce Ed.Kienholze i jejich pokračovatelů či assembláže a polychromovanou řezbou Marisol (Escóbal). Je to ovšem jiná figurace, než ta, s níž se setkáváme u M.Bonomettina, G.Richiera nebo italské poválečné plastiky (Martiniho, Mariniho, Manzua a dalších). Ta evropská vyšla z obnovy vzezření se starším účelstvím, na jehož okraji ve směru pojatí a výrazu stanou porléze kreace Niki de Saint Phalle nebo Jeana Dubuffeta. Jakkoliv se zřejmě naznačené proudy a individuální projevy mohou jevit jako vzájemně si odporující a neřlučitelné, spojuje je vedle revidované předmětnosti, konkrétních motivů ve figurativnější či abstraktnější pojetých kompozicích též evidentní touha po přímém kontaktu s empiricky vnímanou, poznávanou a do výtvarného řádu formovanou realitou.

Partiální a částečně dosti nahodilé poznatky záněné vrstvy soudobé plastiky Váru Janouškova jistě povzbuzovaly. Enumerativní šíře jmen a tendencí prokazuje, že jí však nebylo zapotřebí přiknout

je aplikováno u programů. H. Hoffmann, M. Janáček, J. Nevelsonová, význační představitelé na pop-art a zvláště Klausenborg, objevení díla pop-artu v citovaném katalogu její výstavy v Praze v roce 1965): "Myslím, že skutečně nešlo o pop-art... vycházím ojíjinač. Zvlášť to je první asambláž - ten termín není přesný a používám ho jen pro stručnost, myslím na ty první plastiky, kde jsem používala hotových věcí, vycházející svou artedou z některýchPicassových plastik. Němohu za to, že se zapomíná, co všechno se vynalezlo v kubismu. Pop-art není metoda. To je směr, a já nepatřím k těm, co směry vymýšlejí." Její umělecké sensibilitě vyhovovaly původní inspirace reality, v níž žila a představ, které ji neplňovaly. Materiál, věci, jejich barva, tvar, ale i významy, možnosti objevné sklady předmětů, v nichž rozpoznávala stále tense k ři uraci, příroda, lidé, vzpomínky, pocity z dotyku nalezených objektů, reflex tělesnosti v tvoru, dobrodružství práce, v jejímž průběhu se jí zjevovaly netušené vazby formální a obsahové - v souhře těchto faktorů rožil se svět jejích forem. A nic třeba přičítat faktory specifického prostředí, od něhož se její bytostné prožívání skutečnosti nikdy neodtrhlo - počínaje třeba sfirkou otcových českých polodruhokarů s fantaskními obrazy a barevnými vrstvami, přes vkořeněný smysl pro krásu řemeslné práce a jejích stop, o němž byla zvěsta, k hlubokému vztahu k řorovu, krajině a přírodě, místům, vesnicím a lidem i jejích věcech, v nichž zrcadlí se děje a osudy v kontinuitě života. V těchto dvou vrstvách je třeba hledat podstatné pozadí sochařčiny tvorby i pramen jedinečnosti jejího projevu.

Neodvozenost svébytné sochařské řeči Věry Janouškové vystupuje ještě zřetelněji ze srovnání s tvorbou a názory dvou osobností světového umění, věkem starších, ale datem nástupu k osobitému projevu sochařce blízkých. Týká se Louisy Nevelsonové a Jeana Dubuffeta. Louisa Nevelsonová (narozená r.1900 v Kijevě, odkud s rodiči přesídlila v r.1905 do USA, kde žije, vystudovala malířství; pracovala s H.Hoffmanem a pomáhala při nástěnných malbách Diego Riverovi ve 30. letech; první výstavu plastik měla v r.1941 v New Yorku, za války vystavovala ještě se surrealisty - emigranty z Evropy, ale sochařskou proslulost jí zajistila až

výstava Les - v r.1956 v New Yorku - a výstavy v Galerii Jeanne Bucher v Paříži (z nichž první se konala v r.1953, odkdy se jí začal otevírat svět) představuje vyhraněný typ poetiky předmět-
nosti. Své asambláže v reliefech a totemických skulpturách se-
stavovala zprvu převážně ze dřeva. V newyorských ulicích sbíra-
la fragmenty nábytku, beden, krabic a jiných kusů opracovaného
dřeva, aby z těchto nalezených zlomků skládala v duchu malířsky
cítěného výtvarného řádu své plastické komposice. Kontrast tma-
vých a světlých tónů, počítající v prostorových vztazích
i s účinkem stínu, hledá harmonii v poměru vertikál i horizon-
tál, čtverce a kruhu (jež jsou jí "výrazem lidského ducha", jak
sama říká). Rozmnožuje tak formové dědictví kubismu, k němuž se
hlásí. V 70. letech, kdy vzrostl počet jejích monumentálně zalo-
žených komposic, obohatila skladbu svých plastik o další naléza-
né materiály vyřazené z životního provozu. Reliefy, jimž dominu-
je stanovený rytmus abstraktních znaků, podobných hieroglyfické-
mu písmu, patří vedle volných nefigurativních skladeb k důležité
části jejího projevu. Právě v nich, presentovaných často v podo-
bě otevřených či polootevřených skříní, je patrné sepjetí s ma-
lířskou osnovou, podtržené v komposici celku i detailů zhusta
uplatňovaným principem zátiší (doslova "nature morte"). Metodika
skládání prvků z nalezených zlomků objektů, frontalita komposice,
práce s předměty, příbuzná s ready-made a v neposlední řadě ku-
bistické východisko napomíná souběžnost s prací Věry Janouškové
(která se sama s projevem Nevelsonové setkala prostřednictvím
reprodukcí až kolem poloviny 60. let). Liší se však temperamen-
tem, volbou materiálu, vztahem k významové složce objektů a je-
jich výběru. Rozdíl nejmarkantnější je pak v sochařském přístupu
Janouškové k asambláži, bezprostřednost ve skladbě plastik, jimž
ponechává jejich původní předmětnost působit až po nahodilost
překvapujících setkání z nově vzniklých vztahů, jak v procesu
tvorby vznikají.

V tomto směru zdá se být případnější srovnání sochařčiny práce
s tvorbou Jeana Dubuffeta, jehož osvobodilo diletantské výcho-
disko a priori od tradičních vazeb malířské profese. "Nevidím
účel v sestavování barev proto, aby jejich skladba potěšovala
svou ušlechtilostí. Pokud by malba měla sledovat pouze tento

cíl, neztrácel bych takovouto činností ani hodinu z mého času... Malba pracuje prostřednictvím znaků, které nejsou abstraktní a netělesné, jako slova. Znaký malby se daleko více ztotožňují s věcmi. Kromě toho pracuje malba s hmotami, které jsou samy o sobě živými podstatami. Proto nám malba dovoluje pronikat hlouběji k věcem, přiblížit se jim, než by toho byla schopna slova." (J.Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, sestavil H.Damisch, Ed.Gallimard, Paris, 1967, díl I., str.94).

Smělé rozhodnutí V.Janouškové, hledat nově ve věcech nalezených a rehabilitovaných obraz současnosti, odpovídá konkrétnímu pocitu doby, který revokuje v mnohém právě postoj Jeana Dubuffeta (narozeneho r.1901 v Le Havre v rodině obchodníka s vínem; po krátkém studiu malby na střední škole a v roce 1918 na Academie Julian, kde navázal přátelství s některými představiteli pařížské avantgardy, studuje jiné obory humanitní; pak se nadlouho věnuje obchodu s vínem; v roce 1942 se definitivně vrací k malbě; po prvních výstavách ve 40. letech začíná sledovat vlastní program *l'art brut*, jež mu zajistí ohlas v 50., ale především v 60. letech; jako osamělý chodec neguje stejně klasickou moderní tradici jako estetiku nefigurativní malby; praxe malby a grafiky otevírá mu možnost vyjadřovat se v seriích obrazů - *Horloupe*, 1962 - postupně odpoutává obraz z rámu a pomalované objekty z plastických hmot staví do prostoru jako architektonické struktury - *Le cabinet logologique*, 1966-67 -, *enviromenty* a monumentální plastické solitéry v přírodě - *Jardin d'hivers* - a v 70. letech divadelní praktikably i kostýmy). Estetika brutality v Dubuffetově projevu má zřetelně osobní charakter; umožňuje autorovi vypovídat z neobvyklého úhlu o specifických stránkách své doby. Valí se mimo navyklá řečiště umění, hovoří z nezvyklé strany. Divokou barevností a vyhraněnou skladebností obohacuje prvek fantastiky v rámci výrazových prostředků. V odvaze k vyzdvížení reality námětu, v pozornosti k obyčejnému jako pomíjené součásti reality shoduje se s jeho přístupem i Věra Janoušková. "Čím je věc banálnější," říká Dubuffet (*Prospectus*, op.cit., díl II., str.62) "tím více ji sleduji... Ve své malbě chci objevovat vidění průměrného a obyčejného člověka... aniž bych užíval technik, které jsou mimo jeho obzor... abych se tím

