

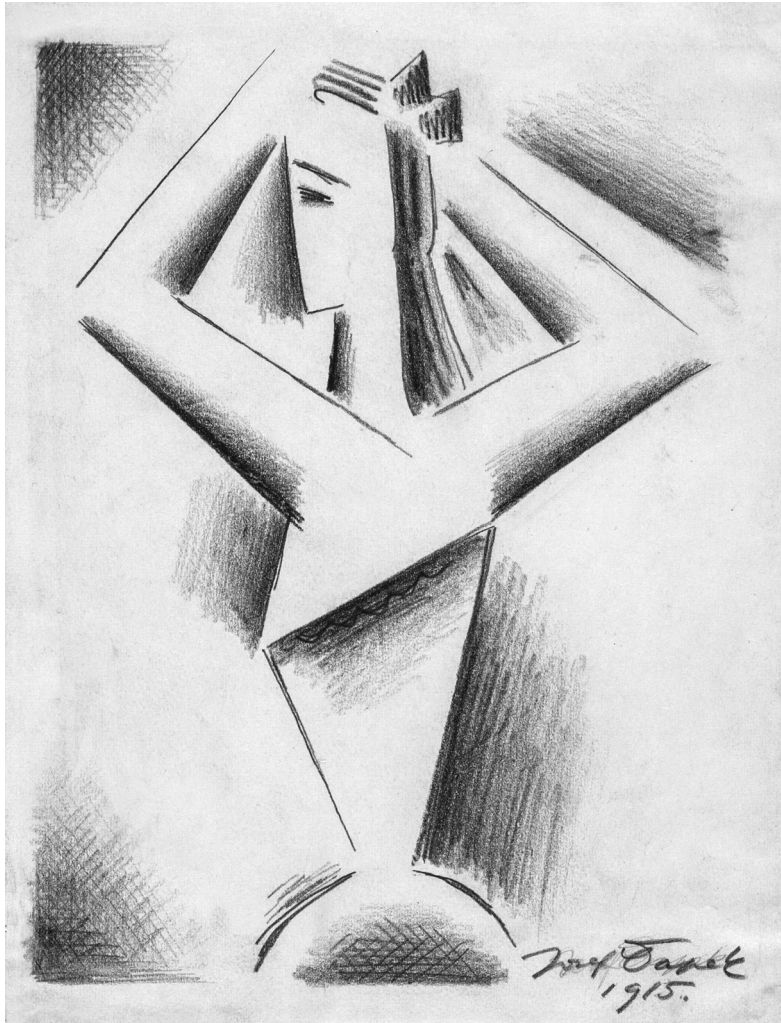
PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XXIV. 1 / 2017

P O E S I E
H I S T O R I E
A R C H I T E K T U R A
V Ý T V A R N É U M Ě N Í





PROSTOR ZLÍN ROČNÍK XXIV. 1/2017

EDITORIAL

Milí čtenáři,
tělo a tělesnost z pohledu výtvarného umění nepředstavuje pouze téma, ale médium, v němž je umělecká tvorba možná. Jedinečnost uměleckého činu spočívá z velké míry právě v jeho tělesnosti, čímž se liší od technické produkce. V tomto čísle jsme se rozhodli představit několik přístupů k tomuto pojmu. Rudolf Kremlička podobně jako Antonín Sládek představují tělo jako námět v klasickém smyslu, i když u obou s rozdílným výrazem i významem. Jejich výstavy v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně můžete zhlédnout na jaře tohoto roku, podobně jako výstavu Karla Hlaváčka, českého básníka, v jehož kresbách je tělo především místem pro viditelné vyjádření komplikované vazby mezi vnitřním a vnějším. Inteluální pozadí pojmu tělesnosti na přelomu 19. a 20. století, tak jak ho lze tušit i u Hlaváčka, stoupence sokolských myšlenek, rozkrývá článek *Per Aspera ad Astra* – Kultura svobodného těla v Německu před sto lety. Na roli těla v umělecké tvorbě poukazuje i rozhovor s Marianem Pallou. Tématu je věnován také článek v rubrice design. Představuje tělo v užité grafice Jana Rajlichy st., který zemřel na sklonku minulého roku v úctyhodném věku 96 let.

Druhou stranu obálky, kterou v každém ročníku věnujeme představování jednoho vybraného cyklu, letos budou plnit reprodukce grafických a kresebných děl významných osobností českého moderního umění, které spojuje členství v uměleckém sdružení Tyrdšijní (1918–1924). Téměř všichni mají ve sbírce Krajské galerie výtvarného umění své zastoupení. Reprezentačním výběrem děl může být představen Josef Čapek, Rudolf Kremlička nebo avantgardní scénograf Vlastislav Hofman, užší soubor děl pak prezentuje tvorbu Václava Špály a Jana Zrzavého. V tomto prvním čísle přinášíme kresbu Josefa Čapka *Dívka s mašlí* z roku 1915, kterou galerie získala spolu s dalšími třiceti kresbami v roce 1965 přímo od jeho dcery.

Václav Mílek

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

- téma** Pavlína Pyšná *Výstava Rudolfa Kremličky v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně* 2
téma Otto M. Urban *Nebýti znám, znamená záviděníhodnou odlišnost. Několik poznámek k výtvarnému dílu Karla Hlaváčka* 9
téma Ivan Bergmann ml. *Antonín Sládek. Mezi Prahou a Paříží.* 14
Eva Čapková *Proměny tvorby Zbyška Stona* 17
Daniela Čarná *Fotografický priestor Rudolfa Sikoru* 20
téma připravil Ivo Sedláček *„Duše je koncept vodníka“. Rozhovor s Marianem Pallou.* 24
téma Olga Búcirová *Per Aspera ad Astra. Kultura svobodného těla v Německu před sto lety.* . . 30

PŘEDSTAVUJEME

- Ladislav Daněk *Milan Klimeš. Pozapomenutá osobnost olomoucké (nejen) výtvarné scény* 38

JEDNO DÍLO

- Daniel Balabán *Lego – obrazy.* 40

ARCHITEKTURA

- Ladislava Horňáková *Architekt Jan Sokol a jeho činnost ve zlínském regionu* 42

DESIGN

- téma** Vít Jakubiček *Transformace figury v díle Jana Rajlichy staršího* 48

Z ARCHIVU

- Karel Kolařík *Bysta – K obrazu Karla Hlaváčka v textech Jiřího Karáska ze Lvovic* 50

POESIE

- Miroslav Fišmeister 58
Ivan Vyrubíš 60

připravuje Pavel Petr

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění: Pavlína Pyšná / Redakce designu: Vít Jakubiček / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Ivan Bergmann, Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Radek Horáček, Ladislava Horňáková, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaščík, Václav Mílek, Pavel Petr, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Vichová, Vít Jakubiček / Technická redaktorka: Barbora Mrázková / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: (není-li uvedeno jinak) Dalibor Novotný / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín, telefon: +420 573 032 220 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková ISSN 1212 – 1398 www.galeriezlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Rudolf Kremlička, *V koupelně*, 1926, olej, plátno, 66×55 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně (výřez)
2. strana obálky: Josef Čapek, *Dívka s mašlí*, 1915, tužka, papír, 230×170 mm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
3. strana obálky: Jan Sokol, *Návrh kostela pro Luhačovice*, 1967, perspektiva interiéru
4. strana obálky: Karel Hlaváček, *Et tout est effrayant lorsqu'on y songe* (z cyklu *Prostibolo duše*) 1896–1897, kresba uhlím, 28,4×23,3 cm, Památník národního písemnictví v Praze

Redakce nabízí zájemcům starší ročníky nebo jednotlivá čísla Prostoru Zlín, jejichž malá část je ještě na skladě. Možnost zakoupení v prostorách Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně nebo na adrese redakce.

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Vavrečkova 7040, 76001 Zlín
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.
Adresa odběratele:

tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

Předplatné uhradím: 1. u pokladny galerie 2. složenkou typ C
3. fakturou (nutno uvést IČO) - (Zakroužkujte číslo uhrady 1-3)



Výstava

Rudolfa Kremličky

v Krajské galerii

výtvarného umění

ve Zlíně

Pavlaína Pyšná

Záměr Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně připomenout jednou ročně klíčovou osobnost české výtvarné scény v přelomovém období závěru 19. a první poloviny 20. století vstupuje letos do svého třetího pokračování.^{1/} Pozvolna se tak formuje volná série výstav, jež je vedena dvěma základními hledisky. Vedle představení významného umělce a jeho díla, které nebylo po velmi dlouhý čas nebo dokonce dosud vůbec ve Zlíně uvedeno, se jedná o logické vyústění systematické práce na odborném zpracování a prezentaci uměleckého fondu pořadatelské instituce. Jeho základ totiž utváří řada cenných děl vrcholných reprezentantů českého umění, z nichž pouze některá mohou být trvale zpřístupněna v prostoru stálé expozice, zatímco ostatní zůstávají uschována v depozitáři a teprve v rámci monografické výstavy je jejich význam zřetelně osvětlen.

Další výmluvný pohled na charakter sbírky nabízí výstava Rudolfa Kremličky (1886–1932),^{2/} zakladatelské osobnosti českého moderního umění, jehož obrazy, kresby a grafiky se ve fondu zlínské galerie dotýkají stěžejních námětů, kterým se autor v mnoha variantách zaujatě věnoval. Výběrově se tato díla představí^{3/} společně s obrazy zapůjčenými z předních sbírkových institucí ve výstavním prostoru v přízemí 14. budovy 14I15 BAŤOVA INSTITUTU ve Zlíně v období od 1. března do 30. dubna 2017. Výstava přiblíží všechny zásadní polohy Kremličkovy malířské tvorby, charakterizované prolínáním figurálních motivů s krajinomalbou. Přestože přehlídka nenaplní povahu retrospektivy, i s ohledem na obtížnost realizace výpůjček obrazů, jež tvoří nenahraditelnou součást stálých expozic většiny galerií, zahrne umělcovo dílo ve značném časovém rozpětí od studijních počátků na pražské Akademii až po začátek třicátých let 20. století, kdy Kremličkův talent dosahoval svého posledního naplnění.

Rudolf Kremlička zaujímá v kontextu vývoje českého umění zvláštní postavení. I když jeho tvůrčí úsilí souzní se zakladatelskou generací moderního umění, výtvarné názory a vyznání jej

z ní zřetelně vydělují. Svou cestu hledal ve výrazových prostředcích, které progresivní vrstevníci považovali již za překonané, a zcela soustředěně budoval vlastní ideu moderního obrazu, aniž by se nechal strhnout radikálním nástupem nových avantgardních směrů. Kremličkova umělecká dráha znamenala celoživotní zápas plný neustálého hledání a poznávání. Při formování tvůrčích zásad vyšel z přírody a z umění, jež se pro něj staly nenahraditelnými zdroji poznání rovnocenného významu. Soustavnou, vnitřně silně provázanou prací pozvolna dospěl k jedinečné syntéze klasického řádu s moderním výrazem. Motivicky vše rozvinul v intimním světě lidských bytostí a krajinných celků, jež se nezávazně střídají a spojují v celistvou výpověď, prozrazující autorův umělecký program, ale i osobní totožnost. Slovy tvůrce samotného: „Nestarám se o to, zda namaluju mnoho či málo, spíše mi jde o to, aby každý můj obraz byl pro mne určitou chvílí mého života.“^{4/}

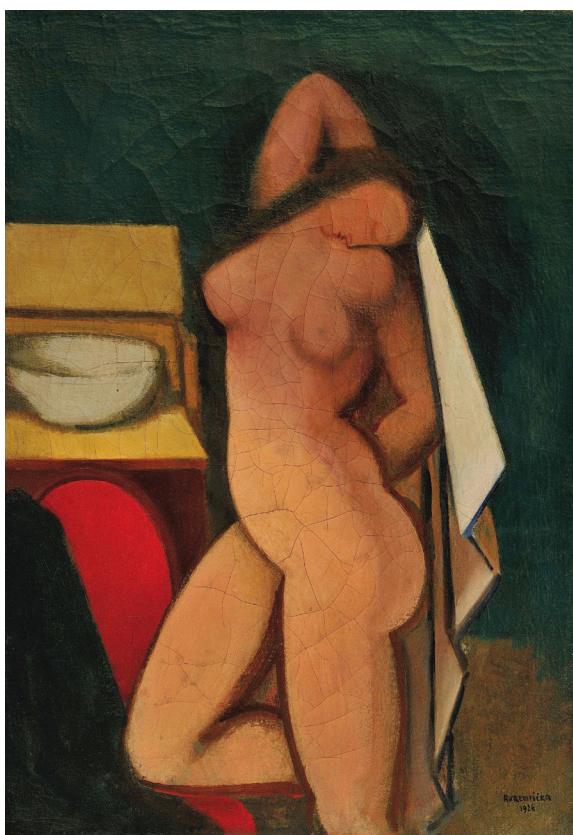


Rudolf Kremlička, *Prodáváč preclíků (Preclíkář)*, 1909, akvarel, papír, 43×28 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

Rudolf Kremlička se narodil 19. června 1886 v Kolíně nad Labem. Po absolvování gymnázia na Královských Vinohradech v roce 1905 začal navštěvovat Akademii výtvarných umění v Praze. Závažného významu pro jeho umělecké formování brzy nabyla speciální malířská škola vedená Hanušem Schwaigrem, do níž docházel mezi lety 1907 a 1910. Právě učitelovy žánrové výjevy spoluurčily Kremličkovy nejranější figurální



Rudolf Kremlíčka, *Česající se žena*, 1925, olej, plátno, 64×51 cm, Oblastní galerie Liberec. Foto © OGL.



Rudolf Kremlíčka, *Děvče s prostěradlem*, 1926, olej, plátno, 72×53 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Foto © GVUO.

přístupy,^{5/} jimiž zpodoboval rozmanité typy z nejnižších společenských vrstev, zahrnující podomní obchodníky, pouliční prodavače nebo žebřáky a stařeny, které potkával v pražských ulicích či hospodách. Tato tvůrčí oblast má ve zlínském souboru zastoupení prostřednictvím formátově nevelkého akvarelu *Precíkář* z roku 1909. Zaujetí technikou akvarelu spolu se smyslem pro realitu sice stále ještě dílo svazuje s tvůrčími zásadami Kremlíčkovy učitele, avšak současně jej již překonává odlišným uměleckým záměrem, který neusiloval o pouhé zachycení poutavého zjevu. Postarší prodavač precíků je ozvláštněn výrazem a charakteristickým gestem, které vtahuje diváka do jeho bezprostřední blízkosti, kde jej upoutají výtvarně zhodnocené detaily postavy i pozadí.

Autorovy první žánry se nevázaly pouze na Prahu, jiným inspirativním zdrojem se po vzoru malíře Antonína Slavička a jeho soupeřníků stala vesnice Kameničky na Českomoravské vrchovině. Kremlíčka ji navštěvoval od roku 1910 průběžně po více než deset let. Nehledal zde však krajinu, které se věnoval pod Slavičkovým vlivem již o několik let dříve, nýbrž nadále rozvíjel novou osu svého výtvarného poselství danou figurací. Kameničky mu zprostředkovaly množství námětů svázaných s tamními obyvateli a zejména s jejich činnostmi zaměřenou na ševcovství a tkalcovství. Tyto výjevy zároveň poskytly východisko pro soustředěné zkoumání vztahů mezi barvou, tvarem a světlem, jež se stalo signifikantní i v následujících obrazech ženských aktů. Avšak nejen cesty po Čechách tříbily umělcův malířský postoj. Obohacující zkušenost taktéž znamenaly zahraniční pobyty, které prohlubovaly Kremlíčkovu znalost starého umění v proslulých obrazárnách a obeznámily jej s recentním vývojem moderního umění. Důležité podněty přineslo mezi lety 1910–1914 Holandsko, Paříž a Petrohrad, přičemž zejména francouzská metropole výrazně přispěla k autorovu technickému i názorovému posunu, jenž podpořil jeho další umělecký růst vedený v boji o moderní obraz. Své umělecké myšlení orientoval zejména na Camilla Corota a Édouarda Maneta, jejichž dílo i psané názory s oblibou studoval.

Jako zřetelný mezník v Kremlíčkově tvorbě byl vykladači jeho díla i samotným umělcem vyzdvižen obraz *Děvče v bílém živůtku* z roku 1915 (nyní v soukromé sbírce), který se zrodil z intenzívní zážitku nečekaného zjevení dívky, jež vstoupila do místnosti a usadila se proti oknu. Kompozice plně otevřela nový proud děl koncentrovaných na půvaby ženské postavy, o čemž svědčí autorův vlastní výrok: „A od té chvíle byl jsem zajatcem jediné myšlenky – krásných forem ženského těla.“^{6/} Tyto formy se staly dokladem Kremlíčkovy vitalistického životního názoru a výjimečné sensuality. Znovu se soustředil na výrazové možnosti malířské techniky, tříbil koloristické cítění, odkrývající jemné barevné přechody, zkoumal otázku pronikání světla do tvárné hmoty, ale i nově řešil problém prostoru. Obrazy motivované intimními i každodenními úkony ženy budoval



Rudolf Kremlíčka, *Žena se zátiším*, 1929, olej, plátno, 75×59 cm, Galerie hlavního města Prahy. Foto © GHMP.



Rudolf Kremlíčka, *Podobizna Jarmily Májové*, 1929, olej, plátno, 96,5×75 cm, GASK - Galerie Středočeského kraje. Foto © GASK.



Rudolf Kremlíčka, *Podobizna dr. Jana Krémáře*, 1930, olej, plátno, 101×80 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

jako vyvážený kompoziční celek s důkladně promyšleným rozložením pevného tělesného objemu, zaplňující formát plátna. Ačkoliv své modely vždy pečlivě odpozorovával, v ploše obrazu je pojímal jako svébytný rytmizovaný útvar, jenž nesl prvky typizace.

Na vůdčí téma své tvorby vytvořil mezi lety 1918 až 1926 mnoho podstatných prací, mezi něž náleží také zlínské plátno *V koupelně* (1926). Na rozdíl od obrazů s námětem osamělé ženy v něm přistoupil k námětu dvou žen, navíc zachycených v pružném pohybu. Obě figury myjících se žen důmyslně propojil, aby spoluutvářely prostorový rytmus, který diagonálně rozvinul do hlubšího prostoru neutrální místnosti. Barvu oproti předchozím dílům více prolnul šerosvitem a rozehrál bohatství odstínů skrytých v mlhavém oparu. K námětu toalety se Kremlíčka vracel opakovaně, obměňoval jej prostřednictvím několika figurálních typů, jež dokonale ovládl a přizpůsoboval zvolenému výtvarnému přístupu.

Kremlíčková touha po vyjádření nových poznatků našla své naplnění rovněž v malbě krajin, které zpočátku vycházely z corotovských poloh. Zatímco v první tvůrčí fázi se o krajino-malbu zajímal pouze příležitostně, včetně zakázky na vytvoření souboru obrazů z legionářských bojišť na Slovensku (1919–1920), ve dvacátých letech se touto námětovou oblastí rozhodl zabývat již soustavněji. Podněty hledal na různých místech rodné země, oblasti působení rád měnil a promýšlel typ krajiny, který budoval jako pevný kompoziční celek s osobitě vnímanými podrobnostmi. Na vyváženém účinku se podílely všechny přítomné složky na obraze – linie a valér, světlo a stín. Další podstatná změna v pojetí krajiny nastala při Kremlíčkově návštěvě Itálie, zejména Florencie a Pisy, v letech 1926–1927, kdy se barevnost jeho obrazů vyhrotila. Tamní nábřeží, přístavy či architektura jsou motivy, které vedly k uvolnění štětcové malby a projasnění palety, charakterizované živelnými barvami, především sytou modří, akcentovanou červení střech nebo plachet. Další nové krajiny, vyznačující se různě volenými typy rukopisu, iniciovala cesta do rakouských Alp roku 1929 a o rok později do Normandie a Bretaně.

Vedle krajin zasáhla zjevná proměna ve druhé polovině dvacátých let všechny oblasti Kremlíčková projevů. Ve figurálních kompozicích začal potlačovat dosavadní formální staženost a cílevědomě stupňoval smyslovost malby ženského aktu, jejíž první výboje mohly být výtěžkem krátkého pobytu v Paříži v pozdních měsících roku 1924.⁷¹ Důsledněji se soustředil na námět ležící ženy a její vyzývavou polohu vystihoval červenými a modrými konturami. K etapě vyznačené změnou dosavadních přístupů se váže rovněž obraz ze zlínské sbírky *Dívčí akt* (1928). Oproti raným dílům umělce více zaujala štíhlá modelka jménem Františka, kterou zpodobil několikrát v olejomalbě i jemné tužkové kresbě. Tělo dívky již netypizoval, nýbrž zdůraznil pevná nadra, plné rty a bohatost záplavy vlasů, které dříve v intencích snahy o celistvost tvaru potlačoval.



Rudolf Kremlíčka, *Alpská krajina*, 1931, olej, karton, 36,5×54 cm, Galerie hlavního města Prahy. Foto © GHMP.

Kolorit přitom nabyl intenzivnějšího pojetí, umocněného jasně červenými dominantami.

Přestože vůdčím nositelem Kremlíčkovy výrazu se stala nahá ženská postava, svou pozornost věnoval také portrétní malbě, která zároveň znamenala jeden z pramenů autorovy obživy. Již v období první světové války se stal žádaným a uznávaným portrétistou. Přijímal zakázky nejen od soukromých osob, ale i od státních institucí, objednávajících si podobizny různých představitelů veřejné správy. V roce 1960 získala zlínská galerie do své správy *Portrét Jana Krčmáře* (1877–1950), významného právníka a ministra školství, na kterém Kremlíčka pracoval v roce 1930. Vytvořil barevně sevřenou kompozici sedícího muže v tmavém obleku a výrazných brýlových obroučkách, jehož postava se odráží od monochromního pozadí. Vyváženým a harmonickým zobrazením přesně charakterizoval vnější stránku osobnosti, přičemž nezapomínal na její význam a podstatu.

Mnozí doboví výtvarní kritici vysvětlovali změnu pozdní tvorby působením vážné nemoci, o níž Kremlíčka zprvu nevěděl a která naplno propukla počátkem třicátých let. Ačkoliv mnohé obrazy vznikající po roce 1930 nedokončil nebo jsou za nedokončené považovány, zařadil je na svoji rozsáhlou shrnující výstavu, kterou mu v roce 1932 v Obecním domě v Praze uspořádala Umělecká beseda. Těžce nemocen a v předtuše blízké smrti tehdy uvedl: „Málo malířů se dočká své posmrtné výstavy, jako jsem se jí dočkal já.“^{8/} Svě dílo již více nerozvinul, zemřel krátce

po druhé operaci 3. června 1932 v sanatoriu v Praze-Podolí ve věku necelých 46 let.

Sledovaný soubor obrazů v péči krajské galerie ve Zlíně se vztahuje k několika důležitým figurálním okruhům Kremlíčkovy tvorby. I když nevyčerpává všechny oblasti autorova díla, dotýká se zásadních otázek, jimiž se zabývalo. V historii formování tohoto souboru je více než příznačné, že řadu šťastných akvizic zahájila v roce 1943 firma Baťa, a sice jednou z virtuózních obrazových variací nahého ženského těla, jimiž se Kremlíčka nejvíce proslavil. Další zisky se po konstituování galerie v roce 1953 vázaly především na soukromé sběratele. Obrazy spoluutvořily specifický profil galerijní sbírky a zůstávají neopomenutelným dokladem závažnosti Kremlíčkovy zakladatelského díla v rámci českého moderního umění.

Rudolf Kremlíčka (1886–1932)

Cesta k modernímu obrazu

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

1. 3.–30. 4. 2017

Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě

18. 5.–27. 8. 2017



Rudolf Kremlíčka, *Nábřeží (Florence, Ponte alle Grazie)*, 1927, olej, plátno, 74×93 cm, GASK - Galerie Středočeského kraje. Foto © GASK.

Poznámky:

1. V roce 2014 bylo představeno malířské dílo Jakuba Schikanedera (1855–1924), v roce 2015 Antonína Slavička (1870–1910). Výstavy jsou realizovány ve spolupráci s Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, kde následně probíhá jejich repríza.
2. Dosud nejúplněji život a dílo Rudolfa Kremlíčky zpracoval Karel Srp v monografii *Rudolf Kremlíčka*, kterou vydalo Nakladatelství Academia v Praze roku 2006 u příležitosti autorovy retrospektivní výstavy v Galerii hlavního města Prahy.
3. Výstavní soubor z fondu KGVUZ zahrne čtyři obrazy a konvolut grafických listů, s výjimkou děl ze sbírky kresby.
4. K problémům malířské tvorby se Rudolf Kremlíčka vyjadřoval také teoreticky. Soubor jeho úvah byl vydán původně v roce 1924–1925 pod názvem *Malířské konfese*. Ty byly nejnověji publikovány v roce 2006, přičemž obsahly nejen Kremlíčkovy deníkové záznamy, přednášky či úryvky z dopisů, ale byly rozšířeny o texty jiných autorů věnovaných Kremlíčkově. Viz Karel Srp (ed.), *Rudolf Kremlíčka. O něm a s ním*, Praha 2006, s. 47.
5. Velký vliv na formování Kremlíčkových tvůrčích začátků měl rovněž malíř Láďa Novák (1865–1944), autor sgrafit a žánrových obrázků. Stýkali se zejména v neformálním prostředí pivnice u Fleků. Srov. Karel Srp, *Rudolf Kremlíčka*, Praha 2006, s. 20–24.
6. Rudolf Kremlíčka, *Malířské konfese*, Praha 1959, s. 15.
7. Jaromír Pečírka, Malíř Rudolf Kremlíčka, *Rozpravy Aventina* 3, 1927–1928, č. 17, 3. 5. 1928, s. 205.
8. František Kovárna, Za Rudolfem Kremlíčkovou, *Československá republika*, 5. 6. 1932, s. 7.



Rudolf Kremlíčka, *Florence*, 1929, olej, plátno, 91×101 cm, Muzeum umění Olomouc. Foto Zdeněk Sodoma.

Nebýti znám, znamená záviděníhodnou odlišnost

Několik poznámek k výtvarnému
dílu Karla Hlaváčka

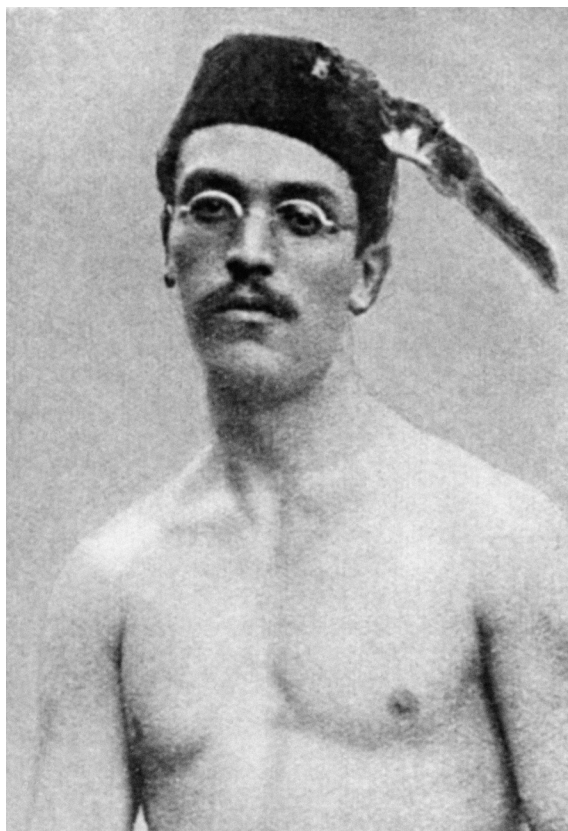
Otto M. Urban

„Jdu sám, úplně sám, a v tom je má hrdost. Nemám četného publika a možná, že i dost z těch, kteří se předem интересовали o toto dílo, bude zklamáno. Vím, že vždy budu kreslit toliko pro pět nebo deset lidí. Avšak to mi dostačí; a úplna.“

Karel Hlaváček, z Předmluvy k cyklu kreseb
Prostibolo duše, 1897

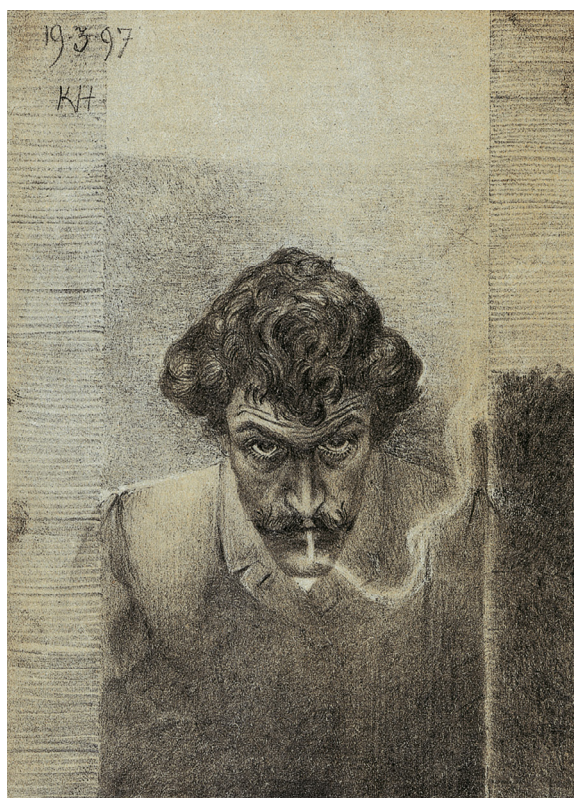
V létě roku 2004 vyšel v Los Angeles anonymní „zin“, který se na první pohled příliš nelišil od podobných neoficiálních tiskovin. Radikální, anarchismem ovlivněné texty, byly doplněny jednoduchými kresbami, zmanipulovanými fotografiemi, obrazovou páteř však tvořily záhlaví, iniciály a koncovky Karla Hlaváčka.¹ Jakým způsobem se Hlaváčkovy práce dostaly do rukou mladého amerického anarchisty lze pouze spekulovat. Pozoruhodné však bylo, že Hlaváčkovy práce, vytvořené před více než jedním stoletím zcela organicky souzněly s celkovým charakterem ilegální tiskoviny. Neznalý čtenář zcela jistě nerozpoznal, že se nejedná o autentická a současná díla, ale o práce z konce 19. století. Hlaváček samotný měl k anarchismu velice blízko a takové spojení by mu jistě nevadilo. Jeho práce, jakkoli vytvářené pro „pět nebo deset“ zájemců, oslovily nejen své současníky, ale i skupinky „zasvěcených“ následovníků. Autoři kalifornského zinu také neměli ambice oslovit stovky a tisíce čtenářů, zapojit se do kulturně politického establishmentu, hrát pseudointelektuální hry s předem jasným koncem. V tomto smyslu bylo a je Hlaváčkovy poselství stále živé a aktuální, dokonale souzní se slavným výrokem Hlaváčkovy oblíbenice, belgického „pornografika“ Féliciena Ropse, že: „... nebýti znám, znamená záviděníhodnou odlišnost.“

V podstatě již za svého života byl Hlaváček uznáván jako osobitý básník s neobvyklou imaginací. Jeho výtvarné, ale i výtvarně kritické dílo, bylo odmítáno a dokonce vědomě ignorováno. Proč byla jeho básnická a výtvarná tvorba přijímána



Karel Hlaváček, po roce 1896.

tak odlišně? Hlaváček se objevil na výtvarné scéně v období, které bylo z mnoha ohledů přelomové. V prostředí českých zemí se téměř současně objevují vlivy symbolismu, impresionismu a naturalismu, aby se následně slily do tzv. české secese. Je to také období jasného vzdoru vůči akademismu i částečně i vůči samotné Akademii. Když odsud v roce 1892 odešel František Bílek, bylo to pro mnohé velké překvapení. Mladý sochař si dovolil rezignovat na tradiční formu uměleckého vzdělání a tvořit výhradně dle svého naturelu. Možná se tehdy jednalo o první opravdovou modernistickou revoltu vůči starší generaci, u nás stále poněkud nešťastně označovanou jako generaci Národního divadla. Již od samotného založení časopisu *Moderní revue*, se kterým Hlaváček téměř výhradně spolupracoval, patřil Bílek k těm málo domácím umělcům, kteří splňovali přísné požadavky jeho redaktorů, Arnoštem Procházkou počínaje a S. K. Neumannem konče. Hlaváček samotný také Bílka oceňoval a byl jedním z prvních, kteří na význam jeho gesta, tedy odchodu z Akademie, upozornil. Recenze Bílkova alba *Motlitby* dokonce využil k obecnější kritice i k přímému výpadu proti stávajícímu systému uměleckých podpor a stipendií: „A pak nemělo by se u našich umělců mluvit tolik o tom mecenášství, když to vlastně znamená bídou podporu několika stovek ročně, kterou naši bohatí buržoové jsou na rozpacích při novoročním rozpočtu dáti buď na mecenášství nebo na nového koně do landauru. Trochu více hrdosti, slečny a pánové, proti těm všelijakým Lannům a Hlávčům. Však byste byli, jste-li dosti umělecky



Karel Hlaváček, Autoportrét s cigaretou, 1897, kresba tužkou a běloba, 14×10,9 cm, Památník národního písemnictví v Praze.

silní, i bez těch jejich několika mizerných stovek, udělovaných s veřejnou pompou ve formě žebrácké almužny, taky živi! A silně, umělecky, volně živi. P. Bílek je toho dobrým dokladem.“¹² Výtvarná scéna nebyla na takovou situaci ještě připravena, umělecká dráha bez patřičného, tedy akademického, vzdělání se zdála být nemožná. Modernistický časopis *Volné směry* byl ostatně ve svých počátcích poměrně umírněný a díky tomu byl radikály z *Moderní revue*, včetně Hlaváčka, často podrobován kritice. Kritici *Volných směrů* odmítali brát vážně tvůrce, kteří neměli patřičné řemeslné znalosti a schopnosti. Hlaváček byl pro ně exemplárním případem tvůrce, který svou řemeslnou neschopnost maskuje radikalitou svých názorů. Z podobného úhlu pohledu v počátcích odmítali také Edvarda Muncha.

