

Zdenkovi Palcrevi,
sochaři a příteli,
k jubileu 3.září 1977

Jsou umělci, kteří hrubě nedbají na publicitu své práce. Mezi takové patří i sochař Zdenek Palcr. Situace v době, kdy dosáhl padesátky, mu samovolně nahrála: veřejná publicita mu ukázala záda. Přesto mu chtěli jeho druhové a všichni, kdo znají či tuší hodnotu jeho díla, při příležitosti jubilea vyslovit přátelství a úctu a také mu sdělit, že si váží jeho práce. Úkolu se iniciativně ujal Jaroslav Anděl, který shromáždil několik výtvarných prací k sochařově poctě i pár literárních příspěvků na téma Zdenek Palcr. Pro paměť tohoto umělce i pro radost všech, kteří jsou si vědomi, jakou úlohu v našem současném sochařství hraje Palcovo dílo i pro ty, kteří mají Zdenka rádi, vznikl tento soubor různorodých příspěvků. Je k nim třeba ovšem přičíst i výtvarná vyznání jeho druhů, jež mu věnovali, ale i takové vzdání jubilejní pocty, jakou byla výstava fotografií ~~z~~ Jana Svoobody z Palcova atelieru, realizovaná ^{ve Wroclavi,} ~~xxxxxxxxxx~~, již doprovodil slovem Jaromír Zemina.

Praha, mezi podzimem 1977 a jarem 1978

O b s a h

Olbram Zoubek, Ahoj Zdeňku	str. 1 - 2
Vladimír Janoušek,	str. 3 -4
Miloš a Marie Chlupáček, Pro Zdenka Palca	str. 5 -17
Jindřich Chalupecký, Výstava 1970	str. 18
Jiří Šetlík, Bílý tvar v jarní zahradě	str. 19 -30

Ahoj Zdeňku,

samozřejmě si radši povídáme nad kávou nebo rumem jen tak, ale když už jednou výročí, tak sláva, když sláva, tak sborník, když sborník, tak písmo, když písmo, tak vážně.

Takže vážně jsem moc rád, že jsem se s Tebou v životě setkal, s leccíms, co děláš a říkáš úplně nesouhlasím, ale pro něco si Tě vážím jako málo koho.

Pro správnost, přesnost, přísnost a objektivitu uměleckých i lidských soudů, pro velikost pohledu, pro zorný úhel, který vyhledáváš při nazírání věcí a situací. Pro neosobní postoj, který Ti nedovoluje vynášet i nejpřísnější soudy. Právě proto, že každý bytostně cítí, že Ti jde o věc a ne o osoby - natož o uplatnění vlastní prestiže - jsou Tvé kritiky přijatelné. A to dovede jen málokdo

Pro osobní příklad stálosti ve smýšlení a umělecké péče zejména v padesátých, ale i jiných letech. Byl jsi z/okruhu, v kterém jsem se pohyboval, jeden z nemnohých, ba vlastně jediný, kdo vydržel všechny tlaky zcela bez pokřivení - na rozdíl ode mne a mnohých dalších. Za tento příklad Ti děkuji.

Stejně si Tě vážím pro Tvou práci, cítím v ní důslednost, domyšlenost, pevnost, stálost. Vždycky, když vidím Tvé sochy, snažím se nasadit si vyšší měřítko, být v práci pravdivější, důslednější, domyšlenější, pevnější. Vždycky když s Tebou vážně mluvím, cítím podobné pocity v poloze filozofie, životního a uměleckého postoje, pohledu na svět, na lidi a na umění.

A to vše -ku podivu- platilo před třiceti lety stejně, jako to platí teď.

Takže Ti za tohle všechno docela rád a upřímně děkuji. A jsem vlastně vděčný současným nepříznivým okolnostem -i když je to paradoxní- že nás svedly podobně jako za mlada na dost dlouho

při jedné práci . Díky Tobě a současně celé naší partě necítím
lezení po lešení jako újmu, ale jako docela dobrý další život-
ní krok.

Takže Ahoj

Olbram
(Olbram Zoubek)

... ..
1945, červnové odpoledne, venku poprchávalo. V místnosti, kde jsem modeloval já svou komposici, tak se tomu říkalo, stálo u svého díla deset dvanáct umělců. Přijímací zkouška na Akademii, s odstupem spíš konec než začátek všeho. Já o sochách nevěděl nic, ale vědomí, že je po válce, mě zvedalo kousek nad zem. Modeloval jsem úporně, i když dnes marně vzpomínám na thema své práce. Vedle mne stál Karel Hladík, kde je mu dnes konec, a pod rukou mu rostli malí dělníci. Tu se u mne zastavil chlapec s očima položenýma daleko od sebe (později mě napadlo, jaká je to výhoda pro sochařské vidění), starorůžová barva v tváři, a řekl: To je silný. Vyslovil jsem své jméno a on: Palcr, Palcr, opakoval. Padlo sotva několik vět. Ale já cítil, že tchp ví o umění víc než já. Ne, nemám na mysli svou plastiku, ta byla jistě na výsost pitomá. Ten kluk, vedle mých životních zkušeností dítě, měl dar jistoty. Měl už tenkrát schopnost vyjadřovat se tak a ne jinak, měl pro svůj pohyb svůj vlastní prostor, měl meze, které dělají z umělce osobnost. Šťastné omezení. Tak se mi dostalo první pochvaly za výtvarnou práci vůbec, třebaže, pokud si vzpomínám, od Palcra také poslední. A tak jsem se hned napoprvé sešel s člověkem, který je mi nejbližší a současně nejvzdálenější.

Ona budova Akademie mi totiž přinesla další symbol. Den po setkání o němž píšu byla vyvěšena jména těch, kteří byli přijati. Palcr byl první, kterého jsem potkal. Řekl mi, že zkoušku nedělal, já ano. Obrátil se znechucen a odcházel. Dodnes vidím jeho záda, sklon hlavy, náhle dospělou chůzi. Tak jsme se rozešli. Pokud ne navždy, pak jen proto, že nebylo kam se podívat. Ane i tak nebyl dojem, že se rozcházíme, zcela mylný. Každý

z nás odcházel ke své samotě. A ten symbol? Palcr se mýlil, ani já jsem se na Akademii nedostal. Jen jsem zůstal na místě, kde jsem neměl co dělat, o chvíli déle než on. Ostatně nejen tenkrát. V životě častěji.

(Vladimír Janoušek, leden 1978)

Pro Z.Palcra panu Jaroslavu Andělovi

v Praze 6, Roztocká 7, 96000

Miloš a Marie Chlupáčovi.

Vážžený pane Anděli
na Váš pokyn vzniklý následující text přijměte
prosím jako jednu vrstvu narozeninového dortu
pro sochaře Z.Palcra, ač si nejsem jist jak prá-
vě tato bude chutnat jeho náročnému jazýčku.

Chlupáč.

I psáno jest v Bibli svaté: "Pokynul Anděl jemu a stanul na místě tom a zpět ~~pnahhá~~ pohlédl co kořeny zapustilo, ve květu stálo a plod mnohý kde obtížil kmen."

Andělu i já vyhověl a ohlédl se, abych viděl, že Palcr Zdeněk kmetskému věku moudrosti již blízek kmen stromu práce své mnohým plodem obtížen má a uprostřed právě let zrání. Není na mně již, abych plody ty dle barvy, plnosti a váhy nebo dle chuti a stávnatosti vychvaloval¹⁾, ale rád bych s ctiteli jeho a se všemi jemu v přátelství oddanými pohlédl na kdysi tak krásnou krajinu, jejíž barevné kulisy v prašném skladišti už leží a kus jemuž sloužily z programu stažen. Byla to hra jako leckterájiná, kus o mládí, o jeho láskách, hra plná kecání, ale kecání při práci, jež při všem sledovala s důvěrou tep živé krve svého času.

Řekl jsem kulisy krajiny, ale krajinu zelenou si v mysli nevybavujte, on nemá ji rád. Válet se v zelené barvě je mu utrpéním, ale přiznám, že kanape v jeho atelieru s oknem do modra či městské scenerie také není špatnou končinou. A zeleň? Palcr byl totiž tak krásným nešťastným vojákem v silně zeleném klínu šumavských hvozdů a luk a beznadějně dlouho musil prohánět mančaft při střežení hranic. Mně se zeleň šumavská nepřejedla nebo jsem tam ještě před válkou jen tak se čundral a bylo jedno i na které straně hranice se zrovna pomáhalo se senama.

Nevím kdy jsme se poznali s Palcrem poprvé, ale setkali jsme se jako spolužácixu stojanů Wagnerova atelieru umělecko-průmyslové školy. Jasně vidím jeho tehdejší "Slunovrat", relief, který mne zcela okouzloval a Palcra jsem si zamiloval jako blízkého přítele, ač už tehdy bylx protiva. S ním a všemi ostatními Wagnerovci i ostatními "báječnými muži"²⁾ z Um-prum jsme prožili pak pár let plných všech krás života z práce, na něž už tehdy marně štěkali a dodnes marně štěkají ti vzteklinou pokousaní.

Ta mladá léta byla napěchována hledáním, úsilím i omyly a novou vírou ve vlastní přesvědčení, ve vlastní ruce i vlastní svědomí. Proto jsme byli mimo oficiální výsluní a jeho samolibá lenost nás nepostihla. Pro své touhy jsme hledali perspektivy i v oblastech literatury³⁾, filmu a vědeckých teorií. Vzpomínám, že nás tehdy uchvátil Junghansův "Takový je život", o němž jsme do té doby jen četli legendy. Viděli jsme ho poprvé zároveň s hercem Pištěkem, který se do té doby na něj nikdy nechtěl podívat, protože se jeho natáčením nadosmrti zadlužil. Ve filmu jsme pak zažili zrod italského neorealismu a vášnivě hledali příležitost vidět tehdy ku promítání nepovolené filmy: Zázrak v Miláně, La Strada, Zakázané hry nebo Cocteauova Orfea.

Tuto filmovou horečku nepřestál Palcr bez následků a prožíval dál její nové a nové vlny a jako přítel Formanův i krásný vzmach našeho filmu. Proto se mu tak nevšedně dařily filmové plakáty, čehož kořeny byly ve vnitřním vztahu k dílům a ne jen v grafickém plnění úkolu.

Za školních let uprumáckých v útlém věku uměleckém jsme také poprvé s několika volně sdruženými a s králem modelů Jožou Mrázkem⁴⁾ vystavili svá odvážná tehdy díla dělníkům v jídelně staré koželužny v Dejvicích poblíže čističky obecně známé pod jménem sračkárny. Byla to naše jistě nejvášnivěji připravovaná výstava a řádně nás pérovali tehdy oba podkrkonoští siláci Matouš a Klápště, abychom se my městští "Karáskové" vzchopili k řádné moderní práci. A my se snažili a Palcr ne neslevil z tehdejších uměleckých předsevzetí na další své cestě.

