



Bruno Solařík

Znameníť mrtvola aneb Petr Placák výtvarným recenzentem

Ve Výtvarném pátku Lidových novin vyšla dne 30. října 2009 recenze Petra Placáka na berlínskou výstavu Bilder Träume (Obrazy Sny), utvořenou především z děl prvotních surrealistů. Placákova recenze nese funerální název Surrealismus je mrtvý.

Zdrucující neznalost základních faktů ohledně surrealismu se Placákovi v jeho recenzi vymstila velmi přízračným způsobem. Placák se pozastavuje nad jedním z vystavených artefaktů, který popisuje následovně:

„Na kresbě barevnou tužkou na černém papíře jsou brýle podpírané zespoda prstem ruky, která stojí na dvou pařátech s plovacími blánami. Pod ní jsou podepsány veličiny surrealismu André Breton, Tristan Tzara, Paul Éluard a Valentine Hugo. Má tedy zřejmě představovat jakýsi ‚manifest‘, jakési ‚amen‘ autorů o podvědomí člověka.“

S prominutím, ta potvora, kterou popsal Petr Placák (podle něhož surrealisté berou sami sebe smrtelně vážně), není žádný „zřejmě jakýsi manifest“. Jde o jeden z výsledků jisté dočista rozverně hry, kterou si smrtelně vážní surrealisté vypůjčili od malých dětí: jedná se o obyčejnou hru na postupné dokreslování postavy různými autory bez znalosti předchozích částí kresby.

Toto skromné vysvětlení budiž chápáno především coby „jakési amen“ pohádky o Placákově odborné způsobilosti hodnotit surrealismus. Amen s velmi příznačným názvem: „Znameníť mrtvola“. Ano, tak tehdy surrealisté nazývali zmíněnou dětskou hru. A ví to každý zájemce o surrealismus.

No dobře, ne úplně každý, jak se ukázalo...

Pozoruhodné je rovněž Placákovo rozhodnutí vydávat svůj osobní vkus za měřítko umělecké progresivity. Z jeho recenze je zřetelné, že nemá zrovna v lásce tzv. veristickou malbu, tedy obrazy, v nichž surrealisté (samozřejmě nejen oni) zobrazovali fantazijní vize prostřednictvím iluze trojrozměrné perspektivy. Nelíbí se mu, jak je to prý prvoplánové, polopatické atp. (kromě Magritta, ten se Placákovi náhodou

líbí). Na druhé straně má Placák evidentně blízko k pojetí obrazu jako antropomorfujičící hry barev, tvarů a linií, tedy k malbě upřednostňující dynamiku výtvarného procesu. V důsledku pak zcela logicky kritizuje Ernsta a vyzdvihuje Massona.

Proti gustu žádný dišputát, osobní vkus nikdo nikomu nebere. Dovolím si však předpokládat, že kdyby byl Petr Placák něco věděl o surrealismu, jistě by se pečlivě vyvaroval pokoušení stavět v jeho rámci Massona proti Ernstovi. Placák totiž evokuje dojem, jako by snad iluzivní verismus vize byl dogmatem Bretonovy skupiny a dynamická změň tvarů naopak jakýmsi osvobodivým vybočením z onoho dusného dogmatu. – To je však v ostrém rozporu se skutečností. Sami surrealisté sice ve své výtvarné tvorbě rovněž rozlišovali „automatismus vize“ a „automatismus vytváření“, jenže oba tyto způsoby zobrazení imaginativních vizí a procesů považovali za navzájem zcela rovnoprávné. A to platí samozřejmě i o jejich osobním hodnocení tvorby jak Ernsta, tak Massona, kteří byli oba, mimochodem řečeno, členy téže pařížské surrealistické skupiny.

No ale to je přece pravý opak Placákova tvrzení o dogmatismu „pařížských“ surrealistů. A to ještě není všechno. Vždyť on je to navíc i bezděčný důkaz faktu, že tolerance surrealistů ve věcech vkusu či tvůrčí metody byla už v oněch dávných dobách nesrovnatelně širší než jednostranné gusto recenzenta, který je dnes z onoho dogmatismu obviňuje...

