

Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích
Fakulta pedagogická
Ateliér arteterapie
Akademický rok: 2005/2006

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Jan PAVELKA**

Studijní program: **B7701 Psychologie**

Studijní obor: **Arteterapie**

Název tématu: **Trnová koruna Mikuláše Medka - analýza symbolů ohrožení v díle umělce**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Tato práce by se ráda zaměřila na sémantický rozbor jednotlivých úzkostných symbolů objevujících se kontinuálně ve výtvarné tvorbě Mikuláše Medka, na jejich hlubší analýzu vzhledem k teorii a praxi arteterapie a pokusila se tak dohledat, označit a zpracovat jednotlivé fragmenty úzkosti projektované do plochy uměleckého díla.

Cílem práce je tedy konkretizovat vazby mezi symbolem (znakem), kontextově vsazeným do prostoru díla s osobností umělce, a to jak ze širšího pohledu kunsthistorického či obecnějších interpretací psychologie umění, tak i z pohledu užšího, psychoanalytického a hlavně arteterapeutického. Ráda by se tak krom znaku věnovala i dalším úzkostným rysům v tvorbě M. Medka, odrážejícím se jak v práci s barvou či materiálem, tak i v až ikonické kompozici jeho pláten.

Tato práce nemá intence jakkoli psychologicky klasifikovat umělce tak, jak to učinil již v sedmdesátých letech MUDr. Drvota, ráda by však z jeho poznatků do určité míry vyšla a pokusila se je doplnit o aplikaci poznatků arteterapie.

Rozsah práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury: **viz příloha**

Vedoucí bakalářské práce: **doc. PhDr. Pavel Kalina, CSc.**
vedoucí Ateliéru arteterapie

Datu zadání bakalářské práce: **14. listopadu 2005**

Termín odevzdání bakalářské práce: **30. dubna 2005**

L.S.

Prof.RNDr. Miroslav Papáček, CSc.
děkan

Doc.PhDr. Pavel Kalina, CSc.
vedoucí katedry

V Českých Budějovicích dne 14. listopadu 2005

Příloha zadání bakalářské práce

Seznam odborné literatury:

Drvota, S.: Osobnost a tvorba. Praha, Avicenum 1973

Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995

Mikuláš Medek, katalog výstavy, Praha, Rudolfinum 2002

Mikuláš Medek - Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění, Sborník symposia, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2002

Mikuláš Medek: Obrazy, výběr z tvorby, katalog výstavy, AJG Hluboká nad Vltavou, 1990

Kolektiv autorů: Psychologie umění, určeno pro posluchače fil. fak., Univerzita J.E. Purkyně, Brno 1987

Kulka, J.: Psychologie umění obecné základy, SPN 1991

Kolektiv autorů: Art and Psychoanalysis, The World Publishing Company, NY, 1963

Effenberger, V. a spol.: Mikuláš Medek 1926-1974, Gema Art, Praha 2002

Šlédr, J.: Psychologie umění, skripta pro posl. fil. fak. Univ. Karlovy, Karolinum, Praha 1991

Funch, B. S.: The psychology of art appreciation, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 1997

Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Ateliér Arteterapie

Studijní rok 2005 / 2006

**Trnová koruna Mikuláše Medka
- analýza symbolů ohrožení v díle umělce -**

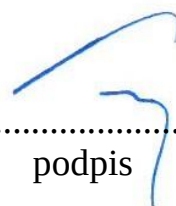
Jan Pavelka

Vedoucí bakalářské práce: doc. PhDr. Pavel Kalina, CSc.

České Budějovice 2006

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury, pramenů a zdrojů informací.

V Praze dne 27. dubna 2006

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized 'A' followed by a vertical line and a small hook.

.....
podpis

Rád bych zde poděkoval doc. PhDr. Pavlu Kalinovi, CSc. za trpělivost, věcné rady a vedení této bakalářské práce, PaedDr. Evženu Peroutovi za cenné rady k jejímu vypracování, panu Ivanu Medkovi za důvěru, vstřícnost, vřelost a ochotu podobně jako dr. Evě Kosákové-Medkové a v neposlední řadě i dr. Antonínu Harmannovi za vřelé přijetí a ochotnou spolupráci.

Anotace

Tato práce by se ráda zaměřila na sémantický rozbor jednotlivých úzkostných symbolů objevujících se kontinuálně ve výtvarné tvorbě Mikuláše Medka, na jejich hlubší analýzu vzhledem k teorii a praxi arteterapie a pokusila se tak dohledat, označit a zpracovat jednotlivé fragmenty úzkosti projektované do plochy uměleckého díla.

Cílem práce je tedy konkretizovat vazby mezi symbolem (znakem), kontextově vsazeným do prostoru díla s osobností umělce, a to jak ze širšího pohledu kunsthistorického či obecnějších interpretací psychologie umění, tak i z pohledu užšího, psychoanalytického a hlavně arteterapeutického. Ráda by se tak krom znaku věnovala i dalším úzkostným rysům v tvorbě M. Medka, odrážejícím se jak v práci s barvou či materiálem, tak i v až ikonické kompozici jeho pláten.

Tato práce nemá intence jakkoli psychologicky klasifikovat umělce tak, jak to učinil již v sedmdesátých letech MUDr. Drvota, ráda by však z jeho poznatků do určité míry vyšla a pokusila se je doplnit o aplikaci poznatků arteterapie.

Annotation

Mikuláš Medek's "Crown of Thorns" – An Analysis of the Symbols of Threat in the Artist's Work –

This thesis will focus on a semantic analysis of the individual symbols of anxiety appearing throughout Mikuláš Medek's entire artwork and their in-depth analysis in terms of theory and practice in art therapy, thereby attempting to identify, describe and analyze individual fragments of anxiety projected into artwork.

The objective of this paper is to identify the links between symbols (attributes) contextually incorporated within the space of artworks and the artist's personality both from a broader perspective of art history and psychology-of-art interpretations in general, and a narrower, psychoanalytical and particularly art-therapeutic perspective. In addition to attributes, the thesis will also address other features of anxiety in Medek's work, shown in the approach to color or material, as well as the almost iconic composition of his canvases.

This paper does not attempt to psychologically classify the artist, as was done in the 1970's by the psychiatrist Stanislav Drvota. However, it will draw upon his conclusions to a certain extent and try to complement them by applying an art-therapeutic approach.

Úvod.....	1
1. Počátky tvorby a první tvůrčí období 1944 – 1949.....	2
1.2. Začlenění české výtvarné scény do zahraničních souvislostí.....	3
1.3. Teoretické vymezení problematiky.....	4
1.4. Obrazová analýza a sémiotický rozbor.....	5
2. Období magického realismu – druhé období Medkovy tvorby z let 1949 – 1951.....	12
2.1. Integrativní Magický realismus.....	12
2.2. Neopsychoanalytický přístup k tvůrčí činnosti umělce.....	14
2.3. Obrazová specifika druhého období – analytický rozbor obrazu.....	18
3. Existencionální období – tvorba z let 1951 – 1957.....	27
3.1. Existencialismus v záchvatu existence.....	29
3.2. Existencionální rozměr obrazu třetího období a jeho interpretace.....	30
4. Preparovaný obraz, zlatá ikony, pohyb hrobu – 4.-6. období tvorby 1958 – 1974.....	41
Závěr.....	47

Úvod

Mikuláš Medek (1926 – 1974) je dnes již skutečným klasikem českého výtvarného umění. Jeho dílo je jedním z vůbec nejinterpretovanějších v dějinách českého poválečného malířství. Přesto, a nebo právě proto, jak nakonec prokázalo i sympóziu konané v rámci souborné výstavy v galerii Rudofinum v roce 2002,¹ je stále aktuálním fenoménem neustále vybízejícím k novým interpretacím a analýzám. Dle některých mladších kritiků či historiků umění, účastnících se tohoto sympózia, po nich dokonce přímo volá. Jeden z důvodů této potřeby je i konstantní ohlas díla Mikuláše Medka u široké veřejnosti.

Projde-li tedy Medkova interpretace revizí, dojde k tomu bezesporu převážně na poli kunsthistorickém, dílo se bude vřazovat do širších souvislostí vyplývajících z posunu estetických měřítek, analýza se bude vyznačovat nezaujatým generačním pohledem bez emotivních zkreslení vyplývajících z osobní znalosti umělce, a bude tak logicky směřovat hlavně k dílu, k jeho vymezení v rámci české výtvarné scény první a z části druhé poloviny 20. století, k vymezení souvislostí jeho vzniku v jejím kontextu a kontextu zahraničního výtvarného dění.

Ačkoli má tato práce zdánlivě stejný cíl, tedy umělecké dílo daného autora a jeho analýzu, její intence jsou značně hlubší. Směřuje od díla k umělci, od znaku k pravděpodobné příčině jeho vzniku, formě, nálehavosti jeho působení, směřuje k barvě jako emocionální projekční stopě, (Medkovými slovy) ke stopě v struktuře materiálu.

Takto vedená analýza díla a osobnosti umělce pak předpokládá i komplexnější syntézu reálií vymezujících prostor jeho existence. Ten se přirozeně člení do oblasti biografické a vzhledem k rozboru díla i do oblasti uměnovědné, sémiotické, psychologické (v našem případě tedy přesněji psychoanalytické), přičemž výsledkem celé této syntézy by měl být především výstup arteterapeutický.

Během přípravy a studia pro tuto bakalářskou práci jsem krom hlavních bodů rámcově vytyčených vlastní anotací shledal za elementárně významný pro Medkovu tvorbu jeho vztah k matce. Tomu tedy hodlám věnovat při analýze jeho díla rovněž odpovídající pozornost.

Vzhledem k přehlednosti a kontinuitě tvorby M. Medka budu při analýze vycházet z kunsthistorického dělení do šesti období,² přičemž akcentovány budou zejména první tři jakožto stěžejní. V nich pak bude průběžně docházet k biografickým exkurzům a k popisu významných ontogenetických momentů určujících výtvarný projev a osobnost umělce.

¹ Mikuláš Medek - Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění, Sborník symposia, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2002

² Takto rozdělil jeho tvorbu Bohumír Mráz v Medkově monografii: Mráz, B.: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha, 1970, v podstatě v návaznosti na dělení samotným autorem.

1. Počátky tvorby a první tvůrčí období 1944 – 1949

Ještě než se začnu plně věnovat prvnímu ze šesti období Medkovy tvorby, alespoň okrajově se zmíním o prvotních výtvarných pokusech umělce. Jeho nejranější díla se datují již rokem 1942 a mají charakter „ořukávání“ různých výtvarných stylů. Maluje podle obrazů svého děda, malíře Antonína Slavička³, Vincenta van Gogha, vyrovnává se v nich jak s kuboexpresionismem, například v obraze *Zátiší*, tak s odkazem El Greca, obraz *Kristus a Kalvárie* (obr. č. 1 a 2) a podobně. Ačkoli se zde ještě jedná o přímé přejímání obrazových prvků a výtvarných přístupů, již tehdy se formuje zcela autentický a pro Medkovu tvorbu značně charakteristický formotvorný prvek, jenž psyché umělce reflektuje nejlépe, a tím je barva. Právě barva je stěžejním komunikačním prvkem vrcholné Medkovy tvorby a intenzita jejího sdělení již zde nachází svůj prvotní odraz. V obou zmíněných obrazech pak dominují barvy, jejichž elementární význam pro svojí tvorbu Medek později sám definoval a jejichž implicitní, latentní sdělení se pokusím nastínit blíže v kapitole věnované třetímu období jeho tvorby. Těmito barvami je modrá a červená.

V souvislosti s Medkovým chápáním barev je bezesporu zajímavá jeho averze vůči zelené. V rozhovoru s B. Blažkem ji mnohem později dokonce označil za „špínu“ společně s hnědou.⁴ Považuje-li se v „rožnovské“ arteterapii hnědá za barvu otce, pak to jistě není náhodou. Ačkoli byl Mikulášův otec Rudolf Medek⁵ původní profesí učitel, byl také legionář a později dokonce generál Československé armády. Odmítání zelené barvy se tak pravděpodobně pojí s otcovou generálskou uniformou, a tedy s odmítáním této profese jako takové. Jeden ze svých prvních tzv. preparovaných obrazů z roku 1960 pak ostatně pojmenovává *Můj portrét v generálské uniformě* a již ze samotného názvu je cítit jistý sarkastický podtón. V této souvislosti by bylo možná vhodné zmínit i Drvotovu poznámku, v níž píše: Medek „... měl od mládí odpor ke zbraním (odmítal střilet, ačkoli k tomu měl v mládí dost příležitostí).“⁶

Zelená se nicméně v těchto velmi raných obrazech objevuje a nezřídka ve spojení s červenou barvou. Tato kombinace z arteterapeutického hlediska často indikuje vnitřní tenzi, vede od napětí k úzkosti a právě úzkost krajně formuje Medkovu celoživotní tvorbu, na což se dále v práci budu snažit poukázat a více tak přiblížit možné příčiny jejího vzniku.

Mikuláš Medek klade počátky své tvorby do roku 1944. Tehdy má již za sebou studium na Státní grafické škole v Praze, na kterou šel především na popud své matky (dcery malíře Antonína Slavička). On sám tehdy inklinoval spíše k empirickým přírodním vědám, o které se zajímal již od útlého dětství. Tento zájem ovšem bezesbýtku zúročil v rozmezí těchto pěti let prvního období své tvorby, když dal vzniknout pěti cyklům plně již vycházejícím z estetiky surrealismu: *Svět cibule* (obr. č. 3, 4), *Svět tykve*, *Infantilní krajina* (obr. č. 5), *Procházka a Zázračná matka* (obr. č. 6).

V těchto „biomorfních“ obrazech rezonuje Medkova analytická zvědavost a dětská touha po poznání struktury organické hmoty s tehdejší válčným a poválečným klimatem. To bylo v Evropě stále převážně ve znamení surrealismu, přičemž v Americe přechází v existencionalně laděný vitalismus. Charlotta Kotíková tak poznamenává: „Z potřeby tohoto kulturního ovzduší se rodí nový rejstřík forem, který je úzce spojen s pozorováním organického a biomorfního světa. Tyto stylizované formy se snaží dokumentovat vznik života, růst, zanikání i rozpad.... Pro umělce bylo hledání zdrojů života přirozenou reakcí na události

³ Antonín Slaviček (1870 – 1910) ve své tvorbě vycházel především z realismu.

⁴ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.275

⁵ Rudolf Medek (1890 – 1940) původní profesí učitel, později básník a spisovatel, generál československé armády a ředitel Památníku osvobození na Žižkově.

⁶ Drvota, S.: Osobnost a tvorba, AVICENUM, Praha 1973, s. 87

vyplněné smrtí.“⁷ Podobně také B. Mráz v Medkově monografii píše: „...botanické, biologické či anatomické obrazy až ilustrativně rozvádějí téma úzkosti z životního bujení a traumatu zrození.“⁸ A V. Effenberger pak k tomuto doplňuje: „Jeho (Medkovy) obrazy tohoto období nejsou výrazem snové fantazie..., jsou to přízračné protesty proti temným silám v ovzduší, vyvřelé z hlubin úzkostných stavů člověka až k hysterii.“⁹

Již v tomto období, jak rovněž podotýká S. Drvota,¹⁰ se formuje sémiotické tvarosloví, které kontinuálně provází s menší či větší periodicitou a kvantitou Medkovu tvorbu až do období posledního, šestého, kde dochází k formální reformě těchto znaků, symbolů či přímo motivických celků a k symbiotické syntéze v jednotný symbol existencionalní úzkosti.

S. Drvota tak zařadil Medka dle své typologie, která vychází z klasifikace sestávající z několika bipolárních typologií struktury osobnosti (převážně pak z Jungovy introverze – extroverze a Kretschmerových typových variant schyzotym – cyklotym), do skupiny osob schizoidních s význačnými rysy neurotickými a po vyhodnocení jednotlivých testů a jejich přenesení do škálované grafické tabulky vyšlo Medkovo osobnostní skóre krajně introvertní a úzkostné s vysokou mírou neuroticismu.¹¹ Toto dělení je signifikantní zejména později v porovnání s deníkovými záznamy. Jak této Drvotově klasifikaci, tak i inklinaci k úzkostně neurotickým projevům se budu nicméně věnovat průběžně v celé práci, teď se však vrátím k zmíněnému sémiotickému tvarosloví a jeho arteterapeutické, popř. psychoanalytické klasifikaci.

1.2. Začlenění české výtvarné scény do zahraničních souvislostí

Jak již uvedla S. Kotíková ve svém příspěvku na sympóziu Akademie věd, v době prvního Medkova období se (nejen) v evropském poválečném klimatu rodí „nový rejstřík forem“. S ním je tvorba Mikuláše Medka úzce spjata. Než se ale pustím do bližšího interpretačního rozboru, je přece jen třeba se blíže s tímto klimatem seznámit a uvést do vzájemných souvislostí vlivy a ideologie ovlivňující tehdejší československou výtvarnou scénu, a tudíž i Medkovu tvorbu.

Jestliže se v Americe přelévá předválečné surrealistické hnutí do směru v mnohém vycházejícího z jeho zásad, tedy vitalismu, v Evropě dochází k postupnému navázání na více méně kontinuální, ač válkou značně utlumený předválečný surrealismus. Toto je příznačné hlavně pro tehdejší československou scénu. Onen nový rejstřík forem se tak protne se surrealistickou tematikou v nový, ač stále zcela surrealistické estetice podléhající obrazový rezultat. Metamorfóza obrazových forem, nově podnícená tímto silně biologizujícím pojetím, se na rozdíl od předválečných a válečných let odlišuje především (a to zejména u Medka) makro až mikroskopickým pojetím, oproti převážně botanickým vegetativním formám (např. Toyen, Štýrský, Janoušek) obrazové symboliky raného českého surrealismu.

Chtěl-li jsem se zde zmínit o tvůrčích inspiracích a vlivech na Medkovu produkci, již jsem se takto vlastně dotkl těch základních. Samozřejmě to ovšem nebyla pouze domácí produkce,

⁷ Kotíková, Ch.: Univerzalita Medkova projevu. in Mikuláš Medek - Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění, Sborník symposia, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2002, s.27

⁸ Mráz, B.: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha, 1970, s.15

⁹ Mikuláš Medek, katalog výstavy, Rudolfinum, Praha 2002, s. 17

¹⁰ Drvota, S.: Osobnost a tvorba, AVICENUM, Praha 1973, s. 87

¹¹ Drvota, S.: Osobnost a tvorba, AVICENUM, Praha 1973, s. 75 a 86, Nutno k tomu ještě poznamenat, že Drvotova práce spočívá v psychologické klasifikaci šestadvaceti soudobých výtvarných umělců, přičemž M. Medek byl pouze jedním z nich, nejednalo se tedy o individuální analýzu Medkovy tvůrčí osobnosti. Zároveň je nutno nenahlížet na toto dělení z klinického hlediska, tedy ne jako na přímo diagnostikovanou patologii.

která na něj tehdy měla takto formující vliv. Ten je konečně zřejmý ve srovnání s výtvarnou produkcí světové výtvarné scény.

Medkovo obrazové tvarosloví tehdy značně rezonuje s obrazovou morfologií Joana Miróa, fragmentárně by se v něm ovšem daly dohledat i vlivy jiných tehdejších Medkových vzorů, vycházejících převážně ze surrealistické estetiky, ať už to byl Y. Tanguy, J. Frautrier, B. Buffet, M. Ernst a samozřejmě S. Dalí, ale i P. Klee, který k surrealistickému hnutí přímo nepatřil.

1.3. Teoretické vymezení problematiky

Z běžného analytického hlediska tak máme již klasifikovány elementární obrazotvorné prvky prvního období Medkovy tvorby. Ty jsou postaveny zejména na jeho předchozí zálibě v biologii, na poválečném surrealistickém tvarosloví a individuální inspiraci současníky, dále rozvíjené v rámci jeho bohaté imaginace.

Samozřejmě již tady se dá jít v analýze obrazu podstatně dále a pátrat po jeho determinantách v psychice autora. Přesto se zde této problematiky zatím dotknu pouze letmo, neboť k jejímu hlubšímu rozvedení přistoupím hlavně v autorově druhém a třetím období.

S. Kotíková klasifikuje tvorbu tohoto období takto: „Jsou to obrazy vesměs menšího formátu, precizně malované a vyjadřující pocit jak obdivu, tak úzkosti z neúprosnosti organických procesů“ a dále „Medkovy cykly (tedy pět cyklů prvního období) ukazují s velkou dávkou ironie, jak lze zobrazit strach, úzkost a nebezpečí s použitím objektů tak hluboce banálních, jako je tykev či cibule a okruh jejich existence.“¹²

Dostáváme se tu tedy opět k tématu úzkosti, k tématu, na něž se váže většina formotvorných prvků Medkovy celoživotní produkce. Ovšem samotná tématická struktura těchto pláten prvního období poukazuje na její vnitřní rezonanci, neprojevující se vně, jak je tomu zejména v období třetím, ale směrem dovnitř. To je jeden z jejích hlavních rysů, jenž dále rozvíjí jednotlivé převzaté či původní sémiotické prvky obrazu.

Nežli se jim budu ale dále věnovat, je třeba si nejdříve některé základní termíny sémiotiky podrobněji přiblížit.

K základnímu rozdělení sémiotiky J. Kulka píše: „...sémantika umění se soustřeďuje na otázky sebevyjádření tvůrce.“¹³ Hlavním pojmem, kterým se zabývá, je pak samozřejmě znak. Znak má dvě stránky, nositele znaku a význam. Kulka dále píše: „V umění je nositelem znaku umělecký artefakt, významem je pak jeho sdělení“, přičemž „význam je nutno ještě rozdělit na tzv. designát (to, co znak vyjadřuje) a denotát (to, co označuje, k čemu odkazuje - taktéž reference). Vyjádření se týká myšlenky nebo jiného psychického obsahu, označení pak zase ... objektivně existujícího – materiálního nebo ideálního – předmětu.“ (Tamtéž s.224-5) Termín kosignát a konotát pak už jen upřesňují tuto dualitu základních dvou stránek znaku. Jsou to určité doplňkové významy přídatné subjektivní hodnoty, doplňková prožitková kvalita. Tyto přídatné funkce znaku pak přispívají „k navázání kontaktu s individuální zkušeností vnímatele.“ ... „Konotát a designát tak formují individuální sdělení znaku těžko čitelné mimo subjektivitu tvůrce“ (tamtéž s.226-7).

Znak lze dle Ch. S. Peirce ještě dále dělit na ikony, indexy a symboly (tamtéž s.229). Ikoně jako takové se budu věnovat převážně v druhé polovině práce, zde ale ještě upřesním význam indexu a hlavně pak symbolu, s kterým budu společně se znakem pracovat nejčastěji.

Indexové znaky se zakládají na vztahu příčiny a účinku, věcné souvislosti či vztahu části k celku (např. indexem ohně je kouř, smutku pláč apod., vztáhnu-li to pak k této práci, indexem

¹² Kotíková, Ch.: Univerzalita Medkova projevu. in Mikuláš Medek - Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění, Sborník symposia, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2002, s.27

¹³ Kulka, J.: Psychologie umění – obecné základy, SPN, Praha 1991, s. 224

úzkosti je symbol ohrožení, jelikož se to ale týká již psychických stavů a emocí, označuje se tento index za expresi).

Důležitým znakem pro jakoukoli interpretaci je pak symbol. Symbol je v podstatě konvencionalizovaným znakem a jak uvádí Kulka, je s to nést i velmi abstraktní myšlenky (tamtéž s.230). Mezi symbolem a tím, co představuje, mohou existovat tři základní druhy vztahů: nejčastěji je to tedy vztah *konvenční*, kdy dané slovo zastupuje danou věc na základě dohody, konvence (na základě této konvence vnímáme slovo stůl identicky s označením nábytku, ačkoli slovo s věcí nikterak nesouvisí).

Mezi symbolem a tím, co představuje, vznikají ale také zcela *náhodné vztahy symbolu*. Jsou to např. čistě individuální vztahové a asociační vazby na určité místo, kde jsme zažili něco nepříjemného, což se nám pak může následně vybavit s jeho zmíněním (jde spíše o emoční odezvu, jakýsi „flashback“ pocitu, v tomto kontextu negativního). Na rozdíl od konvenčního symbolu je ovšem tento obecně nepochopitelný, pokud tedy souvislost sami neobjasníme. Tyto symboly se tak často vyskytují ve snech.

Na základě vnitřního vztahu mezi symbolem a tím, co představuje, vzniká třetí druh, tzv. *univerzální symbol* (oheň, voda atd.). Vyskytují se ve všech kulturách bez ohledu na stupeň vývoje. Životní zkušenosti pouze vytvářejí jakési dialekty univerzálního symbolického jazyka v závislosti na např. geografických podmínkách. Symbol slunce je pak vnímán trochu odlišně na severu než na jihu. V důsledku těchto odlišných zkušeností může každý symbol mít několik většinou ambivalentních významových rovin (tamtéž s.64-7).

Všechny tyto znaky se samozřejmě mohou prolínat. Pro interpretaci jsou pak z hlediska sémantiky podstatné hlavně ony přídatné funkce znaku tzn. kosignát – konotát, z toho vyplývající emocionální zabarvení znaku a obdobná práce se symbolem.

J. Slavík k tomu ve své teorii a praxi artefietiky píše: „Termín symbol je v posledních desetiletích často stavěn do stejné úrovně jako znak, a zároveň do polárního protikladu k němu. ... Rozdíl mezi znakem a symbolem v „polárním“ pojetí lze tedy jednoduše shrnout slovy I. Muchy: „Základní rozdíl mezi znakem a symbolem spočívá v tom, že zatímco znak se vztahuje vždy k jedné sémantické rovině, vztahuje se symbol hned k několika sémantickým rovinám.“¹⁴

Opodstatněním nastínění sémiotické problematiky v této práci pak budiž poznámka J. Kulky: „Máme-li umělecké dílo za zobrazení zážitku v esteticky uspořádaném tvaru a za prostředek mezilidské komunikace (v jednotě sdělení a sdílení), nelze se teorii znaku vyhnout (tamtéž s.224).

1.4. Obrazová analýza a sémiotický rozbor

Problematika sémiotiky je tu nastíněna pouze okrajově, pro tuto práci je nicméně plně dostačující, neboť její klasifikační terminologie bude vycházet převážně z hledisek psychoanalytických a arteterapeutických.

Pominu-li tedy všechny pro Medkovu tvorbu prvního období určující vnější vlivy (což ale stejně není nikdy zcela možné), pokusím se o aplikaci těchto hledisek na tehdejší umělcův výtvarný projev, tedy na individuální specifika tvorby odchylojící se od soudobé stejně orientované produkce, na kompoziční zpracování, na individuální typologii zobrazeného, zpracování znaku či symbolu a samozřejmě na samotnou barevnost.

O specifikách tvorby vymezujících se k předválečné a válečné „biomorfní tradici“ a jejich tvaru v produkci M. Medka jsem se již zmínil. Zmínil-li jsem se také o obrácení produkce

¹⁴ Slavík, J.: Umění zážitku, zážitek uměním, Univerzita Karlova v Praze-Ped. fakulta, 2001, s.168

směrem dovnitř, k útrobním procesům, bezesporu to úzce koresponduje jak se zjevnou, tak i Drvotou „diagnostikovanou“ introverzí umělce, kterou výmluvně podtrhuje i samotná barevnost Medkových obrazů. K introverzi se pak často váže i hypersenzitivita a nejinak je tomu i v tomto případě.¹⁵ Viscerální vjemy a jejich tenzní vztahy se tak mohou přímo projíkat do tvorby umělce. Bylo by ovšem příliš laciné označit toto zjištění za hlavní příčinu tvarosloví té doby, je to jen možný formotvorný vliv. Snad by se dalo i napsat, že oním individuálním specifikem je odklon od antropomorfních prvků a jejich symboliky většinou rezonujících v surrealistické tvorbě a vztahujících se přímo k člověku a společnosti, k substitučním botanickým dějům, vážícím se tak striktně k Medkově osobnosti. Již možná v tomto by se pak daly najít Medkovy pochyby o surrealismu jako takovém a jeho pozdější ideologický odklon.

Barevnost tohoto období vychází zcela z neuroticky akcentované introvertní polohy, a není tak třeba se jí blíže věnovat. Stačí snad pouze zmínit, že převládají lomené, studené tóny málo intenzivní pastelové barevnosti, která je celkově potlačená vůči obsahové složce obrazu.

Podobně je tomu i u kompozičního zpracování. Nikterak nezapře prvky introvertní tvorby podpořené úzkostnou polohou a její obrazová specifika. K nim patří hlavně rámování a vyjmenovávání jednotlivých obrazových prvků. Ty jsou zpočátku téměř zcela separátní a jen postupně dochází k jejich vzájemnému propojování a interakci. Domnívám se, že v tomto se odráží počáteční Medkova nedůvěra v sebe sama, ve své tvůrčí schopnosti, která postupně přechází k sebevědomější výtvarný projev.¹⁶ Barevnost je pro toto období neměnná, rámy, vytvářející efekt obrazu v obraze, nicméně poměrně záhy mizí (aby se epizodicky opět objevily v druhém období), ačkoli oddělenost jednotlivých prvků ještě nějakou dobu přetrvává. Co se zde mění, je však jejich vzájemný vztah. Zbavil-li se obrazový prvek svého rámu, stává se vůči svému okolí zranitelný, a to pro něj ohrožující. Obrazovému ději tak vévodí téma „...dotýkání a zasahování, tedy téma destrukce a ohrožení.“¹⁷ Toto téma graduje v Medkově druhém období, prolíná se nicméně celou jeho tvorbou. Promítá se do stále více abstrahovaného znaku nesoucího ovšem stále tentýž úzkostný obsah.

V souvislosti s individuální typologií zobrazeného a zpracováním znaku či symbolu není bez zajímavosti zmínit poznámku z Medkových textů, ačkoli je psána až v roce 51: „Je velmi nepříjemný ten pocit měkkýšovitosti, zvláštní nasládlé měkkosti. Je to pocit, který si uvědomuji v blízkosti aut, vlaků a vůbec všech velikých, pohybujících se a nebezpečných strojů.“¹⁸ Tento pocit má svůj odraz jak v technizujících prvcích pozdních období, tak právě v amébovitě tvárnosti struktur období prvního. Ta se nicméně vztahuje také k obrazové morfologii Joana Miróa (obr. č. 7), jenž měl na tehdejší Medkovu tvorbu signifikantní vliv, přestože jsou obrazová východiska a souvislosti postaveny na zcela jiném základě.

I v jednotlivých sémiotických prvcích lze dohledat vliv Medkových současníků. Jedním z těch v Medkově tvorbě periodicky se opakujících je symbol šipky. Původně jej převzal od Paula Klee (obr. č. 8, 9) a integrálně včlenil do symbolického obrazového tvarosloví. Mnohem později, až v roce 1966, pak v rozhovoru s A. Kusákem říká: „... člověk je obklopen řadou signálů, nařízení a šipek, které mu přikazují, kudy má jít. Mně šlo o to, tuto složku, která působí mechanicky, zlidštit, využít této mechaniky, která v člověku je, této schopnosti reagovat podvědomě a automaticky na znaky...“¹⁹ Šipky určují kauzalitu děje, jeho souslednost a zároveň mají schopnost zdůraznit jeho lokální význam vzhledem k celku. Je to symbol dávající

¹⁵ Její specifika v Medkově případě a vliv na tvorbu přiblížím více v třetím tvůrčím období.

¹⁶ S.Drvota píše: „Celý jeho (Medkův) život trvají pocity insuficience (co do tělesného zjevu i intelektových schopností), nedovede je korigovat ani po letech práce...“ (in Drvota, S.: Osobnost a tvorba, AVICENUM, Praha 1973, s.86)

¹⁷ Mráz, B.: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha, 1970, s.16

¹⁸ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.125

¹⁹ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.266

kompozici jistý kauzální, hlavně ale racionální řád a i v tom by se dal nejspíš hledat Medkův poměrně časný ideologický odklon od surrealistické doktríny.

Symbol, který se v závěru tohoto prvního období stává signifikantní stejně tak, jako pro následnou Medkovu tvorbu, je symbol oka. Jeho ambivalentnost není specifikem pouze arteterapeutické interpretace, ale vyplývá ze samotné podstaty symbolu. Obsahuje symboliku moci a kontroly, odrazem čehož je křesťanské pojetí božího oka a jeho připsání jakožto atributu moci různým starověkým božstvům. Ve starověkém světě mělo také význam symbolu ochrany před zlým pohledem a uhranutím. V psychologickém či arteterapeutickém pojetí pak může indikovat např. erotickou zvědavost až žárlivost a s tím nepřímě spojené tzv. seriály, předčasně viděné, a tudíž násilně vnímané (neboť nepochopené) sexuální scény. Oko rovněž bývá poměrně často označováno za symbol úzkosti a ohrožení, která má pravděpodobně základ již v separační úzkosti raného věku jedince.

Váže-li se ovšem převážně v křesťanské symbolice, a tudíž i v tradici západní kultury, oko k otci, v této práci jsem postupně během analýz jednotlivých obrazů zjistil mnohem signifikantnější a dovolím si tvrdit, že i obecně platný vztah symbolu oka k matce. Jelikož toto zjištění, jakožto i samotný vztah Mikuláše Medka k jeho matce, má pro jeho tvorbu určující význam, pokusím se teď v rámci drobného exkursu přiblížit tento formotvorný vliv a analyzovat jeho původ a obrazové vyznění.

Z hlediska vývojové psychologie se definují čtyři stádia geneze prvních objektních vztahů²⁰: Stadium preobjektální, stadium předběžného objektu, stadium objektu a stadium tzv. specifického vztahu. Již ve stadiu předběžného objektu, počínajícím přibližně kolem třetího měsíce života, si dítě utváří trvalejší vztah, zatím ovšem ne k určité osobě, jako spíše k signálu, k jednoduché struktuře tvořené základními (privilegovanými) rysy obličeje, jež tvoří osa očí – nos – ústa. Tato základní osa, ve třetím stádiu již specificky modifikována pro rozlišení známé a cizí tváře, má rozhodující vliv na budoucí sociální a interakční jednání jedince. Jelikož nositel tohoto signálu, tedy osoba dítěti v prvních měsících života nejbližší, je v naprosté většině případů právě matka, není tedy nikterak překvapivé možné spojení symbolu oka právě s ní.²¹

V tomto stadiu objektu (od 6 až 8 měsíce do jednoho roku) se tedy již buduje velmi úzká vazba k blízké, nejčastěji mateřské osobě. Znakem, který udává nástup etapy tohoto specifického pouta, ovšem není pozitivní emocionální odezva na interakci s matkou, jako spíše negativní emoce úzkosti a strachu. Jedná se předně o tzv. separační úzkost, tedy úzkost z odloučení, byť jen krátkodobého, od mateřské osoby.²² Její vyvážená prezenze v tomto období vývoje dítěte však vede k harmonizaci osobnosti a k jejímu normálnímu vývoji. Naopak dochází-li k přílišnému protahování doby odloučení nebo opačně, k co nejužšímu a nepřerušovanému kontaktu s dítětem, může dojít buď k vytvoření přílišné fixace na mateřský objekt či k vytvoření tzv. depresivní pozice.