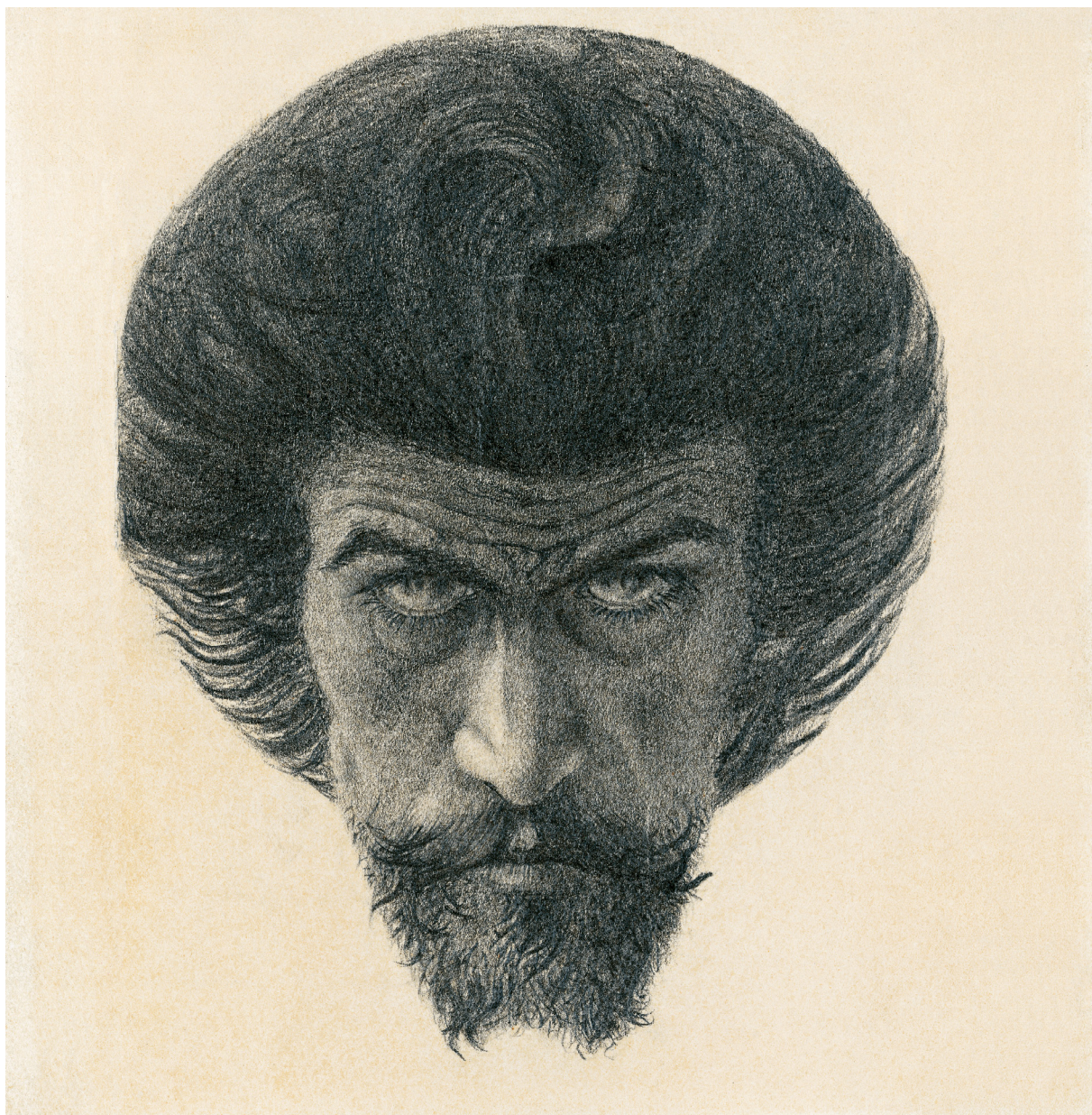
Přesto se ještě za Hlaváčkova krátkého života našli kolegové umělci, kteří dokázali v jeho výtvarné tvorbě nalézt nezaměnitelné a výtvarně silné hodnoty. Významně tehdy zazněl hlas polského romanopisce a kritika Stanisława Przybyszewského. Ten plánoval napsat o Hlaváčkově výtvarné tvorbě studii. V dopisu z 23. května 1897 z norského Kongsvingeru psal Przybyszewski Hlaváčkovi: „Váš cyklus k *Prostibolu duše* mně způsobil vzácnou radost, která hlubokou vděčností poutá k umělci po celý jeho život. Ó, je to tak vzácné, směl-li velký kus duše, tak velký počin projít před očima horkým, krvácejícím srdcím, jediným v umění./ Et tout est effrayant lorsqu'on y songe - Vy jste co nejvíce a effrayant nahlížel./ Chci o Vašem cyklu podrobně napsat, současně s *Ropsovými Diaboliques* - ale mám prosbu: Popište mi v širších obrysech ty skutečnosti, jež ve Vás vzbudily tyto suggestivní sny. Prosím, ke každé rytině. Je tak těžké

opatřit si knížku *Prost. duše*. Připravuji svazek esejů a budu se v něm zmiňovat také o Vás. Doufám, že to Bahr nejprve otiskne v *Zeitu*./ Nemohu Vám ani říci, jak mně bolí, že jste tak nemocen. Lidé jako Vy musí strašlivě vidět. Můj bože! Jakou svatou cestu máte před sebou!.“¹³ Přestože text nakonec Przybyszewski nedokončil, byla jeho slova pro Hlaváčka velkou podporou.

Povzbuzení přišlo také od malíře Františka Kavána, kterého pojilo s Hlaváčkem těsné přátelství. Stejně jako Hlaváček začíná v polovině 90. let více kreslit, Kaván se vedle malování věnuje také poezii. Tato vzájemná spolupráce připomene pozdější vztah mezi malířem Richardem Gestelem a hudebním skladatelem Arnoldem Schönbergem. Kaván byl poetice *Moderní revue* blízký. Karásek ze Lvovic později vzpomínal, že v první redakční místnosti *Moderní revue*, v Poštovské ulici (dnes Karoliny Světlé, č. 32), byly stěny ověšeny „(...) rámovanými Muchovými litografiemi, i později několika krajinami Kavánovými.“¹⁴ Kaván také editory *Moderní revue* výrazně inspiroval v zájmu o výtvarné umění. Kaván se tehdy, v únoru 1896 definitivně rozhodl opustit ateliér Julia Mařáka na pražské Akademii. Mařák sám byl uměleckým vývojem jednoho z nejnadanějších žáků zklamán, nechápal Kavánovo „černé malování“. Také jeho básně z té doby reflektují dekadentní témata, v barevném vidění básnických obrazů často připomene právě Karla Hlaváčka, který v témže roce vydal svou druhou sbírku *Pozdě k ránu*.

Na podzim roku 1896 začal Karel Hlaváček pracovat na svém vrcholném díle, sérii kreseb *Prostibolo duše*. Jako inspirační zdroj si vybral stejnojmennou básnickou sbírku Arnošta Procházky, jež vyšla v prosinci 1894 ještě jako nečíslovaný svazek v *Knihovně Moderní revue*.¹⁵ Hlaváčkův „cyklus obrazů“ *Prostibolo duše* vyšel v nákladu 35 výtisků na jaře roku 1897 v *Knihovně Moderní revue* jako její 15. svazek a první výtvarné album. V době, kdy dokončoval kresby pro *Prostibolo duše*, tedy na přelomu let 1896 a 1897 psal také stať *Nacionalismus a internacionalismus*, v podstatě svůj jediný otevřeně politický text, který *Moderní revue* publikovala.¹⁶ Ze stejné doby také pocházejí první verze některých básní z jeho poslední sbírky *Mstivá kantiléna*.

V době vydání si Hlaváčkova alba téměř nikdo nevšiml. V kontextu českého umění druhé poloviny 90. let opravdu *Prostibolo duše* působí téměř nepatřičně a zaujme svou neobvyklostí a odlišností od umění té doby. Pro řadu umělců a kritiků tento cyklus znamenal spíše kuriozitu či dokonce provokaci. První výraznější ocenění se objevila až po Hlaváčkově smrti. Jaroslav Kamper v nekrologu, který otiskly *Rozhledy*, napsal: „Využil se neobvykle rychle a velmi záhy dovedl setřásti se sebe vlivy, kterým dříve podléhal. (...) Ilustrace k ‚Prostibolu duše‘ - vlastně samostatné malířské parafráze básni, sloužících jim za podklad, - znamenají veliký rozhodný krok ku předu. V nich poprvé se představil jako zralý myslící a tvořící umělec, jdoucí za novými cíli.“¹⁷ Otevřeně a vstřícně se k Hlaváčkovým kresbám



Karel Hlaváček, *Můj Kristus* (autoportrét), 1897, kresba tužkou, 24,2×21,2cm, Památník národního písemnictví v Praze.

stavěl ve stejném čísle *Rozhledů* i F. V. Krejčí: „ (...) *Není to specificky malířská láska k tvarům a liniím, kterou se dával inspirovat, inspirace jeho je vždy povahy psychické, duchové a ostentativní lhostejnosti ku skutečnosti a její kráse šla u něho tak daleko, že neváhal užívat i nejsilnějších tónů ohryzda a bizarnosti, jen když se tím dalo dosáhnout co nejsilnější sugesce, jen když s nejvyšší měrou intuice byla zachycena poetická idea.*“¹⁸

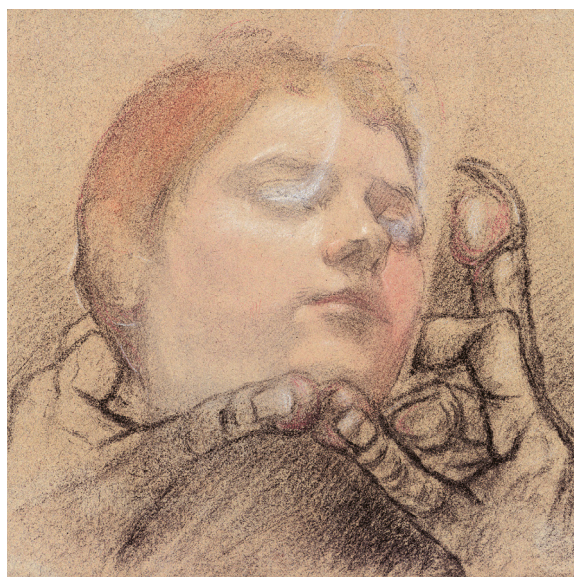
Podélný formát alba tvarem evokoval Procházkovu edici. Kartónové desky obsahovaly devět volně ložených listů. Samotné černobílé zmenšené reprodukce byly situovány na střed stránky, respektive olivově zeleného kartónu. Reprodukce pastelu *Vyhnanec* byla v jistém smyslu výjimečná, protože Hlaváček ručně koloroval jazyky, a tím i zdůraznil originálnost jednotlivých číslováních výtisků. Podobně jako Procházka v básních, také Hlaváček představil v kresbách: „ (...) *rozlehlý rejstřík příznaků a motivů dekadentně symbolistní poetiky: zaměření na psychické stavy*

a niterné proměny, snové, umělé světy, odvrácené strany zla, všeobjímající pocit vykořeněnosti uprostřed lživé skutečnosti, mladistvou a nenaplněnou touhu po uvolnění všech pout a překročení morálních konvencí a tabu, (ne)osvobodivou tělesnost a erotičnost, marné pokusy o orgiastické vytržení ('poslední možnosti') z prázdna a marnosti, ztrátu iluzí, křeče rozervanosti, chorobné stavy, sebevražedné sklony, hlubinné rozhraní duševního zmaru a smrtelné agonie.“¹⁹

Závažnou část Hlaváčkova výtvarného díla tvoří autoportréty. Zájem o vlastní tvář, respektive odkrytí vnitřního světa a jeho analýza, je jedním z úhelných témat dekadentního symbolismu. V podstatě všechny ostatní dochované Hlaváčkovy autoportréty jsou en face, objevuje se pouze jediný profil.¹⁰ Tvář s knírem je vždy mírně předkloněna a oči upřené, jakoby hypnoticky hledí na diváka. Vždy také vypadá starší, než byla realita. Na některých se Hlaváček zobrazil s brýlemi, motivem, který dovedl



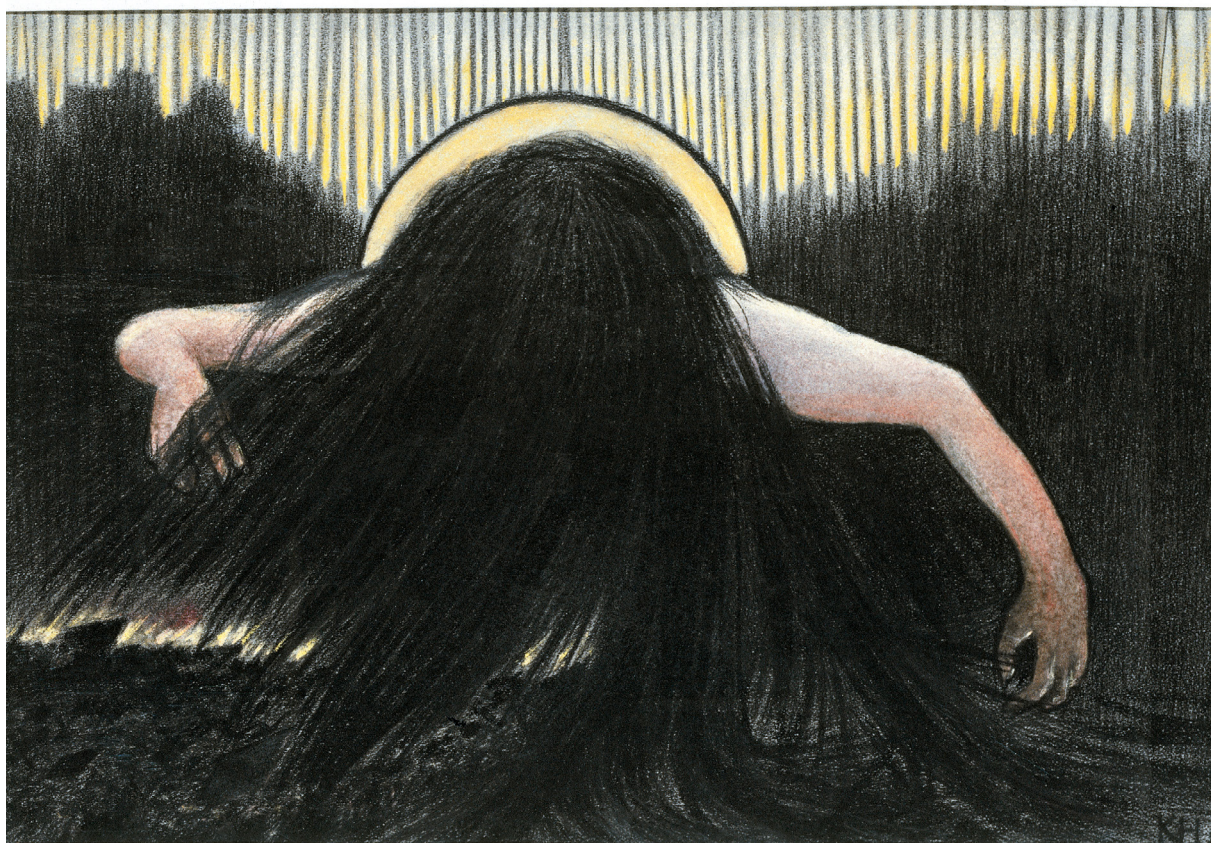
Karel Hlaváček, *Vyhnanec (studie)*, 1896–1897, kresba křídou, 21,2×23,7 cm, Památník národního písemnictví v Praze.



Karel Hlaváček, *Poprava duše (z cyklu Prostibolo duše)*, 1896–1897, pastel, 32,5×30,5 cm, Památník národního písemnictví v Praze.

až k autoportrétu jako lebka z Procházkova do-
slovu k cyklu *Prostibolo duše*. V Hlaváčkově pří-
padě vlastně jde o konceptuálně deníkový pří-
stup, o vlastní zkoumání sebe sama. Jednotlivé
kresby vznikaly za nejrůznějších okolností, odrá-
žely odlišné psychické stavy a rozpoložení. Hla-
váček sám sebe kreslil i na okraje novin, do de-
níků či na stránky knih. Koncentrovaný výraz,
který Hlaváčkovým autoportrétům dominuje, do-
sáhl svého vrcholu v roce 1897, kdy vznikla kres-
ba *Můj Kristus*, podmračený autoportrét, symbol
vzpoury, vzteku a revolty.

Hlaváček neprošel žádným zásadním výtvar-
ným vzděláním a hlavní tvarovou inspiraci před-
stavovala zejména jeho vlastní pozorování a ima-
ginace. Vycházel i z tvorby Féliciena Ropse,
Josepha Sattlera, Odilona Redona či Aubrey V.
Beardsleye, ale i Jamese Ensora, jenž přes zjev-
né vazby nebývá v této souvislosti uváděn. Tato
setkání však především podněcovala hledání svě-
bytné formy, hledání sice obtížné a nejednodu-
ché, ale i autentické a cílevědomé. Hlaváčkova
volná tvorba ukazuje zřetelný tvarový vývoj, zá-
sadní posun, který v jeho výtvarném díle proběhl
po roce 1895. Ropsova explicitnost záhy ustoupila
Munchově expresivní stylizaci. Edvard Munch
byl v *Moderní revui* vnímán a často zmiňován,



Karel Hlaváček, *Démon*, 1897, pastel, 32,5×48 cm, Památník národního písemnictví v Praze.

jako výrazný představitel moderní, nezávislé umělecké tvorby, jako silná individualita sledující neochvějně svůj tvůrčí sen. Hlaváček se o Munchovi zmínil v eseji *Tragedie ženy*, když ocenil především jeho formální odvahu a „modernost“. Výtvarné dílo Karla Hlaváčka výrazně ovlivnilo především představitele uměleckého sdružení *Sursum*, zejména dřevoryty Františka Koblihy, který věnoval sbírkám *Pozdě k ránu* a *Mstivá kantiléna* stejnojmenné cykly (1909 a 1910). Hlaváčkův výtvarný talent neměl čas dozrát, předčasná a tragická smrt přerušila pozoruhodný umělecký vývoj. Jeho dílo je tedy spíše slibným torzem než uceleným a kompaktním souborem. Je však i významným příkladem raně expresionistických tendencí v českém a díky své časnosti i v širším evropském kontextu.

Poznámky:

1. V úvodním slově autoři poznamenali: „*In collaboration with karel hlavacek...This zine was born in a cloud of cigarette smoke. Hope you enjoy it. It is most likely the... first and last of its kind...*“
2. Karel Hlaváček, František Bílek, Motlitby (Album). in: Dílo Karla Hlaváčka. Kritiky. Praha 1930, s. 85.
3. Fond Karel Hlaváček. LA PNP Praha. (překlad Jan Wiedl)
4. Jiří Karásek ze Lvovic, *Vzpomínky*. Praha 1994, s. 67.
5. Luboš Merhaut, Procházkovo Prostibolo duše. In: Arnošt Procházka, Karel Hlaváček, *Prostibolo duše*. Brno 2000, s. 57–70.
6. Karel Hlaváček, Nacionalismus a internacionalismus. *Moderní revue* sv. V., 1897, s. 110.
7. Jaroslav Kamper, Za Karlem Hlaváčkem. *Rozhledy* č. 19, r. VII. 1898, 1. 7. 1898, s. 872.
8. F. V. Krejčí, Za Karlem Hlaváčkem. *Rozhledy* VII., č. 19, s. 869–870.
9. Luboš Merhaut, Procházkovo Prostibolo duše. In: Arnošt Procházka, Karel Hlaváček, *Prostibolo duše*. Brno 2000, s. 68
10. Francis V O'Connor, The Psychodynamics of the Frontal Self-Portrait. In: PPA (*Psychoanalytic Perspectives on Art*), London 1985, s. 169–221.

Jsou ohně marny:

kresby a rukopisy Karla Hlaváčka

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

15. 2.–2. 4. 2017

t é m a

Antonín Sládek.

Mezi Prahou

a Paříží.

Ivan Bergmann ml.



Antonín Sládek, *V objetí*, 1999, monotyp, 50×32,5cm. Foto: Dalibor Novotný.

K nedožitým sedmdesátým pátým narozeninám malíře Antonína Sládka připravila Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně jeho retrospektivní výstavu, která sleduje vývoj a šíří jeho díla s převážným zaměřením na malbu.¹

Antonín Sládek se narodil 29. října 1942 v Hušticích na Uherskohradištsku do skromné tesařské rodiny. Prvního výtvarného vzdělání se mu dostalo na Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti (1957–1961), kde vystudoval obor propagační grafiky a výtvarnictví (Jaroslav Kořínek, Rudolf Kubíček). Proniknout

do nového světa umění mu tehdy pomohl spolužák Svatopluk Slovenčík. Ve studiu Sládek pokračoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru užitě a monumentální malby Aloise Fišárka (1961–1967), jehož práce čerpající ze základů klasického evropského umění značně ovlivnila celou Sládkovu tvorbu. Pod dohledem svého učitele se Sládek věnoval portrétům, zátiším či krajinomalbě. Obzvláště autoportréty jej provázely celý život. Zatímco *Malíř na venkově* (1964) zobrazuje A. Sládka ještě mladého, stále ještě objevujícího svět umění i hledajícího svůj vlastní styl, *V novém ateliéru* (1998) jde již o portrét vyzrálého malíře s jakoby pochybujícím výrazem ve tváři. Sládek se nevěnoval aktuálním trendům v českém malířství. Informel a konceptuální umění mu byly cizí. Hojně čerpal z klasicistního malířství, výtvarných proudů 2. pol. 19. stol. a modernistických přístupů k malbě 20. stol., což je patrné jak z výběru námětů, tak z formálního hlediska malby. Velkým celoživotním vzorem mu byl například malíř Karel Černý. V zátiších např. *Šedé zátiší* (1964) či *Metafyzické zátiší* (1965) je patrný vliv Giorgia Morandiho či Giorgia de Chirica. Monumentální Sládkova diplomová práce *Morseovo dětství* (1967), kterou zakoupila do svých sbírek Národní galerie, je pak jednoznačně ovlivněná Balthusem. Z obdivu k němu se malíř vyznává přímo dílem *Balthusův katalog* (1985).

Tvrdý dopad měly na Antonína Sládka události srpna 1968 a následná normalizace. Sládek téměř přestal malovat. Nechtěl vystavovat. I díky hlavní roli ve filmu Vita Olmera *Takže ahoj* se vrátil k užitě tvorbě – zejména k filmovým plakátům. Zde dosáhl pozoruhodných výsledků a jeho plakáty se řadí k přední české tvorbě.² Mezitím snil Sládek o Paříži. Ve špatné životní situaci mu pomohl Jiří Mucha.³ Na jeho radu se formálně oženil v roce 1979 s Francouzskou Danielle Mokeddes. Počalo tak Sládkovo desetiletí, rozkročené mezi Paříží a Prahou, konečně opět plné intenzivní malířské práce.

Malířův ateliér v Rue de Citeaux a pohled na tolik typické pařížské střechy a domy se stává námětem mnoha jeho děl. Jmenujme alespoň *Ateliér v Rue de Citeaux* (1980), *Žluté polštářky* (1981), *Dům u Bastily* (1981) či už pozdější *Střechy v Rue St. Jacques* (1988). Jasně vyjadřují Sládkovo hledání a vyrovnávání se s novým prostředím. Přesto se i v postmoderní a konceptuální Paříži nadále usilovně držel modernistické malby a jejich vlivů. Oporou v jeho postoji k malbě mu bylo hnutí Nouvelle subjectivité významného teoretika Jeana Claira. Stejnomené výstavy se v roce 1976 účastnili mj. Sládkovi dlouholetí přátelé Karel Zlín a Ivan Theimer. A právě na Theimervu radu Sládek objevil tepající prostředí nejen pařížských i pražských ulic, ale zejména hospod, kaváren a galerií a se skicářem v ruce se stal jejich pravidelným hostem a citlivým pozorovatelem jejich návštěvníků. Z původně přátelského, napůl žertovného popudu se stalo celoživotní a tolik typické téma Antonína Sládka.



Antonín Sládek, *Servírka a dva kumpáni* (A. S. a J. M.) 1994, olej, plátno, 65×65 cm. Foto: Dalibor Novotný.

Se změnou politického režimu nebylo potřeba udržovat naoko uzavřené manželství a po rozvodu se Sládek vrátil natrvalo do Prahy. Paříž dál pravidelně navštěvoval jen na pár dní v roce.¹⁴ Téma barů a hospod neopustil a dále jej rozvinul. Skicák měl stále při sobě. Rád se vydával do ruchu pražského kulturního prostředí. Kreslil přátele, často mj. básníka Ivana Wernische, Stanislase Pierreta z Francouzského institutu či antikváře Jana Placáka. Mnohé skici přenesl i na plátno – *Jan Placák* (2000) či *Básník Ivan Wernisch* (2000). Příležitostně se věnoval dalším klasickým tématům. V krajinomalbě pracoval s detailem. Vracel se k motivům z rodných Huštěnovic – *Zima v H.* (1984) nebo *Zima v H. II* (2009). Rád zobrazoval mořské pobřeží. Stejně jako impresionisté zachycoval často stejné místo v různých úsecích dne – *Belle-Île – ráno* (1999) a *Belle-Île – večer* (1999). Jakoby jej fascinoval onen věčný boj vln s pevninou. Vzácně se Sládek vracel i k jednoduchým zátiším – *Česnek* (2000). Jeho tématem se staly zejména ženy. Maloval je

v sebevědomých postojích – *Servírka a dva kumpáni* (1994), ale i osamocené a čekající u kávy, sklenky vína či šnapsu, čtoucí či zahleděné kamsi do neznáma – *V café Velryba* (1993) či *Berta* (1994). Čím dál více se věnoval aktu. Zkoumal a nahlížel na tělesnost ženy, na její vášnivost i citlivost, kumulující se obzvláště v lesbických aktech např. v šedavém monochromu *V objektu* (1994). Ženy jakoby Sládek nejprve pozoroval trochu ostýchavě, zpovzdálí, jako na obraze *V Nuslích* (1984), postupně se jim přibližoval téměř na dosah, až se sám stal přímým aktérem – *Kráska a zvíře* (2007). V zobrazovaných námětech rád citoval své oblíbené malíře např. André Deraina či Jeana Augusta Dominiquea Ingrese. Na plátně *Ingresův katalog* (2008) nenechal Sládek na lůžku jen Ingresovu monografii, ale přímo přejímá figuru z jeho obrazu *Koupající se z Valpinconu* (1808).

Sládek se příležitostně věnoval i ilustraci. Jen pro časopis Xantypa vytvořil v letech 1995 až 2002 přes osmdesátku karikatur. Rovněž



Antonín Sládek, *Bez názvu*, po roce 1980, olej, překližka, 26×36 cm. Foto: Dalibor Novotný.

se vrátil ke grafice. A to jak k užité, tak i k volné tvorbě, která je v některých cyklech, např. *Dans le vent* (1993), ovlivněná tradičním japonským uměním. Sládek často pracoval s technikou dřevorezu či serigrafie.

Při psaní o díle Antonína Sládka nelze vynechat zmínku o jeho zápisnících. Ty dokládají, jaký byl Sládek vynikající kreslíř. Skicám dominuje svižná črta s výstižnou zkratkou. Někdy si do nich autor vpisoval údaje k prostředí či barvám. Některé kresby tužkou či propiskou dodatečně koloruje akvarelovými barvami. Sládkovy skicáře nejsou sice nezbytné k pochopení jeho díla, ale pomáhají nám udělat si ucelenou představu o procesu jeho tvorby.

Sládkova modernisticky pojatá malba se pohybovala od podoby klidné melancholické po rychlou až expresivní, přičemž hlavním centrem jeho pozornosti byl zejména člověk, ať již na obraze přítomný, nebo jen tušený. Antonínu Sládkovi se mimo jiné podařilo osobitě zachytit kulturní a kavárenskou atmosféru Prahy obou desetiletí na přelomu druhého tisíciletí.¹⁵

Malířský solitér Antonín Sládek zemřel po dlouhé nemoci v Praze 31. října 2009.

Poznámky:

1. Jedná se o první výstavu A. Sládka ve Zlině. Zatím poslední malířova výstava ve zdejším regionu se uskutečnila v Městské galerii Otrokovice. *Antonín Sládek, malíř krásných žen v zajištění kaváren*, 22. 6. – 31. 7. 2015. Výstava byla zaměřena zejména na Sládkovu tvorbu od 90. let po přelom století. Mezi více než čtyřicátkou děl byly olejomalby, pastely, grafiky i filmové plakáty.
2. Sládkovým filmovým plakátům se ve velké míře věnovala výstava v rámci 37. ročníku Letní filmové školy v Galerii Slovického muzea v Uherském Hradišti, 24. 7.–16. 10. 2011. Jeho plakátová tvorba je zastoupena mj. ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze či v Museum of Modern Art v New Yorku.
3. Syn slavného malíře Alfonse Muchy.
4. Poněkud symbolicky zrovna v Paříži v L'Associattion Pont Neuf a v Kavárně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze měl v roce 1993 A. Sládek vůbec první samostatné výstavy.
5. Antonínu Sládkovi jsou věnovány dvě monografie: Antonín Sládek. Malíř v klobouku. Praha 2013 a Petr Volf: Antonín Sládek. Obrazy z let 1961–2005. BB art, Praha 2006.

*Antonín Sládek. Mezi Prahou a Paříží.
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlině
1. 2.–12. 3. 2017*

Proměny tvorby

Zbyška Siona

Eva Čapková

Loni v létě, od 19. května do 10. července 2016, prezentoval svoji nejnovější tvorbu z let 2003–2016 v Nové siní Rabasovy galerie pod Vysokou bránou v Rakovníku poličský rodák Zbyšek Sion. Výstava byla i malou připomínkou Sionovy první samostatné výstavy, která se konala přesně před padesáti lety, v roce 1966, v Galerii pod radnicí v Ústí nad Orlicí. Již tehdy patřilo jeho malířské dílo k tomu neprogresivnějšímu, co bylo možné na československé umělecké scéně spatřit. Sion studoval v ateliéru Prof. Karla Součka na Akademii výtvarných umění v Praze. Společně s Janem Koblasou, Antonínem Málkem, Antonínem Tomalíkem, Alešem Veselým, Zdeňkem Beranem, Čestmírem Janoškem a Jiřím Valentou patřil k mladým mužům, kteří se rozhodli vybočit z cest proklamovaného socialistického realismu a začali se věnovat strukturální abstrakci, která byla později označena termínem informel.

K uměleckému směřování studentů v roce 1960 výrazně přispěly dvě neoficiální výstavy zvané Konfrontace. První se uskutečnila 16. března v ateliéru Jiřího Valenty. Druhá se konala 30. října u Aleše Veselého, právě zde vystavoval i Sion. Na přípravách se podílel výtvarný teoretik František Šmejkal. Obě výstavy byly neveřejné, studenti akademie měli totiž přísný zákaz vystavovat. Prezentace ale navštívili například i známí historikové umění Antonín Hartmann a Jindřich Chaloupecký a mnozí další.

V malbách studentů tehdy převládaly tmavé barvy: „Na žádném jiném jsem neměl chuť“, říká Sion. „Vše bylo tmavé, černé, depresivní“. Na dobu šedesátých let vzpomíná jako na dobu temna, kterou vnímal jako protiklad k propagovanému jásavému životu socialistické společnosti. I když se informace o Konfrontacích nedostaly do oficiálního tisku, zprávy o nich se na akademii donesly. Zatímco někteří již svá studia ukončili, například iniciátor Konfrontací Jan Koblasa, čtyři z vystavujících – Beran, Sion, Málek a Janošek –, byli ještě studenty, a právě jim hrozilo, že je ze školy vyloučí. Později se tradovalo, že je na přímluvu Jiřího Koláře, zachránil profesor Souček. Obou dvou výstav se účastnil také Vladimír Boudník, neoficiální umělec, který zde představil svoji aktivní a strukturální grafiku a který se stal



Zbyšek Sion, *Proudění a kmitání*, 2005–12, akryl na sololitu, 88×62 cm.

pro mnohé mladé výtvarníky vzorem. Koblasa, Janošek, Veselý se u něj začali učit grafické techniky, ne však Sion, i když i pro něj byl Boudník jakousi uměleckou a morální instancí. Vnímal ho jako osobnost, která byla naprosto oddaná umělecké práci, za kterou stála celým svým životem.

Vedle Boudníka byla pro Siona inspirací skupina Osma, jejíž výstavu navštívil v roce 1957. Následně, pod vlivem Bohumila Kubišty, vznikly dva Sionovy autoportréty (1958) v geometrizujícím tvarosloví. Také Picasso byl pro umělce v Československu vzorem. U Siona se manifestuje jeho vliv v obraze *Sedící žena* (1959) (Picasso byl členem komunistické strany a tvůrce mírové holubice, a proto se o něm v Československu pozitivně hovořilo, méně kladně však bylo vnímáno jeho progresivní dílo). Důležitou inspirací byla i literatura. Již během svých středoškolských studií se Sion seznámil s Platonovým dílem, četl Dostojevského, prokleté básníky nebo Franze Kafku, který byl režimem potlačovaný autor, jehož dílo se šířilo především samizdatem. Na konci padesátých let však přeci jen vyšel knižně román *Proces* a články o Kafkovi se objevily v revue *Světová literatura*.

Během studia na Akademii začal Sion do svých maleb zapracovávat struktury, které znal z informelního malířství, ale o čisté abstrakce se jednat nemohlo. Vznikají malby jako *Kazatel* (1959), *Milen-ci* (1959) či *Koupání* (1960). Později se však z jeho děl figura vytratila a nahradila ji tehdy zakázaná abstrakce. V době Konfrontací již Sion pracuje s nemalířskými prostředky a technikami, kombinuje a vrství různé materiály, jako písek, novinové útržky, akrylátový lak nebo plechy, pytle a další odpady, které sbíral společně s Antonínem Tomalíkem na skládkách. Z jeho prací *Jericho* (1960) nebo *Epitaf* (1962) je cítit silná existenciální skepse, stejně



Zbyšek Sion, *Bujná vegetace*, 2012–13, akryl na sololitu, 62×88 cm.

jako z maleb a asambláží dalších účastníků Konfrontací.

Obraz *Řeka Styx* (1960–1963) se dá popsat jako postupný přechod od abstrakce k figuraci. Sion jej začal malovat v roce 1960 v duchu strukturální abstrakce, dokončil ho ale až v roce 1963 tím, že do řeky vsadil lidskou postavu. V těchto letech se opět vrátil k barvě a paralelně k informelním pracím začal vytvářet i figurální kompozice. Zobrazoval fantaskní figury a monstra, jedním příkladem je *Hlava medúzy* (1966). Dále vznikají různé verze *Apokalyptických kobylek*, nebo obrazy *Švarný moloch*, (1965) *Kuře uzurpátor* (1963–1965) či *Gog a Magog* (1966). Nešvary tehdejší společnosti kritizoval Sion prostřednictvím biblických témat, které se mu staly bohatým zdrojem metafor.

V roce 1967 vyvinul metodu spočívající v rozkladu prostoru do barevných nepravidelných plošek. Jedná se o jakousi mozaiku, jejíž segmenty na sebe naráží a vytváří určitý rytmus. O svém způsobu tvorby prozradil: *Řazení těchto jednotlivin pak vytváří sémantický kontext. V těchto základních segmentech textury sedimentuje čas, který byl zapotřebí k jejich malířskému zpracování. Ivan M. Jirous jim říkal „pastičky na čas.“*¹ Sám proces malby se u něj, stejně jako u dalších umělců, stává důležitějším než výsledné dílo. Jedná se o způsob meditace, kdy obraz umělce pohlcuje, a on zapomíná na všechno, co je okolo. Do malby tak uzavírá sám sebe. V celém Sionově uměleckém projevu se uplatňuje hluboká koncentrace, jež je jakýmsi rozhovorem uměleckého subjektu se sebou samým a malířskou hmotou.

Když roce 1969 vystavil na podzimním salónu u Hybernů obraz s názvem: *Jak vychovávat klackem*,

který byl reakcí na invazi spojeneckých vojs do Československa, musel ho z výstavy po týdnu odstranit. I proto v sedmdesátých a osmdesátých letech samostatně nevystavoval. Jeho kritický pohled na svět a vnitřní morální aspekt díla vládnoucí moci nevyhovovaly. Když se však rovněž v roce 1969 konala v Kolíně nad Rýnem výstava „*Surrealismus in Europa – Surrealismus v Evropě*“, byl na ni Sion přizván a vystavoval vedle Salvadora Dalího, Maxe Ernsta nebo Giorgio de Chirica svůj *Pád věže* (1966–1967). Z českých umělců byli zastoupeni Bedřich Dlouhý, František Muzika, Jaroslav Vožniak, Josef Vyleřál, Irena Dědicová. Sion byl rovněž zařazen mezi největší světová jména v roce 1973, když v Berlíně vyšla kniha „*200 Jahre phantastische Malerei – 200 let fantastního umění*“.