pokusil o zložení velkých slavností... hovořím o slavnostech myšlenky... slavnostech humoru a deliria. Umění samo se obrací k myslí, nikoliv k oku..." Jestliže lze o přijetí principu brutality v českém sochařství hovořit spíše v souvislosti s projevem J. Veselého a šátečnicki R. Nepřáde, spojuje Janouškovou s Dubuffetem spíše ona snaha o obnovu obvyklého ve věcech, rovněž i potřeba tělesnosti objektu jako formy figurativnosti. Také sociální zacílenost umění, nevzdání nepochopení, na něž naráží a s nímž musí s ohledem na nekonvenční prostředky počítat, je mezi projevy obou tvůrců podobná. "V naší době, v níž snaha po sociálnosti je tak jednomyšlná (a "odcizení" je tolik kumobeno), není nadále akceptován tvorba jiných uměleckých děl - navíc, jako důsledek jejich nepochopení - než takových, které se obracají k publiku, vypůjčují si jeho mluvu, baží po tom, aby si je podržily a získaly jeho potlesk. Takovéto vzájemné nepochopení může přivést umělce k naprostému nezájmu o publikum, dokonce až k nenávisti k němu... Zdá se mi, že ve všem tom je nevratitelný rozpor mezi uměleckou tvorbou samou a přáním, aby sloužila porozumění s publikem. Tento protiklad umělce mate; sám odmítá přijmout stanovisko "odcizení", které vyplývá z tvůrčí činnosti, a pokouší se marně o to, aby došlo ke smíru mezi jeho dílem a tužbou po splnutí se společností, aby získal ocenění i odměny... Není zřejmě většího nepřitele tvůrčí činnosti, než je společenský řád se všemi jeho výzvami, aby se tato přizpůsobila, podřídila, splýnula, jak to odpovídá požadavkům společenských vztahů... ačkoli má jen jedinou možnost přežít, pokud zaujme protichůdné stanovisko, odmítající a nepodléhatelné." (J. Dubuffet, prospectus, op.cit., díl I., str. 367-368). Jakkoli zní vyslovený názor paradoxně, postihuje markantně osud umění, jež nevzdalo se zjevnosti lidského obsahu i ve svých formách. Nejednou měla sochařka na podobný rozpor mezi upřímným přáním svého úsilí o kontakt s divákem a odmítavým postojem k dílu narazit (jako třeba v otázkách reportérky rozhlasu, které imputovaly její vystaveným pracím v roce 1962, že prý "urážejí důstojnost člověka..."). Nepřestala však hledat v banálních motivech reflexy života jedince, neboť je v nich

nacházel. Spolu s námitkami proti, aby ní nebyla i citlivost, které pod povrchním pohledem na skutečnost zjevně Sovellu vytušit. Byly tu však též podstatné rozdíly ve srovnání k Kalířovu postoji, dané jejím sochařským východiskem, ženskou citlivostí, v neposlední řadě i odlišností tvářčích podnětů, v nichž vedle významové stránky objektů na ni působila sama hmota materiálu jako zdroj představ i poetické výpovědi. V tomto smru revolvovala sochařka ve své praxi popudy, jimiž čájinám umění přispěla avantgarde ve svém počátečním stadiu a jež pro ni nebyla konservovanou tradicí. Není proto zbytečné ocitovat několik zásad z Technického manifestu futuristického sochařství, uveřejněného Umberto Boccionim v roce 1912. Doporučuje se v něm "zrušit v sochařství, jako v ostatním umění, tradiční vznešenost námětů" - předpokládá se, že "pronikáním těl a jejich částí jako plastických zón budeme mít ve futuristické sochařské kompozici plány dřevané nebo kovové, nehybné nebo mechanicky pohyblivé, aby vznikl předmet". Vedle toho se zde uvádí, že "i dvacet různých materiálů může v jediném díle přispět ke zvýšení plastické emotivnosti" (citováno podle knihy Z.Volavkové, Myšlenky moderních sochařů, Praha, Obelisk, 1971, str.241-242). Nesetkávají se po 50 letech v realizaci tohoto programu, aniž by jej cílevědomě sledovali, Nevelsonová, Dubuffet i Janoušková při všech rozdílech svých individuálních projevů, vyvolaných především otázkami, na které každý z nich po svém hledal odpověď?

IV. Objekt nebo socha?

Na tomto místě vnucuje se exkurs, týkající se nedávno teprve u nás dotčeného problému hranice mezi zobrazujícím uměním a objektem. V bilančních úvahách nad nedávno uplynulým vývojem (potežmo dědictvím avantgardy) se na počátku 80. let zamyslel sochař Zdeněk Palcr. Do popředí jako kruciální otázku postavil vztah sochy a obrazu k objektu (Možnost obrazu, příspěvek do sborníku 79 stránek pro Čestmíra Kafku, Praha, 1981, rukopis; Giacomettiho postřeh, verze 1. a 2., 1982, rukopis). Dotýkají se jí i některá zamyšlení filosofa Petra Řezka (zčásti vydaná v knize Tělo, věc a skutečnost v současném umění, Praha, Jazz

Petit č. 17, 1939). Zatímco nezkovy úvahy nad "jiným", jehož je v umění třeba k překročení hranice skutečného, jež "samo uměním být nikdy nemůže" (op.cit., str.236) se z hlediska fenomenologie dotýkají širokého okruhu otázek současného umění, zvláště pak iniciativ, přicházejících z nového umění amerického, soustřeďuje se Palcr k vlastnímu vymezení odlišnosti sochy a objektu, respektive objektu a obrazu, jež nás v souvislosti našeho textu musí zajímat. Odvolává se na rozhovor Alberta Giacomettiho s André Perinaudem (uvedený v Arts, č. 873, 1962) cituje sochařova slova, že "podle mých záměrů sochařství bylo něco jiného než objekt" a že "objekt není sochařství". Na základě tohoto postřehu rozvíjí Palcr fenomenologicky založenou úvahu nad rozdílem sochy, obrazu a objektu jako vážného jevu, konstatující, že "objektů přibývá a... nejenže ubývá soch, ubývá i na jejich významovosti a naprosto v množství i významu převažují objekty" (Postřeh 1, str. 1). Začátek nové vlny objektů, na něž navede současnost, datuje do období po kubismu, tj. od dadaismu, surrealismu, konstruktivismu a abstrakce, což se vztahuje podle Palcra i na koláž od doby, kdy se "osamostatnila a přibrala plastické prostředky u Arpa a Schwitterse" (Postřeh 1, str.2). Podle autora jsou umění zobrazující a objekt projeven dvou různých principů. Objekt existuje již od neolitu, charakterizován většinou rituálním spojením i chováním; i on je plodem kultury, s níž se ztotožňuje, jako se ztotožňuje s čímkoliv až po skutečnost samu (Postřeh 1, str.2-4). Tím objekt "obsazuje místo v prostoru jako věc mezi věcmi" (Postřeh 1, str. 3), avšak proti umění s ním mizí "významovost a hodnotovost", mimo jiné i proto, že jeho čas je časem "naléhavé nutnosti", takže, jakmile tato pomíjí, "pomíjí i význam objektu" (Postřeh 2, str.1). Netrvá-li tedy čas objektu, je tím pádem i jeho moc jen "mocí iluze", a objekt sám se "ztotožňuje s ilusí skutečnosti a o ní vydává desilusi"; proto je podle autora pro estetiku a dějiny umění "objekt desiluse prostředků umění zobrazujícího" (Postřeh 2, str.2). Umění zobrazující se proti němu od skutečnosti odděluje samou svou obrazovostí, vytváří si vlastní prostor, odlišuje se od kultury, jíž, jako systému, pouze nabízí, co objevuje (Postřeh 1, str.2-3). Pokud se týká vztahu k prostoru

a času "vytváření prostoru prostředky umění zobrazujícího zpřítomňuje tělesnost, čas sochy a obrazu je čas trvání, trvání stálé přítomnosti oddělení od skutečnosti", čímž se stává "tím, co je významovostí a hodnotovostí" (Postřeh 2, str.1). Konečně, oddělením představy od skutečnosti v zobrazujícím umění vzniká skutečnost duchovní; duchovní výkon stává se tak "sám sobě jiným horizontem než všechno, co jest" (Postřeh 2, str.3). Excerpované názory Palcra mohou tu jen rámcově sloužit zamyšlení nad problémem, který autora dovádí ke skeptickému závěru o negativních důsledcích převahy objektu v umění, a zvláště sochařství 20. věku.

I když se antinomie "zobrazující umění kontra objekt" jeví k výkladu krizových momentů soudobého umění velmi přitažlivá, není s to - nechceme-li ji použít jako dogma - zodpovědět na otázky celé problematiky. Především tehdy, přejdeme-li od pojmové explikace k samotnému umění, jeho struktuře i významové nosnosti forem a metod. Již začátek u Giacomettiho nabízí polemickou výhradu. Jeho negativní postřeh o objektech z roku 1962 (který se podle Palcra týká situace kolem poloviny 30. let), kontrastuje s jiným sochařovým výrokem (otištěným v *Minotaure*, č. 3-4, 1933, str.46): "Když už objekt je sestrojený, mám snahu v něm nalézt - proměněné a přeložené - obrazy, dojmy, události, které se mne hluboce dotkly (často bez mého vědomí), formy, které cítím, že mi jsou velmi blízké, ačkoliv jsem často neschopen je identifikovat..." Aniž bychom chtěli Giacomettiho chytat za slovo (že objekt je nositelem obrazu), je samozřejmě možné, že časem (pod vlivem invaze objektů i v souvislosti s vlastním vývojem) změnil výklad pojmu objekt, respektive názor na své objekty z ranného období. O vyhraněném postoji proti objektům nemůže svědčit jedna-dvě věty; takový postoj zaujal teprve Palcr. Neobstojí ani argument, že objekt je valnou většinou spjat s rituální funkcí; i Palcr připouští, že v určitých obdobích má tytéž vazby i zobrazující umění. Překonává-li toto své rituální spojení (či podněty) svým trváním v čase, neplatí totéž i o objektech, jak je z dějin umění známe a jak je vnímáme a čteme? Vazba rituální je jedním z vnějších projevů mýtu, v němž zrcadlí se vztah člověka ke skutečnosti. Toho dotýká se v širších

souvislostech Jindřich Chalupecký ve své Šucharpovské studii (Praha, 1984, rukopis); podle něj nejen ztráta mýtu, ale především nedostatek transcendentního obsahu a směřování, jež je umění (i bez náboženské formy) jako potřeba dotyku tajemství života a světa vlastní, řadí se k podstatným důvodům krise umění přítomnosti. Takový výklad zdá se přesvědčivější a bližší pravdě, než principiální rozdíl mezi obrazem a objektem.