Ve vztahu k umění a tvůrčímu potenciálu umělce z tohoto poznatku vychází a dále jej rozvíjí Hanna Segalová, hovoří-li o tzv. depresivním modelu. Ten se dle její teorie vytváří v průběhu vývoje dítěte při jeho postupné separaci od mateřské instance a uvědomování si ambivalentních pocitů vůči ní, destruktivního a milujícího rázu. Ve chvíli, kdy si uvědomí, že tyto pocity má k jedné a té samé osobě, přichází pocity viny a úzkosti a vyvíjí se již zmíněná depresivní pozice. Pozitivní vzpomínka na monistickou koexistenci s milovaným objektem, symbiotické období s matkou, je podstatou přání obnovit a znovu stvořit ztracený objekt.

²⁰ Dle René Spitze in Langmeier, J. a Krejčířová, D.: Vývojová psychologie, Grada, Praha 1998, s.60

²¹ Zároveň by také stálo za úvahu, jak dalece by tuto domněnku bylo možno aplikovat i na v Medkově tvorbě se často objevující ústa.

²² Langmeier, J. a Krejčířová, D.: Vývojová psychologie, Grada, Praha 1998, s.62

Z tohoto H. Segalová usuzuje, že umělec během své tvůrčí práce znovu prochází skrze tuto infantilní depresivní dispozici, znovuvytváří cosi ve své psyché a zároveň vdechuje nezávislost bytí externímu produktu své práce.²³

Teorie H. Segalové se v lecčems prolíná s teoretickým přístupem Margaret Mahlerové, která rozdělila raný vývoj jedince na tři fáze a třetí fázi individuace-separace pak ještě dále na čtyři subfáze: diferenciaci – procvičování – navazování přátelských vztahů – individuace. Ve třetí subfázi navazování přátelských vztahů (mezi 16. až 25. měsícem) pak dochází dle Mahlerové v podstatě k druhému vrcholu separační úzkosti, kdy se u dítěte objevuje zřetelná ambivalence vůči matce. Na jedné straně se dítě dožaduje její trvalé přítomnosti a na straně druhé k ní vyjadřuje hostilní a negativní pocity. K internalizaci obrazu matky, k integrativnímu zpracování jejího dichotomního pojetí pak dochází až v závěrečné subfázi nazvané individuace.²⁴

K obdobným koncepcím psychoanalytických autorů se v této práci později ještě vrátím, nyní se však v rámci tohoto exkurzu zmíním ještě o sémantickém výzkumu Tomáše Urbánka, jímž bych rád doplnil nebo možná spíše podtrhl domněnku úzkého spojení symbolu oka s mateřskou postavou, a to zejména v Medkově díle.

Urbánek v upraveném Testu sémantického výběru dosahuje poměrně zajímavých výsledků jeho opakovanou aplikací na skupinu patnácti vysokoškoláků ve věku 20 až 30 let. Test spočívá na čistě pocitovém přiřazování jednotlivých obrázků k vhodně zvoleným verbálním podnětům. Obrázků je původně šestnáct a verbální podmětová řada je postupně rozšířena na 20 pojmů, s nimiž se ve studii pracuje. Náboj jak obrázků, tak i jednotlivých podnětů osciluje mezi kladným a záporným pólem (např. obrázky: dům, květina, oko/dýka, had, hrob; verbální podněty: láska, zdraví, matka/nenávist, odpor, nepřítel). Výsledkem je pak tzv. incidenční tabulka obsahující údaje o tom, které obrázky byly přiřazeny každému verbálnímu podnětu. O této tabulce se pak dá v podstatě uvažovat jako o kontingenční tabulce obsahující údaje o společném výskytu (tzn. vzájemném vztahu) kategorií dvou nominálních proměnných.

Údaje z tabulky se pak vepíší do dvouosého grafu a takto vzniklých čtyřech kvadrantů. Pomínu-li skupinové i individuální rozložení a vzájemné vazby jednotlivých proměnných (přičemž ty kladně nabitě jsou vždy v pravé a záporně v levé polovině grafu dle horizontální osy), je pro tuto práci podstatné zjištění, že verbální pojem MATKA má vždy v těsné blízkosti daného kvadrantu obrázků oka (obr. č. 10 a 11). Významově a interpretačně se tak dá usuzovat na vzájemnou korelaci těchto dvou proměnných.²⁵

V úvahách rozvíjejících tuto domněnku a její symboliku by se dalo jít ještě dále, to ovšem již není v možnostech mé práce. Tento exkurz tím tedy uzavřu a vrátím se zpět k samotným obrazům Mikuláše Medka.

Definoval-li jsem vztah některých obrazotvorných prvků k matce, pak již nikterak nepřekvapí, že se k ní i přímo názvem vztahuje závěrečný cyklus prvního Medkova tvůrčího období. Všechny tři obrazy z tohoto cyklu nazvaného *Zázračná matka*, mají ve své sémiotické skladbě buď jedno, nebo hned několik očí. Z pohledu této vazby a její geneze je pak třeba nahlížet i na vrcholnou a pozdní tvorbu a neinterpretovat symbol oka pouze jako ohrožující. V Medkově tvorbě má stejně jako několik dalších perzistentních znaků silně ambivalentní vyznění. To může nacházet své možné opodstatnění ve zmíněné teorii S. Segalové, zároveň ale také v silné fixaci na matku, která má v dospělém věku formu touhy vymanění se z jejího vlivu a zároveň neschopnosti a do jisté míry i neochoty tak učinit.

²³ Funch, B. S.: *The psychology of art appreciation*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 1997, s.152

²⁴ Langmeier, J. a Krejčířová, D.: *Vývojová psychologie*, Grada, Praha 1998, s.65

²⁵ Urbánek, T.: *Psychosémantika – psychosémantický přístup ve výzkumu a diagnostice*, Pavel Křepela, Brno 2003, s.150 a 221

V závěrečných obrazech tohoto období, zejména v cyklu *Zázračná matka* či *Infantilní krajina*, se tak objevuje oko společně s dalšími atributy mateřství, nebo řekněme spíše obecněji ženské plodnosti, jako jsou stylizované vaječníky, vulva či ženský prs. Děje se tak ovšem v krajně ambivalentní rovině, kdy tyto atributy jsou zároveň životadárné i ohrožující, opatřeny svébytnou hmyzí existencí, vegetativními, kořenovitými výhonky, jehlovitými bodlinami nebo podivnou metamorfózní tvárností, rozvíjející původní tvar objektu, jako je tomu právě v obraze *Zázračná matka II* (obr. č. 12).

Ženský pravý prs se tu prodírá skrze jakousi membránu buněčné stěny, jakoby zpoza jiného, zcela lidského světa existujícího za buněčnou metaforičností Medkových obrazů. Z této mateřské, humanoidní buňky se progresivně ve směru šipky udávající směr pohybu v obraze, určujíc tak onu zmíněnou kauzalitu děje, odděluje oko. Oko, buď ještě v jakési protoplazmické, „předkonkrétní“ podobě hledající svůj finální tvar, a nebo již přecházející do stadia rozkladu, započatého oddělením se od mateřské buňky, k rozplynutí se v amorfni prach, jak naznačuje symbol šipky. Tato buňka však nemusí být pojímána jako mateřská, prso je ostatně mladé a dívčí, zatímco oko zdá se prochází již zhoubnou metamorfózou tvaru,²⁶ jeho symbolika je nicméně v tomto případě úzce spojena s matkou, a tak zde i podtržena samotnou barevností oční bulvy.

Medek o pár měsíců později v dopise Emile²⁷ píše o jakési, s ní spolusdílené, snové vizi: „Stáli jsme v temné místnosti, obklopeni pohyblivými mnohobuněčnými strašidly stolů, židlí, dveří a kobereců, do kterých byly vetkány a nás pozorovaly pohyblivé, bohatými a plavoucími řasami obdařené oči, zvolna se zavírající, nepokojné, hladové a žravé. A tam uprostřed na vyvýšeném stupínku u jediného „závislého“ stolu, zády k nám seděla starší žena v pestře barevném rouchu připravena „sloužit“ před našima očima obřad židovských bohoslužeb.“²⁸

Tato jediná „závislá“ starší žena²⁹ připravená sloužit obřad by se dala nejpravděpodobněji interpretovat opět jako Mikulášova matka. A oním obřadem askeze a odříkání by mohl být akt separace, tentokrát snad i chtěné odloučení od matky, na niž je silně fixován. A opět spíše než o kastrální úzkosti bych tu mluvil o úzkosti separační.

Vrátím-li se zpět k obrazu *Zázračná matka II*, snad lze říci, že toto trauma opětovné separace tu rovněž může nacházet svůj odraz. K většímu opodstatnění této domněnky je ovšem třeba blíže popsat umělcův vztah k matce od útlého dětství až do dospělosti.

Medkova matka byla láskyplná, vstřícná a pozorná a bezesporu již od počátku bylo budováno velmi intenzivní pouto mezi ní a Mikulášem. To se ale ještě podstatně znásobilo někdy v šestém roce Mikulášova života, po dlouhodobém zápalu plic, kdy, dle slov Ivana Medka,³⁰ šla maminka každý večer spát s pocitem, že Mika té noci zemře. Právě tehdy se u Mikuláše silně posílila fixace na matku. Velmi často jej konejšila v náručí a věnovala mu maximální pozornost. Slovy Ivana Medka byl Mikuláš „extrémně mazlivé dítě“. Spali také poměrně dlouho společně v jednom pokoji (tedy i s bratrem Ivanem), aby matka mohla být stále v Mikulášově blízkosti. Ten se v noci také často budil a křičel ze spaní. Měl hrůzné sny podporované jeho bohatou fantazií a nemálo také vyprávěním svého otce, který jakožto armádní generál a původně učitel a spisovatel tak dostatečně barvitě a s množstvím náležitých detailů vyprávěl své zážitky z první světové války. Ivan Medek je sám klasifikoval jako „snad nejintenzivnější Mikulášovy zážitky z dětství.“ Nebyly časté, neb jejich otec nebýval příliš doma a nebo se věnoval pozvané společnosti (a tyto návštěvy byly často i několikadenní),

²⁶ Podobně jako Kafkův Řehoř Samsa v Medkově oblíbené *Proměně*. Fotografie Emily Medkové, ženy Mikuláše Medka, byla mimochodem použita na Sekalův překlad této povídky.

²⁷ Emila Tlaskalová později Medková (19.11.1928 – 19.9.1985)

²⁸ Mikuláš Medek: *Texty*, Praha, Torst 1995, s.19 (podtržení a uvozovky jsou autorské)

²⁹ Domnívám se, že podtrhávání v Medkových textech má stejnou synkopickou funkci jako šipky v jeho obrazech.

³⁰ Mikulášův bratr Ivan Medek (*13.7.1925), hudební publicista, teoretik a kritik.

nicméně se zcela jistě silně zakořenily v umělcově imaginaci a promítaly se jak do jeho snů, tak do samotné tvorby a jejího sémiotického zpracování.

Pokud jsem se výše zmínil o pravděpodobné podmíněnosti Medkovy úzkostné neurózy³¹ ve spojení s úzkostí separační a o jejím možném prohloubení těžkým a dlouhodobým onemocněním, lze snad tuto domněnku podpořit i skutečností, že Mikuláš trpěl hrůzou z představy, že by matka nemusela přijít domů, a dokázal dlouho do noci vyčkávat u okna jejího návratu. Později takto čekával i na svoji druhou ženu, Emilu.

Onen obřad jakožto proces separace tedy nejspíš nebyl nikdy zdárně započat (v citované snové vizi ona žena seděla také zády k nim³²) a matčinou smrtí došlo pouze k přenosu této fixace na Mikulášovu ženu Emilu (v jednom z prvních obrazů třetího období *Imperialistická snídaneř* (*Emila a mouchy*) ostatně Emila sedí rovněž zády k divákovi).

Nezpracovaná separační úzkost tak pravděpodobně vede k vytvoření trvalé neurotické polohy a nejspíš tak může být i její možnou přímou příčinou.

Drvota, respektive R. B. Cattell, zmiňuje i jiný možný způsob vzniku úzkosti blízký psychoanalytickému pojetí, o kterém by bylo možno u Medka uvažovat vzhledem k výsledkům zaneseným do Cattellovy vyhodnocovací tabulky. Týká se spíše struktury osobnosti umělce vzhledem k jeho sekundárně vytvořeným povahovým rysům než konstitučních ustanovujících prvků psyché formujících se v útlém dětství, i když ty jsou více než pravděpodobným základem pro vytvoření charakteristických (či charakterových) vlastností jedince.

Cattell dospěl faktorovou analýzou k šestnácti (ve svém výzkumu je Drvota redukoval na 15) statisticky na sobě ne zcela nezávislým faktorům tzv. prvního řádu odvozených od řádu druhého, jímž je extra a introverze a úzkost a stabilita. Právě mezi primárními komponentami faktoru druhého řádu úzkost – labilita je faktor C– neboli neuspokojená emocionalita. Charakteristika osobnosti vyznačující se touto faktorovou determinací je následující: citový, nezralý, nestálý, s proměnlivostí postojů, s nedostatkem frustrační tolerance, uhýbá, odkládá řešení nepříjemných záležitostí, má sklon starat a trápit se, je povšechně nespokojený, neuroticky unavený; a faktor Q₄⁺ neboli vysoká energetická tenze a takto charakterizovaná osobnost se vyznačuje: napjatostí, dráždivostí, iracionálními obavami, úzkostí a vnitřním zmatkem – celkově se blíží psychoanalytickému pojetí nekontrolovaného libida.

V případě paralelní existence těchto dvou primárních faktorů, tedy v podstatě malé síly ega a vysoké energetické tenze, se pak podobně jako v psychoanalytické koncepci potvrzuje jedna z hlavních domněnek o vzniku úzkosti. „Silné, těžko potlačitelné pudové tužby (sexuální a agresivní povahy) Q₄⁺ musí být při slabosti ega a jeho kontrolních represivních organismů (C–) nutně pocíťovány jako vnitřní hrozba, úzkost je pak signálem ohrožení zmíněných represivních kontrol.“³³

Přenesením údajů z osobnostního dotazníku Mikuláše Medka do faktorové tabulky, v níž jednotlivé kladné a záporné póly faktorů leží na devítistupňové ose, vzniká křivka vymezující klinickou charakteristiku umělcovy osobnosti. U obou zmíněných faktorů pak křivka v Medkově případě dosahuje téměř maximálních hodnot.

Obě zmíněné definice možné příčiny úzkostné poruchy u Mikuláše Medka se ovšem vzájemně nevylučují, naopak, silná fixace na matku by mohla být jednou z příčin oslabení ega a jeho kontrolních mechanismů.

³¹ I nadále v práci budu používat toto diagnostické označení (i když se jedná více méně o jeho subklinickou formu), nicméně vzhledem k soudobé psychiatrické klasifikaci je třeba upozornit, že dnes se pracuje spíše s pojmem úzkostná porucha, než neuróza. (in Rahn, E., Mahnkopf, A.: Psychiatrie, učebnice pro studium a praxi, Grada Publishing, Praha 2000, s.360)

³² S určitou mírou nadsázky by se tak mohlo jednat o iniciační rítus, tedy uznání Mikuláše mužem. To, že sedí ona žena-matka k němu zády, ovšem naznačuje nechuť či odmítání takto učinit.

³³ Drvota, S.: Osobnost a tvorba, AVICENUM, Praha 1973, s.35 a 37

Než uzavřu toto přiblížení Medkovy tvorby prvního období, vrátím se ještě k poměrně obsírně zde popsané problematice oka. Jak jsem se doposud v práci snažil nastínit, jeho symbolika má v Medkových obrazech minimálně tři roviny: rovinu vazby k matce spojenou s vývojem objektních vztahů, rovinu zástupného sexuálního objektu, který ztěžuje přiblížení se k objektu pravého sexuálního zájmu nedostatečnou separací, a rovinu kontrolující, pozorovací, a tedy neurotizující, v které se mohou odrážet jak neadekvátní přání či požadavky a nároky na jejich plnění ze strany subjektu, tak ohrožující nebo aspoň tak vnímané pozorování či sledování, jak například ze strany ambiciózní matky, tak i blízkého okolí subjektu.

Druhou ze zmíněných rovin, o které jsem se prozatím zmínil pouze náznakově, zde ještě v krátkosti přiblížím interpretací Medkovy *Koláže* z roku 48 (obr. č. 13). Její obrazové sdělení je vzhledem k tehdejší Medkově situaci zcela srozumitelné a poměrně snadno čitelné. Poslední den roku 47 se Mikuláš žení se svou první ženou Gabrielou Dvořákovou,³⁴ již během roku následujícího se však postupně prohlubuje jeho vztah k Emile Tláskalové a tato oscilace mezi dvěma ženami nachází svůj odraz právě ve zmíněné koláži.

Objekt sexuální touhy apostrofován kruhovým tvarem silně připomínajícím medailónek je tu navíc zdůrazněn vlasy, které jsou nejen v psychoanalytickém pojetí jedním ze sexuálních symbolů, zároveň značící potenci, nezávislost a svobodu, kterou Medek pravděpodobně mnohem spíše cítil u obdobně smýšlející a zároveň rovněž umělecky tvůrčí osobnosti Emily, než u Gabriely, pragmaticky smýšlející podnikatelky. Na druhé, pravé straně, v rovině já, se tak nachází samotná Gabriela, její racionalita je již symbolicky deklasovaná otočením hlavy bradou vzhůru a zároveň je zbavena i možnosti jednat ve vztahu, což je znázorněno ustřížením rukou. Co je zde podstatné, je ovšem symbol oka, který zástupně odkazuje nejspíš opět k matce. Jeho trichotomní zobrazení pak odkazuje na potřebu vmísení mateřské instance do problematiky umělcových vztahů, buď jako způsobu dohledu a posvěcení a nebo je již tato mateřská instance ve vztahu přímo přítomna v projektivní podobě. Mohou tak ovšem odkazovat rovněž na matčinu nežádoucí přítomnost či na identifikaci s ní v roli pozorovatele. Zas se tu tedy takto nejspíše objevuje problém separace a závislosti.

Úzký vztah oka k matce se ještě jednou silně připomene v Medkově třetím tvůrčím období. Krajně úzkostná podoba tohoto symbolu, související spíše s existencionalní úzkostí jako takovou, se pak rovněž projeví v závěrečných dvou obdobích společně s proměnou tohoto znaku v technizující symbol integrující další úzkostné prvky v jeden obrazový celek.

³⁴ Gabriela Dvořáková bydlela do konce války u Medků poté, co její rodiče byli odvezeni do koncentračního tábora, kde oba zemřeli. Tento vztah je trochu opředený tajemstvím a Mikuláš o něm nikdy nemluvil. Samotné manželství vydrželo oficiálně jen něco málo přes rok a první dochovaný milostný dopis Emile je již z července roku 48.

2. Období magického realismu – druhé období Medkovy tvorby z let 1949 – 1951

Motto: „S otevřenýma očima čekám velké trauma světa, v jehož středu leží rehabilitované vědomí.“

Mikuláš Medek, leden 1950

Medkovo druhé období začíná přesně v době, kdy jeho oficiálnímu výtvarnému působení budoucího profesionála udělalo přítrž politické kádrování studentů na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, kam Medek přestoupil v roce 46 z Akademie výtvarných umění v Praze. Stává se tak existenčně zcela závislý na Emile a v podstatě mužem v domácnosti. To samozřejmě prohlubuje jeho závislost, která se stává nejen psychickou, ale i čistě existenční. Krátký pokus o zaměstnání v roce 1950 skončil Medkovým nervovým zhroucením. V dopise jejich matce do Čejkovic, kde měli Medkovi od roku 39 chalupu, Ivan Medek píše: „Je přirozené, že to nebude dělat věčně, ale pro tuto dobu a pro jeho povahu je to snad opravdu nejlepší řešení. Naučí se totiž především zacházet s lidmi a získá pocit vlastní nezávislosti. Zbaví se snad taky trochu komplikované psychologie, ve které žil v poslední době.“³⁵

Tato komplikovaná psychologie, o níž tu Ivan Medek píše, se prolíná i do písemných záznamů té doby, které zpočátku tvoří převážně korespondence mezi Mikulášem a Emilou. Z nich víme, že Mikuláš tehdy potlačoval své úzkostné stavy medikací.³⁶

Obrazy dravčích hlav s lidskýma očima, specifické pro druhé tvůrčí období, pak mohou být odrazem této skutečnosti, kdy byl Medek sledován a zároveň štván úřady, kdy se zmítal mezi nemožností věnovat se výtvarné práci a strachem z intervence zmíněných úřadů a případného přidělení zcela neadekvátní, nejpravděpodobněji fyzické práce. Než ale přiblížím jednotlivá specifika tvorby druhého období, bude opět třeba jeho vymezení v širších dobových souvislostech.

2.1. Integrativní Magický realismus

Po roce 1948 u nás začala velmi rychle padat železná opona a úměrně tomu se také začalo zužovat povědomí o soudobém zahraničním uměleckém dění. Přesto se díky zahraničním kontaktům tehdejších umělců (převážně těch, kteří měli v zahraničí členy rodiny) relativně dařila sledovat kontinuita jeho dění a úměrně tomu i držet krok. Samozřejmě si ale touto nucenou izolací začala česká tvorba postupně vytvářet svá regionální specifika nebo, lépe řečeno, modifikovala tato specifika vzhledem k nové sociálně-politické skutečnosti.

Oficiálnost surrealistického hnutí se stává minulostí, a tak dochází k úzké semknutosti umělců z tohoto okruhu. Surrealismus jako takový postupně přechází do undergroundové podoby, neboť „nový režim netoleroval ani náznak avantgardního umění a myšlení.“³⁷ Vůdčí osobnosti

³⁵ 1. října 1950 nastoupil pod tlakem tehdejšího úřadu práce k revolverovému soustruhu do smíchovské Škodovky a po nervovém zhroucení v dubnu téhož roku byl krátce hospitalizován v nemocnici na Bulovce (k tomu Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.408-9 a Mikuláš Medek, katalog výstavy, Rudolfinum, Praha 2002, s.197).

³⁶ Psychofarmaka, která v té době užíval, byl hlavně Somnifen a Neurinase, později pak Psychoton.

³⁷ Lenka Bydžovská: Surrealismus, existencialismus, explozionalismus. in České výtvarné umění V, Academia, Praha 2005 s.387

tehdejšího československého surrealismu nadále zůstává Karel Teige. Z původní surrealistické skupiny tu zůstává ovšem zcela sám (Štýrský umírá ještě během války a Toyen s Heislerem po válce odchází do Francie). Po nezdařeném pokusu o spolupráci se skupinou Ra spolupracuje, i když nikterak programově, s členy tzv. „spořilovských surrealistů“. Od roku 50 se tak kolem něho začíná nejen z tohoto okruhu formovat otevřená skupina mladých umělců a teoretiků, jež Teige postupně motivuje k úzké spolupráci. Tehdy začali na jeho popud společnou práci na ineditních sbornících Znamení zvěrokruhu. Docházelo tím k užší provázanosti jejich tvorby, vzájemnému ovlivňování, k realizaci společných projektů apod. Zároveň jim Teige zprostředkovával náměty k zamyšlení a druhotně i povědomí o světovém uměleckém dění, když na jednotlivých společných schůzkách analyzovali soudobá výtvarná, literární, divadelní či filmová díla a společně diskutovali o tehdejší ideologické platformě surrealismu. Formoval se tak postupně jejich společný program, ač v něm všichni nebyli zcela zajedno a bez výhrad. Z jejich společné práce nicméně vzešlo celkem deset čísel sborníku Znamení zvěrokruhu, než jeho dalšímu vydávání udělala přítrž předčasná Teigeho smrt v říjnu roku 51. Činnost skupiny to na dva roky víceméně paralyzovalo, než se jejího teoretického vedení ujal v průběhu roku 53 Vratislav Effenberger.

Medek se do její činnosti plně zapojil až počátkem roku 51 a společně se svou ženou postupně přispívali do většiny čísel sborníku. Paradoxně ovšem v témže roce oba prohlásili, že se za surrealisty nepovažují. Ještě dalece před zformováním skupiny se Medek ovšem již scházel s umělci z tohoto okruhu a zejména díky zahraničním (konkrétně francouzským) kontaktům Anny Fárové se tak seznamoval alespoň prostřednictvím černobílých reprodukcí se západní výtvarnou scénou. A opět zcela integrálně začleňuje do svých obrazů sémiotické prvky těchto zahraničních vzorů. Ocitají se tak v jeho soudobé tvorbě Ernstovy dravčí hlavy, Dalíovské kobylky, fragmentárnost objektů Štýrského a Toyen a podobně. Poměrně výrazně se ovšem inspiruje také literární tvorbou, přičemž zásadní inspirací jsou mu Lautréamontovy Zpěvy Maldororovy.

Při jakékoli sémiotické analýze či obrazové interpretaci by bylo zásadní chybou k tomuto nepřihlídnout, zvláště při té psychoanalytické, neb jak upozorňuje E. H. Gombrich: „Je podstatné si objasnit tuto skutečnost, neboť psychoanalytická zjištění bezesporu přispěla ke zvyku nalézání příliš mnoha vrstev významů v jakékoli zkoumané práci. Nicméně tento přístup inklinuje k záměně příčiny za účel. Jakákoli lidská aktivita, včetně malování obrazu, je důsledkem mnoha nespočetných možných intervenujících příčin.“³⁸

Teoretickou základnou byl v té době Medkovi ještě před válkou Teigem definovaný magický realismus. V jeho pojetí ovšem prochází svébytnou proměnou výrazových prvků a sám Medek k tomu v roce 1950 píše: „*Úsměvy poledne, Snídaně, Magnetická ryba a Akvárium*, výtvarně pojednané básnické objekty pořízené mnou v období celého minulého roku, vytvořily novou podobu magického realismu, navazující úzce na předcházející úsilí R. Magritta, Toyen, Dalího.“³⁹

Magický realismus tehdy integroval většinu, ne-li všechny výrazové prostředky surrealismu, z něhož vycházel. Jeho Teigem definované kritérium bylo „rozkrývání vnitřní úzkosti v dramaticky vypjatých obrazech“.⁴⁰ Tedy nejednalo se již jen o volnonámětové snové vize generující se na základě psychického automatismu, ale o sociálně vyznívající, kontextové, i když stále surrealisticky snové obrazy úzkostných reflexí prožité skutečnosti.

Stejně tak se měnil pohled i na tzv. vnitřní model jakožto na surrealistický konstrukt utváření vnitřního obrazu ještě před přenesením na plátno či do hmoty plastického materiálu. Jeho původní dalíovský koncept, vyplývající z jím definované paranoicko-kritické metody, „která

³⁸ Gombrich, E. H.: Symbolic Images, Phaidon, Oxford 1978

³⁹ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.83

⁴⁰ Lenka Bydžovská: Surrealismus, existencialismus, explozionalismus. in České výtvarné umění V, Academia, Praha 2005, s.388

čerpá z hlubin podvědomí, a psychický automatizmus hnaný „diktátem touhy“ ji obohacuje hrou překvapivých asociací nepostrádajících ani humor.“⁴¹

Sám Teige si byl vědom úskalí tohoto pojetí, a „proto u vnitřního modelu konstatuje jednak možnost jisté „estetické retuše“ způsobené vlivem existující výtvarné kultury, a jednak jeho určité „racionální“ zpracování vědomím umělce. (tamtéž s.54)

Problematika vnitřního modelu, stejně jako samotný psychický automatizmus, jehož byl součástí, byla v podstatě od počátku cílem mnoha polemik i ze strany samotných surrealistů. „Vnitřní model je v průběhu malířovy práce nutně podroben určitým změnám, které pokud mají charakter podobný tomu, co v životě snu zve Freud „druhotným zpracováním“, neporušují psychickou realitu a pravdu projevu.“⁴², píše Teige někdy kolem roku 50. Než tedy interpretačně přiblížím jednotlivé obrazy Medkova druhého období, pokusím se přiblížit tento ideologický posun na základě vývoje psychoanalytického pojetí umělecké tvorby jakožto rezultátu práce s vnitřní tenzí. Jemu odpovídá i Medkův odklon od surrealistické ideologie k realitě vnějšího světa a jeho pozdějšímu existencionálnímu pojetí.

2.2. Neopsychoanalytický přístup k tvůrčí činnosti umělce

Samotné surrealistické hnutí, což je obecně známo, vyšlo někdy kolem roku 1924 z postulátu Freudovy psychoanalýzy, jímž byl psychický automatizmus podpořený pudovým determinizmem lidského jedince. Tato redukce psychoanalytické teorie, sama o sobě již poměrně reduktivní, surrealistům vystačila, k nelibosti samotného zakladatele psychoanalýzy, k definici prapůvodních tvůrčích východisek uměleckého směru. Psychický automatizmus vycházel v podstatě ze snové práce, která bez intervence vědomí tvořila svůj vlastní iracionální obraz symbolického vyznění.

Samotný Freud definoval sen dvěma základními funkcemi: primárně funkcí *somatickou*, která chrání spánek tím, že vyjadřuje nevědomé touhy tak, jako by již byly uspokojeny, a sekundárně funkci *psychickou*, což znamená, že umožňuje „halucinační uspokojení přání“, obvykle těch, která byla potlačena v důsledku jejich rozporu s morálkou jedince, do vědomí jsou pak propuštěna v zamaskované, tj. symbolické podobě.⁴³

S podobnou koncepcí pak Freud přichází i v případě interpretace uměleckého tvůrčího procesu. V jeho pojetí se umělecká činnost blíží sekundární funkci snu, a jelikož primární procesy nerozlišují mezi skutečným a imaginativním instinktivním uspokojením, je pak toto uspokojení stejně reálné skrze uměleckou iluzi, jako by bylo v případě uspokojení skutečným jednáním.⁴⁴

Katarzní uvolnění, ke kterému dochází při setkání s uměleckým dílem, nemá dle Freuda většinou žádný jiný efekt, než ukázání cesty k uvolnění tenze, protože tato zkušenost může být opakována stále dokola se stejným pocitem libosti, což je zde obecný vzorec estetické fascinace. (tamtéž s.182)

V kritice na Freudovu koncepci uspokojivého estetického katarzního uspokojení nicméně již citovaná Hanna Segalová poukazuje na skutečnost, že toto estetické má mnohem více společného s realitou jako takovou, než s rovinou imaginativních přání. (tamtéž s.158) Dostáváme se takto k pojetí neopsychoanalytiků a jejich důrazu na autonomnost ega. Původní Freudova determinanta lidského chování – biologismus je v neopsychoanalýze nahrazen

⁴¹ Zúmr, J.: Metoda vnitřního modelu a M. Medek. in Mikuláš Medek - Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění, Sborník symposia, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2002, s.53

⁴² Teige, K.: Výbor z díla III, Praha 1994, s.412

⁴³ Nakonečný, M.: Základy psychologie, Academia, Praha 2002, s.292

⁴⁴ Funch, B. S.: *The psychology of art appreciation*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 1997, s.148

sociologismem. V souladu s tím, co jsem již popisoval, „sexuální problémy, ačkoli někdy mohou ovládat symptomatický obraz, nejsou nahlíženy již jako dynamické centrum neuróz.“⁴⁵, jak píše roku 39 K. Horneyová ke kritice Freudova přístupu. Její pojetí neurotické poruchy je v lecčem blízké i problematice Medkovy osobnosti.

Významným autorem v neopsychoanalytickém přístupu k tvůrčí činnosti umělce byl pak Ernst Kris. Jeho přístup k problematice tvůrčího procesu vychází z předpokladu převládající vůle ega nad instinktivními impulsy id během tvůrčí práce, tedy z egopsychologie. Věřící, že během tvůrčí práce se bariéra mezi id a ego stává dočasně volně oboustranně propustnou. Dle Krisova názoru je v tomto stádiu možno dosáhnout obsahů předvědomí mnohem snadněji než za normálního stavu mysli a převedení jeho obsahu (představy) do konkrétního výtvarného výrazu (expres) je možno provést „bezbolestně“, neboť veškerá energie je vyčerpána pouze na vytažení čehosi do vědomí. Tato poměrně snadná fáze nicméně předpokládá dlouhý skrytý proces tvarování výrazu (představy) – ostření.

V průběhu tvorby pak lze vysledovat procesuální znaky předvědomé práce, která předcházela finální inspiraci. Kris však přikládá mnohem větší důraz na funkci ega v tvůrčím procesu a domnívá se, že umělecké dílo je výsledkem dobře fungující koordinace mezi nevědomými silami a egem. Mluví o tzv. dočasné regresi ega, kdy primární procesy pracují v jeho zájmu, tedy v jeho službách. V jeho pojetí ovšem regrese neindikuje návrat k raným stádiím vývoje, tvůrčí proces spojuje s magickým ritem. Předpokládá, že magická moc účastníci se tvůrčího procesu je jednou z nejčastějších nevědomých determinant umělecké produkce.⁴⁶

Po zkušenostech z jednotlivých analýz s umělci došel k závěru, že jejich tvůrčí proces podléhá jak konstruktivním, tak i destruktivním impulsům, a magická moc, s kterou se učí zacházet na základě těchto impulsů, je obecnou charakteristikou tvůrčí práce. Tento aspekt tvůrčí síly lze taktéž nalézt v různých mýtech a pohádkách o umělcích soutěžících s bohy (Prométheus, Arachné atd.) (tamtéž s.161-2)

Funch pak shrnuje přístup E. Krise takto: „Nejdříve ego relaxuje a připravuje se na společnou hru s id. Později ego utvrdí svou pozici v aktu znovustvoření. Instinktivní impulsy a požadavky superega jsou stále ve hře, ale pouze ego usměrňuje proud psychické energie.“ (tamtéž s.166)

Tato magická moc se odráží v kosmogonickém mýtu znovustvoření, jenž je i podstatou stvoření uměleckého díla, a na tuto skutečnost odkazují i mnozí z dalších neopsychoanalytických autorů (F. Alexander, H. Segalová, E. Kris, H. Lowenfeld a další). „Každé stvoření opakuje kosmogonický akt par excellence. Stvoření světa.“ píše Eliade ve svém Mýtu o věčném návratu.⁴⁷

Obdobně na tuto koncepci navazuje i S. Drvota, když píše o tzv. „mystické participaci“, vyplývající z potřeby stabilizace rytmu světa, zajištění periodizace (roční, měsíční, denní ale i klimatické) a v jejím důsledku i plodnosti a tvořivosti zajišťující neustálý koloběh a opakování stejného. Tak vzniká dojem útěsné stability.⁴⁸

Vrátím se nyní ale ještě o něco zpátky k E. Krisem zmiňovaným konstruktivním a destruktivním impulsům. Drvota píše: „Homeostatické pojetí psychoanalýzy (v tvorbě jde vždy o redukci tenze) se vzpírá pojetí, že tvorba může mít dezintegrativní trend, a to zvláště u jedinců relativně stabilních. Podle psychoanalýzy má všechna tvorba vést k náhražkovému uspokojení pudově afektivních přání frustrovaného jedince. Jde tedy o snižování intrapsychické tenze, nikoli o její zvýrazňování, vyhledávání jejích účinků. Ani integrativní typ tvorby nelze chápat v duchu psychoanalytického pojetí, napětí tu není sníženo natolik, aby nebylo možno jeho účinky objevit ve strukturální složitosti díla. Intrapsychická tenze není

⁴⁵ Nakonečný, M.: Psychologie osobnosti, Academia, Praha 1998, s.286

⁴⁶ Funch, B. S.: *The psychology of art appreciation*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 1997, s.159-160

⁴⁷ Eliade, M.: *Mýtus O věčném návratu*, ISE, Praha 1993, s.19

⁴⁸ Drvota, S.: *Osobnost a tvorba*, AVICENUM, Praha 1973, s.203

zastřena symbolem, lze jí objevit ve vzájemné vazbě významových prvků díla.“ (tamtéž s.150)⁴⁹

Principem psychoanalytické teorie zobrazení uměleckého díla, ať už je klasifikováno jako archetypální či ne, je předpoklad počáteční manifestace nevědomých zdrojů či osobních konfliktů a tehdy, jsou-li tyto dispozice plně prozkoumány a integrovány do vědomí, ztrácejí svůj tvůrčí a inspirativní potenciál.⁵⁰ Bud' se tedy dle tohoto závěru ony tenzní konflikty dočasně infiltrují do „projektivní plochy“ uměleckého díla, nebo je z nich umělec „vyléčen“ a tím samozřejmě ztrácí potenciál tvořit a paradoxně se dostává do tvůrčí krize.

