

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH
BUDĚJOVICÍCH**

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**DIALOGY A KONFRONTACE – FENOMÉN
PSYCHOLOGIČNA V NOVĚJŠÍ ČESKÉ TVORBĚ**

Martin Horák

Knihovna JU - PF



3115172727

Vedoucí diplomové práce: Roman Kubička,
akademický malíř

České Budějovice 2006

**DIALOGUES AND CONFRONTATIONS –
PSYCHOLOGY PHENOMENON IN CREATION OF
THE RECENT CZECH GENERATION**

ANOTACE:

Diplomová práce se skládá z praktické a teoretické části. Teoretická část pojednává o fenoménu psychologična v novější české tvorbě (tj. v malířské tvorbě současných generací). Problém je pojednán jednak obecně jako možné zdroje inspirace a souvislosti s některými psychologickými směry, dále i jako srovnání tvorby několika konkrétních současných autorů (J. Sozanský, M. Rittstein, J. Róna, P. Orišková). Obrazová příloha dokumentuje praktickou část, jejímž úkolem bylo vytvořit volný cyklus figurálních maleb na téma dialogy a kofrontace, zaměřený do oblasti vnitřního světa člověka, jeho citění a prožívání.

This diploma work deals with the psychology phenomenon in art. It consists of two parts, theoretical and practical. The theoretical one analyses the psychology phenomenon in recent Czech generation painting. The theme is treated partly generally as possible sources of artistic inspiration and in connection with some psychological theories, then as a comparison of several contemporary artists' creation (J. Sozanský, M. Rittstein, J. Róna, P. Orišková). The aim of practical part was to achieve a collection of figural paintings. The cycle entitled "Dialogues and Confrontations" tries to look into man's inner world, his feelings and emotions.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, pouze na základě vlastních zjištění a s použitím materiálů, uvedených v seznamu pramenů a literatury.

V Českých Budějovicích dne 26. 4. 2006



Martin Horák

Poděkování:

Tímto bych rád poděkoval vedoucímu své diplomové práce, akademickému malíři Romanu Kubičkovi za cenné a podnětné rady a pomoc při konzultacích.

OBSAH:

ÚVOD	6
ZDROJE INSPIRACE	8
SOVISLOSTI S PSYCHOANALYTICKOU	
ŠKOLOU S. FREUDA	8
JUNGOVA KONCEPCE KOLEKTIVNÍHO NEVĚDOMÍ	
.....	10
PROJEVY A MYŠLENKY EXISTENCIONALISMU	
V ČESKÉM MALÍŘSTVÍ	12
INTERPRETACE A SROVNÁNÍ VYBRANÝCH	
SOUČASNÝCH AUTORŮ A JEJICH TVORBY..	
.....	16
JIŘÍ SOZANSKÝ.....	16
MICHAEL RITTSTEIN	20
JAROSLAV RÓNA	29
PETRA ORIEŠKOVÁ	37
ZÁVĚR	42
PRAKTICKÁ ČÁST	43
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	44
POUŽITÁ LITERATURA	52

ÚVOD

Úvodem bych rád vytyčil některé cíle a východiska své doprovodné teoretické práce. Považuji za vhodné začít objasněním již samotného, možná poněkud abstraktního, názvu své diplomové práce.

Fenomén psychologična bych chápal jako společný rys vystupující do popředí v dílech vybraných autorů. Mělo by tedy jít o vybranou tvorbu, týkající se intrapsychického života člověka, a poskytující určitou výpověď o některých způsobech projekce citění, prožívání, možných psychologických stavů a jejich proměn. Uvedenou problematiku se pokusím rozvést jednak jako obecně možné zdroje a psychologické podmínky umělecké inspirace, vedoucí k tvořivému procesu tohoto druhu, dále bych se chtěl zaměřit na konkrétní díla vybraných autorů, které se pokusím volnou úvahovou formou interpretovat.

Téma samo o sobě je natolik široké, že považuji za nemožné svou práci pojmut jako obecný, stručný přehled současného českého malířství a vytyčit všechny aspekty psychologična v něm obsažené. Zároveň se domnívám, že v současnosti nelze zcela objektivně rozlišovat mezi tzv. „velkým a malým uměním“ a učinit tak jakýsi obecně platný výběr nejdůležitějších současných autorů. Ostatně pokud jde o interpretaci malířského díla z pohledu diváka, jde vždy především o odraz vlastního niterného prožitku, který snad mohou případné objektivní informace pozměnit či upřesnit, ale přesto jde stále o subjektivní úvahu nebo pocit.

Pokud se budu zmiňovat o fenoménu psychologična, nelze jej podle mého názoru vnímat pouze izolovaně jako zcela vědomý úmysl autora, který by bylo možno z obrazu jasně dešifrovat a popsat. Kdyby tomu tak skutečně bylo, byla by interpretace i má práce pouhé luštění předem připravených hlavolamů. Daný problém bych vnímal spíše jako jev, vycházející z konfrontace mezi autorem, divákem a obrazem, přičemž obraz hraje roli spojovacího článku a stává se jakousi projekční plochou duševních procesů obou zúčastněných. Malířské dílo v této poloze pak již nelze vnímat pouze jako

statický ukončený obraz, ale stává se spíše dynamickým materiálem, nabývajícím mnohdy podob v různých ekvivalentech vnitřního duševního prostoru. V tomto ohledu bych mohl asi stěží hledat příklady malířských prací, kde by bylo možno vliv psychologična zcela vyloučit. K nevědomé projekci může nakonec snadno docházet i při pozorování nebo vytváření zcela neuměleckých objektů. Svůj výběr se přesto pokusím směřovat k takovým autorům a dílům, které se z mého pohledu jeví jako dostatečně demonstrativní materiál k mému tématu.

Jak z hlediska psychologie a široké škály různých teorií osobnosti, tak i s přípuštěním mnoha možností výtvarného výrazového projevu v různých směrech a žánrech, můžeme samozřejmě nalézat nespočetné množství teorií, jak jednotlivé problémy interpretovat. Sám bych nepovažoval za příliš přínosné sestavovat jakýsi receptář návodů pro analýzu obrazu. Obávám se, že někdy může přílišná teoretická zatíženost našeho vnímání zastínit přímou bezprostřední zkušenost, kterou bych stále považoval za určitou základnu možného pochopení, pokud nechceme stavět pouze na postojích přejatých z druhé ruky.

ZDROJE INSPIRACE

V této části práce bych se rád zaměřil na možné zdroje inspirace vedoucí k psychologickým tématům, i na souvislosti či podobnosti myšlenek některých psychologických proudů a směřování k určitým tématům ve výtvarném projevu.

SOUVISLOSTI S PSYCHOANALYTICKOU ŠKOLOU S. FREUDA

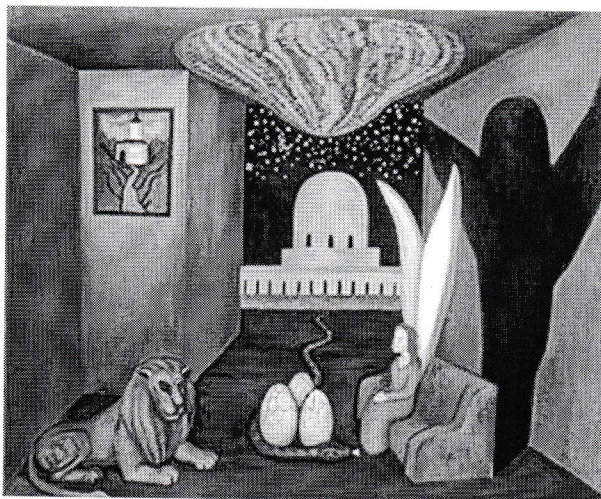
V první řadě nemohu opomenout vliv psychologie samotné, např. vliv Freudovy psychoanalýzy a objevů, týkající se funkce nevědomí na surrealismus. Pro upřesnění bych uvedl část možné interpretace snů podle S. Freuda:

„ Člověk má přirozenou duševní „cenzuru“, která mu nedovoluje projevit se tak, jak by chtěl; vlivem této cenzury dochází k symbolice snové. Když ji dešifrujeme, zjistíme utajená přání subjektu, tj. přání uložená hluboko v jeho nevědomí. Subjek si ve svém nevědomí např. přeje, aby někdo blízký zemřel. Nikdy by takové přání nepřipustil a velmi by se rozlobil, kdyby mu je někdo předestřel. V noci se mu zdá, že tato osoba (otec, matka, manžel, bratr, sestra, přítel, představený) odjíždí. Podobně je tomu s přáními sexuálními. Rytmičný pohyb, chůze po schodech značí soulož, předně ty podélné – hole, deštníky, meče, šavle, pušky, revolvery, kůly, stožáry, telegrafní tyče, věže apod. jsou symbolem penisu, předměty vyhloubené – propasti, díry, tunely, rukávníky, brašny, kapsy, pouzdra jsou symbolem vaginy. “(převzato z: Vlastimil Tetiva – Podoby fantaskna v českém výtvarném umění – AJG 1998)

Snové symboly, mýty a volné asociace lze tak považovat za jeden z možných zdrojů. Při programovém splnění požadavků samotného manifestu surrealismu by tedy mělo jít o přímý automatický diktát nevědomí, bez vědomé cenzury či korekce. Nevědomí samo o sobě by tak mělo podat autentickou výpověď o duševních procesech v běžné denní zkušenosti neuvědomovaných.

Tvoření automatických textů a kreseb může tuto představu splňovat, ale co se týče malířství, jde podle mého názoru často spíše o tvorbu nevědomím a volnými asociacemi inspirovanou, zároveň však poplatnou ovládnutému řemeslu i vědomé vizualizaci převedených obsahu nevědomí.

Vliv surrealismu na současné české malířství rozhodně nelze opomenout, ať už jde o jeho filozofický a psychologický podtext, i co se týče jeho výtvarných forem a vyjadřovacích prostředků. Jeho stopy můžeme sledovat nejen přímo v dílech českých surrealistů, jako byli např. Toyen, J. Štýrský (členové surrealistické skupiny, založené r. 1934 v Praze), dále i v obrazech F. Hudečka, F. Janouška, J. Istlera, V. Tikala nebo M. Medka atd. V různých variantách nelze jeho vliv či příbuznost vyloučit i v tvorbě současných autorů, jež nemusíme prvoplánově označovat jako surrealistickou. Mohlo by jít např. o expresivní tvorbu Z. Siona, groteskní figuraci M. Rittsteina, figurální kompozice P. Oriškové nebo některé symbolické výjevy J. Róny apod.