Petr Placák má však ještě závažnější důvod pro své funerální hodnocení surrealismu. A neskrývá jej. Především čtenáři Výtvarného pátku se odvážil deklarovat holou pravdu o surrealistických výtvarných dílech, a to navzdory zlotřilým fantomům kunsthistoriků („...žádný historik umění se to neodvážil napsat, protože by byl kolegy vcukuletu rozcupován a zesměšněn“).

Ta pravda zní: „...je to úplně blbě.“

Kdyby to někomu nestačilo, podepírá Placák tento vysoce erudovaný závěr ještě jedním neprůstřelným argumentem:

„...jde o úplnou pitomost.“

(Jeden z mezititulků Placákova článku dokonce hlásí: „Pitomý Breton“; ten mezitulek však musel být mechanicky dotvořen redakcí, protože tak příkrého hodnocení zbaveného jakékoli analýzy by se snad štilil i Petr Placák...)

Pomineme zde maličkost, že stalinský kulturtráger A. A. Ždanov, byť rovněž zrovna nemiloval kunsthistoriky, spílal surrealistům o něco sofistickovanějšími slovními konstrukcemi než dnes Petr Placák, a to už je co říct: poprvé v dějinách se tím snad ze Ždanova stává intelektuál. Ale jen ve srovnání s Placákem. Holt je jiná doba.

Jistě však nebude od věci, podíváme-li se, čím si surrealismus ta holá epiteta od Placáka vysloužil.

Nuže, Placák k nim dospěl po zhodnocení onoho výtvaru, který, jak už víme, roztomile považuje za „jakýsi manifest“. Ano, jde o tu kolektivní kresbu surrealistů, utvořenou dle pravidel dětské hry. Tuto zcela náhodnou, dočista dětskou sestavu totiž Placák prohlásil za výsledek... voluntarismu a intelektualismu.

Dosavadní úroveň vědeckého i nevědeckého poznání nám nedovoluje určit, co Petra Placáka k danému hodnocení vedlo. Snad ho může omluvit fakt, že, jak řečeno, prokazatelně nevěděl, o čem mluví. Taková omluva je však pro autora tvrzení osudná sama o sobě.

A teď to šlo ráz na ráz. Nádavkem totiž Petr Placák tu nešťastnou infantilní kresbu kdovíproč označil za „surrealistickou duchařinu“. To je jako kdyby řekl, že hra na slepou bábu je spiritistická seance.

Pak už mu nejspíš začalo být všechno jedno: když duchařina, tak duchařina. Autor recenze jal se tudíž nakonec srovnávat údajnou ubohost oné údajné duchařiny „s kterýmkoli autentickým okultním předmětem z kterékoli domorodé kultury“.

Tak. Tumáš čerte kropáč.

Jak jsme viděli, pro výtvarného recenzenta Petra Placáka není problém ztotožnit hrušky s jablky a pak je začít sčítat řekněme s bagry. – Čtenáři mi jistě promine, že zde nebudu na oplátku prohlašovat Placákovu recenzi za Čapkovu Matku a následně ji srovnávat s monologem náměsíčného kostelníka. Podobná srovnání nechám na něm. A upřímně se na ně těším.

Do dalších recenzentských let přeji Petru Placákovi hodně dadaistických úspěchů.

listopad 2009

Petr Tesař

Výstava Martina Stejskala v Černčicích u Loun

Martin Stejskal vysvětluje zrod koncepce své výstavy asi takto. „Jednou jsem navštívil přítele F. V. a v jeho bytě spatřil jeden svůj obraz, který jsem 40 let vůbec neviděl.“ Následně si uvědomil, že nejen širší veřejnosti, ale ani mnohým z jeho nynějších, zejména mladších přátel nejsou tyto začátky známy, protože ony obrazy neměly příležitost spatřit. Konfrontace retrospektivy s posledními pracemi se nabídla navíc. A zdá se, že doplňující roli hrála i aktuální možnost prezentovat dílo v Galerii Emila Juliše, kde na podzim 2009 vystavoval další Martinův přítel, Vladislav Zadobílek.

Prvním krok k výstavě tedy znamenal objížďení bytů přátel a svoz obrazů, které pocházely z nejranějšího období těsně před letopočtem 1970 či vznikly v roce

1970 samém. Martin kdesi přiznal, že existuje ještě jakési dalíovské praobdobí jeho tvorby, ale je zřejmé, že tyto práce nikdo nezná.