Z toho tedy vyplývá, že je pro tvůrčí práci jisté množství intrapsychické tenze naopak nezbytně potřeba. Již ze samotné podstaty interakčního fungování lidského jedince. „Tyto interakce procházejí různými „stupni“ napětí během vzájemného porozumění, souhry, takže cílem není vždy okamžité uspokojení a uvolnění, odstranění do cesty se stavící frustrující reality, nýbrž spíše její přizpůsobení, přivlastnění. ... Cílovým stavem je spíše optimální napětí, jež je podmínkou i výsledkem vzájemné výměny.“⁵¹ Píše Jan Poněšický o počátečních interakcích mezi rodiči a dítětem.

Drvota v tom smyslu píše o tvořivé seberealizaci, která má dočasně ještě zvýšit intrapsychickou tenzi a množství negativních emocí, „ale přece jen vždy znovu a znovu stabilizuje a umožňuje integraci na vyšší úrovni.“⁵²

To je tedy podobná koncepce, s kterou pracuje i samotná arteterapie. V každém případě s Drvotovým závěrem, že: „umělecké dílo tento stav (vysoké intrapsychické tenze) neredukuje, neventiluje, neabsorbuje, nýbrž reprodukuje, odráží, transponuje“ (tamtéž s. 216), se taktéž v hledem k arteterapeutické praxi nedá souhlasit zcela bez výhrad. Freud měl nicméně skutečně tendence v určitém smyslu redukovat umělecké dílo na roveň symptomu. Kriticky hodnotit Freudův přístup k otázce umělecké tvorby nicméně není záměrem ani cílem této práce, a tak bych se ještě před koncem kapitoly pokusil prolnout výše zmíněná tvrzení a přístupy s problematikou Medkovy osobnosti a tvorby.

Definoval-li jsem možný vývoj Medkovy úzkosti v souvislosti se separační úzkostí M. Mahlerové, do určité míry podobně pojímá etiologii úzkosti i K. Horneyová, ta ovšem považuje za primární pro její genezi citovou deprivaci dítěte, o níž v Medkově případě nejspíš nemůže být řeč. Na druhou stranu má její „bazální úzkost“ dohledatelné paralely s úzkostí separační, neboť nakonec odloučení dítěte od matky je pro něj bezpochyby traumatizujícím momentem deprivačního charakteru. Osamělost a bezmocnost jakožto výsledná rezidua bazální úzkosti se i bez potřeby naplnění její podstaty bezpochyby vpečetila do Medkovy potřeby vztahovosti.⁵³ Horneyovou akcentovaná problematika potlačené agrese a potřeby lásky, kdy píše o konfliktnosti mající základ v úzkosti jedince, konfliktnosti, která dále generuje pocity ohrožení, a tím i agresivní, a tedy potlačované tendence, jež mají za následek vznik hostilních tendencí jedince, a zároveň z úzkosti vyvěrající potřeba lásky při paralelní obavě z ní, způsobené nedůvěrou a obavou ze závislosti, by našla bezesporu své fragmentární opodstatnění ve výtvarné produkci nejen tohoto druhého období Medkovy tvorby. Úzkostí generovaná tenze konečného hostilního vyznění tak může mít odraz v Medkových obrazových ústech často cenících zuby a jinde přitom zraňovaných, svazovaných, nabízených s jejich bolestným výrazem za potravu, které by snad bylo možno interpretovat jako odraz instability Medkovy osobnosti, jeho existenciální verbální obrany a obhajoby jeho postojů, jeho existence a jejího vymezení se vůči okolí, v němž Medek tápal a snažil se etablovat. Ve svých textech ostatně

⁴⁹ V arteterapii se nicméně s obojím běžně pracuje.

⁵⁰ Funch, B. S.: *The psychology of art appreciation*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 1997, s.183

⁵¹ Poněšický, J.: *Fenoménní ženství a mužství*, TRITON, Praha 2004, s.22

⁵² Drvota, S.: *Osobnost a tvorba*, AVICENUM, Praha 1973, s.214

⁵³ Ivan Medek ostatně píše: „... Mikuláš se budil, kdykoli naši ještě nebyli doma. Byl to strach z bezmocnosti a bezbrannosti. A z potřeby něhy.“ in *Mikuláš Medek: Texty*, Praha, Torst 1995, s.290

roku 51 píše: „M. je zbabělec, ale myslí si, že je velmi inteligentní Doopravdy ale jen nemá odvalu říkat lidem, co si myslí.“ a dále: „Mikuláš je potvora. Kvůli tomu, co včera říkal, mě nasral. Myslí si, že je moc chytrý. Teoretik. Vždycky si vymyslí teorii, která je zajímavější než jeho obrazy.“⁵⁴ Tato potřeba obhajoby a zároveň pochybnosti o své práci vyvěrá, jak se domnívám, opět z problematiky separační úzkosti, z nedostatečné volnosti v dětství z důvodu velmi úzkého vztahu s matkou, a tím se nenaucení potřebných interakčních vzorců chování a dostatečné sebedůvěry.

Důležité poznámky k tomuto procesu má J. Poněšický. Domnívá se, že pro utváření sebepojetí je elementární proces symbolizace. V případě, že některé tělesně-smyslové senzomotorické interakční zkušenosti nebyly převedeny do symbolické výrazovosti, tedy finálně do řeči, a tak i do vědomí, nevytvoří se odpovídající emočně i kognitivně strukturované reprezentace sebe sama ve vztahu k určité zevní situaci, na kterou pak reaguje na tělesně fyziologické úrovni místo v rovině emočně kognitivní. „Tyto spíše reflexní neuvědomělé tělesné reakce lze chápat jako výraz nedostatečné separace mezi subjektem a objektem, jedinec zůstane reflexně (nezvědoměně) spojen s okolím“ bez možnosti kognitivní korekce. „Namísto toho vznikne často i pacientovi nesrozumitelné napětí, jež není adekvátně spojeno s vyvolávající situací, není zde jasná představa o smysluplném reagování či odpovědi, jež situaci má řešit, takže má pacient tendenci se tohoto napětí co nejrychleji zbavit, například požitím alkoholu, uklidňujících prášků, ... pracovním výkonem apod. Jedná se ... o emočně problematické situace, ve kterých je tak důležitý tzv. symbiotický ochranný štít od matky, jakýsi pufr, jenž umožňuje postupné uvědomování si dosahu oné situace i nutnost se jí přizpůsobit a zároveň i možnost působit na okolí a tím celou situaci ovlivnit.“

„Dalším následkem těchto extrémů – jak výchovného zanedbání či dělání všeho za dítě, hýčkáni, tak i příliš rychlé separace – je, že původní intenzivní pudově-emoční impulzy a přání si ponechávají svůj archaický (mateřský, ohrožující) charakter Takový člověk cítí, že mu něco chybí, vědomě či nevědomě se za to stydí, obává se ztráty sebekontroly v určitých situacích“⁵⁵

S tímto bezprostředně souvisí záznam z Medkova deníku z června roku 57: „Jsou jisté nedostatky v mé povaze, které mi celou mou situaci značně ztěžují. Je to přemíra idealismu, důvěřivost, nerozhodnost a jakási zbabělost.“

Příliš intenzivní vztah k matce tak mohl skutečně být pravděpodobnou příčinou Medkových pozdějších úzkostných stavů. Úzkostí zapříčiněné hostilní chování (viz Hornyová, Drvota⁵⁶) tak nenachází kognitivně korigovaný interpersonální vzorec adekvátního zvládnutí situace, neboť se mu Medek v dětství v interakčním vztahu s matkou pravděpodobně nenaučil, a jen zvyšuje tenzi (kterou se umělec skutečně snaží řešit jak alkoholem, tak antidepresivy), jež má svou odezvu i v nárůstu samotné úzkosti. S tím souvisí i citovaná Drvotova poznámka k Medkově osobnosti o jeho celoživotních pocitech insuficience. Píše-li pak Poněšický o možnosti potlačení intrapsychické tenze pracovním výkonem, do určité míry to koreluje i s její, Drvotou popsanou, funkcí v rámci tvorby uměleckého díla.

K závěrům Poněšického a jejich aplikací na Medkův příklad bych snad mohl ještě pro dokreslení citovat krátce z Medkova deníku: „Libora (Fáry) si Muzika váží, protože vystavoval v Paříži a je uznáván. Já jsem posera. Každého se bojím a neumím se chovat k lidem tak, jak bych chtěl.“⁵⁷ Potřeba být brán vážně a úzkostný strach z odsudku a pohrdání, jemuž u Medka taktéž chybí kognitivní korektiv, se personifikuje i v jeho snech.

⁵⁴ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.130

⁵⁵ Poněšický, J.: Úvod do moderní psychoanalýzy, TRITON, Praha 2003, s.100-3

⁵⁶ Drvota k Medkově osobnosti píše: „V dospělosti dovede reagovat i zlostně, i když těžko by se dovedl vůči někomu dopustit většího násilí.“ (in Osobnost a tvorba, s.87)

⁵⁷ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.132

V závěru kapitoly se ještě vrátím k nastíněné koncepci ega v pojetí neopsychoanalytiků. Ono rehabilitované vědomí v Medkově citaci, kterou jsem záměrně použil jako motto pro druhé období jeho tvorby, má tedy přímý odraz i ve vývoji a náhledu na funkci a schopnost ega v psychoanalýze, v jeho autonomizaci. Ve svých poznámkách tak Medek píše: „Oslavuji vědomí jako sourozence reality“ a dále „Jestliže my dnes v roce 1951 chceme dobýt, byť se to zdá sebeabsurdnější – ostatně my milujeme absurdní realitu⁵⁸ –, dobýváme, to jest snažíme se pomocí poetických definic definovat autonomní, na našem psychickém aparátu neodvislý prvek, totiž prvek absolutní reality, ..., která je v pojmech našeho psychického aparátu zastupována vědomím. Dobýváme realitu vědomí.“⁵⁹ Postupně se tak dopracovává k poznání, které je naprosto v souladu jak se závěry E. Krise, tak i S. Drvoty, tedy že: „aktivní imaginace je volní a kontrolovatelný (intelektuálně říditelný) proces ...“, jehož „bezprostředním projevem je konkrétní deformace objektu vzniklého přímým působením intelektuální nutnosti na svět psychické libovůle“ (tamtéž s.167; podtrhl M. Medek). Tak je vlastně nově definován, alespoň v Medkově pojetí, surrealistický vnitřní model.

2.3. Obrazová specifika druhého období – analytický rozbor obrazu

V předchozí kapitole jsem se snažil trochu přiblížit možné psychologické determinanty, které mohly ovlivnit tvorbu Mikuláše Medka, a to zdaleka ne pouze v tomto druhém období. Jelikož je toto období ale veskrze surrealistické, ač se sám Medek v jeho závěru od surrealistické ideologie distancuje a prohlásí ji za v podstatě uzavřenou etapu dějin umění, a jelikož samotný surrealismus má své nehlubší kořeny právě v psychoanalytickém poznání, bylo nezbytné přiblížit si vývoj a podobu, jakou v té době mělo. Nezbytné i z toho důvodu, že Medkův teoretický koncept se vyvíjel paralelně, ačkoli v podstatě nezávisle na vývoji psychoanalytické teorie a jejího posunu ega směrem k větší autonomnosti.

Zmínil jsem také integrativní tendence magického realismu. Integrativní v tom smyslu, že si přisvojil výrazové prostředky surrealismu a dal jim existenciální rozměr přímé reflexe prožité hrůzy druhé světové války (viz cyklus Toyen Schovej se, válko!). Ve svém obrazovém názvosloví magický realismus jako specifická podoba českého surrealismu plně vycházel ze své tradiční sémiotické morfologie. Sakralizované surrealistické objekty, jakým byl šicí stroj (či špulka nití), deštník, kobylka, vejce nebo oko,⁶⁰ které se objevovaly v produkci Medkových vzorů (Štýrský, Dálí, Magritte a hlavně Toyen), tak v podstatě bezezbytku přešly i do jeho vlastní sémiotické obrazové skladby. Již jsem se zmínil o riziku příliš ukvapené interpretace těchto symbolů, a to právě z důvodu jejich specifčnosti v rámci výtvarného směru. Při analýze těchto symbolů v Medkových obrazech je tak třeba přihlídnout k jejich oblíbenosti, nebo lépe řečeno, k oblíbenosti jejich symboliky v surrealismu a specifika zpracování hledat i v možném ovlivnění jeho současníky.

Výše jsem také citoval Medkovu poznámku k vlastním obrazům z roku 49. Mnohem později Mikuláš Medek v rozhovoru s Bohuslavem Blažkem říká: „O svém druhém období jsem říkal, že bylo ovlivněno Toyen. Snad to bylo ovlivnění určitými manýristickými rysy, mělo to trochu charakter poznávání surrealismu, ohledávání půdy, shrnutí určitých prvků, jejich vyzkoušení, ty obrazy měly vysloveně charakter tabulí nebo zdí, na kterých byly exponovány určité situace;

⁵⁸ Tato sarkastická vsuvka vyznívá poměrně hořce a zároveň je vsazena do příčinných souvislostí, srovná-li se s poznámkou H.Širokého: „Jestliže absurdita sahá na kořeny života, budiž úzkost.“ (in Široký, H.: Meze a obzory psychoanalýzy, TRITON, Praha 2001, s.190)

⁵⁹ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.88

⁶⁰ viz např. Bydžovská, L., Srp, K.: Emila Medková, katalog výstavy, Kant, Praha 2001, s.91

měly mi vyzkoušet jejich nosnost, jejich schopnost šokovat, jejich působení a jejich atak na diváka: do jaké míry jsou únosné právě v té době roku jednapadesát.“⁶¹

Kompozice těchto obrazů jsou vskutku formované na „projekční“ stěně či zdi. Zeď jejich tvar často formuje, skrze ni existují, jsou její součástí, organickým prvkem, který se svébytně vyděluje v závislosti na akcentaci obrazového děje. Dochází k integrativnímu prolnutí tělesných fragmentů s anorganickou hmotou zdi, jež tak dostává výpovědní ráz, schopnost sdílení a sdělení dějů. Je to jejich okázalá manifestace. V ní se z počátku ještě projevuje vyjmenovávání jednotlivých prvků. V obraze *Vajíčko (Snídaně)* (obr. č. 14) dokončeném 4.6.1959 je ještě zcela čitelné. Objekty zobrazení a jejich triadická kompozice jsou jakousi transponovanou polohou obrazu *Zázračná matka III* (obr. č. 15), malovaného o rok dříve. O obrazech prvního období se V. Effenberger vyjadřuje jako o jakýchsi „nepojmenovatelných prenatalních jevech.“⁶² V případě obrazu *Vajíčko* a snad i o celém druhém období Medkovy tvorby by se snad již dalo mluvit jako o stavu postnatálním. Zatímco v prvním období vycházel obrazový svět ze zákonitostí surrealismu, obrazový svět období druhého má mnohem blíže k realitě, nebo lépe, k irealitě, formuje tak realitu magickou. „Vaječníky“ *Zázračné matky III* tak nahradila „skutečná“ vejce symbolických obsahů a oko zde hraje opět ústřední roli. Jeho destrukce nicméně připomíná obraz *Zázračná matka II*, o kterém jsem se podrobněji rozepsal výše. Hoření je pak častým motivem Medkových obrazů druhého období a krom doslovného „mlžení“, tedy zakrývání obrazové plochy kouřem, může indikovat vzteky, podobně jako „drobení“ různých obrazových fragmentů, taktéž se v této době v Medkově produkci hojně vyskytující. Mohlo by se tak jednat o důsledek a projekci do obrazové plochy, jejíž příčinou či motivací může být neschopnost adekvátního odreagování situace, jak bylo nastíněno v předchozí kapitole.

Budu-li interpretovat oko opět jako mateřské, náznak jeho destrukce snad lze číst jako potřebu dokonání separace – individuace. Dochází tu ovšem k substituční záměně symbolů a k promísení jejich významu. Oko svou „jednoznačností“ obsahu supluje mnohoznačností vejce, které v sobě skrývá podstatu stvoření, k němuž oba symboly v „rozbalených“ vejcích v obraze odkazují, se tak stává podřadným v hierarchii obrazových prvků. Jeho lokace v tzv. provozní, spodní rovině obrazu nicméně naopak vyznačuje jeho signifikantnost. Zároveň je zdáním i ona jednoznačnost, neboť nejenže by mohlo odkazovat k matce, ale i oním prolnutím významu dvou symbolů i k samotné plodnosti, aktu stvoření, recyklaci, a tím i regeneraci, znovustvoření. Nejen v křesťanské symbolizaci značí vejce zmrtvýchvstání a věčný život, v různých světových kosmogoniích je „ve vejci spatřována jak oploditelná, tak tvořivá přírodní síla, z níž vychází nový život, nová bytost.“⁶³ S jistou mírou nadsázky, vztáhneme-li tak onen symbol oka pouze k matce, dalo by se říci, že dochází k její metamorfóze v podobu další, vskutku elementární ženy Medkova života, která se mu tak stává „Matkou, Mámou jeho dítěte, Madonou, Milenkou pozemskou, a přece nebeskou, Modrou Venuší.“⁶⁴ Touto ženou byla samozřejmě Emila a není tak nejspíš náhodou, že i ona v té době tohoto dvojsymbolu ve svých fotografiích s oblibou používala. Díla obou umělců se nakonec celoživotně symbioticky prolínala a byla vzájemnou inspirací.

Vrátím se ale ještě k obrazu *Vajíčko*. Oko jako takové bývá často interpretováno jako symbol moci a kontroly, a vztáhneme-li jej v tomto smyslu navenek, víme, že někdy kolem poloviny roku 49 Medka během politického kádrování studentů VŠUP vyloučili ze školy, a dostal se tak pod drobnýhled úřadu práce. Tuto situaci se pak pokoušel řešit zaměstnáním v továrně, což jsem již zmínil. „Zevní“ příčina způsobu zobrazení tohoto symbolu by se snad dala hledat i v této skutečnosti.

⁶¹ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.261

⁶² Mikuláš Medek, katalog výstavy, Rudolfinum, Praha 2002, s. 13

⁶³ Baleka, J.: Výtvarné umění, výkladový slovník, Academia, Praha 1997, s.378

⁶⁴ Kuběna, J.: Z mého orloje, in Ateliér č.13, roč.2002, s.7

Dalším interpretačním rozměrem, který by tak mohl vřadit do vzájemné souvztažnosti jednotlivé zobrazené symboly, je *sexus*. Oko v této souvislosti je také často znakem sexuální zvědavosti a jeho hoření v Medkově obraze může symbolizovat jak touhu, tak snahu o její potlačení.⁶⁵ O symbolice vlasů v této souvislosti jsem se již zmínil a použitá špulka tak s touto symbolikou v jistém smyslu souvisí. Je-li prázdná, chybí nit života, jak k tomuto symbolu podotýká U. Becker.⁶⁶ Ve spojení s vlasy a vejcem má tedy taktéž a doslova krajně existencionální symboliku. Vlasy byly ostatně vždy pojímány jako symbol *životní* síly, vitálnosti, a tak i sexuality. Podobně je to v tomto případě i s kobylkou či sarančetem. K tomuto symbolu píše B.Mráz v Medkově biografii: „Sarančata, ... představují rodičí se nízkou hmyzí živočišností, jež se snaží rodit přes efemérnost své existence.“⁶⁷ Jeho hoření by pak mohlo mít podobný význam, jako u symbolu oka.

Celý tento hlubší individuální kontext je však stále třeba číst na podkladě symboliky objektů s oblibou používaných v surrealistické morfologii. Krom toho je vždy třeba přihlídnout i k vlivu jednotlivých děl soudobých umělců. Tak lze například snadno dohledat přímý vliv některých Magrittových obrazů na ztvárnění obrazového prostoru a barevnost obrazů M. Medka v tomto jeho druhém období. Obraz *Vajíčko* tak má přímý předobraz v o rok dříve malované Magrittově *Paměti* (obr. č. 16). Ony projekční zdi, o kterých Medek ve svém textu mluví, jsou pak rovněž odezvou Magrittových obrazotvorných prvků. V tomto obraze Medek nicméně integroval i prvky ještě dalších dvou svých tehdejších vzorů. Saranče bylo přímo převzato ze znakovosti obrazů Salvátora Dalího a špulka pak z obrazu Toyen. Od Magritta pak převzal i další prvek, který se prolíná celým tímto tříletým údobím Medkovy tvorby, a to je blankytné nebe s kupovitými obláčky.

V obraze *Bez názvu II* (obr. č. 17) se poprvé objevuje symbol úst s obnaženými zuby, ač poměrně útrpného výrazu. Ve spojení s vlasy a kořeny v jejich okolí je třeba upozornit na Medkův sen, který on sám považoval za důležitý ve vztahu k jeho tvorbě. 16. dubna roku 1951 si Medek do svého deníku poznamenává: „Ostatně jsou dny, kdy sebemenší deklasující myšlenka je schopna vytvořit u mě stav ne nepodobný alkoholické podrážděnosti. Plodná zůstává jen jedna zcela otevřená nesystematická představa, která se k obdobnému stavu často přidružuje. Je to nejasná vzpomínka na můj velmi dávný sen, opakuji, velmi dávný. Je to sen, který se mi zdával dost často asi kolem doby, kdy mi byly 4 roky, a možná i dříve. V tomto snu, respektive ve vzpomínce na sen, není nic konkrétního. Spíše se dá sen popsat tak, že se jedná o velmi znepokojující a tichý zmatek uvnitř úst, sestavený z množství spletených kořenů a zmuchlaných drátů. K vrcholnému pocitu katastrofy dochází v tom momentě, když se dráty narovnávají a napínají a se šramotem po nich ujíždějí čísla (1, 2, 8, 3 atd.) proti oslnivě blankytnému nebi.“

Je pravděpodobné, že Medek posouvá tento sen na časové ose ještě dále, než se mohl ve skutečnosti udát. Domnívám se, že by jej bylo možno mnohem spíše zařadit do Medkových šesti let, kdy prodělal dlouhodobý zápal plic a trpěl vysokými horečkami.⁶⁸ Zároveň v tomto případě může jít o tzv. rekonstruující vzpomínku, o které se zmiňuje S.Freud.⁶⁹ Může se tak jednat tedy o transpozici některých jeho obsahových prvků. Ostatně jeho závěr již spíše indikuje fantazijní doplnění snového děje, které má přímý odraz v jeho tehdejší produkci (převzaté Magrittovy blankytné obláčkové scénérie). Zvláště v tomto druhém (ne-li již

⁶⁵ V tradičním psychoanalytickém pojetí by byla nejspíš snaha interpretovat symbol v tomto zpracování jako onu příčinu intrapsychické tenze, a tak i pravděpodobnou příčinu Medkoví úzkosti mající tak nejspíš reziduum v oidské fázi – nežádoucí touha po matce.

⁶⁶ Becker, U.: Slovník symbolů, Portál, Praha 2002, s.177

⁶⁷ Mráz, B.: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha 1970, s.24

⁶⁸ Zajímavou poznámku k tomu měl Ivan Medek, když hovořil o transpersonálních zážitcích z horečnatých stavů, kdy máme zvláštní pocit, a to i v bělém stavu, určitého motání se čehosi neurčitěho jak ve Švankmajerovských animacích. Podobné zážitky si z dětství vybavují rovněž.

⁶⁹ Freud, S.: Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci, Orbis, Praha 1991, s.31

v prvním) období se tak dostává citaci zmíněného snového zážitku prostoru v obrazovém ději a přímo se personifikuje v struktuře zdi obrazu *Bez názvu II*. Tuto domněnku pak již jen umocňují ostré drápy dravce, jež tak nabývají na významu samy o sobě a netřeba k nim doplňovat zbytek těla. Obraz pak v nastíněném kontextu dokresluje i Medkova básnická metafora Jak se má znázorňovat noc na text z knihy Leonarda da Vinci: Úvahy o malířství: „Je tedy noc taková, která probouzí magická znamení na stěnách úst. Chcete-li, můžete v této drátěné tmě znázornit „nějaký výjev“...“⁷⁰

O šestnáct dní později, tedy sedmnáctým zářím roku 49, Medek datuje dokončení obrazu *Vyhřezlá matka* (obr. č. 18). Zde je opět znatelný návrat k předchozímu období a výjev silně odkazuje k obrazu *Zázračná matka II*. Tentokrát se již obě prsa prodírají z jakési nekoherentní hmoty domnělé zdi. Nápadná je deformace bradavek, která úzce koresponduje s deformací oční bulvy ve zmíněném obraze. Útrobní dění níže pak v určitém smyslu odpovídá obrazu *Zázračná matka III*. Opět je znázorňován plodivý orgán ženy a opět v kombinaci s ohrožujícím prostředím. Tato viscerální oblast prorůstá vlasovitými kořínky a vlasy tak mohou indikovat nekontrolovatelné bujení (snad by se dalo ptát po strachu z otěhotnění partnerky). Celé toto dění silně připomíná „destruktivní chaos degenerativního vesmíru“⁷¹ Františka Valouška. Interpretačně podstatné ovšem je, že se v tomto prostoru opět vyskytují oči. Jako by se již společně s mateřským orgánem *Zázračné matky III* vřadily do „náležitého“ prostoru, detail se vřadil do celku. Ten nicméně není nikterak útěšný.

V obrazovém ději těchto pláten jako by Medek opět začínal od začátku. Jednotlivé objekty jsou separátní, zatím nedochází k jejich vzájemné interakci a již jsou pro sebe navzájem ohrožující. Už v prvním období jsem citoval Mrázovu poznámku o „dotýkání a zasahování“, jež může být považováno za ohrožující. Jak postupně Medkovy obrazové prvky vcházejí do vzájemných vztahů, toto ohrožení se začíná měnit v otevřenou, až zajímavě bolestivou násilí. Medek tak v počátku pouze naznačenou agresi v interaktivním jednání obrazových segmentů později vskutku převádí do violentních situací vzájemného ohrožování a bolestného trýznění. Zvýšený existencionalní tlak prostředí (Medek je bez práce, pod dohledem úřadů a nakonec přinucen přijmout zaměstnání v továrně jako dělník), tato ohrožující realita, s kterou se Medek do určité míry nenaučil pracovat a kterou neumí zcela zpracovat díky onomu nedostatečnému symbiotickému ochrannému štítu od matky, umožňujícímu postupné uvědomování si dosahu situace, nutnost se jí přizpůsobit a zároveň i možnost působit na ni, ovlivnit ji, tak nachází realizaci v oné rostoucí brutalitě jeho obrazů. Jistou snahou o vzepření by pak mohla být blankytnost pozadí jeho obrazů.

„V těchto obrazech se z iluzionisticky zpodoběných reálných motivů a fragmentů ustalují „konkrétně iracionální a iracionálně konkrétní“ torzální figury lidské, zvířecí, ptačí vystavené útoku a ohrožení nebo je drasticky působící.“⁷²

Prvním obrazem, kde již dochází přímo k aktu zraňování, je *Magnetická ryba* (obr. č. 19). Kostra ryby, připomínající v souvislosti s nebem v pozadí konstrukci vzducholodě, jež atmosférickými vlivy postupně ztrácí svůj plášť, který je zároveň i onou z drobných fragmentů složenou konstrukcí, je ze shora probodávána jakýmsi organickým nožem, „... jehož příslušnost k lidské anatomii je svým kostnatě šlachovitým vzezřením mimo jakoukoli pochybnost...“⁷³, krvácí, ač už je jen prázdnou formou. Je zraněna ještě před tím, než se rozplyne jako oko v *Zázračné matce II* dle příkazu šipky.

V *Úsměvu poledne* (obr. č. 20) se poprvé objevují dravčí hlavy (odkaz na Erstovy hlavy supů) mezi vlasy symbolizujícími divokost. Celý tento obrazec, opět obraz v obraze, ale vyznívá planě a hrozbu snad znamená jen plamen, který ho pomalu stravuje. Výraz dravčích hlav díky

⁷⁰ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.39

⁷¹ Kol.autorů: České umění 1900-1990, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997, s.60

⁷² Hartmann, A. in Mikuláš Medek, katalog výstavy, Rudolfinum, Praha 2002, s.196

⁷³ V. Effenberger, tamtéž s.17

lidským očím je spíš vyděšený a perforovaný, a tím pohaslé oko nevyjadřuje žádný apel na diváka. Celý obrazec se tak formuje do symbolu úzkosti, podtrženého ještě zmíněným rámováním. To zajišťuje jeho prozatímní stabilitu, o kterou ale zároveň přichází postupujícím hořením. Obraz by tak mohl být věrným odrazem stavu v němž se Medek tehdy nacházel.

Obraz *Akvárium* (obr. č. 21) je v podstatě doslovnou citací Štýrského obrazů, včetně očí, které rovněž byly jeho oblíbeným motivem.

Dalším obrazem *Hostina I (Dýmající Hostina)* (obr. č. 22) se Medkova produkce přehoupla do roku 50, roku těžkých politických represí a poprav. Obrazový děj tak získává na vyhrocenosti. Doutnání a hoření pod povrchem drobné sopky před erupcí indikuje vnitřní přetlak, nebo lépe, akumulaci intrapsychické tenze. Tato doba je, slovy Ivana Medka, pro Mikuláše údobím „komplikované psychologie“, přičemž jejím řešením mělo být nastoupení na dělnické místo v továrně. Dopad tohoto rozhodnutí měl ale přesně opačné následky. Přetlak z této frustrace se v té době velmi pravděpodobně odráží také v Medkově partnerském vztahu, což jen násobí jeho intenzitu. Medkovy ambivalentní vztahy k sobě i vůči okolí či přímo Emile se tak mohou přímo odrážet v tomto obraze ve způsobu sebepojetí jako oběti i útočníka. Tento stav pak ilustruje i text, který obrazu předcházela: „Uvězněn v okně, nepodoben hlavě s tisíci očima, vyhlíží útočníka. Ten v písku zdi, ukrytý v kaménku s lesklým povrchem, živý a přesto s čelem plným křičících hlav ptáků ... osvěžuje svou něžnou vzpomínku na tebe, Emilo, ... Uvězněn v okně, podoben hlavě s tisíci očima, vyhlíží útočníka, který se jmenovaným obláčkem v ústech chutná zrnitý povrch vzpomínky na tebe, Emilo.“⁷⁴

Medek se ve svých textech a rovněž i v deníkových záznamech často oslovuje ve třetí osobě jednotného čísla. To jen dokresluje mojí domněnku, že jak v tomto textu, tak v obraze odkazuje oběma jeho částmi sám k sobě. Což může opět poukazovat na problémy se sebedůvěrou, nechuť převzít odpovědnost za důsledky svých činů, v tomto případě tedy spíš myšlenek a názorů.

Na obraz *Hostina I* pak Medek navazuje o rok později obrazem *Polykač pout* (obr. č. 23), v němž se, ač je z hlediska zobrazení poměrně minimalistický, agresivita obrazotvorných znaků ještě o něco více stupňuje. Kompozice je tu centrální, ačkoli se veškerý obrazový děj odehrává převážně v horní polovině obrazu. Utvoření těla z obrysu, z prázdnoty prostoru víceméně tmavě modré barvy pak opět nachází svou verbální analogii v Medkově o něco pozdějším deníkovém záznamu, kdy píše o snaze „odbourávat u svého myšlení a hlavně pociťování se tu depresi z prázdna.“⁷⁵

V horní části obrazu se pak odehrává violentní střet jednotlivých obrazových prvků. Ty jakoby oproti předchozímu zobrazení v obraze *Hostina I* získaly na suverenitě. Výraz hlav dravých ptáků, ale i zuby cenící ústa dostaly sebevědomý výraz vzdoru. Ústa, sevřená podobně jako zobáky ptáků, jako by se právě zbavila oněch pout v předchozím obraze je svazujících. Při bližším pohledu však vidíme, že jejich výraz zdaleka není tak suverénní, jak by se mohlo zdát, a na rozdíl od dravých hlav ptáků si v pozici vzdorného odhodlání nejsou zcela jista. Naopak dravčí hlavy jsou v situaci napjatého očekávání nadcházejících skutečností, ať už budou jakékoli, ztvárněny s výrazem skoro vybízivé zvědavosti. Očekávají reakci, která se s pomocí okolní hmoty formuje z vlastního těla. Je to reakce vzdoru proti jejich vyzývavé suverenitě, jež ovšem nevyznívá příliš přesvědčivě a spokojuje se s pouhým naznačením. Zraňovaná hlava tak dostává mírně modifikovaný výraz popuzení, a právě to nejspíš znejistňuje ústa níže, ostatně nejistý a slabý pohyb sekery s nimi tvoří významovou jednotu. Převédeme-li pak tyto obrazové metafory do srozumitelného sdělení, dostáváme obraz vnitřní rozpolcenosti, snahy dostat závazkům či lépe očekáváním, snahy vyrovnat se s útočícím a ohrožujícím prostředím a zároveň nejisté snahy či spíše touhy po sebeosvobození a prosazení, vysvobození se potlačením obojího a zároveň bezmoci, indikované prázdnotou modrou plochou bez jakékoli její

⁷⁴ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.46

⁷⁵ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.165

somatizace. Výsledkem je pak opět úzkostný obrazec propadání se do deprese signalizované právě modrou prázdnotou.

V souvislosti s tímto obrazem je důležité si uvědomit, jak dalece mu odpovídá skutečná situace, či spíše naopak, jak ten ji reflektuje. Víme, že Mikuláš Medek pracoval v továrně do dubna 51, tedy do doby, než byl v důsledku tohoto krajně deprimujícího a v jeho pojetí i existenčně ohrožujícího zaměstnání (přímo nad hlavou mu hřmotil dopravní pás, Medek měl ustavičný strach, aby ho tento pás nezachytil – in Drvota, s.87) krátkodobě hospitalizován v nemocnici na Bulovce po nervovém zhroucení. Dokončení obrazu Medek datoval dnem 6. 4. 1951.

Bezprostředně tomuto obrazu pak předcházel obraz *Jaro 51* (obr. č. 24), jenž má podobně vyložitelnou symboliku. Prvkem stupňující se úzkosti je signifikantní ztemnění modré a zde je ještě jasně oddělená rovina Ty, tedy levá polovina obrazu, od Já, ačkoli rovina Já je vůči této rovině v defenzivním postavení. To se dá říci i o obrazových prvcích, zdánlivě chráněných rámováním, indikujícím jakýsi výtvarný regres k obrazům prvního období. Podobně jako v předchozím obraze je tato defenzivní agrese jen zoufalým pokusem o zastrašení útočícího prostředí, jež je však zároveň tímto způsobem k násilné reakci jakoby vybízeno. A opět opakováním těchto vzorců chování bez možného příslušného korelativu osvojeného již v interaktivním vztahu s rodiči (převážně tedy s matkou) v dětství dochází k selhávání kognitivního zpracování situace vedoucí tak v konečném důsledku až k možnému psychickému kolapsu, zvláště u labilnějších osobností, jakou právě M. Medek byl.