Letos u příležitosti tolika slavných výročí, bych také rád vzpomněl, jak jsme spolu s Palcrem a Hájkem dostali nabídku města Pardubic: Za 14 dní udělat krásného, alespoň pětimetrového Rudarmějce na náměstí k oslavám a aby vydržel alespoň 2 roky. Odměna finanční byla spíše skromnější, ale, že Národní výbor zaplatí ubytování v hotelu i se stravováním rozhodlo a jeli jsme. A hned jsme se dali do práce podle kreseb a malého modýlku. S chutí a vervou jsme řezali a stavěli z trámů a latí kosteru, kterou jsme kaširovali dřevitou vlnou máčenou v sádře a rozhodně nakládali hmoty, přidávali, řezali, opravovali a "prali" se o výraz skoro doslova, takže socha stále více a více vypadala k světu a alespoň k naší spokojenosti. To však jak se nám náš Rudarmějec vedl nebylo by důvodem samo k zaznamenání, ale to jak se kalily charaktery v pracovních podmínkách městěm poskytovaných. Hotel našeho ubytování a stravování byl té doby špičkovým v Pardubicích a my v usádrovaných šatech, vymrzlí a uhnání jsme tam vcházeli a jedli skromně svou polévku, guláš a malé pivo, jen Hájek míval velké. Brzy však, snad z rostoucí sebedůvěry jak socha rostla a slibovala, že bude přece jen udělaná, nebo proto jak číšníci a personál nás sledovali při jim nezvyklém pohledu na tvůrčí zápas se sádrovou hmotou boulí a třásní, že s námi začali jednat jako s umělci, ač jsme se spíše zjevem podobali uvápněným učňům, brzy jsme měli v rohu jídelny vlastní čistý stůl "Réserve", u něhož jsme se nečekaně osmelovali. Začalo nám vyhovovat pouze jídlo dražší. Na jídelníčku jsme se přestěhovali na minutku a pak, že to bylo ha účet jsme si předem objednávali zvláštní jídla, takže nakonec se náš oběd stal událostí pro všechny personál a jediněčným inspiračním zdrojem umění samotného kuchaře. Číšníci s ledově uctivou tváří nás nenápadně podněcovali k další odvaze a tak to nakonec dopadalo tak, že jsme zasedli a vše bylo ve střehu. V gala rituálu byly

nám podány aperitivy, tehdy ovšem jen vermut byl dosažitelným druhem, po nich nezapomenutelná polívka à la crème¹ a už se nelsa a snášela na stůl očekávaná a báječně upravená i skvostně přizdobená krmě například měkounký kapounek. Když byl dosti nehorázně spořádán i s veškerou přílohou vystřídal jej desert, kremrole, dorty, ovoce či zmrzlina a ke všemu patřičná láhev vína. Dvěma z nás to náramně vyhovovalo a náramně chutnalo, třetí se však držel spátky a jen nerad se sebezapřením, kletbami a výčitkami na naši hlavu polykal vybraná sousta, neboť jsa světa znalý nevěřil, že by náš ~~stůl~~ účet vůbec nějaký výbor hodlal zaplatit. Ale jedl také, ač těžce však přece, jeho charakter také byl zakalen. Jenže my dva usínali večer bezstarostně oddání plné důvěře v péči úřadu.

Úřad byl však úřadem i v tehdy nových lepších časech a patdubický Výbor nebyl vyjímkou, takže nám hodování bylo patřičně odpočítáno.

Nemchu nevzpomenout ani na starý Polcňův první malostranský byt a atelier, jednu to místnost, kde dělal své krásné hlavaté holky ze sádry, které na Vás upíraly velké sugestivní oči a jejichž nohy i paže předříkávaly němě svou obdivuhodnou báseň tvarů až bylo druhému těžko z vlastní bezmocnosti, ale přesto radostno, že to tak jde, že tento nový druh bytostí je živý. To se po letech ukázalo i na výstavě " Máje " v Obecním domě.⁵⁾ Tam právě plastiky Palcrovy (jak by se po dnešním způsobu řeklo: Druhé generace), zpříkaldněné poprsím s rukama nad hlavou, znamenaly plnozvučný projev poválečné moderní tvorby naší. K závidění byla tato i leckterá jiná socha. Záviděl jsem mu onu nenapodobitelnou odvahu uplatnit důsledně plnost hmoty ve staženém téměř reliefním tvaru, ale záviděl jsem s radostí a láskou k věci i jemu. Bylo jistě uděláno od té doby mnoho odvážných soch v nejrůznějších slova toho smyslu, v odvaze Palcrově nebylo však

nic vnějšího, nic ze snahy překvapit. Šla od kořenů pravdy o tvaru a pronášena byla jazykem nezdobným.

Vraťme se však na Malou Stranu, kde před svým stěhováním musil Palcr tak, aby nikdo nevěděl na dvorku domu v temné noci tajně vykopat hlubokou jámu, aby do ní na věčný odpočinek naskládal své velké sádrové kusy, své museum, jež nebylo kam přestěhovat. Tma pohltila těla i tváře tehdejších jeho "Zorek" a sedících tors. Od té doby v onom domě na Malé Straně pod vrstvou hlíny spočívá poklad. Bílý poklad, jenž se zvolna mění v prach. Asi už se rozpadl, neboť se po Nerudovce vypráví, že za jasných měsíčních nocí v mženi bílých paprsků se zjevují dušičky nějakých soch, jež v éterické své podobě a barevně tlumeném průvodu vystupují z hlubin a vážně, byť trochu loutkově se pohybují, rozptylují se po prejzových střechách, usedají na hřebenech a u komínů, a hledí svýma vyvalenýma očima plnýma podivně bolné krásné melancholie kamsi do stříbřitých dálek, snad směrem k městu, k němuž v dobach jejich zrození vedly všechny cesty umění.

Konečně tam k Paříži směřovaly jistě právě tehdy i myšlenky a sny jejich autora a tam si kus jeho srdce i kus jeho tvárné odvahy s sebou odvezla jeho studentská láska⁶⁾. A není vyloučeno, že právě od Palcra převzaté rysy v plastické řeči jejich děl si spolupodmanily tuto metropoli. Takže není divu a právem ona zjevení hledí v tu stranu k temnému obzoru a my nebudeme rušit jejich magické dívání zbytečnými dohady.

K Palcrovým padesáti letům bych měl přidat ještě asi mnohé vyprávění, třeba o výstavě celé skupiny Máj v Pílsku, kde jí bylo věnováno hodně pozornosti i publicity vedle uzavřených přátelství, ale to jsou věci historie celé generace a spíše neosobní a tak raději o tom, co člověku leží na srdce, o tom, jak mne vzali Wagnerovci na restaurování renesančního zámku ve Fričovcích

na Východním Slovensku.

Tam stal se Palor hrdinou milostné romance a jen tak tak o chloupěk ušel noži rozvášněného žárlivce, když si chtěl získat tamní krásnou dívku. To se odehrávalo při hodech a sám velký profesor Wagner moudře zasáhl do děje povelom k útěku. Na oplátku však přepil Palor s mou svědeckou účastí celou trénovanou dědinu, takže když jsme v jitrním světle odcházeli se snouběcím otcem z hospody, cesta a příkopy byly vroubeny bezmocnými těly přemožených. Bylo to pro nás samotné zvláště neuvěřitelné, ale bylo to tak.

Romance sama začíná vzpomínkou na slova profesora Nebeského⁷¹, který ve škole kdysi říkal, že mezi zeměmi historickými a Slovenskem je předěl přírodní i předěl ve způsobu života, v charakteru a to ne tolik co se týče hodnot, ale spíše chování se. Na Slovensku je prý člověk sžitý více se svým prostředím, s přírodou, je poslušen jejího hlasu, přizpůsobuje se její nutnosti a splývá s ní, zatímco u nás naopak se nepodřizujeme, všemu nadáváme a i přírodu chceme zmáhat a podříditi si jí. Vzpomínal jsem na ta slova, když jsme na východní Slovensko jeli a žádný předěl přírodní nezjistili, leč to, že tehdy tamní krajina nebyla téměř vůbec dotčena civilisací, Ženy stále ještě nosily kroje i tradiční účesy, takže už dle copu jste věděli, že jde o dívku svobodnou.

Sgrafita, jež jsme přijeli restaurovat byt poničená, byla krásná a zvláště jako celek ten průvod biblických, antických a historických postav, který napochodoval v nýkách dokola kolem pod cimbuří zámku, byl skutečně nevídanou korunou své architektury. Po starém dobrém způsobu stavěné dřevěné lešení bylo naším působištěm a mnohopatrovou scénou děje, jenž byl osudem schystán, aniž jsme měli tušení a nejméně ze však Palor.

První čas jsme si v klidu hleděli práce. Z lešení koukali jsme jen do zdi, na linie ornamentů, na šrafuru povrchu a obrysy figur. Čistili jsme cituplně něžné prstíky bohyně lásky, krásné Venuše i roucha a buňnější poněkud než je zvykem tílka i roucha antických dam a hleděli se vyznat ve zmatených ozdobách, krojích, štítech a helmách vojevůdců, pánůbohů i světců, mezi nimiž nechyběl ani jednooký hejtman Jan Žižka. Měli jsme sotva čas řádně vychutnat v jídelně po domácím způsobu připravovaná jídla a nevěnovali patřičnou pozornost a hold dovážené minerální vodě Salvatrice, kterou si před válkou objednávali pracháči až z Ameriky. Večer jsme brzy usínali unaveni lezením po zdech, nahazováním a postřikováním čirou vápennou vodou v nevídaných kvantech.

Večer v polosnu jsme slýchali zpěv vesnických mládenců a panen korsujících v měsíčním třpytu silnicí a nezvyklá kadence šářišských melodií, vzdalující a přibližující se stoupała k našim oknům spolu s vůní trávy a květů, a když pak na prahu snů zaznělo tremolo dívčího smíchu následované náhlým odmlčením a mnohoznačným otušením, zmocňovala se kdekoho nývá nostalgie, jíž nebylo možno se ubránit a kterou jsme neuměli jako domácí chasníci topit v krůtění a nebylo ani divu, že Standa v náměsíčním zasnění jak zamilovaný hastrman vkládal pak modré květy do dopisů své nedosažitelné Olze. Leckteré ráno potom nebylo z čeho vařit protijed otráveným šípům amorovým a tak se stalo také, že i nedávným rozchodem řádně vypálený hrnec Palcrova okázalého mrzoutství ve věcech srdce dostal nenápadně svou tenounkou neviditelnou trhlinu, o níž nic netušil. Leč trhlinu byla tu jako v té slavné básni parnasisty Sully Prudhoma: La vase brisée a hladina mrzoutství počala klesat. Zprvu jen jakoby se dech vypařoval, po krůpějích, ale najednou všechno bylo pryč a hrnec bez dna. To ráno už s východem slunce jako obyčejně před snídání jsme byli na ležení

v plné parádě restaurátorské zbroje i svých mladých let, abychom vysprávky nemusili dělat za slunečního úhaní úpalu, jenž by je dosud nezatvrdlé rychle vysoušel.