PŘEDSÍŇ

(olej – plátno – 140/170cm)

Jaroslav Róna – 2000

JUNGOVA KONCEPCE KOLEKTIVNÍHO NEVĚDOMÍ

Jestliže se budu zabývat nevědomím jako možným inspiračním zdrojem, nelze jeho vliv omezit pouze na surrealismus jen proto, že se jím zabýval přímo programově. Vezmeme-li v potaz iracionální stránku a funkci umění samotného, můžeme nevědomí do jisté míry i obecně chápat jako nevyčerpatelný pramen umělecké inspirace.

Osobně je mi v některých případech sympatická Jungova koncepce kolektivního nevědomí, poskytující náhled do archetypického materiálu, vyskytujícího se v dějinách umění od jeho počátku až po současnost. Pro upřesnění pojmu kolektivního nevědomí bych rád citoval některé výroky C. G. Junga :

„ Nejhlubší vrstva, kam můžeme při našem zkoumání dosahnout, je vrstva, kde už člověk není rozlišitelný jedinec, ale kde se jeho psýché rozšiřuje a noří se do psýché lidstva – ne do vědomí, ale do nevědomí lidstva, kde jsme všichni stejní. Stejně jako má tělo svou anatomickou shodnou podobnost v tom, že má dvě oči, dvě uši, jedno srdce atd. Pouze s malými individuálními rozdíly má také psýché svou základní shodnou podobnost. Na této kolektivní úrovni přestáváme být rozlišitelnými jedinci, jsme všichni jedno...“

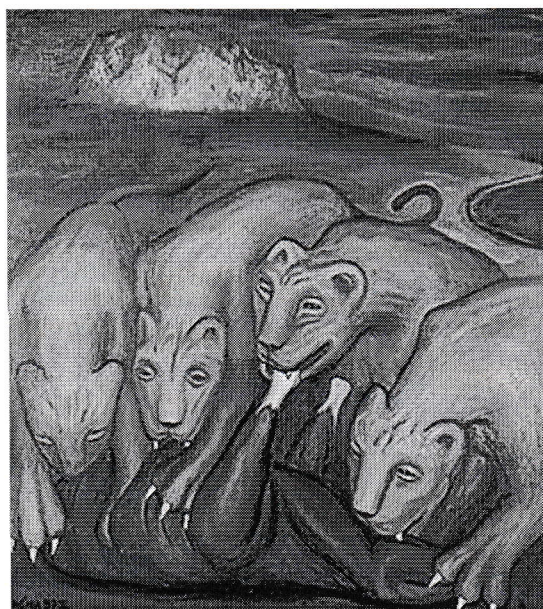
...Nakonec přicházíme k nejzákladnějšímu jádru, jenž se nemůže vůbec stát vědomím – ke sféře archetypické psýché. Její předpokládané obsahy se projevují ve formě obrazů, jež mohou být pochopeny pouze jejich srovnáním s historickými paralelami.“ (C.G. Jung – Analytická psychologie – její teorie a praxe – Praha 1993)

Pokud uvážíme vázanost surrealismu na Freudovu teorii podvědomí, jakožto cenzurovanou schránku vytěsněných, většinou sexuálně zabarvených obrazů, jenž by částečně odpovídala Jungově pojetí osobního nevědomí, můžeme proti tomu např. v některých obrazech J. Róny sledovat v různých proměnách obecně lidská témata, směřující spíše do kolektivní sféry

historických a mytologických souvislostí. Určitý archetypický či mytologický materiál je v Rónově pojetí často konfrontován s novodobými závažnými tragickými událostmi a problémy moderní civilizace. Jako názorný příklad bych uvedl některé citace k jeho *Umanutým kresbám*:

„ Dítě boží- jeho buclaté nožky a ručky nesou podnos. Je na něm hromada zbytků. Stejných, jaké v Norimberku na filmovém plátně hrnuly buldozery. Zbytků lidí – nás všech...

...Kdesi na pláních severní Afriky smečka lvic trhá maso z tvora, jenž se po dlouhém trpném vzdoru proměnil ve směšnou loutku. Ty, co jsou vepředu, rvou co nejvíce, ty v zadu překvapivě klidně čekají, až na ně dojde řada. Na obzoru hoří ruiny starobylého města, nebo jsou to ohně z ropných vrtů?
“(Jaroslav Róna – *Umanuté kresby* – Praha 2002)



Jaroslav Róna - Smečka - 1997 II

olej na desce

159,5 x 144 cm

S obdobně i jinak svéráznou obrazotvorností, pracující s mytologickým materiálem, se můžeme setkat již v mystických výjevech W. Blakea, v Čechách např. v teozoficky orientovaných obrazech a grafikách

J. Váchala, i u prací ostatních členů skupiny Sursum (J. Konůpek, R. Adámek...) a jiných. Mytologické motivy lze samozřejmě zrovna tak interpretovat i z hlediska Freudovy psychoanalýzy, je to spíše otázka úhlu pozorovatele, než dogmatický fakt, který bych se zde snažil prosazovat.

PROJEVY A MYŠLENKY EXISTENCIONALISMU V ČESKÉM MALÍŘSTVÍ

Určitá narativnost obrazu, využívající symbolického jazyka, není ovšem jediným prostředkem, jak vyjádřit projevy psychického života v malířském díle. Rozhodně zde nechci opomenout projevy exprese, možnosti tvarové deformace či barevné nadsázky, jako možné psychologické výpovědi. Rád bych se zde také zaměřil na otázky, vycházející z myšlenek existencialismu a z něho vycházející psychologie.

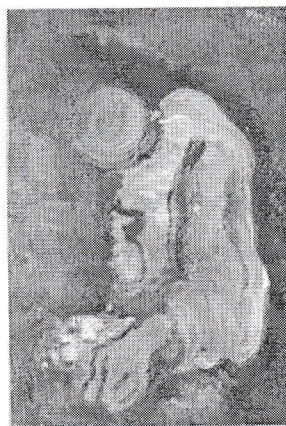
Budu tedy v novější české tvorbě sledovat takové příklady, v nichž budou hrát důležitou roli základní existencionální pocity, jako jsou úzkost, vina, vědomí a strach ze smrti. Vzhledem k tomu, že filosofie existencialismu pojímá podstatu lidské osobnosti jako jev zcela utvářený a formovaný existencí, v níž každý čin tvoří do sebe uzavřený celek, bude člověk v této poloze konfrontován především se sebou samým a spíše s přítomnou zkušeností, než s nevědomými vlivy, jež by snad měly přicházet z jakési vytěsněné oblasti či dokonce z jakési podstaty, existující před existencí. K doplnění bych ještě uvedl citát od J.P. Sartra z jeho anotace ke knize *Zed'*:

"Všechny tyto útěky jsou zastaveny zdí, utíkat před existencí znamená pořád existovat. Existence je plnost, kterou člověk nemůže opustit"(Jean – Paul Sartre – *Zed'/Nevolnost* – Praha 2003)

Nebudu však zároveň vybírat takové autory, kteří by snad nějakým způsobem dogmaticky tvořili pouze "existencialistická" díla. Půjde spíše

o jistou příbuznost a související stopy s některými existencionálními myšlenkami a pocity. Hlavním atributem zde bude především člověk, zasazený do určitého prostoru či prostředí, s nímž je konfrontován. Dalo by se říci, že člověk (figura), prostředí a dále samotný výrazový projev, barevnost i kompozice obrazu tak spoluvytváří jakousi zážitkovou strukturu existujícího subjektu.

Jistou existencionálně laděnou atmosféru bychom mohli bezpochyby najít například v tvorbě Jiřího Sozanského. Zajímá ho především niterné rozpoložení člověka v mezních situacích, včetně vnější konfrontace s aktuálními společenskými podmínkami a problémy. Řekl bych, že u něj jde často o inspiraci ne zcela nepodobnou atmosféře ze Sartrových povídek. Poněkud starším příkladem, zacházejícím s jistou existencionální frustrací, pocity osamělosti i válečnými traumaty by mohly být například expresivní, robusní "rozteklé" figury Václava Hejny či kresebně pojaté výjevy, vyprávějící o vězeňských zkušenostech z koncentračních táborů v obrazech Aléna Diviše atd.



Václav Hejna – Muž u stolu

Pokud jsem již výše zmiňoval tvorbu Jaroslava Róny a Michaela Rittsteina, u nichž nelze vyloučit vliv surrealismu či inspiraci mytologickými náměty, neopomíjel bych rovněž i jisté existencionální motivy a myšlenky vyplývající z jejich tvorby. V této souvislosti bych rád do své práce také zařadil pojem "nová figurace" a "česká groteska".

Nová figurace vznikla na počátku šedesátých let jako reakce na svět, zahlcený neosobním abstraktním uměním. Nejedná se ani tak o umělecký směr, ale spíše o nový vztah ke skutečnosti a člověku. Používá výrazové prostředky ke zdůraznění lidské postavy a emocí. Oproti klasickým směrům minulosti zachycuje člověka v opozici vůči společnosti. Nachází zálibu ve vyhrocených duševních stavech a silné intenzitě emocí ve svém výrazu.

Koncem šedesátých let české umění velmi svérázným způsobem rozvádělo podněty nové figurace do podoby, jež byla také označena jako česká groteska. Ta pak dostává během let sedmdesátých ještě silnější výrazovost v kritickém pohledu na společnost a rozvíjí je až do groteskních zesměšňujících forem. Středem jejího zájmu se stává existenciálně vnímaná situace člověka vrženého do nepříznivého světa. Hlavními tématy této generace jsou tedy člověk a jeho orientace v různých prostorech světa a nalézání vlastní individuality v této často náročné konfrontaci. Jistou atmosféru podobného hledání a konfliktu bych deklaroval částí komentáře Jiřího Oliče k Rónovým *Umanutým kresbám*:

"Tvrdé nárazy a tření opancéřovaných těl. Kde jeden ztrácí pozici, druhý se nepozorovaně vtlačí. Slabší a menší je zadupán kamsi dolů. Ale nic jiného není. Nic jiného neznáme," říká Jaroslav Róna. Střetnou-li se říše přírodní a lidská, je to tragédie, střetne-li se ale říše lidská s božskou je to komedie. Dobře to zní a navíc je to pravda. Tak by se ostatně dalo odpovědět na Závěrečnou scénu Rónova příběhu, kde cituje Lawrence Durrela: "Jakýto obraz tvorstvo skýtá! Všeobecný masakr! Nejkrutější, nejbarbaršnější zákony hrůzně nelidské: bojují o život, vyhlazují slabé, bytost požírající jinou bytost a sama požíraná jinou bytostí... Jestliže Bůh existuje, musí to být jedinež inteligence bez srdce..."(Jaroslav Róna – Umanuté kresby – Praha 2002)

Významnými představiteli nové figurace byli např. Francis Bacon a u nás třeba Jiří Načeradský, František Ronovský, J. Sopko... Stylem nazvaným česká groteska jsou často označovány některé obrazy rovněž J. Načeradského J. Sopka i J. Róny, M. Rittsteina apod.