Přeskočením k těmto dvěma právě popsaným obrazům, do určité míry opodstatněným genezí jednotlivých obrazových prvků, jsem vynechal obraz pro toto období poměrně významný, a to *Hluk ticha* (obr. č. 25). Ten se stal slavným převážně díky své dataci, datován 27. červnem 1950, dnem, kdy byla popravena Dr. Milada Horáková. Stává se tak jakýmsi obrazovým protestním manifestem.

Svémi obrazotvornými prvky opět odkazuje převážně k Magrittovi a jeho *Magie Noire* (obr. č. 26). Nicméně zas se zde cituje Dalí (břítva, saranče) a doslovně pak Lautréamont a jeho *Zpěvy Maldororovy*: „Když jsem viděl tu podívanou, chtěl jsem se smát jako ostatní, ale to podivné napodobení nebylo možné. Vzal jsem nožik s nabroušenou čepelí a nařízl si oba koutky úst. Chvilí jsem myslel, že jsem dosáhl cíle. Díval jsem se do zrcadla na ta ústa, zraněná z mé vlastní vůle. Byl to omyl!“ a o něco níže pak: „... oči obtížené palčivou lítostí a zároveň nenávistí, v ledovém mlčení, neodvažující se vyslovit dalekosáhlé a nevědecké úvahy, plné nespravedlnosti a hanebnosti ...“⁷⁶

Tento text již jen podtrhuje politické vyznění obrazu a silně přidává na jeho protestní nótě.

Je otázkou, zdali Medek tento obraz vskutku maloval s tímto záměrem či je jeho datace jen dodatečnou dedikací. Opět je tu nicméně ona interpretační dualita implicitní a explicitní roviny obrazu. Z výše popsaného by se ta explicitní dala číst jako obětování úst volajících po svobodě za letargického přihlížení očí, očí diváků shlížejících na tuto scénu, podobných těm z citovaného textu, zároveň ale i očí obětujících v imaginární Alenkovské iluzorní realitě za zrcadlem, která je jen manipulujícím prázdňem bez emocí.

Téma zrcadla v podobné souvislosti se v následujícím roce zopakuje ještě dvakrát v obraze *Stalin* (obr. č. 27), kde ovšem zobrazuje směšnou okázalost kruté, svazující myšlenkové prázdnoty a v obraze *Hostina IV*, jemuž se budu ještě blíže věnovat.

B. Mráz v Medkově monografii poukazuje na labilitu tohoto zrcadla, což jen podtrhuje pouze naznačené spojení s torzem. Hromádky na římse jsou významem snadno přehlédnutelná, a tak nepřesvědčivá ložiska doutnajícího odporu, aby tak břítva mohla nerušeně vykonat exekuci slova vlastní krve, plodící tak tupost základních hmyzích instinktů.

Z hlediska interpretační roviny implicitní bychom se opět v tomto obraze mohli ptát po vztahu k matce. Zvláště z psychoanalytického hlediska bychom zde v tomto smyslu mohli dohledat

⁷⁶ Lautréamont: Souborné dílo, Kra, Praha 1993, s.35-6

jisté reference. Zrcadlo se dá analyzovat jako rovina přání, je ostatně umístěno v horní polovině obrazu, ústa z něj spuštěná k prsu torza ženy, jež jej tak v postatě absorbují či přímo nahradí, přivlastní si jeho podstatu, jsou bolestně zraňována prsem druhým, proměněným v nekompromisně reálnou břitvu výmluvně přesvědčující o své zraňující ostroti.

Bezděčně se tu tedy vybaví Freudova teorie tzv. zlého prsu, který je ovšem v podstatě metaforou popsaného stavu ambivalentního vztahu k matce mezi 16. a 25. měsícem. V psychoanalytickém kontextu pak může být hmyz naznačením neuspokojených sexuálních přání, celé by se to tedy pak mohlo číst jako samotnou matkou zraňovaná touha po ní, buď přímým odmítáním Medkovy přílišné závislosti na ní, či nepřímým odmítnutím – přijetím jiného partnera.⁷⁷

Zajímavým momentem víceméně všech těchto obrazů je neustálá přítomnost zneklidňujících vlasovitých kořinek. Je otázkou, jak dalece by se tento obsedantní obrazový fragment dal vřadit do souvislosti s výše popsaným snem, či kde jinde hledat opodstatnění jeho nutkavé přítomnosti v obraze.

Vyskytují se i v jednom z posledních obrazů tohoto období, jemuž bych se chtěl blíže věnovat, a to v *Hostině IV* (obraz byl později zničen, obr. č. 28).

Na rozdíl od obrazu *Hluk ticha*, kde se ono ženské torzo jakoby pomalu vpíjelo do zdi, a spělo tak ke svému zániku, v obraze *Hostina IV* naopak zeď těla svým obrysem formuje. To se pak z ní i částečně vyděluje v podobě ruky držící zrcadlo. Zrcadlo obsahově podobné tomu, jež nacházíme v obraze *Stalin*. Opět zde ztvárňuje odrážanou ohrožující realitu zející prázdnotou, jež už v pouhé podobě zrcadla zraňuje. Obranu proti ní pak naznačují revolverové pistole. Slovo revolverové jsem zde akcentoval záměrně, neboť je opět metaforou biografického obsahu. Dle datace byl tento obraz dokončen počátkem května 1951, tedy doslova pár dní po Medkově dubnové hospitalizaci pro nervové zhroucení z práce na revolverovém soustruhu v Pražské škodovce. Tato shoda tedy pravděpodobně není zcela náhodná.

Při analýze obrazu je pak třeba znát Medkův text, který mu předcházela: „... Takové zdi mají otvory, aby člověk skrze ně mohl procházet se vztyčenou rukou, otvory přesně ve tvaru Tvé postavy se vztyčenou rukou. ... Zeď, která je dutá v obryse Tvé postavy, Emilo, vyvažuje svou vzdušnou a neživotnou dutost živočišností svého kamení.“⁷⁸

Siluetu postavy v tomto obraze je tedy bezpochyby siluetou Medkovy ženy Emily. Ta mu přes vlastní bolest naznačenou krvácením nastavuje zrcadlo reality. Zároveň svou prostupností láká k životu za zdí, kde je prázdný, nekonkrétní, nicméně volný prostor. Samotný pokus o průnik je však krajně ohrožující. Vidličky padající zpoza „Emiliny“ hlavy od takového pokusu výmluvně odrazují. Profil ženy tedy vybízí k vysvobození jejím prostřednictvím a zároveň sankcionuje případný pokus o něj.

Vlasy nepřírozeně trčí z hlavy postavy již chybí na špulkách dole. Ty jsou použité odhozeny v místech klína obrysu ženy a opět jimi pomalu prorůstají drobné kořinky. Špulky ustupují hlouběji do prázdného prostoru za zdí, jakoby naznačovaly cestu.

Nepřírozené protažení ruky již anticipuje obrazové zpracování figur třetího období, a budu se mu tedy věnovat později. Nyní se ještě pokusím o vzájemné provázání jednotlivých obrazových prvků k poodhalení možného latentního sdělení obrazu.

Zde není pochyb o tom, že obraz má silný sexuální podtext. Dle citátu zároveň víme, že se vztahuje přímo k Medkově ženě Emile (je ostatně také reflexí na jednu z jejích fotografií). K Emile podobně odkazovala figura z Medkovy koláže z roku 1948. I tehdy Medek použil vlasů jako symbolu sexuální žádostivosti vztahující se k její osobě. Jejich rozevlátá, i když ne příliš zdravě vypadající divokost v obraze *Hostina IV* je nicméně zchlazována bodavým

⁷⁷ Víme, že se Eva Medková po smrti Mikulášova otce a jejího manžela v roce 39 znova provdala v roce 1947. Mikuláš si poslední den tohoto roku bere Gabrielu Dvořákovou, ačkoli již v létě roku 48 se naplno rozvíjí vztah k Emile. S ní uzavírá sňatek nicméně až v roce 1951.

⁷⁸ Mikuláš Medek: *Texty*, Praha, Torst 1995, s.125

obsahem hlavy, který hrozí zasáhnout v případě „průniku“, v okamžiku sbírání špulek se zbytky vlasů, s momentálními zbytky touhy z její, Emiliny strany. Dalo by se to tedy nejspíš číst jako výraz odmítnutí. V psychoanalytickém interpretačním rámci by pak bylo možno nahlížet i na zobrazené revolvery jako na sexuální symbol snažící se rozbít Emilou nastavenou, svazující realitu. Nemusí se tedy v tomto kontextu jednat o realitu vnější, ale o přímou reflexi reality partnerské. Vidličky v hlavě by v tomto směru mohly naznačovat jízlivost či bodavost Emiliny verbální racionalizace provázející tento stav.

To je samozřejmě jen jeden z možných výkladů latentního, implicitního obsahu obrazu. Víme ovšem, jak jsem zmínil v úvodu této interpretace, že obraz byl namalován krátce po Medkově hospitalizaci pro nervové zhroucení. V té době by se tedy dalo očekávat bez přílišné nadsázky i možné napětí v partnerském vztahu, nacházející svůj odraz právě v tomto obraze.⁷⁹

Celé Medkovo druhé období pak uzavírají dva obrazy, již čitelně opouštějící snovost Medkova magického realismu. V obraze *Mlynářova vášeň* (obr. č. 29) se Medek zároveň prozatím loučí s některými, pro toto období typickými atributy. Provázek jako svazující úzkostný symbol je zde doslovně pověšen na hřebík. Medek tu odkládá i břitvu, jež zpola zavřena již poměrně neškodně leží na okenní římse, neboť chybí síla i vůle jí znovu obrátit proti živé hmotě v obraze, aby se tak později mohla obrátit proti živé hmotě obrazu. Její odložení vyznívá smířlivě, ač z něho lze vytušit jakousi latentní pohotovost, připravenost k akci a v třetím období jich bude hned několik, přičemž v jednom z těchto obrazů se jako tichá hrozba opět objeví. V obraze *Mlynářova vášeň* se Medek taktéž prozatím loučí s motivem okna. Společně s pozadím obrazu a gumovitou nevěrohodností omítky pak celá tato scéna připomíná divadelní kulisu s odloženými hereckými rekvizitami. Otázkou pak jen zůstává, co Medek odkládá v onom pytli.

Definitivní tečku za produkcí druhého období pak představuje obraz *Králík* (obr. č. 30). Obsahově je poměrně jednoduchý a zdánlivě postrádá souvislosti s tehdejší Medkovou tvorbou. Zdá se, že je jen symbolickým mementem nacházejícím později odraz v obrazech typu nahý v trní, vzhledem k jeho hlubší symbolice, nebo řekněme vzhledem k symbolice zobrazeného objektu, bychom ovšem mohli zajít v analýze podstatně dále. Kupodivu by se tak daly dohledat i jisté paralely a snad i přímé souvislosti s již interpretovaným obrazem *Hostina IV*. V rámci klasického výkladu symbolů je totiž králík, potažmo zajíc, vykládán jako zvíře se sexuálně symbolickým významem. V širším kontextu je symbolem stále se obnovujícího života,⁸⁰ v tom užším, z kterého ten širší ovšem vyvěrá, je symbolem smyslnosti. Jeho mimořádný sexuální apetit byl odvozován od jeho hojného potomstva.⁸¹

Obraz se tak nachází v zcela jiném světle, pohlédneme-li na něj jako na deprivací motiv, jehož kauzálním prvkem není „vnější“ realita, ale ta „vnitřní“, tedy partnerská. Možnou sexuální frustraci z odmítání partnerkou jsem naznačil již v právě zmíněném obraze *Hostina IV*. Barvou ztěžklá kompozice obrazu *Králík* a zároveň jeho samotné provedení pak může indikovat prohloubení tohoto problému. Ve stejném hypotetickém rámci bychom mohli nahlížet i první dva z těch významnějších obrazů Medkova třetího období *Imperialistická snídaneň (Emila a mouchy)* a *Portrét 53*.

Někdy kolem doby, kdy vzniká obraz *Králík*, si Medek také poznamenává do svého deníku: „Josef sedí v kanceláři, má červenou košili a šedé šaty. ... Hodil do koše lístek z tramvaje a vstal. Prošel vedlejší kanceláří a na chodbu. Vedle za stolem seděla Bola. Má hezké poprsí. Kdyby byla nahá, souložil bych tu s ní a byl bych Božence nevěrný.“ a dále píše: „Za 14 dní se

⁷⁹ Srovnej s obrazem *Hostina I (Dýmající hostina)*.

⁸⁰ Rozhodně tak tedy nepřekvapí, že například v křesťanské tradici (tedy v jejím lidovém pojetí) je o Velikonocích spojován s vejcem, jež „přináší“ (Ačkoli paradoxně zrovna zajíc byl v křesťanství dlouho na „indexu“, neboť byl pro svojí smyslnost vnímán jako nečisté zvíře. V Bibli je nicméně definován jako zvíře „maličké na Zemi a moudřejší nad mudrce“.). Zrovna tak u Medka je vejce častým obrazovým prvkem, zástupně i jako kuře.

⁸¹ Becker, U.: Slovník symbolů, Portál, Praha 2002, s.335

žením.⁸² Stejně budu Božence (tzn. Emile) do 2 let nevěřej. ... Potom, po tý svatbě, budu mít pokoj. Budu taky malovat. Třeba nahou Boženku. Při práci si budu myslet, že je to cizí modelka, nebo kurva, a pak s ní budu souložit. Vznešující! ...“⁸³

Tyto poznámky nám dají sotva možnost posoudit kvalitu tehdejšího Medkova sexuálního života, nicméně nám mohou přiblížit jeho přirozený sexuální apetit a do jisté míry tak pochopit některé souvislosti v obrazové symbolice daného období.

V této souvislosti jsou zajímavé poznámky J. Poněšického, který popisuje rozdíly mezi ženskou a mužskou psychikou opět na základě bazálního procesu separace – individuace, kdy „nezvládnutí úkolu diferencovat se od matky je prvou predispozicí pozdějšího mužského selhání.“⁸⁴ Míněno tedy hlavně ve vztahu k ženám. Této diferenciaci napomáhá uvědomění si „zaprodanosti“ matky, která dělí svojí lásku mezi jím a otcem, což údajně způsobí dočasné pohrdání syna matkou, než je schopen do tohoto vztahu rovněž symbioticky vstoupit. Zmíněný pocit pohrdání je nicméně důležitý jak pro samotný proces individuace, tak i pro možné vyvarování se přílišné ženskosti. „Zároveň se tím brání i pocitu selhání coby budoucí muž. Tím, že muži ženu odsoudí a jí pohrdají, ztratí před ní z části strach. A tak je často snadnější pohlavní styk s prostitutkou...“ (tamtéž s.74)

Poněšický rovněž soudí, že reziduem nedostatečné separace je pak také závislost na partnerce s očekáváním absolutního poddání se, tedy nekritického, přijímajícího a obdivujícího postoje z její strany. Opět tu tedy nejspíš jako zdroj úzkosti figuruje frustrace mající kořeny v separační úzkosti.

Vrátím-li se ještě závěrem k poslednímu obrazu druhého období s názvem *Králík*, lze jej vzhledem k samotnému, explicitnímu obsahu již zcela jistě označit za existencionální. Existencionálním, aniž by tím jakkoli odkazoval k poválečnému uměleckému směru, ke kterému měl naopak postoj velmi kritický, označuje Medek i celé své třetí období. Obraz *Králík* se k němu blíží jak sytostí barev, tak samotným pojetím prostoru a jeho maximální geometrickou redukcí. Stává se tedy takto jeho úvodní kapitolou.

⁸² To mimochodem přesně určuje dataci textu, neb Medek si bere Emilu Tláskalovou 12.září 1951.

⁸³ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.130-1

⁸⁴ Poněšický, J.: Fenomén ženství a mužství, TRITON, Praha 2004, s.73

3. Existencionalní období – tvorba z let 1951 – 1957

Motto: „Myslím, že fenomén existenciálního pocitu světa je v obraze sdělitelný jedině snad figurativní a konkrétní formulací „objektů“, to jest v prvé řadě lidí.“

Mikuláš Medek, srpen 1954

Jak již jsem nastínil, v druhé polovině roku 51 se krajně vyhrocuje Medkův postoj k surrealismu a jeho doktríně. V souvislosti s tím se radikálně mění i výtvarný výraz. Medkovo intelektuální smýšlení i jeho výtvarná expozice vzhlíží k samotné realitě jakožto bezprostřednímu zdroji všeho umění a poesie. Pro Medka je to „svět bezprostřední konkrétní fantastiky lidské subjektivity nemanifestovaný (surrealismus), ale realizovaný. Realizovaný ... přímo uvnitř subjektivity objektu.“⁸⁵ Skrze prizma této subjektivity se pak nahlíží i vnější realita. Trefně toto shrnují manželé Ševčíkovi, píš-li, že Medek takto v podstatě ustaluje „novou variantu imaginativního vědomí, plodícího fantazijní obrazy, tentokrát spíše jako vnitřní průměty vnější reality než jako produkty podvědomí.“⁸⁶ Pouze tak ovšem parafrázuji Medkovo vyjádření k problematice vnitřního modelu: „Vnitřní model není autonomní předmět našeho vědomí, ale domnívám se, že je projektem pohybu světa reality v nás.“⁸⁷ Tato objektivní realita subjektu se blíží definicím tzv. iracionálního konkrétní existencionalistů A. Camuse a L.-F. Célinea, termínu, který Medek tou dobou s oblibou používal ve svých textech definujících podstatu umění.

Nastínil jsem Medkův intenzivní zájem o teorii vnitřního modelu. V Medkově pojetí úzce souvisí s již v prvním období zmíněnou hypersenzitivitou. Než si ale přiblížíme její konkrétní podobu v rámci problematiky Medkova pojetí vnitřního modelu, je nejspíš opět třeba bližšího náhledu na některé určující determinanty Medkovy osobnosti. Tou nejzákladnější je již zmiňovaná introverze. Na pozadí Pavlovovy hypotézy a přímo dle definice Eysencka Drvota charakterizuje introverty vlastnostmi vzrušivého procesu, který se u nich rychle vytváří, je silný a dlouho trvá. Tomu odpovídá jejich větší dráždivost, přecitlivělost a sklon k úzkosti. „Jsou to lidé, u nichž se rychle vytváří podmíněné reflexy, u nichž se rychleji fixují sociální vlivy, normy, jsou nadměrně svědomití.“⁸⁸

Při prvním pohledu by se ale mohlo zdát, že toto tvrzení odporuje zmíněné poznámce J. Poněšického o možné rigiditě prvotních interpersonálních vzorců naučených ve vztahu s matkou a jejich opakované chybné aplikaci v interakčních vztazích. Zmíněná fixace sociálních vlivů a norem může ovšem na pozadí tohoto zjištění selhávat v situačním kontextu, v rámci něhož chtějí být aplikovány zcela v souladu s teorií učení, vycházející právě z Pavlovových poznatků a dále podrobněji zpracovanou v kognitivně behaviorálním teoretickém přístupu. Ostatně samotný zakladatel kognitivní psychologie A. T. Beck má za to, že se osobnost utváří pomocí schémat, poznávacích struktur, které se skládají ze základních přesvědčení. Ta se tvoří již záhy v životě jedince na základě osobních zkušeností i na základě identifikace s osobami, které jsou v životě jedince významné.⁸⁹

⁸⁵ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.169

⁸⁶ Ševčíkovi, J.a J.: M. Medek – strategický model 50.let. in Mikuláš Medek - Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění, Sborník sympozia, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2002, s.41

⁸⁷ Drvota, S.: Osobnost a tvorba, AVICENUM, Praha 1973, s. 89

⁸⁸ Drvota, S.: Osobnost a tvorba, AVICENUM, Praha 1973, s.34

⁸⁹ in Kratochvíl, S.: Základy psychoterapie, Portál, Praha 2000, s.73

To by snad opět mohl dokreslit úryvek z Medkova deníku: „Já jsem nakonec trochu směšná figurka. Věřím v určité věci, které považuji za jediné správné, a to je mi vyčítáno. Podivné na tom je, že ti, co mi to vyčítají, považují ony věci za úplně správné atp., ale věřit v ně za správné nepovažují, respektive za nevýhodné.“⁹⁰

Vrátím-li se zpět k Drvotově poznámce k introvertům, jejich větší dráždivost, přecitlivělost a sklon k úzkosti zcela koreluje s Medkovou osobností a se způsobem či stavem, v jakém mohl utvářet svůj vnitřní model. Medek to popisuje takto: „Celý pracovní proces mohu rozdělit na tři etapy. 1. Tato vyžaduje bezpodmínečnou střízlivost, nejméně týden nepiji, jsem neobyčejně šťasten, přibývá-li měsíc a neprší. Opak mě deprimuje. Důležitá je poloha, ve které usínám, a ta je polohou, ve které mohu jediné konstruovat tzv. vnitřní model. Ležím na pravém boku, pravou ruku mám nataženou pod hlavou a ohnutou tak, že se dlaní dotýkám zad. Levou ruku mám obtočenou kolem těla. Vyžaduji, aby mi bylo chladno. Tento vnitřní model konkretizuji na základě předem tušené, ale nejasné představy.“⁹¹ ... 2. Pomocí řady kreseb se snažím zpřesnit původní představu a učinit ji schopnou realizace na obraze. 3. Nyní přenáším tento vnitřní model co nejpřesněji na plátno. Měřítka této přesnosti je nelibost. Obraz předělávám tak dlouho, až se nelibosti zbavím a stanu se lhostejným.“⁹²

Zcela jistě je tento text psán s určitou mírou sarkasmu a nadsázky, na druhou stranu se mu ale musí přiznat značná věrohodnost obsahu. Spočívá právě v Medkově senzitivitě, jejíž nepředstíranou autentičnost potvrzuje i text J. Kuběny: „... věřil tomu, čemu dávno před ním více umělců, kupř. Brezina (jak se ode mne rád dozvěděl), a s čím jsem dávno měl zkušenost i já: nejlépe se tvoří, když je měsíc v první či druhé půli, když couvá, či dorůstá – mnohem horší to bylo a zmatené při úplňku, a zcela zlé a marné, když byl nov – a pár dní kolem. ... na můj dotaz mi vícekrát zdůrazňoval, že Nikdy, nikdy nemaloval ani nemohl malovat, pokud pil – a dokonce ani pár dní potom.“⁹³

A opět je tu tak se zdá dohledatelné spojení na Krisovo pojetí umělecké činnosti jakožto magického ritu či na Drvotovu „mystickou participaci“. Dostáváme se takto ovšem do příliš metafyzické polohy, a tak se raději vrátím k problematice Medkovy introverze a jejího odrazu v senzibilitě umělce.

M. Nakonečný píše: „... větší vnímavost a citlivost umělce, zvláště k rozporům, vytváří větší předpoklady konfliktnosti a psychické zranitelnosti, tj. terén pro psychické selhávání a onemocnění.“⁹⁴ Tato zvýšená senzitivita je u Medka akcentovaná introvertní polohou, tudíž jak píše s trochou nadsázky L. Vachtová: „Moc se neohlíží na to, co se děje kolem něj – důležité pro něho je, co se děje v něm.“... a tak „celé jeho dílo je povýtce autobiografické a egocentrické, bez ideologických motivací.“⁹⁵ Nutno dodat – pokud si je sám nevytváří. V rámci definice introverze by se tak k tomu dala doplnit Drvotova poznámka vycházející z primárního Jungova dělení intro a extrovertované polohy jedince a jeho kognitivního zpracování reality. „Introvertované myšlení přináší spíše nové pohledy na nová fakta, tvoří teorie, otvírá problémy, nenechává se spoutávat konkrétními fakty, v horším případě se zvrhává v samoúčelnou, ničím nekontrolovanou spekulaci.“⁹⁶

Tato poloha byla, zdá se, Medkovi vlastní a odráží se jak v jeho teoretických textech, tak v samotné práci třetího tvůrčího období i v pozdějších obdobích Medkovy tvorby. Jejímí specifiky jsou nejen centrální kompozice až autisticky skromně vymezeného prostoru existence,

⁹⁰ Drvota, S.: Osobnost a tvorba, AVICENUM, Praha 1973, s.193

⁹¹ Zde se nabízí srovnání s výše popsaným „ostřením“ v teoretickém přístupu E. Krise.

⁹² Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.106

⁹³ Kuběna, J.: Z mého orloje, in Ateliér č.13, roč.2002, s.6

⁹⁴ Nakonečný, M.: Zvláštnosti umělecké osobnosti. in Psychologie umění, Svoboda, Praha 1968, s.68

⁹⁵ Vachtová, L.: Jeden sám v čase nečase. in Mikuláš Medek - Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění, Sborník sympozia, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2002, s.21 a 23

⁹⁶ Drvota, S.: Osobnost a tvorba, AVICENUM, Praha 1973, s.31

ale i potlačená, ač již hutná a sytá barevnost a minimalistická redukce sémiotických významotvorných prvků.

3.1. Existencialismus v záchvatu existence

Tato parafráze Medkovy definice poezie, jakožto „otázky existence, zodpovídané v záchvatu existence“, jen podtrhuje specifickou Medkovu pojetí problematiky existencialismu. O Medkově kritickém vymezení se vůči existencialismu poválečné avantgardy jsem se již několikrát zmínil. Medek jej považoval za „výraz mentální polohy, která je typická pro únavu po druhé světové válce a pro kocovinu, která u mnohých vznikla v období od první do druhé války.“⁹⁷

Mikuláš Medek se pro tento deklarovaný přístup dá těžko zařadit do nějakého programového snažení či směru první poloviny padesátých let. Stává se z něho do určité míry solitér, ačkoli nadále spolupracuje a účastní se aktivit surrealistické skupiny a po Teigeho smrti opět se svou ženou začíná v roce 53 přispívat do ineditního sborníku s novým názvem *Objekt*.

Jeho svébytné pojetí výtvarného projevu existencialismu výstižně odráží motto uvádějící celé toto třetí období. U Medka se tak dostává do popředí člověk, jakožto objekt ve své objektivitě subjektu, subjektivní objektivitě své existence. Ve svých obrazech pak onu subjektivní objektivitu, tuto „soudobou subjektivní lidskou realitu“, definuje ovšem zcela v relacích jím deklasovaného směru, a tak jsou tu rovněž dohledatelné paralely či přímo převzaté prvky výtvarníků z existencialismu v té době vycházejících. Vedle J. Fautriera, B. Buffeta, F. Grubera či sochaře A. Giacomettiho to byl převážně Francis Bacon. „V jejich pracích z tohoto období zaujímají existencionální kategorie jako odcizení, nicota, izolace, volba svobody, nejistota, hnus, strach – což jsou jen zdánlivě literární náměty – ústřední roli.“⁹⁸ Vliv F. Bacona se nejvíce v Medkových obrazech odráží v krajní schematizaci prostoru, v jeho redukci na geometrický fragment, který z Medkových obrazů již nikdy zcela nezmizí. Z. Felix dále píše: „Tyto linie naznačují zároveň formu klece, která jakoby definovala a uzavírala prostor, v němž se zobrazené postavy mohou pohybovat. ... Lidé v Baconových obrazech se potýkají s omezením svého životního prostoru, narážejí na hranici své existence.“ (tamtéž) David Silvestr se ostatně ptá v rozhovorech s F. Baconem, zda-li si on uvědomuje, že o jeho obrazech mužů, osamoceně uzavřených v místnosti, panuje rozšířený názor, že z nich vyzařuje pocit klaustrofobie a trápení, který je dost děsivý, načež Bacon odpovídá: „... Snažil jsem se vždycky vyjádřit věci tak přímo a syrově, jak to jen jde, a je možné, že když se něco z toho bezprostředně zachytí, v lidech to vzbuzuje pocity hrůzy.“⁹⁹

Podobné snahy byly bezpochyby blízké i Medkovi a je více jak pravděpodobné, že přijal tyto prostor vymezující linie za vlastní právě proto, že je chápal stejně, jako je interpretoval Z. Felix ve svém textu, neboť tak zcela věcně a výstižně odrážely tehdejší žitou realitu v totalitním Československu.

Medkova tvorba třetího období je nicméně zcela originální a mnohými považována za nejpůvodnější a nejautentičtější výraz jeho celoživotní tvorby. Jak se ale pokusím ukázat v následující kapitole, na vrcholné vyznění tvorby třetího období, nacházející svůj stěžejní nosný prvek v barvě a přímočarosti obrazového sdělení, má opět elementární vliv Medkův vztah k matce.

⁹⁷ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.104

⁹⁸ Felix, Z.: Mikuláš Medek pohledem ze zahraničí. in Mikuláš Medek - Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění, Sborník sympozia, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2002, s.48

⁹⁹ Sylvester, D.: Rozhovory s Francisem Baconem 1962-1979, Arbor vitae, Praha 1999, s.44

3.2. Existencionální rozměr obrazu třetího období a jeho interpretace

Medkův text, jenž jsem použil jako motto pro třetí období jeho tvorby, je zároveň dostatečně výstižně charakterizuje. Obraz té doby je výhradně zaměřen na člověka, jeho podoba má nicméně již z počátku značně stylizovaný charakter, který se postupně vyhraňuje jak ve tvaru, tak především v barvě.

Charakteristický je také prostor, kde se občas prostřídá výše popsany svíravý, pouze liniemi vymezený prostor uzavřené intimity s prostorem stejně nehostinné, fantaskní urbanistické zástavby. Její specifickou obměnou je pak labyrint, jenž má ovšem specifické symbolistní vyznění. Figura či figury v tomto prostředí zaujímají většinou ústřední, centrální roli a pro interpretaci je tak stěžejní jejich gesto a výraz.

V rámci interpretace obrazu *Králík* jsem se zmínil o jeho možné souvislosti se dvěma z prvních obrazů třetího období, a to s obrazem *Imperialistická snídaně (Emila a mouchy)* a *Portrét 53*.

Prvně jmenovaný (obr. č. 31) má již všechny charakteristiky Medkem definovaného existencionálního obrazu a stává se tak zásadním mezníkem vymezujícím počátek třetího období. Přes svojí obrazovou strohost obsahuje nemálo zajímavých interpretačních momentů, spočívajících v symbolice jednotlivých obrazových prvků a hlavně pak v jejich barevnosti. Co do obrazové symboliky, opět se tu objevuje symbol vejce společně s „efemérností hmyzí existence“. Tentokrát jí je však vydané spíše napospas, nebo naopak funguje jako vábnička. V této souvislosti se mimoděk nabízí úvaha interpretovat vyobrazení v jeho možné sexuální rovině. Zde je nutno poznamenat, že štíhlý pas Emily, stejně jako poměrně dlouhá odmlka jak v deníkových záznamech, tak i v samotné Medkově produkci, zcela jistě souvisí s narozením Evy neboli Ivišky, prvního dubna roku 1952. Naznačil-li jsem již možné odmítání z Emiliny strany, mohlo nejspíše souviset s touto událostí. V obraze *Hostina IV* byla snad tato skutečnost ještě epizodní, po Emilině otěhotnění někdy v červnu 51 se ovšem mohla stát dlouhodobou realitou, s kterou se Medek těžko smířoval. Je snad možné, že tato realita má své reziduum i v obraze *Emila a mouchy*. Emila jakoby „extrahovala“ vejce a zaujala k němu postoj pozorovatele, jakoby zapověděla svojí sexualitu ze strachu z možného dalšího otěhotnění. Její tělo je pojaté také krajně nežensky a podobně jako vidličky v obraze *Hostina IV* pak působí i, stínem značně umocněný, loket její pravé ruky.

Ostrý loket spolu s hnědou barvou jejích šatů a špinavou žlutou v pozadí pak může indikovat Emilin „normativní korektiv“ související s prohozením rolí. Odvrací se ostatně od roviny TY zády. Bezděčně se tak opět vybavuje Medkův sen o ženě, sedící k němu zády a připravené sloužit obřad. Výjev v obraze *Emila a mouchy* by tak mohl být rovněž obřadem, obřadem obětování. I bez přílišné psychoanalytické interpretační intervence, čistě asociačně, by se dalo na tento výjev nahlížet jako na zástupný symbol milostného aktu, kdy spermie v podobě much se snášejí na nabízené vejce za tichého přihlížení Emily. V tomto smyslu není bez zajímavosti, že na přípravné skice k obrazu se objevují klíče (obr. č. 29), mnohdy rovněž považované za sexuální symbol.¹⁰⁰

Kontrast k tomuto obrazu pak tvoří *Portrét 53* (obr. č. 32), což je vlastně stylizovaný portrét Medkovy blízké přítelkyně Anny Fárové. Jestliže předchozí obraz byl pravděpodobně o odmítnutí, tento je spíše o výzvě. Podobně i v obrazovém prostoru je to protipól k osamělé uzavřenosti Emilina prostoru naznačeného v podstatě jen jedinou svislou čarou. Přesně tato dvě prostorová schémata se v obrazech budou střídát po celé třetí období, stejně jako obsahově významné protažení paží. O tomto obrazovém prvku jsem se zmínil již v souvislosti s obrazem *Hostina IV*. V běžné arteterapeutické praxi je tento znak považován za signifikaci silné potřeby kontaktu. Takto se lze tedy dohadovat o možné obsahové souvislosti jak s obrazem *Emila a*

¹⁰⁰ viz. např. in Becker, U.: Slovník symbolů, Portál, Praha 2002, s.117

mouchy, tak s obrazem *Králík*, s nímž sdílí i značně podobnou barevnost. Je tak možné, že Medek očekával od A. Fárové víc, než jen pouhou intelektuální společnost a model k jeho obrazům. Ve výrazu jejího oka je ostatně jak výzva, tak i podezřívavý podtón, podstatně umocněný zdvižením obočí.

Libor Fára, Medkův blízký přítel a manžel Anny Fárové, byl tou dobou již od roku 51 na vojně a Anna tak trávila většinu svého času v Medkově ateliéru. Sama o tom později říká: „Emila byla přes den v práci a já dva roky seděla modelem pro Medkovy hlavy.“¹⁰¹ Domnívám se ovšem, že Medkova možná žádost zástupně symbolizovaná protažením paže je zároveň kompenzována ztvárněním ruky, vyznívající silně jako rukavice, nebo alespoň jako ruka v rukavici. To by mohlo naznačovat distanci, odstup, a tím vlastně negaci možné naděje k jakémukoli prohloubení vztahu. Je zároveň možné, že tato distance byla projikována do obrazu z Medkovy strany. Sám sobě si možný objekt žádosti odpíral, J. Kuběna ostatně píše: „V erotice – jakkoli jsem ho zastihl už po ztroskotaném manželství s tajemnou Gabrielou, o níž nerad vyprávěl, a přes všechny sem tam spíš chtěné než dokonané úlety – s dámami, jež si pak tvrdě sám před sebou zošklivoval – byl spíše typ monogamní.“ (tamtéž)

Je tu ovšem ještě jeden prvek, který stojí za povšimnutí a který tuto distanci a zošklivování si může ještě více opodstatnit, tedy aspoň v tomto konkrétním případě. Ze dvou či tří mně dostupných fotografií Mikulášovy matky Evy Medkové-Slavíčkové (obr. č. 33, 34, 35) je patrná značná podobnost jejího obočí levého oka s obočím Anny Fárové v obraze *Portrét 53*. Nejspíše tak není náhoda, že se oba prvky později zopakují v obraze *Senzitivní akce I (Oko)*, který, jak se pokusím prokázat, má opět přímou souvislost s Medkovým vztahem k matce.