K snídani musila jako vždy některá děvčata ze školy co měla v kuchyni službu přivést mléko. Vozík s konvemi zadrkotal. Jindy jsme se ani neohlédli. Tento den však zaslechl Palcr v onom drkotání cosi osudového a stanul u mne na lešení, dívaje se dolů. Děvčata vyjížděla jako obvykle a byla to se svou kamarádkou ta pěkná velká černovláška, velmi mladá, po níž se neohlédnout ani nešlo. Jak si dole před vchodem rovnaly konve, jak se smály a ani očkem nezavadily o lešení nahoře koukám, že s Palcrem něco je, že drží zábradlí jakoby to byla hrazda a sakruje, a jakoby něco neviditelného odstrkoval. Už vidím, že budu muset konstatovat, že má slézt dolů a pomoci těm dvěma tam s tíhou prázdných konví. Nestačil jsem dořící a světe zboř se. Palcr jede dolů po lešení jako kýbl vody po laně a ani nemohu uvěřit, že už v překotné družnosti celá trojice uhání a mizí z dohledu. Mléko přivezli všichni už ve volném tempu rozmyslném, jaké spíše Palcrově náture odpovídalo. Vyletl pak nahoru jakoby nic, nic neříkal, mne však neklamou, Toho jitra černovláška přijala jeho dvoření a ve volných chvílích obou se odvíjela nit hry, jejíž pravidla však na obou stranách byla jiná a jiné vžité konvence. Leč tuto rozdílnost oba letným skokem překlenili a nezbylo než aby se Zdeněk, když už věc načal, pustil dál. S netušenou usilovností dal se hned do předříkávání své role nejen nějakého milovníka, ale rovnou ženicha a to vážného ženicha. Ach a nebylo nic lákavějšího pro černovlasou Zuzanku než se probouzet v roli drahé nevěstinky a vidět se v náručí svého nastávajícího v zářivém pražském zítřku. Obrázek to hodný bohatého rážového rámu.

Park fričovského zámku s velikánským přenádherným zlatým bukem, říší to zpěvného ptactva a cesta kš do kopců nad údolím, vedoucí kolem bělostné kapličky byly už samy o sobě opamující kulisou, jež brala za srdce, natož když Vás provázely a na Vás visely milé oči, z nichž snad i skanuly slzy oddanosti a nezneužitelné odevzdanosti. Zpátky rychlejší pěšinou návraty přes venkovský hřbitov s něžně vyřezávanými kříži podkládaly slibům a nadějím milenců notu vážnější, takže kteří dva by si neporozuměli, kteří dva by nebyli poslušni kouzla zaslibování spějícího k rozhodnutí. I řekl si Palcr rodičům v Andrejové o Zuzanu a celá vės byla svědkem. Otec přijel do Fričovec a nechal si nakonec všechny námitky, odklady a pochybnosti rozmluvit a zahnat z dohledu, takže kůň mohl být osedlán a trhal svým směrem provaz času.

Překážka nezletilosti dívčiny oddálila sice svatbu, ne však společnou cestu snoubenců do Prahy. Zuzku jsme si brali ssebou já s Marií jako dceru, jejím rodičům se zaručili a tou dcerou je nám dodnes. Tehdejší léto končilo ve své spanilosti i práce se zdařila, byla uzavřena a podepsána. Zámek stál bělostný pod modrou oblohou a podzim v barvách s opalisujícím vzduchem byl tu jakoby udeřil o zvon k odjezdu. Byla nastoupena společná cesta a přes jeden nejkrásnější večer, průzračný vysoko nad oblaky v Tatrách vedla do Prahy.

Předsvatebním časem romance doznívala překročivši svůj krajinný předěl, který až po letech daleko v budoucnu měl být cktěn zahlédnut. Jeho existence však byla pro mne i Marii ne skutečná a takovou i zůstala

Vzpomenout nakonec musím na náš pracovní pobyt v St. Margarethen. Tam jsme sekali své dochy a tam spolu se ráno budi-
li a odcházeli před východem slunce strmou stezkou nad lom, kde
nás vítal pátek chocholatých dudků na planině. Slunce pak vy-
cházelo veliké a zrvadlilo se zlatě v Neusiedlerkém jezeře a
Kaplička s křížem nad planinou s šípkovými keři připomínala
domov a moravskou nedělní pohodu. Tam Palcr otesával svůj blok
konglomerátu v přátelském tlachání s Angličanem, mladičkým so-
chařem Davisem. Pod rukama mu rostla sevřená plastika torza,
jehož formy ožívaly v kameni jako podivuhodný sloup touhy. Je-
ho socha se zcela lišila svou nenápadnou koncepcí ve vnější po-
době od ostatních věcí. Avšak co se týče vnitřních kvalit a ži-
vota kamene samého, předčí mnohé. To jistě už z dálky sedmým
jakýmsi smyslem poznávaly mladé dívky, jež přijížděly mezi
ostatními turisty. A tak se stávalo, že když se vyhrnuly z
autobusu a jako zdivočelé Amazonky si vyhlížely svou nedělní
kořist, Palcr praštil kladivem bleskově v bezhlavém úprku do
skal se zachraňoval, aby nemusil odpovídat jejich rtům s věč-
nou otázkou jen formálně překrývanou uměleckými jinotaji. Tak
ono rojení vycházelo naprázdno a socha byla v rosných jitrech
den co den nad vinicemi se rozsvěcujících a v modrých večerech,
do nichž z dálek odrážely poslední paprsky Alpské ledovce, v
klidu dokončena. Byla a je to socha krásná a stát tam bude i
tehdy, kdy zbyde jen ten kámen a i všichni andělé už zapomenou,
kdo a kdy kterou sochu vlastně sekal.

Dnes však je Palcra práce přítomností, ještě se jeho so-
chy vynořují z proudu času, a když autor má své padesátiny, při-
pijme mu na sochy dřívější, současné i budoucí, připijme i jemu,
byť k oslavě nás nepozval, neb sláva je mu jako tráva - zelená.

Poznámky a vysvětlivky dle čísel v textu

1) Ani již není jarmarku, kde by stánek k tomu bylo možno najmouti, což ovoci samému nevadí, neb to se ani na dlouhé ani na věčné časy nezkazí.

2) Spolu s "báječnými muži" na Umprum mám na mysli i ženy ještě mnohem báječnější, což měla budoucnost ukázati v plném lesku.

3) V oblasti literatury našimi láskami byly knihy Kafkovy, Célinnovy, Pasternakův Glejt, Camusův Cizinec. Na pouhé přečtení Sartrových Cest ke svobodě byl pohnán Palcr i Hájek před školní inkvizitory s Jiránkem v čele.

4) Joža Mrázek-Hořícký, král modelů, vystavil tam své "Koupání", obraz to, který mu pochválil sám velký Max Švabinský.

5) Výstava skupiny Máj v Obecním domě byla v roce 1957 jakýmsi výstřelem z Aurory moderního výtvarného snažení po padesátých letech.

6) Alena Szapoczniková byla Palcrovou studentskou láskou a nám všem milou přítelkyní, která nám vždy pomáhala, v Polsku s výstavou a se symposií v St.Margaretheu i v Ružbachách.

7) Profesor V.Nebeský učil na Umprum estetiku. Byl přítelem Picassa, Braguea a mnoha umělců cizích i našich. Byl na slovo vzatým theoretikem, který kdysi pozvedl úroveň Volných Směrů a napsal dosud nepřeloženou do češtiny knihu "L'art moderne" tchécoslovaque. Byl obdivován a pro všechny je nezapomenutelný jeho vstup do učebny, kdy před ním byly nesený jeho dvě, jak se říkalo "Estetiky". Z nich byla jedna jeho karikaturou, ač představovala abstraktní útvar rozprostraněné hmoty.

8) V St.Margaretheu stojí také krásná socha Aleny Szapocznikové, připomínající jakási křídla.

Z.Palcr v Českém Krumlově za času vojákování na Šumavě,
s Marií Chlupáčovou.

Jindřich Chalupecký

Výstava 1970

.....

Umění přerůstá výstavní místnost. Přerůstá ji, i když zůstává uvnitř ní. Pokojné místo, určené k ukazování a nabízení obrazů a soch, se stává najednou místem velice zneklidňujícím. Zůstává uprostřed měst a všedního života, ale zmizel střední člen: není tu už nic na prodej, nic ani k obdivování či k poučení, není to ani společenská záležitost - není, čím ještě toto vystavování vysvětlit, dokonce ani omluvit. Kdo sem vstupuje, nevědomky překračuje z všedního času a všedního prostoru do času a prostoru jiné zkušenosti: bez přípravy je podroben tomu, co etnologové nazývají rite de passage.

Návštěvník je zmaten. O výstavě Zdenka Palera (Nová síň) psaly jedny noviny jako o morbidní a pesimistické, v jeho bělostných plastikách viděly podobenství hřbitova a litovaly, že opustil svůj předešlý způsob. Je to příznačná reakce. Paler dělal stylisované figury-stély s vlnivými obrysy a měkce modelovanými povrchy. Jak ale během let těch soch v stísněném ateliéru přibývalo, začínaly si žít svůj život samy mezi sebou. Sochař je pak rozpolcoval, nově spojoval, vytvářel z nich jiné bytosti, čím dál tím vzdálenější původnímu figurálnímu podnětu. Co pak rozestavil po výstavě, šokovalo. Bílé tvary, někdy štíhle se vypínající vzhůru, jindy přikrčené k zemi, jindy volně poléhající; velice prosté, do sebe uzavřené, ničím nevтіravé - a přece něčím vskutku děsivé. Jak pomalu vznikaly organickým růstem, dělením, družením, množením, staly se obrazem neviditelného života přírody - půvabného, krutého, nelidského. Ani na výstavě se nestaly docela jen plastikami. Nebyly hotové a nebudou asi nikdy, když se teď vrátily do ateliéru a sestrčeny ke zdi, budou zas jen mezi sebou, budou asi pokračovat ve svém tajném dorozumívání, oplodňování a proměňování.

.....

(Better form Prague, Studio International, č.934, červen 1971)

Bílý tvar v jarní zahradě

Bohužel nevím, zda to bylo ve skutečnosti nebo ve snu; v mysli mi zůstal jen jediný pozitivní údaj: byla to socha Zdenka Palcra. Stále důstojně v pomyslném středu rozláité zahrady, jež bujela ve znamení šťavnaté zeleně jara. Na koberci měkkého trávníku stály v zahradě volně vysazené stromy, některé z nich mohutné a starobylé, jejichž mladé listoví se lesklo v pohlazených větru. Na jednom místě zůstalo mezi stromy dosti velké volné místo: zdálo se, že dávný sadař tu vyhradil prostranství pro tušený lidský děj. A právě zde byla umístěna Palcraova socha.