V této fázi své práce bych nerad budil dojem, že se snad snažím o konkrétní zaškatulkování autorů nebo děl podle jednotlivých psychologických proudů. Sám se domnívám, že pokud autorova tvorba není přímo programově zatížena, vychází ze svobodné inspirace a vlastního svébytného vidění světa, tak má rovněž nárok i na svůj autentický vnitřní život a má svým způsobem i svou vlastní psychologii. Pouze mi přijde v některých případech zajímavé nacházet určité paralely či podobnosti. K některým výše zmíněným autorům se ještě podrobněji vrátím v druhé části své práce a rád bych tímto ukončil tuto kapitolu, týkající se obecně některých možných inspiračních zdrojů a směrů.

INTERPRETACE A SROVNÁNÍ VYBRANÝCH SOUČASNÝCH AUTORŮ A JEJICH TVORBY

V této části se pokusím podrobněji zaměřit na některé současné autory a projevy psychologična v jejich tvorbě. Snažil jsem se pokud možno o dostatečně ilustrativní materiál, proto jsem se zaměřil především na figurální tvorbu, podávající o něco konkrétnější výpověď, než by tomu bylo např. u zcela abstraktních obrazů, u nichž samozřejmě rovněž nelze fenomén psychologična vyloučit. Půjde zde tedy o obrazy již zmíněného Jiřího Sozanského, *Michaela Rittsteina, Jaroslava Róny a Petry Oriškové*

JIŘÍ SOZANSKÝ

V letech 1967 - 1973 studuje na Akademii výtvarných umění v Praze (ateliér prof. Františka Jiroudka). Od roku 1973 se věnuje malbě, kresbě, grafice, plastice, instalacím a environmentům.

Jiří Sozanský je příslušníkem umělecké generace, která se na přelomu 60. a 70. let s vědomím kontinuity a tradic výtvarné tvorby rozhodla pro tradiční výtvarné prostředky, v té době zpochybňované. Od roku 1973 se Jiří Sozanský věnuje malbě, kresbě, grafice a sochařství. Základním tématem jeho prací je lidská smrtelnost, bolest a ponížení, střetnutí bezbranného člověka s totalitou. Koncem 70. let se Jiří Sozanský snažil získat co nejpřesnější představu o povaze a fungování totalitních systémů. Získané zkušenosti později užil při realizaci mnoha projektů uskutečněných většinou v nevýstavních prostorech, například v Malé pevnosti v Terezíně nebo v opuštěném Mostě určeném k demolici. Po roce 1990 realizuje řadu projektů ve valdické věznici a v bývalém jezuitském kostele v Litoměřicích, i řadu akcí, reflektujících válečné utrpení obyvatel Sarajeva, prezentovaných v Čechách a v Bosně a Hercegovině, jež završuje monumentálním projektem Umění v mezní situaci, představený roku 1998 v Bruselu.

Počátky jeho tvorby programově naplňují především protifašistický obsah, teno námět však autor dále rozvíjí, fašismus jako takový se stává symbolem obecně stíných stránek agresivity, násilí a morbidnosti spojené s obecně přítomnou lidskou existencí. Expresivně pojatá malba je často součástí jeho realizovaných projektů vedle jeho plastik ze sádrových odlitků, železných armatur, happeningových záležitostí apod. Ve svých projektech v Mostě se již námětově odpoutává od historicky pojednaného námětu a směřuje k obecnějším otázkám existence jako takové.

„V Mostě začíná být zřejmé, že námětově a významově se už zbavuje pouhých konotací s jejím historicky přesně určeným lidským zvěrstvem a vedomě začíná ohledávat zpochybnělý půdorys lidské existence jako takové, existence vůbec“ (Josef Hlaváček – Výtvarná kultura – 1990)

V Sozanského malířské tvorbě se často setkáme s kombinací různých technik, využívající kontrastu malířského a kresebného projevu, silné exprese ve spontánních barevných plochách a úhozech oproti soustředěné propracovanosti anatomických detailů či geometrické přesnosti lineárně pojatých interiérů.



Na čenobílé reprodukcii pozorujeme jakousi zápasící změť ženských a mužských aktů. Jedná se o Sozanského typické expresivní gesto, podtrhující násilný a agresivní charakter lidského utrpení, v lineárně komponovaném prostoru.

Na uvedené malbě můžeme sledovat sozanského práci s kontrastem kresebné anatomické přesnosti a expresivní strukturální malby. Jakési anonymní nahé mužské postavy ve vypjatých pozicích, dále i znásobování některých obrysových linií, spolu s abstraktní, surovou malířsky strukturovanou hmotou, vytváří celkovou atmosféru obrazu ponechávající prostor pro divákovu fantazii. Jedná se o výrazové prostředky, jež jsou pro Sozanského tvorbu typické.



BEZ NÁZVU

(kombinovaná technika – malba)

160/120cm

1999

Anatomické zaujetí lidskou tělesností většinou jen podtrhuje obecně lidskou bezmocnost v boji vymanění se z pout fyzické existence. V Sozanského námětech se nejčastěji setkáváme s nejrůznějšími podobami bojů zápasů, střetů a konfliktů, jenž mohou být metaforou jak otevřených vzdorů proti totalitním systémům a obecně společenskému omezování lidských svobod, tak i podobenstvím vnitřního zápasu s vlastní existencí a naplňováním životního

smyslu. Uvedená reprodukce mi přijde komozičně zajímavá tím, že těžiště obrazu poněkud netradičně směřuje k horní části a vytváří tak jakousi odhmotněnou atmosféru. Jistá vzdušnost postav však ještě více umocňuje pocit nestability, určitý rozpor mezi vzestupem a pádem a odehrávající se děj v neurčitěm prostoru je navíc zatížen hutnou expresivní malbou. Celkový dojem z obrazu ve mně vzbuzuje pocity existenčního konfliktu a marných snah o útek ze zranitelné smrtelné tělesnosti.

Na druhém příkladu bych chtěl demonstrovat, další možné pojetí Sozanského malby. Anatomická přesnost zde ustupuje hrubému spontánnímu expresivnímu projevu, jenž sám o sobě tvoří základní vyjadřovací prostředek a podává určitou psychologickou výpověď. Opět je zde však využit kontrast, v tomto případě mezi jistou syrovostí malířského projevu a volně ponechanou plochou podkladu.



BEZ NÁZVU
(Kombinovaná technika - malba)
240/170cm
1985

Poměrně agresivní barevnost odstínů červené, černé a běloby, podtrhuje naléhavou atmosféru opět jakéhosi bolestivého konfliktu. I přes uvolněnou expresivitu malby můžeme vysledovat cit pro anatomii figur podaných spíše v jistých volně pojatých fragmentech trupů a dolních končetin. Obdobně jako v předešlém obraze je zde cítit určitá tíha fyzickosti, tentokrát ovšem spíše v kritickém pojetí lidské agresivity a násilí.

MICHAEL RITTSTEIN

Michael Rittstein patří k významným českým malířům střední generace. Narodil se 17. září roku 1949 v Praze. V roce 1974 absolvoval Akademii výtvarných umění, kde byl žákem A. Paňderlíka. Byl výraznou osobností české figurální malby 70. let, navazoval na poněky expresivně laděného goteskního směru. V roce 1987 se podílel na založení skupiny 12/15, s níž poprvé vystavoval roku 1988. Věnuje se též volné grafice a ilustraci, je vedoucím ateliéru malby na AVU v Praze

Pro jeho malbu je typické využívání tvarové deformace, výrazné, jasné barevnosti a v neposlední řadě fantaskní nadsázka zobrazovaných motivů. Dále je u něj častá kombinace různých malířských technik, od realisticky podaných detailů po rozmáchlá expresivní gesta a barevné plochy, průsvitné lazury i kaligrafické linie.

Jeho dřívější tvorba se zaměřovala především na satirickou kritiku normalizace a jí podřízené společnosti. V humorně laděném groteskním stylu bylo možno v jeho díle sledovat jakousi ponuru až hororovou atmosféru panelákových sídlišť a depresivně uzavřených interiérů. V posledních letech se jeho styl námětově uvolňuje, nechává se volně inspirovat krajinou, sci-fi komixem, rockem, satirickými pohledy do „pornonakladatelství“ i banálními projevy všedního života.

Co se týká psychologična obsaženého v Rittsteinových obrazech, jedná se

podle mého mínění především o spontánní inspiraci vnitřním životem i jistou ventilaci či směřování duševní energie. Jak sám autor uvádí v rozhovoru s Petrem Volfem uveřejněném na stránkách www.jedinak.cz, určitá angažovanost v aktuálně společenských souvislostech se v jeho díle projevuje spíše druhotně.

„Co pro vás znamená obraz?“ „Vždycky prostor, v němž se chci procházet. Je to výletní místo, v němž sedím a lebedím si. Není to intelektuální řešení nějakých vnitrouměleckých vztahů, ty se tam promítají až druhotně. V poslední době jsou běžné projevy, které se vysloveně zabývají tím, že tendence reagují na jiné tendence. Na to v zásadě kašlu, protože si chci jen sobecky vytvořit místo, v němž se řeší něco pro mě. I když jsem dřív maloval výjevy z panelákových bytů, lidi v pohybu a různých situacích, dával jsem do toho druh energie, který mi třeba scházel. Vždycky se v mých obrazech objevovalo něco, co jsem chtěl vidět. Já jsem vlastně pořád ve skluzu, protože to, co nenacházím kolem sebe, si chci namalovat. Čili já už na dva roky dopředu vím, co chci vidět, takže mám vystaráno.“ (www.jedinak.cz)

Ze stejného zdroje mi přijde zajíma vá Riitstenova snová inspirace, kde se ani tak nejedná o převádění snových obsahů určitého děje do obrazové podoby, nýbrž by se dalo říci, že obraz je jakýmsi způsobem vytvářen již ve snu samotném. Jedná se podle mého názoru o zajímavý příklad malířské tvorby, jež žije vlastním, svým způsobem i odděleným autentickým vnitřním životem.