V druhé polovině roku 53 Medek radikálně mění barevnost svých obrazů a vymezuje jí téměř výhradně pouze dvěma základními barvami, červenou a modrou, přičemž modř patří většinou prostředí zatímco červen téměř výhradně lidské figuře. Jedním z prvních obrazů již takto pojatých je *Hlava, která spí imperialistický spánek* (obr. č. 36).

V popředí se zde objevuje ještě žlutá z obrazu *Emila a mouchy*, která ovšem v podobě desky, na níž se odehrává děj, odkazuje podobně jako háčky k obrazové morfologii druhého období Medkovy tvorby. Typologie figury je zde abstrahována v univerzální symbol ženství, jež dokreslují vlasy v podobném pojetí, jako v předchozích obrazech. Na jejich nemocné vzezření jsem již poukazoval v obraze *Hostina IV* a ještě se k němu vrátím později, nyní se spíše zaměřím na figuru jako celek.

Syté červené provedení společně s jemným žilkováním očních víček do značné míry evokuje představu stažení z kůže. Symbolicky tak rezonuje s obrazem *Králík* a s pozdějším cyklem obrazů s názvem *Nahý v trní*. S obrazem *Králík* by mohl sdílet ovšem ještě další obsahovou rovinu, k níž odkazuje samotná barva postavy, ale také několikrát se opakující obrazový prvek v pozadí – žebřík. Touto rovinou je opět *sexus*. Nicméně červená barva není pouze barvou sexuality a její interpretační aspekty jsou mnohem širší. Mluvil-li jsem o prohození rolí v Medkově domácnosti, kterou v podstatě živila Emila, může se právě toto odrážet v obraze *Hlava, která spí imperialistický spánek*. Dle Schillinga se s červenou často asociuje já, jakožto ego.¹⁰² Obecně je považována za mužskou barvu a víme, že indikuje výraznou citovou angažovanost, silnou vzrušivost. V souladu s tím, jak jsem doposud nastínil aspekty Medkovy osobnosti a zároveň se skutečností, že tato figura je umístěna v obraze centrálně, lze se tak dohadovat o možné Medkově projekční identifikaci s ní. Tuto domněnku pak ještě dokresluje snaha o únik naznačený jak bezvýchodným překonáváním zdí labyrintu, tak samotným, ač z vnějšku iritovaným, spánkem. „Jediná rozkoš, která je ještě pociťována ve stavu vyčerpanosti, je rozkoš ze spánku; vyčerpaní chtějí mít klid, natažené údy, chtějí ticho – tot’ štěstí v nihilistických náboženstvích a filosofích.“¹⁰³ Téma spánku se v Medkových obrazech poté

¹⁰¹ Hůla, J.: Rozhovor s Annou Fárovou o Mikuláši Medkovi. in *Ateliér* č.13, roč. 2002, s.7

¹⁰² Schilling, I.: *Symbolická řeč barev: základní kniha o barvách*, Dobra & Fontána, Olomouc 1999, s.54

¹⁰³ F. Nietzsche in Mráz, B.: *Mikuláš Medek, Obelisk*, Praha 1970, s.28

pravidelně opakuje a o jeho významu pro utváření tzv. vnitřního modelu jsem se již několikrát zmínil.

O iritující vnější realitě jsem se v rámci interpretací jednotlivých obrazů již zmínil rovněž. Je pro Medka odmítavá a zraňující, ostatně červená je také barvou ohrožení a boje. V této souvislosti je velmi zajímavá Mrázova poznámka v Medkově monografii: „Tíhnutí k vnitřku, ohražování se proti vnějšku patří k tak charakteristickým vlastnostem Medkova životního habitu, že se projevuje i v jeho bezděčných pohybech, v chůzi, gestikulaci a zejména v neustálé potřebě halit se, do saka, kabátu, což je nevědomá, fyziologická obranná reakce proti stále pociťovanému nebezpečí z vnějšího světa, vytváření co možná nejmenší ulity, v níž se může hypersenzitivní organismus schovat.“ (tamtéž s.40)

Právě popsané bezesporu souvisí s Medkovou introverzí tak, jak o ní psal i S. Drvota. Svě opodstatnění by ovšem našlo i tvrzení, že v této souvislosti může červená indikovat i vnitřní neklid nebo přetlak či potlačovanou agresivitu, jak jsem naznačil ve spojení s teorií K. Horneyové, agresivitu, jež by mohla rovněž souviset s oním „ohražováním“ se, které mělo u Medka vždy spíš verbální podobu. Červená barva, rovněž jakožto barva potence, jakoby zároveň kompenzovala prořidlost a slabost vlasů, o kterých jsem se právě ve spojení s potencí, životní silou a vitálností již taktéž zmínil.

Přejdeme-li nyní od figury k prostředí, nalézáme zde dva obrazové prvky skutečně elementárního symbolického významu – labyrint a žebřík. Oba tyto symboly nabízejí široký výkladový rámec významů, jež je třeba blíže nastínit k pochopení obsahové komplexity sdělení obrazu. O žebříku jsem se již psal jako o možném sexuálním symbolu. Je tak běžně klasifikován v rámci klasického psychoanalytického výkladu. Zde bych ale spíše přihlížel k jeho hlubší symbolice, jdoucí až ke kořenům lidské kultury vůbec. Obecně je symbolem výstupu, a tak i v jungovské psychologii archetypem procesu proměny. „Idea výstupu přes sedm planetárních sfér znamená návrat duše ke slunečnímu božstvu, kde je její počátek ...“ píše C. G. Jung ve své Snové symbolice individuálního procesu.¹⁰⁴ Sluneční božstvo, k němuž se duše navrácí, je tak mateřskou instancí, jež duši zplodila a k níž se vrací. Slunce je běžně spojováno s mateřskou symbolikou, jakožto životodárné a plodivé. Žebřík je ostatně v různých variantách symbolem spojení nebe a země, a má tak blízko k symbolickému významu duhy.¹⁰⁵

Ta byla v některých kulturách spojována se slunečním božstvem a v křesťanství odkazuje krom jiného na prostřednici mezi nebem a zemí Pannu Marii.¹⁰⁶ Panna Marie je pak prototypem mateřství podobně jako její modrý plášť, jenž se stal zástupným atributem a symbolicky k němu odkazuje i samotná modrá barva druhého a třetího plánu obrazu *Hlava, která spí imperialistický spánek*.

Do značné míry podobnou symboliku má i labyrint. Rovněž je nejčastěji vykládán jako vnitřní růst a iniciační symbol hledání vlastní duchovní cesty, a naopak jej tak lze číst i jako symbol nejistoty či vnitřního zmatku. V abstraktní poloze může ovšem bludiště představovat záhadnou ženskou tvůrčí sílu, nositelku života či královnu temnot a noci přinášející spánek a smrt.¹⁰⁷ Tzv. krétský typ labyrintu byl ostatně vykládán jako znázornění dělohy (in Becker 02, s.144) a nepřekvapí tak, že labyrint byl taktéž často zván „Matkou zemí“ (in Baleka 97, s.197). Je tak, jak již jsem naznačil, podstatná jeho modrá barva, která je obecně pokládána za barvu ženskou a v psychoanalytickém výkladu obrazové symboliky přímo za barvu matky.

Tímto širším přiblížením symbolického významu obou těchto obrazových prvků jsem se snažil přiblížit latentní sdělení obrazu, jeho pravděpodobný přímý odkaz. Ten nám přiblíží ještě více sloučení obou dominantních barev obrazu. Výsledná fialová tak rovněž přímo odkáže k matce,

¹⁰⁴ Jung, C.G.: Výbor z díla V. svazek, nakladatelství T. Janečka, Brno 1999, s.72

¹⁰⁵ Becker, U.: Slovník symbolů, Portál, Praha 2002, s.347

¹⁰⁶ Baleka, J.: Výtvarné umění, Academia, Praha 1997

¹⁰⁷ Fontana, D.: Tajemný jazyk symbolů, Paseka, Praha/Litomyšl 2000, s.62

stejně tak, jako odkazují i následující dva Medkovy obrazy *Cranachovská nadlyrika s imperialistickou květinou* a zejména pak *Senzitivní akce I (Oko)*.

Než se je ale pokusím interpretačně přiblížit, nastíním ještě jednotlivé aspekty všech třech zmíněných barev z hlediska jejich pojetí v arteterapeutické praxi.

O červené barvě jsem většinu jejích interpretačních aspektů již nastínil. Vzhledem k právě popsanému není bez zajímavosti, že i ona má blízko k symbolice slunce, ale také ohně, krve síly a plodivosti. Je to barva excentrická a aktivní, u dekompenzací může ale indikovat i strach a úzkost. Posledně zmíněná poznámka pak nemálo koreluje se způsobem vyobrazení děje v obraze *Hlava, která spí imperialistický spánek*. Ostatně existencialita těchto obrazů rezonuje právě ve způsobu ohrožení a touze po úniku, ve způsobu symbolického ztvárnění reality bytí „teď“ a „tady“. Červená barva sama o sobě by vzhledem k své symbolické potenci mohla být elementární barvou existencialismu a je pravděpodobné, že i Medek to takto chápal.

Bleu du roi, neboli královská modř, tvoří na druhou stranu přes svojí ambivalenci (té se ostatně v interpretaci nevyhne žádná barva) významový protipól. Váže-li se červená k tělu, modrá často spíše k duši, k hloubi ducha či myšlenky. Bývá označována za barvu introvertní, a tak nikterak nepřekvapí Medkova inklinace k ní. Odkazuje na hloubku prožívání, a je tak často označována za barvu snů a vizí či barvu melancholie a smutku. Z tohoto důvodu je v arteterapii často nahlížena jako potencionální indikátor úzkosti či deprese. Podobně i Baleka ve své knize celé věnované problematice modré barvy několikrát odkazuje na její schopnost na sebe vázat existenciální úzkost.¹⁰⁸ Spojí-li se tedy se symbolem labyrintu, může tak v jeho negativním aspektu prohloubit či umocnit pocit ztracenosti a zmatení, existenciálního ohrožení, a jak dále ukáží, v Medkově případě je k tomu skutečně opodstatnitelný důvod.

Podstatným aspektem modré barvy, jak jsem již naznačil, je její vazba k matce. J. Šicková tuto vazbu opodstatňuje asociačním řetězcem „modrá – voda – plodová voda – symbol Madony v modrém plášti – matka.“¹⁰⁹ V předkřesťanských kulturách byla modrá často spojována s Matkou zemí a její ženský ochranný aspekt byl později převzat i křesťanskou doktrínou.

Jak jsem již předznamenal, spojením těchto dvou barev vzniká fialová, v přístupu tzv. „rožnovské arteterapie“ označovaná rovněž za barvu matky. Podobně jako modrá má pak silně ambivalentní vyznění (právě díky smísení modré a červené) a může indikovat, hlavně ve spojení s matkou, útěšnost a ženský ochranný živel. Je též barvou kontemplace a pokání, a tak snad nejmystičtější barvou vůbec, diagnosticky ale zároveň často indikuje vnitřní neklid, zmatečnost (viz labyrint), napětí či strach, může být barvou utrpení a smutku. M. Lüscher rovněž poukazuje na možnost indikace citové lability či sklonu k nereálnosti.¹¹⁰ Zároveň podotýká, že fialová se může týkat problematiky identifikace či touhy po splnutí. Ostatně o touze po splnutí se slunečním božstvem jsem se již zmínil při analýze symbolu žebříku jakožto dalšího možného odkazu k mateřské instanci.

Toto obšírné, ač zdaleka ne vyčerpávající přiblížení interpretační problematiky použitých barev a symbolů v Medkových obrazech na přelomu roku 53 a 54 má tedy jednoznačné reziduum – všechny přímo či nepřímo odkazují k matce. Z deníkových záznamů té doby také zjišťujeme proč, 16. listopadu 1953 Medkova matka umírá po poměrně nenadále mozkové mrtvici. Je bezesporu zajímavé, že právě obraz *Hlava, která spí imperialistický spánek* tuto skutečnost svým obsahem anticipuje.¹¹¹ Může to snad do jisté míry opodstatnit právě skutečnost Medkovy hypersenzitivity a zároveň velmi silné vazby k matce, kterou si vytvořil v útlém dětství a jež v různých stupních intervence ovlivňovala jeho celoživotní tvorbu. Ostatně z vyprávění Ivana Medka je zřejmé, že Mikuláš rovněž věděl o prohlubujícím se problému jeho matky

¹⁰⁸ Baleka, J.: Modř: barva mezi barvami, Academia, Praha 1999

¹⁰⁹ Šicková-Fabrizi, J.: Základy arteterapie, Portál, Praha 2002, s.117

¹¹⁰ Schilling, I.: Symbolická řeč barev: základní kniha o barvách, Dobra & Fontána, Olomouc 1999, s.154

¹¹¹ Obraz byl dle deníkových záznamů dokončen 17.6.1953. in Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.156

s nespavostí, kterou tou dobou řešila značným navyšováním dávek uspávacích prášků, což se jí stalo nakonec osudným.

Obraz *Cranachovská nadlyrika s imperialistickou květinou* (obr. č. 37) Medek začal malovat 18. 9. 1953 a dokončil jej až po matčině smrti 13. 1. 1954 (tato data jsou uvedena na rubu obrazu, nesouhlasí ovšem s deníkovými záznamy). Pro interpretaci by bylo jistě zajímavé zvědět, do jaké míry se původní záměr proměnil právě touto traumatizující událostí. K obrazu si Medek ve svém deníku dne 6. 1. 1954 poznamenává: „Dnes dodělal obraz, který začal asi před 3 měsíci. ... tyto měsíce mohu počítat mezi ta nejhorší období mé dosavadní existence. Ostatně obraz je značně špatný. Pochybuji, jestli se mi kdy ještě podaří malovat obrazy alespoň takové jako dosud.“ Psychický stav, v kterém obraz dokončoval, dobře odráží ještě ten samý záznam a hned několik následujících: „Je asi ½ 3 a prozatím: Ticho. Ticho již od nového roku!“ 11. 1. pak poznamenává: „Ustavičná silná úzkost. Nejsilněji působí poalkoholický stav. Dnes nespavost a prudké záchvaty deprese. ...“¹¹²

V samotném obraze se tak redukuje barevnost již výhradně na červeno-modrou. Opět se zde navrácí některé obrazové prvky z předchozího období. Zeď, na které se děj odehrává, a hlavně pak, již opětovně výhrůžně rozevřená, břitva. V pozadí se v návaznosti na předchozí obraz znovu objevuje labyrint, tentokrát ale již v jiné perspektivě značně snižující horizont. Obrazové dění se tak přesouvá do „nadzemské“ roviny. To, že se tak děje, není jistě náhodou a implicitní inklinace k transcedenci v obraze je potvrzena i jednotlivými sémiotickými prvky. Jejich bližší analýzou pak zjišťujeme opětovnou vazbu obrazového sdělení k matce. Pokusím se tedy opět toto latentní, implicitní sdělení interpretací blíže nastínit.

Pominu-li již výše interpretovaný labyrint s žebříky, podstatná je již samotná pravolevá diagonála v obraze tvořena centrální ženskou postavou. Tato úhlopříčka je v rámci rožnovské arteterapie interpretována jako tzv. „katolická“, směřující zpět, k minulosti a k matce. Barvu postavy, již jsem charakterizoval v její objektivní, obecně-symbolicky interpretovatelné rovině, je pak zde třeba přiblížit ještě v její rovině subjektivní, individuální. B. Mráz tak píše: „... a hluboký tón syté červeně, jenž bude v kombinaci s modří pokrývat celé plochy obrazů, je inspirován barvou kožené soupravy obývacího pokoje, zděděné po rodičích.“¹¹³ V nastíněné souvislosti je ovšem mnohem podstatnější zjištění, jež ve svých vzpomínkách na Mikuláše zmiňuje jeho bratr Ivan: „Měli jsme dvě postele za sebou a na protějším kanapi spala s námi maminka. Na dveřích u umyvadla visel její tmavočervený župan. ...“¹¹⁴ Vzpomínka na matku je tak pravděpodobně ve spojení s touto barvou u Medka vždy silně evokována.

Další z fragmentů obrazu, které ale nelze přímo oddělit od vyobrazené postavy, je „květina“. Její surrealistické „štěpení“, podobné tomu u nádra torza v obraze *Hluk ticha*, opětovně odkazuje k symbolice zcela elementární. Výjev v rovině zástupných symbolů připomíná Klimtův obraz *Život a smrt*, mnohotvárnost života vpravo a nesmlouvavou nevyhnutelnost přímočaré smrti vlevo. To, že si právě k ní jakožto břitvě suplující tradiční atribut smrtky postava přivoněla, by snad rovněž mohlo být identifikačním znakem konkrétně určujícím, ke komu figura odkazuje. Podpořit by to pak mohl i symbol pampelišky, společně s břitvou vyrůstající ze stejných kořenů. Pampeliška bývá často pro jasně žlutou barvu květu spojována se sluncem a jeho symbolikou. Se sluncem se pak nezřídka setkáváme jako s hřejivým, vyživujícím, mateřským principem.¹¹⁵ Právě pro její spojení se sluncem a rovněž schopnost léčit bývá často spojována s Pannou Marií. (tamtéž s. 209) Spojení pampelišky s ženským principem pak evokuje i mléčná šťáva, která vytéká ze stonku při jeho poranění. Květiny obecně jsou spojeny s Matkou zemí a její schopností zplodit a zas pohltnout darovaný život.

¹¹² Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.163

¹¹³ Mráz, B.: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha, 1970, s.32

¹¹⁴ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.290

¹¹⁵ Becker, U.: Slovník symbolů, Portál, Praha 2002, s.266

Představují životní cyklus – oplodnění, smrt a znovuzrození.¹¹⁶ Přesně tuto symboliku obsahuje i pampeliška v Medkově obraze. Element pomíjivosti znázorněný jejím odkvetením obsahuje zároveň i prvek znovuzrození v semínkách pomalu se oddělujících od mateřské rostliny. Popudem k tomu je pak doslovně životodárný prs, který se k nim přiklání.

Vztáhneme-li tedy celý tento výjev k matce, silně se připomene zmíněná teorie H. Segalové o znovustvoření milovaného objektu. Ta v roce 52 píše: „Veškerá tvorba je v pravdě opětovné stvoření kdysi milovaného a úplného, nyní však ztraceného a destruovaného objektu, zborceného vnitřního světa a self. Tehdy, když se zborčil tento svět v nás a zůstává vyhaslý a bez lásky, tehdy, když se naši milovaní roztříští v střepy a my sami upadáme do bezmoci a zoufalství, tehdy musíme přetvořit tento svět ve svět nový, posbírat střepy a vlít do nich nový život a tak jej znovu stvořit.“¹¹⁷

Racionalizace obsahu obrazu *Cranachovská nadlyrika s imperialistickou květinou*, kdy samotný název je návodem, jak jej číst, tak zcela zakrývá jeho latentní sdělení podobně, jako tomu je u většiny Medkových obrazů. Nejinak je tomu i u dalšího z nich, na Cranachovskou nadlyriku bezprostředně navazujícího.

Obraz *Senzitivní akce I (Oko)* (obr. č. 38) je již zbaven veškerých předchozích sémiotických prvků a soustředí se doslova na samotnou akci figury k prostoru. Tento obraz je prvním započatým a dokončeným po smrti Medkovy matky a domnívám se, že právě v něm se tato událost odráží nejcitelněji. Poprvé od obrazu *Portrét 53* se tu otvírá oko, mající, jak jsem se snažil ukázat, přímou vazbu k matce. Krom samotné barevnosti je to pak i zvýraznění prsou a abnormální protažení rukou, co tuto vazbu v obraze ještě více umocňuje. Prsa v psychoanalytickém kontextu odkazují k orálnímu období a právě jejich zdůraznění může indikovat potřebu závislosti na matce. Větší prsa jsou ostatně ve výtvarné diagnostice považována na potřebu sounáležitosti, něhy a klidu. Potřeba sounáležitosti pak silně rezonuje s touhou po splnutí, o které jsem se již zmínil a ještě se zmíním níže, a s problematikou identifikace.

Již u zmíněného *Portrétu 53* jsem psal o klasifikaci prodlužování rukou jako o zdůraznění potřeby fyzického kontaktu, potřeby doteku a pohlázení (a to i symbolického). Úměrně signifikantnosti ztráty a potřebě její kompenzace se pak deformuje i zobrazený objekt v obraze *Senzitivní akce I (Oko)*. Ostatně ve spojení s červenou barvou jsem se rovněž zmiňoval o možné indikaci úzkosti a strachu u dekompenzací. V rámci arteterapeutických klasifikací se na ni v tomto smyslu nezřídka nahlíží i jako na barvu destrukce, ovšem se snahou o změnu.¹¹⁸

Sám Medek toto zpracování figury vztahuje k somatické depersonalizaci, zažité během horečky, což zmiňuje jak S. Drvota (s.88), tak B. Mráz (s. 35). Nicméně Drvota tamtéž poznamenává: „V těchto obrazech umělec symbolizoval nepříznivé, trýznivé okolnosti té části života, v níž vznikaly...“ Ačkoli si Drvota s největší pravděpodobností nebyl vědom možné vazby těchto obrazů k matce, kterou se zde snažím prokázat, zcela trefně vyjádřil existenční okolnosti jejich vzniku.

Vrátím se ale ještě k samotnému obrazu *Senzitivní akce I (Oko)*. Zmiňované prodloužení paží ve svém důsledku akcentuje výraz obličeje. Silné vmáčknutí prstů levé ruky do kůže kolem oka pak jen zdůrazňuje vnitřní tenzi zobrazené postavy. Společně s naznačeným „rvaním vlasů“, rukou umocněným výrazem oka a modrou prázdnotou irelevantního prostoru¹¹⁹ (neboť veškerý děj se odehrává uvnitř figury) se celý obraz stává vskutku krajně existencionální výpovědí. Možno snad pak dodat, že výpovědí o ztrátě, o ztrátě milovaného objektu, jež se snaží

¹¹⁶ Fontana, D.: Tajemný jazyk symbolů, Paseka, Praha/Litomyšl 2000, s.104

¹¹⁷ Funch, B. S.: *The psychology of art appreciation*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 1997, s.152

¹¹⁸ Z přednášek PaedDr. M. Kyzoura v rámci výuky v Ateliéru arteterapie.

¹¹⁹ Rozhodně ovšem stojí za povšimnutí výše horizontu, který podobně jako pravá ruka soustředí pozornost na akcentované oko.

rehabilitovat. Obraz tudíž zároveň vypovídá i o silné identifikaci s tímto objektem, o možné touze po splynutí v souladu s Lüscherovým pojetím symboliky fialové barvy.

Oko, v obraze zdůrazněné již samotným názvem, je levé, což opět nepostrádá hlubších souvislostí. Obecně je zvýraznění levého oka v obraze zdůrazněním pohledu zpět, do minulosti, indikuje tak jistou pasivitu a rigidnost. V kontextu celého obrazu pak apel na diváka, na nějž přenáší své zoufalství. Symbol oka, odkazující k matce, se tak v tomto obraze ještě prolíná s problematikou identifikace. Z psychoanalytického hlediska by zde bylo na místě ptát se po identifikačním vzoru, a tedy po otci. Ve zmínkách o něm jsem byl doposud poměrně lakonický, nicméně právě taková byla i jeho prezence v Medkově životě. Ačkoli se nedá říci, že by v něm byl zcela absenční, byl velmi často mimo domov, a oba sourozenci tak ve výhradní společnosti matky. Když jsem se na otce Ivana Medka ptal, odpověděl ostatně takto: „Tatínek byl směs benevolence, směs jasných a přesných názorů, někdy byl přísný, ale to bylo velmi výjimečné, protože na nás měl málo času.“ Nedomnívám se ovšem, že by byl absenční natolik, aby to znemožnilo možnou identifikaci obou synů s mužským vzorem. Nicméně právě vazba na matku, jak se domnívám a v práci se snažím prokázat, měla pro formování Medkovy osobnosti elementární význam.

Problematiku identifikace pro formování tvůrčí osobnosti se ostatně snažil více propracovat H. Lowenfeld, který považoval sklon k ambivalenci, střet maskulinního a feminního a konflikt z toho plynoucí (frustraci) za hnací zdroj umělcovy imaginace, ženoucí ho k vytvoření vlastního bezpečného světa. Tvůrčí princip tak dle něj spočívá v problému identifikace. Vyplývá z bisexuální problematiky a je to v podstatě umělcova schopnost vžít se do charakteru svých postav. „Bez této schopnosti by ztratil tvůrčí potenciál, i když by tedy zároveň vyřešil trauma v podobě identifikačního problému.“¹²⁰ Tyto úvahy zde ovšem uvádím jen pro dokreslení, jejich hlubší rozvedení se vymyká možností této práce.

Ještě než uzavřu analýzu obrazu *Senzitivní akce I (Oko)*, zmíním se o dvou, ne zcela nepodstatných obrazových prvcích. Prvním z nich jsou ústa, respektive absence úst u zobrazené postavy. Jejich vynechání se obvykle klasifikuje jako pocity viny za řečené, nebo naopak neřečené. V tomto smyslu musím opět citovat Ivana Medka, jenž jakožto Mikulášův bratr vnímá jistě leccos značně podobně, jako vnímal Mikuláš sám: „Člověk, když ztratí toho druhého, tak si začíná ze začátku vypočítávat, o co o všechno přišel, to znamená konkrétně: co všechno tomu člověku zapomněl říct, na co na všechno se ho zapomněl zeptat, o čem s ním zapomněl a nebo neměl možnost debatovat, třeba se i pohádat a podobně. Ta ztráta vytvoří takový seznam nedokončených možností, a to je skoro horší, než ta vlastní fyzická ztráta ...“ Snad by tak bylo možno i dodat, co všechno mu člověk řekl a chtěl by vzít zpátky. Možná právě toto je jedna z příčin jejich vynechání, ostatně mohla by odvádět pozornost od oka, mateřského symbolu, na nějž naopak má být všechna pozornost soustředěna. Ústa se rovněž často vynechávají při depresivních stavech, s čímž souvisí nejen právě zmíněné, ale citovaný deníkový záznam z 6. a 11. 1. 1954.

Druhým z těchto zmíněných obrazových prvků je aura, kterou postava vyzařuje. Je rozpoznatelná i u obou předchozích obrazů a rovněž u několika následujících, nikdy ovšem nedosahuje takové intenzity, jako právě v obraze *Senzitivní akce I (Oko)*. Obecně je interpretována jako znak duchovní síly zobrazeného jedince, ostatně je tak vždy i doprovodným atributem božstva. V křesťanské tradici, což je ve spojení s tímto obrazem nejpodstatnější, je symbolem zmrtvýchvstání a nejčastěji tak přisuzována Kristu. Nezřídka ovšem i Panně Marii.¹²¹ A zas se tu tedy nabízí teoretický přístup H. Segalové o znovustvoření milovaného objektu. Ona čára horizontu na obzoru může být ostatně pomyslnou hranicí života či zdi, oddělující svět živých a mrtvých, zpoza níž jako by byla postava vytažena. Její výraz tak

¹²⁰ Lowenfeld, H.: *Psychic Trauma and Productive Experience in the Artist*. in *Art and Psychoanalysis*, The World Publishing Company, NY, 1963, s.300

¹²¹ Baleka, J.: *Výtvarné umění, výkladový slovník*, Academia, Praha 1997, s.35

reflektuje výraz zděšení samotného autora z pocitu prázdna a osamění v prostoru modré melancholie. Dne 8. 5. 54 si ostatně Medek do svého deníku poznamenává: „3. května dodělal obraz za dosti značného napětí a nespokojenosti....“¹²²

Křik (obr. č. 39), obraz z téhož roku, je, jak jsem psal v úvodu do tohoto období, pravděpodobnou přímou citací F. Bacona (obr. č. 40). Zde tedy ne ve fragmentárním pojetí prostoru, jako spíše v deformitě těla figury a v samotném názvu. Do obrazu se vrací z předchozího období okno, mající zde ovšem podobný význam, jako výřez ve zdi v podobě ženské polopostavy v obraze *Hostina IV*. Vábí k úniku z uzavřeného prostoru a zároveň hrozí zraněním při pokusu o to. Postava je zde k tomu nicméně přímo nucena a její deformace zdá se být toho důsledkem. Jako by okno způsobilo v místnosti podtlak a snažilo se vysát všechnu živou hmotu ven do bezbřehosti modrého prostoru. Ten již nicméně oproti obrazu předcházejícímu značně zesvětlal. Výlučnost obrazu *Křik* v řadě obrazů třetího období pak spočívá v pojetí figury, respektive jejích vlasů. Zde se poprvé mění v ostny.¹²³ Ty se v Medkově díle postupně stále více abstrahují a osamostatňují až v samostatný agresivní prvek, jenž je jedním z hlavních symbolů ohrožení v umělcově pozdní produkci.

Obraz *Polibek* (obr. č. 41) vzniká již v následujícím roce. Snad poprvé je na něm znázorněna dvojice, a to přímo v mileneckém objetí, nicméně ani to, ani prostor, v němž se děj odehrává, nevyznívá nikterak útěšně a harmonicky. Spíše naopak, alespoň při prvním pohledu gesto polibku vyznívá až nuceně a násilně a útrpnost výrazu mužské postavy společně se stínem opět akcentovanou špičatostí loktů jen zdůrazňuje violentní vyznění obrazu. Téměř celá jeho pravá polovina je prázdná a děj se tak přesouvá do jeho levé půle, do roviny TY. Medek tak možná jen přesouvá problém, ostatně celá „jeho“ identifikační polovina JÁ je světle zelené barvy indikující „nezralost“, ovšem nejspíše nezralost v přístupu k problému a jeho řešení v souladu s poznámkami J. Poněšického.

V ostny se měnící vlasy jsou v Medkových obrazech téměř výhradně doménou žen. Na druhou stranu muži, v těchto obrazech se vyskytující zřídka, či v obraze pasivní postavy jsou buď bezvlasí, nebo mají vlasy jen nepatrně naznačeny, nikterak ovšem netrčí a hladce a neagresivně kopírují povrch hlavy. Zmínil jsem již symbolický obsah tohoto prvku, a spojil jej tak s vitálností, svobodomyšlností a sexualitou, v mnohém tedy korespondují se symbolikou červené barvy. Pokud ale ta je považována za mužskou barvu, je pozoruhodné, že Medek tyto vlastnosti přiřadil takřka výhradně ženám. I v obraze *Polibek* je to právě ženská postava, jež se zdánlivě zmocňuje situace i prostoru. Protazení paží jsem konkrétně u *Senzitivní akce (Oko)* zmínil v souvislosti s potřebou (nejen) fyzického kontaktu, v tomto obraze jakoby ale spíše indikovaly uchopení, zmocnění se a mužská figura je tak tlačena přijmout vynucenou situační roli.

O obavě ze ztráty kontroly v určitých situacích i o obavě ze selhání jsem se již zmínil ve spojení s problematikou separace. J. Poněšický nicméně tuto vazbu ještě dále rozvádí v partnerských vztazích. Zabývá se idealizovanou projekcí rodičů do partnera opačného pohlaví a hlavně u mužů, touze po znovusplynutí s matkou, již si zároveň pod hrozbou incestu zakazují. „A tak při pozdějším dospělém nastolení vztahu, jenž připomíná onen prvotní vztah k matce, může opět vyvstat onen incestuální strach, zákaz a následná impotence. Častější je v této situaci ochlazení sexuální přitažlivosti, vyvolané vzpomínkou na incestní přání, a zároveň i obranou, představou nesexuálních rodičů – to se děje někdy již hned po svatbě či po porodu prvního dítěte.“¹²⁴

Snad i tato skutečnost se může odrážet ve zmateném výrazu mužské figury v obraze. Nicméně při bližším pohledu na obraz zjišťujeme, že ona, mnou popsaná násilnost ženské postavy je pouze zdánlivá a že to, co skutečně mate, znejišťuje a děsí mužskou figuru, je její lhotejná,

¹²² Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.167

¹²³ viz. Mrázova poznámka in Mráz, B.: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha, 1970, s.34

¹²⁴ Poněšický, J.: Fenomén ženství a mužství, TRITON, Praha, 2004, s.120

neživotná netečnost. Oko ženské figury jakoby prázdňě hledělo zcela mimo partnerovu tvář a v kontextu celé situace vypadá zcela nepřítomně. Podobně jsou na tom i ústa, kdy až při pohledu velmi zblízka zjistíme jejich podobně nepřítomné sevření navzdory snaze partnerova jazyka. Celá situace pak vyznívá jako snaha o znovuoživení touhy v duchem nepřítomném objektu. Pojetí oka a obočí, jakož i celé pojetí ženské figury pak silně připomínají obraz *Senzitivní akce I (Oko)*.

Projekce jednoho z rodičů do svého partnera a vyrovnávání se s ní je poměrně běžnou problematikou partnerského soužití. Při Medkově silné fixaci na matku by se pak více jak pravděpodobně dala předpokládat, v každém případě lze nyní již těžko posoudit, jak komplikovala manželské, potažmo partnerské soužití Mikuláše a Emily. Obraz *Polibek* nicméně sdílí některé obrazové prvky s obrazem *Emila a mouchy*. Po již zmíněném stínu, vrženém loktem ženské ruky, je to hlavně sírová jedovatost žlutého pozadí jakožto prostředí, v kterém se děj odehrává. V souvislosti s tímto obrazem jsem pak mluvil o možném sexuálním odmítnutí ze strany Emily. Toto téma jako by se tedy opět zopakovalo právě v obraze *Polibek*, ve spojení s poznámkou J. Poněšického lze ovšem uvažovat i o možné obrazové projekci problému, tedy o jeho projektivním přesunutí na Emilu. Ostatně Medek si předcházející rok do svého deníku poznamenává: „Mám za to, že je nutné nerozrušovat se ničím jiným, než vlastní prací. Nepít alkohol a moc kávy, sexualitu potlačit co nejvíc. Jedině tak snad najdu východisko ze statické situace, ve které jsem.“¹²⁵

Medek ostatně celoživotně inklinoval k alkoholu a zvláště pak v druhé polovině života. Jak ten, tak i sedativa či antidepresiva, která často užíval, mají obvykle silně utlumující účinek na sexuální vitalitu. Symbolickou ztrátu potence by pak mohla indikovat i holohlavost mužské figury, jako ostatně mužských figur v Medkových obrazech vůbec, jak jsem se již zmínil. Nejen ve starověkém Řecku se věřilo, že ve vlasech je ukryta životní síla a být ostříhán do hola znamenalo být této síly zbaven.¹²⁶ S tím, co jsem psal výše, to ovšem znamená i zbavení svobody, což se v Medkově vztahu může odrážet v jeho závislosti na Emile, a rovněž zbavení vitality, nebo-li potence, ať již té tvůrčí či sexuální. Možná právě to je příčina proměny ženských vlasů v trny, symbolické zhořknutí sladkosti ženských vnad. Na druhou stranu je třeba si uvědomit, že Medkovi bylo tehdy sotva třicet let, a ač jeho sexualita mohla být užíváním prášků a pitím značně utlumena, byl bych velmi obezřetný mluvit již přímo o problémech s potencí, respektive s impotencí. Mnohem spíše bych tento prvek interpretoval v jeho metaforické rovině, jako způsob vlastního sebenáhledu jakožto muže. Zde mohl cítit jisté selhání, rodinu v podstatě živila Emila a Medek byl ustavičně odmítán při pokusech o uspořádání vlastních výstav. Tato v podstatě statická situace Medkovy existence tak byla v kontrastu k progresivitě a dynamické flexibilitě jeho ženy, která, jak se domnívám, nemálo rezonovala i s přístupem jeho matky. Medek tak pravděpodobně pociťoval jistou ztrátu svobody vyvěrající právě ze značné závislosti na Emile, ale i z vnějších frustrujících politicko-spoločenských poměrů, které jej do této situace vtlačily. Obojí se pak mohlo zformovat ve skličující realitu jeho obrazů, v úzkostné prostory vymezené pouze čtyřmi holými stěnami,¹²⁷ citující jak výtvarné ztvárnění prostoru F. Bacona a jeho zmíněnou symboliku, tak realitu Medkových snů, o nichž S. Drvota píše: „Žážitky stejného typu se objevují ve snech, tentokrát jde o určité stísněné polohy těla v těsných, geometricky vymezených prostorech, vnucované aktivně z vnějšku.“¹²⁸ Obojí se váže rovněž k Medkovu postupně narůstajícímu alkoholismu. Je otázkou, nakolik jej „zdědil“ po otci, který k pití rovněž silně inklinoval. Alkoholismus je

¹²⁵ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.164

¹²⁶ např. in Baleka 1999, s.382 či Becker 2002, s.322

¹²⁷ Vzhledem k Medkově sklonu k introverzi stojí ovšem rovněž za zvážení i jejich možná opačná funkce, kdy intimita prostoru, i když poměrně nehostinného a prázdňého, je známá, tudíž neohrožující, a tak se z něho stává možné zázemí proti nepředvídatelnosti vnějšího prostoru.