V sedmdesátých letech začal zve svých pracích využívat citace maleb známých umělců. Vracel se ke složitým, až manýristicky budovaným kompozicím. Malba již nepůsobí plošně, ale otevírá se do iluzivního prostoru. V *Poslední snídani v trávě I a II* (1973) pracuje s odkazy na Maneta, v *Sisyfovi* (1975–76) odkazuje na Vélasqueze, ve *Skleníku s tajnosnubnou Venuší* (1976) na Botticeliho. Svými antropomorfizovanými rostlinami se odvolává rovněž na Arcimbolda. V roce 1975 vniká *Amora*, v níž malíř konfrontuje minulost s pesimisticky viděnou budoucností. V osmdesátých letech se pak nechává více inspirovat současným světem, jenž kriticky komentuje, vznikají *Tři grácie* (1980), *Strhující finiš* (1980), anebo *Bublín* (1981).

První samostatné přehlídky Sionova díla se mohly konat teprve až v devadesátých letech, nejprve v Políče, pak Lounech, Roudnici nad Labem, Ostravě

a Praze. V roce 1996 pak proběhla jeho dosud největší retrospektivní výstava v Galerii Rudolfinum. Vystavil na ní díla let 1958–1996. Tou dobou se již zabývá i krajinnými motivy, *Něco v krajině* (1992).

Kolem roku 2000 začíná komponovat triády a třípatrové obrazy, které připomínají křídlové oltáře, ale odkazují také ke středověkým iluminátorům, kteří si zaznamenávali komentáře – tzv. marginálie – na okraje rukopisů. Sion vnímá obrazy po stranách jako komentáře k obrazu ústřednímu. Jako příklady lze jmenovat malby *Vzpomínka na Mikuláše Medka* (2003), *Triáda s řekou Styx* (2008–2001), či *Triáda s morovým sloupem II* (2009). Někdy využívá i techniku frotáže, například v triptyších *Komtur přichází na scénu* (2010), *Zítřka kohout bude tančit všude* (2010) anebo *Morový sloup* (2010), pomocí níž multiplikuje ústřední motiv. Pracuje svojí metodou rozkladu plochy, přičemž často využívá i sítě a různé jiné textilní materiály, kterými plochu v obraze člení. Dále zpracovává různé druhy papírů a pastózní barevné nánosy, pomocí níž vytváří reliéfní struktury, které perforuje, stejně jako v šedesátých letech, jen s tím rozdílem, že jeho současné práce jsou nesené v čistých barevných tónech. Jako příklady můžeme jmenovat *Stěžejní stěžen* (2008), *Těžké Mraky* (2007–2010) nebo *Opatrné sblížení* (2014–2015). Jeho celkový pohled na svět je již smířlivější. Práce se strukturami je pro Siona hrou, která ho překvapuje, a tak se často konečná představa o obraze rodí až během pracovního procesu. Podobný asociativní proces tvorby upřednostňoval například Max Ernst ve gratážích a frotážích, ale i Vladimír Boudník ve svých grafických cyklech. Sion pracuje malířsky i kresebně, kombinuje geometrický výraz s amorfni skvrnou, která byla vytvořena řízenou náhodou, jako v případě obrazu s názvem *Jarní vegetace* (2016), který je inspirován krajinou Polabí, do níž se malíř často vydává po stopách spisovatele Bohumila Hrabala. Znovu se vrací k Rimbaudovi v obraze *Ošálené srdce A. Rimbauda* (2010), ke Kafkovi v pracích *Proměny Řehoře Samsy* (2008–2011) a *Další proměny Řehoře Samsy I* (2008–2011) a ostatním svým literárním inspiracím. V některých malbách vnímáme hudební rytmy, které mohou diváku připomenout Kupkovy obrazy orfistického období. V dalších nacházíme multiplikované geometrické abstraktní figury připomínající počítačové animace, které vznikají pomocí matematických algoritmů. Počítač však Sion ve své tvorbě nevyužívá a tento technický vynález mu zůstává cizí.

I když Sion během let změnil výrazové prostředky, přešel od figurace k abstrakci, znovu se vrátil k figuře, aby nakonec využíval obě dvě možnosti uměleckého vyjádření, je v jeho díle cítit logika, kontinuita a hluboká vnitřní soudržnost vycházející z úsilí reagovat a vyjadřovat se k aktuálnímu dění.

Zbyšek Sion se narodil roku 1938 v Poličce. Od roku 1953 studoval na Vyšší škole uměleckých řemesel v Brně, v roce 1957 nastoupil do přípravného ročníku Akademie výtvarných umění v Praze k profesoru Vodrážkovi. Od roku 1958 studoval AVU u profesorů Jiřího Horníka a Karla Součka. Studium dokončil v roce 1964. V letech 1958–1962 se stal společně se Zdeňkem Beranem, Antonínem Tomalíkem



Zbyšek Sion, *Nosohlav*, 2015, akryl na sololitu, 88×62 cm.



Zbyšek Sion, *Jarní vegetace*, 2016, akryl na sololitu, 100×70 cm.

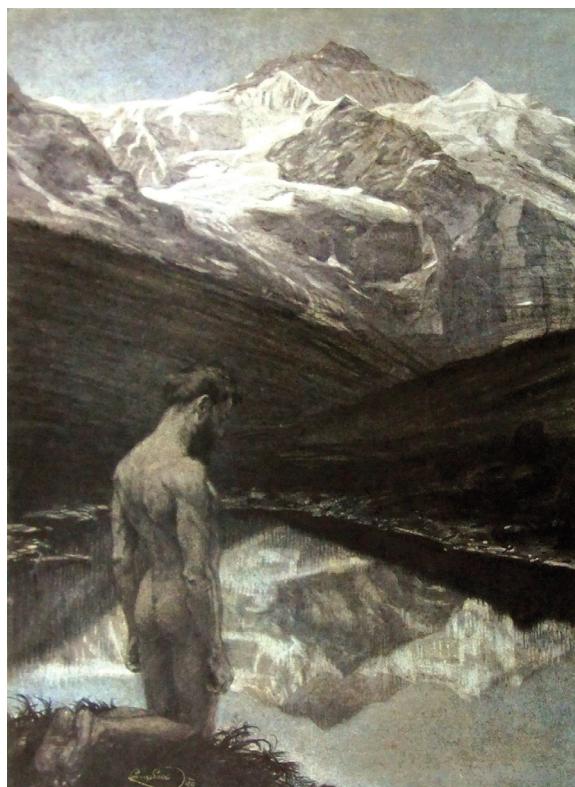
a Antonínem Málkem spoluzakladatelem spolku Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu. V roce 1991 byl jmenován docentem malby na AVU. Žije a pracuje v Praze a Poličce.

Poznámky:

1. Zbyšek Sion, citováno podle: Zbyšek Sion, Katalog výstavy v Nové síni v Praze, Praha 24. 1.–19. 2. 2012.

Fotografický priestor Rudolfa Sikoru

Daniela Čarná



Nie! Nie! Áno? 1980 (spolupráca s Táňou Hojčovou).

Rudolf Sikora je autor, s tvorbou ktorého sa viaže mnoho asociácií a nemožno ju obísť takmer pri žiadnom ťažiskovom probléme domácich dejín umenia od konca 60. rokov 20. storočia po súčasnosť.

O to viac poteší, že napriek retrospektívnym výstavám *Sám proti sebe* v Národnej galérii v Prahe (2006), v Slovenskej národnej galérii v Bratislave (2008) a popri pravidelnom zastúpení na početných tematických a prierezových výstavách doma aj za hranicami, jeho ateliér stále ponúka nové vrstvy možných „archeologických“ objavov (ich nálezy niekedy prekvapia aj autora samotného). Ukázala to nedávna výstava jeho raných malieb *Staré umenie* v Roman Fecik Gallery v Bratislave (2016), aj výstava *Sám s fotografiou* v Galérii Umelka zo záveru minulého roka, zameranej na prierez autorovej tvorby, spojenej predovšetkým s médiom fotografie.^[1]

Sikorovou najznámejšou fotografiou (hneď v čase jej vzniku) sa stal záznam akcie z obdobia nástupu na tzv. neoficiálnu výtvarnú scénu, po skončení štúdia maľby na Vysokej škole výtvarných umení v roku 1969, (ďalšiemu z médií, ktorému autor ostal v tvorbe verný). Súkromnú akciu pod názvom *Z mesta von* zrealizoval na okraji mesta Zvolen v roku 1970, kde do snehu červeným pigmentom nakreslil deväť šípok, označujúcich deväť zastavení putovania od panelákov smerom do prírody. Záznam akcie bol prezentovaný na výstave *Junge tschechoslowakische Künstler* v nemeckom Bielefelde (1971) a variant *Z mesta von III* sa objavil na obálke známej knihy Klausa Groha *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972, vydavateľstvo DuMont Aktuell). Neskôr akcia prepožičala názov výstave mapujúcej prístupy umelcov k prírode v Galérii mesta Bratislavy (2007)^[2], ako aj jednej sekcii výstavy *Slovenský obraz (antiobraz)* v jazdiarni Pražského hradu (2008).^[3] Sikorova akcia symbolizovala nasmerovanie viacerých autorov, ktorí tvorivo vstúpili z mesta do prírody, z ateliéru do krajiny. Nachádzali tu útočisko a nový materiál pre tvorbu, nehľadali však len únik z mestského a režimom kontrolovaného sveta, ktorú anonymita prírody ako azyl do istej miery poskytovala, ale hľadali najmä novú formu vzťahu človeka a prírody.

Rok 1970, ktorý Radislav Matuščík nazval „rokom akcií“^[4], priniesol vznik viacerých dôležitých súkromných aj kolektívnych akcií realizovaných v krajine, v duchu doznievajúcej slobodnejšej atmosféry 60. rokov. Konal sa napríklad *Festival snehu* vo Vysokých Tatrách, iniciovaný Alexom Mlynárčikom a Milošom Urbáskom, *Snúbenie jari* Jany Želibskej, *Činnosť v piesku a blate* Petra Bartoša či *Pax est Gaudium*, výzva Milana Adamčiaka reagovať na vianočné obdobie, v rámci ktorej vznikla aj Sikorova akcia. Presun umeleckých aktivít do prírody bol reakciou na čerstvo formulované ekologické hrozby vo svete. V roku 1968 vznikol Rímsky klub, závery ktorého sa vo forme samizdatu, vďaka teoretikovi Tomášovi Štraussovi dostali aj na Slovensko, v roku 1969 bolo založené hnutie Greenpeace, rok 1970 vyhlasuje Rada Európy za Rok ochrany prírody. Príbuzný okruh otázok rezonoval v tvorbe Petra Bartoša, ktorý do prírody vstupoval od polovice 60. rokov, Dezidera Tótha, Michala Kerna, Juraja Meliša a i., z ktorých každý vizuálne definoval vzťah ku krajine jedinečným

a neopakovateľným spôsobom. Stretávali sa na pravidelných spoločných diskusiách, často práve v byte Ruda Sikora v Bratislave. Tieto stretnutia boli v kontraste ku kolektivismu a uniformite vtedajšieho režimu akýmisi „ostrovmi pozitívnej deviácie“ s presahmi do oblasti vedy, kozmológie, a ekológie, ktorá bola predmetom záujmu neskoršieho ochranárskeho hnutia.

Pre konceptuálnu fotografiu fotografický zánam nie je cieľom, ale prostriedkom. Je jednou z foriem zaznamenania autorských ideí (popri mapách, diagramoch, grafoch, zápiskoch a denníkových záznamoch, či pohľadniciach), ktoré prirodzene využívajú prelínanie viacerých médií. Fotografia slúžila v koncepte ako stopa, dokument zrealizovanej akcie či vizualizácia myšlienky, zastupujúca konceptuálnymi autorami pôvodne popieraný umelecký artefakt. Sikora ju zužitkúva ako nástroj, pracovný materiál, s ktorým ďalej pracuje, pomáha mu vypovedať

fotomontáže s obrazmi hviezdnej oblohy či *Rezy civilizáciou* (1972). Do fotografie dosádza personalizované a do nekonečna kumulované znaky narodenia a smerovania a smrti (*, →, +, neskôr len *, +), ktoré sa zoskupujú do cyklu *Čiernych dier* (1976) či vytvárajú *Energiu kríža* (1985). Nielen symbolicky, ale aj doslovne nás optickým účinkom vtahujú do svojich posolstiev. Používa nájdené fotografie, kombinuje ich s textom (*Habitat*, 1975), pracuje s fotografiami panorámy krajiny (niektoré získal od kamaráta a kolegu Michala Kerna, ako na to upozorňuje Katarína Bajcurová).⁶ Neosobný dištanc Sikora čiastočne prekonáva použitím medicínskeho röntgenového snímku lebky a ruky (Z cyklu *Antropický princíp*, 1985), fotografiou a odtlačkom ruky so znakmi narodenia a smrti, či sériou autoportrétov (napr. *Nie! Nie! Áno?* 1980, v spolupráci s Táňou Hojčovou či cyklus *Sám proti sebe*, 1998): „...človek v mojom vesmíre bol vždy, ibaže až neskôr sa stal



Z mesta von, 1970. Zánam akcie (spolupráca s Ladislavom Paule).

závažnosť myšlienky, ktorá má často apelatívny a nadčasový charakter: „Médiá vyplynú z potreby čo najjednoduchšie vypovedať nahromadené myšlienky... niekedy píšem, projektujem, inokedy kreslím, maľujem; v posledných rokoch som robil ... fotografie a grafiky.“ (1986)⁵ Sikora pracuje s médiom fotografie, (nie paradoxne, ale pre konceptuálnu fotografiu príznačne), je však málokedy jej autorom. Akciu *Z mesta von* fotograficky zaznamenal Ladislav Paule v deviatich obrazových dokumentoch.

Ďalší okruh fotografií súvisí so Sikorovým celoživotným záujmom o vedu a vedecký obraz – tvorí vlastné autorské techniky, vo fotokomore experimentuje s negatívom a pozitívom, vytvára

viditeľným. Nakoniec som zistil, že ten človek som vlastne ja sám a priznal som to.“⁷

Fotografické skice dovoľujú nahliadnuť hlbšie do procesu autorovho uvažovania. Denníkový, intímnejší rozmer Sikorovej tvorby posilňujú aj strojopisné kresby, ktoré realizoval spolu s detskými kresbami svojho syna koncom 60. rokov, a súčasná, zo zápiskov počas telefonovania či merania tlaku vychádzajúca tvorba. Tá je zároveň autorským komentárom udalostí v každodennom živote (zaznamenávanie zdravotného stavu), ale aj diania na umeleckej scéne. Nové možnosti mu začína ponúkať aj fotoaparát v mobilnom telefóne, s ktorým občasne experimentuje a možno raz ponúkne ďalšiu tému na výstavu.



Pohľad od výstavy. Zľava: Múr, 1976/1995, Vesmírne obydlia, 1981, Obydlie II., 1981, Spojenie-dlažba. Z cyklu medzi nebom a zemou, 1985/2011, Big Bang, 2016, Do budúcnosti...(po dlažbe), 1996/2016. Foto: Richard Guzman.



Pohľad do výstavy. Zľava: Dlažba I.-II. Z cyklu Medzi nebom a zemou, 1985, V súradniciach času a priestoru (Antropický princíp), 1981. Sústredenie energie (Čierna diera VI.), 1978. Foto: Richard Guzman.



Pohľad do výstavy. Zľava: Pozemšťan, 1996, Z cyklu Pozemšťan (Odchádzanie), 1996/2011, Hrob pre Maleviča IV., 1996. Foto: Richard Guzman.

Výstava zameraná na komplexné predstavenie fotomediálnych presahov zdokumentovala jedno z najvýraznejších období Sikorovej tvorby 70.-80. rokov 20. storočia, s presahom až do súčasnosti. Aj dnes, s odstupom niekoľkých dekád je autentickým svedectvom nľahkej doby, v ktorej vznikala, aj nadčasovosti ideí, ktoré nestrácajú na aktuálnosti a na sile výpovede. Sikora patrí, od čias zorganizovania dnes už legendárnej výstavy *I. otvorený ateliér* v roku 1970, k mienkotvorným iniciátorom a komentátorom spoločenského života. Napriek tomu, o tvorivom napätí a o pocite osamotenosti, ale aj nevyhnutnej potrebe pokory (autora a človeka – teda aj nás) pred problémami sveta, ktoré nás presahujú, hovoria aj názvy jeho dvoch monografických výstav: *Sám proti sebe* a aktuálne: *Sám s fotografiou*.

Poznámky:

1. *Sám s fotografiou*, Galéria Umelka, Bratislava, 2. 11.-12. 2016 (súčasť Mesiaca fotografie), kurátorka Katarína Bajcurová, ktorá je zároveň editorkou rozsiahlej sprievodnej publikácie (OZ Fotofo, 2016). Autor vystavoval na mnohých fotografických výstavách, médiu fotografie boli venované aj samostatné výstavy *Fotoodchádzanie* v GU v Nových Zámkoch (2009) a *Foto(ne)odchádzanie* v TG v Martine (2014). Do kontextu fotografie bol zaradený na výstave *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov* vo výbere Aurela Hrabušického a Václava Maceka v Československom rozhlas v Bratislave (1989).
2. *Z mesta von*, Galéria mesta Bratislavy, 2007, kurátorka Daniela Čarná, reprízy: *Západočeská galéria Plzeň* (2008), *Východoslovenská galéria Košice* (2009), *Centrum súčasného umenia, Moskva* (2009).
3. Výstava *Slovenský obraz – antiobraz* sa konala v Jazdiarni pražského hradu (2008), kurátori Katarína Bajcurová, Aurel Hrabušický, Katarína Müllerová.
4. R. Matušik: *...Predtým. Prekročenie hraníc 1964-1971*. PGU Žilina, 1994, s. 110.
5. R. Sikora, In: Musilová, Helena (ed.): *Sám proti sebe*. NG Praha, 2006, s.168.
6. Bajcurová, Katarína.: *(Znovu)objavovanie (foto)média*. In: Bajcurová, K. (ed.): *Sám s fotografiou*. OZ Fotofo, Bratislava, 2016. 2016, s.166.
7. R. Sikora, In: Musilová, Helena (ed.): *Sám proti sebe*. NG Praha, 2006, s.160.

„Duše je koncept vodníka“.

rozhovor s Marianem Pallou

připravil
Ivo Sedláček

Mariane, Ty jsi narozený na Slovensku v Košicích (pozn. 1953), kdy a za jakých okolností ses ocitl v Brně? A bylo to stále v Brně, kromě krátkého pobývání v Rousínově v 80. letech? A vlastně i později v Kuřimi, kde jste měli ateliéry i s dalšími výtvarníky z Brna.

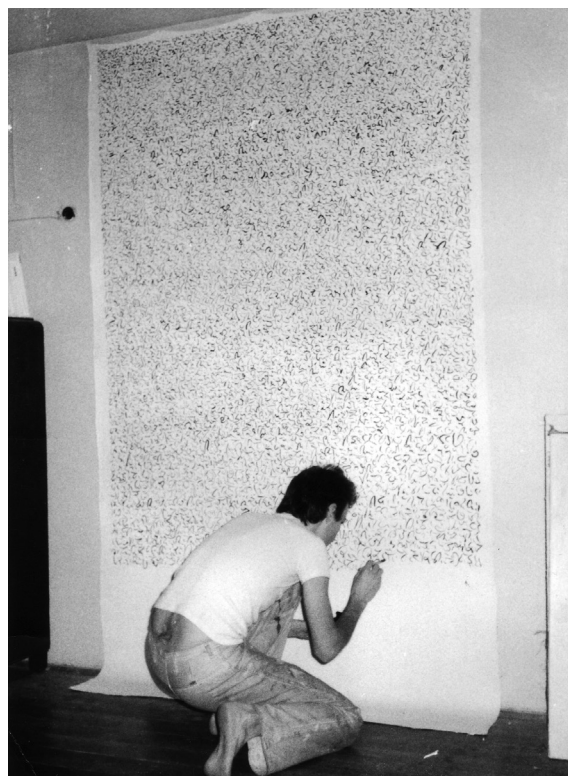
Ano, já bych začal Košicami. Moje maminka jako kulačka mohla studovat medicínu jenom na Slovensku v Košicích, proto jsem se tam narodil a prej jsem se narodil na lodi, která stála na louce. A potom mám ještě jednu zprávu, že se přestěhovali do nějakého domku v Košicích a že tam babička mamince poslala poštou slepice a ona je chovala ve sklepě.

Takže maminka je Češka a šla do Košic kvůli studiím a Ty ses tam narodil.

Ano, tatínek je Valach a on tam šel s ní. Já jsem tam byl jenom rok jako mimino a potom jsme bydleli v Brně na Bayerově a pak na Kotlářské, tam jsem vyrůstal.

Tvoje proměna z profesionálního kontrabasisty ve výtvarníka, byla již vícekrát popsána. Když jsi v 70. letech namaloval či napsal první obrazy, zajímá mě, jestli jsi měl dojem, že se pohybuješ na poli umění a zda jsi počítal i s případnými výstavami nebo prezentacemi?

Nepočítal, vůbec. Já jsem maloval zároveň s cvičením na kontrabas. Já jsem jako odrostlej na gymnáziu ještě pořád chodil na lidovku na kytaru a byl jsem tam největší, tak mně poprosili harmonikáři, jestli bych jim nehrál k nějakému souboru harmonik na kontrabas, že si ho můžu vzít domů, což mě ohromilo, protože v pubertě jsem si říkal, že to teda rodičům natru, že ta kytara nic moc a dotáhl jsem kontrabas a druhý den otec říkal, běž cvičit do mého ateliéru, což bylo o čtyři patra výš na Kotlářské. On tam měl ateliér po nějakém malíři a vůbec tam nechodil, protože pořád jako architekt rýsoval v kuchyni s maminkou. No a tam jsem objevil cimru, která byla plná prázdných obrazů, francouzských barev ještě z první republiky, pastely, štosy ručních



Marian Palla v ateliéru, nečitelné psaní, 70. léta (foto archiv M. Pally).

papírů ... no jako když se ocitneš v cukrárně. Tak já jsem vždycky chvíli cvičil na basu a potom jsem si šel namalovat obrázek, když jsem tam měl ty možnosti. A tím to vzniklo, takže ta basa s tím malováním šly souběžně už z gymplu a pořád dál. A když jsem hrál na basu, tak jsem maloval.

Ptal jsem se, jestli jsi měl pocit, že děláš umění ... a chceš to vystavovat.

Teprve Valoch mě přesvědčil, že možná jo, že možná dělám umění. Já jsem třeba dělal takové věci, že jsem chodil na různá místa a dělal jsem si křížky a čárky do notýsku, a tím jsem si říkal proč tu vrba malovat, že jo, když si k té vrbě sednu a budu tam dělat čárky a v těch čárkách ta vrba musí bejt. To byl můj princip.

Co čárka to vrba?

Ne, ne, normálně jsem seděl třeba v kostele a dělal jsem čárky na a čtverku a pak jsem napsal v kostele. Jo ... ale říkal jsem si, že jsem blb asi. A pak přišel Valoch a říkal, že to dělá ten v New Yorku a to dělá tamten, no a tak postupně jsem zjistil, že možná nedělám úplný blbosti.

Že by to mohlo být umění ...

Mě ani tak jako dělat umění vyloženě nezajímalo. Mě spíš zajímala filozofie a tydle věci.

Chtěl jsi to tehdy vystavovat?

Človče, to už si nepamatuju, já nevím ... Já jsem věděl, že oficiálně nikdy vystavovat nebudu, že budu vystavovat po klubech, o to vlastně mě nešlo.

Tehdy bylo pevně stanoveno „dozorovateli režimu“ jak smí a nesmí vypadat obraz a taky, kdo může vystavovat, podmínkou bylo i členství v různých

ČFVU, svazech registrovaných umělců, nejlépe však v jedné vládnoucí politické straně. To jsi nesplňoval. Jak tedy došlo k Tvoji oficiální prezentaci?

No, na Křence, normálně mimo, to byl klub mládeže, Valoch tam promluvil, to se dělalo všechno mimo, to bylo sedmdesát a něco.

A kdy a kde jsi měl tedy vystaveno první výtvarné dílo, myslím tradiční média jako kresba nebo obraz?

To přesně vím. Rok ne, ale na radnici v Galerii mladých, tam byla společná výstava na téma příroda, a tam jsem dodal obrázek na lepence, kde je stromeček a vedle bylo napsané příroda. A teď je zajímavý v Domě umění jsem teď náhodou udělal stromeček a mezitím je čtyřicet let a vypadá to stejně ...teda tam jsem napsal veverka, vedle toho nového stromu.

Není to ona pověstná kontinuita díla?

No, a nebo blbost. To je těžký jestli je dobrý se vyvíjet nebo naopak ustrnout v tom nejlepším bodě, samozřejmě.

Když ustrneš, tak nevíš, jestli nemáš ještě lepší bod někde

No, já jsem teda, co se týče psaní, zjistil zajímavou věc. Teďka mě vyšlo pár knih, a vždycky mě něco napadne a říkám si sakra, to už jsem někde slyšel nebo četl nebo napsal dokonce a nejsem si jistý. Třeba takový téma slimáci, to mě štve furt, každý jaro a už jsem o tom napsal několik fejetonů, možná je to aji v nějaký knize, tak se na to vždycky zeptám manželky a ona mě říká, že si není jistá a že něco podobného o těch slimácích ode mě o tom někde četla, tak jsem si říkal, že si přečtu všechny svoje knížky, což je hrozný, já jsem si ji vždycky přečetl, když vyšla, že je všechno přečtu a že všechno zrovna namluvím, tak to trvalo několik měsíců.

Samozřejmě, než jsem to dočetl, tak jsem zase zapomněl, co jsem napsal, ale zjistil jsem zajímavou věc, že píšu pořád stejně.

S tím kreslením je to podobný.

Je to furt stejný.

Sleduji Tvoji figurální tvorbu od 70. let a myslím, že se moc nezměnila?

Když jsme u toho vývoje ve výtvarném umění ...

Existuje nějaký vývoj?

Ne.

Jak to, že je to pokaždé jiný?

Mě zajímají jiné věci, jestli ta ruka trochu víc stínuje nebo míň stínuje ... mně jde vždycky o něco jinýho, než jde namalovat.

To chápu, ty významy za obrazem. Jak je možný, že umění jinak vypadalo například v baroku a jinak dneska, když není vývoj. Jak to vysvětlíš?

Protože máš velkej odstup. Když máš malej, tak je to stejný.



Marian Palla, Portrét Pavla Buchlera, malba na plátně a foto, 70. léta.

Kdybych já žil v baroku, tak to budu vnímat stejně jako současné umění?

Ne ... no, kdybych já byl v baroku tak jsem pohůnek... (smích).

No, ale to bys asi nedostal cenu?

No to nevím ... To je zajímavá otázka, co bych dělal v baroku?

Kromě výtvarných děl se od 70. let věnuješ věcem těžko vystavitelným, akcím tehdy snad jen dokumentovatelným fotem nebo textem. Narážím na akce, kde hlavním médiem je Tvoje tělo. Byla to reakce na dění ve světě či pokusy nepoučeného člověka zkoumajícího limity tělesnosti, např. v lince štetcem na plátno dělané v různých časových limitech až po dobu 24 hodin.

To mně vždycky zajímalo, jestli můžu dělat umění, aniž by něco zůstalo? Reakce na dění ve světě ne, nikdy. Tehdá jsem furt pochyboval, jestli jsem normální, Valoch mě říkal, že jsem, že to dělají ostatní taky tak. Já jsem ani ten Flash Art nepřečetl, já jsem si jenom prohlížel ty fotky a tak jsem přemýšlel o čem to asi je?

No tak ty čáry jsem teďka prodal za prachy ... to je ten odstup.

Dnes to visí v galerii jako umělecké dílo, ale co bylo tehdy cílem, obraz, cvičení, proces, osobní zkušenost, meditace ...?

Já jsem zkoušel všechno. Já jsem třeba dva měsíce vohlazoval v ateliéru větve rukou, takovou dvoumetrovou, prostě jsem si říkal dvacet centů vohladím to dlani, já jsem nevěděl proč, napadlo mě to, napsal jsem si o tom báseň, každý den si sedl a asi dvacet minut jsem to hla-dil a pak ji asi spálil. Ale do dneška o tom vím

a do dneška jsem to používal, že jsem to říkal studentům, jestli by toto dělali, že to je strašně důležitý bez ohledu na to jestli to vystavím nebo odleješ do bronzu ...

Jak dlouho jsi to vydržel dělat?

Asi dva měsíce, no a bylo to tam trochu ošoupaný

...

Ulice Kotlářská a ateliér po otci. Jak to bylo, dělals výtvarné věci denně? S kým ses tam v době normalizace nejčastěji scházel a jak to probíhalo?

Já jsem měl neskutečný štěstí, jak otec nemohl snést ten kontrabas, tak mě to vlastně pustil a já jsem vlastně od sedmnácti let žil sám, to v té době bylo neuvěřitelný, takže tam chodili kamarádi z gymnázia, pak tam začal chodit Valoch a i Ty a ...



Marian Palla, akce - dvacetitýřhodinové malování čáry, 8.-9. 11. 1980, (Brno, Kotlářská ul.).

... tam byl okruh, jestli si dobře pamatuji, kde jádro bylo Chatrný, Valoch, Kocman, Zdeněk Sedláček ...

... Petr Rezek z Prahy, Pavel Buchler před emigrací. Sranda byla, když jsem šel na vojnu a dělal jsem konkurz, tak jsem chtěl do Prahy k posádkové hudbě jako kontrabasista. A to jsem poprvé zjistil, že po mně jdou jakoby, tak nějak nenásilně, že jsem udělal konkurs, byl jsem asi třetí a brali pět a přišlo mně, že jdu to Táboru k posádkové hudbě. Tak můj profesor na basu Jožka Hanák se našel a rozjel přes své známý, jak je to možný a pak přišel za mnou a říká: „Ty si vůbec nevyskakuj, oni zjistili, že se tam u Tebe na Kotlářské schází divní lidi, takže jdeš do Táboru a buď rád.“

V tom v ateliéru proběhly i nějaké akce pro několik pozvaných lidí, to byly performance Tvoje nebo i jiných lidí?

Většinou moje. Kdo tam jezdil, tak měl třeba přednášku. Když jsem dělal tu dvacetitýřhodinovou čáru bez nadzvednutí štětce, tak jsem oběslal asi deset známých, ať přijdou během dvou dnů a vyfotí mě, vylijou mě nočník ...

... pak jsem tam dělal portréty, kdy člověk zavolal dopředu, jaké chce mít podklad, jestli zelený, žlutý, já jsem si to nachystal, abych se nezdržoval, von přišel, stoupl si před stojan, to je stejný

princip jako s těma čárkami v kostele, von je tady tak musí být v tom pajdulákovi dělaným za pět vteřin, samozřejmě se tam každý poznal ...

... no jasně, když tam byl jen jeden model, tak to musel být on, horší je to ale pak na výstavě...

... no ale u Buchlera byla fotografie vedle a každý říkal, jsou si podobný.

Já myslel, že si tam píšeš jméno proto, aby každý věděl, kdo to je?

Hlavně abych si to já nepopletl. Bylo by to zajímavý, jestli by se poznali na výstavě. Ženy šly poznat, ty měly prsa. Tohle by mně asi neprošlo v baroku. Viš, jak museli umět stínovat. Já jsem nikdy v životě nepochopil, proč mám používat nějaký stín, k čemu v myšlence používat stín?

No a ty barvy, když jsme u toho ... tak jak jsem přešel na tu hlínu, já tím maluju od těch dvaceti let, když se mně narodily děti, já jsem neměl peníze. Tak jsem začal malovat hlinou, Kocman mně poradil, ať do toho strkám Herkules, to lepidlo. Teď je zajímavý, nic nikdy nepopraskalo, třicet let starý obrazy nepopraskaly a mám několik období, protože, tam kde jsem bydlel, vždycky byla ta hlína trochu jiná, tak jak měl Picasso růžový a modrý, tak jak mám období Rousínovské, Kuřimské, Střelické, Dalešické, tam jsme měli chatu jen chvíli. Nejlip se maluje hlinou z krtince, to vím já, ten krték to krásně nadrolí, už to připraví, jenom jdu s lopatkou, naberu to, přidám trochu Duvilaxu, zamíchám to a jedu ... jediné krték. A to si myslím, že to je můj příspěvek k celosvětovému výtvarnému umění, že jsem zjistil, že nejlip se maluje hlinou z krtince.

Napišeš technologii?

No tak to je všechno, co jsem Ti řekl. Potřebuješ krtka a hlínu a Duvilax nebo Herkules.

Chystáš výstavu s krtkem, jako jsi dělal se psem Brunem?

S krtkem ne, to už ne. Ale já teď dělám keramiku a můj sen je, ten krtinec udělat do keramiky, ale jedna ku jedné, ale s tím jsou strašný problémy, protože ta hlína, když to dáš do pece, tak se Ti rozvalí, já nejsem chemik, tak já nevím, co k tomu krtinci přidat. Možná to odliju do sádry. No, tak to mám rozpracovaný jako problém.

Vidím, že se pohybuješ i na poli vědy, chemie, technologie a podobně. Ale pojďme dál. Vráťme se do 80. let, k Tvým slovním záznamům na papíře, například, že jsi pozoroval kámen a výsledkem je, že se nehýbe ... mělo to jistě vztah k Tvému obdivu a zájmu o zen buddhismus?

Mně se to líbilo spíš literárně, než že bych to cvičil. Pak zjistil jednu důležitou věc, v Rousínově jeden čas jsem se za komoušů pokoušel nejíst maso, jinak sis mohl koupit jenom jablka a mrkev, takže sis musel dělat ty klíčky sám a všechno a zjistil jsem za měsíc, že já se nestarám o nic víc než o to svoje podělaný tělo. A že mám dvě možnosti, buď celej život budu zdravěj a nula nebo se na to vyprdnout a šel jsem do hospody

a začal jsem kouřit. Buď se staráš o své tělo a potom ten Tvůj život stojí za prd, protože seš tak omezený a tak se hlídáš, že nemůžeš žít. Já jsem k tomu buddhismu přistupoval spíš jako k literatuře, mně se líbily ty kóany, protože to byl paradox a paradox to je úplně všechno co já dělám, ta podstata ... ale, že někteří říkají, že jsem meditoval, to nikdy ...

A můžou „moravští zen budhisté“ pít slivovici?
To můžou!

V jednom dřívějším rozhovoru na dotaz, zda jsi myslel obraz s nápisem „Odešel“ pocházející z 80. let politicky, jsi odpověděl: „Vůbec. To je nuda. Politika umění jenom zadusí“. Jak to tedy bylo u akce Prádelna uskutečněné s Honzou Steklíkem v Brně v roce 1996 (pozn. U Dobrého pastýře)? Praní tzv. špinavého prádla nemělo mít i politické konotace? Zvláště nedlouho po roce osmdesádevět se to nabízí.

V žádném případě, vůbec. Ale vrátím se k tomu obrazu Odešel. Mladí architekti pořádali v roce osmdesátosum, to už bylo uvolněný, na fakultě výstavu a já jsem na výstavu donesl ten obraz a Sonny (pozn. Halas) tam měl fotku s tou židli na Pálavě a druhý den přišel děkan a řekl, že tyto dvě věci musí pryč. Pravda je, že jsem nikdy nic nemyslel politicky. Já myslel, že komouši tu budou tisíc let. My jsme chtěli udělat v Prádelně normální pařák za oficiální prachy. Tak to bylo myšleno, že se sejdou lidi, popijou, pokecají a my jim mezi tím vypereme prádlo.