„ ...Boj s vlastní nedostatečností, s tím, jak dostat tu svou vizi přes štětec a barvu na plátno. Já mívám sny o úžasných obrazech, kdy chodím po galerii a koukám na tu nádheru. Někdy si to, co vidím ve snu, poznamenám a zkusím si to namalovat.“ (www.jedinak.cz)

Dále nelze opomenout Rittsteinovu konfrontaci s běžnými projevy a problémy všedního života. Pokud se v jeho obrazech odráží i určitá existenční kritika všeobecných společenských témat, jako např. u Sozanského, tak se v jeho případech nejedná o jakási kolektivní „všelidská“ psychologická dramata

vyžadující určitou vážnost projevu. Na Rittsteinově úrovni se spíše projeví jako odraz v tragikomických situacích a psychologických konfliktech nejbližších všedních problémů, uzavřených v konkrétních bytových či kuchyňských prostorech. Jak sám v rozhovoru uvádí, jde o tzv. „komunikaci na krátko“

„...zajímají mě obě polohy: francouzská otevřenost a schopnost velkého gesta a dojemná loučka Chittussiho, který se nikdy neodvážil dostat se k velkorysé formě či myšlence. Já jsem tím naším prostorem a časem taky -- jako on -- svázán. Tady je ta komunikace prostě nakrátko. Nevím, jestli je to dané jistou izolací, kterou tady v různých amplitudách prožíváme. Chybí nám velká nadstavba, hrdost státu nad uměním, které v něm vzniká a o něž pečuje. Výjimkou bylo meziválečné období, což dokumentují vily malířů a sochařů na Ořechovce a v jiných vilových čtvrtích. Já jsem vždycky maloval obraz pro souseda přes chodbu, nikdy jsem ho necítil pro muzeum nebo nějakou instituci. Prostě komunikace nakrátko.ale to každý malíř chce namalovat něco nemožného, co jiní nedokážou - projít realitou do světa velké malby. Jasně, dokázal bych si určitě najít jiné, určitě ušlechtilejší téma, než je fackování v kuchyni v období vrcholící abstrakce a minimalismu. Z mého hlediska mi fackování v kuchyni přišlo jako nejzajímavější.“ (www.jedinak.cz)



PENALTA

(Olej, plátno)

100x120cm – 1988-9

Jan Kříž ve své promluvě k Rittsteinově monografii zajímavým a řekl bych poměrně výstižným způsobem analyzuje Rittsteinovu tvorbu do několika inspiračních okruhů, u kterých mi přijde užitečné je alespoň ve zkratce popsat.

Jedná se o tzv. **Lokální historku**, jenž představuje výše zmíněný princip odrazu obecných světových konfliktů a agresivity, v užším pojetí intimních domácích válek a leckdy morbidní expresiví vyjadřující absurdnost lidské existence ve společenském a civilizačním útlaku.

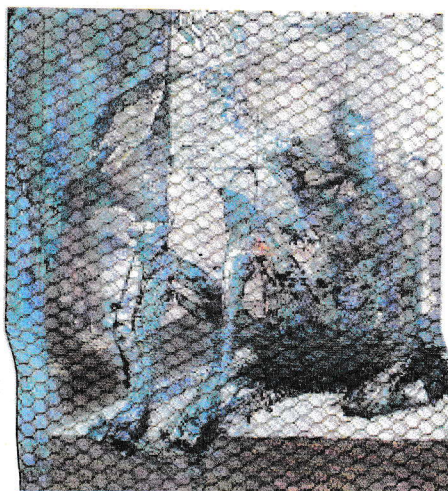
Dalším okruhem je **horror**, který můžeme chápat, jako metaforu strachu před rozduťáním a nadvládou naší stinné nižší pudové stránky, či před metafyzickou nadvládou zla a krutosti, dále i jako ironizující projekci nedávných civilních traumat („... *obrazy lidí žijících v krabicích nebo za drátěným pletivem, sérii dobytčích vagónů, jimiž nacisté odváželi své oběti do koncentračních táborů k masovému vyhlazení.*“ (Jan Kříž – Michael Rittstein – 1993)). Horror se projevuje i v Rittsteinových karikaturních rysech vyjadřujících jistou beznaději nad světem, který tak snadno převrací hodnoty („...*Odtud ty případy, kdy se člověk mění ve zvíře, kdy mu narostou klepeta a drápy. Monstra jsou mezi námi, ale nejen to, jsou také v nás*“).



VLÁČEK – I

(Olej, tmel, sololit)

124x204cm – 1989



UŽ CHCI (V KLECI)

(pletivo, písek, olej, plátno)

50x45cm – 1987

Sex obrazu představuje další zdroj Rittsteinovy inspirace. Svou groteskní erotickou symbolikou na jedné straně narušuje iluzi „romantického“ ideálu vztahů a soužití dvou opačných pohlaví, zároveň jsou sexuální motivy v jeho tvorbě často jakousi satirickou fraškou a poměrně drsnou parodií na lacinou, kýčovitou demostaci sexu v erotických časopisech a konzumním reklamním průmyslu („*Jistou patetiku trapnosti dokonce vítáme jako obranu proti normovaným klišé konzumní profanace jedné z nejpřirozenějších stránek lidství*“ (Jan Kříž – Michael Rittstein – 1993)).



NA ROURÁCH

(Seno, email, písek sololit)

204x120cm – 1979

Groteskní manýrismus je označením pro čtvrtý okruh a charakteristický rys Rittsteinovy tvorby. Souvisí s návazností na na tradici již zmíněné české grotesky, jejíž podněty rozvíjí tzv. „abstrakcí malířského samoznaku“ potřebnou k určitému přechodu od pouhé parafráze reality k vytvoření jakéhosi samostatně fungujícího světa v obraze, neboli tzv. „metareality“ obrazu („...*Iluzivní symbolizace reality se mění v typicky*

manýristický proud samohybných obrazů“ (Jan Kříž – Michael Rittstein – 1993)).

Posledním inspiračním okruhem, nebo spíše motivační tendencí v širším pojetí, v rámci současných potřeb vývoje a směřování výtvarného umění, je **syntéza**. Jde ve zkratce o určitou potřebu k překonání krize moderního umění, jenž ve své různorodosti analytických přístupů ke skutečnosti znemožňuje důvěru v celistvé uchopení vlastní zkušenosti. Z této skepse vzniká koncept posmoderního umění, jehož tendence ke stanovení cílů soudobé umělecké praxe, jak J. Kříž uvádí, jdou dvojím směrem (... „*K anarchistické subjektivizaci na jedné a k znovu nastolení kolektivně znělých obsahů na straně druhé*“). V Rittsteinově tvorbě lze dle J. Kříže sledovat prolínání obou tendencí:

„Rittstein na potřebu nového mýtu reaguje satirou gagu a grotesky, excesy brutality a místy i sexu. Základem hypotetické důvěry ve svět je ironie tvořící jádro, z něhož se jako fantaskně obludá metafora rodí nové podobenství světa. Světa šíraného vnitřním neklidem, ale přece nabitého velkým množstvím tvůrčí energie, světa toužícím po novém patosu bytí.“ (Jan Kříž – Michael Rittstein – 1993)

Obraz s názvem *Provizorium* by spadal do sféry Rittsteinových obrazů vykazujících určitou hororovou atmosféru, nadsazenou v humorně barvitě provedení. V tomto případě se nejedná ani tak o ztvárnění nějakého konkrétního všedního civilního námětu v groteskní podobě, jak je tomu v některých jiných příkladech jeho tvorby, ale spíše o volnou fantaskní imaginaci, jenž určité prvky vnější reality přijímá až podružně.

Vnitřní děj obrazu můžeme pozorovat v bohatě rozvrstveném a zároveň neurčitěm prostoru spojujícím iluzi interiéru s otevřenou krajinou. Prostor sám o sobě i kompozice obrazu postavená převážně na sestupné diagonále tak již podtrhuje do jisté míry surrealisticky laděnou snovou atmosféru, vyvolávající pocity strachu a nejistoty.

Probíhá zde jakási „provizorní“ hostina, jíž se účastní neurčitá

fantazijní monstra, mutanti člověka a různých živočišných druhů. Pomyslný interiér je zde pouze iluzivně inscenován, jakoby ve vzduchoprázdnu (levitující okno, stůl bez nohou, polámaný provizorně sestavený žebřík neurčitého významu atd.).



PROVIZORIUM

(kombinovaná technika – sololit)

300 x 240cm

1990

Motiv hostiny je tak položen do kontrastu se samotnou atmosférou

obrazu, vše podléhá jakési destruktivní prázdnotě, jež není sto uspokojit frustrované požiky tvorů jakoby pozbývajících svou identitu a soudržnost v expresivně předimenzovaných proporcích a nahodilé nesourodé mutaci. Určitá tělesná a smyslová složka je zde však podtržena poměrně živelnou agresivní barevností, místy jistou syrovostí malířského projevu i animálním charakterem zobrazených bytostí.

Jako volná paralela k obrazu by mi přišel mytologický motiv o Tantalovi, jenž se účastní hostin bohů, a díky své namyšlenosti a nakonec krutému podvodu, kdy bohům předloží za pokrm maso z vlastního syna, je uvržen do podsvětí. Tam je odkázán k věčné trýzni žízní a hladem v přítomnosti čisté svěží vody a vybraného ovoce rostoucího na dosah ruky. Navíc je pod neustálým rizikem, zřícení balvanu, visícího nad jeho hlavou.