Je tomu také proto, že principiálnost rozdílu jejich vztahu ke skutečnosti jeho nezávislé objektivitě není jednoznačná. U obou přístupů, uvažujeme-li o konkrétních jevových podobách i významových strukturách jednotlivých obrazů, soch a objektů, setkáváme se v tendenci, přístupu i podobách ječ s oddělením od skutečnosti, tak se stotožněním se skutečností. Právě v moderní době, kde určité vrstvy zobrazujícího umění zmrtvěly v konvenci, utápily se ve falešné iluzi naturalismu nebo lechtivé dekorace, byli to tvůrci objektů, kteří jejich prostřednictvím chteli vrátit skutečnosti její lidskost, esteticky ji zhodnotit a nalézt ve všech jejich živý význam pro obnovu a rozšíření řetě umění. Tak o nich hovoří Je n'arp: "Nada objekty jsou sestaveny z nalezených nebo vyrobených prvků, jsou jednoduché nebo různorodé. Činění před mnoha tisíci lety, Duchamp, Picabia ve Spojených státech, Schwitters a já během první světové války jsme prvními, kteří vynalezli a rozšířili tuto hry moudrosti a bistrozraků, jež měly uzdravit lidské bytosti ze zuřivého šílenství gerie a zavést je skromněji na jejich místo, jaké jim v přírodě náleží. Přirozená kráska těchto objektů tkví v nich samotných, jako je kráska kytice květin, kterou natrhaly děti..." (J.arp, *On my way, Poetry and Essays 1912-47*, Mittenborn-Schulz, New York, 1948: Dadaland, str.89). Objekt je pro umělce tedy jiná skutečnost než realita "kytice květin"; tím také odlišnost přístupu ke zpracování objektu od zobrazujícího umění neznamená eo ipso jinakost vztahu ke skutečnosti. Tak nezboývá, než se od teoretických premis vrátit ke konfrontaci objektů samých a s nimi též obrazů a soch, vázaných historicky konkrétně k určitému klimatu doby, tedy k našemu století. Pak budeme samozřejmě souhlasit s příčinami Palcova odporu proti módě objektů (kolik mód však naštěstí umění přežilo!) a z tohoto hlediska s jeho

obhajobou principů zobrazujícího umění jako tvorby duchovní skutečnosti. Pak ukáže se ovšem, že nikoliv sám problematický protiklad mezi zobrazujícím uměním na jedné a objekty na druhé straně, ale tvůrčí vztah ke skutečnosti jako složitému, strukturalizovanému celku s schopností oddělení díla ve formě obrazu, sochy i objektu od její zjevné, empiricky a racionálně poznávané podoby formou i obsahem je měřítkem a soudcem. Tehdy vydělí se objekty, které se záměrně jen ztotožňují s realitou, jako předměty mýtu civilizace, jako reprezentace falešné iluze, zastírané hrou na estetický řád, což se ovšem týká stejně tak nadprodukce vyráběného zobrazujícího umění, jež si na oddělení od skutečnosti jen hraje, zneužívající k tomu výrazových prostředků umění. Jak jedny, tak druhé z těchto projevů (držíme-li se Patočkovského rozdělení) tím, že postrádají metafysickou důležitost umění jako projektu člověka mimo zjevnou skutečnost do oblasti duchovní, dotýkající se objevně tajemna a neznáma, prezentují se navzdory rozdílnosti svých podob jako předměty metafysické. Proti tomu stojí nejen díla zobrazujícího umění, ale s ním jako jeho součástí i tzv. objekty, které svým tvořivým, aktivním vztahem ke skutečnosti jsou s to se od ní oddělit a objevovat její hodnoty, význam i smysl jako duchovní výpověď doby.

Dokládá to i nezaměnitelné objektivační působení umění, které, podle názoru prof. Jana Patočky, "činí zjevný základ, na kterém stojí všechno, i nejbanálnější i nejvyšší v našem životě; a dovoluje věcem i nám pnout se do prostoru, jehož dimenze rozestírá tak, aby i nepřítomné, nedané, neskutečné mohlo se setkat se skutečným a stalo se samo událostí..." (Jan Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, In: Sborník pětadvaceti, uspořádal Václav Černý, Praha, Čes. spisovatel, 1969, str.188). Za základní tvořivý zásah do okolí pokládá totiž filosof práci, jíž se člověk objektivizuje. Proto ve vztahu k sochařství samému pro něj "objektivace skulpturou není promítnutí představy o sobě do vnějšku, jak soudí Read, nýbrž skutečný přechod nitra do vnějšku, skutečná metamorfóza já ve věc. Skulpturní objektivace proto vytváří já, které je věc či spíše věc, která byla já,

k níž patří aktuálně já jiné než mé já aktuální; ale jiné je než mé aktuální, je-li dáno v aktualitě, je ty" (J.Patočka, op. cit., str.183 - podtrženo autorem citátu).

Předcházející řádky vyvolala pochopitelně otázka po objektech Věry Janouškové. V objektivizačním procesu, v němž se přeměňuje v novou skutečnost její subjektivně motivovaná tvářící vůle i představivost, reagovala nejen na aktuální klima, ale i na svou vnitřní potřebu vtažení věcí do svého sochařského zorného pole. Využila emanace poezie z předmětů (nikoliv jen jich samých), předmětů člověkem poznamenaných, které se jí - řečeno volně s Janem Patočkou - z kruhu já proměnily v ty, v možnost oslovení druhých i světa. Tím staly se obrazem skutečnosti, jež se k této přímo vztahují. Volnou symboliku figur ve zjednodušeně koncipovaných objemech, vyklenutých do prostoru měkkostí obrysů typu Sedící, Dvojice, až po expresivní ladění Pocty Gluckovi, Sedící se širokými rukávy či Postavy se zkříženými rukama nahradila soustavou znaků, které jí poskytly sestavy nalezených předmětů. Odpovídaly lépe plynutí jejích představ, uvolňujících se bezprostředním stykem s materiálem v samém procesu tvorby od vnějšího modelu k modelu vnitřnímu. Otevřel se jí z jiného úhlu svět reality, jíž dala výběrem jeho fragmentů nový tvar, skladbou nový význam a interpretací duchovní smysl. I když snad zaujetí nápaditostí formální stránky objektů mohlo jí zprvu připadat jako jednoznačné řešení aktuálních výtvarných problémů, obsah, s nímž se musela a chtěla vyrovnat, přesunul sochařčin zájem k významové struktuře jejího projevu. Důraz na obsahovou náplň objektů zajistil jim trvalost v hierarchii uměleckých hodnot. Právě v procesu realizace, jež byl pro ni tak důležitý, uvědomovala si, jak se objekt v mutacích tvaru stává pro ni "citovou potřebou", o níž ostatně hovoří sám Alberto Giacometti (v rozhovoru s Georgem Charbonnierem: *Le monologue du peintre*, Paris, R.Julliard, 1959, str.160): "Vidím-li svou sochu předem - zcela udělanou, což se v moderním sochařství děje skoro všem a i mně se v průběhu roku stává - předmět se vlastně tvoří v představě a pozvolna jej zahledám v hmotě v patřičných rozměrech. Podoba tedy závisí od citové potřeby předmětu. Realizace je jen práce s materiálem..."

V. Plastické myšlení v ploše a prostoru

Jen poznenáhlu zveřejňovala sochařka plody své nové tvorby. Bylo to na různých výstavách, především tvůrčí skupiny UB 12 (při jejíž první presentaci v Praze v roce 1962 vyvolala kolekce objektů Věry Janouškové rozruch), prostřednictvím reprodukcí v časopisech a konečně na samostatných exposicích své tvorby, v roce 1965 v Praze a 1967 v Liberci. Také tentokrát byla jí na hony vzdálena snaha někoho ohromovat novou koncepcí tvorby - a to tím spíše ve chvíli, kdy se to ve výstavních síních v Československu začalo zhusta dít. Publicitu příliš nevyhledávala, ale využívala nyní více příležitostí ke konfrontaci své práce s prací ostatních. Vyvolaný a rostoucí zájem o její tvorbu určovala nejen novost jejího projevu, ale odlišnost přístupu k tématice i formě, které překračovaly navykklé konvence jiným směrem, než introspektivní abstrakcí či konstruktivní tendencí.

Vedle uznání, jehož se dostalo poetičnosti jejího výrazu zaujal jako nový prvek pocit smyslové tělesnosti v jejím projevu. Promítal se do podoby jejích plastik tím, že hmota materiálu stala se formálním i výrazovým fenoménem a mluvila i sama za sebe. Hmota, člověkem dotčená, také však zužitkovaná a zavržená, stala se jako umělecký prostředek sama zdrojem asociací. "Hmota, která žije svým životem, chce býti nahá od svého celkového pohybu až do své, či přesněji řečeno elementární struktury tohoto svého tvarového pohybu. To určitě založený a laděný duch jí udělí to nejhlavnější ze své skladby a svého vznosu, organizuje a oživuje ji podle struktury a dynamičnosti své. Stvořuje si v ní prostor svého snění a povzletu; svůj, ze sebe utkaný i vyhraněný duchovní svět..." (Josef Čapek, *Frenesie hmoty*, Život, roč. XVI., č. 1, str.7, 1938). Hmotu podřizovala sochařka ovšem svému plastickému myšlení, jež ovládalo její práci. Vzrušovaly jí způsoby, jimiž hmotě - jejím přemáháním i transformací jejích nalezených hotových forem - mohla dávat nový řád a smysl. Plodem tohoto úsilí byl obraz skutečnosti, který jevil se jí nefalšovaný a objevný. Na této cestě rodila se přímá úměra mezi kusy železa, starým nářadím, plechy

a hrnci, deformovaným smaltovaným nádobím, dráty a rourami, částicemi z elektroporcelánu, vruty, šrouby, matickami, kroužky i spojkami, fragilními strukturami či fragmenty předmětů a jejich skládáním, sestavováním, stavěním, scelováním, lepením a posléze i svařováním. Hrála tu jistě roli nahodilost nálezů, ale jejich výběr byl podřízen intenzitě poetické emanace předmětů a jejich podob. Hlavním korektivem volby toho, co bude použito jako součást plastického díla, byl sochařčin výtvarný cit, který předměty uváděl do vzájemných vztahů ve smyslu jejich tvarových, výrazových a významových modalit.