Působil jsi od 90. let pedagogicky na FaVU, jak dlouho a v kterých ateliérech?

Já si letopočty nepamatuju. Někdy v roce devadesátčtyři zavolał Chatrný, jestli tam nechci jít dělat asistenta, já jsem hrál v té opeře a tak jsem to vzal, mě se to zdálo být hrozný hrát do důchodu „prodanku“ (pozn. Prodaná nevěsta). No, tak jsem tam udělal konkurz s Petrem Vášou k Tomáši Rullerovi, ten ateliér se jmenoval nějak Multimédia. To začínal internet a počítače. Potom jsme ještě s Kvíčalou dělali asistenty Ronaiovi na Konceptu a pak, jak byl Tomáš Ruller děkanem, tak vymyslel ateliér Environment, přišel Vladimír Merta a šel jsem k němu, asi do roku 2011.

Domníváš se, že disciplíny jako např. performance či happening lze učit a jak?

To je těžká otázka. V podstatě učit se nedá nic.

Mluvíme jen o umění nebo například i o matematice?

O umění.

Třeba technologii, kresbě podle modelu nebo dějinám umění se dá určitě učit.

To určitě. V podstatě ... člověk ty věci dělal a teď přijdou Ti studenti a s něčím přichází a Ty jim říkáš, to nemá smysl, vykašlete se na to, to nemá smysl.

Takže tak je motivuješ.

To jsem dělal před třiceti lety, to stejný a k ničemu to nebylo, oni si nedají říct a to je to učení.

Jak proběhla habilitace a jakým tématem ses prezentoval?

To Ti musím říct, já když se stal docentem, tady v hospodě se mně chlapi čtrnáct dnů smáli. Mně do toho namočil Kvíčala, on mě dotáhl do Prahy. Ve škole řekli, abychom mohli být asistenti, tak že musíme mít ty tituly. Mně tyto věci zajímaly, jak třeba ta cena, co to se mnou udělá, jestli zpychnu nebo ne. Nejhorší je, kdybych zatoužil po další ceně. Já jsem tu práci ztratil, ale pamatuju si, že jsem tam řešil, proč Japonci píšou zprava doleva a my píšeme naopak ... bylo zajímavý, že tam polovina těch profesorů mně vyčítala, že jsem byl moc korektní, že si představovali, že tam přijedu nahý na koze, třeba, a druhí mně vyčítali, že jsem byl málo korektní.



Marian Palla, Pokažený obraz, 80. léta (?), malba na plátně.

Vzpomeň, jak vznikly některé Tvoje veřejně známější akce v 90. letech, jako například billboard u dálnice s nápisem „Chci peníze“ a číslem konta nebo referendum „Chcete moře?“ To jsem ostatně taky podepsal a pořád nic.

Málo peněz bylo na to moře, nebyly prachy. Ale mám doma v kufru štosy papírů.

Máš je doma a nechceš to poslat do senátu?

Kdyby mě to napadlo tehdy, tak to udělám, ale dnes už ne. Už moře nechci. Napřed musí přesunout nádraží a pak bude moře. Billboard, to bylo zajímavý, pak jsem zjistil, že to stálo asi půl milionu.



Marian Palla (s Janem Steklíkem), akce Prádelna, 11. 9. 1996, Galerie U Dobrého pastýře v Brně.

To mohli dát rovnou Tobě bez billboardů.

Ale to by právě nebylo to umění. V hospodě jsme kdysi řešili, co by kdo dal na billboard a mě napadlo tady toto, asi za půl roku řekli Velkovi, že dostali grant a že by to realizovali, tak jsem napsal na a čtyřku „Chci peníze“ a konto, podpis. Potom druhý měsíc tam bylo „Už nechci“, aby si Češi mysleli, že jsem se nabalil. Třicet billboardů mezi Prahou a Brnem bylo. Nejlepší byl Leoš Slanina, který přišel a říkal: „Mariane, Ty možná budeš milionář!“. Jak se to rentovalo? Náklady půl milionu, nikdo neposlal nic akorát nějaký borec z Uherského Hradiště mě poslal asi dvacetník nebo padesátník na složenku, která stále už tehdy asi deset korun. Jako podnikatel, náklady půl milionu a padesátník příjem ... možná to byl rekord. Ale já neplatil nic. To byla reklama, každá reklama chce peníze po Tebě a něco Ti jakoby dává, ale každé chce prachy, ale já jsem se obešel bez toho zboží, já jsem chtěl prachy hned, abysme to zkrátili.

Jeli jste se Steklíkem do Kolína nad Rýnem dělat výstavu a nevzali jste si sebou ani jeden artefakty. Jak to bylo? Domluvený záměr, plánovaný happening, vzácná shoda - náhoda a nebo...

Steklík je líný, já jsem líný, tak jsme si řekli, že sebou nic nepotáhnem. Že budeme pracovat až na místě, téma bylo Noe a my jsme tady u stolu vymýšleli například, že uděláme dva hrobyčky, Her Noe a Frau Noe, že tidle dva ještě nemají hroby nikde, ale i to jsme zavrhlí, jako že bychom se museli tam tahat s kyblama hlíny. Nakonec jsme tam přijeli, to byl obrovskéj dutej most přes řeku Rýn a každý tam mohl mít stovky čtverečních metrů, ale my jsme neměli nic. To bylo

domluveno dopředu, že natvrdo bez věcí, že to bude vzrušující a teprve tam to uděláme.

A jak jste to pak na místě vyřešili?

Jediný co tam měli, tak byly bokem takhle židle, tak jsme vymysleli židlovou kamasútru. My jsme vždycky dvě židle tak perverzně do sebe strkali různě, asi takových dvacet třicet poloh jsme vymysleli s těma dvěma židlama. Kamasútra židlová a jeli jsme dom.

Co psaní. Čemu se nyní více věnuješ, literatuře nebo výtvarným věcem? Jak vypadá Tvoje nejsoučasnější tvorba?

Já to dělám všechno dohromady. Já píšu fejeton a vedle toho si maluju, když mě to unavuje pak si udělám hrnek keramickéj, já to nijak moc nerozlišuju. Třeba mám obraz rozdělaný a nevím jak pokračovat v tom fejetonu, tak to tam strčím, že zrovna dělám na tom obraze a trochu se to pošoupne. To dělám většinou v létě, že sedím na dvoře, sluníčko, pes vedle spí, mám rozdělaný plátno, píšu si nějaký text ... to vždycky převládne třeba v zimě, to taky maluju, protože to má taky romantiku, že mně to schne u kamen, ale knihu píšu v zimě a přes léto zase víc maluju.

Když jsi dělal knihu beze slov, prozradím, že tam nějaké slovo je ...

... počkej, to není beze slov. Já říkám, že ta kniha je nečitelná, ale bacha ona je čitelná. To jsou slova, tam jsou aji pauzy, to není řada písmenek ... a no, já to řeknu, doprostřed asi na stranu sedmdesáttři jsem umístil čtyři čitelná slova nebo víc, abych zjistil, až ti kritici do toho budou šfou rat, že bych jim řekl, že to nečetli. Tam je něco,

tuším jako „duše je koncept vodníka“. Nad těma slovy čitelnýma jsem přemýšlel asi čtrnáct dnů a pak jsem to za tři dny napsal, ten zbytek.

Toto jsi vnímal víc jako koncept nebo jako literaturu?

Tak, to je zajímavá věc. Aby mně tadle kniha vyšla, tak jsem musel napsat asi osm čitelných, abych vůbec mohl přijít zase za Rainerem s tady tímde, já jsem vlastně už před dvaceti lety dělal ty kaligrafický knihy nečitelný a ono se to vlastně tak nějak uzavřelo, ale u týdle nečitelný v úvovkách, protože já jsem to četl aj v Německu ...

... v češtině?

Ne, počkej to je fór, že tato kniha se nemusí překládat. To bylo zajímavé setkání s Pluháčkem, teda s Rainerem, já jsem mu to řekl ten projekt a on se mě správně zeptal, kdo si to koupí? A já jsem mu říkal, zaprvé si to koupí analfabeti, všichni, kdo mají doma nečtenáře chcou



Marian Palla, *Malba v zimě*, 2012.

ho pošťouchnout, celý svět, to se nemusí překládat, to se může okamžitě lifrovat do celého světa a on říká, tak to vydáme. Teď se to uzavřelo, že po těch čitelných mám tudle.

Pro zajímavost, víš, kolik se jich prodalo?

Moc ne, tak to se prodá takový průměr ... asi tisícovka ...

My jsme se domlouvali na rozhovor již v červnu, před udělením ceny Michala Ranného od Moravské galerie, přiznávám, že jsem později váhal, zda jít do dalšího rozhovoru s Tebou, jakožto už „moravským národním umělcem“. Jak se díváš na ceny obecně. Jakou mají ceny cenu? Jen hypoteticky, jak bys přijal státní cenu od nynějšího prezidenta?

Začnu od konce, nepřijal, to mně za to nestojí. Já si myslím, že nemají cenu, to je takový ještě asi buditelský, jakože jsme dobří. Tak si navzájem předáváme metály ... furt jsme ještě nedospěli. Oni když mně řekli, jestli to vezmu, tak jsem si týden nechal na rozmyšlení, protože jsem starej „hipisák“, a to dříve byla potupa, jakákoliv cena za komoušů byla potupa. Já jsem do toho šel, jako jsem šel učit na školu, že se budu sledovat, jestli zpychnu nebo nezpychnu, já to беру furt jako happening. Když se mě zeptali, jestli to přijmu,

tak jsem si našel o co jde ... my jsme žili vlastně s Ranným v těch 70. letech, ne že bych ho potkal, ale věděl jsem o něm, že někdo takový je ... ta cena se mně furt zdá taková milá. Za vlast bych nikdy cenu nepřijal.

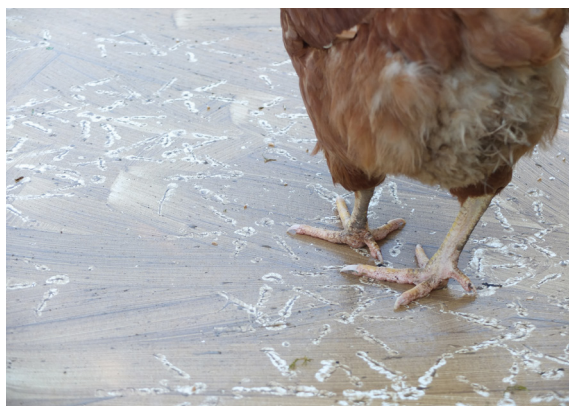
Počkej za dvacet roků. Budeš v televizi v Receptáři ve svých osmdesáti letech ukazovat, jak se to dělá z hlíny z krtince.

Jako že by za zásluhy na krtincích? Hele, teď jsem odmítl televizi, chtěli po mně, abych šel do televize, viš, já si furt hlídám kredit.

To je správný, každý má kredit jinde, někdo tím, že je v televizi, někdo tím, že tam nejde.

Je nějaká otázka, na kterou bys rád odpovídal a nikdo Ti ji ne a nepoloží. Tak si ji nyní polož sám a sem s tím zásadním sdělením na závěr.

Tak, všude na plakátech tady je ten slogan „kdybych byl dobrý, tak o mně nikdo neví“. To je úplně



Marian Palla, *Malba hlínou a slepicí*, 2012.

základní věc u mě. Protože to furt porušuju, tak o mně vědí, ale kdybych byl fakt dobrej, tak o mně nikdo neví. Já si furt myslím, že umění nemá s kariérou ale vůbec nic společného. Takhle jsem to bral za komoušů, tehda to bylo lehký, protože jsme nemohli. Ale teď je cirkus, je to úplně v pytli ... shánění grantů, galerií ... a na tvorbu pak už není čas. Člověk má sedět sám doma, odmítat výstavy ... vždycky jsem obdivoval ty básníky, kteří byli bokem, Li Po chlastal u jezírka a jaká je to dneska veličina...

... Reynek byl na Vysočině ...

... no, toto jsem obdivoval. Co to znamená být dobrý v umění, to jsou problematické věci, aspoň Ti to někdo musí říct. Já mám furt takový problém, jestli bych tvořil na pustém ostrově? Kdybych věděl, že se odtam nikdy nedostanu, to je úplně základní otázka na kterou nikdy nezjistím odpověď, protože ten důchod mám tak malý, že se tam nikdy nedostanu. Kdyby to nikdo nezjistil, nevěděl, že to děláš, jestli bys to dělal?

Per Aspera ad Astra. Kultura svobodného těla v Německu před sto lety

Olga Búciová



František Kupka, ilustrace ke knize *Člověk a země* (autor Elisée Reclus), 1905 KUPKA, František. [www.commons.wikimedia.org \[online\]](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%E2%80%99Homme_et_la_terre.hommenature_01.png). [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%E2%80%99Homme_et_la_terre.hommenature_01.png.

Takzvaná „kultura svobodného těla“ je významným fenoménem doprovázejícím společenskou atmosféru prvních dekád minulého století. S velkou intenzitou a různorodostí se projevovala zejména v Německu. Pojem *Freikörperkultur* nejčastěji odkazuje k organizacím a spolkům propagujícím nahotu jako cestu k opětovnému propojení člověka s přírodou a sebou samým. Tehdejší „mánie“ zájmu o tělo je obecně vykládána jako intenzivní reakce na vzrůstající racionalizaci a mechanizaci ústící k oběma světovým válkám. Konstelace podnětů je však v tomto období evidentně složitější. Zahrnuje rozdílné přístupy a množství teorií z různých oblastí. Idea nahoty a zdraví prospěšných aktivit byla podporovaná dobovými snahami medicíny porazit křivici nebo tuberkulózu. Freudova psychoanalýza obnažila psýché, legitimizovala sexuálně pudovou stránku člověka a nabídla zcela nový pohled na jeho individualitu. Kromě ozdravného účinku na fyzickou i duševní rovinu jedince fungovala nahota velmi dobře jako prostředek k upevnění sociální rovnoprávnosti. Byla výrazem proměny

dosavadních pořádků, manifestací revolty proti křesťansko-měšťáckému pokrytectví a „vzpoury proti otcům“. Paradoxně byla také důležitým prvkem vštěpujícím tělu charakter modernity. Prezentovala totiž moderní tělo ve dvojím smyslu: na jedné straně jako reakční návrat k prvotnímu přirozenému stavu a na druhé straně jako metaforu novodobé identity v bezprecedentním stavu (sebe)odhalení.

Následující text se pokusí naznačit různorodost zájmových skupin, které nahotu v souvislosti s životním stylem moderního „osvobozeného“ člověka vyzvedávaly.

Reformní tendence v přístupu k tělu se zrodily už v sedmdesátých letech 19. století a byly úzce spojeny s uvědomělým vztahem k okolnímu prostředí, ochranou zvířat, vegetariánstvím a alternativním životním stylem. To všechno byly základní určující znaky hnutí již dlouho



František Kupka, ilustrace ke knize *Člověk a země* (autor Elisée Reclus), 1905 KUPKA, František. [www.commons.wikimedia.org \[online\]](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kupka-homme-terre-elisee-reclus-10.jpg). [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kupka-homme-terre-elisee-reclus-10.jpg>.

před první světovou válkou. Na konci 19. století se na různých místech Evropy objevují volně se sdružující jednotlivci studující východní nauky, praktikující jógu, asketismus, meditaci a nahotu. V návaznosti na tradici setkání západního světa s východní moudrostí jsou tyto lidé nazýváni „gymnosofisté“. Až ve dvacátých letech 20. století vznikají pod stejným názvem oficiální společnosti v Anglii, Francii a Americe. Tyto asociace byly v podstatě analogické k síti spolků naturistů a spoluutvářely jejich myšlenkový základ. Společné přesvědčení, že tělesná nahota je přirozený stav a měla by být široce praktikována pro dosažení lepší společnosti, bylo zásadní

i pro pozdější subkultury a alternativní komunity formující se od konce 40. až hluboko do 60. let.

Jedním z prvních veřejně uznávaných propagátorů volného pohybu bez oblečení byl francouzský geograf a anarchista Élisée Reclus, který bývá také řazen k teoretickým průkopníkům environmentalismu. V rozsáhlém šestidílném souboru „Člověk a země“ (1905) zdůrazňoval uvědomělý přístup lidstva vůči přírodě a všem dalším živým tvorům, což se zcela shoduje s ideály německé naturfilosofie. Není náhodou, že jeho životní historiograficko-geografické dílo ilustroval tušovou malbou František Kupka, který sám byl v té době příznivcem myšlenek hnutí za reformu životního stylu. Členové hnutí Lebensreform se pohybovali především na území Německa a Švýcarska a usilovali o znovunabytí přirozeného těla. Kritizovali postupující industrializaci a městský život narušující fyzické i mentální zdraví člověka. Propagovali návrat k přírodnímu způsobu života ve stravování (včetně organického zemědělství), oblékání či při léčbě nemocí. Jejich životní styl odmítal drogy včetně alkoholu a tabáku, propagoval však uvolnění sexuálních konvencí a nabízel nový spirituální model vycházející z fúze křesťanské tradice a východního mysticismu. Mezi vůdčí postavy tohoto hnutí patřili mimo jiné Karl Wilhelm Diefenbach a Gustav Gräser, dvě charismatické postavy a zakladatelé legendárních reformních komunit. Diefenbach se v sedmdesátých letech 19. století léčil na tyfus ve vyhlášeném sanatoriu Arnolda Rikliho u slovinského jezera Bled. Toto středisko přírodní medicíny bylo na přelomu minulého století klasifikováno jako jedno z nejvyhlášenějších rekreačních center rakousko-uherského císařství. Důležitou ozdravnou procedurou zde bylo vystavování nahého těla takzvané „sluneční lázni“. Mezi Diefenbachovy příznivce patřil chvíli také už zmíněný František Kupka, avšak brzy se s ním kvůli jeho autoritářskému chování rozešel. Naopak vytrvalým Diefenbachovým příznivcem byl Hugo Reinhold Karl Johann Höppler, ve své době velmi populární symbolistický malíř a ilustrátor tvořící pod pseudonymem Fidus. Höppler Diefenbachovi pomáhal s vyhotovením téměř sedmdesátimetrového vlysu pro zaoceánský parník, dílem nazvaným „Per Aspera ad Astra“ (1892). Fantaskní figurální kompozice připomínají proces evoluce a v technice provedení odkazují jak k řeckému černo figurálnímu stylu, tak i k dobově oblíbené technice vystřihování obrysových siluet z černého papíru. Odstupňovaná dynamika kompozic jednotlivých pásů se blíží principu animovaného filmu. V roce 1908 Fidus vytvořil ikonický obraz *Modlitba světlu* (*Lichtgebet*). Obraz se stal vizuálním symbolem hnutí Lebensreform a v jistém smyslu i celkově vystihuje dobovou náladu plnou očekávání. Byl zhotoven v nejméně sedmi verzích, mnohokrát reprodukován, kopírován a citován v dalších výtvarných dílech. Prvek uctívání slunce hrál ve Fidově díle zásadní úlohu v kontextu oslavy pohanských teutonských kořenů německého národa. K romantickým představám o teutonské minulosti se na přelomu století obracela řada spolků a organizací



František Kupka, *Meditace*, 1903.

KUPKA, František. *mini-portraits* [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: <http://vivianedanglars.tumblr.com/post/153164193318/tfa95dbs-frantisek-kupka-meditation-1903>.



Fidus, *Lichtgebet*, 1908

FIDUS. *pinterest* [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: <https://cz.pinterest.com/pin/551479916849331281/>.

(výrazný byl například elitářský okruh kolem magazínu Ostara nebo volnomyšlenkářské mládežnické hnutí Wandervogel), z nichž nemalá část členů se podobně jako Fidus stala sympatizanty ideologie „Blut und Boden“. Malíř a básník Gustav Gräser byl představitelem anarchisticko-pacifistické odnože hnutí Lebensreform. O Gräserově síle vlivu svědčí i fakt, že mezi jeho blízké přátele patřil spisovatel Hermann Hesse, který v něm našel předobraz hlavních postav svých románů Demian a Stepní vlk. Gräser se díky protiválečným aktivitám stal vzorem pro pacifisty v celé Evropě. Po přechodném pobytu v Diefenbachově komunitě Himmelhof založil kolem roku 1900 pravděpodobně nejslavnější vegetariánskou umělecko-reformní komunitu nazvanou Monte Verità. Tato rekreační oáza utopie nazvaná podle nedaleké hory vznikla na švýcarsko-italském pomezí v kantonu Ticino. Fungovala na principu apolitického kolektivního socialismu a popírání tradičních společenských

především v oblasti sportu a dynamicky se rozvíjející taneční scény. Velké oblibě se těšila například skupinová rytmická gymnastika, která měla posílit zázemí pro pocit individuální svobody a posílit společenskou jednotu skrze „vybudování rychlé komunikace s mozkem, který řídí a analyzuje cvičící tělo“. Vzhledem původnímu antickému předobrazu se i tato cvičení provozovala pro dosažení maximálního efektu bez šatů. Velký ohlas na sportovní i taneční scéně zaznamenal koncept švýcarského pedagoga a propagátora rytmické gymnastiky Émila Jaques-Dalcroze, vycházející z předpokladu, že muzikální rytmus vychází z citění rytmu vlastního srdce. V letech 1913–1919 založil choreograf Rudolf von Laban na Monte Verità svou taneční školu. Prosazoval koncept tzv. vědomého těla, jeho vztahu k sobě, prostoru a okolí. V taneční sféře byl zřejmě první, kdo pojmenoval a klasifikoval specifika lidského pohybu v kontextu vnitřního



K. H. Diefenbach, *Per Aspera ad Astra* (část vlisu, 1892)
DIEFENBACH, K. H.. Delcampe Auctions [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/silhouette-scissor-type/diefenbach-per-aspera-ad-astra-teilbild-7-affe-geissbock-juengling-gelau-fen-18221-92445154.html.

konvencí v podobě náboženství nebo vztahové monogamie. Později zde bylo vybudováno sanatorium založené na ozdravném vlivu vzduchu a slunce. Krédem tohoto střediska bylo: „*Místo, kde naše mysl může dosáhnout nebes.*“ Centrum se stalo velkým vzorem pro desítky dalších komunitních kolonií a na začátku minulého století jím prošla řada světových jmen z oblasti výtvarného umění, literatury, psychologie, divadelní a taneční scény, žurnalistiky a diplomacie.

Postavy jako Diefenbach nebo Gräser představují prototyp šílenstvím posvěceného umělce ukazujícího ostatním cestu proti proudu. Kočovní život mimo zažité konvence a pravidla establishmentu, veřejné projevy i specifický zjev se stal poznávacím znamením těchto „mesiášů nového věku“. V meziválečném Německu se pod jejich vlivem rozšířila skupina samozvaných proroků nazvaných „inflační kazatelé“. Období Výmarské republiky představovalo živnou půdou pro vznik nejrůznějších podzemních proudů v kultuře i politice a současně nabízelo nebývale rozmanité možnosti pololegální zábavy.

V industrializovaných zemích se často experimentovalo s vizuálním předobrazem moderního těla. Konstrukce představy o něm se odehrávaly



K. H. Diefenbach, *Per Aspera ad Astra* (část vlisu, 1892)
DIEFENBACH, K. H.. Lidovky.cz [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: http://ceskapozice.lidovky.cz/foto.aspx?r=pozice-recenze&c=A150908_132421_pozice-recenze_kasa&foto=KAS5dcaba_diefenbach.jpg.

a vnějšího světa. Praktikoval cestu individuálního tělesného rytmu, který nemusí být omezován hudbou. Na Monte Verità se inspiroval Gräserovými nočními tanci za svitu měsíce. Labana zajímal především přirozený pohyb a tanec, jenž překračuje hranice forem baletu či gymnastiky. V tanci viděl prostředek k sebepoznání. Ve dvacátých letech experimentoval se sborovými tanci. Jeho vášní bylo nacvičování těchto choreografií s nadšenými amatéry. Byl jediným uznávaným tanečním teoretikem a kritikem, který se vážně zabýval nahým mužským tancem. Na jeho odkaz navázala také řada pohybových terapeutů. U Rudolfa Labana začínaly například legendární tanečnice Isadora Duncan nebo Mary Wigman, jejíž studentky z pozdější taneční školy portrétoval expresionista Ernst Ludwig Kirchner.

Další z estetických poloh osvobozeného moderního člověka je tedy oslava živoucího těla, citícího a vědomého. Těla, které bezprostředně vyjadřuje extatickou zkušenost pramenící ze zrušení hranice mezi vnitřní a vnější formou bytí. Nahé tělo také evokuje neviditelnost aspektů, jako jsou emoce, vědomí, touha, paměť, mysl, duše. Tedy něčeho, co lze nazvat „metafyzickými“ dimenzemi bytí, pro něž byl nejvhodnější způsob vyjádření právě moderní výrazový tanec.



K. H. Diefenbach se svojí rodinou v Alpách, autor neznámý.

WordPress.com [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: <https://accademiadegliincerti.wordpress.com/tag/capri/>.

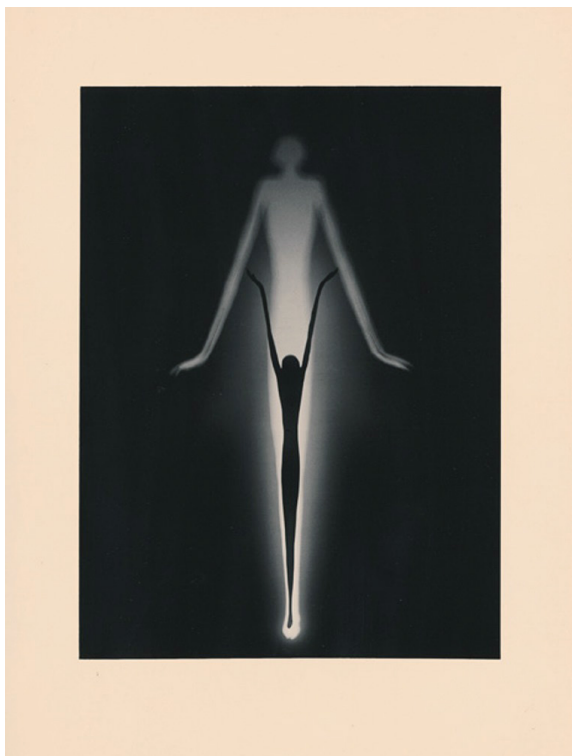
Šaty omezovaly v pohybu a zabraňovaly v pohledu na pohybující se svaly. Tanečně performativní scéna se ve svých počátcích snažila vymezit vůči klasickému baletu. Baleríny vystřídalala bosá chodidla. Tanečnice jako Isadora Duncan nebo Adorée Villany tematizovaly nahotu skrze vztah k přírodě, spiritualitě a kultuře. Také se obracely k řecko-římské kultuře a jejímu hmotnému umění, s nímž však jako s předlohou nakládaly velmi svobodně z hlediska estetiky a choreografie. Američanka Isadora Duncan vnesla na taneční scénu fenomén pohybu „na boso“. Podle vlastních slov pocítovala „zbožnou úctu pro krásu lidské nohy“. Klasický balet považovala za výraz degradace, který nepřírozenými pohyby a pózami dlouhodobě poškozuje lidské tělo. Inspirována antikou tančila zcela nahá v průhledné říze nebo v chitónu. V roce 1905 Duncanová založila v Berlíně bezplatnou taneční školu pro proletářské děti. Francouzka Adorée Villany přišla s „hovořícím tancem“ inspirovaným starověkými civilizacemi a biblickou ikonografií. Nahotu vnímala jako ryze divadelní výrazový prostředek, historicky obhajitelný ve své liturgické funkci. Tyto prostovlasé „obnažené tanečnice“ inspirovaly řadu žen, aby se zapojily do moderní taneční scény, jejímž základem byl přirozený pohyb bez pravidel. Mezi nejvyhlášenější německé školy moderního výrazového tance patřila



Taneční choerografie pod vedením Rudolfa Labana na Monte Verità, 1914
MEISENBACH, Johann Adam. Rocaille [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na
WWW: <http://www.rocaille.it/il-monte-verita-ad-ascona/>.

taneční škola Mary Wigman v Drážďanech nebo Idy Herion ve Stuttgartu. Především Ida Herion programově propojovala extatický tanec s nahotou k dosažení absolutní svobody a odpoutání se od času a prostoru bez ohledu na místo, kde se tanečník nachází.

„Zatímco balerína, což je technicky vykonstruovaná umělá žena, byla tělesně ohýbána podle obrazu mužských choreografů, nové tanečnice jsou



František Drtíkol, Duše, 1931
DRTÍKOL, František. [www.ambrosiana.cz \[online\]. \[cit. 1.1.2017\]. Dostupný na WWW: \[http://www.ambrosiana.cz/cz/obr/portfolio_imgs/pfcz9.html\]\(http://www.ambrosiana.cz/cz/obr/portfolio_imgs/pfcz9.html\).](http://www.ambrosiana.cz/cz/obr/portfolio_imgs/pfcz9.html)

zástupkyněmi proměněného emancipovaného obrazu ženy. Čím více je tělo kulturního člověka schopné uvolnit se od toho, co se naučil a jak byl vychován, tím intenzivnější je pocit, jehož vrchol lze pocítit právě v tanci.“

I. Duncan

V době Výmarské republiky vznikaly vedle seriózních tanečních škol i desítky varietních divadel prezentujících komerční a ideologicky nikterak závažně podloženou nahotu, jejímiž průkopnicemi byly Celly De Rheydt nebo Olga Desmond. Speciální odnož výrazového tance představuje v německém prostředí radikální a progresivní Anita Berber, která se pohybuje na hraně umělecky podvratného žánru v prostředí, kde byla nahota lehce zpeněžitelná.

„Tančíme smrt, nemoc, těhotenství, syfilis, šílenství, umírání, sebevraždy a žádný člověk nás nebere vážně. Koulí oči na naše závoje, jestli pod nimi nelze něco spatřit... prasata.“

A. Berber

Kultura osvobozeného těla byla z velké části výdobytkem žen, které odhodily korzety a spojily modernitu s rozšiřujícími se možnostmi svobodného sebevyjádření. Hodně žen kladlo nahotu do přímé souvislosti s revidovaným pohledem na své tělo a jeho vyjadřovací schopnosti. Nahlížení na nahotu jako na jeden z aspektů feminismu pomohla významně šířit americká lékařka Bess Mensendiecková, která nabádala ženy, aby přemýšlely o svých tělech jako o „strojích osvobození“. Její kniha *Körperkultur der Frau* (1906) měla zásadní vliv na instruktory (nejenom ženské)

gymnastiky. Systém spočíval v procvičování jednotlivých částí těla, vždy za neustálé kontrolování vyváženého postojů a „rezervované síly“. Tyto cviky měly být ideálně praktikovány bez oblečení za účelem průběžného sledování dosažených výsledků při formování postavy. Jako soubor úsporných pohybů se však dal praktikovat i v průběhu domácích prací. Mensendiecková systematicky postupovala v budování sítě školních center v Německu, Holandsku, Dánsku a Rakousko-Uhersku až do začátku první světové války. Mezi množstvím jejích následovníků se hlásil například Němec Fritz Giese, který aktivně publikoval v oblasti psychologických technik a edukační psychologie. Giese zdůrazňoval, že cílem nahé gymnastiky není vytvořit dokonalý model ženy ztělesňující ideál státu nebo kolektivní vůle. Naopak smyslem je rozvinutí individuální osobnosti v každé ženě, vytvoření jedinečné identity, která je schopná adaptace na komplexnost a nestabilitu moderní reality, kde je vše řízeno technologií. O pěstování jedinečnosti však ze současného pohledu příliš nevypovídá ani Giesovo teoretické propojení ženské gymnastiky s taylorismem, ani publikované fotografické série demonstrující „správně“ a „špatně“ vykonávané činnosti všedního dne.

„Jistý pokrok je jistě naplněn ve smyslu osvobození oděvu a napříč všemu jsme se více přiblížili hygieně. Ale velká revoluce estetiky a morálky, která ponechá moderní civilizaci stejná práva, jako měli staří Řekové, ještě nenastala a zdá se, že bude těžké ji realizovat.“

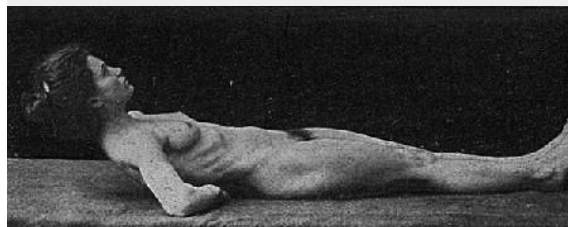
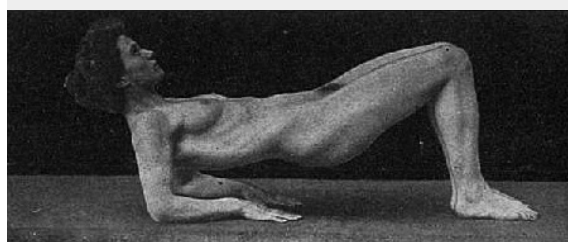
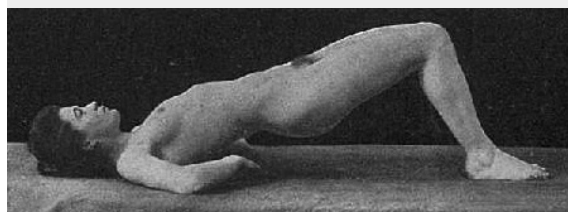
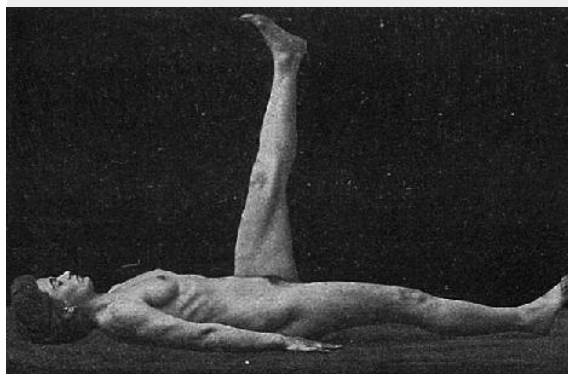
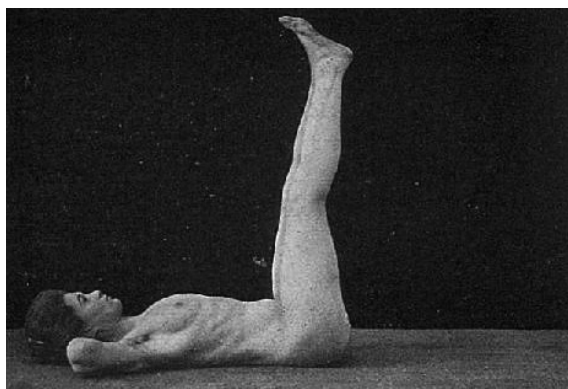
É. Reclus



Mary Wigman v době svého pobytu na Monte Verità, 1913 (foto: Gerhard Riebicke)
RIEBICKE, Gerhard. Rocaille [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: <http://www.rocaille.it/il-monte-verita-ad-ascona/>.