¹²⁸ Drvota, S.: Osobnost a tvorba, AVICENUM, Praha 1973, s. 88

nicméně většinou způsobem řešení frustrací, způsobem dodávání si odvahy a zvyšování sebevědomí. J. Skála píše: „Je nasnadě, že mnozí alkoholicí používají tuto nejrozšířenější drogu k tomu, aby dali průchod své mužné agresi, aby konečně řekli, co si myslí (viz. výše citovaný Medkův text, Texty, s.130), přenesli se přes zvnitřnělé zákazy či ohledy na druhé ... a to logicky tím spíše, čím více se cítí jako muži méněcenní, nepoživající ve společnosti a v první řadě od vlastní ženy dostatek vážnosti a autority.“¹²⁹ Rovněž jsem v této souvislosti citoval Drvotovu poznámku o Medkových celoživotních pocitech insuficience. Ty bezesporu měly vliv na jeho narůstající alkoholismus. O dalším, ačkoli zcela souvisejícím řešení této nedostatečnosti se zmiňuje i V. Effenberger v poněkud pejorativně laděném textu, nicméně, alespoň v citovaném úryvku a dle mého soudu, poměrně výstižně: „Obdiv přichozích, který z jeho doupěte vytváří společenský salón, pomáhá mu nalézt ztracenou rovnováhu. S rostoucím pocitem jistoty, se dostavuje i nová odvaha k autentické seberealizaci.“¹³⁰

V období kolem roku 55 je ovšem ještě předčasné mluvit o Medkově alkoholismu. Ten se prohlubuje až v druhé polovině šedesátých let. Reziduem nastíněné oscilace pak ovšem může být výtvarný prvek, který v sobě zahrnuje ohrožující vnější realitu, vitální a dynamický ženský prvek, jenž je pro svou progresivnost, aktivitu a v Emilině případě i řekneme existenční racionalitu rovněž do určité míry destabilizující, a vlastní Medkovu potlačovanou agresi, která je následkem obojího a nachází své odreagování jak v pro Medka typické verbalizaci, tak i v orální agresi jeho obrazů, zejména z cyklu *Žerekuře* (obr. č. a 42). Tímto výtvarným prvkem jsou do podoby trnů či ostnů převedené vlasy.

V jednom z dalších obrazů, v němž stylizované vlasy nabývají podoby trnů, které se posléze osamostatněním mění v Medkově tvorbě na neurotizující prvek ohrožení ale i vlastní agrese, je obraz *Akce I (Vajíčko)* (obr. č. 43). Váže-li se ještě některý z Medkových obrazů třetího období silně k matce, pak se domnívám, že je to právě tento společně s následným obrazem *Akce II (Vlna)*. Poměrně výjimečně je v něm figura ztvárněna zcela v modré barvě, stejně tak jako i její pozadí. Průmět tří čar vytváří iluzi prostoru a opět tak poukazuje na Baconův odkaz. Děj je skutečně zachycením jakési akce, již postava manifestně předvádí. Skutečnost, že se při ní dívá na diváka, indikuje signifikantnost této akce, a to nejen směrem k divákovi, ale rovněž směrem k samotnému autorovi. Postava je ostatně umístěna v pravé polovině obrazu, a poukazuje tak zas na možnou identifikaci. Celá akce nemálo připomíná jakýsi obřad, obřad dělení či rozdělení na dvě poloviny. Objektem dělení je pak opět vejce, o jehož symbolice jsem se již několikrát zmínil obdobně, jako o symbolice modré barvy. Domněnka spojení tohoto obrazu opětovně s mateřskou postavou má opodstatnění právě v ní a rovněž v samotné akci, kterou postava iniciuje. V souvislosti s obřadem se vybaví Medkova zmínka snu o ženě, sedící k němu zády, připravena sloužit obřad. Tento obřad jsem se již pokusil dát do souvislostí s problematikou separace-individuace tak, jak ji definovala M. Mahlerová. Pokud jsem tehdy interpretoval otočení této ženy-matky k umělci zády jako možnou nechť tento akt separace provést, jako by se právě v obraze *Akce I (Vajíčko)* vykonával dodatečně. Rozdělení vejce jakožto symbolu jednoty a celosti ve dvě stejné poloviny tak snad symbolizuje oddělení dvou individualit, dvou světů majících ovšem počátek v jednom z nich. B. Mráz přímo píše o oddělení bílku od žloutku, oddělení zárodečné od výživné hmoty.¹³¹

Podobně by bylo možno nahlížet i na obraz *Akce II (Vlna)* (obr. č. 44). Reprodukce tohoto obrazu se bohužel dochovala jen v černobílém provedení, a lze se tak jen dohadovat o jeho barevnosti. S největší pravděpodobností jsou ovšem postavy provedeny červeně, tak jako většina figur tohoto období, ve světle modrém prostoru. Obraz je zde striktně rozdělen do dvou polovin a obě postavy v obraze jsou spojeny jen tenkou nití vlny, bez jakékoli další interakce. Ženská postava je nicméně ztvárněna dominantně vůči prostoru i chlapecké či mužské figuře,

¹²⁹ in Poněšický, J.: Fenomén ženství a mužství, TRITON, Praha, 2004, s.135

¹³⁰ in Dryje, F.: Surrealismus není umění, Concordia, Praha 2005, s.106

¹³¹ Mráz, B.: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha, 1970, s.34

což indikuje její signifikantnost. V souladu s interpretací předchozího obrazu, jenž je i názvem přímým předchůdcem obrazu *Akce II (Vlna)*, se lze dohadovat na výtvarné řešení stejného problému. Zajímavým obrazovým prvkem je ovšem sukně sedící ženy. Je to snad první kus oblečení, který se v Medkově obraze tohoto období objevuje, a předjímá tak pozdější oblékání zvláště dívčích a ženských postav ke konci třetího období. Zmínil-li jsem se ovšem o zákazu incestních přání a o možných komplikacích, které vyplývají z projekcí rodičovských instancí do budoucích partnerů, a nahlédneme-li zároveň na obraz *Akce II (Vlna)* z tohoto pohledu, tedy jako na vztah matky a syna, může tak najít objevení se právě tohoto obrazového prvku (či konkrétního kusu oblečení), stejně tak jako zakrývání si obličeje od matky odmotanou vlnou u dětské postavy, své opodstatnění.

Obě zmíněné Akce mají ostatně přímou vazbu na akci prvotní, tedy *Senzitivní akci I (Oko)*, a v této souvislosti je třeba nahlížet i na absenci úst u ženských figur obou obrazů, již jsem se snažil interpretačně zdůvodnit.

Námětem, o němž jsem se již několikrát zmínil, a jenž rovněž tvoří cyklicky zpracovávaný motiv Medkových obrazů, je pak symbolický obraz *Nahého v trní* (obr. č. 45). K tomuto námětu B. Mráz píše: „V přeneseném smyslu ... vyjadřuje tato představa psychickou atmosféru první poloviny padesátých let i umělcův dominantní životní pocit.“¹³² Tento pocit pak trochu více upřesňuje V. Effenberger, když píše: „... obraz tu ztrácí polohu magického zrcadla odrážejícího vnější nebo vnitřní model, tento obraz, hlouběji než dříve rozvinuje protest. Tento protest je rozetřen v podmanivé síle očí, v nichž jakoby byl násilně zklidněn a utajen život v jakémsi ustrnutí, stejně jako v klidu a samozřejmosti, s nimiž nahý přijímá svůj úděl být v trní.“¹³³

Spojil-li jsem symboliku tohoto obrazu se symbolickým obsahem obrazu *Králik*, pak jej s ním pojí mnohem spíše obrazová symbolika manifestní, než ta hlubší, latentní, skrytá. Postoj postavy v obraze, a to jak v jejím výrazu tváře, tak i gestu rukou, jakoby byl skutečně spíše pouhou pózou, než autentickým existenciálním pocitem nátlaku vnějšího světa. Z tohoto hlediska by pak mohl značit jistou výhodnost situace, jež je ohrožující pouze symbolicky, pouze NAOKO a skutečnost ohrožení jako takového takto relativizovat, ne-li přímo eliminovat. Pohnutky k takovému sebepojetí tu ovšem nebudu dále rozvádět, jako spíš ono obrazové sebepojetí samo. Holohlavost postavy myslím není netřeba dále rozvádět, již jsem se jí poměrně obsírně věnoval, za povšimnutí ovšem stojí její provedení ramen, respektive spíše jejich vynechání a napojení paží přímo k trupu. Domnívám se, že toto není zcela Medkovým záměrem ani důsledkem značné stylizace figury, ta jakoby mu spíše naskytla východisko a řešení. Tento výtvarný problém se u Medka často opakuje a je zřejmý zvláště u přípravných kreseb, nepřekvapivě tak ve spojení se zástupně odreagovávanou orální agresí (*Žerekuře, Horké jídlo, Ikarské hry*; obr. č. 46, 47, 48). Psal-li jsem tak tedy o Medkově pravděpodobném problému v sebepojetí jakožto muže s přijetím mužské role a o Drvotou zmíněných celoživotních pocitech insuficience, právě zde nachází oboje svůj výtvarný, metaforický odraz. V obraze *Hádka* (obr. č. 49) z roku 56 – 7 se v návaznosti na agresivitu výjevu mění i obrazové ztvárnění postav, respektive míra jejich stylizace. Ta se stává značně geometrizující, ostrá a agresivní, celkově ovšem předjímá směr, jímž se bude Medkova produkce nadále ubírat k redukci tvaru na pouhý zástupný symbol. V průběhu roku 57 pak tato geometrizace postupně získává navrch nad původní formou postav a ty se postupně začínají skládat z geometrických fragmentů umístěných v poměrně indiferentním prostředí, pouze barevně rozděleném křivkou pomyslného horizontu. K těmto obrazům pak patří např. *Hry IV, Přítelkyně, Nahý v trní bez trní, Spící IV, Hra na pikolu* (obr. č. 50-54) a podobně. V jejich výtvarném zpracování a hlavně pak v samotném zpracování výtvarného materiálu se již blíží tzv. preparovaným obrazům následného čtvrtého období.

¹³² Mráz, B.: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha, 1970, s.29

¹³³ Mikuláš Medek: Obrazy, výběr z tvorby, katalog výstavy, AJG Hluboká nad Vltavou, 1990

4. Preparovaný obraz, zlaté ikony, pohyb hrobu – 4. - 6. období tvorby 1958-1974

Motto: „Všechny strachy světa volají po svých luštitelích.“

Mikuláš Medek, prosinec 1957

B. Mráz právě obraz *Hra na pikolu* společně s *Černým Gambitem* (obr. č. 55) považoval za předstupně k obrazu *Modrá Venuše* (obr. č. 56), jenž stál na pomezí dvou období, a otevírá tak kapitolu preparovaných obrazů. Medek v nich v podstatě obrací techniku malby. Nejdříve na plátno nanáší několik vrstev barvy společně s emailem a výsledný obraz z ní pak postupně vybírá, vyškrabává, preparuje. K tomuto Medkovu pozvolnému přechodu k abstrakci a informální noetice píše M. Nešlehová: „Medek využil kapacitu psychického pole svých figurálních obrazů a „rozpuštěl“ v něm figuru převedenou v jednoduchý geometrický znak, čímž dosáhl jednoty, jež mu umožnila prolnout nervním psychismem celou obrazovou plochu, kterou dále malířským způsobem destruoval a drásal, aniž by však znak, jež si vytvořil pro figuru, ztratil svojí soudružnost.“¹³⁴

Medek se tak opět vřadil do hlavního proudu tehdejšího výtvarného dění (i když stále v podstatě neoficiálního) a spolu s umělci té doby navázal, ač se značným zpožděním díky téměř hermetické izolaci vůči světové výtvarné scéně posledních deseti let, na snahy poválečné generace umělců v zahraničí, respektive v západní Evropě a Americe. Přes různorodost přístupů a konkrétních výstupů jejich tvorby byl v jejím pozadí vesměs jednotný ideologický proud, který vycházel z filozofie existencialismu. Michel Tapié tak řadí vlastně všechny projevy tehdejšího umění pod jednotné označení „Jiné umění“. V něm kladl důraz na rovinu transcendence, odkud odvozoval tajemství neuchopitelného, nedefinovatelnou magičnost a tajemnou informálnost. (tamtéž) Tato informálnost, jakožto destrukce struktury a formy, negace její předválečné estetizované podoby, dala základ rovněž informálnímu hnutí konce padesátých let v Čechách, ač dostalo trochu modifikovanou podobu danou regionálními specifiky. Pokud jsou pak tato specifika dána potřebou vstupu „do „nové“ skutečnosti, do vnitřního světa současného člověka, jenž má být manifestován přímo v komplexnosti všech složek lidské psychiky, bez estetických a spekulativních prvků, se záměrem maximálního výrazového působení a to prostřednictvím netradičních výtvarných postupů, prostředků a materiálů ...“ (tamtéž), pak plně rezonují s teoretickým přístupem k dané problematice Mikuláše Medka. Ten již v roce 54 píše: „Na místo starých nebo raději minulých problematik a složitostí nastoupila nová problematičnost a složitost formová i obsahová, o to komplikovanější, o co mnohoznačnější a fantastičtější je soudobá subjektivní lidská realita...“¹³⁵ O 8 let později pak nepřímě k této problematice dodává: „Něco“ je vědomí o existenci, uvědomění si existence [náhlé příhody] psychické události, která je vlastně permanentní tok existence.“ (tamtéž s.230) Onen vnitřní svět současného člověka je tak nejen tématem Medkových úvah, ale hlavně obsahem jeho obrazů. Ač ty se postupně zbavují konkrétního objektu, přesto jsou stále silně somatizovány a tuto tělesnost často odrážejí jak přímo v obrazovém prostoru, tak v samotných názvech obrazů. Ty se pro Medka stávají zároveň projektní plochou zmíněných „psychických událostí“, a tak dále píše: „Pochody a předměty vnějšího světa a mé psychiky jsou metodicky vsazovány do procesu zpředmětnění obrazu, vsazováním těchto událostí do obrazového materiálního světa.“ (tamtéž s.231)

¹³⁴ Nešlehová, M.: Podoba českého informelu. in Český informel, katalog výstavy, Galerie hl. m. Prahy 1991, s.11

¹³⁵ Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.171

„Medek ve svých informelních abstrakcích (vyšel) ze zkušeností analýz surrealistických anket a obnažoval v nich lidskou psychiku v jejím afektu.“ shrnuje M. Nešlehová (in Český informel, s.23)

Úměrně tomu, jak z Medkova obrazu 60. let mizí objekt, zvyšuje se potřeba jeho verbalizace, jeho intelektuální obhajoby, nacházející odraz jak v Medových textech, tak hlavně v názvech obrazů, které společně s obrazem tvoří kompaktní celek a jsou většinou klíčem k jeho nazírání. Psal-li jsem o této Medkově potřebě verbalizovat obsah obrazu v jeho názvu v souvislosti s plátny třetího období, kde byla odrazem racionalizace jeho implicitního sdělení, pak zde mají zcela nezástupnou formu sdělení samotného. Proto také někteří ze současných kritiků odsuzují Medkovu pozdní tvorbu pro přílišnou ilustrativnost, kdy název obrazu znamená víc, než obraz samotný.¹³⁶ Vzniká tak zvláštní paradox, neboť to, co tehdy bylo vnímáno jako „matice nitra otištěného v matérii, jako živá hmota, tkáň posetá ranami, jako střet vnějšího a vnitřního modelu zastavených do sebe vlivem nesnesitelného destrujícího napětí“¹³⁷, co bylo původně vykládáno jako autentické „vnitřní drama umělcovy subjektivity“¹³⁸, jako nejautentičtější seismografický záznam jeho nitra, je o několik desítek let později nazíráno jako pouhá dekorace bez obsahového sdělení. Ve své podstatě je to ale jen vcelku běžný posun estetických měřítek doby, a tak i posun v úhlu pohledu a vnímání Medkových obrazů.

Vrátím se ale zpátky k nim. I pro arteterapeutickou klasifikaci je odklon od konkrétního zobrazování příklonem k dekoraci. Obraz tak ztrácí analytickou hodnotu, jež se pak dá hledat snad jediné v jeho barevnosti, popřípadě způsobu zpracování. Obojí je nosné pro analýzu Medkovy tvorby z let 60 – 64, během nichž se z jeho pláten figura takřka zcela vytrácí. Navrátí se až v průběhu roku 64, opětovně v značně stylisticky posunuté formě, již plně syntetizující všechny obsahově významné prvky předchozích období. Ovšem i v tomto údobí některé z oněch prvků přetrvávají a jsou v obrazech dohledatelné, popřípadě jejich symbolický obsah supluje formální proces tvorby obrazu, respektive konkrétní způsob realizace.

V zmíněné *Modré Venuši* se již jednotlivé tělesné fragmenty formují v geometrický abstraktní tvar, který pak postupně v různých obměnách nabude svébytnosti a samostatnosti v ploše obrazu. Ten ovšem ve své touze po struktuře hledá oporu v tvaru a tvar v obsahu, a tak již zde se navrácí ke svým prvopočátkům, a struktura tak nabývá silně biologizující, amorfne amébní polohy ovšem v mírně technizované podobě, anticipující Medkovo závěrečné tvůrčí období. Z počátku tyto obrazy nezaprou ani přímý odkaz k objektu, k tělu, a tedy svojí, již zmíněnou „somatickou“ polohu. Je poměrně dobře rozpoznatelná u většiny obrazů z let 59 – 61, jako je *Můj portrét v generálské uniformě*, *Velká hlava plná malých nezbedností*, *Preparovaný obraz V*, *Modrá kompozice (Romanticky založený strýc Karel)* či *Dvě kostrče* (obr. č. 57-60). Poté ztrácí figura „svou sémantickou hodnotu a nositelem významu se začíná stávat autonomní barevná struktura. Postupnou artikulací a diferenciací této barevné struktury si pak Medek vytváří svou vlastní, osobní a nepředmětnou symboliku pro adekvátní vyjádření celé psychofyzické totality své osobnosti.“¹³⁹, píše v roce 65 F. Šmejkal.

Tato psychofyzická totalita projikovaná do plochy plátna odpovídající jeho somatizaci (Medek ostatně sám píše, že to je součástí jeho psychofyzické senzitivity), je tak projevem sebedestruktivních tendencí samotného autora. Postupným vymizením analyticky nosných sémiotických prvků se obraz skutečně stal živoucí tkání abreaktivně absorbující veškeré agresivní a destruktivní impulsy a „grafismy, které drásaly emailovou strukturu dalšími „cestami“ spontánních psychogramů“,¹⁴⁰ stopami vybité agrese, ať již té vnější, mnohem spíše

¹³⁶ viz např. příspěvek od V. Havránka: Nápad, úrok, úvaha, kritika. in Mikuláš Medek - Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění, Sborník symposia, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2002, s.66

¹³⁷ Dufek, A.: Fotografie. in Český informel, katalog výstavy, Galerie hl. m. Prahy 1991, s.195

¹³⁸ Bydžovská, L., Srp, K.: Emila Medková, katalog výstavy, Kant, Praha 2001, s.133

¹³⁹ Šmejkal, F. in Mikuláš Medek, katalog výstavy, Rudolfinum, Praha 2002, s.74

¹⁴⁰ Nešlehová, M.: Podoba českého informelu. in Český informel, katalog výstavy, Galerie hl. m. Prahy 1991, s.23

ovšem té vnitřní, potlačované a právě těmito obrazy odreagovávané. Jakoby si ovšem Medek toto odreagování nikdy nedovolil naplno, vždy odráželo značnou míru kultivace. Ačkoli jsou tedy plátna vesměs výsledkem extatického „zápasu s hmotou“, s matérií obrazu, přesto nevznikaly nikdy zcela gesticky a spontánně. Mnohem spíše jsou výsledkem zdlouhavého precizního procesu, i když ten gesto ze své podstaty nevylučuje.¹⁴¹ Již roku 54 si do svého deníku poznamenává: „Potřeboval bych více odvahy věci dělat špatně. Bez této odvahy se mi nikdy nepodaří udělat věc, která by za něco stála. Já vím, že dobré věci dělám jenom ze zkažených.“¹⁴² Medek ostatně celou svojí dosavadní tvorbu měl založenou na precizní předkresbě, ve třetím období pak předcházely konečné realizaci obrazu i studijní skici, hledající finální kompozici a jeho předmětnost. Na rozdíl od obrazů třetího období, kdy si tedy počínal klasicky malířsky, na přelomu 50 a 60 let a později přistupoval k obrazu více jako ke sověle a z barevné struktury vybíral finální obraz stejně, jako jej sochař vybírá ze struktury dřeva či kamene. Činil tak zdlouhavě a precizně, tento přístup, jak se domnívám, vyhovoval jeho introvertnímu založení, hledajícímu jistý řád a strukturu, která mu dávala jistotu a zároveň ulehčovala orientaci. Čím víc se tato struktura rozplývala v matérii obrazu, tím více se Medek snažil dohledat demarkační, vodící linie v jeho verbálním opisu. Ostatně již na straně 18 jsem psal o úzkostném strachu z odsudku a pohrdání a o jeho personifikaci v Medkových snech. Dva z nich si zaznamenává pro uveřejnění v ineditním sborníku v roce 53. V prvním večerí v kavárně Urban, přičemž má nepříjemný pocit, že bude „pranýřován rozhlasem Svobodné Evropy.“ O druhém snu pak píše: „Spím na kanapi v Čejkovicích a zdá se mi, že spím na kanapi v Praze a že se mi zdá, že vedle v pokoji u mého bratra o mně někdo mluví. Probouzím se se šilným řevem.“ (tamtéž s.157)

Této verbalizace jakožto v podstatě obrany a opodstatnění svého výtvarného projevu si bystře všímá i B. Mráz v Medkově monografii, když píše: „Jako do jisté míry obranu proti možnému nedorozumění lze pokládat Medkův „teoretický“ text v katalogu teplické výstavy, přestože směřuje k básnickému vyjádření ...“, z toho pak usuzuje, že „citová, senzitivní a instinktivní složka psychiky, jež působí v tvůrčím procesu, se tak stává spíše předmětem pozorování; intelekt do ní zasahuje, mění ji a organizuje.“¹⁴³

Tato intelektualizovaná rovina tvorby tedy vyplývá opět z potřeby sebepotvrzení, její abreaktivní složka si nicméně přes svou kultivaci „dovolí“ již mnohem více autenticity než v obdobích předchozích. Vzteky a agresivní impulsy, ony psychogramy v struktuře obrazu tak přímo přiznávají svou objektivní existenci nezastřenou předmětnou symbolikou. Ponechají si ji i tehdy, když se tato symbolika v podobě znaku od roku 63 postupně do obrazů vrátí, a značně tak umocní její komunikační naléhavost. Dříve, než se tak stane, se ovšem rozvíjí další rovina Medkova obrazu, a to rovina duchovní.

Na podzim roku 63 Medek vyšel vstříc výzvě jedovnického děkana P. F. Vavříčka a brněnských památkářů a spolu s Koblasou, Neprašem a Istlerem se zhostil úpravy kněžiště tamního kostela (oslovení byli ovšem již o rok dříve). Medek zde měl zpracovat přímo oltářní obraz svatostánku. V návaznosti na své předchozí cykly *Maso kříže* a *Kříž železa* (obr. č. 61 a 62) tak pro něj volí motiv křesťanské symbolice nejvlastnější, symbol kříže (obr. č. 63). Snad poprvé se v něm snoubí pro Medka typická červenomodrá barevnost se slavnostní a pro křesťanskou symboliku elementární barevností zlaté. Tato kombinace se pak také stává výlučnou pro páté a závěrečné šesté období Medkovy tvorby.

¹⁴¹ Medkova dcera Eva Kosáková-Medková ostatně píše ve svém příspěvku do katalogu jeho výstavy v Rudolfinu 2002 o precizní závěrečné práci na obraze, jež trvala poměrně dlouho, nicméně: „Když se mu výsledná práce zdála příliš „učesaná“, vzal špachtli a někde malbu „porušil“ nebo na ni „odcákl“ zbytek barvy z štětce vymytého v terpentýnu.“ (s.180)

¹⁴² Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995, s.164

¹⁴³ Mráz, B.: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha, 1970, s.44-5

V jedovnickém oltářním obraze Medek otvírá sám sobě pravděpodobně nikdy nezodpovězenou otázku víry. Dle slov Ivana Medka byla víra u Mikuláše podvědomá, „bál se ji prezentovat, neboť on sám by to nepovažoval za zcela upřímné.“ Bezesporně pro něj ovšem v určitém smyslu symbolizovala neměnnou konstantu, a tak i útěšnou stabilitu, jistotu, řád. Sebeptvrzující jistota, již hledal ve své práci, v systematickém chaosu svých obrazů a ve svém okolí, ve své přijímající, nekritické či pouze konstruktivně kritické a potvrzující reakci, v této idylické poloze koreluje právě s útěšnou jistotou nabízenou církví.

Z psychoanalytického hlediska by se zde nabízela k řešení problematika vztahu k otci, k němuž se vzhlíží jako k definující instanci duchovních principů. Osobně bych tu ale hledal opětovně spíše princip mateřský, nabízející opojně konejšivě jistoty bez kladení přílišných podmínek. Tato pozdní inklinace pak odpovídá celoživotní Medkově „potřebě závislosti“, i když mnohdy nežádoucí, a tak i deprivace-úzkostnému rysu jeho osobnosti.

Jedovnický oltářní obraz v podstatě odstartoval Medkovo předposlední, páté období tvorby, charakteristické návratem konkrétního objektu do plochy obrazu. Zároveň zčásti předznamenal i jeho tematiku. Společně s návratem objektu se tak navrácí i jednotlivé významové prvky, vrací se hlavy i s fragmenty těl, úběžníkový schématický prostor, a hlavně ostré trny a vyceněné zuby. Ty nyní nemusí být nezbytně jen reziduem agresivity, ať již percipované či direktně projikované do obrazového tvaru. Stejně tak může být tento tvar důsledkem somatopercepčního vjemu, odkazujícího jak na zmíněný Medkův dětský sen, tak, a to tehdy mnohem spíše, na skutečný zdravotní problém. V rozhovoru s B. Blažkem se Medek ostatně zmiňuje o konkrétním problému se zuby. (Texty s.275) Podobně lze pak nahlížet i na jiné obrazové fragmenty. Na znovuobjevení se violentních prvků má ovšem bezesporu značný vliv i násilně vnímaná vnější realita, jak dodatečně v roce 88 píše A. Hartmann: „Po ostré kritice Medkova díla v šedesátých letech se znovu naježí trny a střepy, znovu se otevrou ústa k němému křiku děsu a hrozby a vycení se ostré zuby v křečovitě grimase, znovu sem začne nalétávat dravá ptačí havěť. K známým motivům se přidruží nové, i když i ty mají své vzdálené předky v biologických obrazech, kde se poprvé rozevřela klepeta, jejichž připravenost pohotově uchvátit převezmou perfektně fungující mechanismy.“¹⁴⁴

Tyto mechanismy začínají v Medkově tvorbě dominovat ovšem až v druhé polovině šedesátých let, a otvírají tak jeho poslední tvůrčí období. K nim se postupně dopracovává přes sérii *Centimetrů něžnost* (obr. č. 64), *Senzitivních signálů* (obr. č. 65) a *Manifestací* (obr. č. 66) a následnou sérii *Svatých alkoholů* a *Inkvizitorů* (obr. č. 67, 68). Zlatá barva v nich postupně získává na svébytnosti a pozvolna začíná dominovat ploše obrazu. V určitém smyslu jeho prostor sakralizuje, stává se tak transcendentním, a společně s centrální situací objektu-postavy evokuje základní pojetí byzantské ikony. Tento odkaz pak již jen podtrhují samotné názvy obrazů jako je *Svatý jedlík (Pohled na hladového svatého II)* či *Červený svatý* (obr. č. 69, 70).

Jak jsem naznačil, Mikuláš Medek se v nich vyrovnává s problematikou víry. Ona neupřímnost, o které se zmiňoval jeho bratr Ivan, a tedy nejistota v přesvědčení, se pak odráží v sarkasmu, který společně formuje jak samotný objekt obrazu, tak i pojmenování tohoto objektu v názvu. Zas se zde objevuje téma spánku, nezřídká i v kombinaci s alkoholem (*Poslední spánek velkého alkohola* obr. č. 71), indikující Medkovu prohlubující se závislost. Oboje je pak prostředkem k dosažení téhož – úniku, úniku z otupující a zároveň ohrožující reality 60 let, jejíž tlak se ještě více zvýší po srpnových událostech roku 68. Posrpnová politická mstivost, jak píše A. Hartmann, Medka rovněž vyžene do nové izolace, kterou ještě umocňují „stále prudší ataky chorob“. ¹⁴⁵ Tehdy se skutečně v jeho tvorbě začínají ony symboly ohrožení projevovat s novou dravostí. Ve své stylizované, technizující podobě získávají na intenzitě výrazu a jejich dravá krutost svou ostrou „odbiologizovanou“ strojovou formou na

¹⁴⁴ Hartmann, A. in Mikuláš Medek: Obrazy, výběr z tvorby, katalog výstavy, AJG Hluboká nad Vltavou, 1990

¹⁴⁵ Hartmann, A.: Jedovnice-Kotvrdovice-Senetářov. in Mikuláš Medek, katalog výstavy, Praha, Rudolfinum 2002, s.170

neúprosnosti. Zmnožením dějů v obraze se z něj stává jakási krutá groteska (*Stůl projektanta věží I a II* obr. č. 72, 73). Stabilita jeho prostoru je neustále iritována, znejistována „průstřely“ rudých koulí, jejichž samotný, precizně tvarovaný objem je pro svojí statickou zneklidňující. Koule, podobně jako zlatá barva či černý prostor, zpřítomňují transcendentní prvek v obraze. Tento symbol univerza, uzavřenosti a věčnosti, která jakoby se jejich prostřednictvím v podobě černé barvy dostávala do plochy obrazu, je všudypřítomný a pro svou symbolickou výmluvnost i elementárnost tvaru zůstává již permanentním atributem stigmatizace Medkových obrazů. Protiklad tomuto základnímu tvaru jsoucna pak tvoří krychle a kvádr do hloubky prostoru se vymezující svým perspektivním zkreslením (*Hlava projektanta věží I a III* obr. č. 74, 75).

Oba tyto základní geometrické tvary ve své krajní symbolické výrazovosti nacházejí své využití v *Oltářním obraze* (obr. č. 76) pro kapli Božského srdce páně v Kotvrdovicích. Žhnoucí rudá koule na „ikonizujícím“ zlatém podkladu symbolizuje samotné srdce Páně a do kříže rozestavěné kubusy pak jeho magnetizující přitažlivost. Celý tento symbol je pak „vetkán“ do přesného kruhu trnové koruny. Její divoká ohrožující rozpínavost je vytyčena přesně v intencích její symboliky. Vymezuje míru bolesti, příkoří a utrpení, které jen podtrhuje násilná ostrost níže ztvárněných atributů. Trn, jenž se stal od třetího období postupně univerzálním symbolem ohrožení, ať již ventilované, ven mířené agrese, nacházející v něm svůj konkrétní tvar, tak bodavé agrese zvenčí, těžko uchopitelné, nicméně o to bolestnější, zde nachází svůj duchovní přesah. Snad jej nachází i zcela symbolicky a Medkův nepřímý příklon k víře rezonuje skutečně ve vztahové problematice směrem k otci. Měl-li Kristus vypít onen kalich hořkosti až do dna a nechat se tak korunovat trnovou korunou a přibít na kříž, tak i Medek v tomto sebedestruktivním impulsu převzal onen pomyslný kalich v podobě Velkého Alkohola od svého otce a pomalu se jím nechal „ukřižovat“ rovněž. (Ostatně již v 66 roce maluje cyklus sklenic plných nepokoje.)

K čistě sakrální tvorbě se pak vrací ještě jednou a zároveň naposled, když realizuje *Křížovou cestu* (obr. č. 77) pro nově vystavěný kostel sv. Josefa v Senetářově. Nepojímá ji ovšem separátně jako řadu jednotlivých zastavení, ale jako kompaktní celek v řadě za sebou jdoucích obrazů, jejichž obrazové ztvárnění vychází plně z estetiky Medkova závěrečného období a zároveň reflektuje a odráží „téma bolesti a smrti, které (umělcovy) osobní zkušenosti a úzkosti plně legitimovaly a které budou zpřítomňovat ve vyslovené či skryté podobě i jiné Medkovy obrazy stále naléhavěji.“ (tamtéž)

Již v druhém období jeho tvorby jsem psal o syntéze ohrožujících prvků v jednotný obraz existencionalní úzkosti. Většina z nich nachází svůj novotvar po Medkově návratu z Janova, kde se po návštěvě milánské Ambrosiany nechal inspirovat Leonardovými náčrtky mechaniky strojů. Ačkoli tak jen formálně posouvá svůj symbolistní rejstřík sémantických znaků, jak jsem v této kapitole psal o něco výše, přesto se zčásti mění i jejich význam. Má-li pak symbol šipky tu samou, nyní snad ještě markantnější funkci určení směru a kauzality děje, tak u symbolu oka, kamuflovaného tvarem svlačky, se tato funkce, respektive význam přesouvá do jeho negativní polohy, úzce korespondující s onou „novou izolací“. Svou ostrou špičatostí se stává stejně ohrožující jako ježící se ostny, zuby a jednotlivé technické fragmenty obrazů. Tato techničnost přes svou agresivní útočnost a Medkovi vlastní sarkasmus ovšem stěží zakrývá duchovní linii, jíž se drží a jež se odráží nejen v názvech obrazů, jako je cyklus *Bekyně* (obr. č. 78) či *Andělé*. V nich umělec sáhne po obrazových prvcích druhého či už prvního období své tvorby a znova se v nich objeví rámy a okna, hlavně pak ale i biologické, amébní struktury nejčastěji suplující hlavy andělů (*Žiznivý anděl II*, *Spoutaný anděl I*, *Žiznivý anděl VI* (obr. č. 79-81)). Tato obnažená organická buněčná tkáň společně s častou, modro černou kombinací pak značí silnou deprivací polohu, jež ovšem u Medka již nikterak nepřekvapí. Spolu s rapidně se horšícím zdravím, což ovšem pro Medka není popudem k vypořádání se s pitím, spíše naopak, se tak v předtuše blížícího se konce začíná měnit i téma obrazů. Ze sakrálně laděné, jakkoli

sarkasticky vyhrocené tematiky pláten se vytrácí tento duchovní podtón a je nahrazen poněkud „pragmatictější“, svěštější a veskrze pozemským tématem hrobu. Vzniká tak závěrečná série obrazů s názvem *Pohyblivé hroby* (obr. č. 82, 83). Medek je v nich již střidnější, odměřenější, preciznější a snad i smířlivější, bezesporu také vlivem neustále se zhoršujícího diabetu, k němuž se posléze připojí i nemoc kostí a žaludku. Tyto hroby jsou opět spojeny se symbolikou oka celoživotně se prolínající Medkovou tvorbu. Oko Matky země-hrobu, připravené opětovně pohltnout to, co z ní vzešlo, ve své ostré tvárnosti snad odráží strach, svou signální červení v modři obrazu ovšem sálá jistotou své neodvratitelnosti. Poslední obrázek, který Medek namaloval, nesoucí název *Čtyři kruhy* (obr. č. 84), tak snad opět odkazuje k sakrální tematice a symbolicky značí, že boží mlýny melou pomalu, ale jistě.