S takto vykrytalizovaným vztahem k hmotě v rozličnosti jejích vlastností a předmětných podob souvisela nutně proměna způsobů jejího plastického zpracování podle prostorových nároků, konstrukčních možností a výrazových schopností. Sloužila jí k tomu klasická sádra, většinou patinovaná, ale i méně obvyklé modelační materiály jako cement, beton, osinek a osinkocement. Zakládala, dotvářela, spojovala jimi celek tvaru. Zkoušela i použití nově v chemii vzniklých plastických hmot, oblíbených v americké i japonské plastice, ale opustila je, protože ji svými haptickými vlastnostmi a strukturou, jak bylo již řečeno, neuspokojovaly. Jednu dobu snažila se pracovat jen s konstrukcí předmětů z kovu bez klasických modelačních materiálů, leč vracela se k nim po polovině 60. let znovu. Jednak proto, že způsob jejího výrazu vyžadoval zřetelněji sochařské pojetí výstavby tvaru v prostoru, jednak proto, že ke spojování kovových materiálů ji plně uspokojila metoda svařování, jíž si osvojila podle vzoru Vladimíra Janouška, s nímž se společně naučila tuto techniku ovládat. Sváření využila navíc k tomu, aby svary uplatnila jako nosné detaily i v podobě svérázné kresby na struktuře povrchu při spojování plátů smaltu. Poměr mezi hmotou v konkrétní podobě tvárného materiálu nebo hotového fragmentu předmětu a možnostmi jejich zpracování posuzovala Janoušková zdaleka nejen účelově podle vztahu k motivu plastiky. Hmota i předmět a technika jeho ztvárnění jsou jí přímo úměrné k námětu, všechny se prostupují a jsou sochaře ve vzájemných relacích inspirací objevovaného obsahu i vodítkem formálního řešení, podnětem i výslednicí představ. Názorně to prozradila v odpovědi na dotaz, proč používá

v odpovědi na dotaz, proč používá právě osinek ve svých plastikách: "Proč mne zajímá? To začlo nálezem rozjeté drátěnky do postele. A vedle toho byla celá postel! Nález mne tak nadchl, že jsem celý den trpěla strachem, aby mi to někdo nesebral, než si všechno za soumraku odnesu k sobě. Osinek mně pak vyhovoval k tomu, abych postel mohla udělat povlečenou."

V období, kdy se u nás aktualizoval nefigurativní projev v různých modifikacích, zůstávala sochařka v podstatě věrná figurativnosti. Odpovídalo to její vnitřní potřebě a to bylo rozhodující. Figurativnost byla pro ni synonymem předmětnosti, vázané na určitý model jevové skutečnosti, souběžně i trvalým projevem zájmu o figuru jako plastický fenomén, který svou formou i významovou mohutností je s to odolávat prostoru. Návaznost na figuru dokládají jak první, reliéfně pojednané stély z let 1958-62, tak souběžné objekty, reflektující podoby postav v sestavách z předmětů, vzniklé po roce 1960. Také stély jsou pojaty vlastně jako figury. Dává to jejich postavení, až po spojení nožek s plintou, náznak gest a frontálně rozvedený rytmus vmodelovaných věcí, napomínajících fyziologické znaky tváře, nebo obrys, sledující příbuznost s tvarem hlavy, jejíž obličej tvoří plástevnatá struktura. Proti těmto hlavonožným formám sleduje kompozice objektů z kovových a jiných nálezů nebo smaltů větší figuru celou. Varianty Postav, Robotů, Mučedníků, Štítonošů, Čtyřnohého a jim blízké poukazují sdělností dohodnutého znaku modelu k objektivní skutečnosti a současně otevírají sensuální kvalitou hmoty, kombinací předmětů a jejich výtvarnou transformací široké pole asociací. Osobitý kód sochařské řeči Věry Janouškové proměňuje tak vjemy jevové reality. Předměty uvolňují v nových výtvarných souvislostech dosud netušenou magickou moc, rozkrývají významové struktury v rámci sochařčiny poetiky, která činí diváka spolupodílníkem na objevech pomíjených projevů skutečnosti.

Na jedné straně tedy zhodnocovala sochařka ve svém umění banální předmětnost a věcnost jako zdroje poetického vidění skutečnosti. Z druhé strany ji převádí zásluhou své jedinečné představivosti do podob fantaskních. Tak, jako v inspiraci celé své tvorby vycházela z prostředí důvěrně jí známého, měla poloha

její fantastiky zřetelnou návaznost na středoevropské tradice. Tenká rovnováha mezi snovým a reálným, ironickým a krutým, která se proplétá, řekněme, od karlštejnské Apokalypsy či středověkých iluminací Čech přes kuriosity umění rudolfinského okruhu (včetně Arcimbolda!) až po fantaskní rysy barokního sochařství i projevy lidového umění zrcadlí se i v díle Janouškové. Zřejmě to byl kubismus, který sochařku poučil o výtvarném smyslu předmětnosti. Kultivovala ji však jinak, nejen rozdílností rejstříku motivů. Věc sama o sobě je jí podnětem postického výkladu. Nestačí jí ovšem jen svou motivickou stránkou, ale nutí autorku k tomu, aby ji transformovala v podobu, jež se prostupuje s představou a aktivitou postavy. Touto cestou činí jí skutečností umění; odděluje věc od její původní funkce i formy a dává jí naléhavost nového významu.

Neodbytný tlak představ, uplatňujících se v sochařčině tvůrčím procesu, začal si žádat různost metod, technik i promiskuitu používaných výrazových prostředků. Vedle trojrozměrných tvarů řešila autorka reliefsy, střídala konstruované, svařované i modelované formy, v koláži ploché i reliéfní našla další dimenzi svého vyjadřování. Vedle objemu a obrysu uplatňovala tvar v prostoru jako konstruovanou kresbu kovem, v níž využila prostupu vertikál i diagonál, průhledů i pevného zakomponování do okolí či spojení s plintou. Vizuelní působení linií a ploch střídá se s formami konkávními a konvexními. Důležitou úlohu nejen v kolážích hraje barva nebo základní monochromní tón jako výrazový prostředek. Zvláštní postavení mají reliéfní komposice. Nestaví je na ilusivním působení vnitřních prostorových vztahů. Lze je spíše pokládat za zploštělé, na stěnu či vymezenou desku pozadí připoutané plastiky, které nectí klasický rozdíl mezi sochou a reliefem, a to jak formálními východisky, tak pojetím námětu. Liší se především svým konkrétním vztahem k prostoru. Metoda, seskupující předměty v novotvar objektu, odpovídá terminologicky pojmu asambláž (assemblage = seskupení, sbírka, směr nebo skládání, sestavení, spojení). Moment nahodilosti lze v těchto pracích pokládat za sekundární, za primární pak určující řady sochařské výstavby tvaru ve vztahu k objemu, plasticitě, v respektu k půdorysu i obrysu formy, v proporcích i po-

měru hmot (na rozdíl od objektů pop-artu i jiných); cílem, z něhož se navymanila, zůstala pro ni obrazová podoba, která odlišuje jev skutečnosti od jeho transposice do formy, schopné duchovního poselství.

Svět nalezených předmětů, obohacený posléze o formy přírodnin, poskytl autorce širokou škálu interpretace reflexů od brutality po lyricky něžný akord. Učinila středem své pozornosti životní banalitu, jež zůstávala dlouho pod povrchem zájmu a objevila v ní neuvěřitelně přesvědčivé zrcadlení života, prostředí a času člověka přítomnosti. Vzdálena duchaplnosti námětů a vybroušenosti klasických sochařských materiálů byla s to předávat citová sdělení, která každodenní obyčejnost v sobě skrývala. V této její objevitelské vášni byla optimistická víra v život, která měla v sobě i notu povzbudivé veselosti. "Nenamítám nic proti tomu, když se moje sochy zdají lidem veselé...", uvedla sama (v rozhovoru, otištěném v katalogu její výstavy v roce 1965). "Pokud v mých sochách humor je, pak to není mým cílem. Dostává se do nich díky určitým asociacím."

Převahou podržovalo si její dílo i nadále svůj komorní charakter. Pojetím i měřítkem vybízí k dialogu s jedincem a hodí se do uzavřeného prostředí interiéru nebo exteriéru též volbou motivů, které patří intimnímu okruhu života. Tento rys nebyl však překážkou řešení monumentálních úkolů. Tentokrát se jí opět stala příležitost spolupráce s architekturou podnětem k rozšíření jejího tvarosloví. Zadání skulptivních plastik v polovině 60. let (Plody pro Pardubice a Plastika pro Leděč) přimělo ji ke změnám ve výběru motivů i formálního pojetí. Pracuje s plným objemem, věnuje se struktuře povrchu a respektuje důsledně poměr hmot k prostoru a měřítku in situ. Obrací se k nové morfologii, inspirované tvary organické a anorganické přírody, o něž rozšiřuje okruh svých námětů. Plastickým členěním i prostorovým umístěním (na podstavce) vstoupily obě plastiky jako prostorotvorný a výtvarný fenomén do protikladu k dané hmotě architektury a zasloužily se o vytvoření charakteru místa. Podobný výsledek přinesl i křehce komponovaný Půlený sloup (na sídlišti Novodvorská v Praze), dynamicky pojatá Povlečená postel i čle-

nitě rozvržená horizontální skladba Fontány v atriu budovy Chemapolu v Praze. Je to v podstatě položený relief, přecházející v enviroment, budovaný se segmentů forem v souhře s předpokládaným vodním živlem, jehož princip naznačila již autorka v horizontálním reliefu Pláže. Vzor, který evropskému umění poskytl starobylá koncepce intimních japonských zahrad, našel tu své převtělení.