Propagátoři veřejně praktikované nahoty se v obhajobě její prospěšnosti nekriticky odvolávali ke starověkému Řecku. Jeho kulturně historický odkaz si však značně idealizovali zejména z hlediska rovnoprávnosti obou pohlaví. Termín *Nacktkultur* zavedl v Německu již před rokem 1900 sociolog a nepříliš úspěšný umělec Heinrich Pudor, který pod tímto pojmem popisoval svoje názory na vztah těla, nahoty a člověka. Jeho popularizační kniha *Nackende Mench* (1893) se stala neoficiálním manifestem doby a je pokládána za první německou publikaci věnovanou naturismu. Společně s třídílnou *Nacktkultur* (1906) také předznamenala nepodmíněnou, ale bohužel vytrvalou souvztažnost mezi nudismem, vegetariánstvím, sociální reformou a rasovou segregací včetně antisemitismu. Dalším z hlavních předválečných mluvčích naturistického hnutí, tentokrát za „třídu pracujících“, byl Richard Ungewitter, původním povoláním obchodní zástupce, se kterým nabylo vyjádření vztahu nahoty a kultury až reakcionářského nádechu. Opět propagoval obecní nahotu jako znak rasové čistoty. Nahota pro něj byla projekcí neposkvřené lidské identity, která není nakažena kapitalismem ani socialismem, dvou největších sil narušujících rasovou árijskou čistotu. Praktikování naturismu považoval za dobrou průpravu na spokojený manželský život. Názory feministek však považoval za „morbidní a degenerované“. Byl fanatickým příznivcem militantních spartánských ideálů. Ungewitter holdoval naturismu v ryze mužských skupinách a v souvislosti s jeho osobou se hovoří o maskulinním aspektu kolektivně praktikované nahoty.

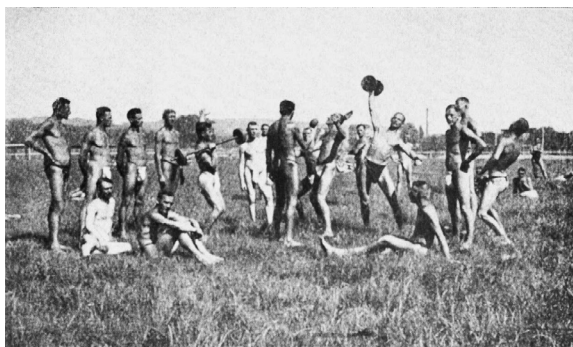
Pravděpodobně nejpobulárnější promotéři naturismu byli v německém prostředí Adolf Koch a Hans Surén. Adolf Koch, původní učitel na veřejné škole v dělnické čtvrti Berlína, nazíral na nahotu jako na pedagogickou pomůcku k poznání vlastního těla a lidské anatomie obecně. Chtěl přispět k výchově nové generace „atletického intelektuála“. Propagoval integraci obou pohlaví, přičemž sexuální hygienu pokládal za nezbytnou součást. Vedení školy mu to znemožnilo, tak si v roce 1926 založil vlastní školu nudismu. Koch nahotu studentů zapojoval do gymnastiky, skupinových cvičení, divadla a venkovních aktivit. Nadšeně zapojoval proletariát do nudistických aktivit, avšak nebyl přesvědčen, že nudismus je onen správný model pro novou socialistickou společnost. Hans Surén, učitel a vojenský velitel, byl za přímou implementaci nudismu z armády vyhozen. Jeho publikace *Der Mench und Die Sonne* (1924) měla fenomenální úspěch a dočkala se řady opakovaných vydání. Surén vnímal nahotu jako záležitost spojenou ve vztahu těla k slunci, stvořenou k pohybu v otevřeném volném prostoru. Zdůrazňoval, že v minulosti v „teutonských“ časech se ženy a muži spolu koupali nahí. Prosazoval, aby si děti mladší než dvanáct let společně hrály nahé v ulicích velkých měst. I Surén spojoval nahotu se cvičením, s vegetariánstvím a senzitivně asketickým životním stylem. Sám propagoval vlastní gymnastickou



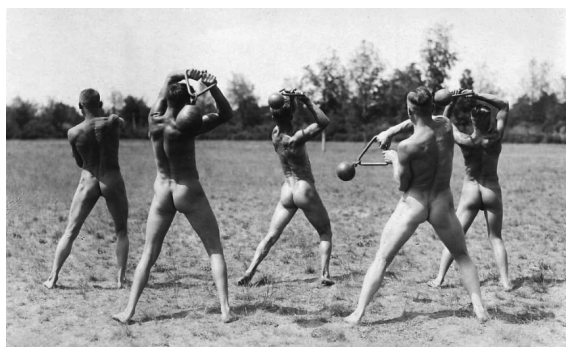
Obrázový doprovod knihy Bess Mensendieckové, *Körperkultur des Weibes*, Munich 1906

Wordpress [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: <https://pilatesbiography.wordpress.com/2015/11/17/who-influenced-joe-pilates/>.

metodu s využitím zvedání těžkých balónů. Cvičení mělo maximální efekt, bylo-li praktikováno skupinově. Přestože akceptoval nahý tanec jako příjemnou součást celé této kultury, vyhrazoval



Fotografie pořízená Richardem Ungewitterem, Stuttgart 1922
 UNGEWITTER, Richard. WordPress.com [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: <https://thegayhistorian.wordpress.com/tag/homosexuals/>.



Gerhard Riebicke, fotografická příloha knihy Hanse Suréna, *Die Mensch und Die Sonne*
 RIEBICKE, Gerhard. DOP [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: <http://doorofperception.com/2016/11/gerhard-riebicke-ways-to-strength-and-beauty/>.

tuto aktivitu pouze ženám. V roce 1933 se dal k nacistům a upravil další vydání své knihy, aby korespondovala s jejich ideologií. Surén vnímal nahotu jako záležitost spojenou ve vztahu těla

Největší okruh výtvarných umělců, fotografů a spisovatelů přispívajících k rozšíření tématu těla a nahoty do veřejného prostoru se soustředil kolem dvou německých nakladatelství: *Schönheit*



Gerhard Riebicke, fotografická příloha knihy Hanse Suréna, *Die Mensch und Die Sonne*
 RIEBICKE, Gerhard. DOP [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: <http://doorofperception.com/2016/11/gerhard-riebicke-ways-to-strength-and-beauty/>.

k slunci, stvořenou k pohybu v otevřeném volném prostoru, kde nic nezakrývá horizont. Nicméně část obrazové přílohy *Der Mensch und Die Sonne* představuje ateliérové fotografie, na kterých sám figuruje v ukázkových pozicích na bílém pozadí. Stylizace dokonale vypracovaných a bronzově opálených těl v této knize představuje vyhraněnou estetiku vrcholící dokumentem Leni Riefenstahlové, *Triumph vôle*. Autorem většiny fotografií v této publikaci je Gerhard Riebicke, jeden z fotografických kronikářů naturistického hnutí. Dokumentoval taneční a sportovní aktivity rezidentů Monte Verità, studenty tanečních škol Rudolfa Labana a Mary Wigman. Dokumentoval také aktivity ve vzdělávacích nudistických zařízeních svého přítele Adolfa Kocha.

v Drážďanech a Parthenon v Lipsku. Zcela unikátním úkazem byl magazín s homosexuální tematikou *Der Eigene*, publikující v letech 1896 až 1932 rozmanitý materiál z oblasti literatury, politiky a umění včetně Fidových ilustrací, mužských aktů a fotografií z prostředí naturismu. *Die Schönheit* bylo jedno ze stěžejních nakladatelství tělesné kultury propojující nudismus a moderní estetiku. Od samotných počátků periodikum prezentovalo nahotu jako extenzi moderního životního stylu ve vizuálním i pohybovém umění. V průběhu druhé dekády 20. století aktivity nakladatelství mocně expandovaly. Publikovalo řadu knížek věnovaných tématu manželství, sexuality, erotiky, tělesné výchovy, nudismu a umění. Provozovalo síť knihkupectví a financovalo

některá filmová studia v Mnichově. Nejdůležitější byl však stejnojmenný magazín vydávaný od roku 1902. Své fotografie tu mimo jiné publikoval František Drtikol, vyšla zde řada serií věnovaných pracím Fida a celé jedno vydání bylo v roce 1926 věnováno pohybovým studiím Rudolfa Labana. Časopis byl společensky akceptován, protože se jasně odlišoval prezentací „zdravé“ tělesné nahoty od nahoty erotické. Ve své době, ale i z pohledu současné mediální kultury byl extrémně pokrokový zákaz retušování na pohlavních orgánech.

Mezi pravidelné přispěvatele magazínu patřila i fotografka Lotte Herrlich, která začlenila do předválečné kultury nahého těla estetiku piktorialismu a imaginaci blízkou prerafaelitům. Patřila k zastáncům názoru, že nahota nepotřebuje žádné sportovní ani výrazové aktivity, aby ospravedlnila sama sebe. Její zájem o nudistickou fotografii vzrostl po narození syna, přičemž obraz nahoty prezentovala jako rodinnou záležitost spojenou s estetickým a intimním přístupem. Fascinovaly ji jednoduché přirozené úkony a pohyby jako chůze v lese, skákání do vln, hra v pisku. Do obrazů nahoty vnesla jemnost a klid, oproti obvyklé vitalitě, dynamice a síle. Nakladatelství *Parthenon* bylo pravděpodobně nejodvážnější a nejpřímočařejší v prezentaci erotické nahoty. Pod hlavičkou Parthenonu publikovali v magazínu *Skarabeus* své akty opět František Drtikol nebo Lotte Herrlich. Úspěch nakladatelství spočíval právě v širší jeho rozsahu. Různorodé



Arno, Breker, *Eos*, 1939

A.B. wikipedia [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Arno_Breker#/media/File:Arno_Breker_Eos_\(1939\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Arno_Breker#/media/File:Arno_Breker_Eos_(1939).jpg).

sborníky a antologie tematizovaly společenské, historické, náboženské, estetické a psychologické aspekty související s nahotou, a výrazně tak přispěly k její popularizaci.

Z výše uvedeného přehledu je zřejmé, že přítomnost nahoty v souvislosti s vyjádřením představ o moderním člověku byla poznamenána protichůdnými motivy, strategiemi a východisky. Debáty ohledně nahoty byly v Německu většinou založeny na argumentaci vědy, historie a estetiky, ale také na rétorice mytologie a vůle národa. Tato skutečnost přispěla k tendencím nazírat na německou tělesnou kulturu jako na vesměs konzervativní až pro-nacistické hnutí. Ta však nikdy neměla jednotnou ideologii. Představuje širokou množinu různých sociologicko-kulturních skupin s rozdílnými hodnotami. Některé z nich bychom mohli skrze dnešní optiku zařadit do kategorie liberalismu, „queer“, genderu nebo feminismu. Moderní kultura demystifikovala tělo a nahota byla při tomto procesu důležitým nástrojem sebe-identifikace a přijetí. V závěru by se dalo říct, že v rámci tělesné kultury počátku minulého století nahota představuje vizuální symbol i performativní projev individuálního vyjádření. A to v situaci, kdy jedinec čelí stávajícímu společenskému řádu, i v momentech, kdy je konfrontován s jeho absencí.



Lotte Herrlich, *Sourozenci*, 1927

HERRLICH, Lotte. Monoskop [online]. [cit. 1.1.2017]. Dostupný na WWW: https://monoskop.org/images/6/68/Toepfer_Karl_Empire_of_Ecstasy_Nudity_and_Movement_in_German_Body_Culture_1910-1935.pdf.

Milan Klimeš

Pozapomenutá osobnost olomoucké (nejen) výtvarné scény

Ladislav Daněk

a obyvatel města, kteří se postavili proti stavbě nového obchodního domu Prior v těsném sousedství chrámu sv. Mořice. Málo se ví, že v 80. letech byl také dramaturgem a organizátorem výstav ve foyeru Státního divadla Oldřicha Stibora (dnes Moravského divadla), v Agitačním středisku OV 41 v Olomouci-Chválkovicích i jinde, přičemž výběr autorů byl typicky klimešovský – například od lidového řezbáře Františka Košíka až po neoficiální autory. V první půli divokých 90. let se angažoval v galerijních projektech Nakladatelství Votobia, založil Galerii Votobia (ve zkrácené podobě Galerie V), a přestože tato aktivita nakladatelství netrvala dlouho, podařilo se mu připravit celou řadu pozoruhodných výstav v prostorách Vlastivědného muzea Olomouc. Vystavovali tu například Jiří Petrbok, Vladimír Havlík, Margita Titlová-Ylovsky, Vladimír Merta, Jiří Sozanský, Milan Maur, Lukáš Jasanský a Martin Polák, Harold Schouten, Milan Knížák, Miloš Šejn, Etienne



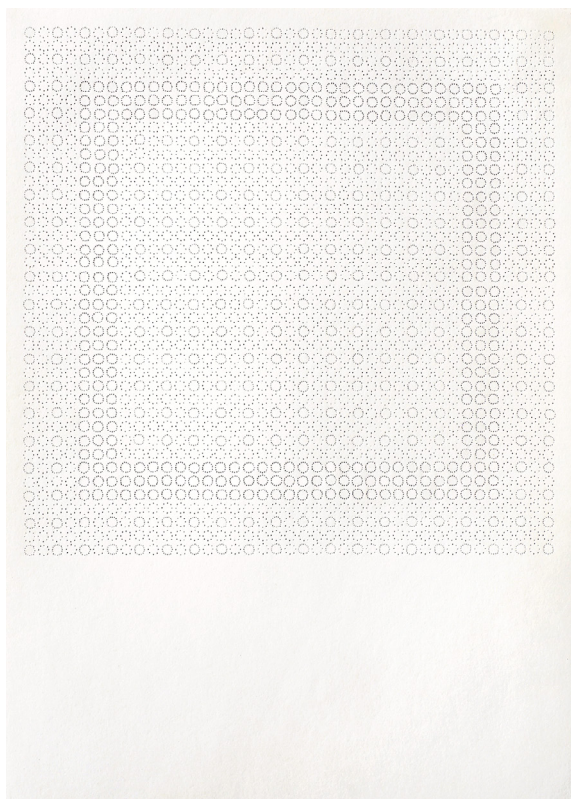
Milan Klimeš, bez názvu, nedat. (70. léta 20. století), olej, plátno, 103×158cm. Foto Oldřich Šembera.

Milan Klimeš (23. 1. 1947, Litomyšl – 15. 12. 2013, Olomouc) byl všestranný tvůrčí člověk a zároveň osamělý běžec. Vedle malby a kresby, kterými se zabýval nejsoustavněji, byl rovněž básník, režisér recitálů poezie, kurátor, dokumentarista, archivář zvukových a vizuálních dokumentů a v neposlední řadě výtvarný pedagog. Zřejmě jediný jeho dokončený film, který byl v roce 2008 promítnut na věhlasné přehlídce dokumentárních filmů Academia film Olomouc, opatřil názvem *Ve jménu ďábelské hvězdy*. Natočil jej tajně v roce 1977, kdy zdokumentoval situaci kolem bourání původní zástavby v centru olomoucké památkové rezervace, následných objevů při vykopávkách a perzekuce studentů

Kerkhof a řada dalších. Jeho patrně největším počinem byla v roce 1992 výstava *V dimenzích prázdna*, kterou připravil ve spolupráci s Národní galerií v Praze, Ústavem dějin umění ČSAV v Praze, Galerií moderního umění v Roudnici nad Labem a historiky umění Jiřím Zemánkem a Tomášem Vlčkem.¹¹ Ve spolupráci s R. Wanzkem, šéfem videoarchivu documenta Kassel, objeveně uvedl v Olomouci na počátku 90. let přehlídku španělského videoartu. Jeho kurátorské i jiné aktivity se asi už nepodaří patřičně podchytit, neboť po jeho smrti musel být dům, ve kterém bydlel, poměrně rychle vyklizen. Z jeho mnohostranné činnosti se tak jeho tvůrčí odkaz zůžil hlavně na jeho básnickou a výtvarnou tvorbu.

Přestože se Klimeš stýkal s řadou uměleckých osobností po celé republice, jeho výtvarná tvorba nebyla dostatečně známá ani v Olomouci, kde působil od roku 1966. Klimeš před tím vystudoval Střední průmyslovou školu technickou ve Dvoře Králové nad Labem (1952–1963) a později Kamenosochařskou školu v Hořicích (1974–1977). Dětství strávil v Jičíně a samostatné výtvarné práci se dle vlastního sdělení věnoval od mládí, kdy ho s technikami a možnostmi malířského umění seznamoval jeho otec. Nicméně jeho tvorbu známe až od konce 60. let minulého století, kdy byl jako většina mladých lidí ovlivněn surrealismem. Od 70. let pak maloval divoce barevné obrazy – trochu rouaultovské či ensorovské postavy, hlavy a tváře tematizující „lidskou tragikomedii“ – které ovšem vystavil až v roce 1995 ve zdejším Vlastivědném muzeu.¹² V jádru jsou ale tyto obrazy hlavně podníceny city a chtějí vyvolávat především city, snaží se zpodobnit ne

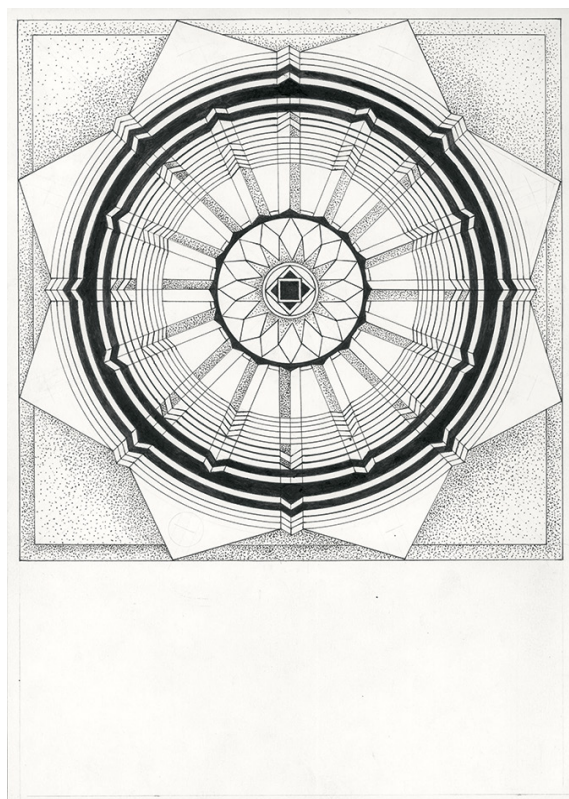
„nositelům výtvarné informace.“ (MK) Geometrie – zvláště pak jeho slovy řečeno „svár kubického a sférického principu“ – provázela celou jeho následující tvorbu, která ovšem zůstala veřejnosti už naprosto utajená, přestože ji dnes považujeme za zjevně originální i v širokém spektru českého poválečného geometrického umění. V posledních letech se nesmírně intenzivně věnoval perforovaným či prořezávaným papírům převážně formátu A4 (sporadicky i větších), v nichž jehlou či řezákem vytvářel stále složitější geometrické obrazce. Souběžně s těmito světelnými kresbami (připomínajícími vzdáleně krajky), které hodlal jednou vystavit v černé místnosti se zadním protisvětlem, vytvářel obdobně komorní, ale rovněž stále složitější kresby černou tuší, které od jisté inspirace některými postupy Victora Vasarelyho postupně nabývaly na jedinečnosti v podobě osobních mandal.



Milan Klimeš, bez názvu, nedat. (2000–2010), propichovaná a prořezávaná kresba, papír, 295×210 mm. Foto Oldřich Šembera.

tvář, ale vnitřní duševní stavy člověka, mnohdy samotného autora. Vedle toho se s nesmírným zaujetím věnoval také hanácké krajině – tomu „nízkému horizontu, nad nímž se klene vysoké nebe,“ (MK) jak ji s metafyzickým přesahem chápal.

Nicméně vrcholem jeho tvorby byla zcela jiná výtvarná poloha, totiž geometrická, kterou veřejnosti poprvé předvedl v podobě rozsáhlé instalace *Melancholie náhody* v roce 1995.¹³ V této poloze daleko více experimentoval, a tak ve vyklizeném patře bývalého funkcionalistického obchodního domu ASO vytvořil složitou prostorovou kompozici, ve které spojoval prvky živočišné lidské s prvky geometrickými (kruh a čtverec), a pracoval se světlem jako



Milan Klimeš, bez názvu, nedat. (2008–2012), kresba černou tuší, papír, 295×210 mm. Foto Oldřich Šembera.

Klimesovo výtvarné dílo doposud nebylo komplexně zpracováno. První pokus o retrospektivní vzhled do jeho odkazu učinila v červenci minulého roku olomoucká Galerie Caesar.¹⁴

Poznámky:

1. Jiří Zemánek, *V dimenzích prázdna*, kat. výstavy, Olomouc, Nakladatelství Votobia, 1992.
2. Miloš Šejn, *Hlavy a tváře Milana Klimeše*, kat. výstavy, Olomouc, [nákladem autora], 1995.
3. Ladislav Daněk, *Melancholie náhody*, kat. výstavy, Olomouc, [nákladem autora], 1995.
4. Ladislav Daněk, *Milan Klimeš. Figura – Krajina – Geometrie*, kat. výstavy, Olomouc, Galerie Caesar, 2016.



Daniel Balabán, Lego dovolená, 1994, 200×170 cm, akryl na plátně, foto Adam Kenský



Daniel Balabán, Lego vesmír, 1994, 190×180 cm, olej a akryl na plátně, foto autor

Daniel Balabán

Psát o vlastních obrazech je ošidné. Naráží to mimo jiné na problém překladu média malby do diskurzivního média psaného jazyka. To přináší jistá rizika a nepřesnosti, jako u každého překladu. Naráží to však i na problém mnohem starší, na problém výtvarné narace jako takové, narace, která prochází dějinami umění a na kterou chtě nechtě těmito svými obrazy navazují. A protože obrazy, o kterých píši, jsou v podstatě narativní anebo narace je jejich důležitou složkou, tak se o jejich diskurzivní rozbor pokusím. Je jasné, že nebude vyčerpávající a vzhledem k povaze malby ani nemůže být, což je dobře. Každý si v nich může najít svou vlastní myšlenkovou i citovou projekci.

Narace těchto mých obrazů není jednoznačná, je spíše paradoxní, neboť vzniká v kontextech vyplývajících ze střetů několika narácí, v každém obraze použitých. Několika narácí a několika výtvarných jazyků.

Dnes už je to více než 20 let, kdy jsem obrazy maloval. Inspirací pro jejich vznik mi byla stavebnice Lego. Doma jsem se tehdy pohyboval mezi lego-kreacemi svých dvou malých synů, kteří mě donutili o této jejich oblíbené stavebnici přemýšlet. Přes všechny návody, co a jak z jednotlivých sérií lega postavit, jsem zjistil, že při troše fantazie lze z lega postavit téměř všechno. Postupně se lego dostávalo i do mých obrazů. Ty zůstávaly teoretiky i neškolenými diváky nepochopeny a odmítány. Lego je snad nějak uráželo jako něco pokleslého, neuměleckého a nedůstojného malování. Byl jsem chápán jako nějaký dětina, který si hraje s kostkami a něco v tom hledá, zatímco je přece evidentní, že je to slepá stezka. Na kritiku jsem nikdy však moc nedal, důležité pro mě bylo, že mě ta věc zajímala a bavila.

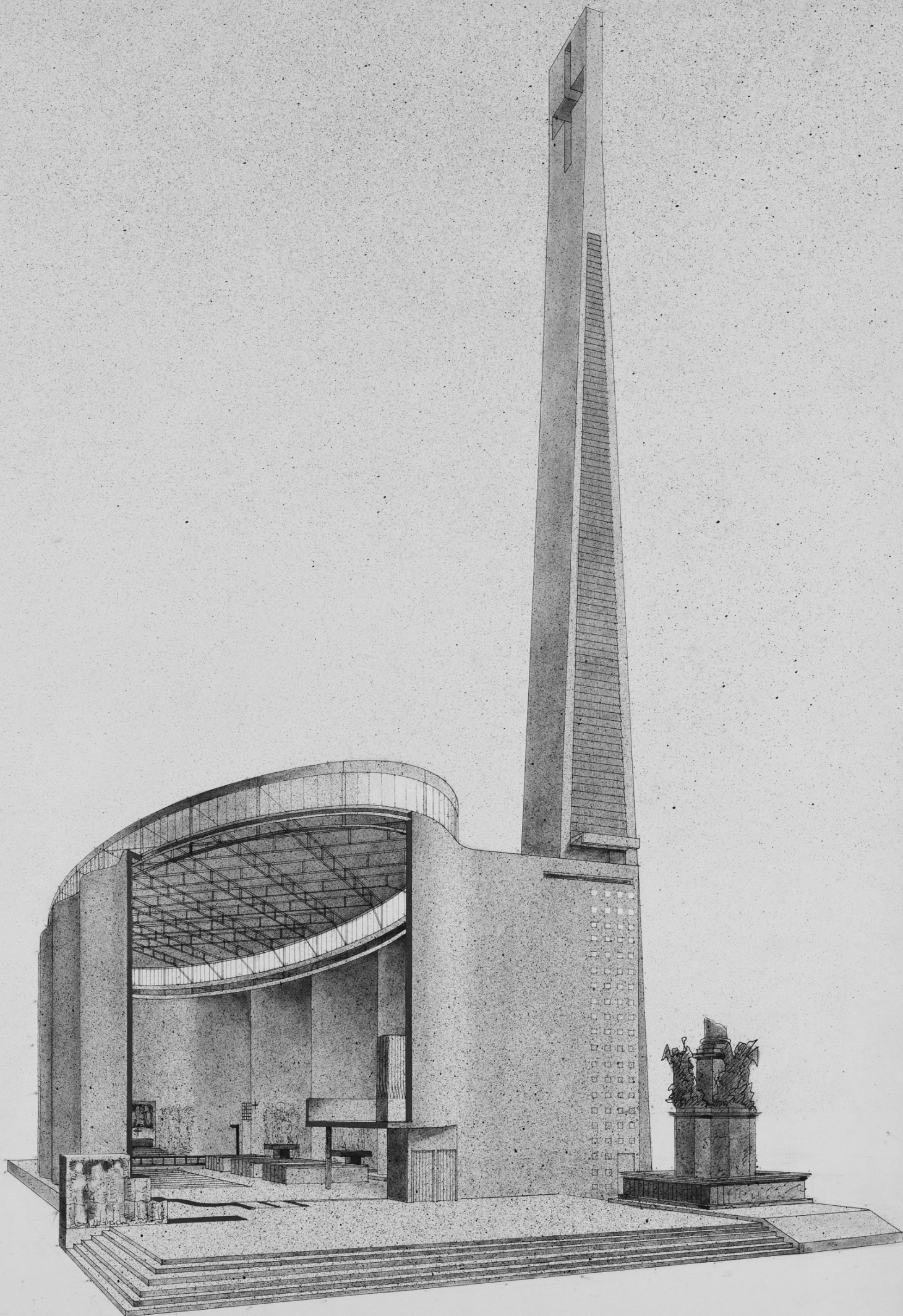
Lego, jako každá stavebnice, je typické svou kombinatorikou, možností užití kostek k různým stavebním cílům. A když se něco postaví, tak se to pak může zbourat a postavit něco jiného. Napadlo mě tedy hledat protipól k oné verzatilitě, něco, co nelze jen tak libovolně postavit a zbourat. A našel jsem to u obrazů malíře Rembrandta van Rijn. Rembrandt svými obrazy často vypráví biblické i nebiblické příběhy. Příběhy, které mají poselství a zvěstnou funkci a aby správně fungovaly, musí se stát právě tak, jak se staly. Nemohou variovat. Mají svou dramatickou kostru, své krizové i katarzní momenty. Takový je třeba příběh o obětování Izáka. Příběh,

který přesto, že dobře končí, zanechává trauma v duších mnohých dětských posluchačů nedělní školy. V Rembrandtových obrazech je cosi až nepříjemně, neesteticky lidského a empatického. A právě tato citová rovina mně přišla vhodná jako kontrast ke chladné, technické kombinatorice stavebnice Lega.

V obraze „Lego vesmír“, nazvaném podle stejnojmenné série lega, jsou v proti-postavení dvě obraznosti. Jedna je citací Rembrandtova obrazu Obětování Izáka, druhá je namalovaná scéna z lego kostek znázorňující dobývání vesmíru. V jejich vzájemném působení vznikají různé kontexty a otázky. Například: Jak se má lidský příběh k příběhu kosmu? Přináší technika něco pozitivního do lidských vztahů? Neohrožuje nás pocit nesmyslnosti, ona entropie fyzická i psychická? Nenahradil boha onen raketoplán, nebo je to jen jeden z dalších technických vehiklů slibujících rozšíření našeho malého planetárního dvorku? Do jaké míry jsme inženýry svého života a do jaké míry oběťmi osudu nebo jen biologických daností? Použijeme-li formální hledisko na obraz „Lego vesmír“, můžeme se ptát, proč je Rembrandtův obraz přepsán v duchu popového plakátu? Nevytratila se z něho ona vrocnost a tajemství, a pakliže ano, proč a co to říká o našem vnímání starého umění i současného světa?

A pak je tu druhý můj obraz ze série Lego, obraz nazvaný „Lego dovolená“. V něm jsem rovněž použil citací Rembrandtova obrazu „Anatomie doktora Tulpa“. Je to příběh, sice ne náboženský, ale smysluplný, příběh anatomický. Na mém obraze vytváří pozadí k malované lego scéně vodních radovánek u moře, mj. surfingu a jízdě na motorovém člunu. Na první pohled může obraz působit směšně moralisticky v duchu: Zatímco tady vážený anatom ukazuje medicům něco důležitého o struktuře lidského těla, tam u moře se panenka baví surfováním. Šlo mně však o hlubší spojitost obou dějů. Pokud je čteme symbolicky, možnosti výkladu se rozšiřují. Co tedy mají obě zobrazené akce společného? Společný je právě již zmíněný surfing. Surf neboli povrch, hladina. Stejně jako se surfující panenka pohybuje po povrchu, tak se i anatom otevírající paži před zraky studentů ke skutečné podstatě člověka nedostává, a zůstává tak na povrchu. Věda i zábava jsou na tom podobně. Konečně ona pitva z Rembrandtova obrazu se původně odehrávala nejen pro poučení lékařů, ale i pro pobavení veřejnosti. Možná že nuda u moře přinese zajímavější a uvolněnější myšlenky než ono vědecké bádání. Byť by to bylo jen existenciální zhnusení, i to může být kataraktické. Možná že věda přispěje k pokoře, k onomu „vím, že nic nevím“, k vědomí nedostatků objektivních metod zkoumání, k jejich revizi, k celostnímu chápání složitého světa. Myšlenka povrchu je přizpůsobena i malba obrazu. Obraz je lehce malovaný s využitím prázdných ploch šepsovaného plátna. Dalo by se říct, že je v podstatě také záměrně povrchní. Obraznost se objevuje jen jako možnost, proto není ukotvena ani malířsky v nějakém jednotném prostoru. Potažmo tak obraz poukazuje na problém malby, na otázku, jak malovat dnes a jestli vůbec malovat po tom všem, co bylo namalováno. Právě v této otáznosti je, doufám i dnes, stále aktuální. Nedostatek hloubky, ponoru do věci, způsobený přemírou informací a hektickým životním stylem vynuceným liberálním kapitalizmem konzumní společnosti, nás může vést k cynizmu nebo k hledání jiných, alternativních cest.

V Ostravě 6. 12. 2016



Architekt Jan Sokol a jeho činnost ve zlínském regionu

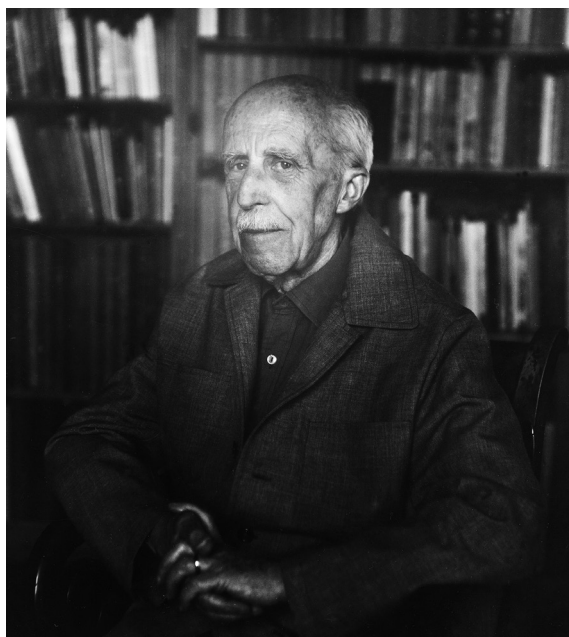
Ladislava Horňáková

„Nesmíme ztratit víru, že architektura i dnes, stejně jako dříve, může se povznést mezi výtvarná umění a stát se opět odrazem toho nejlepšího své doby. Nejen může, ale musí, aby bylo – jako kdysi – čím osvětlit ponuré jeviště denního života.“¹

Dílo významného českého architekta a pedagoga Jana Sokola (1904–1987) zůstalo z velké části nerealizováno a leží mimo hlavní proud české architektury. Jeho realizace, plány, návrhy i texty však prozrazují všestrannou osobnost, která inspiruje i dnes. Po celý život si i v těžkém období nacistické diktatury a socialistické éry udržel nadvhled. Hlavně pro jeho pevné životní postoje a křesťanské přesvědčení zůstala většina jeho návrhů ve fázi studií a musel předčasně ukončit i svoji pedagogickou činnost. Tento výrazný solitér usiloval ve svém životě i díle o harmonii a poezii, hledal trvalé hodnoty a krásu.

Jana Sokola jako význačnou osobnost české architektury představuje výstava jeho tvorby ve zlínské galerii. Vznikla ve spolupráci s Národní galerií v Praze a připomíná u příležitosti výročí jeho úmrtí před třiceti lety nejen jeho stopy ve Zlínském kraji, ale především aktuálnost architekta odkazu pro dnešní dobu. Je rozšířenou reprízou výstavy, připravené pro galerii v Roudnici nad Labem v roce 2016.² Vystavené exponáty pocházejí především ze sbírky architektury v Národní galerii, kde je uložena architekta pozůstalost.