Byly to plodné dva roky a výstava nám ukazuje jen zlomek Stejskalovy výtvarné invence z té doby. Řekl bych, že jednotliví prvek onoho raného období představuje cosi jako přenos kresby do režimu stříkaného plátna – linka, která tu konturuje obrysy obrazových motivů, tomu bezpochyby nasvědčuje.

Vyslovme předpoklad, že je to nevědomí, které vedle všech mnohokrát už popsaných vlivů určuje témata zobrazení. Zvířecí i předmětné tvary, antropomorfní prvky, vše ovládané nějakou nepřátelskou mechanikou – svět, jenž má tvůrčí proces a obraz sám zaklít do podob, kterým se poté už můžeme jen vysmát. Obraz Pragmaťka je, myslím, dobrým zástupcem této tvůrčí etapy. Obrazy mají od té doby rovněž svůj pandán v kresbách, které se budou vyvíjet paralelně.

Později ustoupí toto pojetí obrazovým cyklům nově interpretovaných hermetických symbolů, iluzivnímu zobrazování nepřátelských objektů, staveb a bytostí v nejrůznějších metaforických podobách, včetně totemů společnosti, propojených na ose strach-černý humor. Tolik pro pořádek a velmi zjednodušeně, protože výstava v Černčicích díla z těchto let – častěji prezentovaná při jiných příležitostech – systematicky programově vynechala.

Tento vývoj tedy zůstává nezasevěnému divákovi skryt – skokem je postaven před nejnovější Stejskalovy práce. Z přeterita před 40 lety se tak naráz ocitáme v praesanti tempore první dekády 21. století. První část výstavy vytvořil pětadvacetiletý M. S. a druhou pětadesátiletý M. S. Autor těchto rádků, který byl k recenzi vyzván zejména proto, že má v paměti i začátky tvorby vystavujícího, si popravdě neumí představit, jak tato juxtapozice působí na nezasevěné. Když se naladím optimisticky, mám za to, že pozornější a zejména vnímavější divák určitě rozezná společnou DNA mladíka i muže v letech.

Věnujme se nyní druhé části výstavy. Náhle se ocitáme v etapě, v níž vrcholí Stejskalova veristicky, iluzivně a manýristicky pojatá ikonografie. Precizní ztvárnění tu už z obrazu přetéká a tvoří jakousi pseudoasambláž, která, pokud bude viset jako obraz ve vašem obýváku, bude hrozit, že vám vychrlí na koberec proud danajských darů. Frank Zappa kdesi zpívá o sajrajtu, který se hrne z televizoru na koberec obývacího pokoje („I am the slime from your video oozing along on your living room floor“ – to je přesně ono.) Vystavené obrazy Všechno, co nám byl čert dlužen a To je ale nadělení z Konzumního cyklu, ale i další, představují z formálního hlediska vyvrcholení cesty, kterou Martin Stej-

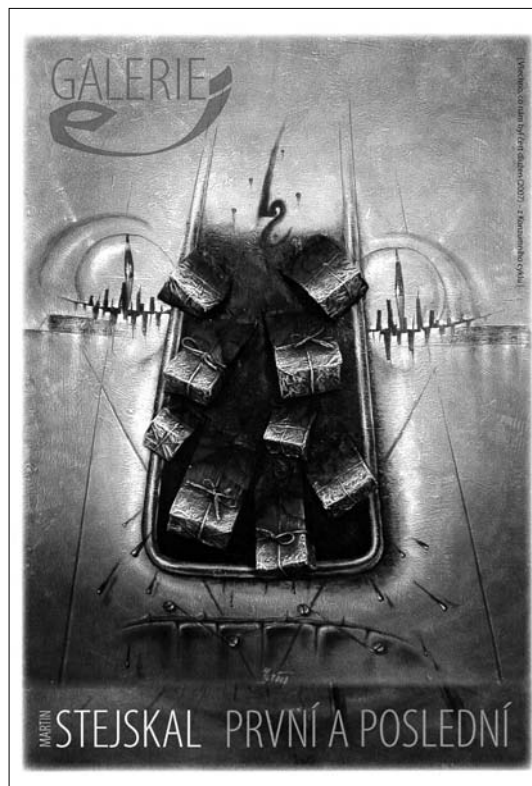
skal započal ve svém prvním období. Obsahově se zabývá, řečeno obrazně, pouze novými strašidly – demaskované totemy společnosti na ose strach-černý humor se nám jenom převlékly do nových hadříků.