Měřítkem, tvarem, plastickou přesvědčivostí, skutečnou i pomyslnou hmotností ovládla určený prostor. Stala se i konkratizací myšlenky v dané náruči přírody. Pozorována z různých stran, úhlů i vzdáleností nenechávala nikoho na pochybách, že se toto místo stalo jejím hájemstvím od chvíle, kdy zde byla postavena. Plastickým pojetím i střídmostí kompozice vyvolávala dojem, že je soustředěna do sebe. Zdála se být inkarnací ticha a klidu. Současně však hranami, oblouky i plochami, tensí k pnutí, již prozrazovala její konstrukce, se včlenila do prostoru a navazovala korespondenci s tvary svého okolí. Ve střídách času, srovnávána s jejich měnlivostí a pohybem jevila se socha jako projev vznešené trvanosti. Nadána nábojem myšlenky, lišila se od svého okolí i nenápadnou výmluvností, kterou dovedla skrývat i pomocí viditelných analogií své podoby s tvaroslovím přírody.

Tomu, kdo se k ní přiblížil na dosah detailného vnímání byla ochotna prozradit bezprostřední účast jejího tvůrce v doteku prstů i zásazích špachtle či zubáku. Nelze vyloučit, že by bylo možné dešifrovat v těchto taktilních záznamech úlozky sdělení o radosti práce s hmotou, o touze po jejím překonání i formování, ba snad i výpovědi o běhu dnů. Asketický tvar sošného celku nás však někdy zavádí k takovým doměnkám. Jsou podobny našim

oprávněným snahám číst porůznu stopy člověka v tvarech, jichž se v průsečíku věků s rozdílnou mírou intensity i zaměření dotkl, ale i našim tušením úryvků lidských deníků, psaných šepky do plynoucích oblaků. Právě v uměleckých dílech onoho typu, jaké dělá Zdeněk Palcr, zůstává dostatek místa pro naší fantasii, abychom hledali bez ohledu na čas a prostor transcendentální spojení mezi jejich podobami a výpověďmi lidských údělů. V obecnosti (a snad i odtažitosti) tvarů Polcrových soch lze také vystopovat magnetickou sílu, jež přitáhla k jádru i na povrch těchto děl kosmické částičky poznání, racionálních úvah i prožitků a citových chvění člověka.

Vzpomenutá plastika Zdeňka Palcra ze zahrady snu-skutečnosti evokuje maně i řadu dalších, jí podobných a zároveň nepodobných autorových soch. Vylupují se z filmových záznamů paměti a nelze se ubránit představě, že vstupují i ony na popsané místo. Podle rozdílnosti tvaru i měřítka vytvářejí vlastní vztah k prostoru a tak mění vidinu naznačeného okolí. V jednom případě vzrůstá nárok na potřebné prostranství, v jiném na sklon ~~terénu~~ terénu, v dalším změnou konfigurace porostů regulace intensity světla. Palcrovy dvojice, figury či části figur i ostatní plastiky z posledního desetiletí jsou navzdory rozdílnosti výsledného tvaru díly jednoho rodu a stylu. V základních rysech vycházejí z forem geometrie, stereometrie či deskriptivy, jako by rozváděly principy půdorysu, bokorysu či nárysu válce, koule, hranolu, čtverce, obdelníku, trojúhelníku nebo vícehranu a jejich segmentů, vepsaných do prostoru a interpretovaných trojrozměrně. Určují-li zhusta obrys těchto soch zmíněné gepmatrické normy, uplatňují se při vjemu měrou jako plastické elementy i tloušťkou reliefních ploch, jejich prohnutím či zaoblením, jejich hranami, stejně jako vertikálně i horizontálně vedenými silokřivkami. Většinou skrytá vnitřní konstrukce vystupuje někdy na povrch jako svébytný prvek

výtvarné mluvy, aby spolutvořila obrys, uplatnila se jako zá-
rážka či znak neukončenosti vůči prostoru a obohacovala nosnost
obsahu. Téměř důsledně jsou Balcrovy sochy zarámovány soklem,
aby byly viditelně odděleny od reálného okolí a vyzdvíženy do
rámce řádu uměleckého sdělení. Povrchová modelace, někdy detai-
lizující a jindy zcelující plochu i objem tvaru, stala se in-
tegrální součástí výrazu. Projevuje se na první pohled velmi ne-
nápadně a proto někdy působí jako nahodile vzniklé, byť se stala
nedílnou součástí Balcrova plastického projevu.

Základním rysem Balcrova pojetí plastiky je statuárnost tvaru.
V tomto směru třeba pokládat jeho vztah ke klasickému dědictví
statuární plastiky za relevantní. Obecně vzato je možno jeho so-
chy pokládat za osobitě a soudobě formovaný typ dávné stély, kte-
rá je jedním z příznačných projevů statuární plastiky. V respek-
tu k tradičnímu kánonu statuárního pojetí sochařství zachází
autor s typem stély podle vlastního uvážení. Jeho plastické cí-
tění dovoluje mu tak otevřít daný základní tvar do prostoru pro-
hnutím, nakloněním i zvlněním, vybočením z osy na samu hranici
statické únosnosti, vzpřímením i položením, zploštěním ~~průběhem~~
pří i vzdutím. Vychází-li autor při stavbě tvaru ze zmíněných
geometrických principů, je současně ochoten je neustále překra-
čovat a porušovat. V rámci dosaženého celku je ~~maximálně~~ ^{ale} koncen-
trována struktura obsahových složek: kázeň formy skrývá kore-
laci s podněty myšlenek, úvah i emocí.

Vztah ke skutečnosti a jejímu poznání je v těchto sochách shr-
nut do podoby znaku. Nelze jej pokládat za znak-pojem, ~~aby~~ ^{ale} pro
smyslovou naléhavost spíše za znak-realitu, v němž se promítá
struktura myšlení i cítění. Z formálního hlediska lze pro no-
vější dobu určit jako klíčový čin pro toto pojetí uměleckého
znaku objevnou tvorbu Paula Cézannea, zhodnocenou později ku-
bisty i díly solitérních osobností, jako kupř. Constantina

Brancusiho či Henri Laurence. Leč tento divně prostý a tolik obsahově naléhavý svět tvarů má své dávnější předchůdce. Rozdílne chápán i interpretován ve vývoji uměleckého myšlení lidstva jevil se často jako hrdá výzva ke konfrontaci s nekonečnou variabilitou morfologických řad přírodních forem. Hmota, ztvárněná v těchto lidech v umělecký tvar, měnila se v plynutí věků nejen fyzicky, ale samy souvislosti života zaměňovaly často funkci i obsah těchto uměleckých výtvorů. Dodnes však zůstávají poselstvím člověka, zaujímají myšlenkou a uchvacují ryzostí vůle, jež hledá naplnění pojmu tvar bez napodobování přírody. Také v oblasti sochařského tvoření zůstala tato díla svědectvím jednoho typu uměleckého myšlení, jež představuje morfologicky stanovitelnou řadu statuární plastiky. Ovlivňuje pochopitelně i její dnešní obdoby, jejichž plastickou hodnotu a význam obhajuje z hlubiny minulosti jako příklad, podnět i projev určité tvárné zákonitosti. V tomto duchu je možné připomenout přitažlivost vztyčených palců menhirů na větrné pláni britské, skupinu kuroi, doformovaných v některých případech konservačním působením zeminy i vlnami Odysseova moře. Podobně působí, násobí informačními možnostmi soudobého člověka, zvětralé náhrobní kameny z oblasti asijské jako kamenný blok, který na sebe vzal zarputilou podobu maloasijského vládce či člověka-boha z povodí Nilu, ale také nenápadný milník evropského středověku, dotýkaný prsty rukou i deště či mnohost podob božích muk, jak je známe od nás. Analogických reprezentantů celé této skupiny statuární plastiky bychom našli ještě mnohem více.

Zjevným příznakem této linie plastiky je její neatraktivnost. Na první pohled působí spíše hmotou než plastičností; tu vnímáme, ječ s dvojnásobnou intenzitou, až v druhém plánu. Hmota i

hmotnost, bez ohledu na zvolený materiál, působí jako autochtonní složka formy. V jisté obecnosti formy je začasťe zasuta jedinečnost autorského zpracování. Zdánlivá i skutečná absence sensuálních i emocionálních složek neústí ve výsledném tvaru podle předpokladu k převaze prvků racionálních. Tyto kategorie, směřující k působení a vjemu, bývají u statuární plastiky mimo autorský záměr. Dochází dokonce k určitému paradoxu vůči tvarům přírody: sochařský tvar, který programově nenapodobuje vnější znaky přírodní reality, nestaví na optickém účinku dynamiky obrysu a tím méně na vyjádření simulovaného nebo skutečného pohybu ve výsledném efektu s přírodou téměř splývá. Jeví se, přesněji řečeno, jako její osobitá součást, zvláštní, ~~člověka~~ člověkem stigmatizovaná struktura. Formám statuární plastiky je vlastní specifické napětí vnitřní, jež ovlivňuje jejich vnímání. Je dáno protikladným vztahem zobecňujících a individualizujících prvků v pojetí tvaru, také vztahem objektivních a subjektivních faktorů, které se podílejí na vzniku formy. Podobnou protikladnost vykazuje i vztah mezi objemem a obrysem ve své skutečné i fiktivní podobě, i vztah mezi konstrukcí tvaru a jeho modelací až po vnější opracování povrchu. Výtvarnou koncepcí, lapidárností i pádností účinku, prostou přirozeností uzavřené stavby tvaru je dána plastická přesvědčivost této linie sochařství. Síla jejího lidského poselství ji činí součástí duchovní struktury.