Mikuláš Medek umírá po neúspěšné operaci perforace žaludku dne 23. srpna 1974 v pražské nemocnici na Karlově náměstí.

Závěr

Dílo téměř kteréhokoli umělce propadá vždy dříve či později interpretačnímu řetězci teoretických výkladů, snažících se jej vymezit, určit a zařadit, horlivě se dopátrat podstaty jeho vzniku, výrazu a sdělení. Délka a rozsah tohoto řetězce je o to větší, o co zásadnější je dějinný význam onoho umělce a rovněž o co více je onen řetězec vzdálen na časové ose jeho konkrétním existenčním reáliím, jakožto i jeho korektivnímu kritickému soudu. Ovšem právě to nejspíše určuje důvěryhodnost, věcnost a pravdivost hlubinné analýzy díla. Nejlépe se tedy vykládá dílo umělce žijícího, či ještě žijícího, u něhož si můžeme, v ideálním případě přímo, jednotlivé hypotézy ověřit a přiznat jim tak značnou či úplnou míru pravdivosti. Pokud ona možnost není, sama tato skutečnost pak relativizuje pokus o výklad uměleckého díla, a to úměrně tomu, jak ono samo je vzdálené realitě, v níž je interpretované.

V případě analytického přístupu k dílu Mikuláše Medka se právě toto zdá být aspoň z části počáteční handicap. Hypotetický konstrukt výkladu díla, stejně tak jako dílo samé, ovšem čerpá z hlubin kulturně-společenských a jejich případných regionálních specifik, a lze jej tedy vystavět bez přímé korektivní intervence autora. Mnohem snadněji tak lze ovšem učinit v jeho kunsthistorickém rozboru, než v poněkud hlubším a komplexnějším psychologicky či arteterapeuticky akcentovaném výkladu, mířícím přímo k tvůrčím pohnutkám v samotné jeho psyché. V této práci jsem se tak snažil, jak již jsem uvedl v úvodu, vsadit oba tyto přístupy v jednotný celek, a přesněji tak vymezit osobnost a tvorbu analyzovaného autora. V souladu s tím, co jsem popsal v předcházejícím odstavci, si ovšem ani tato práce neklade nároky na univerzalitu přístupu či výkladu osobnosti umělce a jeho díla. Spíše je jedním z možných náhledů na něj a pouhým nastíněním možné problematiky jeho genezi ovlivňující, jež by si však zcela jistě zasloužila hlubší zpracování.

Hlavním cílem práce byla tedy analýza symbolu ohrožení, jež je v různých tvarových a symbolických modifikacích permanentním znakem Medkovy tvorby. Je bezesporu odrazem úzkostné komponenty jeho osobnosti, jež má, jak jsem nastínil, možný základ v úzkosti ze ztráty objektu, tedy v úzkosti separační. Tuto tezi jsem se snažil podpořit i stručným nastíněním psychoanalytických přístupů různých autorů, a do určité míry tak opodstatnit jistou pravděpodobnost této domněnky. Autorem, jenž zásadně přispěl k exploraci (nejen) Medkovy osobnosti a o jehož tvrzení se v práci opírám nejčastěji, je ovšem S. Drvota, jenž svým precizním klinickým výzkumem definoval základní strukturální komponenty osobnosti tohoto umělce. Krom jeho vyhraněné neurotičnosti tak definoval i krajní introvertní polohu M. Medka, jež nacházela svůj výraz v umělcově hypersenzitivitě, určující principy jeho tvorby zvláště při utváření tzv. vnitřního modelu a mající možné kořeny, jak se domnívám, v prvotní separační úzkosti. Tuto domněnku jsem se ostatně snažil podpořit i nastíněním konkrétních biografických událostí Medkova života, jež měly na formování jeho osobnosti přímý vliv a zásadní význam. Oboje pro umělce zosobňovala jeho matka, k níž si vytváří velmi intenzivní vztah, a toto pouto dle mého soudu značně formuje jak jeho vztahy a postoje v dospělosti, tak celoživotně i specifické tvarosloví jeho obrazů. Jedním ze základních symbolů umělcovy tvorby, o kterých se domnívám, že takto mají přímou vazbu k mateřské instanci, je symbol oka. Jeho symboliku v práci hlouběji rozvádím a vzhledem ke zjištění, kterých zde dosahuji, by snad bylo možno do určité míry přehodnotit, i když zcela jistě ne v tomto směru absolutizovat či kodifikovat, jeho obrazové sdělení i ve standardní rožnovské klasifikaci.

Umělcův vztah k matce je tedy druhou paralelní rovinou vertikálně se rozvíjející napříč touto prací. V jejím průběhu ovšem postupně zjišťuji pravděpodobný primárně kauzální aspekt této roviny, od něhož se specifika Medkovy tvorby a jeho osobnostních kvalit odvíjí. Intenzivní živost tohoto vztahu reflektuje také nápadná proměna objektu i prostoru umělcova obrazu ve třetím období, kdy jeho matka umírá.

Vyhrocující se agrese, ať již značně potlačovaná vnitřní či existenční vnější, je důsledkem další proměny na konci třetího a počátku čtvrtého období, kdy se objekt schematizuje v ostrém vyhocení tvaru a postupně zcela vymizí v preparovaných obrazech, nahrazen matérií barvy. Abreaktivní poloha obrazu je ovšem i zde zdánlivá, což opět odpovídá mentální konstituci Medkovy osobnosti. I v těchto obrazech je obsažen pro Medka tolik potřebný řád, jenž mu nedovolí ztratit se v labyrintu barevné hmoty. Touha po něm a zároveň potřeba jistoty je rovněž, jak se domnívám, v pozadí jeho následné „konverze“ na začátku pátého tvůrčího období. Sakrální problematika se nicméně příliš nepříčí a naopak byla často velmi blízká existencionalní poloze tvorby, k níž se Medek hlásí již v roce 51, sotvaže se zbaví doktríny surrealistické nauky, kterou ostatně nikdy příliš nectil.

V závěrečném šestém tvůrčím období se tato existencionalita obrazu ještě více rozvíjí ruku v ruce s jeho sakrální, i když značně zlehčovanou, polohou. Znovu se tak objevují i některé prvky z předchozí umělcovy tvorby, a to až z počátečních období, jako je tomu například u série obrazů *Andělé*. Organická, buněčná hmota jejich hlav, tato obnažená tkáň obdařená křídly, indikuje opětovné silné rozvinutí depresivní pozice spojené s předtuchou blížící se smrti. V těchto znacích či symbolech souzní tato depresivní komponenta umělcovy osobnosti s výtvarným záměrem, jenž je tak autentickou výpovědí o jeho symptomu, dílo je tak krom své autentické specifčnosti výtvarného záměru a zpracování také výpovědí o příznaku exponovaném v struktuře díla.¹⁴⁶

Snahou této práce byl tedy pokus o syntézu přístupů, nacházejících své těžiště v několika vědních oborech, majících ovšem svého jednotícího společného jmenovatele ve fenoménu zvaném výtvarné umění. Její intencí je zároveň naznačit cestu, kudy se může obrazová analýza rovněž ubírat a kde je možno pro její interpretační závěry hledat v dané tvorbě patřičné opodstatnění. To často vyvěrá z teorie a praxe aplikované arteterapie, a je tak jejím zhodnocujícím praktickým potvrzením.

¹⁴⁶ Za toto tvrzení vděčím připomínce PaedDr. E. Perouta.

Literatura:

Ateliér č.13, roč. 2002

Baleka, J.: Modř: barva mezi barvami, Academia, Praha 1999

Baleka, J.: Výtvarné umění – výkladový slovník, Academia, Praha 1999

Becker, U.: Slovník symbolů, Portál, Praha 2002

Drvota, S.: Osobnost a tvorba. Praha, Avicenum 1973

Dryje, F.: Surrealismus není umění, Concordia, Praha 2005

Effenberger, V. a spol.: Mikuláš Medek 1926-1974, Gema Art, Praha 2002

Eliade, M.: Mýtus O věčném návratu, ISE, Praha 1993

Funch, B. S.: The psychology of art appreciation, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 1997

Fontana, D.: Tajemný jazyk symbolů, Paseka, Praha/Litomyšl 2000

Freud, S.: Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci, Orbis, Praha 1991

Gombrich, E. H.: Symbolic Images, Phaidon, Oxford 1978

Jung, C.G.: Výbor z díla V. svazek, nakladatelství T. Janečka, Brno 1999

Kolektiv autorů: Art and Psychoanalysis, The World Publishing Company, NY, 1963

Kol. autorů: České umění 1900-1990, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1997

Kol. autorů: České výtvarné umění V, Academia, Praha 2005

Kolektiv autorů: Psychologie umění, určeno pro posluchače fil. fak., Univerzita J.E. Purkyně, Brno 1987

Kratochvíl, M.: Základy psychoterapie, Portál, Praha 2000

Kris, E.: Psychoanalytic explorations in Art, Internat. Universities Press, New York 1962

Kulka, J.: Psychologie umění obecné základy, SPN 1991

Langmeier, J. a Krejčířová, D.: Vývojová psychologie, Grada, Praha 1998

Lautréamont: Souborné dílo, Kra, Praha 1993

Mikuláš Medek, katalog výstavy, Praha, Rudolfinum 2002

Mikuláš Medek: Obrazy, výběr z tvorby, katalog výstavy, AJG Hluboká nad Vltavou, 1990

Mikuláš Medek: Texty, Praha, Torst 1995

- Mikuláš Medek - Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění, Sborník sympozia, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2002
- Mráz, B.: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha 1970
- Nakonečný, M.: Základy psychologie, Academia, Praha 2002
- Nakonečný, M.: Psychologie osobnosti, Academia, Praha 1998
- Poněšický, J.: Fenomén ženství a mužství, Psychologie ženy a muže, rozdíly a vztahy, TRITON, Praha, 2004
- Poněšický, J.: Úvod do moderní psychoanalýzy, TRITON, Praha 2003
- Rahn, E., Mahnkopf, A.: Psychiatrie, učebnice pro studium a praxi, Grada Publishing, Praha 2000
- Schilling, I.: Symbolická řeč barev: základní kniha o barvách, Dobra & Fontána, Olomouc 1999
- Sylvester, D.: Rozhovory s Francisem Baconem 1962-1979, Arbor vitae, Praha 1999
- Slavík, J.: Umění zážitku, zážitek uměním, Univerzita Karlova v Praze-Ped. fakulta, 2001
- Syřišťová, E.: Skrytá krása neprofesionálního umění, in TVAR roč. 6, č.10, s.14
- Šicková-Fabrice, J.: Základy arteterapie, Portál, Praha 2002
- Široký, H.: Meze a obzory psychoanalýzy, TRITON, Praha 2001
- Šlédr, J.: Psychologie umění, skripta pro posl. fil. fak. Univ. Karlovy, Karolinum, Praha 1991
- Teige, K.: Výbor z díla III, Praha 1994
- Urbánek, T.: Psychosémantika – psychosémantický přístup ve výzkumu a diagnostice, Pavel Křepela, Brno 2003

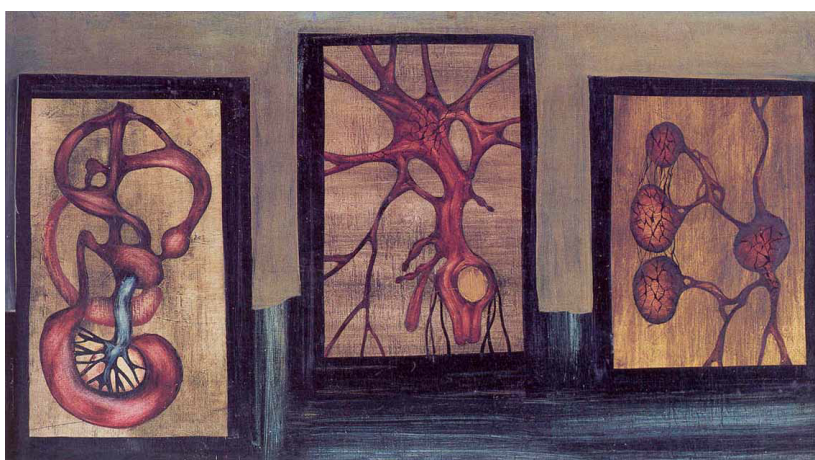
Obrazová příloha



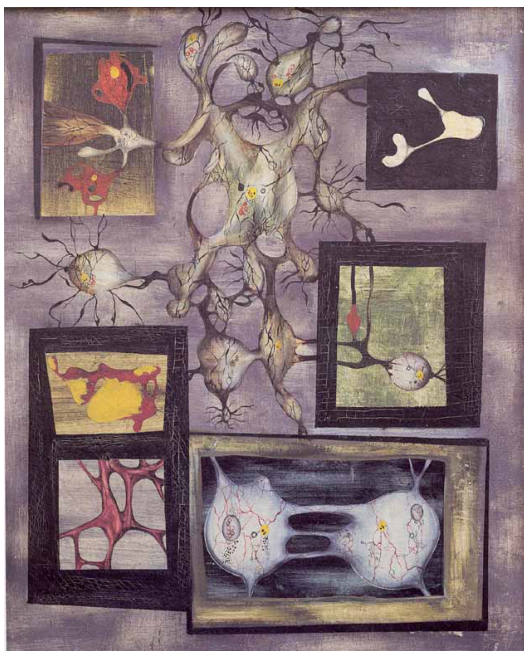
Obr. 1 Zátíší, 1942
☐ Tempera, papír
☐ 28,4 x 58,5



Obr. 2 Kristus a kalvárie, 1942
☐ Tempera, papír
☐ 60 x 44

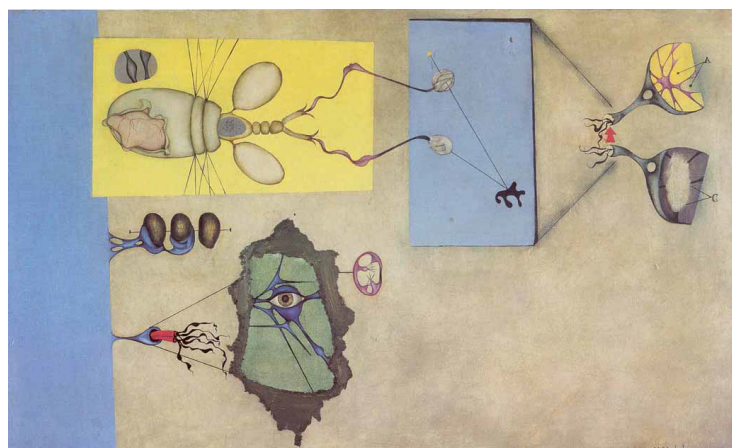
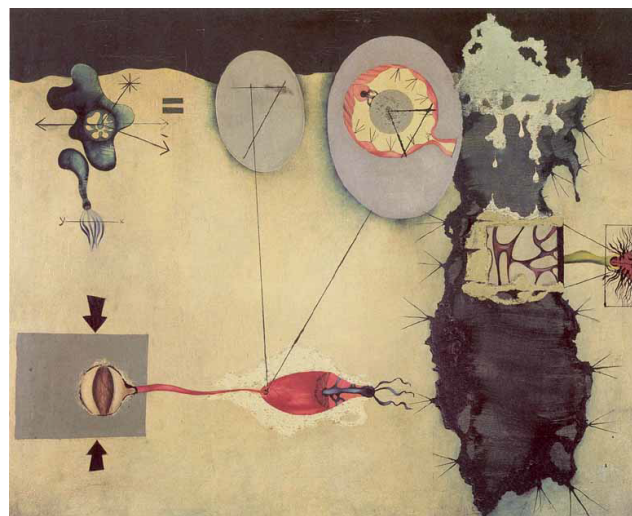


Obr. 3 Svět cibule I, 1945
☐ Olej, masonit
☐ 34,5 x 61

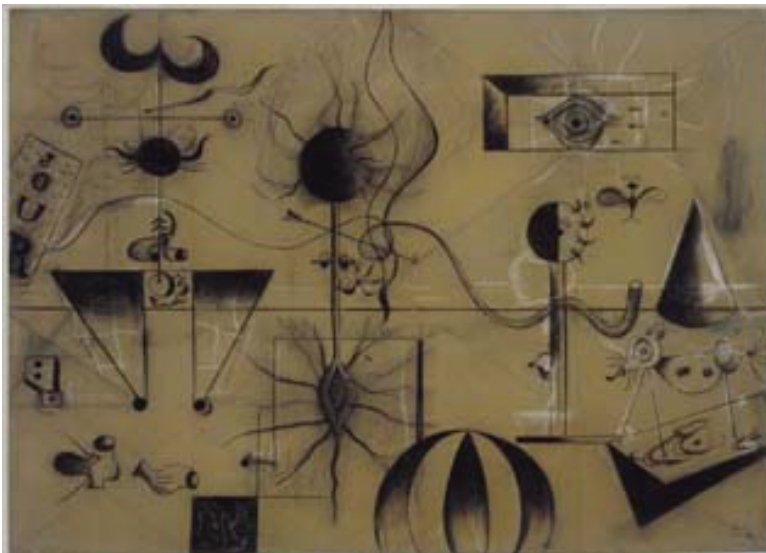


Obr. 4 Svět cibule, 1945
☐ Olej, karton
☐ 62,5 x 50

Obr. 5 Infantilní krajina II, 1947
☐ Olej, písek, masonit
☐ 59 x 72



Obr. 6 Zázračná matka I, 1948
☐ Olej, plátno
☐ 60 x 98,5
☐



Obr. 7 Joan Miró
 □ Rodina, 1924
 □ Uhel, křída, papír
 □ 74 x 104

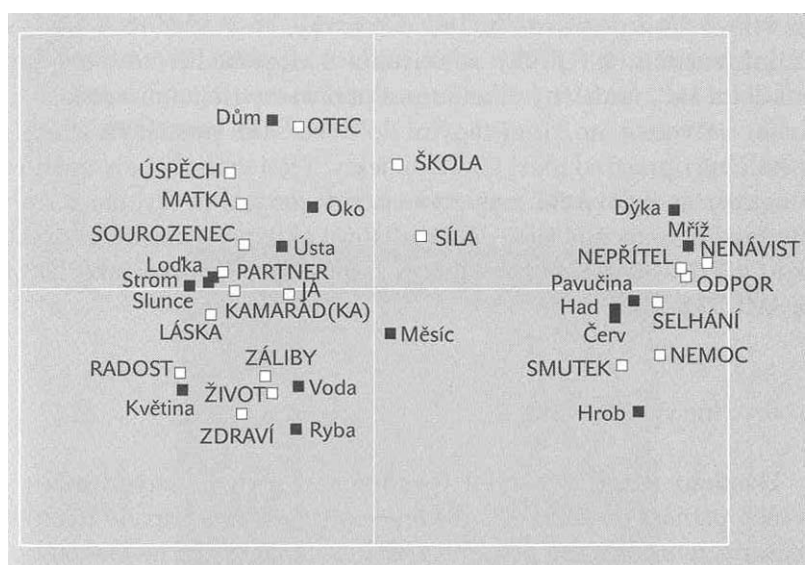
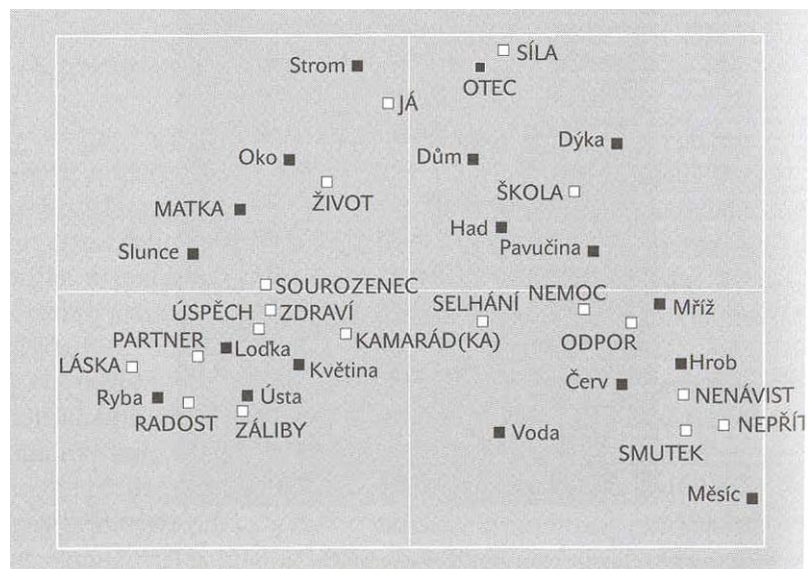


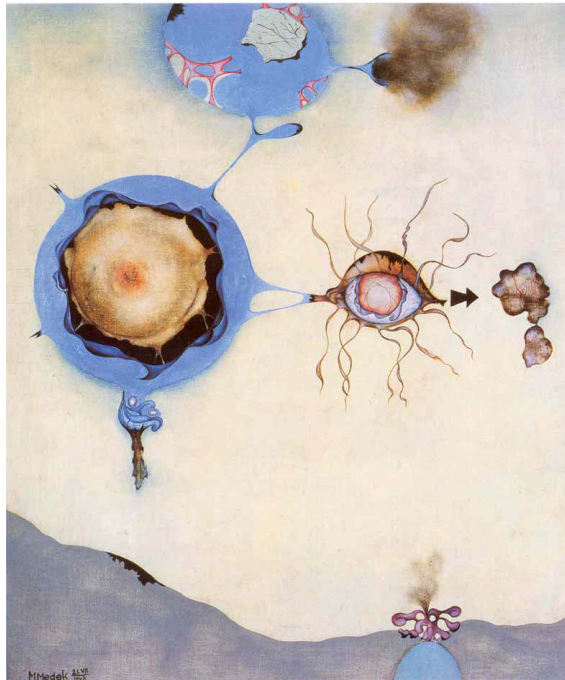
Obr. 8 Paul Klee
 □ Kolemjdoucí červené
 □ sloupy, 1928
 □ Olej, kartón



Obr. 9 Paul Klee
 Freska z chrámu touhy
 1929, Olej, kartón

Obr. 10 a 11 Urbánkův graf testu semiotického výběru

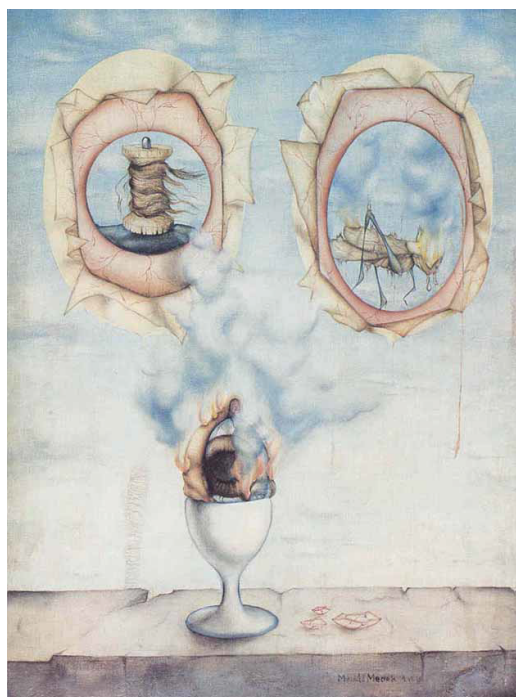




Obr. 12 Zázračná matka II, 1948

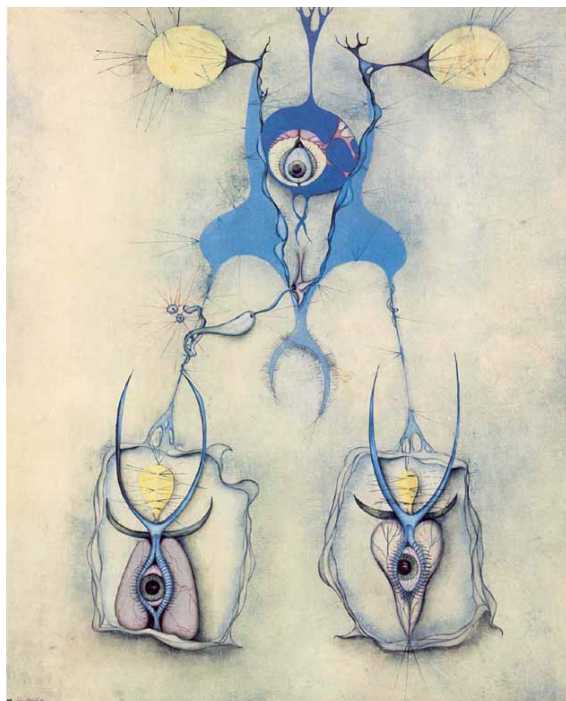
□ Olej, plátno
□ 58 x 50

Obr. 13 Koláž, 1948
□ Vlasy, uhlí, papír
□ 31,5 x 46



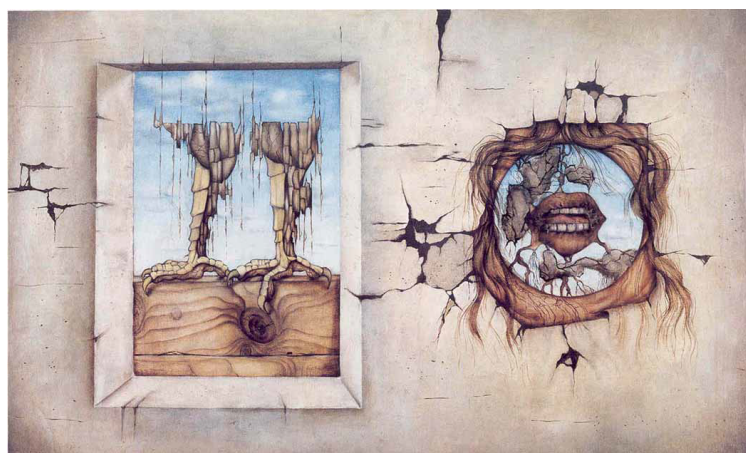
Obr. 14 Vajíčko (Snídaně), 1949

□ Olej, plátno
□ 55,5 x 39,5

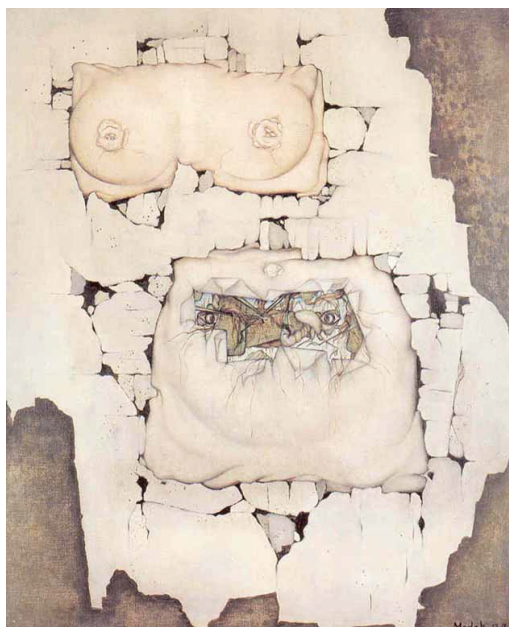


Obr. 15 Zázračná matka III, 1948
☐ Olej, lepenka
☐ 73 x 61

Obr. 16 René Magritte
☐ Paměť, 1948
☐ Olej, plátno
☐ 59 x 48



Obr. 17 Bez názvu II, 1949
☐ Olej, plátno
☐ 50,5 x 85

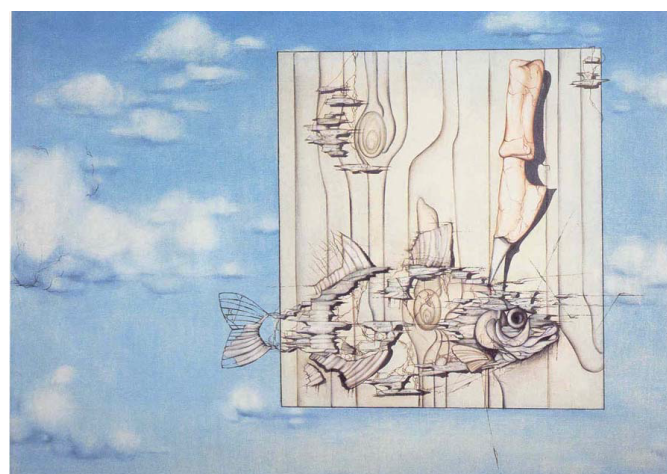


Obr. 18 Vyhřezlá matka, 1949

□ Olej, plátno
□ 72,5 x 60

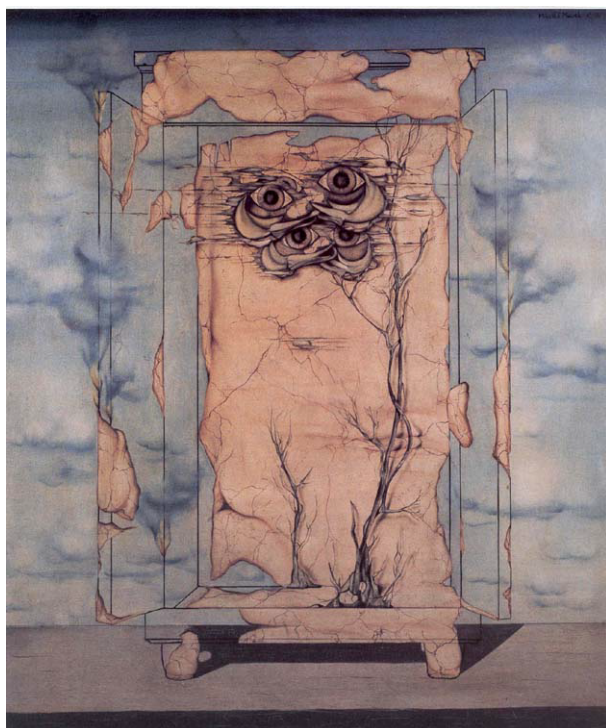
Obr. 19 Magnetická ryba, 1949

□ Olej, tuš, plátno
□ 57,4 x 78



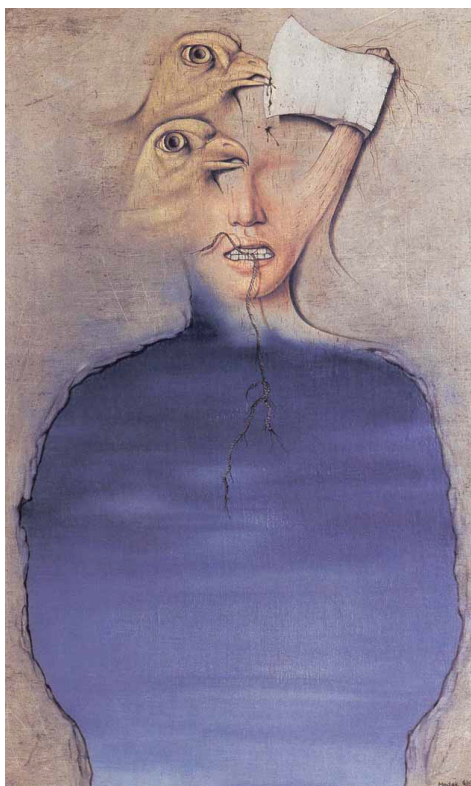
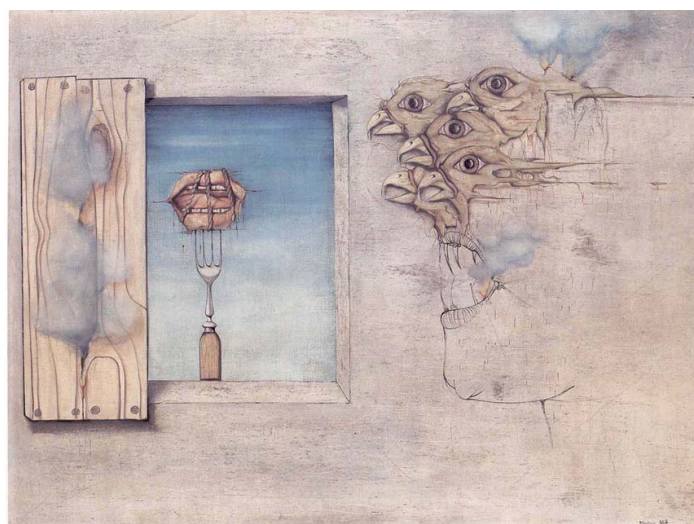
Obr. 20 Úsměvy poledne, 1949