Jan Sokol vystudoval techniku a Akademii v Praze.³ Praxe v Paříži mu umožnila poznat soudobé trendy v architektuře. „*Le Corbusier mne naučil, že nová architektura není ještě dávno cosi dosaženého, nový sloh, ale že je to stále vzdálený cíl, k němuž však už byla nalezena cesta. Účelnost, konstruktivní důmysl a úspornost prostředků nejsou pouze pojmy technické a praktické, ale mohou být proměněny ve výrazové prostředky umělecké, hodné toho, aby utvořily nové prostředí současného života*“.⁴ V letech 1932–1936 působil jako architekt na Ministerstvu veřejných prací a na byté zkušenosti a své znalosti později využil při

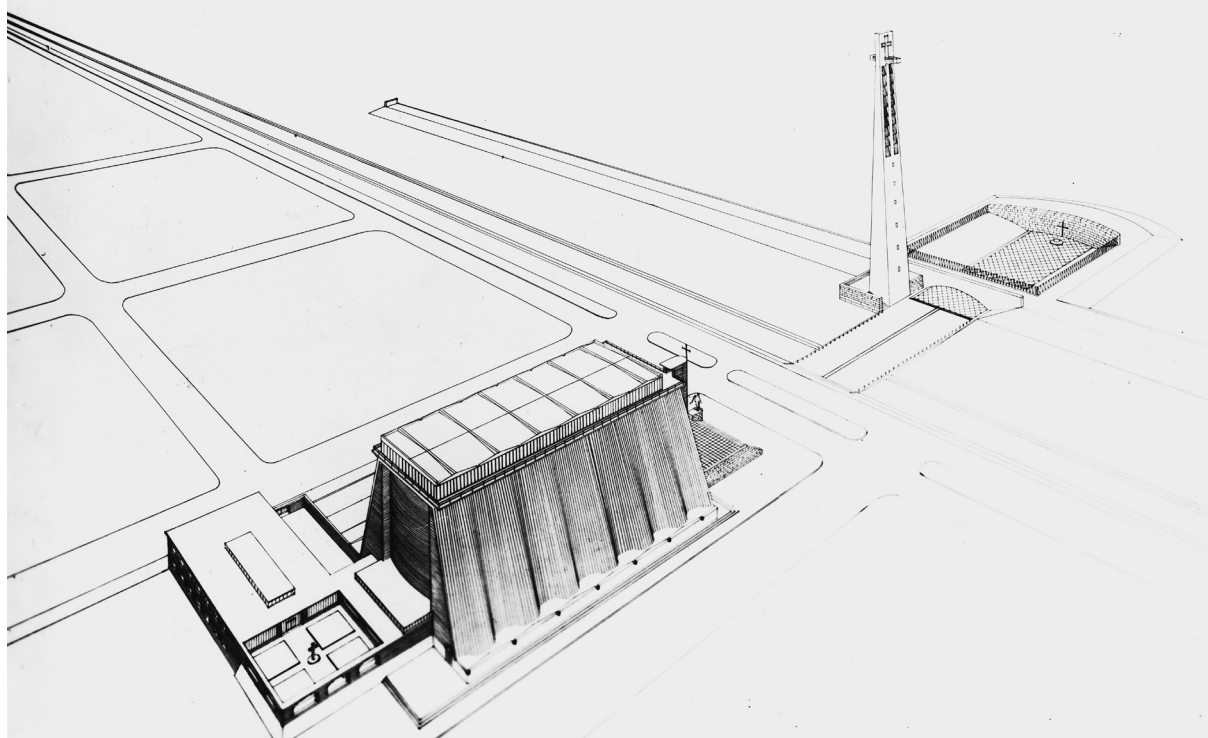


Architekt Jan Sokol, 24. května 1904–27. září 1987.

práci na rekonstrukcích památek. Na Pražském hradě pracoval u Pavla Janáka. Stal se stálým spolupracovníkem francouzského časopisu pro soudobou architekturu *L'architecture d'aujourd'hui*. Zajímal se o dějiny umění, byl členem Klubu za starou Prahu, přátelil se s Vojtěchem Birnbauem a Josefem Cibulkou. Od roku 1939 působil na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a vyučoval nauku o slohu (do 1955). V letech 1941–1951 vedl školu architektury a v pohnuté době protektorátu převzal i funkci rektora (1940–1945). Byl významným učitelem, který dokázal svým žákům předat koncepci architektonické tvorby jako tvůrčího procesu, založeného na propojení techniky, vědy a umění. Toto povolání pro něj bylo i službou národu. Po únorovém komunistickém puči v roce 1948 se pro Sokola stala situace na škole postupně neudržitelná a v roce 1959 ji byl nucen definitivně opustit.

Od roku 1936 průběžně pracoval na Pražském hradě na úpravách baziliky sv. Jiří (spolupráce s Karlem Pokorným a především Josefem Wagnerem). Po vynuceném odchodu z uměleckoprůmyslové školy začal pracovat ve Státním ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů (SÚRPMO) na památkových rekonstrukcích. Podle jeho projektu byl postaven výstavní pavilon pro barokní fresku Václava Vavřince Reineru v Duchcově (1966–1982). Freska byla přenesena z kopule tamního špitálu, který musel ustoupit těžbě uhlí. Nebyla to sice vysněná realizace kostela, ale vytvořil prostor naplněný zbožností a velkým respektem ke kontextu díla. Vedl také rekonstrukci Strahovského kláštera nebo památkové rezervace Cheb. V době politického uvolnění se vrátil k práci pro Pražský hrad. Navrhoval úpravy Starého královského paláce a interiéru katedrály sv. Víta, realizováno bylo ale pouze torzo (např. chrámová vrata Zlaté brány z let 1956–1966, na jejichž výzdobě Sokol spolupracoval se sochařem Josefem Wagnerem).

KOSTEL V BAŤOVĚ



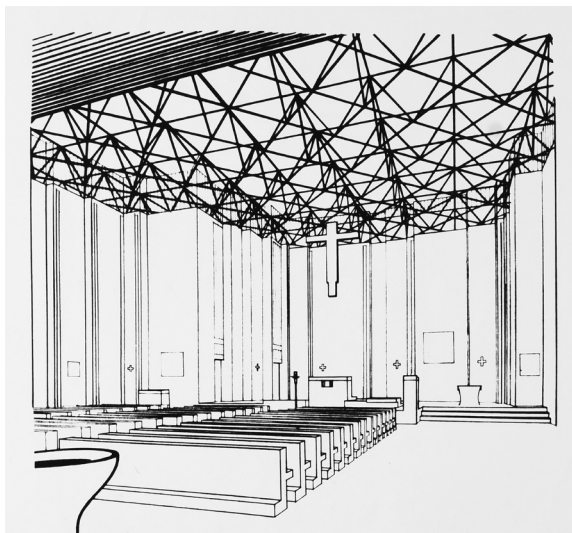
Jan Sokol, soutěžní návrh kostela a Památníku Tomáše Bati v Baťově-Otrokovicích, 1940, perspektivní pohled.

Zabýval se také úpravami Přemyslovského paláce v Olomouci (1963), navrhoval pomníky a hrobky a liturgické předměty. Účastnil se řady urbanistických soutěží, především s architektem Emanuelem Hruškou (Česká Třebová, Strakonice, Záhřeb, Tábor, Stará Boleslav, Český Krumlov, Trhové Sviny, Domažlice, Soběslav), a přinášel nová progresivní řešení.

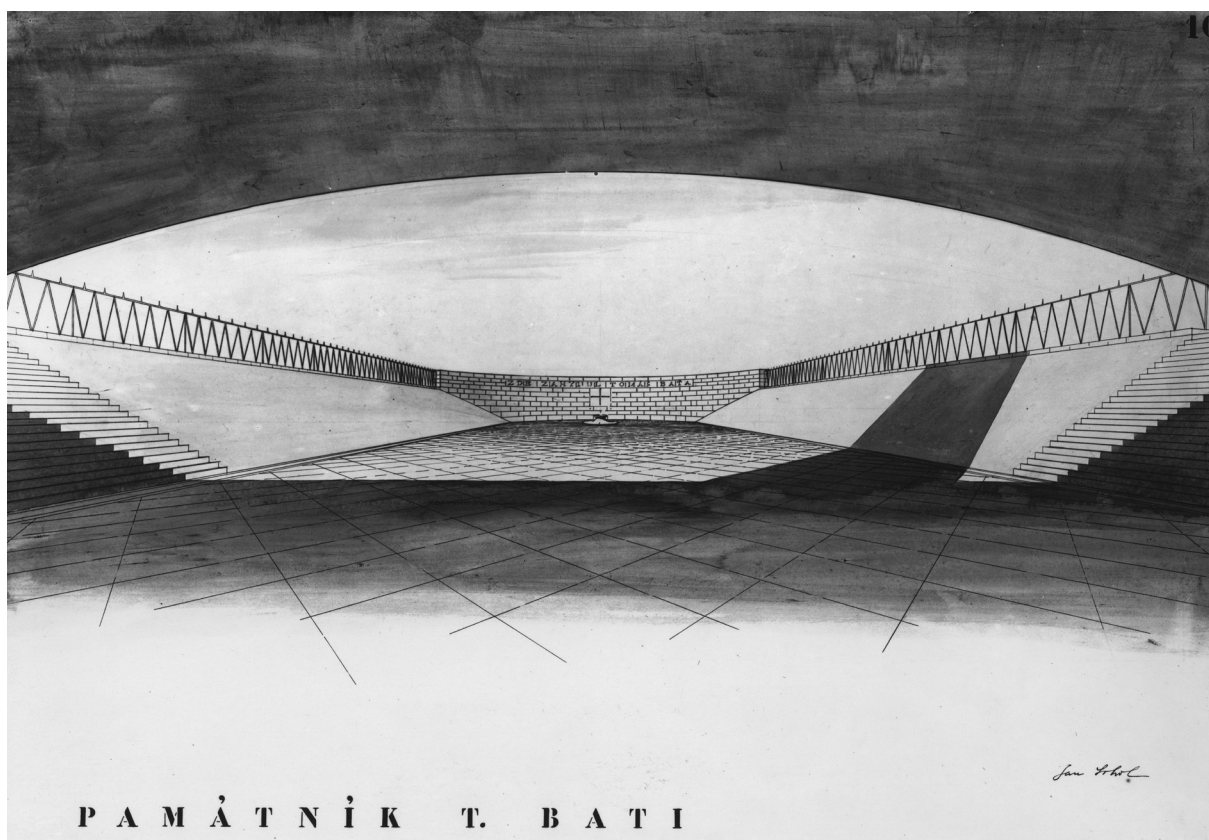
Nedílnou a významnou součástí architektonické tvorby byla oblast monumentální architektury, především celá řada návrhů kostelů a sakrálních prostor. Jan Sokol byl přesvědčen, že kostel je ideálním objektem pro další vývoj moderní architektury, protože to musí být umělecké dílo, které vyplývá z účelu a poslání samotné budovy. Chtěl

vytvořit novodobý sakrální prostor. „*Mojí snahou bylo neopustit původní zásady nové architektury, ale oživit je, uvést architekturu na další cestu novou podobou účelnosti, duchovní náplní, kterou kostel vždy nabízel a která je dodnes nenahraditelná.*“¹⁵

V roce 1935 na sebe mladý architekt upozornil výrazným soutěžním návrhem na nový katolický chrám v Praze-Strašnicích. V rozpracované studii se snažil dát prostoru nový tvar a dospět k výrazné a nové působivosti architektonického díla. Navrhl kostel eliptického půdorysu, krytý železnou příhradovou konstrukcí, který souvisel i s farou, což bylo v té době neobvyklé řešení. Měl nízkou věž a před průčelím měly být umístěny trosky mariánského sloupu ze Staroměstského náměstí. Stavba navrženého prostoru si vyžadovala železobetonovou technologii a složité bednění, které Jan Sokol propočítal do nejmenších detailů. Touto problematikou se začal zabývat již v prvních studijních projektech kostelů, například v soutěžním návrhu na kostel sv. Cyrila a Metoděje v Olomouci-Hejčíně (1927). Strašnický spolek projekt nepřijal pro finanční náročnost a především pro nezvyklou formu. Jan Sokol ale návrh dále propracoval a prezentoval ve výstavní síni spolku Mánes, kde byl přijat s nadšením, oceněn a publikován ve Volných směrech. Kostelní loď měla eliptický půdorys s motivem zvlněné fasády a se štíhlou vysokou zvonici. Zastřešení ocelovou příhradovou konstrukcí bylo po obvodových stěnách zaskleno, a tím bylo dosaženo osvětlení interiéru vysokým postranním světlem. Tím zdůraznil architekt plasticitu a křehkost stavby. Tento Sokolův projekt je dodnes jedním z nejvýznamnějších příkladů nadčasové sakrální architektury a zcela jistě by se jeho



Jan Sokol, návrh kostela pro Luhačovice, 1967, perspektiva interiéru.



P A M Ā T N Í K T. B A T Ā I

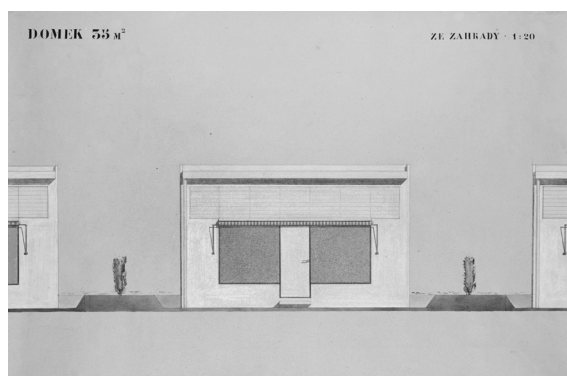
Jan Sokol, soutěžní návrh kostela a Památníku Tomáše Bati v Baťově-Otrokovicích, 1940, detail vstupu do památníku.

realizace zařadila mezi nejvýznamnější stavby tohoto typu u nás i v zahraničí. Otázku sakrálního prostoru řešil i ve svém dalším návrhu kostela sv. Markéty (1939) pro břevnovskou klášterní obec. Byl založen opět na půdorysu elipsy a jeho kuželový tvar vrcholil nad oltářem, který osvětlovala useknutá špička. Pro návrh kostela panny Marie na Pankráci (1942–1948) se architekt snažil najít nové východisko. Inspiroval se odkazem Plečnikova tradicionalismu a Perretovým využitím klasicismu jako základu nové architektury. Aplikoval nový konstruktivní princip, v němž byly masivní stropy nesené soustavou sloupů a stěny sloužily jen jako výplň. Nový kostel měl připomínat sloupový antický chrám s plochou sedlovou střechou. Čtyři řady vysokých sloupů podepíraly hříbovými hlavicemi strop, střední pár byl šikmý k patě krajních sloupů. Prostor kostelní lodi zabíral celou šířku stavby. V siluetě byla vyloučena věž a zvony byly zavěšeny do střešního patra portiku. Klesající terén byl využit i pro krytu. V soutěži získal Sokolův návrh první místo, ale k realizaci již po roce 1948 nedošlo.

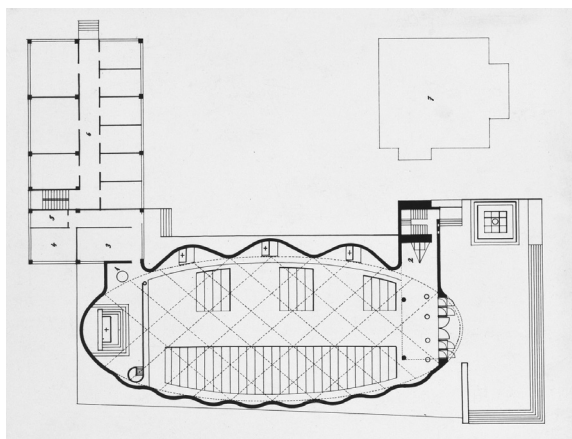
Jan Sokol byl také autorem několika nerealizovaných projektů ve zlínském regionu. Z roku 1940 pochází soutěžní návrh kostela a památníku Tomáše Bati v Baťově – Otrokovicích. O dva roky později navrhl kostel Panny Marie Sněžné pro poutní místo na Provodově.¹⁶ V roce 1960 se účastnil soutěže na Divadlo pracujících a v letech 1967–1969 pracoval na návrzích kostela a fary pro Luhačovice.

Vedení firmy Baťa věnovalo v roce 1940 velkou pozornost a prostředky soutěži na návrh kostela a památníku Tomáše Bati.¹⁷ „V té nejšmutnější době, jakou jsem až dosud prožil, kdy jsem za jasných dnů

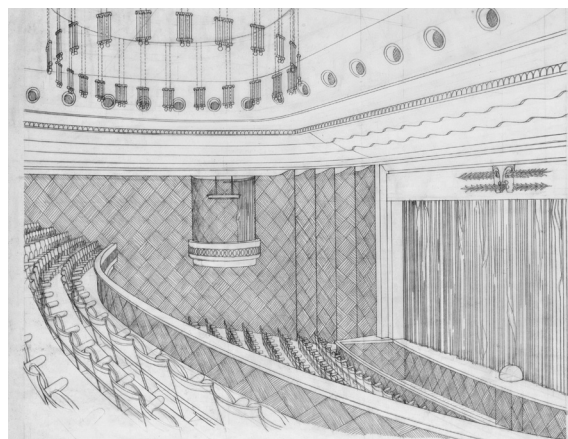
podzimu 1938 vídal ze svého okna pohraniční hory české, které se náhle octly v nepřátelské cizině, objevila se nová, nečekaná naděje. Firma Baťa se rozhodla postavit kostel na místě, kde zahynul Tomáš Baťa, v Otrokovicích, přejmenovaných na Baťov, a vyzvala k soutěži několik architektů a mezi nimi i mne. Byla to pro mne velká čest, protože vyzváni byli Gočár, Engel, Roškot, Zasche, Štěpánek a Gahura. Zajel jsem do Zlína v krutých zimních mrazech a setkal se zde s pražskými přáteli, kteří se v této napjaté době uchýlili do Zlína, kde našli útočiště v Baťově škole umění. S přáteli v oně době tak srdečnými, později tak změněnými, když vítr se obrátil. A dal jsem se do další práce na svém kostele v betonovém plášti.“¹⁸ Samotná soutěž byla uspořádána především proto, aby bylo možno finančně podpořit ve složitém válečném období architektu spřízněnou s firmou Baťa. Jan Sokol navázal na zkušenosti ze strašnického projektu. Místo elipsy však navrhl obdélníkový tvar



Jan Sokol, návrh domku 35 m², studie nejmenšího bydlení, pohled ze zahrady 1:20.



Jan Sokol, návrh kostela pro Svaté Strašnice, 1935, půdorys.



Jan Sokol, divadlo pro Zlín, soutěžní návrh, 1960, pohled k jevišti.

se zvlněnými stěnami konoidů, spojujících půdorysnou vlnovku s přímkovým krajem stropu. Strop navrhl jako železobetonovou diagonální mřížovinu. Osvětlení vyřešil zaskleným pásem pod stropem. Čela kostela koncipoval jako masivní cihelné zdi. Ta za oltářem měla být pokryta mozaikou podle návrhu Josefa Kaplického. Kostel a památník situoval po obou stranách průběžné komunikace. Kostel umístil mezi nízké obytné domy a památník na východ za násyp vlečky v místě leteckého neštěstí. Aby zdůraznil místo památníku, které bylo málo viditelné, přiřadil k němu kostelní věž, kterou oddělil od lodi kostela, spojeného s farou v jeden celek. Vznikla tak jakási brána, která tvořila památník. „Zbývalo ještě mnoho k dořešení a k dotažení této novátorské stavby, ale vcelku jsem měl pocit, že vše podstatné bylo vyřešeno a co zbývá, že jsou již jen detaily. Byl jsem spokojen s tím, co jsem udělala, a byl jsem si dokonce jist, že je to dobré. A dodnes si to myslím. A co je podivnější, byl jsem si jist, že soutěž vyhraji. Také jsem ji vyhrál, dle protokolu velkou většinou hlasů poroty. Ale byla to taková baťovská soutěž. Každý účastník dostal honorář za svůj projekt, cenou mělo být zadání prováděcích plánů. To by byla v normálních časech ta nejkrásnější cena, a proto jsem také zažil zprvu šťastné chvíle. Soutěž jsem vyhrál, můj návrh docházel uznání, stála za ním mocná a bohatá firma, a hlavně – byl jsem s ním sám spokojen. Co si přáti více? Ale mé štěstí bylo krátké. Protektorát utužoval svou vládu, ve Zlíně převzali vedení Němci, přišli noví lidé s docela novými zájmy, než jak oslaviti Baťu a stavěti kostel.“⁹ Na druhém místě se umístil návrh Josefa Gočára, Kamil Roškot s variantou svého návrhu uspěl v soutěži na stavbu kostela ve Zlíně-Prštném (1942). Jan Sokol doufal v realizaci po skončení války, ale i přes řadu jednání a zájem firmy učinil rok 1948 těmto snahám konec.

V roce 1966 vypracoval Jan Sokol návrh kostela pro Luhačovice. V tomto projektu pro lázeňské město se architekt se opět vrátil k myšlence využití betonového pláště. Technologie železobetonových konstrukcí se samozřejmě od doby jeho prvního návrhu kostela pro Strašnice zdokonalila. Při koncipování nového kostela aplikoval řadu nových zásad. Snažil se o soustředěnější půdorys s oltářem v centru velkého volného prostoru. Kolem oltáře

vznikl tedy obalový plášť, který dával celému prostoru ohraničení. Vznikl zcela nepravidelný půdorys objektu, spojující hlavní i vedlejší prostory do jednoho celku. Shromaždiště bylo určeno jak pro stojící, tak sedících v blocích lavic, umístěných asymetricky před oltářem. Velké prostranství za oltářem mělo sloužit pro křty, svatby a pohřby. Pro malá shromáždění byl navržen vedlejší oltář s blokem lavic. Architekt dlouho promýšlel možnosti využití kostela při různých příležitostech. Obvodový plášť navrhl jako velký paraván sestavený ze stejných dílů, umožňujících různou sestavu. Důležitou součástí projektu byla střecha. Byla to obdélná deska, přesahující nepravidelný půdorys a dávající mu jednotu. Lesklá kovová konstrukce střechy měla i prosklený pás, osvětlující vnitřní prostor v místě příhradové konstrukce zastřešení. Sokolovy konstrukční postupy byly konsekventně domyšlenější než řada návrhů avantgardních architektů. Snažil se na této stavbě demonstrovat jednotu architektury vnitřní a vnější. Doplnil také studii fary (1969). Opět však dobová situace po roce 1968 nedovolila realizovat ani tento návrh. Sokolův žák, zlínský architekt Jiří Čančík, se později snažil o uplatnění tohoto projektu v Luhačovicích a také v Otrokovicích (1990), ale nakonec se ani tento transformovaný projekt realizace nedočkal.

A tak najdeme ve zlínském regionu jen několik drobných realizací podle Sokolových návrhů z let 1958–1970: monstranci a relikviář pro kostel ve Vlachovicích, pacifikál pro kostel ve Štítné nad Vláří, relikviář a nádoby na svaté oleje a návrhy kostelních lavic pro kostel ve Valašských Kloboukách a návrhy kostelních lavic pro kostel v Brumově nad Vlárou.

Jan Sokol se zúčastnil v roce 1958 také celostátní anonymní architektonické soutěže na krajské Divadlo pracujících v Gottwaldově pro 800 – 900 diváků. Jeho klasicizující projekt se do finálního výběru nedostal.¹⁰

Vedle velkých ideových témat se architekt zajímal o bydlení. Věnoval se otázkám minimálního bytu a domku a navrhl typ rodinného domku o půdorysu 35 m². Svým řešením byl tento typ blízký firemním rodinným domkům ve Zlíně. Věděl, že je nutno zabývat se v této oblasti celou šíří úkolů komplexně, od urbanismu až po vybavení bytu,



Josef Čančík, kombinovaná soutěž na ideové řešení hlavního vstupu římskokatolického kostela sv. Vojtěcha, Otrokovice, transformace kostela Jana Sokola, 1990.

a že k tomu nestačí práce jednotlivce a je nutná spolupráce širší skupiny. Po druhé světové válce v době bytové nouze se proto snažil do této problematiky v rámci výuky na uměleckoprůmyslové škole zapojit studenty. Celoročním úkolem byl návrh kolonie řadových domků pro absolventy této školy, kdy prováděli veškeré práce od vyhledání pozemku, návrhu domků či buněk až po jejich vybavení.

Architekt Jan Sokol zemřel 27. září 1987 v Praze. Výstava ve zlínské galerii připomíná osobnost jednoho z neoriginálnějších architektů své generace, který nikdy nepodlehł diktátu skupinového vkusu a šel vlastní cestou. Patřil ke vzdělaným a kultivovaným architektům a byl také velkou pedagogickou osobností 30. a 40. let. Vždy svou práci důsledně promýšlel a snažil se vytvořit moderní účelové dílo. Odmítal ale koncepci architektury jako vědy a čistě technického procesu a snažil se o umělecký a tvůrčí charakter svých projektů. Věřil, že funkce, které má architektura naplňovat, nejsou jen hmotné a utilitární, ale také ideální a duchovní. Byl přesvědčen, že nový moderní sloh může vzniknout jen návraty ke kořenům, navázáním na ně a jejich obohacením o nové duchovní hodnoty. V roce 1979 napsal: „*V době spěchu a netrpělivosti, jež chce rychle dosáhnout úspěchu a vidět hotové výsledky, nahrazuje opravdové umění více a více móda. Tě jsem se vždy bránil, ať její tlak doléhal z kterékoliv strany, protože mi bylo jasno, že její úspěchy jsou pomíjivé a bezcenné. Stál jsem tak často stranou svých současníků, i toho, za čím většina šla, a snad proto se mi podařilo uskutečnit tak málo z toho, co jsem zamýšlel a na co jsem měl sílu. Necítím to však jako neúspěch. K tomu, aby myšlenka dozrála a proměnila se ve skutečnost, nestačí často doba jedné generace, tím méně jednoho života.*“¹¹

Výstava:

Jan Sokol - architekt

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

vstupní část výstavního prostoru

21. 3. – 30. 4. 2017

Poznámky:

1. Jan Sokol, Vzpomínky na školu a k dílu architekta P. Janáka, Gottwaldov 1986, str. 9, pozůstalost J. Čančíka v KGVU ve Zlíně.
2. Výstava Architekt Jan Sokol, 29. 1.–15. 3. 2015, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. V článku je použitý upravený a doplněný text autorky v katalogu k výstavě.
3. Jan Sokol se narodil se v rodině středoškolského profesora matematiky a fyziky Sokola v Roudnici 24. května 1904. V roce 1912 se rodina odstěhovala do Náchoda. Po maturitě v letech 1923–1928 vystudoval v Praze techniku, dnes ČVUT (profesor Antonín Engel). Zajímal se také o dějiny umění a navštěvoval přednášky Vojtěcha Birnbauma na Karlově univerzitě. V letech 1928–1929 získal stipendium francouzské vlády ke studiu v École des Beaux-Arts a pracoval v ateliéru Le Corbusiera v Paříži. Získal řadu nových zkušeností. Seznámil se také s architektem Augustem Perretem. Po krátkém stipendijním studijním pobytu v Anglii a v Holandsku pokračoval do roku 1932 ve studiu na Akademii výtvarných umění v Praze u profesora Josefa Gočára. Tato kombinace studií byla skvělou přípravou pro jeho další samostatnou tvůrčí činnost.
4. Jan Sokol, Moje plány, paměti architekta, Praha 2004, ISBN 80-86138-63-1, s. 225.
5. Jan Sokol, Dlouhá léta s architekturou, Praha 1996, ISBN 80-85917-19-X, s. 157.
6. Jan Sokol, Moje plány, paměti architekta, Praha 2004, s. 330.
7. K soutěži byli vyzváni architekti František L. Gahura, Josef Gočár, Karel Engel, Kamil Roškot, Jan Sokol, Josef Zasche a Vladimír Karfik, architekt Štěpánek navrhoval kostel pro Zlín (pozn. autorky). Podrobně k soutěži viz Ladislava Hornáková, Sakrální architektura pro firmu Baťa, realizace a návrhy, Prostor Zlín 1/2014, XXI, s. 48–49.
8. Jan Sokol, Moje plány, paměti architekta, Praha 2004, s. 230.
9. c. d. s. 231–232.
10. Podrobně k soutěži viz Ladislava Hornáková, Projekt nového Divadla pracujících v Gottwaldově, Prostor Zlín 1/2015, XXII, s. 44–45.
11. Jan Sokol, dvojlist k výstavě kostela v Luhačovicích, archiv KGVUZ, pozůstalost Jiřího Čančíka.

Transformace

figury

v díle

Jana Rajlich

staršího

Vít Jakubíček



Jan Rajlich st., *Dvojice*, 1. polovina 40. let, tuš, papír, 32×44,5 cm.

Zachycení lidské postavy prostřednictvím kresby představovalo jeden ze základních pilířů výuky v baťovské Škole umění. Po absolutoriu se mladí výtvarníci s tímto fenoménem vypořádávali jaksi „po svém“. Některým se lidská figura stala celoživotním tématem a ústředním motivem jejich práce, další se jí věnovali spíše okrajově či ji záhy po škole opustili, aby se k ní v závěru své tvůrčí kariéry opět navraceli. To byl případ i malíře, grafika, designéra, pedagoga a publicisty Jana Rajlich staršího (1920–2016). Přestože jej se spolužáky ze Školy umění spojovalo ultimativní heslo *nulla dies sine linea*, tedy v jejich praxi *ani den bez kresby*, dá se říci, že každý z nich tento závazek naplňoval svým vlastním přístupem (figurálními studiemi, kresbami krajín, skicami žánrových motivů z městského prostředí apod.), který jim v období uměleckého zrání umožňoval dále prohlubovat jejich vztah k umělecké tvorbě.

První umělecké inspirace k Janu Rajlichovi promlouvaly již od útlého mládí z ilustrovaných stran slabikáře. Obdiv k pozdně romantizující kresebnosti děl Mikoláše Alše jej pak provázal i v pozdějších letech. Motivy pro první skici našel v prostředí své rodné obce Dírná na Táborsku. Z hlediska jeho dalšího uměleckého vývoje je překvapující, že se nejprve věnoval figurativním motivům z venkovského života, včetně masopustních průvodů apod., a až později, v závěru

středoškolského studia, se začal věnovat krajinářským námětům. Ty pak budou v jeho tvorbě 40. a 50. let zcela dominovat a odsunou zobrazování figury na vedlejší místo.

Rajlichův příchod do Zlína na sklonku 30. let znamenal výrazný impuls pro jeho tvorbu. Čerstvý absolvent gymnázia zde měl možnost studovat a pracovat pod celou řadou malířů a grafiků či ilustrátorů, kteří jeho rukopisu dodali patřičnou bravuru. Ať to byl Rudolf Gajdoš, který učil kresbu celé figury, nebo Richard Wiesner zaměřující svou pozornost spíše k obličejům a jeho výrazu. Svůj vliv na portrétní tvorbu Jana Rajlich zanechal, i přes své poměrně krátké působení ve Zlíně, grafik, kreslíř a ilustrátor Karel Putz. Během působení v baťovských novinách „Zlín“ si zase u kreslířů a ilustrátorů Františka Bezděka a Františka Přikryla osvojil principy zjednodušené lineární kresby žánrových scén z továrního prostředí. V dalších školních letech sehrály



Jan Rajlich st., *Milenci*, 1944, lavírovaná tuš, papír, 30,5×44,5 cm.

klíčovou úlohu v rozvoji Rajlichovy figurální kresby dvě osobnosti – Eduard Milén a Jan Sládek. Zatímco Milénova cvičení z knižní ilustrace začala prohlubovat impulzivní expresivitu zobrazených výjevů prostřednictvím až frenetických tahů pera, svěží dynamický rukopis Sládkových akvarelů a experimentů s lavírovanou barevnou tuší jednoznačně obohatil jeho projev o další výtvarné techniky.

Pod vlivem studia surrealismu a expresionismu se v kolektivu žáků Školy umění stalo téma tělesnosti stále artikulovanějším pojmem. Přesto



Jan Rajlich st., *Milenci (studie)*, 1944, tužka a lavírovaná tuš, papír, 21×29,7 cm.

jej každý vnímal v jiné intenzitě. Zatímco Václav Chad a jemu blízký tvůrčí okruh, zejména Čestmír Kafka, Alex Beran, Jan Kostlán a Zdeněk Hybler, se ve svých kresbách obraceli k niternosti tělesného prožitku, tvorba Jana Rajlichy se jí dotkla víceméně okrajově a vnitřní dramata se promítala spíše do expresivně pojatých krajinových motivů. Téma figury se nejčastěji objevilo v motivech dvojic (muž a žena) či trojic. Postupem času, zejména po polovině 40. let, kreslil postavy ve stále zjednodušenějších formách, až dosáhl určité minimalistické obrazové zkratky a figury dostávají povahu stafáže doplňující městské prostředí.

Na přelomu 40. a 50. let krajinomalba prakticky dominuje Rajlichově volné tvorbě. Vedle toho ale soukromě portrétuje blízkou rodinu, zejména manželku Boženu a syna Jana, který se narodil v roce 1950. Ke konci 50. let se dostává k několika zakázkám z oblasti užité grafiky, jejichž

v letech osmdesátých, se dostávají do popředí konstruktivní tendence, využívající kombinací a variací základních geometrických útvarů, a také písmo.

V tomto hledu se nabízí otázka, zdali je možné, aby se grafický designér ve své tvorbě zcela obešel bez figurálního prvku. U návrhů plakátů (zejména divadelních a výstavních) či piktogramů se lidská postava objevovala i nadále, nicméně jen velmi zřídka a to v silně stylizované až schematizované podobě. Ve volné tvorbě Jan Rajlich tento problém rozřešil koláží – místo kreslených postav využil fotografie z časopisů. Poté, co našel vhodnou techniku, se tak od 90. let opět k tématu tělesnosti vrací s o to větší intenzitou. Ústřižky fragmentů obnažených lidských těl nejprve vkomponovával do rámců blízkých tvarosloví cyklu „Plocha, tvar, změna“. Významnými pracemi charakterizujícími toto období jsou například *Hnědý reliéf* s podtitulem *Tělo, tělo*,



Jan Rajlich st., Návrhy nálepek pro Zdravotnickou osvětu Olomouc, kolem 1960, tisk, papír, 5,5×4 cm.

cílem byla zdravotnická a bezpečnostní osvěta. Navrhuje například sérii motivů ve formátu tehdy populárních nálepek na krabičky od zápalek pro Okresní ústav národního zdraví Gottwaldov, Zdravotnickou osvětu Olomouc nebo KÚZO Banská Bystrica. Pod hlavičkou Propagační tvorby pak vzniká dětská desková hra s varováním před riziky úrazu. Tyto práce pak spojuje obdobné řešení lidských postav, které jsou zde povětšinou zobrazeny jen jako plošné siluety bez větších detailů.

Na začátku 60. let vede experimentátorské založení Jana Rajlichy k opuštění nejen techniky olejomalby, ale také portrétních či figurálních námětů a krajinových motivů. Jejich možnosti totiž v průběhu 40. a 50. let prakticky vyčerpával. Záhy se také přiklonil ke grafickým technikám a koláži, které mu otevřely nové, takřka neomezené obzory pro rozvíjení umělecké kreativity. Od figurace se jeho volná tvorba začíná přibližovat abstrakci. Zejména v cyklu serigrafii „Plocha, tvar, změna“ z přelomu 60. a 70. let, na který navazuje soubor volných grafických listů „Ruby“



Jan Rajlich st., Roztržení, 1998, koláž, papír, 100×70 cm.

tělo,... z roku 1992 nebo *Roztržení* z roku 1998. Nicméně tato koláž již zároveň předznamenávala poslední fázi tvůrčí kariéry Jana Rajlichy, ve které postupně opouštěl pravidla přísné geometrie: místo precizních výstřižků z časopisových stránek používal stále více surové útržky nebo z obrazových elementů znovu skládal imaginární obličej, tzv. bysty. Těmito experimenty jakoby se vracel nazpátek do první poloviny 40. let na půdu surrealismem prostoupeného prostředí Školy umění, kterému dal, na rozdíl od svých spolužáků, možnost naplno se projevit až v úplném závěru své tvůrčí kariéry.

Zachvilku přišel nesa pod ^{lesem} výhledem hlauk vln a vprave mace cestovní hlauk. Mij nastává jic' kollega byl postavy velike, mozna rici obravne; mohulo' jik mace klulily se kři dnuzi, jako pameva vrbuho mlym, noky klavl, težie nemolovne a ne. jiste. Chvil sedmý napaveni hledě k zem; jako by mnd hledal v pozumské m autem drachm obravny raj lidstva — ci jak jim pítali vočreji' den.

Kyry kradne jeho obnosky, pídtky'm vousem, nehytice nepětko, ale velmí nevolídiví.
Takže oslepy sarkastický nismír byl kolem jeho níd stálým prostem.

Také nikdo neměl svého málo přátel jako Sylvester.

Tlas meil lebbyj, cennyj, a dusky jakto tuiwui; vlas kleuj by mott pohodowul.
 a kletone krahe maho jiwile, klyby jn poniknut mu nemonowoznost. Ale tyhred
 mehal ko de jakto z'koniw os trawce mu udelejich pusti.

Táhy jsem si Sylvesterovi oblékal, ať mižniti jense se mnoho ve svých povětech.
Táhy ^{lehčí} jsem provním provním techniky a on studoval již dříve než medicinu.

Lybsteru nebepil žaidimų mūlokalčių, mėl bokalo'ho olee ate su medvostainalo d m
n-ji bokai, coj ji mesuote žiur, = to just lėška.