Zásluhu na volbě zmíněného typu sochařského vyjadřování mělo jistě více příčin: nebylo u Zdeňka Palera rozhodně dílem náhody. Rozhodující byla sama osobnost sochaře, jeho tvárná vůle, charakter jeho talentu a psobitý, v našich podmínkách i vlivech tradice dosti výjimečný, způsob vidění, cit hmatu a celý jeho výtvarný způsob myšlení. Formujícím elementem bylo zřejmě i prostředí jeho dětství, volná i zabydlená příroda a její plastické i ostatní výtvarné prvky. Byla mu dána otevře-

ná vnímavost k bohatému světu tvarů. Naučil se chápat nejen rozdíly měřítek, barev a forem, ale vlastních plastických hodnot rozličných předmětů, které ho zaujaly, ať již to byly obrazy na dlani, balvany v řece či vyostřená skaliska, ať to byla útlost květeny kontrastující se stavebnou rozložitostí stromů, ať to byla konfigurace či reliéf krajiny, jež se mu stala školou prostoru. Setkával se od dětství stejně tak s různými objekty (kvalitativně asi disparátními), jež zpracovávala lidská ruka v sošný tvar: ani jejich roli nelze vyloučit. Tato kameničina a řezbařina stala se přece součástí našeho prostředí ve městě i na vesnici a provází nás -od zrození až po poslední rozloučení- naším životem. Ve výtvarně jen trochu citlivé mysli nezůstává její vliv beze stop, tím spíše u toho, kdo vytuší své umělecké poslání. Palcova cesta k sochařství byla cílevědomá, ale prostá, nepatetická, jako je on sám. Určovaly-li ji zmíněné předpoklady talentu i okolností, bylo však k rozhodnutí volby sochařského typu potřeba i tvrdošíjně odvahy, kterou prokázal. Vyjadřoval se tvarem po výtce statuárním a klasickým v zemi, v níž z mocného vzepjetí baroka dosud působí příklad dynamické obrysové formy soch, není snadné. Mnohdy vyžaduje prorážet sám sobě neznámou a neověřenou dráhu. Na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde studoval v ateliéru prof. Josefa Wagnera, prožil pět důležitých let. Bylo to dělné prostředí a v poválečném entusiasmu navíc šťastné období celého učiliště, na němž se sešly talenty nejprotichůdnějšího druhu i zaměření. Ve Wagnerově škole se Palcr setkal s dostatkem citlivého respektu k nesnadné povaze svého zranění. Naučil se sochařit a otevřel si dosud jen tušené obrysy. Třeba v ti počítat nejen kultivací kresby, zvládnutí techniky modelování, odlévání, a tak podobně, práci s kamenem i jinými materiály, ale také restaurování, zvláště sgrafit a další

technické způsoby sochařské práce, především pak vlastní stránku umělecké tvůrčí práce se sochařským tvarem. Na přednáškách, vlastním studiem i rozhovory s kolegy přiblížil se mu celý svět sochařství a především vzrušující podněty z oblasti časově nejbližší, z dramatického objevitelství moderního umění světového i našeho. Nedílnou součástí celé atmosféry studií byla i navázaná generační kamarádství z původního vzájemného ovlivňování, korigování i nevědomých impulsů tvůrčích vznikly pro další léta významné vazby přátelství a spolupráce, jež se měly stát vahou mravní opravdovosti i názorové blízkosti (jejíž součástí byla stejně tak vzájemná tolerance jako kritická náročnost) základnou vystoupení celé poválečné generace na kolbišti našeho umění.

Mezi Wagnerovci získal Zdeněk Palcr autoritu, která trvá dodnes. Vyrostla z úcty k autentičnosti jeho projevu a schopnosti realizovat nečekanou plastickou myšlenku v ryzí tvar, vytvořit si vlastní styl. V tomto smyslu zformoval Miloš Chlupáč velmi pregnantně teoretickou interpretaci Palcrova sochařství, pro Vladimíra Janouška i Olbrama Zoubka je nejvýznamnějším sochařem celé generace ve směru tvůrčí iniciativy a objevitelství, Věra Janoušková i Eva Kmentová jej ctí pro neobyčejnou čistotu tvarové mluvy a podobně i další generační druhové, a to nejen sochaři, rozpoznali správně Palcrův zá význam. Takové ocenění se sochaři stalo významnou oporou v práci, leč rozhodujícím faktorem jeho cesty zůstala tvůrčí vůle: nezbylo mu, než sám zodpovídat tvorbou otázky, které si kladl.

Figurální motivy Palcrových plastik od konce 40. do počátku 60. let, hlavy, dívky, plavkyně, portréty, stojící i sedící či ležící figury, prozrazují jisté střetání záměru tématu se zvoleným způsobem skladby tvaru. Teprve postupem času lze pozorovat,

jak usilovná, senzální citlivostí podněcovaná zaujatost detailem nebo částí tvaru či zpracováním povrchu začala ustupovat pojetí výstavby tvaru jako jednoho celku. Souběžně ~~uniku~~ snižuje se autorův respekt ke hmotnosti objemu jako tradiční dimenzi statuární skulptury ve prospěch plošného pojetí tvaru. Není to obrys, ale relief povrchu, v němž zakotvily síly vertikálních a horizontálních křivek, stavících tvar a jeho výraz. Starověký typus stély našel v těchto plastikách autorových novou podobu. Pohyby, detaily či charakterizační prvky vrostly do vazeb konstrukce formy i jejího reliefního povrchu jako organické součásti statuární harmonie scelující tvar v jeden ~~stýh~~ nedílný celek. V plastickém smyslu vyžadoval tento osobně vyhraněný styl cestu ke zjednodušování tvaru, k úhrnnosti v interpretaci sochařské myšlenky, otevíral zároveň možnost monumentalizace formy v pojetí i měřítku. Někdejší přiznané podněty navykklých znaků viděné reality ustoupily pak v 60. a 70. letech představám ~~x~~ zobecňujících znaků čisté plastičnosti. Jejich abstraktní podoba dovolila těmto tvarům snadnější vstup do dialogu s prostorem, podtrhla pádnost plastické ~~mluvy~~ a přitom nepřerušila kontakt s mateční vrstvou sochařova myšlenkového světa. I když nelze Palcův vztah k materiálu, z něhož tvoří a tedy i způsob jeho opracování pokládat za primární, nabízí rozdílnost pojetí stavby i zpracování tvaru dostatečný důkaz o schopnosti jeho domýšlení plastického projevu podle charakteru hmoty. Ať pracuje různými metodami, je Palco svou povahou sochařem skulptivním, jak odpovídá i jeho vyznání statuární koncepti plastiky. Za jiné dokládá uvedené tvrzení srovnání Palcových starších úlastik v sádře, pálené hlíně i mramoru a novějších prací ze sádry a kombinovaných materiálů, vzniklých v atelieru s kamennými plastikami, na nichž pracoval na

sochařských symposiích v rakouském St. Margarethen či ve slovenských Ružbachách. Východisko i koncepce jsou jednoho rodu, jako výsledek, přesněji logický výsledek sochařovy cesty k tvaru, jehož realizace v materiálu respektuje charakter materiálu, aniž by mu podléhala. Dané srovnání dovoluje poznat ještě navíc jeden rys Palcrova projevu, totiž stále přítomnou potenci monumentality. Neméně důležitým pramenem k analýze Palcrova tvárného úsilí jsou i jeho kresby. Mají povětšinou funkci pomocnou a ověřovací a ztěžší je lze považovat za přípravné stadium autorovy sochařské práce. Někdy se zdá, jako by se v nich sochař vyrovnával s problémy, s nimiž se již v plastické realizaci nebude zabývat, např. s problémy obrysu, pohybu apod. Od zájmu o téma či motiv postupuje v nich sochař k pozornosti, již věnuje celku tvaru ve smyslu komposice, reliéfní struktury, plastického výrazu. Téměř vyrytá čára simuluje v některých částech kresby povrch materiálu, vypořádává se s uzlovým detailem, zachycuje akci. Sled Palcrových kreseb, jimž autor nepřikládá zásadní význam pro svou tvorbu, je v každém případě s to vypovědět mnoho ze zákulisí jeho přístupu ke skutečnosti, informovat o zrodu plastického znaku, charakterizovat Palcraův sochařský typ.

Je tu konečně ještě oblast Palcrových filmových plakátů, která vzniká (podobně jako jeho práce restaurátorská z posledních let) mimo jeho vlastní sochařskou činnost. I když jistě daleko méně než to platí pro vztah Palcrových kreseb a soch, lze s určitou licencí vystopovat také vztahy mezi jeho vlastní prací s tvorbou plakátů. Ve volbě motivů a jejich komposičním rozvržení na ploše i ve snaze o viditelnou střídmost vybraných námětů (diktovaných obsahovou legendou filmu) je patrný v jeho plastice uplatňovaný způsob zobecňování motivického podnětu. Na druhé

straně prozrazuje narativní přístup ke sdělení několika motivických rovin současně, že snad autor tam, kde mu to forma výtvarného sdělení dovoluje, uvolňuje automatismus nakupených vizuálních představ, aby je v jejich plné konkrétnosti a emocionální účinnosti sdělil divákovi. Využívá tak výtvarné formy plakátu též k tomu, čemu bychom mohli v porovnání s kázní jeho sochařské řeči, někdy až obdivuhodně asketické, říkat volné řetězení obrazových asociací. Leč i v plakátové tvorbě nepřekračuje meze výtvarného řádu, který si stanovil pro svůj projev.

Jádrem umělecké tvorby Zdeňka Palcra byla a zůstala oblast sochařství. Svět jeho plastických forem nepůsobí na první pohled líbivě; může se zdát poněkud nemotorný a svou asketickou podobou chladný. Teprve pozorný vjem, chápající vlastní plastické hodnoty těchto tvarů a jejich vztah k prostoru nám přibližuje vnitřní sílu Palcrových soch. Je to tvorba, vycházející ze stanoveného, protože poznaného řádu stavby a modelace formy, která integruje strukturu myšlenkových podnětů a shrnuje v současné podobě věkovitou tradici statuární plastiky. Vyžaduje neuvěřitelnou soustředěnost práce a pilnost, schopnost pracovat na několika dílech současně, aby mohly samostatně i v konfrontaci vzájemných vztahů dozrávat, vyžaduje čas a trpělivost, výboje i návraty, trýzeň stálých pochyb. V takovém směru zdá se být sochařova práce řeholí, jakkoliv by podobná charakteristika neodpovídala vnějším rysům Palcroy povahy. Za trochu rozpačitou, stále chlapeckou tvář s jasnými očima, zadržávající řečí a neklidnými kroky - ať v miniaturním atelieru na Letné či v rozlehlém prostoru stodoly ve Zdibech - za nehranou skromností i vyzařující bezstarostností je nepochybně číst předpokládané soustředění vážnosti i cílevědomou

odpovědnost. Je to asi především tón i váha jeho rozvážných, spíše hledaných a pomalu vyslovovaných slov i vět, jimž odpovídají klidné a plynulé pohyby mocných, upracovaných rukou. Tyto jakoby měly přesvědčit o tvrdě dobývané cestě sochařova poznání i o pevném odhodlání obhájit před sebou samým i ostatními jeho plastickou mluvu. Jeho sochařská řeč dokázala sama oprávněnost programového odhodlání Palcrova, který proti přáním rodiny vyšel tvrdošíjně za svým cílem. Vzniklo dílo, jež svým výmluvným mlčením zakotvilo v našem prostoru, jehož jednotlivé objekty jsou s to žít samy, v interiéru či exteriéru. Vytvářejí si své prostředí, i když je autor koncipuje prioritně na frontální pohled: plocha je mu svým způsobem vždy formou reliefu. Plasticky pojednaná plocha stejně jako sám plastický tvar v prostoru je oživován z jedné strany světlem, jež působí jako element dotvářející formu v konkrétním úseku času. Z druhé strany je právě v její statuární koncepci zaklet pohyb jako další rozhodující tvárný prvek. Byl-li u figurativně pojatých soch přítomen (podobně jako v klasickém sochařství) postojem, gestem či mimikou, nevytrácí se ani z volných tvarů, jež nenapodobují přírodu. Proto Palcrový sochy obsahují pohyb jako imanentní vlastnost. Vždy odněkud vyrůstají a vypínají se pohybem, který je neukončen, stává se potencií jejich bytí, v prohnutí i skonu hmoty, plochy i tyče, vyznívající do plastického zhodnocení povrchu.