Obraz by tak bylo možno chápat i jako satirickou metaforu hedonického užívání, jenž spěje k nadvládě nižších pudových animálních stránek člověka, životní skepsi a nihilistické ztrátě životního smyslu. V konkrétnější podobě by mohlo jít také o parodii soudobé konzumní společnosti, užívající nespočetné množství náhražek a povrchních atributů, k vytvoření falešné „provizorní“ iluze, jakéhosi zabezpečeného blahobytu. Opomíjení vlastních instinktů a potřeb vnitřního autetického života pak snadno vytváří vhodnou projekční shránku nevědomých vytěsněných či zapomenutých obsahů, jenž se díky svému odcizení transformují do nejhrůznějších primitivních animálních podob a mutací.

Z pohledu Freudovy psychoanalýzy zde nelze vyloučit rovněž sexuální podtext obrazu. Motiv hostiny, porcování, tvary nožů, vydliček a protažených krků by rovněž mohly být parodující symbolizací neuspokojených či naopak přesycených sexuálních tužeb, které jsou zrovna tak často degradovány soudobou společností na komerční požitkové hodnoty konzumního a spotřebního průmyslu.

Pokud se zde již dotýkám otázek, týkajících se vlivu a působení nevědomí, přišlo by mi zajímavé porovnat Rittsteinovo pojetí s ponětý

a vyjadřovacími obrazovými prostředky, vycházejícími ze surrealismu. Řekl bych, že nevědomí se v klasickém surrealistickém pojetí projevuje více jako jakási magická sféra, většinou oddělená od běžného duševního života člověka, jíž je třeba teprve objevit a definovat pro celistvé uchopení vlastní osobnosti i zkušenostní roviny prožívání okolního světa. V tomto ohledu lze i chápat jistou filozofickou naléhavost surrealistického programu, jež se v malířských dílech, u nás např. Jindřicha Štýrského, často projevuje jakousi metafyzickou sošnou vážností zobrazovaných motivů. V Rittesteinově podání lze podle mého názoru hovořit o vlivu nevědomí, spíše pokud do jisté míry zrelativizujeme samotný význam pojmu. Osobně bych souhlasil s interpretací osobního nevědomí v podání C. G. Junga:

„ ...Vnaší civilizaci samozřejmě máme mimořádně velké množství nevědomí, ale když přijedete k jiné rase, třeba do Indie nebo do Číny, objevíte, že tito lidé jsou si vědomi věcí, které by psychoanalytik v našich zemích musel dolovat celé měsíce. ... Osobní nevědomí je opravdu něco velmi relativního a jeho kruh může být omezen a stát se tak úzkým, že se blíží nule. Je celkem myslitelné, že člověk může rozvinout své vědomí do té míry, že může říci: Nihil humanum a me alienum puto (Nic lidského nepovažuji za sobě cizí).“ (C.G. Jung – Analytická psychologie – její teorie a praxe – Praha 1993)

V tomto smyslu se mi zdá být Ritsteinova tvorba více méně uvědomělou hrou, kterou spíše odráží duševní rozpolcenost současné pokrytecké společnosti, podléhající masmediálním konvencím, modním trendům apod., zároveň však odtržené od vlastního bytostného prožitku své úplnosti, v groteskní podobě satirické frašky.

Převádění vlastních nevědomých obsahů do obrazu samozřejmě rovněž nelze vyloučit, ale, alespoň podle mého dojmu, k němu dochází spíše ve formě jakési imaginativní intuice, jíž jsou nevědomé obsahy uchopeny, ne však již s jistým magickým surrealistickým odstupem, nýbrž stávají se naprosto přirozenou součástí života obrazu i spontánní a zároveň vědomé hry, jíž mohou být nejrůznější způsoby ironizovány a stávají se spíše zábavným prostředkem samotného tvořivého procesu.

JAROSLAV RÓNA

Jaroslav Róna se narodil 27. dubna 1957 v Praze. Absolvoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou, obor sklářské výtvarnictví u profesora Stanislava Libenského v roce 1984. V roce 1987 se stal zakládajícím členem skupiny Tvrdohlaví.

Tvorba Jaroslava Róny je za měřena, jak na malířství, tak i na sochařství a řekl bych, že obě oblasti se vzájemně zajímavým způsobem ovlivňují. Jelikož svou práci zaměřuji především na malířské umění, beru v potaz jeho sochařskou tvorbu spíše jako jeden z ovlivňujících faktorů jeho malířského projevu, jenž nelze v jeho obrazech zcela přehlédnout.

V obou případech ctí v určité míře tradiční řemeslo, především ve smyslu jistého čitelného výpravného pojetí. Obsahová stránka je rovněž často konkretizována, ať už literární předlohou (Franc ~~Kavka~~), biblickými a mytologickými náměty, v neposlední řadě rovněž svou někdy i literárně pojatou invencí a vlastními niternými introjekcemi okolního světa, inspirovanými řadou cest do zahraničí (Mexico, Izrael, Francie, Indonésie, Řecko, Španělsko, Portugalsko, Skotsko, Indie ...) i vlastní autentickou introspekci.

Určitá příbuznost sochařského cítění se v jeho malbě projevuje především v hrubém pastózním dělení rukopisu, svědčícím o haptickém prožitku tvůrčího procesu, dále v jisté robustnosti a pevnosti jakoby modelovaných forem.

Počátkem 80. let se rovněž inspiruje groteskními tendencemi a maluje sérii ironizujících obrazů. Posléze však přechází na pro něj nadále typické šerosvitné vize spíše nadčasového symbolického charakteru, které však rovněž místy nepostrádají jistý nádech sarkasmu. Tento druh inspirace z počátku rozvíjí v expresivnější formě mytologických námětů, zobrazujících temné přízračné vize jakýchsi existenčně úzkostných spodních proudů, střetů života a smrti, v podobě symbolicky pojatých prehistorických zvířat, šelem, rozkládajících se mršin, kosterních pozůstatků a rozpadajících se ruin.

Následný vývoj dále směřuje k relativnímu zklidnění a k otázkám jakési kosmické sounáležitosti. Člověk a lidská figura začíná hrát důležitější roli a bývá konfrontován nadále především s vnitřními silami a nadčasovými dramaty lidské existence.

Pododonež jako u Sosankého a Rittsteina, můžeme i v Rónově díle vyzorovat jistou reflexi a kritiku aktuálních celospolečenských krizí a konfliktů. Jestliže Jiří Sozaký odrazil konkrétní světové konflikty zobrazením obecně fyzické podoby člověka bojujícího o život v mezních situacích a Michael Rittstein zase reflektoval důsledky společenské situace v intimních traumatech uzavřených domácností, Jaroslav Róna se obrací především k naší nejvnitřnější straně.

Vychází, řekl bych, především ze subjektivní introspektivní polohy, v níž se ovšem rovněž mohou odrážet i obecně lidské kolektivní motivy, otázky dora proti zlu, života a smrti i kolektivních temných stránek lidské duše a přírodních principů, ovlivňujících naše destruktivní sklony k válkám agresivně, konkurenčnímu společenskému boji apod. Rónovy obrazy v sobě mají jistou působivou sugestivní naléhavost, jež je dána jednak určitým významem, apelujícím na lidskou lhostejnost, neuvědomělost či pokryteckou uniformitu, dále také samotným osoním zaujetím a angažovaností autorovy osobnosti v zobrazovaných námětech. Jak sám uvádí ve zveřejněném rozhovoru je autorem, který se příliš nedistancuje od myšlenkového obsahu:

„Když za mnou byla teoretička Jana Ševčíková a ptala se, proč jsou moje věci tak romantické, proč to nedělám s distancí a jestli to myslím opravdu, tak jsem jí řekl, že něco jako distanc neznám. Dělán to opravdu. Teoretikům moc nerozumím. Musí si mě zkrátka zařadit jako tvůrce bez distance. Proč dělat něco, co člověk vnitřně nepotřebuje? Považuji to za spekulaci.“ (www.jedinak.cz)

Vzhledem k subjektivnímu zaujetí na jedné a přejímání kolektivních symbolů do jakéhosi autentického originálního nazírání na svět na straně druhé, lze počítat s jistou hlubokomyslnou fantazijní intuicí, jež by se dala

v Jungově pojetí interpretovat, jako dotek či proniknutí do sféry archetypické psýché kolektivního nevědomí.

Jelikož bych se rád vyhnul nesprávnému použití nebo pochopení slov jako archetyp či archetypický materiál při interpretaci Rónových obrazů, pokusil bych se nejprve alespoň o stručné vysvětlení. Považiji to za užitečné už z toho důvodu, že slova archetyp bývá často užíváno v ne zcela správných souvislostech, pouze jako jakési nostalgické hodnoty pradávných mýtů a dávných dějin lidstva, jenž k nám promlouvají snad jako jakési ozvěny minulosti.

V původním smyslu teorie C.G. Junga jde v podstatě o zcela přítomnou a působící strukturu nevědomí, jež archetypické obrazy vytváří. Jedná se tedy o jisté vrozené predispozice, jež jsou dány již povahou lidského organismu, nejsou získány druhotně vytěsněním osobních motivů, nýbrž jsou vlastní jistým kolektivním vzorům lidstva obecně. Archetyp jako takový je tedy spíše formou či nevědomou strukturou a jeho přítomnost můžeme tušit pouze z archetypických obsahů a obrazů, které jsou jím produkovány a jejich srovnáním s obecnými historickými a mytologickými paralelami. Můžeme potom mluvit např. o archetypu dítěte, animy, stínu, hrdiny, bytostného já apod.

Nemohu samosřejmě objektivně posoudit, do jaké míry je autor osobně nějakým způsobem vtažen do jakéhosi mystického pohroužení, a tím i do sféry kolektivního nevědomí, a do jaké míry se jedná zcela vědomou inspiraci ze svých zkušeností z cest a literatury. Domnívám se, že druhá varianta je evidentní a nelze ji vyloučit, zároveň bych se však úplně nebránil i první možnosti z toho důvodu, že už samotný zájem i fascinace náměty nabitými určitým archetypálním obsahem, by podstatně ztrácely na intenzitě, pokud by nenalezly jistou odezvu ve vnitřní zkušenostní rovině.

Zajímavá je v Rónových obrazech například poměrně častá konfrontace se smrtí. To může být dáno například vlivem jeho cest po Mexiku, kde je sepětí lidské existence se smrtí intenzivně vnímáno nebo působením atmosféry

židovského hřbitova v jehož prostorech má autor svůj ateliér.