Lide' j'j v-klop'ujici, m'ili s'mim snad p'ovci't, ale milovacki'te nemohli se za'patem,
jak toho z'alo j'j mladicko' s'udce. — Keili j'j o laiku se obraceli k Bohu, an v'sak
cize pokli'zel k takov'emu obei, kleny ani knosch, vedal tu svou laiku k re'mu
na j'vo. A v'iedce mu v'p'akoval kazdy, ze je B'ih nekone'ne dobry'. Jeho m'ladic' d'rat
z'mocnila k p'ostyhl'ov'st — k'ada' skanci'ta n'plnou nev'rou.

[illegible]

K obrazu Karla Hlaváčka v textech Jiřího Karáska ze Lvovic

Karel Kolařík

1. Inspirován různými dandyovskými příklady i filosofickými pojetími *krásného života* se Jiří Karásek ze Lvovic snažil estetizovat vlastní život, ba povýšit jej na umělecké dílo, resp. takto jej prezentovat.¹ Krásu – ve shodě se svým uměním – podmiňoval především smutkem a bolestí a právě takovou, melancholickou, rovněž zdůrazňoval v obrazu svého života. Této trvalé krizi, jednotě v nejednotě, odpovídal neuchopitelný – „románový“ – život plný antagonismů a bílých míst, signalizujících marné úsilí o harmonii (niternou i vespolnou). Kýženému tvaru se nepřibližoval pouze jeho stylizací, navozením bezprostředního dojmu vzhledem, chováním a jednáním, ale také zásadní proměnou (osobní) minulosti vyprávěním a memoárovou revizí, v nichž k prožitému přistupoval jen jako k látce vhodné k přetvoření. Takový radikální krok – přeměnu skutečnosti ve fikci – znázornil *Románem Manfreda Macmillena*, jehož titulní hrdina, sebevědomý dandy, prohlubuje svůj obraz před vnímavým divákem (vypravěčem románu) ličeným osudovým dramatem, střetem s duchovním protivníkem (a dvojníkem), a neprostupnou hru masek završuje inscenací svého zániku, resp. zmizení, poskytuje tak svou existenci jako věčnou záhadu – a legendu.

Karásek nalezl prostor k takovéto životní metamorfóze především ve vzpomínkové statí, žánru vhodnějšímu k estetizaci prožitého než tradiční souborné memoáry. Oproti nim mohl v samostatných kratších textech či jejich cyklech svobodněji střídat hlediska, vybírat momenty hodné zaznamenání, vracet se k nim a variovat jejich líčení i zamlčet zážitky rozporné s cíleným obrazem. V něm se všední životaběh změnil v sled přitažlivých epizod, anekdot a příběhů a život zbavený nadbytečných rodinných a civilních okolností se odhalil dynamický, ba dobrodružný a vyjevil i svou jednotící ideu: pouť za uměleckým ideálem, bezohlednou k doléhajícím existenčním danostem (duchovním, tělesným i společenským).

Tyto texty tiskl od poloviny dvacátých let, ale možnost ovládnout minulost vyprávěním zkoumal již na přelomu století. V předmluvě ke druhému



Jiří Karásek ze Lvovic, 1895, fotografie, Památník národního písemnictví v Praze.

vydání *Gotické duše* označil za vhodný prostředek k vytvoření *uměleckého díla* z vlastního života *autobiografií*,² literární fikci zdánlivě zrcadlící skutečnost, ale konstruovanou nezávisle na žitém a souladnou s individuální představou o esteticky podmanivé životní formě. Takový text měl utvářet fikční svět i narativ nemimetic-ky: *skutečnost* nahrazoval vymyšlenými událostmi, „dekonstruuujícími“ niterné dění, prožitky, myšlenky a touhy. Život proměněný v text se tak

Karel Hlaváček, ukázka rukopisu novely *Archeolog*, Památník národního písemnictví v Praze.

vázal přímo k *duši* autora, ale vypovídal o ní dvojznačně, pravdivě i fiktivně.

2. Také příběh přátelství s Karlem Hlaváčkem z cyklu *Počátky Moderní revue* z let 1931–1932 je takovým ambivalentním sdělením. Nesouvisle vyprávěný proniká chronologicky organizovanými vzpomínkami na první léta časopisu a znázorňuje Karáskovo postupné odcizování pražskému literárnímu světu i revue samé (po poznání kosmopolitní Vídně). Karásek zároveň Hlaváčkovou smrtí symbolicky uzavírá vstupní etapu *Moderní revue*, po níž se postupně měnila i Procházková redakční politika a s ní ráz časopisu a fin de siècle uzavřela vícehlasá bilance dosavadních estetických i sociálních koncepcí a sběr i kritika jejich plodů.¹³

Místo aby líčil skutečný vývoj jejich vztahu, však Karásek odhaluje – ať již pravdivě či fiktivně – jeho podstatu symbolickým „imaginárním portrétem“, příběhem sbližování a vzdalování



Karel Hlaváček v čamaře, kolem 1894, fotografie, Památník národního písemnictví v Praze.

dvou básníků přitahovaných niternou příbuzností, jež toho silnějšího, za něhož se sám pokládá, současně odpuzuje. Jejich poměr tak aktualizuje relace typické pro Karáskovy literární práce, zvláště pro dramata a tzv. Romány tří mágů, založené na napětí mezi iniciující a zasvěcovanou mužskou individualitou, tedy na principu známém např. z dialogů Oscara Wildea.

Karásek zde vzpomíná, jak na něj zapůsobil již Hlaváčkův rukopis a verše přiložené k prvnímu dopisu, v nichž rozpoznal (na rozdíl od Procházky) rodící se talent a o své vůli povzbudil mladého básníka, do něž se „ihned tak trochu zamíloval,“¹⁴ dopisem a sám později do třetího

čísla *Moderní revue* zařadil jeho báseň *Impromptu*.¹⁵ I dalšími epizodami stvrzuje osudovost jejich svazku a zdůrazňuje svou ochrannitelskou a zaskvětitelskou roli: vedle toho, že seznámil Hlaváčka s Procházkou, představil mu francouzskou dekadentní poezii a pomohl s výběrem básní pro *Pozdě k ránu*, také uprosil Procházku, aby seškrtal *prudkou* kritiku *Sokolských sonetů*, které sám přijal (s výslovným ohledem k aktuálně tištěným slibným básním) smířlivěji,¹⁶ a konečně Hlaváčka i přiměl, aby (ač zdrcen Procházkovým ohlasem) začal znovu psát.

Odlišná ličení jednotlivých událostí v různých článcích i kritika uvedených informací ovšem zpochybňují věrnost Karáskových tvrzení: například vylučují, že by Hlaváček neuměl francouzsky,¹⁷ a zvláště problematizují čas jejich setkání. Zatímco starší stať *Karel Hlaváček, Otokar Březina a Moderní revue* naznačuje, že se i s Procházkou sešli v kavárně Bellevue již po otištění *Impromptu*, tedy koncem roku 1894, stalo se tak podle *Počátků* až v květnu 1896 (texty nadto líčí první setkání nejednotně) a doma jej Hlaváček navštívil až ve druhé polovině téhož roku. Tato návštěva také údajně mladého lyrika inspirovala k básni *Návštěva*, kterou Karáskovi připsal.¹⁸ Její lyrický subjekt stylizovaný do opuštěné stavby vysvobozuje ze „zakletí“ *slavná návštěva*, která oživuje estetický interiér plný objektů známých například z Karáskových mallarméovských básní v próze. Báseň však vyšla již 1. prosince 1894 v *Nivě*. Připouští to sice jejich dřívější osobní seznámení,¹⁹ ale Hlaváček nemusel *Návštěvou* vůbec reflektovat svůj skutečný pobyt u staršího přítele, ale jen se vyznat z okouzlení jeho tvorbou, zvláště aktuálními *Zazděnými okny*. Ostatně vedle toho, že navštíven je právě onen zakletý *pavilon*, tak se ani Karáskem zdůrazněný motiv (*nástěnných*) hracích hodin nevztahuje k jeho pověstné rodinné památce, hodinám stojacím, které prý Hlaváčka okouzly.

Fiktivnost Karáskova vyprávění však signalizuje již jeho propracovaná výstavba, zejména rafinované rámce, vyjímající je z celku vzpomínkového cyklu: vedle dvou zmíněných textů (shodně spojených se zánikem) – prvního Hlaváčkovu dopisu, vyvolávajícího dojem „hřbitovní vůně nebo [...] vůně vadnoucích mimóz“¹⁰ a Karáskovy kritiky *Mstivé kantilény* napsané krátce před přítelovou smrtí – ohraničují vlastní intimní drama dvě podobné scény rozchodů obou mužů po jejich prvním a posledním setkání. Hlaváček zklamal Karásku svou sebejistotou a jeho snadné spřátelení s Procházkou v něm vyvolalo žárlivost. Mlčenlivou a nesouladnou společnou cestu z Bellevue pointuje motiv později variováný při líčení jejich definitivního rozchodu: odcházející Karásek se v poslední chvíli ohlédne a spatří Hlaváčka, jak se za ním dívá. Po posledním setkání naopak odchází (*shrbený*) Hlaváček a ohlíží se za čekajícím Karáskem.¹¹

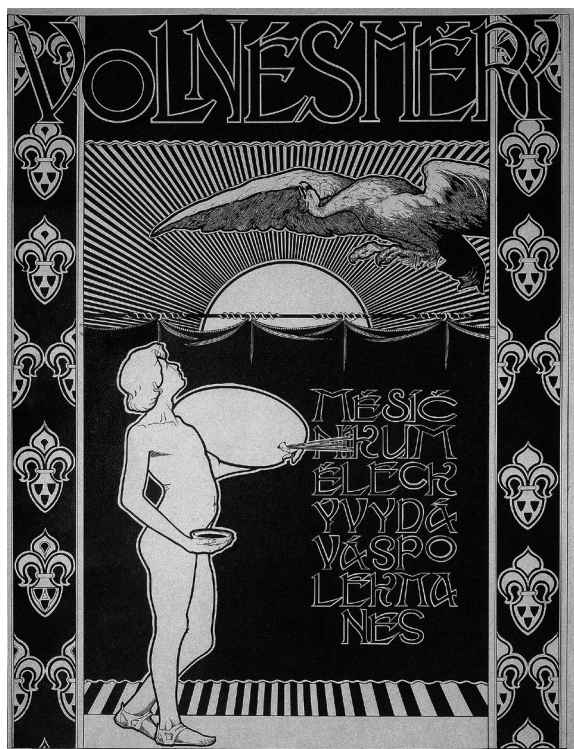
3. Karásek ve svých textech – včetně představené ústřední vzpomínky – charakterizoval Hlaváčka shodně a zvláště zdůrazňoval *kouzlo osobnosti*, opřádající přítelův život i dílo, které

tak povýšil na nejsdělnější pramen k jeho poznání. Hlaváčkův literární i osobnostní profil ustavil – po kritikách všech tří sbírek a nekrologu – v posmrtné úvaze v *Moderní revue*, později spolu s recenzemi přepracované v souborný kritický esej v *Impresionistech a ironických*, jehož teze dále opakoval a varioval: básníkův život i tvorbu charakterizoval *exotičností (japonismem)*, *aristokratismem* a touhou přesáhnout všední danost, společenskou konvenci i uměleckou tradici.

Karásek podrobně dokládá, jak se v poezii Hlaváček umělecky osamostatňoval zejména artikulací krajních niterných prožitků (zvláště těch úzkostných, *deprimovaných*), nespoutanou imaginací a stylizací, jimiž se zmocňoval reality (*přírody*) a překonával ji, a ironií, uplatnivší se především v *Mstivé kantiléně*. Životním podmínkám, které uspišily jeho smrt,¹² podle Karáska vzdoroval a vylučoval je ze své umělecké sebe prezentace: necítil se být *proletářem*, ale

kantiléna dílo *logicky* doslovlila: „a to jest jen důkazem, jak je toto dílo opravdu vyzrálé, jak jest tvořeno duchem umělecky silným...“¹⁵ Hlaváčka tedy představuje jako ryziho dekadenta, tragického umělce, nesouladného se soudobou společností a kulturou a jimi ubitého.

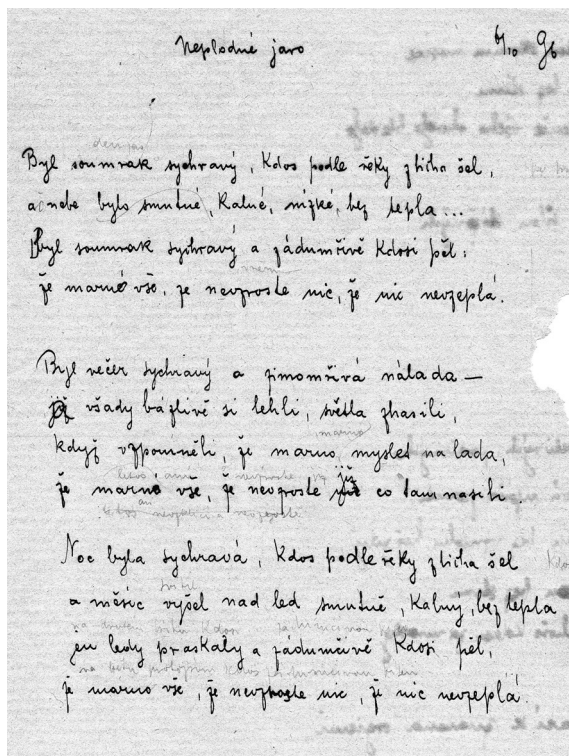
Tomuto výkladu odporovaly některé interpretace mladších spisovatelů, zvláště Jaroslava Durycha, jenž roku 1928 (zřejmě s ohledem k nedávné Karáskově vzpomínce v *Literárních rozhledech*) vydělil Hlaváčka z (české) *dekadence* a příklady z básní doložil jeho víru, která jej duchovně vzdalovala *ateistickému* proudu, a rozeznal v nich i polemiku se svodem dekadence (co *hříchem*). Hájil jej jako mysticky založenou, ač moderními neduhy stíhanou osobnost a doporučil jej i k četbě v klášterních klauzurách. Po třiceti letech se tak dalšímu tvůrci z okruhu *Moderní revue* dostalo uznání mezi katolickými umělci. Na konci století totiž představitelé



Karel Hlaváček, návrh obálky časopisu *Volné směry*, 1897, kresba tuší, 62×46,9 mm, amatérský národního písemnictví v Praze.

šlechticem. Karásek líčí, jak Hlaváček tajil své existenční poměry, mystifikoval o svém životě v libeňském ústraní (*Neznámu*) a jak se bránil návštěvám.¹³ S oporou v Hlaváčkově netištěné (a dosud nezvěstné, ba možná i Karáskem „podvržené“, tj. fiktivní) *Studii nitra* akcentuje jeho bytostnou dvojtvárnost, rozpor mezi upřímností a vřelostí a odměřeností, základ estetické různorodosti jeho díla, zaujatého krásou i ošklivostí, rozmarem i hrůzou. Karásek rozeznává *masku* dokonce na básníkově mrtvé tváři se rty pevně sevřenými „jakoby v posledním záchvatu bázně, že by mohly říci více lhostejnému okolí, než již řekly...“¹⁴

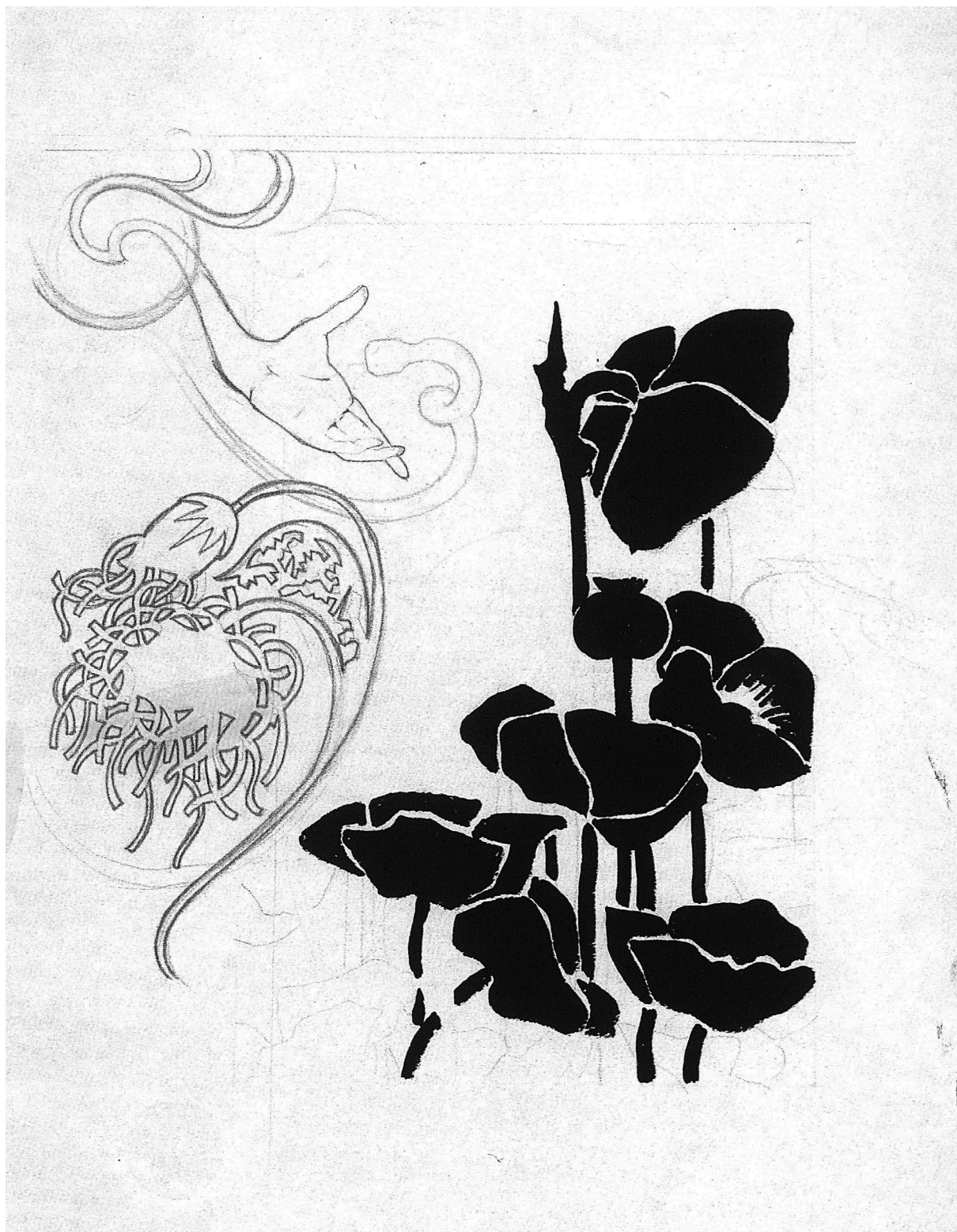
Mlčení také podle Karáska muselo zákonitě pointovat Hlaváčkův umělecký vývoj – *Mstivé*



Karel Hlaváček, rukopis básně *Neplodné jaro*, Památník národního písemnictví v Praze.

Katolické moderny oceňovali jen Otokara Březinu a ostatní mysticizující projevy přičítali povrchnímu zaujetí estetikou katolicismu. Tehdy své katolicizující básně jako upřímně prožité hájil i Jiří Karásek. Durych však zmenšil umělecký význam dekadentního proudu a podcenil opravdovost spirituality ostatních autorů, a Karásek krátce nato otiskl ještě jednu – výslovnou apoteózu Hlaváčkovy dekadentství. Na tu již Durych zareagoval výslovně a oba básníky proti sobě postavil: „Ti dva k sobě nepatřili a nepatří.“¹⁶

Ještě důkladněji Hlaváčka osamostatnila edice souboru *Žalmů*, pokládající je za jeho poslední básně, za překonání dekadentní rezignace.¹⁷ Karásek odmítl tento soud jako dezinterpretaci, zasadiv vznik básní do února 1896 (tedy



Karel Hlaváček, studie dekorativního vzoru, 1896–1897, kresba tužkou a tuší, 31,6×25 mm, Památník národního písemnictví v Praze.

do období, v němž se podle *Počátků* ještě osobně neznali, a do měsíce, kdy Hlaváček ještě sloužil jako voják v Tridentu), kdy mu je *dal* Hlaváček *čísti*. Namísto konvertitského projevu je přímo vyložil jako ohlas své *Knihy aristokratické* a překladu Verlainovy *Moudrosti* a dodatečně odsoudil své i Hlaváčkovy „katolické“ verše.¹⁸ Za vrchol Hlaváčkovy díla znovu určil *Mstivou kantilénu* a pohoršil se nad snahou popřít básníkovo dekadentství.¹⁹

Polemické reakce (zvláště Antonína Hartla, editora *Žalmů*) pokládaly Karáskovo svědectví za nevěrohodné a přičítaly mu snahu přizpůsobit skutečný Hlaváčkův vývoj dekadentnímu programu *Moderní revue*, ač tyto poslední básně přesvědčivě dokládají spiritualistický obrat a připouštějí i básníkovu nesourodost s Procházkovou družinou.²⁰ Zatímco Karásek v *Počátcích* připomínal svůj i Hlaváčkův nesoulad s *revue* a podkládal jím zdůvěrnění jejich osobního přátelství,

nyní naopak integritu skupiny vyzdvihl. Nehájl však přitom jen její umělecký význam, ale i vlastní pojetí Hlaváčka, které soudobí literární historici zpochybnili a jež nahradili odlišným. Jejich „demaskovaný“ Hlaváček však nemohl zastoupit klíčovou postavu Karáskova života, jehož dosavadní obraz, podstatně dotvářený „hlaváčkovským“ dramatem, se tak tříštil – a spolu s ním i Karáskova vlastní tvář, vykreslená v poměru k té Hlaváčkově, ba dokonce jí zrcadlená.

4. Jako svůj obraz ponechal Karásek ve svých statích i ten Hlaváčkův – na rozdíl od podob jiných, snadno čitelných aktérů – otevřený a vzbuzující otázky: tak jako Hlaváčkovu dílu přisoudil nepolevující životnost v jeho dekadentní poloze, i jeho osobnosti přiřkl stálou vzrušující přitažlivost jejím obestřením *tajemstvím*. To akcentoval i v sonetu, který údajně napsal „přímo pod dojmem smrti milovaného přítele“²¹ a publikoval až po třiceti letech: „když růže června, ukrutné a žhavé, / na tělo padly pohublá a tmavé, / tajemství jeho navždy pohřbily...“²²

Hlaváčkovu osobnostní složitost, rozpor niterného a zevního, Karásek absolutizoval a ličil jej jako nepoznatelný zjev, ustavičně unikající svému okolí. Dokonce příležitostně prozrazoval nejistotu nad úspěšností vlastního prohlédnutí přítelovými maskami, např. rozdílně soudil o upřímnosti dopisů, které mu Hlaváček psal: ve srovnání s listy adresovanými Marii Balounové mu přišly *stylizované*,²³ později však o nich soudil jako o *niterných*.²⁴ Častěji se ovšem pokládal za natolik citlivého, ba podobně ustrojeného, že do přítelovy rozporné vnitřní stavby pronikl. Právě v kontradičních a přechodech jeho proteovské podobizny rozeznával (a vytýkal) častěji rysy „vlastní“, tj. prvky, z nichž sám skládal svůj obraz: od zvýznamňovaného maskování přes opovržení chudobou a nejednotný poměr k smyslovým fenoménům po maniodepresivní střídání činných a pasivních fází.

Manifestované hlubinné spříznění, verifikující Hlaváčkův psychologický profil, se dokonce nejednou stupňuje až k (díličí) identifikaci, resp. dvojnictví, jemuž odpovídají biografické obdoby (vedle toho, že pocházeli z podobných poměrů, se například také oba po Procházkově odsudku jejich juvenilí načas odmlčeli²⁵), aristokratická stylizace, již překonávali svůj proletářský původ, i tvorba: mimo to, že vyložil Hlaváčkovy *Žalmy* jako ohlasy svých básní a překladů, označil rovněž jeho esej *Pařížská nároží* za práci, kterou sám rozepsal a již Hlaváček přepracoval, resp. dokončil,²⁶ a v neposlední řadě jejich totožnost signalizuje i Procházkovy mylné zařazení Karáskovy básně *V barvách podzimu*, jejíž opis našel v Hlaváčkově pozůstalosti, do jeho básnických spisů, či Karáskovo podvědomé přepsání, jímž (mylným užitím zájmena) přiřkl Hlaváčkovu autorství své *Knihy aristokratické*.²⁷ O nejkrajnějším protnutí jejich literárních děl promlouvá Karáskův hořký dopis Otto Gírgalovi z 29. prosince 1947, reakce na dlouhodobé nedocnění. Akcentuje v něm svůj podíl na básních z *Pozdě k ránu* a vymezuje se vůči literárněhistorickému uznání Hlaváčka

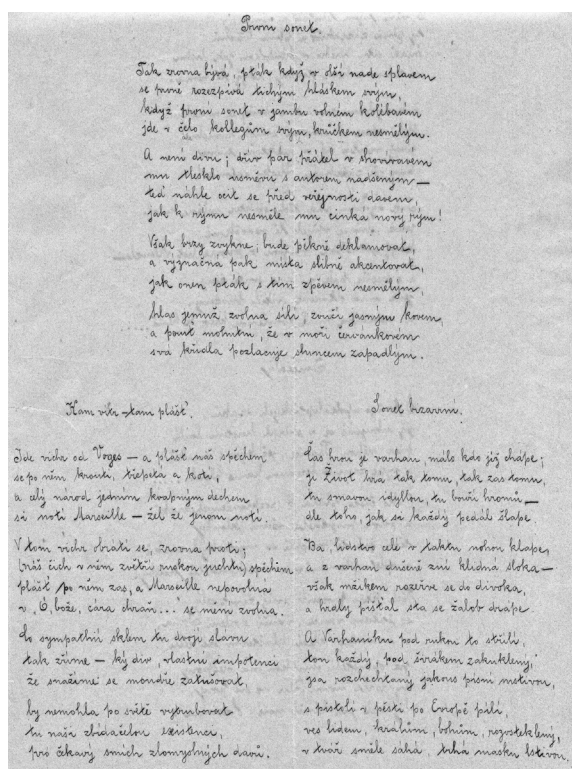
za *iniciátora dekadence* a svému zneuznání. Hlaváčka přímo označuje za svého *žáka*, jenž jej nejprve vyhledal s epigonskými hálkovskými verši a z něhož dekadenta (*s pomocí Zazděných oken*) vytvořil: „přinesl ukázky, já se dal do práce, přebásňoval jsem jeho nemotorné sloky, napravlal rýmy a kulhavé rytmy, a když jsem přepsal celé jeho ‚Impromptu‘, vzal jej na milost Arnošta Procházka. ‚Pozdě k ránu‘ jest na 50 % mojí prací.“²⁸

Iluzi své identifikace s Hlaváčkem navodil i historkou o vzniku Hlaváčkovy bysty od Jana Štursy. Sochař, který Hlaváčka osobně neznal, se prý inspiroval grimasou, již Karásek – při rozmluvě s ním – mimoděk napodobil Hlaváčkův zděšený pohled při Karáskově hrůzostrašném vyprávění: „Napodobil jsem bezděčně výraz Hlaváčkův, a Štursa vzkřikl: ‚Již to mám.‘“²⁹

Odhalení Karáskových rysů ve Štursově plastice naznačuje jejich přítomnost i v představených Hlaváčkových literárních portrétech. Jako by transformací přítelova života promlouval o sobě, zvláště o svých životních tabu, jejichž explicitní podání se (na rozdíl od víceznačného náznaku) neslučovalo se zamýšlenou sugescí krásného života, a to nejen o strážních existenčních, ale i tělesných: již v *Rekapitulaci o díle Karla Hlaváčka* z roku 1930 problematizoval jednoznačnost Hlaváčkovy sexuality, výslovně podněcuje badatele ke studiu erotické dimenze jeho díla, a poskytl tak klíč k přítelově záhadné osobnosti. Jeho sexualitou, poodhalovanou opatrnými nápověďmi, harmonoval zdánlivý rozpor mezi jeho činným členstvím v sokolské organizaci a uměleckým příklonem k dekadentnímu proudu. Vyloučil z ní ženský prvek (opakovaným označením *Manon* ze *Mstivé kantilény* za symbol) a její *jinakost* vztáhl k řecké homoerotice, již – platonickou – implikoval i *sokolství*, v němž „antika žije v stycích mladých hochů mezi sebou.“³⁰ Několikerým odkazem k sobě samému přitom připustil podobnou zkušenost, ba odstínil tak i jejich přátelství: např. zařazením básně *Návštěva* mezi hlavní prameny k studiu Hlaváčkovy erotiky nebo anachronickým tvrzením, že pastelem *Poprava duše* původně Hlaváček zamýšlel ilustrovat Karáskovu *Sodomu*.³¹

Zároveň však varoval před jejím biografickým zkoumáním, *obnažením*, a orientoval badatele k dílu, resp. k jeho *jinému* čtení, které předznamenal svou interpretací: „Manon je nervózní z váhavosti svého abbé a básník končí veršem, že ‚zatím ticho trapné, ticho rozespalé všady, na uvítanou jinému se snáší nad zahrady‘. To slovo ‚jinému‘ podtrhl sám básník.“³² Karásek však také v pozdějších *Počátcích* poskytl životopisnou oporu svému výkladu vyprávěním o Hlaváčkově přátelství s tragicky zahynuvším gymnastou Karlem Hronem, jenž prý mladého sokola uchvátil svou krásou. Sám se však rozhodl příběh svého vlastního vztahu s Hlaváčkem uzavřít svým podáním a nad ně jej nedokumentovat: dopisy, které mu Hlaváček poslal, určil ke spálení.³³ Kontext jeho výzvy ke studiu Hlaváčkovy erotiky přitom otevřel i jejich poměr jako další bílé místo jejich životů.

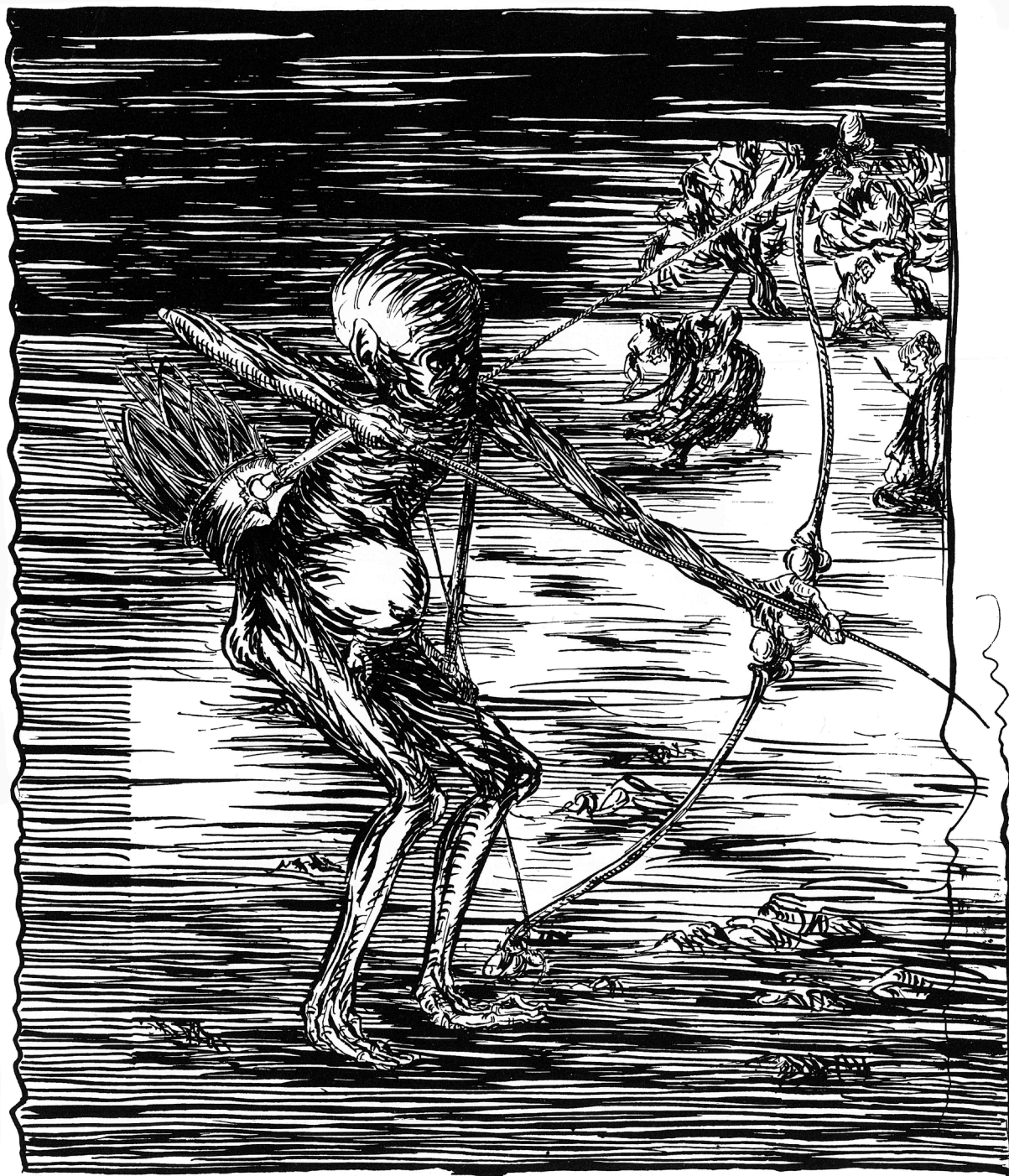
5. Jako se každé umělecké dílo v symbolistní recepci jeví mnohoznačným, obestírá podobná neuchopitelnost i estetistně založený lidský život. Rozpory, nejjasnostmi a neshodami ve vzpomínkách otevřel Karásek ten svůj a podobně i ten Hlaváčkův. Zároveň však jednoznačně stvrdil prožitost obou uměleckých odkazů a zvláště Hlaváčka vytkl jako symbolickou postavu české dekadence, jako tragického umělce, ztotožnivšího svůj životní i umělecký ideál. Současné naplnění jeho díla i života přitom vyzdvihl jako dar, který porovnal s osudem vlastním, mnohem tragičtějším: „Není to výhodou pro mne, že jsem přežil drahého přítele. Čím člověk déle žije, tím více ho prostupuje marnost všeho a u tvořícího umělce je to nejhorší. Umělecká smrt je horší než smrt tělesná. A umělec, jenž se opakuje, je vlastně mrtev.“³⁴



Karel Hlaváček, stránka rukopisných básní *První sonet, Kam vítr tam plášt, Sonet bázrní*, Památník národního písemnictví v Praze.