Poselství Palcrových soch má svým ojedinělým rozhodnutím váhu mravního činu. Je objevené a překvapující. Podmaňuje neopakovatelným způsobem do harmonického vztahu výtvarnou obrazovost s ryzostí plastického myšlení. Otevírá nové dimenze našeho výtvarného čítání, neboť je s to integrovat kubistickou skladbu formy s klasickým dědictvím statuární plastiky. V zobec-

ňující prostotě forem jeho soch uvolňuje mnohé myšlenky, vjemy i pocity, jež dosud jen zastřeně tušíme.

-x-x-x-x-x-

Když jsem vstoupil po delší době do stodoly-atelieru ve Zdicech, abych si ověřil oprávněnost představ u autorově práci, připadala mi oslavná slova neuvěřitelně zbytečná. Čistota plastického myšlení byla sdělována celým oním množstvím soch, které prostor stodoly i oddělenou pracovnu zaplnily. Rasantní světlo slunečného dne ukazovalo vyzývavě na obrovskou autorovu práci jakoby probíhala v nekonečném kruhu, v němž jen nemnohé z plastik podřžují svou podobu, uznané autorem za hotové, zatímco ostatní jsou přetvářeny v hledání správného měřítka, plasticity, hmotových vztahů. Je to zřejmě osudovým, byť gigantickým úkolem, jež si autor tvrdošíjně předsevzal. Z tohoto hlediska zdálo se mi, že jubileum není ani etapou, jen nahodilým datem na cestě úsilí za plastickou hodnotou tvaru a nalezení jeho zákonitostí, k nimž zamířil.

(K jubileu Zdenka Palcra, podzim 1977)

Jiří Šetlík

ROZHOVOR SE ZDEŇKEM PALCREM

Co pro vás, zvláště pro vaši ranou práci, znamenal Gutfreund?

Co se milovalo a vydrželo obdiv, platí stále. Gutfreundem vystoupila socha jako něco, co je svou vlastní, ničím jiným nezastupitelnou duchovní svébytností, co není odkazem k jiným významům, aby se duchovní svébytností teprve stalo. A nejen to, Gutfreund ji pojme tak opravdově, že zabrání, aby jiné významy na její území vstoupily.

Proto lze Gutfreunda bez obav ze záměny sochy a poezie uvést Valéryho slovy o Baudelairovi: Mohu říci, že jsou-li, mezi našimi básníky, básníci větší a talentovanější než Baudelaire, nikdo z nich není důležitější. Alespoň poslední část platí o Gutfreundovi, a to nejen tak, jak by mohl znít výklad, pro moderní české sochařství, ale ve smyslu obecnějším. Porovnejte Gutfreundův Autoportrét nebo Podobiznu matky s nejlepšími portréty egyptskými a Parléřovými. Naleznete vyrovnaný duchovní horizont, srovnatelnou plastickou sílu. Gutfreundova Rodina uchopuje význam plastického útvaru ^{sochy} jako význam tematický, jako to, co obsahuje význam rodina. Tím odsouvá například Moorovo pojetí téže tematiky na pokraj banality nebo ještě dále, k oficialitě. Pro téma lidské práce, v tomto uchopení významu plastického útvaru sochy jako významu tematického, nemá Gutfreund v sochařství dvacátého století srovnání - je jediný. Jeho sochy z období kubismu jsou samostatným duchovním výkonem právě proto, že pojímají význam sochy, význam sočnosti a její plastičnosti jako významy prostoru, jako významy,

které sochu tematizují.

Gutfreund je vzácně utvářená osobnost, intelektuál mohutné duchovnosti, ^{vůle} jeho duchovnost jiskří, není temná ani unikající. S rozhodnou tvárnou vůlí udrží tělesnost sochy tak, že zůstává čistá a plná. Je to osobnost, která prožívá úzkost moderní doby a tím, čím tu úzkost překračuje, trvá to, co vyzařuje jeho dílem.

V Gutfreundovi je jistá žhnoucí zdrženlivost vlastní naší povaze, a ^{vůle} jeho dílem tato poloha s těmi, které na sebe upoutávají pozornost, oprávněně vstupuje v dialog. Není-li tato oprávněnost respektována, není to věcí Gutfreundovou. Přiblíží-li se k sobě jako dva břehy akademismus a avantgarda, nepustí už to, co je doopravdy. Gutfreund není ani akademický ani avantgardní. Gutfreundova opravdovost má přízvuk osobní blízkosti - proměňuje svět v něco, v čem lze žít, a proto je i radostí.

Domníváte se, že se ve vaší práci reflektuje celková proměna doby, její politická a sociální situace?

Socha není tím, co reflektuje přítomnost. Je ztělesněnou přítomností duchovního světa.

Vaše práce, které vznikají v interiéru, jsou pro něj také určeny. Myslíte, že by mohly být umístěny také ve venkovním prostředí?

Je to jejich věc, aby si svou přiměřenost prostory a světla našly samy. Nelze to určit; nemají-li svá určení, mohou být kdekoli, to znamená také nikde.

Co pro vás znamená návrat k objemu a k reálně modelované postavě u posledních vašich soch?

Objem opustit nelze. Je objemem hmoty. ^{už}Plastika sochy - proto
~~už~~ ^{už}objem ~~je~~ tělesnost sochy definována vždy znovu,
vždy jinak a v jiných významech. Pozorujete-li kterou-
koliv ^{sochu} v obcházení, zjistíte, že je sestavou reliéfů, ^{v jiné poloze}
a že tím, jak ^{z toho vyplývá, že každý druhý reliéf je v jiné poloze}
~~je~~ plastický ^{už} ~~je~~. Jejich počet a rozlohu lze zvět-
šovat ~~obdobně~~, ale všechny další ^{polohy} reliéfy lze
převést na šest základních. Základnu sochy vytváří
reliéf jejího půdorysu; ten, který je základně proti-
lehlý, zastavuje a ukončuje objem plastiky sochy ver-
tikálně. Zbývající čtyři si rozdělí čelo, záda a boky
sochy. Tělesný plastický objem je vytvářen tak, jak do
dané nebo pomyslné základny reliéfu objem proniká nebo
jak z ní vychází. Základnu reliéfu je plocha, a proto
lze říci, že objem plastiky sochy a její plastičnost
vycházejí z plochy. Objem a plastičnost sochy jsou mož-
ností plochy a je to plocha, která zastavuje váš tě-
lesný pohyb. Polohu plochy vůči základně pak svou
tělesností prožíváte jako stav své vlastní polohy.
Tuto možnost plochy lze pojmout i tak, že plocha objemu
hmoty svou nedělenou rozlohou plastičnost omezuje.
A tím, jak ji udrží v klidu nebo napětí, rozhodne i o
způsobu znázornění tělesnosti. Význam toho kterého způ-
sobu znázornění tělesnosti vychází z potřeby, která
rozvíjí nebo nerozvíjí plastičnost objemu. ^{z plochy} Tato plas-
tičnost objemu zakládá význam tělesnosti sochy.

Protože jsou vaše sochy stále nedokončené či připrave-
né k dalšímu zásahu, znamená to, že chcete eliminovat
jejich čas?

Je to složitější. Například neskončenost stojících fi-
gur ukazuje, že významy toho, jak stojí, jsou otevřeny.
To znamená, že nevím, který odstín stavu jejich stání
mne přesvědčí.

Jak chcete eliminovat čas sochy? Jedině tak, že ji zrušíte jako duchovní svět, že ji vydáte jinému času.

Když sochaři uvažují o své práci, nejčastěji upozorňují na objem či tvar. Málokdo se zmíní o čase. Jak vy se díváte na vzájemný vztah času a sochy?

Pokus pochopit, co to je uvažování o soše a času, připomene, že z pouhého vědomí něčeho nebo přání socha nevznikne. V díle se uplatňují, pronikají jím síly z jiných zdrojů, síly, které se prosazují z jiných potřeb. Rozhodují, nemůžete jim zabránit, aby se neprosadily, ani způsobit, aby se prosadily, a to nejen proto, že o nich, když se prosazují, nevíte, ale zejména proto, že jsou silnější než naše vědomí nebo přání.

Vyjdete-li od plastiky, která ^{je něco jiného než socha} ~~poslouchá čas~~ a vrátíte se potom k soše, jste na rozpacích, jak rozlišit čas těchto ~~plastik~~ plastik a sochy. Nikoliv čas jejich vzniku, ani jejich platnost v čase, ale čas jako jejich význam. A to nikoliv je-li ten význam větší nebo menší, ale jak rozlišit význam času, jako lze rozlišit význam prostoru, prostředí a místa. Přitom řešení je na dosah, staví-li vás tato jiná plastika, jiná než socha, do situace díla fascinovaného a fascinujícího právě časem, významem času. Například Segalův Portrét sběratele s Mondrianovou kompozicí na malířském stojanu - vidíte zde situaci, kde se v prostředí díla nachází plastika, obraz a reálná věc. Jste tedy v situaci, kterou jako pozorovatel samotné Mondrianovy kompozice, i na malířském stojanu, nezaznamenáte, totiž ono prostředí situace a její časový rozměr. Rezek tuto situaci vykládá tak, že to, co se jeví jako povrch těla bez tělesnění, jako je tomu u Segalovy plastiky sběratele, tato nepřítomnost tělesnosti, promění své okolí v jinou přítomnost, než je přítomnost reálné věci, a jinou než

je duchovní svět obrazu. To, co takto proměňuje v jinou přítomnost, nazývá mytickou situací. Co je časem této proměny, této jiné přítomnosti, která není ani přítomností reálné věci ani přítomností duchovního světa obrazu? Nabízí se výklad, že je to čas bez času. Tato jiná přítomnost pocházející z vyprázdněné tělesnosti Segalovy plastiky tu je vyprázdněna od času, je to čas ztrnutí v neživé. K času sochy však patří životnost. Jinde Rezek vykládá sochařský paradox klasické sochy z hlediska hmatu jako životnost navzdory tvrdosti, chladu a suchosti. Tento paradox lze zobecnit pro všechny sochy - jejich čas je trvání životnosti v oddělení od skutečnosti. Je časem zastavení a trvání, a toto zastavení je potřebou i způsobem, jak otevřít, jak nahlédnout přítomnost, je tím, co nám vrací náš pohled.