„Ten hřbitov má silnou atmosféru a zřejmě ta atmosféra proniká i do mě. Šzil jsem se s ním. Pravdou je, že když přijdu na nějaký jiný hřbitov, tak se na něm cítím jak doma. ... Podzim, když listí pokryje cestičky mezi hroby. Na procházky tam ale nechodím. Máme nepsanou dohodu, že mrtvé neruším. (www.jedinak.cz)

„Mexičané se smrtí opájejí. Kam se koukneš, jukne na tebe kostlivec. Možná se mezi nimi ten můj ztratí.

Fontána v parku Mexico City, se sochami indiánských náčelníků. Místo vody by z ní měla téct krev.

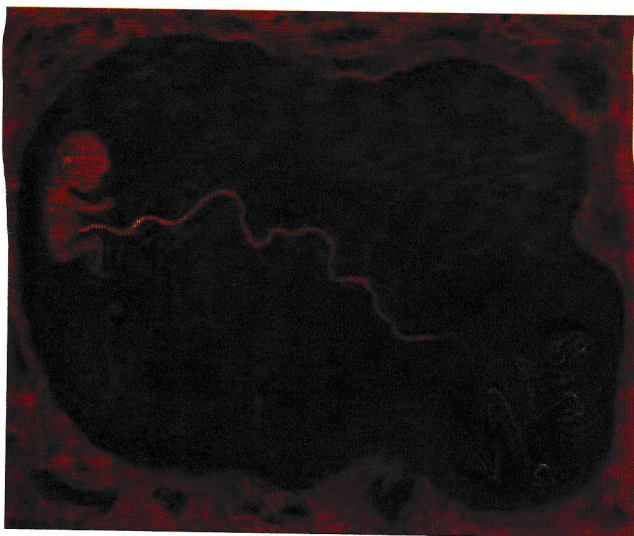
Vyjádrít nějak ten pocit z Mexika! Malé dítě, býčí hlava – něha a bezbrannost, krutost a síla ... možná?“ (Jaroslav Róna – Umanuté kresby – Praha 2002)

Samotný konflikt života a smrti spolu s pokusy o smíření či překonání smrti by bylo možné považovat za jedno ze základních archetypických témat a otázek, vyskytujících se v mytologických a náboženských námětech bez časového nebo zeměpisného omezení.

Smrt lze v určité poloze chápat i jako symbol samu o sobě, představující temné stránky naší tělesné determinace, archetyp stínu obsahující strachy z konečné a zranitelné existence a z pohlcujících spodních proudů našeho nevědomí, nočních můr apod.

Na uvedených příkladech bych rád demonstroval možné pojetí smrti v Rónových obrazech. V obou příkladech můžeme pozorovat příbuznou barevnost. Červenavé teplé odstíny v typickém šerosvitném temném provedení by mohly poukazovat na jistý organický charakter, tudíž i vázanost obsahu k interním tělesným prožitkům a jisté kinestetické či haptické představivosti.

Kaluž by tedy ve svém svém způsobem organickém podání mohla symbolizovat jakési ne příliš příjemné hlubinné obsahy naší stinné tělesné stránky.



KALUŽ
(olej – plátno)
55x65
2000 III



STAŘÍ BRAŠI
(olej – plátno)
65x55cm
1999 X

*„Tělo je velmi pochybný přítel, protože produkuje věci, které nemáme rádi; je příliš mnoho věcí týkajících se těla, o kterých nemůžeme mluvit. Tělo je velmi často personifikací tohoto stínu já.“ (C.G.Jung, *Analýtická psychologie - Její teorie a praxe* – Praha 1993)*

V kaluži nacházíme jakýsi obraz znázorňující symboliku životní cesty mezi počtím, zrozením a smrtí. Zároveň jde i o určité spojení protikladů pupeční šňůrou, poukazující na připoutanost a omezenost fyzickou existencí. Obraz, jenž se vynořuje z jakýchsi hlubin „kaluže“ (bažiny) lidského bytí, jež může obsahovat i lidské nižší nevědomé pohnutky a pudy (vášně, afekty, agresivitu ...), evokuje pocit introspektivní zanořenosti do hlubších vrstev nevědomí a otázek týkajících se směřování života ke smrti vázaného naší fyzickou podmíněností. Svým organickým pojetím ve mně obraz také vyvolává

představu jakéhosi nitroděložního vývoje a připoutanosti k matce. V tomto případě by však šlo spíše o archetypickou představu jakéhosi lůna matky přírody neboli přesahující hlubiny kolektivního nevědomí v němž se obtížným způsobem utváří a vyvíjí vědomé já, putující od zrození ke smrti. Určitým odkazem v mytologii či nábožeství by mohlo být např. buddhistické pojetí koloběhu života a smrti (samsáry), jakožto jednoho z hlavních zdrojů lidského utrpení a obtížné cesty k vymanění se z jeho pout.

Druhý obraz, „Staří braši“, nepostrádá jistou dávkou černého humoru, který v určité míře nalahčuje obsah ne příliš veselého námětu. Symboliku jakýchsi oživlých koster, připravujících se k hostině spolu s jakýmsi centrálním útvarem, připomínající mozek bych vnímal možná jako konfrontaci vědomí se stínem nevědomí. Mohlo by jít o situaci, kdy je pomyslný práh nevědomí zpochybněn a snižen a naše nevědomá stinná stránka získává nadvládu, ne-li plnou moc. Vědomé já je potom vystaveno ohrožujícím invazím nevědomých obsahů, jenž není sto interiorizovat, hrozí mu, že ztratí svou komplexnost a bude pohlceno vlastním stínem. Jedná se o duševní proces, jenž může být příčinou některých patologických poruch (schizofrenie) nebo iracionálních afektů, čas od času se ovšem může vyskytnout i normálních jedinců. Určitá komunikace a uvědomění vlastního stínu může být do jisté míry i žádoucí, jakožto prevence vůči intenzitě působících obsahů invazivního charakteru. Rónovo mírně ironizující pojetí i jistá pevná forma obrazu by podle mého mínění svědčily spíše o intuitivním vhledu do obdobné situace či jisté transformaci negativních nevědomých vlivů, v podobě umělecké inspirace.

Motiv padajících andělů na další ukázce může pocházet z různých ideových zdrojů. Na jedné straně se jedná o křesťanský a židovský motiv pádu andělů, kteří chtěli „být jako bohové“, jakožto metafory pýchy přecházející v pád, další paralelou by mohl být motiv vycházející z Platonovy filosofie, kdy duše, patřící ideje podlehne zapomnění a upadne do hmoty, nelze opomenout ani vliv gnostických představ o božských zárodcích, které z „Pleromatu“, z „Plnosti“ upadnou dolů do hmoty, odkud mohou být opět vyneseny, dále mytologický motiv Ikarova pádu apod..

Jedná se tedy opět o archetypické téma, jež Róna působivě podává v několika variantách.



PADAJÍCÍ ANDĚLÉ

(Olej na plátně)

95x80

Na duševní psychologické úrovni by mohlo jít např. o nebezpečné ztotožnění se s archetypem bytostného já (být jako bůh), jež má představovat jakési centrum lidského bytí, sjednocení protikladů, ideu dokonalosti a vševědouceho atd, mající za následek nekritickou namyšlenost a ztrátu normálního kontaktu s vnějším světem, provázenou pocitem závratě, následně i degradací a inflací hodnot vlastní osobnosti. Obraz také nepostrádá jistý ikonografický charakter a duchovní ráz, vzbuzuje dojem určitého koloběhu, z padajících andělů jakoby po ztrátě křídel povstávali lidé, může tedy jít i o filozofické otázky týkající se existence a původu lidské duše i o obecnou metaforou lidského vzestupu a pádu, koloběhu života a smrti či pronikání do horních a dolních sfér nevědomí.

Obraz s názvem „Vyrvané srdce“ by mohl opět najít paralelu např. v Kristovu probodnutém srdci, či v křesťanském sybolu soucitu, jímž je pelikán krmící mláďata svým masem. Srdce může být chápáno jako centrum lidské existence a lidské tělesnosti, tudíž i jako kolektivní sybol. Obraz by tedy v této poloze mohl představovat jakousi meditaci introspektivního charakteru, provázenou až úděsem nad spletitostí lidského vnitřního citového života.



VYRVANÉ SRDCE

(Olej na plátně)

65x55

Námět jakoby poukazoval na bolestivé stránky introspekce gradující až do jakéhoto sebepoškozování. Může symbolizovat určitý soucit s obecně lidským utrpením či místa, která jsou dostupná jenom prožívajícímu, jsou těžko interpersonálně sdělitelná a směřují do propastí nesdělitelných obsahů kolektivního nevědomí.

Poměrně naturalistická až děsivá stránka námětu je vyvažována

relativně zklidněnou malířskou formou, poukazující na jistou introverzi a kontrast mezi vnějším a vnitřním životem i na symbolickou funkci obrazu, jenž apeluje na potřebu porozumět bolestivým cestám lidského citového dozrávání i stinným stránkám lidské duše.

PETRA ORIEŠKOVÁ

Narodila se 16. srpna 1941 v Praze. V letech 1960 – 1966 absolvovala vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze, v ateliéru Otto Eckerta.

Pokud se mám zabývat fenoménem psychologična v novější české malířské tvorbě, má práce by možná postrádala na ucelenosti, kdybych mezi projevy vnitřního psychologického života v obrazech nezařadil i jistý úhel pohledu ze strany ženského nazírání.

Na rozdíl od výše pojednaných autorů se v tvorbě Petry Oriěškové setkáme spíše s klasickými prostředky malířského projevu, směřující k více realistickému, někdy až fotograficky popisnému provedení. Pokud jsme například v díle Jiřího Sozanského mohli sledovat určitá psychologická dramata skrze jeho ztvárňování nahých mužských postav, jež tvořily jakýsi základní atribut děje a života v obraze, v dílech Petry Oriěškové se naproti tomu zase setkáme především s nahými ženskými akty, jež jsou nositeli interního prožívání lidské bytosti, v určité kofrontaci s realisticky a zároveň fantazijně pojatým prostředím a jeho artefakty. Autorka rovněž užívá jistého symbolického jazyka, který se zase na rozdíl od temných mytologických vizí Jaroslava Róny, obrací spíše k přítomným věcným problémům a momentům všedního života. Obrazy ovšem nepostrádají rovněž i komplikovaná až analytická sdělení vnitřních duševních procesů.