Poznámky:

1. Z nedostatku místa odkazují ke svým podrobnějším výkladům Karáskova estetismu v disertační práci (K. Kolařík, *Věčné jinošství Jiřího Karáska ze Lvovic*, disertační práce, Praha, FF UK 2012.) a ve studii *Obrazárna* (K. Kolařík, *Obrazárna, Literární archiv* 46, 2014, s. 323–359.).
2. J. Karásek ze Lvovic, *Gotická duše*, Praha 1905, s. 5–9.
3. K situaci po roce 1900 srov. např. D. Vojtěch, *Vášeň a ideál*, Praha 2008, s. 107–208.
4. J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínky*, Praha 1994, s. 72. (dále jen *Vzpomínky*)
5. Zatímco v *Počátcích Moderní revue* uvádí, že Hlaváčkovu báseň zařadil do čísla, které sám redigoval, ve starší stati tvrdí, že k jejímu otištění přemluvil Procházku, když v jednom čísle „vybylo na stránce malé místo“. J. Karásek ze Lvovic, Karel Hlaváček, Otakar Březina a *Moderní revue*, *České slovo* 22, 1930, č. 54, s. 1–2.
6. J. Karásek, *Z nejmladší české poezie*, *Niva* 5, 1894–1895, s. 211.
7. Srov. O. M. Urban, Karel Hlaváček, Praha 2002, s. 26.
8. Srov. *Vzpomínky*, 169.
9. K. Hlaváček, *Návštěva*, *Niva* 5, 1894–1895, s. 54.
10. *Vzpomínky*, 71.
11. Srov. *Vzpomínky*, 164–165, 178–179.
12. J. Karásek, *Úmrtí*, *Literární listy* 19, 1897–1898, s. 301.
13. Srov. např. *Vzpomínky*, 170, 212–213.
14. J. Karásek, *Báseň*, *Moderní revue* 8, sv. 8, 1898, s. 99–102, zde s. 99.
15. J. Karásek, Karel Hlaváček, *Literární listy* 1, 1923–1924, s. 51–53, zde s. 52.
16. J. Durych, Jiří Karásek ze Lvovic o Karlu Hlaváčkově, *Akord* 1, 1928, s. 267–268.
17. K Hlaváčkovým *Žalmům* srov. P. Kovařík, *Literární mýty, záhady a aféry*, Praha 2003, s. 72–83.
18. J. Karásek ze Lvovic, Karel Hlaváček: *Žalmy*, *Polední list* 9, 1935, č. 1, s. 4.
19. J. Karásek ze Lvovic, Karel Hlaváček: *Žalmy*, *Polední list* 9, 1935, č. 1, s. 4.
20. Srov. A. Hartl, *Epilegomena k Hlaváčkovým Žalmům*, Praha [1935].
21. J. Karásek ze Lvovic, *Úvodem*, In *memoriam Karel Hlaváček 1898*, Kladno 1928, s. 5–6, zde s. 6.
22. J. Karásek ze Lvovic, *Báseň psaná v noci po smrti Karla Hlaváčka*, In *memoriam Karel Hlaváček 1898*, Kladno 1928, s. 16. Hlaváčkovu smrt reflektoval ještě v básni *Vůně smrti*, v níž se rovněž zamýšlel nad přítelovým mlčením, srov. J. Karásek ze Lvovic: *Pisně tulákovy o životě a smrti*, Praha 1930, s. 80.
23. J. Karásek ze Lvovic, *Úvodem*, in: Hlaváček, Karel, *Dopisy Karla Hlaváčka Marii Balounové*, Kladno 1926, s. 9–11, zde s. 9.
24. J. Karásek ze Lvovic, *Vzpomínka na Karla Hlaváčka*, *Literární rozhledy* 12, 1927–1928, s. 281–283.
25. Srov. *Vzpomínky*, 20, 27.
26. Srov. *Vzpomínky*, 177–178.
27. „Vím datum přesně, poněvadž mně dal Hlaváček čísta koncepty těchto básní po vydání své „knihy aristokratické“ a poněvadž jej k *Žalmům* inspiroval můj překlad (rukopisný) *Verlainovy Sagesse* [...]“. J. Karásek ze Lvovic, Karel Hlaváček: *Žalmy*, *Polední list* 9, 1935, č. 1, s. 4.
28. Dopis Jiřího Karáska ze Lvovic Otto Girgalovi ze dne 25. 1. 1946 (LA PNP, fond Otto Girgal). Sám Karásek dokonce do *Pisní tulákových* zařadil báseň nazvanou *Pozdě k ránu*, srov. J. Karásek ze Lvovic: *Pisně tulákovy o životě a smrti*, Praha 1930, s. 22.
29. *Vzpomínky*, 215. K tomuto Štursovu dílu srov. P. Wittlich, Jan Štursa, Praha 2008, s. 57–60.
30. J. Karásek ze Lvovic, *Rekapitulace o díle Karla Hlaváčka*, in: K. Hlaváček, *Kritiky*, Praha 1930, s. 103–112, zde s. 108.
31. *Sodomou* zde Karásek zřejmě minil *Sexus necans*, obsahující řadu básní odmítajících sexualitu ve prospěch



Karel Hlaváček, návrh na obálku cyklu *Prostibolo duše* (detail), 1896–1897, kresba tuší a křídou, 65×46,5 mm, Památník národního písemnictví v Praze.

platonismu. V roce 1895, kdy vyšla, ještě Hlaváček s *Moderní revue* nespolečně pracoval jako výtvarník.

32. J. Karásek ze Lvovic, Rekapitulace o díle Karla Hlaváčka, in: Hlaváček, Karel: *Kritiky*. Praha 1930, s. 103–112, zde s. 109.
33. J. Karásek ze Lvovic, Úvodem, in: K. Hlaváček, Dopisy Karla Hlaváčka Marii Balounové, Kladno 1926, s. 9–11, zde s. 9. Podobně cenzorsky údajně zasáhl buď sám nebo společně s Procházkou, když část Hlaváčkových „veršů z dob školáckých“ spálili – tento „ostatek propadl ohni a zapomenutí...“ J. Karásek ze Lvovic, K psychologii tvorby Karla Hlaváčka, *Národní listy* 75, 1935, č. 107, s. 4. Karásek zřejmě ještě předtím část přítelovy rukopisné pozůstalosti – opisy cizích básní – zničil, aby nebyly pokládány za jeho práce, srov. *Vzpomínky*, 183–184.
34. J. Karásek ze Lvovic, Řeč nad hrobem Karla Hlaváčka, *Tryzna za básníkem Karlem Hlaváčkem*, Praha 1930, s. 13–17, zde s. 16.

Miroslav Fišmeister

připravuje
Pavel Petr



Foto: Eduard Stuchlík.

Narodil se 23. dubna 1976 v Brně.

Po maturitě na gymnáziu pracoval v různých dělnických profesích (mj. v brněnské ZOO, je amatérským přírodovědce).

Vydal básnické knihy - Ten stůl je nízký! (Petrov, Brno 2005), To okno je malé! (Carpe diem, Brumovice 2006), Aspoň že postel je pohodlná... (Carpe diem, Brumovice 2007), Pískoviště (Pavel Mervart, Červený Kostelec 2007), Z (Větrné mlýny, Brno 2009), Pieter van den Hoogenband (Edice H_aluze, Ústí nad Labem 2010), Šel jsem tím městem... (Česká Třebová očima fotografa a básníka) (Oftis, Ústí nad Orlicí 2010; autor fotografií Jaroslav Plocek), Barva času je žlutá (Vetus Via, Brno 2011), Nohy z Kalymnosu (Druhé město, Brno 2012), Dvoji dech (Carpe diem, Brumovice 2013), Entasis (Carpe diem, Brumovice 2014), Od agamy po Zuzanu (Carpe diem, Brumovice 2015). Miroslav Fišmeister žije v Brně.

Jen tichý bílý šustot
jak mravenci při cestě
z vřetenuškového konce louky na ten druhý
prolézají mou hlavou.
Ležím na zádech, nahoře bílá oblaka.
Muž zelený jako mořská tráva
a muž zelený jako mateřská školka,
tiše srkající podzemní čaj,
z mravenčí cesty
dívají se na obraz, který se vyvinul z kiosku.
Kapesníkem jednoho kubánského divčího
orchestru
- zdalipak mívál sólistu? -
si utírají sůl,
která zní jako klavírní Karthágo.
Můj pohled sklouzl po tvé kůži
jak kapka vody po listu.
Kvak.
Žbluňk
do bílé ulice.

Když hraješ na klavír,
který uvnitř nemá struny,
z prstů ti prýští mléko
pro lvíčata na podlaze.
Když hraješ na klavír
naplněný vodou,
cihly se dívají, jak se ti z jizev
prořezávají zuby světla.
Když hraješ na klavír
v němž je třesk hvězd,
hráškové vázanky
se samy žehlí.
Když hraješ na klavír,
improvizuj mě, prosím, ať
zaslechnu v cinkotu
tvým synkem rozkládaného nádobi
a bílých papoušků a jejich peříček
jeden z těch příběhů,
které pro něj vždycky vyčteš
spícím ptákům zpod víček.

Byl kníratý jako motor jeho lodi,
ale miň kostnatý a tvrdohlavý.
Ryby posílal po jedné v košíku.
Dovedl se smát jako jiskrný taxík,
jako ten modrý,
i jako ten červený,
ale oblečen byl vždycky černobíle.
Když bylo horko, pak ty tropy
při nichž se práší z oslíků
a bohyni podobná píseň ještě neví,
že její zpěvačka dobře skončí:
kéž i ty skončíš dobře v řecké modři! -
nerýmoval se sinantropy;
rýmoval je s Celanem.

„To máš“ – vypočítával na prstech,
hledě na milovanou Umbrii,
„kameny, kameny a kameny.“
Druh poslouchal – pozorně –
a přitom přemýšlel o jemnosti,
na niž myslí,
když do kruhů stáčí
hrubé konce lan.

Dřevo
a radost
jak Pipi nad pi-
hou
jak kobyłka máš
uši na nohou
Zenová kata. Houpy
hou.

Příliš postavený dům
čas od času vypálí míč
Sešplhal jsem do něj
po liáně z pěstních klínů,
za uchem počasí,
vítr mi vmetl do očí
pramen ovčích vlasů
Dům chtěl do lesa:
nelze se tam dostat jinak než pod srdcem,
řekl jsem mu.

BULLERBYNSKÁ PÍSEŇ NA RASMUSSENÍK

Komár s mrazem – a já hledám
tyhle trýzně slovíčka
spolu nechodí. – – –
na ledě si tady ležím,
na sněhu a na ledě, oj! ted pátrám, dívám se,
až mi klapou zuby. o čem budu zpívat:
to jsem já, sob s velkými parohy!
aja – aja – ja. oj! já hodil silou špici
jsou to zkazky na vrhacím dřevisku
z oněch časů a má zbraň se vklála býku
z oněch časů vprostřed důlku jeho pánve,
komářích hejn, že se zatřás' pod tou ranou
z oněch časů až se svalil a pak ztichnul.
kdy mráz dusí,
který mysl omamuje, oj! vždyť zpěvy
když své údy roztahují chtějí sílu
po náledí – a já hledám
to jsem já, slovíčka.
aja – aja – ja. tu je píseň
tu je zkazka.
oj! vždyť zpěvy a kdo zpívá –
chtějí sílu, jsem jen já.

PÍSEŇ PÁTÉ BULLERBYNSKÉ PRINCEZNY

Ó mé bílé, bílé mšice!
Ó mé bílé, bílé bedlobytky!

PÍSEŇ DĚTÍ PROBOŠTA CHRUSANDERA

rozpuštěné ostrovy
vorvaň:
poprvé
vorvaň:
zase
neporazitelný jak katthultské prase

PÍSEŇ DOŠKÁŘOVA SYNOVCE

Snop trávy nasazený na hlavu.
Já mám na hlavě spíž.
Muž nemusí být krásný,
ale střecha, ta je nakloněná.

KRAJINA NA PLÁŽI PO ODLIVU

Chov květináčů
povaha změn v slunečniku
(Bříška (polo)kouli –
pohovka do měkka vycpaná
plážovými slunečníky)
z písku na pláži trčí jakobystehna
Ty, sexovačka příboje,
sexovačka přílivu.
Jediná dlouhá věta bez příkrývky
racci s popsánými křídly
rozsypané vejce
(Krajina v krajině
(té se účastní soumary) – –
nad vymyšlenou krajinou,
virtuózní jak lastura,
se vznášejí pavučina blesku)
křída plamene
hřadující jako slanečci
kolotoče se otáčejí jako obrovské želvy
hned trojice krásných Helen –
modrobílá, modrožlutá a šedobílá
Struktury: růst
Nadkrajina
kam posíláš obojí:
ústa svých lodic a lodice svých úst.

Ivan Vyrubiš

připravuje
Pavel Petr



Foto: Dalibor Novotný.

Vlastním jménem Ivan Kříž.
Narodil se 30. listopadu 1941 v Likieru v okrese Rimavská Sobota na Slovensku.
V letech 1962–1968 studoval na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Pracuje v oboru kresby, grafiky, malby, objektu a působí jako výtvarný pedagog, v letech 1992–1996 se stal docentem, vedoucím v ateliéru kresby a grafiky na FaVU VUT v Brně, v letech 1996–2002 je vedoucím kabinetu a v roce 1993 habilitoval na docenta. Od roku 1974 vystavuje své sochařské a malířské dílo na řadě samostatných výstav. Básně prozatím knižně nepublikoval.
Ivan Vyrubiš žije v Brně.

VIDĚNO Z VLAKU ...

*Cvičný poplach
je vlastním otcem útoku*

Jako v agónii míhá se krajina za okny vagónu
Ubíhavá – kvapem ubývá jí a uhýbavá
za stálého přibývání
Podobná šarkanu, jehož ocas už a hlavu ještě
nedohlédneš
/Do pražců praží a dráždivý karbolinový pach
až pálí.../
Sled příležitostných pohledů ven, mezi řečí
o ničem
Ale té hudby kol s okolky – celkem bez okolků
v železniční zemi
Čtené z notové osnovy natažených telegrafních
drátů
Do taktů rozdělené uskakujícími sloupy
Ještě nespáreny, nesvařeny tamtamy spár
do obručí znesvářené buší
Přesto rytmicky odbíjejí čas a rychlost cesty:
PRESTO
A děti – ty děti nenasytně celou jízdu
s hlavou ve větru
/To my kdysi i se štiplavou jiskrou v oku
cosí nečekaně vyhlíželi/

Do náspu ohňovým písmem vypálené, vepsané
popelavé znamení
K vidění, ku slyšení, ke čtení je rozevřená
kniha krajiny
Vítr se probírá, prodírá sem a tam jejími listy
Cenzorsky cásá a trhá ty, kterými není si jistý
Texty jsou trestí jsou testy jsou tresty – to všechno
dávno zakouším a vím
V dále běží film olemovaný krajkou horizontu
hor a podolkem dolin
Země na konci světa, ultima Thule,
kraj nedosažitelná?
Zdola se vzhůru plazí, sinavá se vine, dusivě
se omotává kolem kopců kraja vyniklice
– silnice
Všude plno nejasných i zřejmých znaků – i na jízdence
TAM a ZPĚT vyzývajících
k opačnému zopakování
/Vše napospas nenasytnému sluchu, čichu,
zraku/
Doživotně zacvakly pouta volnosti poutníku
o holi i bez ní

U tunelu podél trati připravené k pokládání
poházené roury
Obrazné svědectví němé otrocké obrany a vzpoury?
Ne, avšak kdo jste, barabové, do nitra kopce
ponoření jako my do sebe
I bez drábů jsme do smrti raby obecného
a osobního údělu

Za jízdy vyhlížím hříby z okna vlaku
Do zorného pole mi vtrhly nízko nad obzorem
v trhavých křivkách prohánějící se tmavá
télka a ypsilony rozprašené
abecedy ptáků
Opakovaně zabodávám v míjející porost do krve
průvanem vyfénované oči

Je příznakem očekávané zhouby pátrat tak zavile
po setbě spadu dračí?
Houby as vězí v hloubi jako kořeny saxaulů
a důsledky mé četby
Přesto vás vyzývám, deštničky mechu
a podhoubí a nadávkem zaklínám ještě
Vyvolávám na povrch jménem explozi slunce
a deště

Stále a snad raději nevím, zhola nic nemám
a pranic nesoudím z nad hlavou
nestálých buclatých mraků
A přece – a dost děsím se těch podivných
přibývajících hal a stád vraků
podél neúhybných autostrád
Nastalo pokročilé léto a parno přesto setrvalo
Všeho do času a stále dokola – už brzy vyvstanou
trampoty zimy po potížích léta
Kolik marných cest a dalekého volání...
Trhavého psiho sna nás vytrhne opakovaně
vystražené troubení: černá díra tunelu,
nechráněný přejezd
Zato žádné signály a varování na pouti životem
Kolik v potu vymáchaných tílek a nadějí
Kolik vymávaných paží z věčných odjezdů
a loučení na malých nádražích s vápnem
natřenými hrady
/ Krátce stojíme, přichází výpravčí, máchne
plácačkou a strká ji dbalý své váhy pod paži/
Sbohem Karle a Hynku / ještě spěšný pozdrav
Jarmile/
Jako tehdy je romanticky, avšak už jenom
n e m i l e...

V srpnovém parnu cestuje nic moc, z ničeho
rozřehtaných cápků
Na chvíli zbavení pracovních traplů, s páskou
na čele jako Kainovým znamením
Podobni stádu rapů uhnaných honákem, dusají
ryční ve voze
Já o něm, oni o koze – už abych byl z toho
dobyťčáku v trapu

Co jsem chtěl, to jsem si umně vymánil jenom
na sobě
To málo, ještě lenivé, však zasnutí z krásna hlavně
Přisahám jakože prchavý den předchází číhavé
tmě
Obojí rozsvěcující se a stejně tak rychle hasnoucí
– jedno co první
Už přijímám a dokonce ocením i vadnoucí vnady
dne za večera jako cosi temné, tajemné,
jemně najmě
Svištivé hedvábí rána s přechodem, přerodem
v hebký samet noci
Čtu noviny /a tak přemítám/: najednou
ne nakrásně, nad nebe jasné je
že z turecké lázně povstalý
jednou nám bude do duše
mluvit sám mám
/To snad ne, nebo po česku: pro mě za mě?/
Taky hakim – a ským ta čest vlastně?
Je pět sloupů islámu:šaháda, salát, zakát, saum,
hadždž
Sufismus je opojný, v duchu vířím s derviši
Jeden můj verš versus súra, jeho více versa?
Jen v míru jinověrný

Co postávající vůbec vyhlížíme, na co tradičně
stojící ještě čekáme?
Ač novosvětsky nestálí, přec tvrdneme
na místě...
Postoj je i stoj spatný prý, sic...
Jsme tak jiní, jsme tak svoji

Něčí skořápka praská, kdesi na dřevěnou schránku
schladlého těla dutě hroudy buší
Onde v páchnoucí smolce na svět se dobývá
a dere budoucí zřec
Zvonivý, jasný, jitřní křik: jeho první exklamace
a exkulpace za dědičný hřích
Jedeme
Koldokola zeje les, potok zde je, předěl jez
Přesvrch třpytivé perly i sviním marnotratně leje
Visoucí se dým odkudsi, a planý poplach jako
před rokem
A v poletující odrhovače drhnoucí rým
A...
Blíží se konečná, bázeň je věčná, je po boji,
je před útokem

(Jeseník – Ramzová, srpen 2006)

M A L Á Š A L A M O U N O V A P Í S E Ň

Pod linkami kopečků lehce zvlněného obočí
zejí pralinky Tvých očí
Tolik hořkosladkých příslibů, které obojetně
tají...
Lepkavě chycen, uhranut, umanutě – jako dítě –
žadoním
Jen víc a houšť slibnými ústy šlehej smetanu
svých zubů
Bělostnými perličky o kovadlinky svých protějšků
neslyšnou zvonkohrou cinkej
Stříbrnou lžičkou štelhbitého jazýčku vybraná
medová slůvka nabírej
V hebký krém šalivé chuti je dovádívě vymíchej
Oblož šťavnatými plátky mandarinek rtů,
a pak už už nabízej přestědře porcovaný
v refrénech polibků
Ty přejná cukráčko kyprého úsměvu starořecké
koré
Vše na žilkovaném mramoru svého těla podávej
Častuj mě až do krátkonohé lži sytosti,
Ty, která zlatavými trubičkami
hojně obkládáš bělostný tác svého čela

Hltavci marnosti – v třpytivých závějích
prachového cukru slasti se brodíme
Vzrušení vůni skořice, zobající slané mandle
nadějí, libující si v trpkosti vína
Na našem obzoru bobtná mrak zvyku,
přesycenosti a stáří rozfoukaný
stále občasnějšími poryvy vášně

(2007, 2009)

The Exhibition of Rudolf Kremlička in the Regional Art Gallery in Zlín

Pavla Pyšná

This year's liberal series of exhibitions in the Regional Art Gallery in Zlín is dedicated to Rudolf Kremlička (1886–1932), a leading personality of the Czech art scene of the 20th century.

From March 1st to April 30th, 2017, the multifaceted works of one of the founders of Czech modern art have been carefully selected and put on display on the ground floor of Building No. 14 at the 14|15 Baťa Institute. All of the major aspects of the artist's work that are characterised by the blending of figures into the landscape are on display in the exhibition. The core of the exhibited works stem from the existing collections of the organising institution and has been complemented by an additional four dozen paintings on loan from other public galleries in the Czech Republic.

The exhibition follows Kremlička's artistic journey from his early works that began defining his particular genre through his compositions that approach the complexity of the artist's ideas that shaped modern art. It continues through to the period of his final artwork of increased emphasis of the senses. A reprise of the exhibition is planned to take place in the Vysočina Regional Gallery in Jihlava.

Not to be known is an enviable experience

Otto M. Urban

Several notes to the artwork of poet Karel Hlaváček from the art historian and leading expert of Czech decadence, Otto M. Urban (author of the monography of Karel Hlaváček and also the book entitled *V barvách chorobných (In the Ill Colours)*, co-written with the Moderní revue) accompanies the exhibition of paintings and manuscripts that were on display the Regional Art Gallery in Zlín. The exhibition, entitled *Jsou ohně marny (The Fires are in Vain)*, primarily focuses on the artist's self-portraits. In this article, we are also featuring Otto M. Urban's text *Self-Portraits Create a Fundamental Part of Hlaváček's Artwork*. Special interest in his own facial features, respectively their inner world and the analysis of it, is one of the cornerstones of the themes of decadent symbolism. The text also reflects on Hlaváček's peak works – drawings from the cycle *Prostibolo duše (The Bordello of the Soul)*.

Antonín Sládek. Between Prague and Paris

Ivan Bergmann

To commemorate the 75th birthday of painter Antonín Sládek (1942–2009), the Regional Art Gallery in Zlín organised a retrospective exhibit that followed the development and span of his work with special emphasis on his painted works. On display in the exhibit one can find his early pieces created when he studied at the Academy of Arts and Architecture and Design in Prague and when he worked in the atelier of A. Fišárek. In the 1970's, he was one of the leading artists who specialised in the design of Czech film posters. Scenes from his atelier and still life were characteristic in his works during his time in Paris, where he lived between 1980 and 1989. Sládek's central themes at the end of the second millennium were the environs of cafes and pubs, as well as their patrons and women whom he captured *in situ* or whose portraits he created in his atelier. Antonín Sládek's work is evidently an admiration for the Paris modernism and its influence, including the Nouvelle subjectivité movement.

Transformations of the Works of Zbyšek Sion

Eva Čapková

Zbyšek Sion is one of our most prominent painters. His artistic roots began in the 1960's when structural abstraction, which was later called "informel", controlled our domestic scene. Sion's painting expression passed through various stages of development; from abstract to figural painting – in order that the artist could eventually link both means of artistic expression. Yet his work still has an inner logic and coherence. Today, as well as before 1989, Sion ironically comments on the current social events and highlights the injustices that happen in the world around us.

The Photographic Space of Rudolf Sikora

Daniela Čarná

Rudolf Sikora is an author, whose works bind various associations together and cannot be circumvented with any other type of central issues of the local art history ranging from the 1960's to today. This is an even greater reason to celebrate that his atelier continues to offer new discoveries. The exhibition entitled *Sam s fotografiou (Alone with photographs)* at the Gallery Umelka in Bratislava (2016) curated by Katarína Bajcurová, focused on the complex presentation of Sikora's photographic works as a documentation of the development of his works from the 1970's until today. Even now, with the lapse of several decades, this is an authentic testimony of the difficult period in which he first began his career, and the timeless ideas that have not lost their meaning and power behind their testimony. Since 1970, when the organisation began preparing the legendary exhibition *I. Otvorený atelier (The First Open Atelier)* that featured his most celebrated piece – a segment *Z mesta von (Out of the City)*, Sikora has belonged to the group of influential initiators and commentators of social life. Nonetheless, the creative tension and the feelings of solitude, but also the unavoidable need for humility (the author and the man – hence "us") before a problematic world, in which we go beyond, are reflected in the titles of his two monographic exhibitions: *Alone against myself* and the most recent *Alone with Photographs*.

The soul is the concept of the water sprite

An interview with Marian Palla

Prepared by Ivo Sedláček

Marian Palla was born in 1953. The greater part of his life and work is connected to the city of Brno, where he studied the double bass at the conservatory. From 1994 to 2011, he taught at the Faculty of Fine Arts and eventually at the ateliers of Multimedia, Concept and Environment. He currently lives and creates in Střelice near Brno. Since the 1970's, he has been working in unofficial art circles; his work is quite non-traditional and broadly "intermedial". For example, he often paints with mud, or uses the widest conceptual approaches and conceptual art events, the phenomenon of the human body in the visual arts. Since the 1990's, he has published a series of literary titles. In 2016, he received the Moravian Gallery's Michal Ranný Award for the "specific contribution in the field of art".

The interview deals with Palla's transition from music to visual art, the totalitarian period and its influences on his art, as well as his work presented in the galleries, including his physical acts, his written concepts, minimal recordings, projects in public spaces, etc. The author combines his personal experience, humor and the earlier inspiration of Zen. In closing, he raises the fundamental question about the meaning of art in today's society, such as "if I were to create art on a deserted island..." or "if no one ever realised or knew what you did, would you still do it?"

Per Aspera ad Astra. Free Body Culture in Germany a hundred years ago

Olga Búciová

The so-called "free body culture" is a celebrated phenomenon that accompanied the social atmosphere during the first decades of the 20th century. An extraordinary passion and diversity for this phenomenon manifested itself in Germany. Naturism (nudism), "Nacktkultur" or "Freikörperkultur" refers to the diverse range of individuals, associations and unorganised groups who promoted nudity as a way of associating the (modern) human to nature, to the rediscovery of a natural essence and an expression of individuality. The idea of a program that practices free movement without clothing in the modern context sprang up in the 1970's and was closely linked to the preservation of animals, vegetarianism, natural healing, alternative ways of life and the all-round cultivation of personalities. Through an authentic, direct experience, nudity strongly resonated as a symbol of social egalitarianism, transformations of ideological settings and especially a general anticipation of the major changes that the new age was about to bring. Unraveling the intellectual hotbed of this wave is however more complicated than it may seem at first glance. It is a mixture of approaches and theories from various

areas, such as hygiene, psychology, sexology, medicine, race theory and eugenics, as well as feminism, and the spiritual sphere of life and art.

Milan Klimeš / The Forgotten Personality from Olomouc – not only from the art scene

Ladislav Daněk

This article presents Milan Klimeš (1947–2013), an artist from Olomouc, who was a very versatile, artistic personality and was often accompanied by rumours that he was a lonely runner. In addition to painting and drawing, he was a poet, a director of poetry recitals, a curator, a documentarist, a sound and visual documentary archivist, as well as an art teacher. Although he met with a number of artistic personalities throughout the entire republic, his own artistic creations were not truly known – not even in Olomouc – where he began working in 1966. Nonetheless, we have known his art work since the end of the 1960's when he was, like most other young people, influenced by surrealism. From the 1970's, he painted wildly colourful pictures – the figures were somewhat like characters from Georges Rouault or James Ensor – heads and faces that seemed to be the themes of a “human tragicomedy”. In addition, to this, with a tremendous enthusiasm, he focused on the landscape of the Haná region – the “low horizon over which spans the high heavens”, as if he were able to understand this metaphysical overlapping. The real highlight of his career was quite a different artistic position and geometry; he combined elements of the sensual human with elements of geometry (circles and squares). He worked with light as the “bearer of visual information”. Geometry – as he himself said – is a “quarrel between the cubic and spherical principles”. From 1990, geometry could be seen in most of his works that had remained completely hidden from the public. Today, however, we imagine these creations as apparently original in the field of Czech post-war geometric art. Last July, the Caesar Gallery in Olomouc realised the first attempt at a retrospective insight into his legacy.

Lego – Images

Daniel Balabán

The painter Daniel Balabán was born in 1957. He studied at the Academy of Fine Arts in Prague (1979–1984) and from 1993, he was the head of the painting atelier at the Faculty of Art at the University in Ostrava. In this article, the painter himself describes the background, objectives and possible meanings of his two paintings from 1994 that featured the theme of Lego. “It's been more than 20 years since I painted these pictures. The inspiration was simply Lego. In the picture that I have called *Lego Universe* - named after the eponymous Lego series – one will see two images that are built against each other. One of the quotations from Rembrandt's *The Sacrifice of Isaac*; the second is the painted scene of Lego blocks that depict the conquest of space. In their interactions, they produce various contexts and pose various questions. For instance: How is the human story depicted in the story of the cosmos? Does technology bring about something positive in human relationships? Does it endanger our feeling of meaninglessness – whether it is physical or psychological? To what extent are we engineers of our own lives and to what extent are we victims of our own fate? Or are we merely a biological given?

And then I called the second Lego series, Lego on Holidays. I also used a quotation from Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*. It's more or less a story – not religious – but a meaningful, anatomical story. Science and entertainment are in similar positions. In the end, the autopsy found in Rembrandt's painting is played out – not only for the instruction of the doctors, but also for the amusement of the public. Perhaps boredom at the sea brings more interesting and liberal ideas than scientific research. Even if it were only existential disgust, it can still be like a cataract. Perhaps science is able to contribute to humility, to the other “I know that I know nothing”, to the consciousness of shortcomings of objective research methods, to their revisions, to their holistic understanding of the complex world. It is actually this questionability, that I hope still remains today. The lack of depth, the delving into things, caused by an excess of information and the hectic life style forced by liberal capitalism of a consumer society, can lead us to cynicism or to a search for other alternative paths.”

Jan Sokol, Architect and his activities throughout the Region of Zlín

Ladislava Hornáková

The architectural works of the famous Czech architect and pedagogue Jan Sokol (born in Roudnice on May 24th, 1904 and died in Prague on September 27th, 1987) is still clearly worth paying special attention. During that time, he refused the trendy concept of architecture as a science and as a clearly technical process and aimed towards developing an artistic and creative character in his projects. According to him, architecture should not only fulfill the roles of the material and its use, but it should also fulfil the idealistic and spiritual functions. Jan Sokol was convinced that a new, modern style could only be created through the return to the roots and the enrichment of spiritual values. An important, integral part of his architectural creations was primarily a complete series of designs of churches and sacred spaces. In the church, he saw an ideal object for further development of modern architecture. The exhibit of his works at the Zlín Gallery presents his most important projects for the region of Zlín. These include the design for the Memorial and the Tomáš Baťa Church in Baťov – Otrokovice (1941), a church and theatre for Zlín (1960) and the church for Luhačovice (1967). His projects are among the most significant examples of timeless architecture throughout the country and abroad.

The Transformation of Human Figure in the Works of Jan Rajlich, Sr.

Vít Jakubiček

This article is dedicated to the development of the displaying of the human figure in the nearly seventy-year career of painter, graphic artist, designer, pedagogue, and publicist Jan Rajlich, Sr (1920–2016). The dominant transformations that appeared in his drawings, sketches, paintings and graphic design proposals were demonstrated on the background of his work from the 1930's until the first decade of the 21st century.

ARCHIVE

BUSTS

Commemorating the Portrait of Karel Hlaváček in the Literary Works of Jiří Karásek from Lvovce

Karel Kolařík

This study examines the way in which Jiří Karásek of Lvovce was depicted in his commemorative essays, as well as in the critiques of Karel Hlaváček. First, we are briefly introduced to Karásek's aesthetic concept (ie. a fictitious, artistic autobiography) and later we are provided with a comparison of other various, individual episodes that demonstrate the fictitious nature of this information. In the published texts, he highlights Hlaváček's personality through the characteristics, unveiling Karásek's projection into the ambiguous portrait of Hlaváček.

POETRY

Ivan Vyrubis /pseudonym of Ivan Kříž/

Miroslav Fišmeister

Prepared by Pavel Petr

In this year's first poetry column, we are introducing two poets whose lives are directly connected to the city of Brno.

The first author is a representative of the older generation of poets – sculptor and painter Ivan Kříž – whose poems were written under the pseudonym Ivan Vyrubis. His friendships with other poets associated with the legendary poets from Brno and Moravia include Jan Skácel and Oldřich Mikulášek. He also had a very close relationship with philosopher Josef Šafařík.

The second poet, Miroslav Fišmeister, is more than one generation younger. He is an amateur naturalist and his poems have appeared in magazines in Wales as well as in various anthologies. He is the author of eleven poetry books.

Cesta
k modernímu
obrazu

Rudolf Kremlička

(1886–1932)

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
14115 BAŤŮV INSTITUT, přízemí budovy 14 továrního areálu
1. března – 30. dubna 2017

www.galeriezin.cz
www.14-15.cz

14/15
BAŤŮV INSTITUT

KRAJSKÁ GALERIE
VÝTVARNÉHO UMĚNÍ
VE ZLÍNĚ

 Zlínský kraj

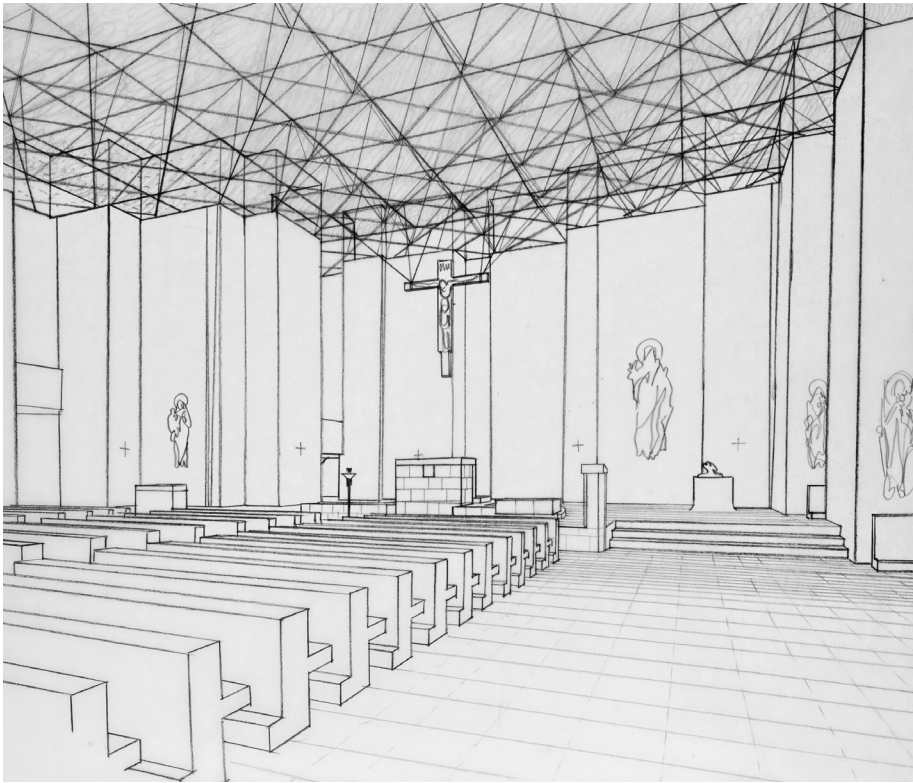



badatelna

Najděte poklady v digitalizovaných fondech
paměťových institucí Zlínského kraje

 Zlínský kraj

Navštivte nový portál na adrese <http://ebadatelna.zlkraj.cz>
a prohlédněte si předměty z muzejních a galerijních sbírek. Přečtěte si zajímavé knihy,
listujte a vyhledávejte články v regionálních novinách a časopisech.





Zlínský kraj

www.galeriezlín.cz