Všechny sochy, které kdy byly vytvořeny, jsou-li vyňaty z funkce, kterou zastávaly, ztratí svou platnost, pokud by netrvaly ve své plné hodnotě času. Tou je trvání v oddělení od skutečnosti - jako duchovní svět. Každá taková přítomnost čas trvání znovu ustavuje, neučiní-li tak, je vyprázdněním od času.

Vaše sochy sice svými názvy odkazují do figurální oblasti, avšak leckdo by je mohl považovat za zcela abstraktní. Má pro vás ještě nějaký význam vztah k znázorňovanému modelu?

Velký oblouk symbolismu se dosud klene, jsme pod ním. Co proti tomu chcete dělat? Označuje-li název co nejobecnějším popisem stav nebo počet, jako například Stojící figura nebo Dvojice, vyhýbá se název výkladu. Ale nevyhne se mu, ocitnou-li se název a socha vedle sebe. Významy „stání“ a „spolu“ přitom vystoupí samy, je-li stání a spolu opravdu ztělesněno. Nejsou odkazem,

pokud j s o u tělesností lidského stání a lidského spolu.

Neexistují abstraktní sochy jako neexistují nefigurativní sochy. Můžete uvažovat o nefigurativní plastice, ale ani to není přesné. „Abstraktní“ a „nefigurativní“ jsou jen pomocné termíny pro vyjádření protikladnosti toho, co není konkrétní, toho, co není figurativní.

Neexistuje například obraz čtverce. Zobrazený čtverec není obrazem čtverce - zobrazení není obrazem. Nemůžete zobrazení čtverce nazvat abstraktním, ale můžete ho nazvat konkrétním nebo nefigurativním. Stejně obtíže s takovými termíny budete mít u plastik, například Brancusiho nebo Arpa. Nemůžete je vždy označit za nefigurativní, je-li v nich tělesnost přítomná. Nemůžete je ani označit jako abstraktní, jsou-li tak konkrétní, že konkrétnost a tělesnost je zřejmá, i když nikoliv tak, že by jim konkrétní příslušelo vždy. A můžete je označit za figurativní jen když nevidíte rozdíl mezi plastikou a sochou. O těchto plastikách nelze uvažovat jako o sochách - podobně jako u většiny plastik dvacátého století. Chcete-li tento rozdíl zachytit jako podstatný tak, že jím vystoupily tyto plastiky jako něco jiného než je socha, můžete o nich uvažovat jen jako o o b j e k t e c h tohoto jiného.

Znázornění a znázorňované u sochy patří k sobě n e - o d d ě l i t e l n ě, plastika je ale dokáže oddělit. Například Brancusiho Nekonečný sloup nebo Brána, sloup nebo bránu neznázorňují, jsou sloupem, jsou branou - nechcete-li uvažovat o znázornění nekonečného pravidelností dílů sloupu. Naproti tomu Vejce, Zárodek, zobrazením zůstávají, ale nestávají se proto sochou, kterou není ani Nekonečný sloup ani Brána. Jsou to objekty něčeho jiného než sebe sama - v těchto případech jsou symbolickým odkazem. U otisku v odlitku těla, i zvětšeném, jako například u Cézarova Palce nebo Prsu,

vidíte, že znázornění a znázorňované nepatří k sobě, že znázorňovaným a znázorňujícím jsou j e n o m s o u - č a s n ě, odlišnost látky plastiky podrží rozdíl, n e j s o u t í m t ě ž. Všechny tyto a další postupy jsou vedeny tím, aby jiné významy mohly vystoupit a vystoupí jen jako významy o b j e k t u, nikoliv jako významy sochy.

Sám uznáte, že nemohu znázorňované opustit, vyhranil-li se význam objektu vůči významu sochy a trvám-li na významu sochy i na způsobu znázorňování tělesnosti, který soše přísluší.

Do jaké míry počítáte s úlohou prostoru sochy?

Zobecněno na otázku o prostoru sochy, je prostor, podle Nebeského, který vytváří ideoplastika, psychoplastika a fyzioplastika, prostorem ideoplastickým, psychoplastickým a fyzioplastickým, tedy trojím. Tím by měla být otázka, jaký je prostor sochy, zodpovězena. Ale není jasné, je-li též prostorem p l a s t i k y. Zní to podivně, ale uvažte, socha je vždy plastikou, ale ne všechno, co je plastické, je sochou. Tedy, buď je tento prostor prostorem všeho, co je plastické nebo jen něčeho, co je plastické - že není prostorem všeho plastického hned uvidíte. Prostor sochy je totiž významem nebo chcete-li neoddělitelným obsahem něčeho, co není přítomností skutečnosti. To zní ještě podivněji. Ale socha je něčím, co je přítomností duchovního světa - ale tak, že je t ě l e s n o u přítomností duchovního světa a jeho neoddělitelným obsahem je prostor. Jsou plastiky, například Carrovy, které jsou rozměrné proto, aby se do nich mohlo vstoupit. Do prostoru sochy vstoupit nelze, protože není přítomnou skutečností pro skutečný vstup. Lze-li do plastiky vstoupit, je vytvářena jako prostředí, do kterého se vstoupit má, na rozdíl například od prostředí Segalova, kam se vstoupit

α

nemá, ale vstoupíte-li tam, dá vám situace pocítit překročení estetické hranice. V obou případech je estetická hranice udržena proto, aby zrušením významu prostoru sochy vystoupil význam prostředí, jako něčeho, co v překročování estetické hranice ukazuje význam toho, co proměňuje přítomnost. Překročení estetické hranice Duchampem například tím, že umístí reálnou věc, jakou je Sušák na láhve, za tuto hranici, ukazuje k významu toho, co proměňuje přítomnost reálné věci v něco, co je jinou přítomností než je přítomnost sochy.

Ve všech jmenovaných případech plastika nevytváří prostor, který jí náleží jako její neoddělitelný obsah.

Nevytváří-li taková plastika svůj prostor, lze o ní uvažovat jen jako o objektu jiných významů, než jsou významy sochy. Co znamenají tyto jiné významy, co znamená opuštění významu prostoru a jaké jsou toho důsledky, jaký jiný svět se jimi ukazuje? - Takové otázky se již týkají prostoru sochy.

Jak se díváte na vztah celku a části v plastice sochy?

K vyjasnění vztahu celku a části ukázka odjinud:

Jako zvláštní příklad mezerovitosti každého systému lze uvést dělení zvířat v čínské encyklopedii: a/ zvířata, která patří císaři, b/ balzamovaná zvířata, c/ ochočená, d/ mléčná prasata, e/ sirény, f/ bájná zvířata, g/ psi bez pána, h/ náležející do tohoto seskupení, i/ která si počínají jako šílenci, j/ nesčetná, k/ a tak dále, m/ která rozbila džbán na vodu, n/ která vypadají z dálky jako mouchy. Tento příklad z textu L. Moníkové o Borgesovi ukazuje, jak uchopení jednotlivin a obecnin závisí na uchopení jazykovém. Povaha jazykového uchopení, jeho zákonitost, neodpovídá zákonitosti toho, co popisujeme a třídíme na podřízené a nadřízené, na celek a část. Znázorňované a znázornění se nekryjí, nejsou totéž. Z toho pocházející nejistota působí nesnáz, jak

systémem vyložit princip.

Nejistota, co je celkem a co částí, která v uvedené ukázce z čínské encyklopedie má fantaskní podobu, může mít v jiné poloze význam jiný. Stojíte-li například před renesanční sochou, nebudete váhat, co je celkem a co částí, stojíte-li před mou sochou, už si tím někdy jist nejste, dokonce ani tím, je-li něco částí, a je-li to část, zda je podřízena celku. Celek je dominantní, ale je to celek částí?

Můžete to přijmout jako ukázkou, kdy odpadá nesnáz, jak systémem vyložit princip.

Jak je pro vás důležité sepětí mezi hmotou a světlem?

Významy světla stejně jako významy objemu a tvaru tělesnosti sochy se dějí skrze látku p l a s t i k y sochy, skrze význam látky, a ta zachází se světlem po svém. To, co pro hmat znamená drsnost nebo hladkost látky, je významem „necdrážet“ nebo „odrážet“ světlo, „rozbít“ nebo „zcelit“ světlo atd. Ale látka je látkou hmoty a nejen s významy objemu a tvaru plastiky sochy, které ustálí významovost světla, především je hmota protipólem významu světla. A je velmi zvláštní na této protipólovanosti významu, že plnost hmoty - a plocha objemu je touto plností hmoty - je i plností světla. Když spatříte sochu, postřehnete významy světla a hmoty dříve, než významy „kůň“ nebo „lidská postava“. Nevěříte svým očím a začnete rozlišovat významy „kůň“, „lidská postava“.

Proto lze říci, že pro význam „socha“, „sošnost“ jsou významy světla a hmoty podstatnější než významy zobrazení. Pro tělesnost sochy je podstatnější objem a tvar než celek a část plastiky sochy. Ale - jakmile se celek a část plastiky ^{sochy} osamostatní, osamostatní se i zobrazení tělesného.

Jaký důraz kladete na zpracování povrchu?

Povrch plastiky sochy může s významy látky jako hmoty, s významy světla a hmatu, učinit jen jedno. Směřovat jimi k významům určitosti nebo neurčitosti, uvolnění nebo utužení, pevnosti nebo vláčnosti tělesnosti sochy.

V čem vidíte hlavní příčiny krize současného sochařství?

Není to krize, nechcete-li uvažovat o permanentní krizi. Je to konec, opuštění sochy jako významu, a to nejméně na tak dlouho, než se ustálí princip, jehož potřebou význam sochy není. A to potrvá hodně dlouho. Není-li respektován významový rozdíl mezi sochou a plastikou, mezi sochou a objektem, projde střídání principů nepozorovaně. Takové tvrzení zní nepřesvědčivě, ale například Giacomettiho postřeh naznačuje, že si ten rozdíl lze uvědomit. Přitom u samotného Giacomettiho nebo Moorea vidíte, jak k tomuto konci, k opuštění významu sochy, dochází. Giacometti, který o významovém rozdílu sochy a objektu ví a který rozumí významu sochy především tak, že je významem lidské tělesnosti pojaté jako výkon protipostavení vůči základně, se tělesnost sochy rozpadne, rozpadne-li se objem a tvar plastiky sochy. Moore o tomto významovém rozdílu neví, nerozlišuje význam plastického objektu od významu sochy. Protože objemem plastičnosti sochy zvětšuje tak, že objem již nesměruje k tíži, nedaří se mu tvarem objem udržet. Proto u Moorea objem plastiky sochy nakonec ztratí význam tělesnosti. Giacometti i Moore neudrží tělesnost sochy objemem a tvarem, navozují konec, opouštějí sochu jako význam tělesné přítomnosti. Významy tělesnosti sochy, její objem a tvar, se tu rozpadly nebo zbytněly. Od tohoto okamžiku se nepodaří objem a tvar jako základy tělesnosti sochy udržet spolu, aby tematizovaly sochu jako

význam. Objem a tvar nabývají významy jiného druhu, než je význam sochy. Co to znamená a jaké jsou toho důsledky, je jiná otázka, než jste položil.