Její první figurální kompozice vznikají okolo roku 1966. Charakterizuje je poněkud vzrušenější rukopis a dynamičtější kompozice vedoucí k jistému expresivnímu chápání. V jejích raných obrazech nelze vyloučit rovněž vliv pop artu, nové reality, či nové figurace, jež odráží společné rysy doby druhé

poloviny 60. let, ve které se nacházela část české výtvarné scény. Již v této rané tvorbě můžeme sledovat jisté charakteristické rysy provázející malířskou cestu P. Oriěškové. Jedná se především o nahotu zobrazovaných postav, jež se sama o sobě stává jakýmsi symbolem narušené či odhalené intimity, problematičnosti lidského bytí, jdoucí na pomezí zranitelné obnaženosti.

„Nahota tu začíná hrát i symbolickou roli; jakási bolestná smyslnost, jíž jsou některé postavy zasaženy, je možná poslední duchovní skrýš jejich duchovního obnažení“ (Vlastimil Tetiva - Petra Oriěšková – obrazy – kresby – 2001)

Příkladem její ranné tvorby vykazující se jistým expresivním gestem je obraz s názvem kouzelnice z roku 1966.



KOUZELNICE – 1966

Prostor, do něhož jsou postavy zakomponovány, nabývá až bastraktních hodnot a barevnost vycházející především ze škály červených teplých odstínů podtrhuje jistou smyslovost a tělesnou zranitelnou intimitu.

Její tvorba nadále neopouští své námětové téma, jímž je především existenčně vnímaná situace ženy, jejího vnitřního psychologického života v konfrontaci s všedními současnými problémy i vnitřními aspekty jejího prožívání reality.

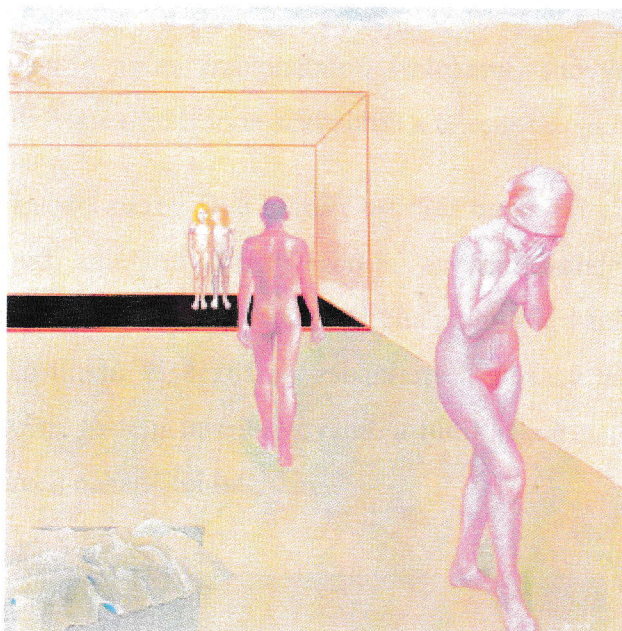
V pozdějších obrazech nelze vyloučit i jistou návaznost na estetiku a myšlenkové podněty surrealismu. Často zachází s jakousi snovou atmosférou či prolínáním snových symbolů v prožívané skutečnosti. Výraznou roli zde rovněž hraje sexualita a s ní spojené obsahy nevědomí, jenž by moly být poplatné Freudově koncepci lidské osobnosti.

„Na sexualitě člověka, přinejmenším na té, která charakterizuje civilizovaného člověka, je něco od základu protiřečivé a zmatené. Chápání sexuality jako síly na straně lásky a duševní normálnosti, chápání sexuality jako zdroje tužeb a protředku na překonání hranic vědomí, v této oblasti se pohybuje současné dílo Petry Oriěškové.“ (Vlastimil Tetiva - Petra Oriěšková – obrazy – kresby – 2001)

V průběhu sedmdesátých let se tvorba Petry Oriěškové přiklání k větší narativnosti, a tím i k realističtějšímu a popisnějšímu provedení. Realisticky pojaté akty začínají postrádat na tvarové deformaci a spolu s konkrétním prostorem, který však nepostrádá i jisté porušení jednoty místa a času, tak vytváří určitou surrealisticky laděnou atmosféru, jenž je nositelem děje a vnitřních osobních sdělení.

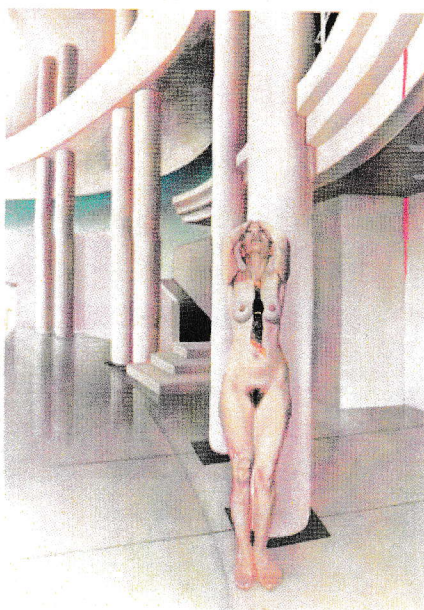
Tak například na obraze nazvaném příběh můžeme sledovat určitý děj a psychologické následky jakéhosi rozchodu v konfrontaci mužského a ženského aktu. Iluze prostoru je zde redukována pouze na úběžníkové linie, čímž se jí dostává jisté symbolické funkce, určitého vnitřního duševního prostoru, v němž se jakési psychologické drama, spojující minulost s budoucností, odehrává.

Určitá vzdušná vyprázdněnost prostoru umocňuje pocity existenční opuštěnosti a míjení se protikladných mužských a ženských světů.



PŘÍBĚH - 1979

Dále lze v dílech. P. Oriškové sledovat i jakousi psychologickou analýzu drobných momentálních pocitů, které v určité surrealisticky podané skladbě obrazu rozvádí v mnoha vrstvách možného prožitku lidských emocí.

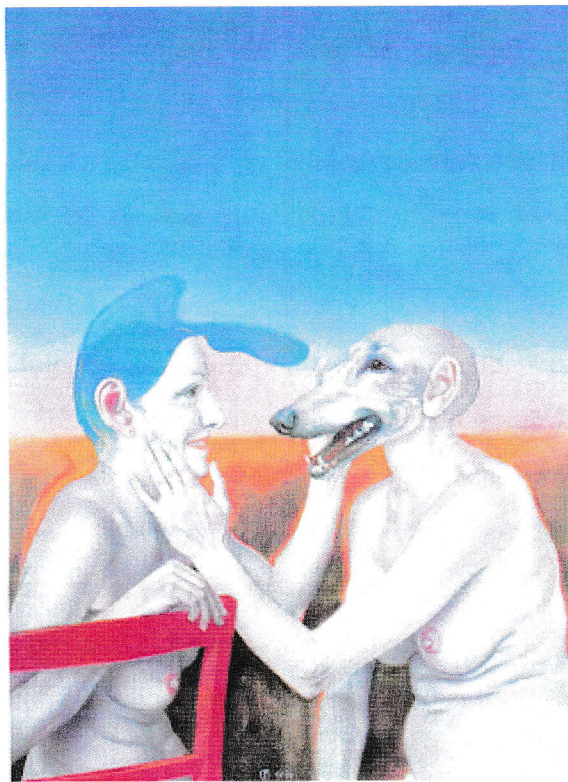


BOLEST - 1992

Jde o náměty jako např. Úsměv, Slza, Bolest, Náрек apod. Jistý sentimentální námět je potom rozveden i do existencionálně vnímaných situací lidské bytosti,

včetně konfrontace s jejími iracionálními stránkami, snovými nevědomými obsahy i kopmlikovaně prožívanou sexualitou a tělesností.

Obraz nesoucí název Dvě bytosti by zase mohl být chápán např. jako smířlivé pojetí naší animální stránky nebo jakýsi vnitřní dialog s druhým já a zrcadlo naší odvrácené nevědomé strany. Určitá pudovost a animalita tělesných a smyslových instinktů či sexuálně zbarvených obsahů nevědomí je zde jakýmsi přivětivým gestem interiorizována, a tudíž jakoby začínala postrádat svou stinnou, strach nahánějící intenzitu.



DVĚ BYTOSTI

1994

ZÁVĚR

Závěrem své teoretické práce bych se ještě alespoň krátce rád vrátil k některým problémům týkajících se interpretace či psychologického výkladu obrazů.

Určitým záměrem mé práce bylo poukázat na jistý fakt, že vytváření např. malířských děl, nakonec i jiných uměleckých objektů, v podstatě nikdy nelze zcela oddělit od duševního života člověka a určitého promítání vnitřních, ať už osobních, nebo kolektivně lidských psychických obsahů. V tomto ohledu bych ovšem nerad budil dojem, že jsem se snad při svých pokusech o interpretaci pokoušel o nějaké definitivní objektivně platné definice a vysvětlení psychologie, obsažené v uvedených příkladech. Sám se nechci nikterak distancovat od možné projekce vlastního subjektivního úsudku a prožitku, jak jsem naznačil již v úvodu své práce.

Za další důležitý fakt, alespoň podle mého názoru, považuji jistou svébytnost výtvarného projevu jakožto vizuální komunikace na jedné, a psaného či mluveného slova čili verbální komunikace, na straně druhé. Obě komunikativní složky se mohou vzájemně sice užitečným způsobem doplňovat, ale ztěžší může jedna druhou zcela nahradit. Proto bych sám interpretaci obrazu považoval spíše za subjektivní reakci, jež se někdy může ve více případech shodovat a dostávat tak na větší objektivnosti, ale nikoliv však za úplné vyčerpávající vysvětlení nebo analýzu.

Co se týká vybraných autorů, nepopírám, že jsem se zaměřil spíše na takovou výtvarnou tvorbu, která je mi více méně blízká či sympatická, ačkoliv to nemuselo být přímo podmínkou nebo účelem mé práce. Zároveň jsem se však pokusil pokud možno o širší škálu rozdílných přístupů a inspirace pro srovnání různorodých možností výkladů a reakcí, ať už z pohledu diváka nebo autora.

PRAKTICKÁ ČÁST

(Dialogy a konfrontace)

Mým úkolem zadání praktické části diplomové práce bylo vytvořit volný cyklus figurálních maleb na téma dialogy a konfrontace. Mělo by tedy jít o soubor obrazů zaměřených do oblasti vnitřního světa člověka a jeho citění a prožívání.