Obohacení morfologie mělo ovšem širší příčiny; podílelo se na něm jak častější užívání modelační metody, především v práci s tvárným osinkem tak zjevný posun, k němuž došlo v semantické struktuře sochařčiny tematiky. Vzájemná podmíněnost motivu, charakteru tvárné hmoty a způsobu zpracování je jedním z činitelů, který se uplatňuje při realizaci díla. Schopnost Janouškové, myslet v hmotě a využít relací mezi hmotou a představou, přestala být vázána tvaroslovím na podobu nalezených předmětů. Inspirace věcmi pobízí ji nyní jak k převodu tvaru ke jmenovateli figury, tak k plastickému domýšlení forem předmětů, z nichž modelací, sledující svobodně jejich základní kostru (reálnou nebo pomyslnou) vznikají svébytné sochy předmětů. Židle s polštářkem, Polštář na sudě, Povlečená postel, Půlený sloup a další vydělují se komposicí, pojetím motivu i modelací od původní podoby a berou na sebe úlohu uměleckého znaku. Formou i skladbou organicky souvisejí se sochami přírodnin, jež v plastické podobě Pýchavky, Býlí, Tří vejčitých tvarů, Koňského jablka a dalších variant revokují představy, vyvolané smyslovými zážitky, a převádějí je do nezávislých sochařských podob. Někdejší charakter objektu tyto plastiky již nemají. Ztrácí jej (až na některé výjimky) i ostatní její tvorba ze smaltů v závěru šedesátých let.

Důvodů k proměnám koncepce i semantiky bylo jistě více. Rozšířilo se notně spektrum tématického záběru, jímž sochařka interpretovala skutečnost jí oslovující. Tvoří ji předmětná náplň prostředí, vymezeného domem a přírodou, které se prezentuje jako jednota měřitelná člověkem a jeho životem. Není náhodou, že svět vegetace a geologie, který vstoupil do její scény, ovlivňuje svými projevy bujení, krystalizace, růstu (všimněme si: pozitivním pohybem!) také pojetí tvarů věcí lidského užitku

v úloze sochařských motivů. Prostupování obou těchto námětových vrstev je ovšem podřízeno společnému jmenovateli, jímž je výtvarný řád. Jemu je podřízeno zjednodušení formální stavby, pozornost, věnovaná povrchu modelované hmoty osinku či osinkoementu, čistota obrysu, sloužící postavení tvaru v prostoru. Tyto plastiky Věry Janouškové, v nichž obraz přírodnin i věcí domova rozvádí dále myšlenku velké oslavy života, navzdory svému intimnímu zaměření nesou v své presentaci zřetelně monumentální rysy. Jestliže sochařčin cit pro věci, člověkem zavržené, jež vyhledávala a vyzdvihla do roviny estetické výpovědi, byl podmíněn instinktivním etickým postojem, zdá se, že ve zmiňovaných nových projevech tento etos, polemizující s bezohledným vztahem k přírodě i předmětům člověkovu užitku, zesílil. Přesněji: reagoval na to, co sochařka viděla a prožívala, kde střetala se její touha po básnické hodnotě obyčejného se smrtelnými stíny následků civilizace. Iniciační úloha, jakou v daném období v rámci sochařčiny morfologie na sebe braly tvary přírody, byla dost možná též podpořena jejím zesíleným vztahem k volné přírodě, poznávané bezprostředně na cestách do krajiny i fyzickým stykem s nesčetnými proměnami podob přírody, jak se s nimi setkávala v pilné péči o krásnou zahradu u košířského atelieru, vklíněnou do údolí mezi Ladronku a Kotlářku. Byla to ovšem jen ona, která dovedla číst v rostlinách i kamenech, jako v těch nejbližších věcech lidského místa živé stopy člověka, jež zůstával hlavním podnětem její tvůrčí výpovědi.

Období zhruba patnácti let mezi závěrem 50. a počátkem 70. let stabilizovalo tvůrčí profil Věry Janouškové. Její umění se trvale spojilo s bezprostředními podněty skutečnosti, které konfrontovala s bohatým světem svých představ. Vývojem pohybovalo se vyhraněné tvarosloví valnou většinou v těsné blízkosti objektivního modelu námětu nebo jej přizpůsobovala básnické vizi figury, jejíž akce zrcadlí obvykle určitý niterný stav, citovou situaci. Tam, kde to dovoloval materiál nebo podněcoval umělec ky zhodnocovaný předmět, dotýká se autorka též abstrahovaných forem, budovaných na geometrických principech kruhu, čtverce, kříže. Leč podstatným a každým dílem znovu překvapujícím rysem sochařčina projevu byla schopnost poznamenat objekty i koláže

smalty i plastiky autentickou sensitivitou. Podařilo se jí poetickou metaforou interpretovat nervově citlivý úsek skutečnosti, v němž zračil se v předmětných podobách život, myšlení, sny i touhy člověka přítomnosti. Zvyšující se podíl ryzích plastických hodnot v jejím zpodobování světa byl přirozeným výsledkem směřování talentu, který neustrnul a dovedl propojit získané zkušenosti tvůrčí se smělým hledáním výrazu a významů tvaru. Zdá se dokonce, že Věra Janoušková pokládá tento předpoklad za hlavní podmínku své práce, v níž se naučila ideálně koordinovat intelektuální výkon s dělnou činností svých rukou.

VI. Sochy a koláže

Během posledních více než deseti let podařilo se sochařce prohloubit pohled na vrstvu světa, kterou si předsevzala objevovat. Navenek je zjevná organická souvislost jejích soch i smaltů, koláží i kreseb motivickým vyhraněním (byť se poněkud zúžilo), pojetím i tvary s její předcházející tvorbou. Ve srovnání s ní prozradí však bedlivější pozorování, že v jejím díle cosi se změnilo. Něčeho počalo ze struktury výrazu ubývat a vytrácet se z celkového klimatu jejího projevu, zatímco naopak přibývalo rysů naléhavosti a expresivní vyostřenosti v poloze sledovaných uměleckých sdělení. Příčiny změn, které se týkaly obsahu a zaměření díla, lze zprvu vyčíst ze součtu nepřízně vnějších okolností, jež dotkly se vnitřních podmínek autorčina života i tvorby. Jejím projevu byla odepřena výsada imanence, která by jí mohla ochránit od tlaku prožívané reality; naopak, z ní pramenila její tvorba. Tím pádem zle na ni působilo systematické vyřazování její generace a nekonformní tvorby, k němuž docházelo, z normálního uplatnění ve výtvarném životě. Mělo za následek ztrátu jistot, také potutelným zpochybňováním hodnot umění, na nichž se podílela. Radikální omezení publicity dotklo se jí nikoliv proto, že by toužila po popularitě nebo významném společenském postavení, ale vadil jí nedostatek výstavních konfrontací. I když proti ostatním sama měla několik výstavních příležitostí, lámalo její schopnost resistance vědomí sounáležitosti s celým osudem umění jejích druhů a přátel, včetně jejího muže,

jimž bylo upíráno právo na uznání a rovnoprávné srovnávání dosa-
 žených výsledků. Bolestně dotkly se jí ztráty přátel, malířů
 Balcara, Johna, Medka, Vitíka, sochařů Kmentové, Pacíka a dal-
 ších, tím tíživěji odchod obou rodičů; smrt se jí představila
 neodbytně a naze. Proti pocitu bezbrannosti vůči osudu, stejně
 jako proti uměleckému ponižování nestačila ji chránit hráz víry
 v oprávněnost tvorby její i jejích přátel. Nestačila k tomu ani
 získaná moudrost věku, jehož dosáhla, jež jí spíše připomínala,
 jak lety ubývá fyzických sil a zkracují se perspektivy aktivi-
 ty. Ve srovnání s průběhem předcházejícího desetiletí se její
 pracovní rytmus relativně zpomalil. Časové cesury zaplňovala
 péče o domácnost, atelier, zahradu, hodně úsilí zabraly úpravy
 nově získaného bydliště a pracovny Janouškových v adaptované
 bývalé škole ve Vidonicích v Podkrkonoší. I když se oba sochaři
 tím vlastně vraceli do kraje dětství a prostředí, jejich srdcím
 blízkého, věděli, že jen získaný zde klid k žití a práci je
 hlavní praktickou hodnotou tohoto místa. Věře nabídla škola od-
 loženými pomůckami i předměty denního užitku svěží inspirace,
 ale na prožívaných změnách jejího zostřeného vidění skutečnosti
 to mnoho nezměnilo. (Zdalo se mi příznačné, že při první ná-
 vštěvě Vidonic opadlo brzy naše nadšení objektem školy a dlouho
 do noci jsme hovořili o životě a tragickém konci pána na neda-
 lekém hradu Pecka, humanistovi Kryštofu Harantovi z Polžic a Bez-
 družic a divných cestách českých osudů...)

Sochařčino hledání výrazu a formy stalo se náročnější. Vědomě za-
 čala se dotýkat samé dřeně jevů skutečností, které ji přitahova-
 ly. Nejednou v posuzování vlastního sebevyjádření uplatňovala
 až krutou skepsi autokritiky. Střídala období tvořivé činnosti
 se stavy úzkosti, únavy i deprese, které dotud neznala. Změny
 objektivně působící nutně musely zasáhnout její subjekt. Děje
 figur a věcí v jejím díle jako by se začly dotýkat dna života,
 nikoliv jeho zvláště hladiny, jako tomu bylo dříve. V jiném za-
 barvení obrazu jejího světa vystupují zřetelněji ve výraze kon-
 tury smutku - někdejší optimismus a radost z žití, které podo-
 bami svého umění rozdávala, dostaly viditelné trhliny. Výcho-
 diskem a základem jejího projevu ovšem zůstává týž život člo-
 věka, je však viděn z jiného úhlu. Dokonce, dalo by se říci, že

nynější pozorností k rubu skutečnosti si otevřela cestu k palčivým otázkám existence, jež pro ni dříve zdála se být samozřejmostí. Její plastiky i koláže jeví se proto nově jako úvahy nad událostmi a věcmi. Vědomí přítomnosti splývá v nich s ozvěnou zážitků minulosti. Prozrazuje to mimo jiné drobný motivický detail, který má nepochybný významový smysl. Není totiž náhodou, že se v jejích sochách i kolážích zhusta vyskytuje dětská nebo dětskými rysy poznamenaná figura. Ztělesňuje jak nezacelenou ránu po její nesplněné touze, tak na sebe bere podobu oné součásti reality, jež jeví se nejbezmocnější a nejzranitelnější.