Ke své práci jste mimořádně autokritický. Řada soch je již zachována jen na fotografiích. Mezi zničenými sochami byly takové, které stály na zemi a opíraly se o zeď. Proč jste zničil právě tyto?

Začaly v nich převládat významy jako podepření něčeho nebo vzepřenost něčemu, opřenost, opření o něco, co nejsou ony samy. Vynutily si samostatné stání. Samostatné stání si vynutily rozšíření základny sochy, rozšířená základna ~~zabírající více místa, zabírající více místa, zabírající více místa~~ ^{umožní větší přesnost jejího vzniku}, více váhy tělesnosti sochy a tím si vyžádá přesnější určení tvaru.

Uvažte, že shromažďovat díla všech kultur znamená shromáždit jejich významy, a to nepřináší jen více znalosti.² Nikdy ještě žádná kultura tak jako kultura dvacátého století nebyla vydána takovému obrovskému a různorodému tlaku významů všech kultur najednou. Nové dílo se ihned zařadí a konfrontuje se s ním. Počínat si, jako by tomu tak nebylo, nelze - lze se jen vracet k původním zdrojům, k tomu, jak si je musela vyhledat každá kultura sama. Ale ony obtíže, které si připravila tím, že se tomuto tlaku vystavila, způsobují, že její situace je těžší než byla situace kterékoliv jiné kultury, která podobné obtíže kdy v duchovním osamostatňování zdolávala. Nejen to. Evropská kultura je dosud jedinou živou kulturou přítomnosti, ale skepse v ní se prosazuje natolik, že opouští to, co ji zakládá. Vydává se té, která živá není, nebo té, která není k životu.

Proč jste u řady svých soch redukoval právě objem v jakýsi kompaktní hmotný blok, který působí především

svou přední stranou?

Je to dáno tím, jak se problematika objemu a tvaru otevřela u Giacomettiho a Moorea. Takto nemohla vystoupit již v kubistické generaci - ta neprožila v plném rozsahu ohrožení významu sochy vstupem plastiky jako objektu. V sochách kubistické generace celek a část, jejich podřízenost a nadřízenost, jsou udrženy v přehlednosti. Proto také Picasso, Gutfreund, Lipchitz, Zadkine, Laurens souvisí s Rodinem, Degasem, ^{Revertem} Maillolem, Despiauem a Matissem. Objem a tvar jsou pro tělesnost sochy uchopeny tak, že se nemohou rozpadnout, i když objem je zastupován nebo kombinován plochou. Naopak, objem a tvar plastiky je tu chápán jako stavba prostoru sochy. Rozkývá-li se však jednou samozřejmost zacházení s významy objemu a tvaru plastiky jako s významy s o c h y, nelze tento rozkvy již ustálit.

Jediná možnost, jak významy objemu a tvaru plastiky pro význam sochy udržet, vystoupila jako možnost zastavit se u něčeho, co je pro tělesnost sochy jako významu podstatnější než určení podřízenosti a nadřízenosti ve vztahu celku a částí, i když se socha těchto významů nikdy vzdát nemůže. Právě proto, že se zobrazení tělesného těchto významů vzdát nemůže, vynutí si respekt samy - osamostatněním. Samy stanoví, jak je to s podřízeností a nadřízeností, s celkem a částí.

To, ^{z čeho plasticita objemu vychází je plocha} ~~co můžete vidět jako celok~~, můžete pojmout ^{2.} jako plochu objemu, síla hmoty plastiky sochy vám to umožní. Můžete pojmout objem jako ztlačený a napnutý tak, že se podřídí a dovolí tvaru, aby ho udržel. Je to pokus vůči tělesnosti sochy násilný, ale je jiná možnost, jak získat významy objemu a tvaru plastiky pro význam sochy v situaci, ve které se význam sochy dnes nachází?

Někdy mám pocit, zejména před vašimi staršími sochami, že se vám stala práce s plasticitou vzácností. Proč právě ji tolik redukuje, proč máte právě její působení tak pevně v ruce?

Vraťme se k vaší otázce o frontálnosti sochy. Socha ztělesňuje prožívání tělesnosti vůči základně. Vůči základně a tělesnosti druhého. Do tohoto postoje vás staví tím, co je představeno před vás jako její čelní pohled. Frontálnost jako rozloha největší šířky sochy je tak tím určením, které má přednost, a samo toto určení přednosti je jejím významem. O tom, co je takto „především“, rozhodne tvář, pohled nebo to, co tutu tvářnost nese, protože největší rozlohu šířky může mít i to, co je původně bokem nebo z boku, profilem, nebo i to, co je původně zády. Lícuje-li tvář, pohled nebo to, co tutu tvářnost nese, s největší rozlohou šířky sochy tak, jako například u životní nebo větší velikosti stojící figury, a srovnáte-li s ní osu vlastní tělesnosti, není vám lhostejné, je-li její tvářnost hrozivá nebo vážná, neúčastná nebo vycházející vstříc, například v úsměvu. Ale toto srovnání nelze vydržet, a proto přesunete vlastní tělesnost pohledu z ohniska do polohy mezi frontalitou a bokem sochy. Toto vaše přesunutí tělesnosti pohledu od toho, co je k nevydržení svou naléhavostí, ve své podstatě sleduje celé evropské sochařství: samo přesouvá tvářnost z osy frontální tělesnosti do této mezipolohy. Tento přesun je přesunem od nadosobního k osobnímu, je to způsob i stanovení míry vyrovnání osobního a nadosobního.

Je to táž operace, kterou provádí například Moore svými sedícími opřenými figurami, když vychází z významu frontálnosti aztécké sedící opřené figury, kde líc tvářnosti lícuje s největší rozlohou šířky boku sochy. Ale to, co je v pohledu stojící figury /v její vertikální polo-

ze/ svou naléhavostí k nevydržení, je v horizontální poloze /jakou má aztécká sedící opřená figura, kde tvářnost není v ose největší rozlohy šířky sochy/ jiný pohled - je to pohled a rozloženost tělesnosti sochy v usebrání k tomuto pohledu. Proto posunem tvářnosti do mezipolohy nebo do polohy, která sleduje osu rozložení tělesnosti sochy u Moorových sedících opřených figur, není usebrání tělesnosti k pohledu tak, jako to je u aztécké sochy, kde pohled je významem nadosobního, nýbrž je vydáním tělesnosti vašemu pohledu. Tato pasivita tělesnosti, toto neusebrání tělesného k pohledu, znamená soběstačnost tělesného, proto se může vydat vašemu pohledu stejným způsobem jako například u Michelangelovy Noci, kde pohled sochy je uzavírán svou vlastní tělesností.

Vertikálnost a horizontálnost sochy jsou vaší tělesností prožívány jako protiklady toho, co patří živému, a toho, co patří neživému. Proto horizontálnost sochy buď to, co patří živému usebráním rozložení tělesnosti k pohledu, udrží a nebo svou tělesnost vašemu pohledu ponechá jako něco, co svůj duchovní pohled uzavřelo. U Maiolloy Noci, kde není ani vertikálnost ani horizontálnost, ale vyrovnaní vertikálnosti a horizontálnosti, kde opřením nohou se největší rozlohou šířky stávají záda sochy, kde pohled je skryt, nemáte na vybranou - tvářností jsou záda. Pohled uzavřený tělesností sochy se v noci a ve spánku obrací ke světu zády - je to jiný způsob a jiná míra vyrovnaní osobního a nadosobního.

Všechny tyto příklady jsou ženskými figurami, jejichž tělesnost zde prožívá muž. Jsou to symboly, symbolické sochy? Symbol znamená odkaz, odkazuje k něčemu, co není přítomno. Těmito sochami je však všechno to, co je podstatné a důležité, ztělesněním zpřítomněno - nechcete-li

zpracovávat o tom, že způsobem užití tělesnosti je duchovní svět abstraktní nebo reálný. Pro tyto sochy abstraktní nebo reálný duchovní svět?

~~Nejsou to tedy jen sochy, které jsou ztělesněním duchovního světa. Jsou to i sochy, které jsou ztělesněním tělesného světa. Jsou to i sochy, které jsou ztělesněním duchovního světa.~~

Nejsou spíše pravým opakem? Nevyrovnávají se svojí tělesností právě s přítomností světa duchovního? A není to vyrovnání, které je možností příslušející jen tělesnosti sochy?

Když se pokoušíte vyslovit, co znamená socha, váháte, protože očekáváte, že se vám odhalí tajemství ~~jaké~~ sochy. ~~Nejsou to tedy jen sochy, které jsou ztělesněním duchovního světa. Jsou to i sochy, které jsou ztělesněním tělesného světa. Jsou to i sochy, které jsou ztělesněním duchovního světa.~~ Významy sochy se vám zdají příliš nepatrným tajemstvím na to, aby stály za sochu. ~~Když se pokoušíte vyslovit, co znamená socha, váháte, protože očekáváte, že se vám odhalí tajemství jaké sochy.~~ Očekáváte víc a toto „víc“ nenacházíte, a nenacházíte je proto, že není žádného „víc“. Toto zdánlivě nepatrné tajemství odpovědí otázkou shrnuje vše tak, jak to nejvíce lze obsáhnout ztělesněním duchovního světa. Je to skryto jinak, než je očekávání ochotno očekávat - je skryto tak, jako například u Donatellova Gattamelaty. Horizontalita sochy sedící postavy na koni má tutéž aktivitu výkonu protipostavení vůči základně jako vertikálnost stojící figury. Největší rozlohou šířky jsou boky sedící postavy na koni, pohled frontálně nevidíte, ale frontálnost obou boků sochy vás vede - k tomu, co musíte učinit, vedete-li boj: musíte vyhledat pohled protivníka. Donatellova socha je ztělesněním toho, co je nutné, nutné pro život, tedy boje i zápasu. Je jiným způsobem a jinou mírou, jak vyrovnat osobní a nadosobní.

Aby se ozřejmilo, co vás přesvědčí, že významy sochy, jako například její frontálnost, mají tuto platnost, ještě poznámka o účinnosti plastického výrazu: přesvědčuje vás síla plastického uchopení, jeho opravdovost. Vytrácí-li se však nadosobní z dohledu, je to právě frontálnost, která znovu ustaví význam a povahu nadosobního. Jen tak si socha zachová svou duchovní svébytnost.