Svým volným cyklem jsem se tedy pokusil podat určitou výpověď o některých možných způsobech projekce emočních psychických stavů a vnitřní konfrontaci člověka např. se stinnou stranou invazivně působících nevědomých obsahů (Noční můry, Ptáci, Chiméry...), s protikladnými stránkami lidské osobnosti (muž x žena) nebo s určitými dynamicky působícími emočně vypjatými životními situacemi lidského prožívání (Pád, Střet – dilema..)apod.

Uvedená témata jsem pojal spíše expresivní formou a zároveň jsem se pokusil i o jistou symbolickou dějovou výpověď některých duševních stavů a procesů. Po technické stránce jsem jednotlivé náměty řešil více možnými cestami, proto se nejedná ani tak o uzavřený jednotný cyklus, ale spíše o volný soubor, prezentující určité hledání odpovídajících postupů při transformaci interního duševního prostoru do obrazové podoby.

Některé náměty se tedy vykazují symbolickou výpovědí spíše abstraktních hodnot barvy a kompozice obrazu, jinde jsem se zase pokusil o plastičtější barevně redukovanou formu užívající konkrétnějšího jazyka, prostoru i jisté dějové nadsázky v obraze.



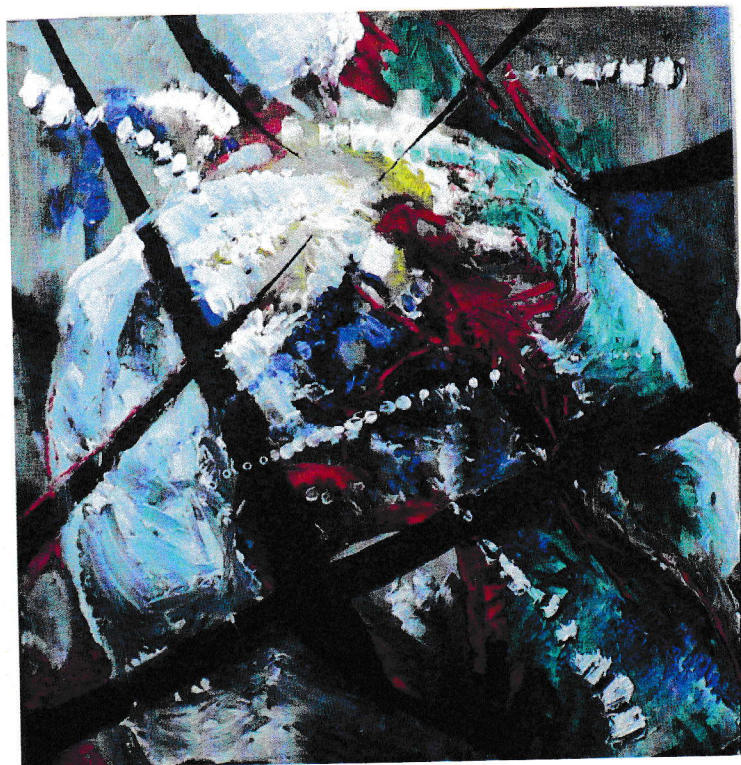
BEZ NÁZVU – olej na plátně – 115x110



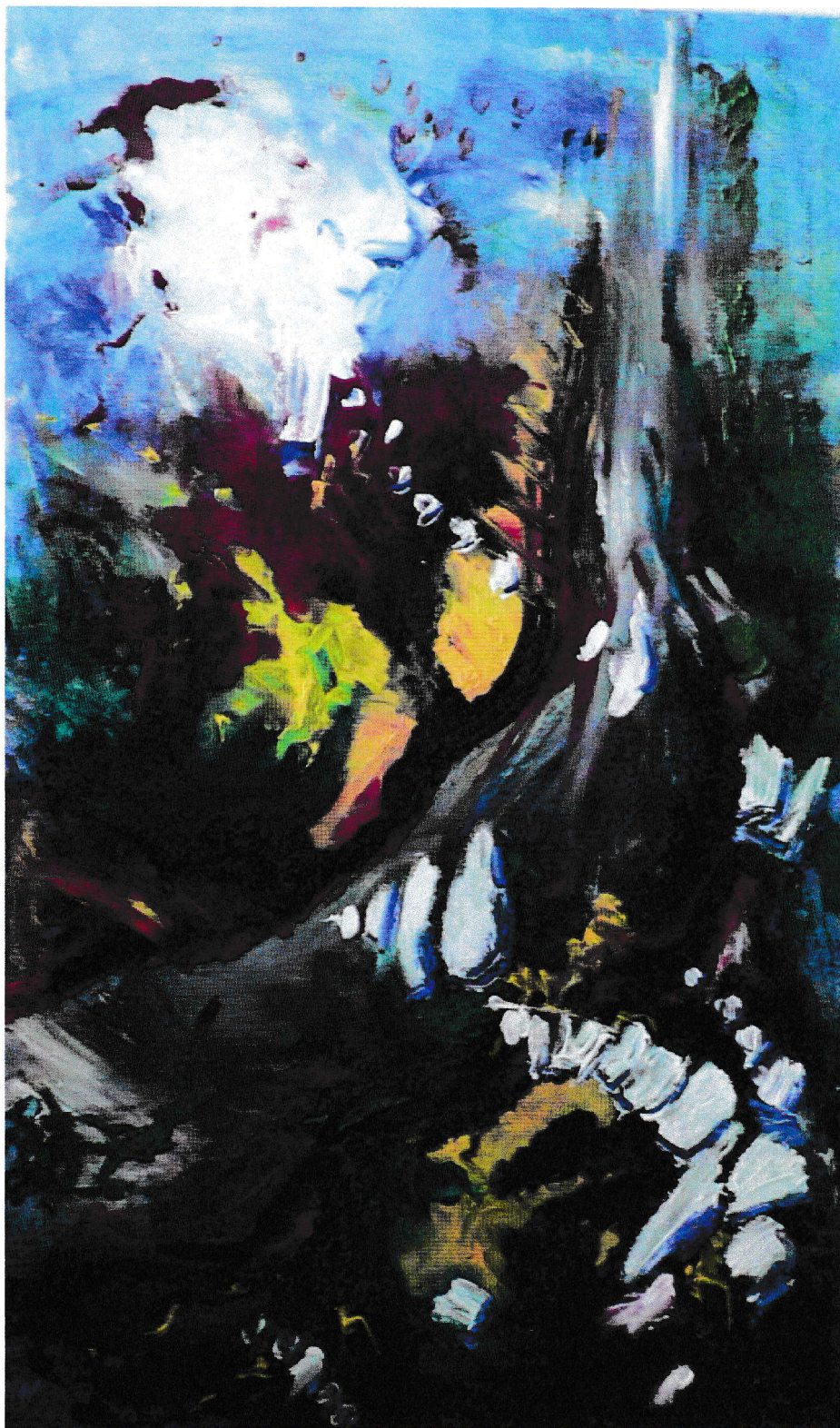
CHIMÉRY– akryl na plátně – 115x110



PÁD I – akryl na plátně - 115x110



STŘET - DILEMA – olej na kartoně – 83x80



PÁD II- olej na plátně - 110x65



NOČNÍ MŮRY I – akryl na kartoně – 110x65



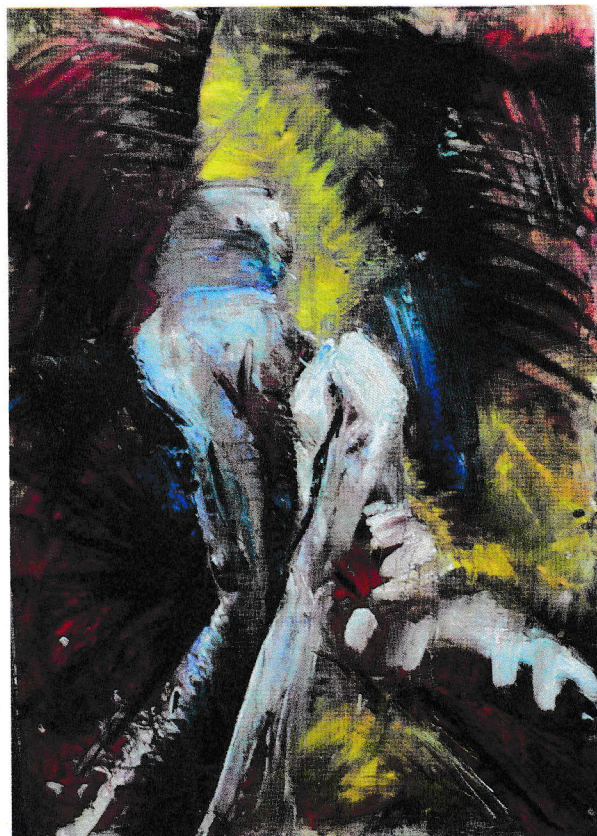
NOČNÍ MŮRY II – akryl na kartoně – 100x70



NOČNÍ MŮRY III – akryl na kartoně – 100x70



PTÁCI – olej na kartoně – 100x70



BEZ NÁZVU – olej na kartoně – 100x70



BEZ NÁZVU – olej na kartoně – 100x70



BEZ NÁZVU – akryl na kartoně – 100x70

Použitá literatura:

České Moderní umění 1900 – 1960 - Praha 1995

Vlastimil Tetiva - Petra Orišková – obrazy – kresby – 2001

Vlastimil Tetiva – Podoby fantaskna v českém výtvarném umění – AJG 1998

C.G.Jung, Analitická psychologie - Její teorie a praxe – Praha 1993

Sigmund Freud – Výklad snů – Nová tiskárna/Pelhřimov 2003

Jaroslav Róna – Umanuté kresby – Praha 2002

Jan Kříž – Michael Rittstein – 1993

Josef Hlaváček – Výtvarná kultura – 1990

Jean – Paul Sartre – Zed' / Nevolnost – Praha 2003

<http://www.art.cz/?page=umelcilist&autor=83&target=umelec>

http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/23716

<http://www.jaroslav-rona.cz/cz/curriculum>.

<http://www.gallerymillennium.cz/html/sozansky>

www.gallerymillennium.cz/./cz/index.asp

www.jedinak.cz