Šťastné chvíle tvůrčí koncentrace zdají se být, proti plynulosti práce v předcházejícím období, nabyty intenzitou a soustředěním k obsahu projevu. Vážný přístup k tomu, čím a jak vypovídat o světě a lidech přivedl autorku k užšímu vymezení tématu, jemuž věnuje své dílo. Motivy domu a domova s figurami i předměty, včetně přírodnin, jež se k tomuto okruhu přímo vážou, odpovídají svými objektivními podobami představám jejího subjektivního zření skutečnosti, o níž se cítí oprávněna vydat počet. Dům je pro ni synonymem domova (a domov je vždy také částí přírody), jež naplňuje svým životem i osudy člověk. Ve výkladu těchto pojmů nalézá snad více ještě než dříve jednu z mála jistin, k nimž může se obracet. Jelikož "s pozorností básníka vyslouchává život, dovede jej respektovat, ba vyslovit", řečeno volně s Josefem Kaplickým, ví, že dům "musí být i jakási balzacovský, musí být schopen představy, že se v něm budou točit kola osudu nějakého rodu, že se v něm budou lidé rodit a umírat" (Josef Kaplický, Laik o urbanismu, Život, r. XVIII., 1942-43, In: Záznamy, Praha, Obelisk, 1970, str.40-41). To, co vyslovil Kaplický jako doporučení architektům, realizovala sochařka stavbou a náplní svých plastik, když dospěla k další poloze svého uměleckého projevu.

Do rámce popisovaného období patří pochopitelně i realizace Věry Janouškové pro architekturu, i když se vzhledem k jejich povaze i časové náročnosti uskutečnění právě v nich projevuje spíše kontinuita s podobnými zadáními předchozí etapy. Kompozice plastiky Kamna pro interiér jídelny v pražském hotelu Intercontinental

je budována na principu asambláže. Revokuje podle přání projektantů představu účelového zařízení tradiční hospody, ač je pojetím i funkcí jen jakousi variantou svého původního předobrazu. Tím na sebe bere vědomě jistý ironický podtext. Měřítkem, pojetím i plastickými detaily dodává interiéru starosvětský ráz. Od poněkud výjimečného postavení tohoto úkolu odpovídají reliefně koncipované stěny (pro dům zaměstnanců Síle labutě v Praze a vstupní část Kulturního domu v Jablůnce) vyhraňování plastického myšlení sochařčina za závěru 60. let. Tvaroslovím navazují na morfolologii abstrahovaných přírodních motivů, jak ji známe z jejích volných skulptur. Rozvrhem v ploše i uváženým rytmem plastických elementů uplatňují se v obou místech jako činitelé prostorotvorní. Při vší odlišnosti rozměrů a umístění působí reliefs (vyvolávající dojem jakési umělé krajiny) rozvrhem vystupujících plastických částí zvláště svou emocionalitou i výtvarnou hodnotou. Fontána Krystal (pro pražské Jižní město) je solitérem, jemuž se podařilo dodat lidské měřítko danému místu v poněkud stereotypním prostředí sídlištního souboru. Nejen dynamickým pojetím dominantního tvaru a prokomponováním plastického celku, ale i volbou materiálu z leštěných nerez-plechů, reflektujících paprsky světla (a počítajících s jejich odrazem v běhuté vodě) stala se tato fontána živým prvkem v určené urbaní situaci. Její plastická koncepce podstatně přispěla ke zhodnocení místa, které ovládla a jemuž dala příjemnou dimenzi.

Proti předcházející etapě rozrostlo se dílo Věry Janouškové zvláště o koláže. Nelze vyloučit, že k tomu přispěla technická schůdnost rychlého uskutečnění představy zpracováním poddajného materiálu. Byly to však především důvody výtvarné, které byly určující. Koláže ji uspokojovaly jednak koloristickými možnostmi, ale především novými inspirativními podněty, jež poskytovala skladba barevných papírů i pokreslené a potištěté makulatury i struktury textilních fragmentů, s nimiž pracovala (vzorníky písem, geometrické obrazce, módní stříhy, tabule pro výuku přírodopisu, tiskoviny, sešity, stejně jako rozličné nepotištěné papíry různé gramáže, povrchu a druhu, čisté, pomačkané, ohořelé, vybledlé, počárané a další). Stříhala je, trhala, sestavo-

vala a lepila do mutací forem, vázala do serií, tématicky spjatých (Hlavy, Ruce, Andělé, Závodníci, Figury, Děti a podobně), připevňovala na normalizované čtvrtky různých rozměrů nebo jednotlivé koláže přilepovala na pevnější podklady kartonů či tužších desek. Podle povahy doplňovala koláž někdy konturovou linií. Sleduje obvykle určitý kompoziční záměr, proměňovaný v procesu zpracování do nově objevovaných souvislostí obrazu. Nechává se ovlivňovat vznikajícími tvary i barevnými poměry, stejně tak druhem a námětem potisku nebo strukturou tvárné hmoty. Spíše nezáměrně, jako výslednice sochařčina plastického cítění, vyvolává skladba jejích koláží ilusi prostoru a objemovosti tvarů. Zdrojem expresivního charakteru koláží je napětí, jež vzniká mezi zvoleným motivem a převtělováním jeho významového vyznění, mezi ilusivně působícím detailem a znakovým pojetím obrazu.

Způsob, jakým autorka vrství a skládá plochy na neutrálním pozadí, přiznává východiško formální stavby v kubistických papier-collé, jejichž princip obohacuje svým sochařským chápáním tvaru. Dědictví surrealistických koláží kontaktuje ponejvíce rozvíjení básnické metody nahodilých setkání motivů bez racionální souvislosti, aniž by však sledovala jejich literární motivaci nebo používala paranoicko-kritického systému k odkrývání podvědomých procesů.

Sochařčina tvorba, která v koncepci tvaru došla v daném období k rehabilitaci modelace a tradičních přístupů k výstavbě tvaru jako prostorového fenoménu, nalezla v kolážích přirozený protiklad k tomuto směřování své práce. Z hlediska korelace koláží ve vztahu ke skladbám ze smaltů dochází souběžně v obou způsobech projevu k tříbení jejího tvarosloví, a to především v uplatnění dekorativních hodnot barvy (v českém umění málo pěstovaného) a současně v ověření únosnosti dějových rysů námětu. Projevují se v pronikání náznaků pohybu, který již ztratil někdejší rysy růstu, organického bujení a životnosti a představuje se spíše v poloze omezování, zadržování dynamických sil, tedy ve své negativní podobě: takové je přesahování figury Mimo rám, marné překonávání Překážky, imaginární Létání, úporné překonávání Hrazdička, do neznáma zamířené Kráčení. Bezstarostnost

minulých koláží nahradilo kladení otázek. Návrhy cyklu pro Muzeum dětských obětí války pro Polsko jsou nelítostným obrazem trýzně a zoufalství. Soukromá sdělení Deníků odvíjejí v drobných skladbách z barevných papírků. Jen vzdáleně připomínají figurativní východisko, sestaveny do řádků jako hieroglyfická znamení z pocitové oblasti. Podobají se zachyceným pohledům do kaleidoskopu života, který v plynutí dnů střídá chvíle radosti i žalu.

Ve vnějším vzhledu smaltů se mnoho nezměnilo. Tak jako v kolážích je u nich patrnější důsledné domýšlení kompozičního rozvrhu ve snaze o zjednodušení celkového vyznění formy. Ztlumily se kontrasty barev, takže emailový povrch působí zvláště svým leskem. Zvýšil se počet monochromních smaltů, v nichž autorka využívá odstínů zvoleného základního tónu. Svět člověka je v nich stále presentován figurou a věcmi, charakterizován tentokrát prostřednictvím nejsoukromějších atributů prostředí. Plastiky Prádlo, Živůtek, Košilka a jiné, počítané s umístěním na stěnu jako odrůda reliefu, souvisejí s kompozicemi, rozvinutými v prostoru na stanovený půdorys kolem pomyslného objemu (někoho, kdo odešel) typu Velkého bílého kabátu. Také podoby postav ze smaltů instinktivně mapují zázemí člověkovy intimity (V koupelně, V kuchyni), v jehož uzavřenosti prolínají se bezprostřední vjemy přítomností se zachytnými body jistot minulosti (Vzpomínka na Řecko). V interpretaci specifikovaných námětů převládá sdělování pocitů a to tím intenzivnější, čím více je zvolený motiv obyčejnější a banálnější. S inspirujícím modelem, který rozhybává vrstvu jejích představ, zachází autorka bezpečně jako s dohodnutým znakem, jehož plastických hodnot i dynamických potencií (v čitelném gestu, postoji, sklonu hlavy, vyduťtí plochy a pod.) využívá ke zpřesnění sdělovaných významů. (V nemnoha případech zabývá se sochařka i typem objektů. Podnítily ji k tomu nálezy vyřazeného zemědělského náčiní - Rošt, Brány a jiné. Respektuje většinou jejich původní tvar, případně přivaruje k němu další části a obohacuje barevností. Převahou se však vedle koláží věnuje svařovaným smaltům a modelovaným plastikám.)