Z výstavy se zdánlivě poněkud vymyká ta část, která se váže ke knize Raymonda Roussela *Impressions d'Afrique* (Africké dojmy, český překlad Miroslav Drozd, Dauphin 2009). Zde jsou představeny kresby, které zdánlivě stojí tak trochu mimo. Ve skutečnosti však potvrzují provázanost obou období malířovy tvorby: Stejskal už koncem 60. let získal cenné francouzské vydání Rousselových Afrických dojmů i jeho *Locus Solus* a zároveň se zprostředkovaně dovídal podrobnosti o životě a díle tohoto mimořádného autora. Tehdy se s různým úspěchem pokoušel nalezené originály číst. Sám o tom říká: (Mou) neustávající zvědavost... živil jedním autoři, kteří se s ním osobně znali, tak i někteří z francouzských surrealistů, které jsem poznal osobně a kteří svůj obdiv k RR vyjadřovali nejrůznějšími prostředky. (Například v 70. letech vznikla nádherná tematická výstava malíře Jorge Camacha, nazvaná HARR, jež byla poctou jak R. Rousselovi, tak i A. Rimbaudovi – a Africe...)

V imaginativním světě RR jsem „se okamžitě našel“, neboť svou konstrukcí odpovídal až do minuciózních podrobností světu, který jsem si už dávno objevil sám a který jsem se – nepřilíh úspěšně – snažil zprostředkovat v některých svých starších textech – aniž jsem tehdy RR znal! A to tvrdím i přesto, že mi je známa jeho podivná tvůrčí metoda, o níž se zmiňuje v esejí Jak jsem psal své knihy.

K tomu jen dodejme, že Stejskalova posedlost Raymondem Roussellem představovala výrazné přátelské stimuly pro překladatele obou knih Miroslava Drozda v jeho dlouhé lopotné práci. A vida: první malířovo setkání s Roussellem se datuje do období, které odráží první část výstavy; první český překlad *Locus Solus* vychází v roce 2002 a Africké dojmy v roce 2009, tedy v etapě, již je věnována její druhá část.

Řekli jsme, že rousselovská část expozice má těžiště v ilustracích k Africkým dojmům. Vzpomeneme-li si na některý z Rousselových textů popisujících předmět, osobu nebo výjev, těžko nalezneme přílehavější výtvarné analogie a reflexe,



než jsou ony Stejskalovy: výjevy „zalidněné“ bujícími samoznaky, vyrazujícími za svými akcemi na plochu obrazu. Pečlivost a vzpomínaná minuciozita zpracování je adekvátní inspiraci, ale ob stojí i bez literární předlohy.

Rousselovské Náplavy jsou asamblážemi objektů bezpochyby vyvržených na břehy Konga a Nilu, zbytků našich klukovských představ a snů o Africe. Celé výstavě vévodí mohutná Schránka na nepojmenovatelné předměty (Pocta R. Rousselovi), objekt z roku 2009 (reprodukce viz *Analogon* č. 57/2009, str. 108), relikviář zhmotněných afrických dojmů, „objets trouvés“ od Emila Holuba po Jana Švankmajera.

Na závěr můžeme říci, že Stejskalova černičická výstava představuje rekapitulaci výstavy sui generis, trochu odvážnou svým pojetím. Výstavu, která sice zdaleka neprezentuje všestrannou aktivitu autora, ale skokem od prvního k poslednímu připomíná a zdůrazňuje společnou podstatu jeho tvorby – kritickou reflexi záluďné reality rozkládající se všude kolem nás.

Pro úplnost: po vernisáži výstavy byla promítnuta animovaná vize Martina Stejskala „Xofferus“, která tvořila doprovod pro hudbu – scénické provedení Paganiniho *Capriccii*.

Martin Stejskal: První a poslední, výstava obrazů v Galerii Emila Juliše, Černčice u Loun, duben – červen 2010