Určujícím rysem posunů koncepce sochařčiny tvorby nebyla zdaleka jen určitá renovace sochařských metod a přístupů k tvaru. Využití klasických metod modelace k výstavbě formy jako součtu objemu a obrysu, k jejím prostorotvorným možnostem při respektu k duchovním stránkám významu sochy i vyrovnávání statických a dynamických prvků ve vztahu konstrukce a modelace naznačovaly již tendence pojetí tvaru v předcházejících letech. Podstatným pramenem změn byla novost obsahu její tvorby, která si vynucovala odlišnou výslovnost sochařčiny příznačné formové mluvy. Realizace tvaru podle uváženého projektu nahrazuje nyní aditivní skladbu z předmětů nebo jejich fragmentů. Plastický tvar stává se organickou jednotou, která musí unést tíhu vážných úvah nad životem, které vystřídaly jeho někdejší radostné oslavy. Postavy stojící a ležící, nakloněné a choulící se jsou obrazem tušených dějů osudu a každá z nich je světem pro sebe. Části odívání, věrné svým předlohám, trčí v prostoru nebo visí ze stěny v opuštěnosti, jež vyvolává otázky po člověku. Modelované kafáře a bandasky, převedené v sošný tvar, nebo torza, pokrytá vrstvou koláže nebo skulptury typu Malé havarie z polychromovaného dřeva a jiných materiálů komentují skladbou i postavením zlomků věcí tajuplné události. Ve výraze těchto plastik, prostoupených zážitky minulého i přítomného času, vystupují do popředí fatální stránky zřené skutečnosti. Vytratil se údiv nad jejími jevy, které, ztělesněny předměty, vydávaly svědectví o svém lidském významu v souvislostech forem, do nichž je sochařka složila. Překryl jej palčivý pocit tísnícího času, který se ptá po smyslu existence člověka i jeho věcí. V jejích plastikách zesilují některé prvky stavby i výrazu nové zaměření obsahu: vyvolávají dojem, že je porušována labilní rovnováha konstrukce tvaru, že modelovaná hmota přepadá a přetéká přes objem, že hmota soch je nadjiné křehká a zranitelná. Obecněji viděno, moment destrukce se stal v kompozičním pojetí i skladbě detailů všudypřítomným faktorem. Většina plastik dává najevo, že vyslovuje se ke skutečnosti v osudovém jejím okamžiku, v němž jen nakrátko byl zastaven pohyb na přání člověka nezávislého dějství.

Podobné rysy mají i novější autorčiny kresby. Odlišují se od běžných kompozičních záznamů, jimiž nesystematicky doprovázela dříve přípravy realizace svých děl. Z vizuálního podnětu zpravidajské fotografie z novin či časopisu vytváří překreslením a transformací původního irelevantního námětu monumentální grisailleové kresby. Jsou to zátiší z předmětů jejího světa, figury, pohybující se v neznámých prostorech, vybudovaných skurzovou perspektivou. Energická linie obrysových tahů dodává kresbám zvláštní atmosféru dějovosti, která je blízká jejím kolážím i sochám.

Proměnila se tedy především vnitřní tvářnost projevu Věry Janouškové, v němž promítly se hlubiny životních poznání. Tísňivé polohy existenčního pocitu převzal její citlivý subjekt z prožitků protikladné doby, která se jí představila svým rubem v hmatatelné skutečnosti, jež byla nadále zdrojem jejích inspiací a představ. Pro poctivost jejího přístupu k umělecké výpovědi je typické, že i její jasná povaha nebyla s to pomíjet konfliktní situace, smutek i tragiku, s níž se setkávala.

Více než třicetiletá práce Věry Janouškové dala život dílu, zdaleka neuzavřenému, jež již dnes tvoří organický celek. Sochařčina osobnost se v něm realizovala svou neobyčejnou představivostí i schopností poetického myšlení. Oba tyto talentové předpoklady daly svébytný charakter jejím výtvarným formám, které jsou úzce spjaty s námětovou oblastí, na niž se zaměřila. Objevila pro sebe intimní prostředí domova a přírody jako zdroj výtvarných metafor, jimiž se jí podařilo zobrazit autenticky prožívanou skutečnost. Vypjatá sensitivita obrací její pozornost trvale k předivu, jež s touto skutečností spojuje myšlení i žití člověka, jehož vnitřní stavy i hnutí se promítají do podob předmětného světa. Proto neopustila meze figurativnosti, která je vlastní pojetí forem jejích postav i věcí. Její talent rozvinul se z poznání výsledků domácí i světové avantgardy, avšak musel překročit tyto podněty sledováním proměňujícího se života i myšlení doby, v níž autorka tvořila.

Poetice Věry Janouškové se podařilo vyzdvihnout asociativní moc banálních motivů a dát jim plastickou i básnickou hodnotu,

uvolnit jejich významovou sdělnost. Tím objektivizovala ve svém díle sféru pocitů a niterných prožitků, v nichž setkává se svědectví o člověku se svědectvím o jeho vztahu k realitě života a světa. Individuálním přístupem k interpretaci jevové skutečnosti, sochařsky zhodnocujícím hmotu jako nositele estetického a významového zaujalo její dílo ve světové i české plastice druhé poloviny 20. věku nezastupitelné místo. Vázána na impulsy prostředí, s nímž je úzce spjata, a v uvědomění času své doby absolvovala její tvorba cestu od oslav plnými smysly vnímané reality až ke kolážím a sochařským úvahám nad podstatou bytí i jeho vymezeností. Ve střídě motivů jí zvoleného okruhu, forem, určených jejím tvaroslovím, užívaných materiálů a způsobu jejich výtvarného zpracování reflektuje složitou strukturu vědomí své doby obraznou formou. Schopnosti jejího projevu dokázaly nejen výsledky převážně komorní tvorby, ale i realizace monumentální.

Během dlouhých let měl jsem příznivou možnost sledovat vývoj její tvorby a srovnávat ji s díly jejích současníků. Jsem vděčen za dialog, který jsem s jejími kolážemi i plastikami mohl navázat. Její projev mne přesvědčil, že mocí své poesie, zachycením citových poloh i vyjádřením myšlenek, stejně jako svými plastickými hodnotami zdaleka přetrvá čas, jemuž trpělivě a od daně odpovídal.

Jiří Šetlík,
Praha, 1981-84

V ý b ě r r e a l i z o v a n ý c h p r a c í p r o a r c h i t e k t u r u

- Relief, broumovský pískovec, 112 x 260 cm, 1953-54, mlékárna ve Strakoncích, ing.arch. J.Hrubý
- Relief, pálená hlína, 100 x 210 cm, 1954-55, školka v sídlišti Střelná u Teplic, int.arch. J.Hrubý
- Dva reliefy: Věda a život, pálená hlína, 130 x 100 cm, 1955, nad vchodovými dveřmi na sídlišti Kladno-Rozdělov, ing.arch. L.Vlček
- Reliefy dvanácti měsíců, pískovec, 100 x 100 cm, 1957, škola v Doksech, ing.arch. J.Gavlas
- Matka s dítětem, epoxydová pryskyřice, v. 300 cm, 1957, před školou v Příbrami, ing.arch. D.Pešek
- Dva reliefy, pálená hlína, 280 x 320 cm, 1963, železniční stanice lázní Darkov, vybráno ze soutěže
- Plody, pískovec, v. 230 cm, 1964, sídliště Polabiny v Pardubicích, ing.arch. V.Návesník, vybráno ze soutěže
- Tvar, žula, v. 150 cm, 1966, před školou v Ledči nad Sázavou, ing.arch. V.Dvořák
- Pálený sloup, osinkocement, v. 450 cm, 1967-69, sídliště Novodvorská v Praze 4, ing.arch. A.Bořkovec, ing.arch. V.Ježek
- Fontána, tombak, 210 x 300 cm, 1967-70, atrium budovy Chemapolu v Praze 10 - Vršovicích, ing.arch. Z.Nováková, ing.arch. D.Šestáková
- Tři reliefy na téma Krajiny, polychromovaný osinek, 120 x 200 cm, 1972, interiér domu pro zaměstnance obchodního domu Bílá labuť v Praze 1, ing.arch. J.Hrubý
- Povlečená postel, osinek, v. 186 cm, 1965, umístěno na základě výběru z výstavy v r. 1973 v restauraci Luna v Praze 10 ve Strašnicích
- Plastika Kamna, polychromovaná pálená hlína a osinek, v. 300 cm, 1973-76, interiér brasserie hotelu Intercontinental v Praze 1, ing.arch. K.Filsak, ing.arch. F.Cubr

Stěna s reliefními prvky, osinkocement, 180 x 1200 cm, 1977,
vstupní část kulturního domu v Jablůnce, ing.arch.

I.Klimeš

Fontána Krystal, svařovaný, leštěný nerez-plech, v. 290 cm,
1979, sídliště Jižní město v Praze 4, ing.arch.

A.Bořkovec

V ý b ě r b i o g r a f i c k ý c h
a b i b l i o g r a f i c k ý c h d a t

- 1922, 25.6. se narodila V ě r a H a v l o v á v Úbislaví-
cích v Podkrkonoší v učitelské rodině
- 1941 po studiu na škole pro ženské povolání v Hořicích
absolvuje první neúspěšnou zkoušku na umělecko-
průmyslovou školu v Praze a jako hospitantka stu-
duje rok na odborné škole sochařsko-kamenické
v Hořicích
- 1942 přijata na uměleckoprůmyslovou školu v Praze do
atelieru prof. Karla Dvořáka, kde studuje do roku
1944
- 1945-1948 studuje v atelieru prof. Josefa Wagnera na Vysoké
škole uměleckoprůmyslové v Praze
- 1949 vdává se za svého kolegu z Wagnerova atelieru
Vladimíra Janouška, odjíždí s ním k ročnímu sti-
pendijnímu pobytu na Akademii výtvarných umění do
Sofie
- 1950 stává se členkou Svazu čs. výtvarných umělců jako
příslušnice II. střediska SČSVU Umělecká beseda,
s nímž od uvedeného data vystavuje
- 1951 zastoupena na celostátní Přehlídce čs. výtvarného
umění v Praze, na téže výstavní akci zastoupena
i v letech 1953, 1955, 1959
- 1951-1960 pracuje na drobných figurálních plastikách, řeší
první zadání ve spolupráci s architekty, vznikají
první sešívané tapiserie
- 1955 zastoupena na celostátní výstavě 10 let čs. lidově
demokratické republiky ve výtvarném umění v Praze
- 1958 zastoupena na výstavě Umění mladých výtvarníků
Československa, Dům umění, Brno
začíná pracovat na asamblážích a kolážích
Výtvarná práce, r. VI., č. 11, str. 2-3: red. -
Výstava mladých v Brně

- 1960 podílí se spolu s Vl. Janouškem, J. Johnem, St. Kolíbalem, A. Šimotovou, A. Kučerovou, O. Smutným, Fr. Burantem, Vl. Prachatickou, D. Mrázkovou, V. Bartovským, A. Vitíkem a J. Šetlíkem na založení tvůrčí skupiny UB 12
- první samostatná výstava s Adrienou Šimotovou v síni Lidové demokracie na Karlově nám. v Praze (únor - březen; zahájení a text v katalogu - J. Šetlík)
- zastoupena na výstavě čsl. plastiky v Budapešti
- Výtvarná práce, r. VIII., č. 5, str. 9-10: L. Novák, Výstavy v únoru
- Literární noviny, č. 23, str. 4: J. Šetlík, Výstava V. Janouškové a A. Šimotové
- Kultura, č. 15, str. 2: red., Dva experimenty
- Výtvarné umění, r. X., str. 145-151: J. Šetlík, 4. přehlídka čs. výtvarného umění v r. 1959 - sochařství
- Výtvarné umění, r. X., str. 462-465: J. Šetlík, Vznik sochařského tvaru v atelieru Věry Janouškové
- 1961 zastoupena na výstavě Realizace, Galerie V. Špály, Praha
- 1962 zúčastňuje se výstavy UB 12, Galerie Čs. spisovatele, Praha
- zastoupena na výstavě Jaro 62, síň Mánes, Praha
- Výtvarná práce, r. X., č. 6, str. 2: red., Pražské výstavy
- Literární noviny, č. 11, str. 4: M. Lamač, Trasa a UB 12
- 1963 zastoupena na výstavě Rychnov 63, zámek, Rychnov nad Kněžnou
- Literární noviny, č. 5, str. 5: M. Lamač, Mladí umělci
- 1964 zastoupena na výstavě Rychnov 64, zámek, Rychnov nad Kněžnou
- zastoupena na výstavě Socha 64, Oblastní galerie, Liberec

- zúčastňuje se výstavy UB 12, Nová síň, Praha
 zúčastňuje se výstavy UB 12, Oblastní galerie výtvarného umění, Gottwaldov
 Výtvarné umění, r. XIV., str. 34-36: red., Atelier V.Janouškové
- 1965 samostatná výstava, Galerie V.Špály, Praha (prosinec; katalog s texty J.Chalupeckého a J.Šetlíka)
 zúčastňuje se výstavy UB 12, Dům umění, Brno
 zastoupena na výstavě Objekt, Galerie V.Špály, Praha
 zastoupena na výstavě Sochařská bilance, Galerie výtvarného umění, Olomouc
 zastoupena na výstavě Nuove realta nell'arte della cecoslovacchia contemporanea, La Carabaga, Janov
 Výtvarná práce, r. XIII., č. 26, str. 8: J.Padrta, UB 12 v Brně
 Výtvarné umění, r. XV., str. 49-56: J.Šetlík, Socha v Liberci
 Výtvarné umění, r. XV., str. 145-167: J.Šetlík, Bilance československého sochařství
- 1966 zastoupena na výstavě Aktuální tendence, síň Mánes, Praha
 zastoupena na výstavě čs. sochařství v Lutychu
 zastoupena na výstavě Tschechoslovakische Kunst der Gegenwart, Akademie der Künste, záp. Berlín
 Výtvarné umění, r. XVI., str. 209-217: L.Vachtová, V.Janoušková
 Výtvarné umění, r. XVI., str. 282-293: J.Šetlík, Vědomí souvislostí
- 1967 samostatná výstava spolu s Vladimírem Janouškem, Oblastní galerie, Liberec (červenec - srpen; zahájení H.Seifertová, L.Vachtová, text v katalogu L.Vachtové)
 zastoupena na výstavě Socha a kresba, síň Mánes, Praha
 zastoupena na výstavě Sochařská bilance II., Galerie výtvarného umění, Olomouc

- zastoupena na výstavě Deset sochařských vyznání,
Galerie Fronta, Praha
- zastoupena na výstavě Mostra d'arte contemporanea
cecoslovacca, Torino
- zastoupena v rámci čl. representace na přehlídce
sochařství v parku Middelheim u Antwerp
- Výtvarná práce, r. XV., č. 10, str. 10: St.Kolí-
bal, Naše Toríno 1967
- Výtvarná práce, r. XV., č. 19, str. 5: A.Konečná,
Olomouc - Socha 67
- Výtvarná práce, r. XV., č. 20, str. 4-5: L-šr,
Liberecké léto
- 1968 samostatná výstava spolu s malířem Aloisem Vití-
kem, Galerie umění, Karlovy Vary (červenec -
srpen; zahájení a text v katalogu M.Racek)
- zastoupena na výstavě Socha piešťianských parkov,
Piešťany
- zastoupena na výstavě Sculpture tchécoslovaque de
Myslбек a nos jours, Musée Rodin, Paříž
- zastoupena na výstavě České sochařství 19. a 20.
století, Národní galerie, Belveder, Praha
- Výtvarné umění, r. XVIII., str. 12-28: L.Novák,
K estetice současného sochařství
- 1969 zastoupena na výstavě Socha a město v Liberci
- zastoupena v rámci výběru čl. sochařů na výstavě
v Legnanu
- účast na mezinárodním symposiu Artchemo 68-69
v Pardubicích
- Výtvarné umění, r. XIX., str. 422-454: B.Mráz,
Výtvarné realizace v naší architektuře
- Výtvarné umění, r. XX., str. 468-480: účast v an-
ketě k výstavě Socha a město v Liberci
- 1970 samostatná výstava spolu s grafičkou Evou Bednářo-
vou, Galerie Mahlerstrasse, Vídeň (výstava neusku-
tečněna; text v katalogu J.Šetlík)

- zastoupena na výstavě výsledků symposia Artchemo
68-69, Galerie V.Špály, Praha
- zastoupena na výstavě Tschechische Skulptur des
XX. Jahrhunderts Von Myslbek bis zur Gegenwart,
Orangerie-Charlottenburg, záp. Berlín
- Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne,
Ed.F.Hazan, Paris, 1970, str. 145-146
- 1973 Studio International, July, č. 956, str. 263-268:
J.Chalupecký, Czech letter
- 1977 samostatná výstava, Divadlo v Nerudovce, Praha
(červenec; zahájení R.Prahl, text k výstavě
J.Šetlík)
- Flesh Art, November-December, č. 78-79, str. 55-57:
J.Chalupecký, L'anima del androgino-The soul of
the Endrogyne
- 1979 Die Kunst des XX. Jahrhunderts, in: Propylaen
Kunstgeschichte, Ullstein Verlag, Berlin, 1979,
str. 83-103: J.Chalupecký, Sowjetunion, Tschecho-
slovakei, Polen
- soukromý sborník k jubileu Jindřicha Chalupeckého:
J.Šetlík, Jedna výstava, dva ateliery (E.Kmentová,
V.Janoušková, A.Šimotová)
- 1981 Dictionary of Woman Artists, University of Colora-
dox, Boulder - L.Doumato
- zastoupena na výstavě "9", Galerie ve věži, Dům
kultury, Mělník
- 1982 samostatná výstava ve foyeru divadla a výstavní
síní "Na půdě", Český Těšín (říjen; proslov k zahá-
jení a text v katalogu J.Zemina)
- zastoupena na výstavě "15", síň kulturního stře-
diska, Dobříš
- 1984 zastoupena na výstavě Obraz a objekt (spolu se
St.Judlem, Vl.Kopeckým a J.Svobodovou), Muzeum
husitského revolučního hnutí - síň v Bechyňské
bráně, Tábor

(Poznámka: uvedené účasti na výstavách, valnou většinou doprovázené katalogy, třeba pokládat současně za bibliografický údaj)

O b r a z o v é p ř í l o h y

- I. Pohled do atelieru Věry Janouškové (1984) - titulní list
- II. Odyssea, sešívaná tapiserie, aplikace z ústřížků,
177 x 117 cm, 1952-53
- III. Černá Venuše, sádra, škvára, v. 22 cm, 1960
- IV. Pierot, sádra, železo, v. 97 cm, 1962
- V. Čtyřnohá, polychromovaná sádra, v. 84 cm, 1963
- VI. Postava, smalt, sádra, v. 70 cm, 1965
- VII. Včelař, sádra, papír, v. 84 cm, 1968
- VIII. Hlava, osinkocement, v. 84 cm, 1975
- IX. Zavěšená postava, koláž, kresba, papír, 72 x 56 cm, 1977
- X. Ležící postava, železo, osinek, 105 x 82 cm, 1978
- XI. Malá havarie, relief - polychromované dřevo, 60 x 42 cm,
1977-78
- XII. Prstíky, koláž, kresba, papír, 88 x 62 cm, 1979
- XIII. Pod křížem, koláž, papír, 88 x 62 cm, 1980
- XIV. V koupelně, bílý smalt, 99 x 45 cm, 1981
- XV. Košilka, bílý smalt, 83 x 50 cm, 1981
- XVI. Tíseň, koláž, papír, 60 x 42 cm, 1982
- XVII. Dvojice, koláž, papír, 88 x 62 cm, 1983