□ Olej, plátno
□ 80,5 x 60,5

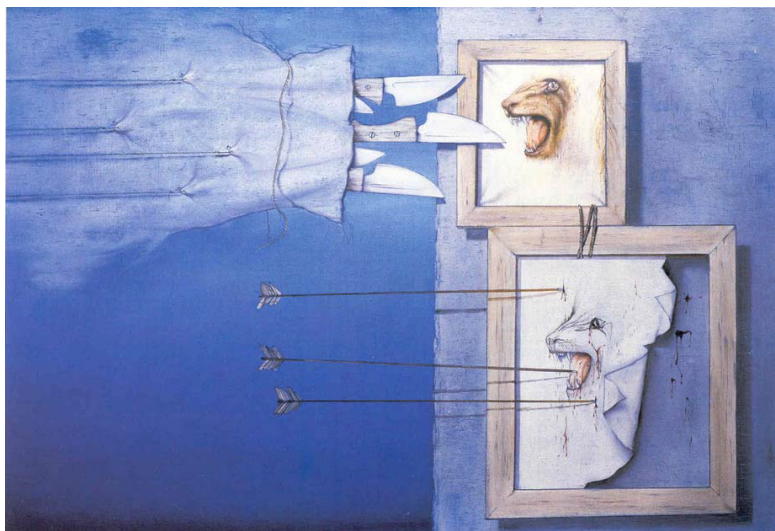


Obr. 21 Akvárium, 1949-50
☐ Olej, lepenka
☐ 100 x 85

Obr. 22 Hostina I
☐ (Dýmající hostina), 1950
☐ Olej, tuš, plátno
☐ 72,5 x 95

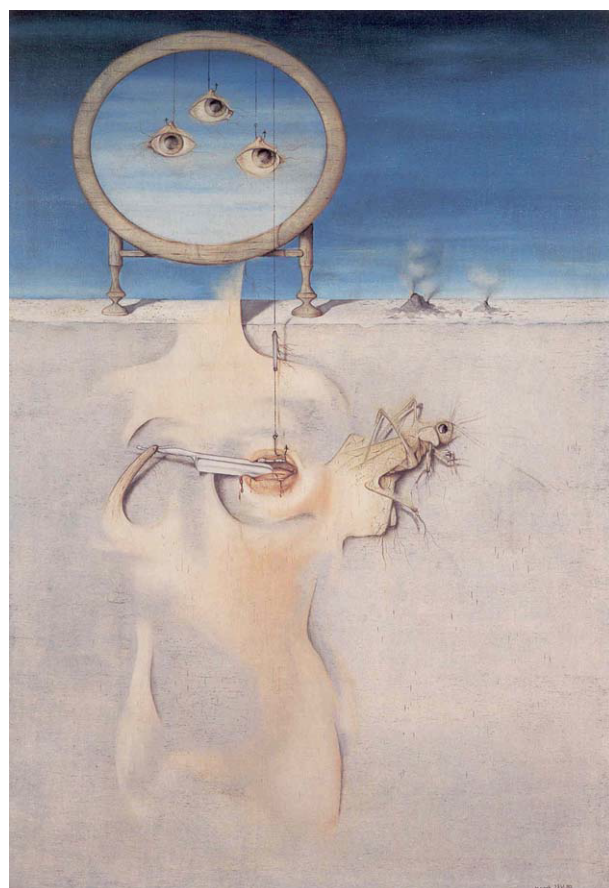


Obr. 23 Polykač pout, 1951
☐ Olej, plátno
☐ 110 x 160

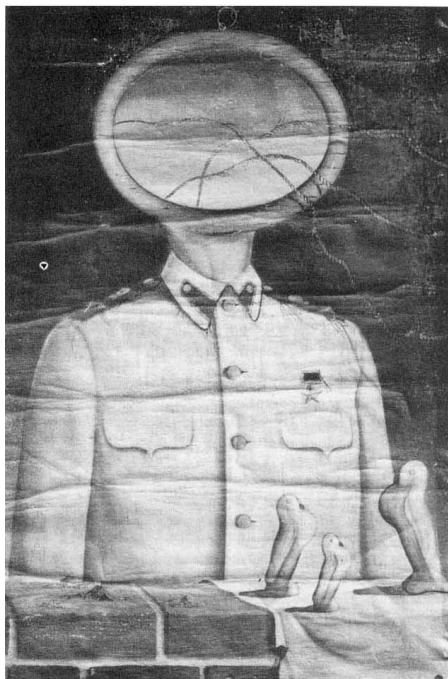


Obr. 24 Jaro 51, 1951
☐ Olej, tuš, plátno
☐ 96 x 140

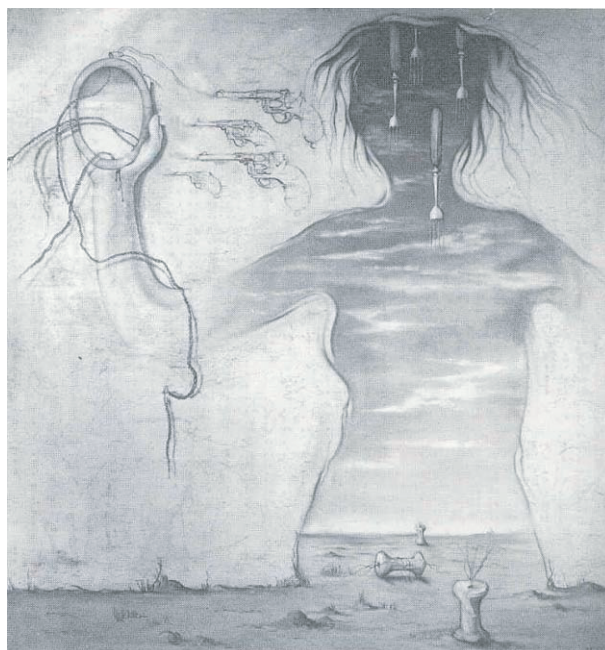
Obr. 25 Hluk ticha, 1950
☐ Olejová tempera, plátno
☐ 140 x 96



Obr. 26 René Magritte
☐ Magie Noire, 1949
☐ Olej, plátno



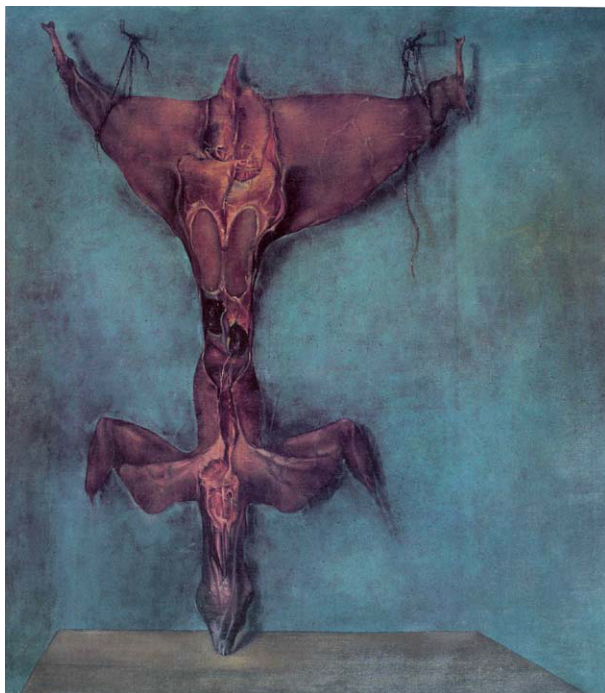
Obr. 27 Stalin, 1951
☐ Olej, plátno



Obr. 28 Hostina IV, 1951
☐ Olej, plátno

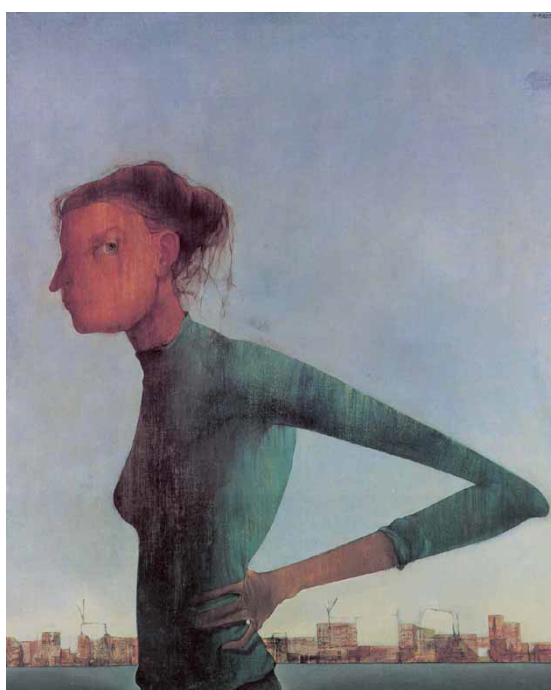
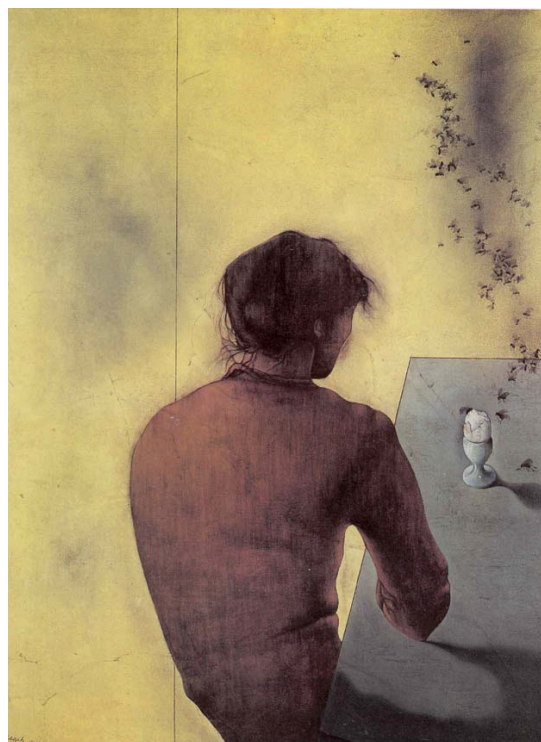


Obr. 29 Mlynářova vášeň, 1951
☐ Olej, plátno
☐ 110 x 115



Obr. 30 Králík, 1951
☐ Olej, plátno
☐ 98 x 86

Obr. 31 Imperialistická snídaneň
 (Emila a mouchy), 1952
☐ Tempera, olej, plátno
☐ 110 x 82



Obr. 32 Portrét 53, 1953
☐ Olej, tempera, plátno
☐ 110 x 87



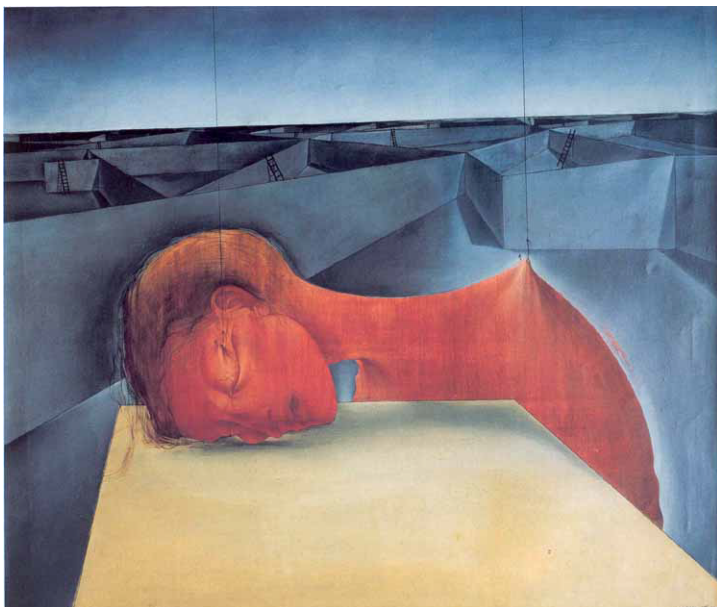
Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35



Obr. 36 Hlava, která spí
☐ imperialistický spánek, 1953
☐ Tempera, olej, plátno
☐ 80 x 100

Obr. 37 Cranachovská nadlyrika s
☐ imperialistickou květinou
☐ 1953-4, tempera, olej, plátno
☐ 99 x 88

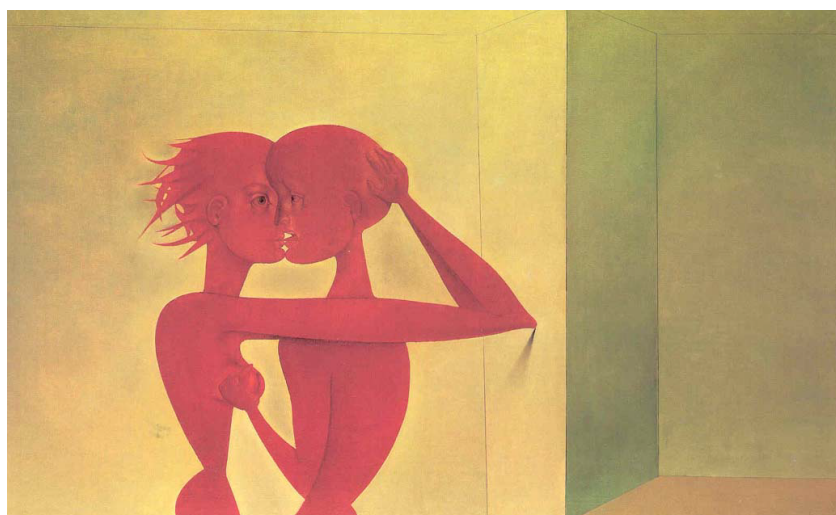


Obr. 38 Senzitivní akce
☐ (Oko), 1954
☐ Tempera, olej, plátno
☐ 85 x 110

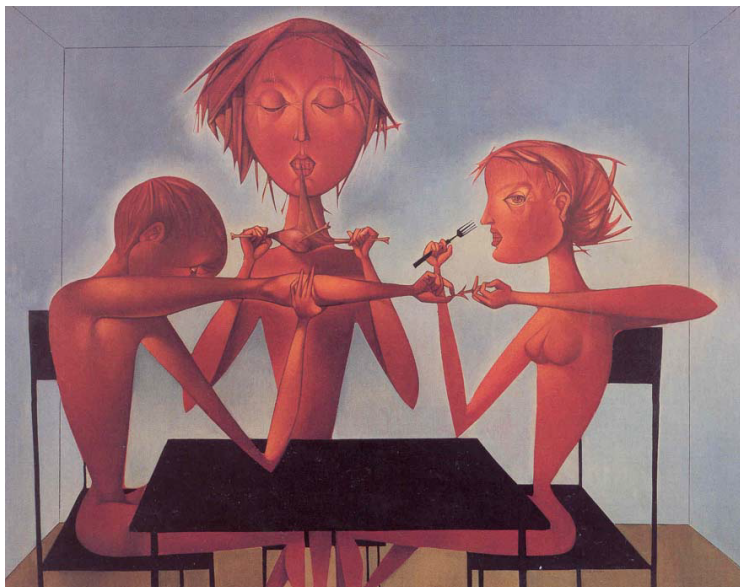


Obr. 39 Křik, 1954
☐ Ol. tempera, plátno
☐ 79,5 x 100,7

Obr. 40 Francis Bacon
☐ Studie pro portrét
☐ (Křičící muž), 1952

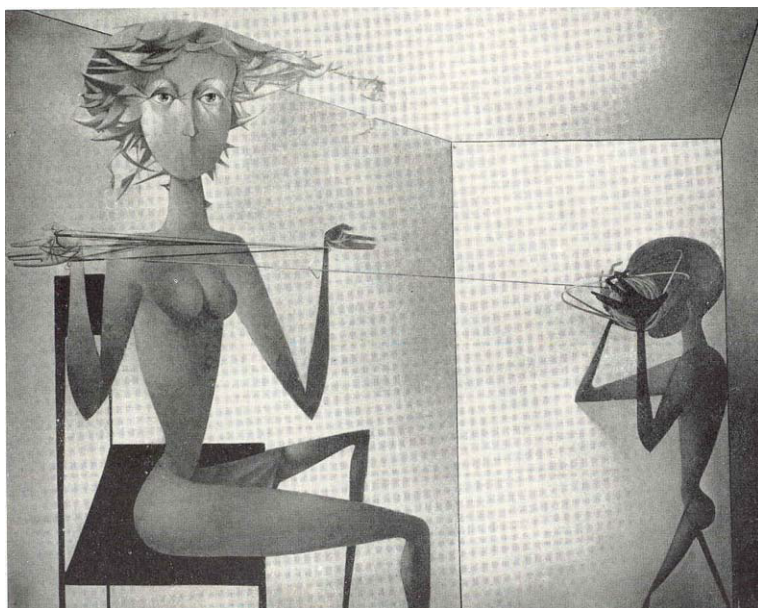
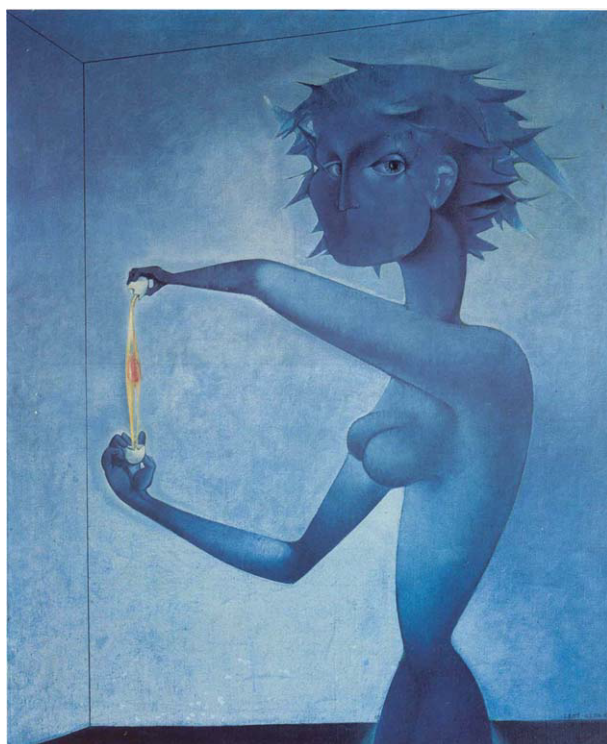


Obr. 41 Polibek, 1955
☐ Ol. tempera, olej,
☐ plátno 124 x 200

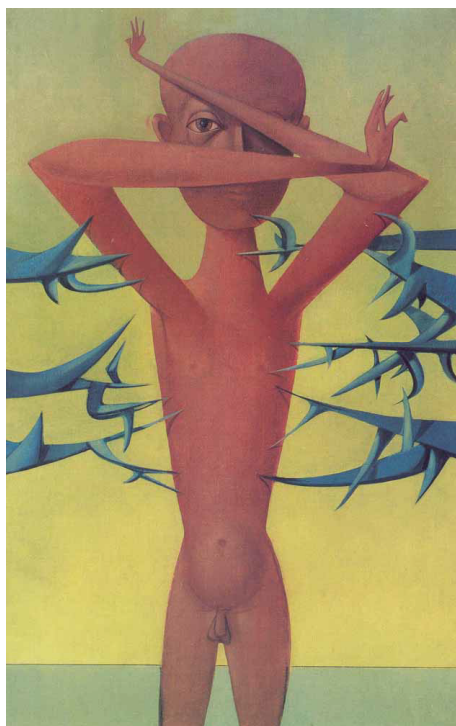


Obr. 42 Velké jídlo (Akce III), 1954-6
☐ Ol. tempera, olej, plátno
☐ 130 x 161

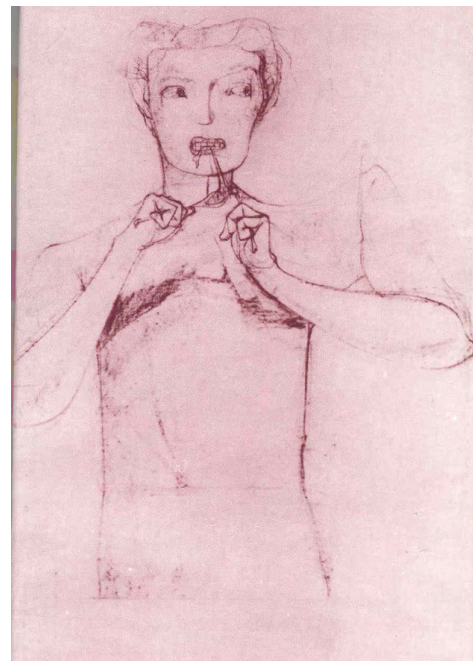
Obr. 43 Akce I (Vajíčko), 1955-6
☐ Vaj. tempera, olej, plátno
☐ 117 x 93



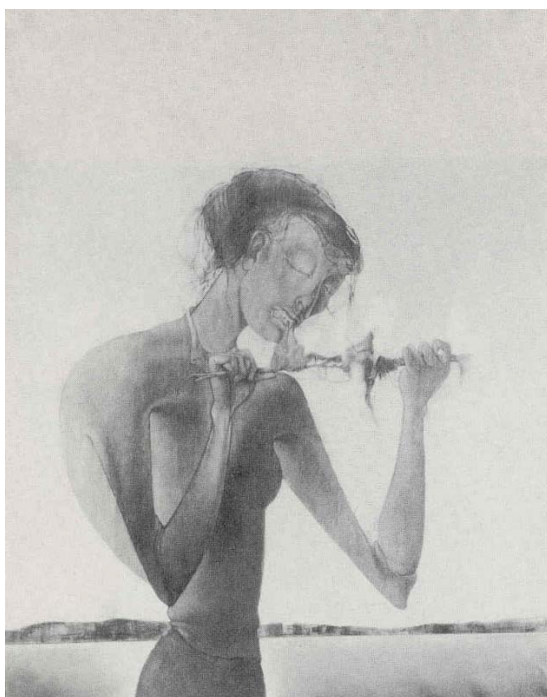
Obr. 44 Akce II (Vlna), 1956
☐ Vaj. tempera, olej, plátno
☐



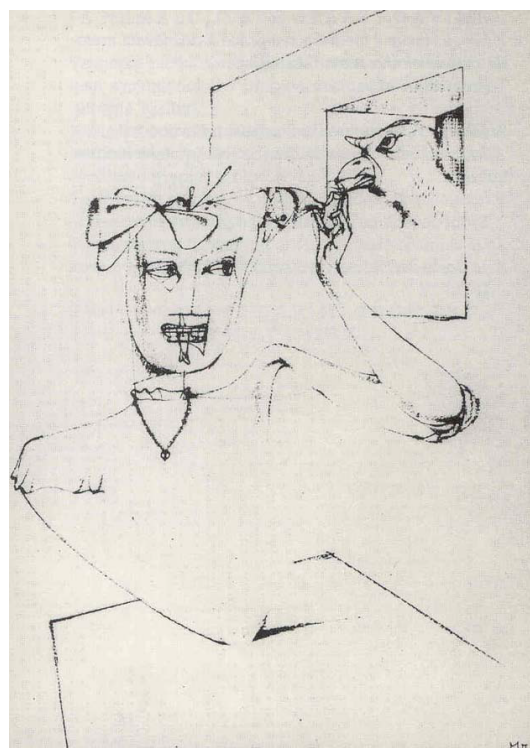
Obr. 45 Nahý v trní, 1956
☐ Olejová tempera, plátno
☐ 110 x 70



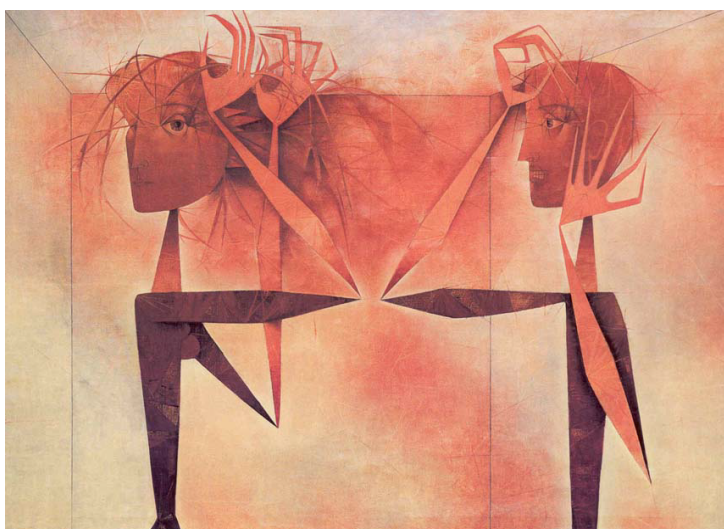
Obr. 46 Přípravná kresba k obrazu
☐ z cyklu Žerekuře



Obr. 47 Horké jídlo, 1953
☐ Tempera, olej, plátno

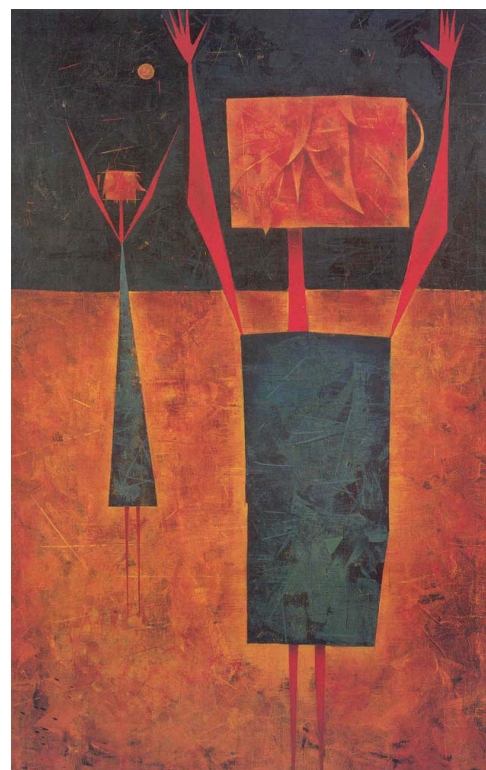


Obr. 48 Ilustrace k Ikarským hrám
☐ K. Hynka, 1951



Obr. 49 Hádka, 1956-7

- Olej, plátno,
- 134 x 180



Obr. 50 Hry IV, 1957

- Olej, plátno
- 140 x 89,5



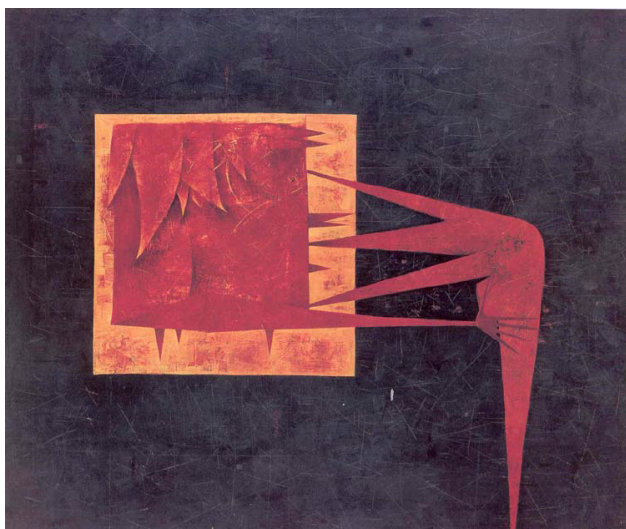
Obr. 51 Přítelkyně, 1957

- Olej, plátno
- 100 x 72



Obr. 52 Nahý v trní bez trní

- 1957, olej, sololit
- 118,5 x 80



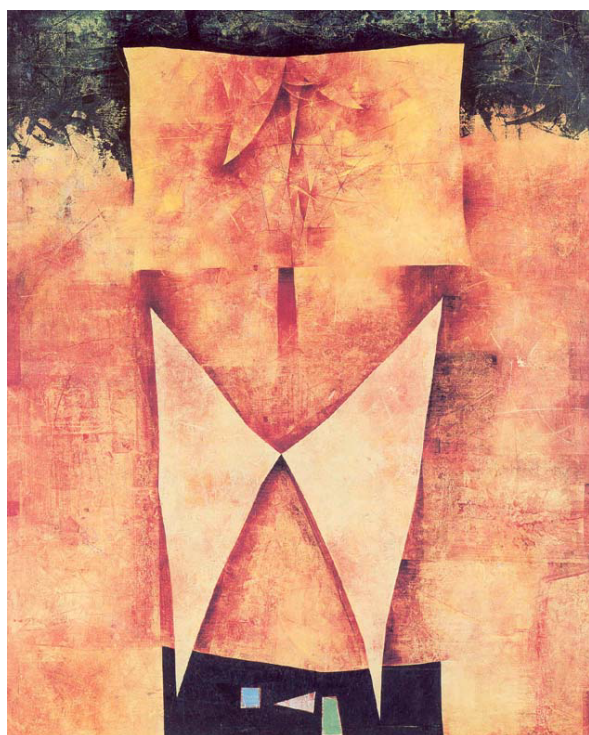
Obr. 53 Spící IV, 1957

- Olej, plátno
- 113,5 x 129



Obr. 54 Hra na pikolu, 1957

- Olej, plátno
- 142 x 99



Obr. 55 Černý gambit

- Olej, plátno
- 146 x 116



Obr. 56 Modrá Venuše, 1958-9

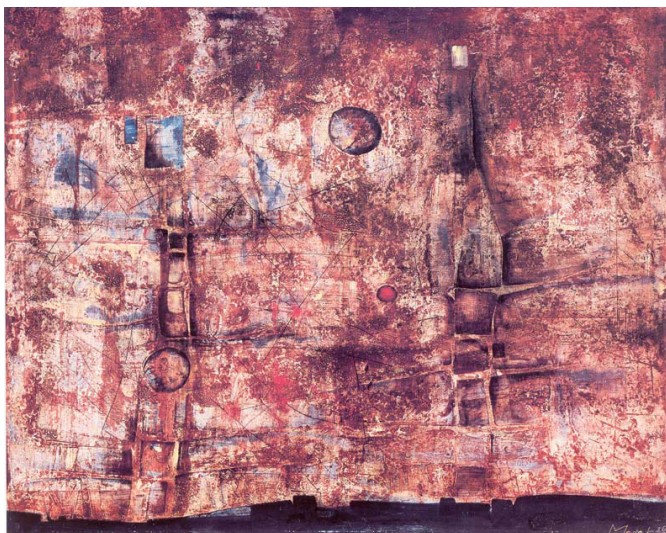
- Olej, email, plátno
- 140 x 94,5



Obr. 57 Můj portrét v generálské
☐ uniformě, 1960
☐ Olej, email, plátno
☐ 162 x 114,5



Obr. 58 Velká hlava plná malých
☐ nezbedností, 1960
☐ Olej, email, plátno
☐ 130 x 162



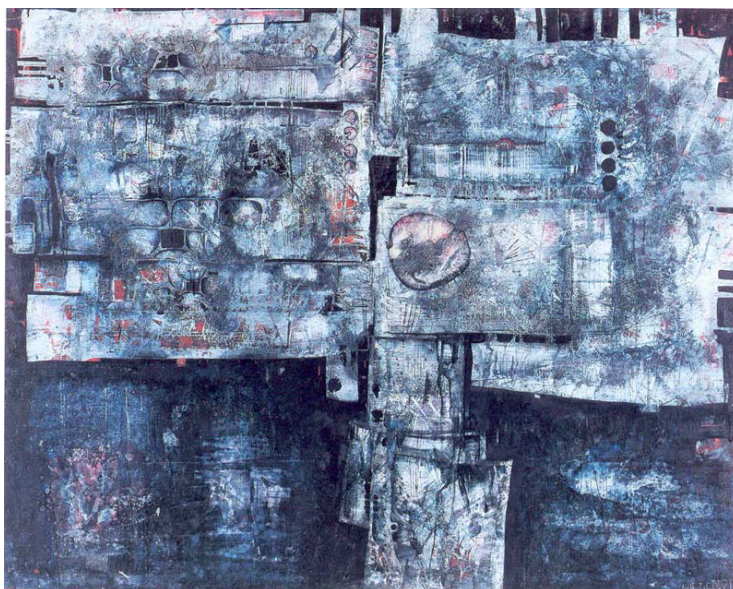
Obr. 59 Dvě kostrče, 1960
☐ Olej, email, sololit
☐ 100 x 121,5



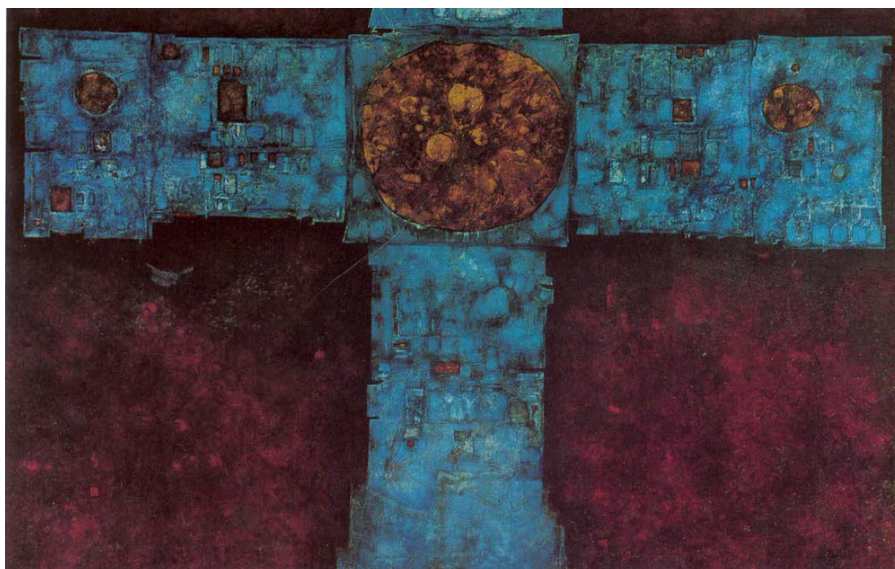
Obr. 60 Preparovaný obraz V, 1960
☐ Olej, email, plátno na dřevě
☐ 130 x 96



Obr. 61 Maso kříže IV, 1961
☐ Olej, email, plátno
☐ 90 x 140



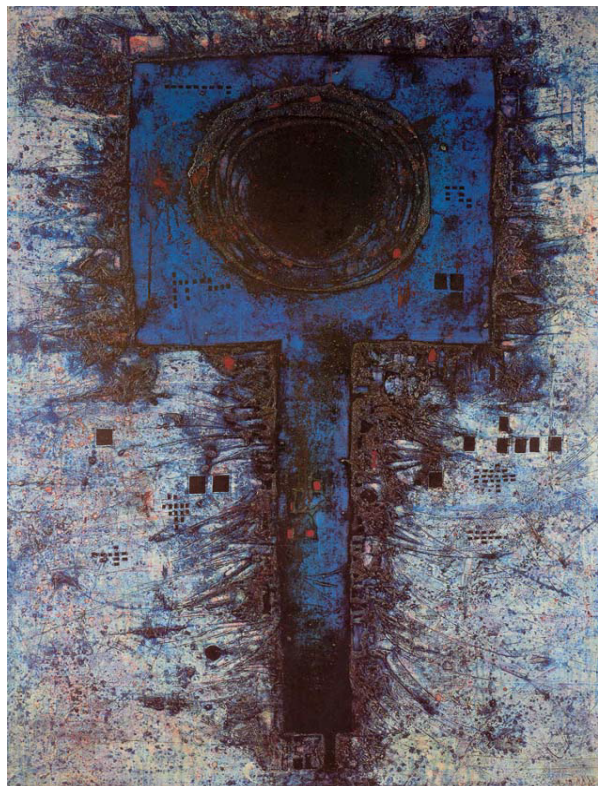
Obr. 62 Kříž železa I, 1961
☐ Olej, email, plátno
☐ 130 x 162



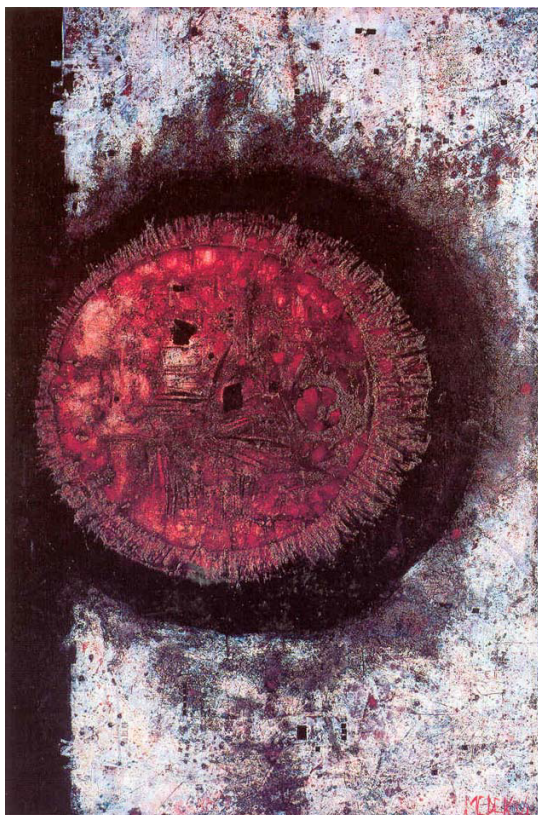
Obr. 63 Kříž, 1963
☐ Olej, email, plátno
☐ 200 x 300



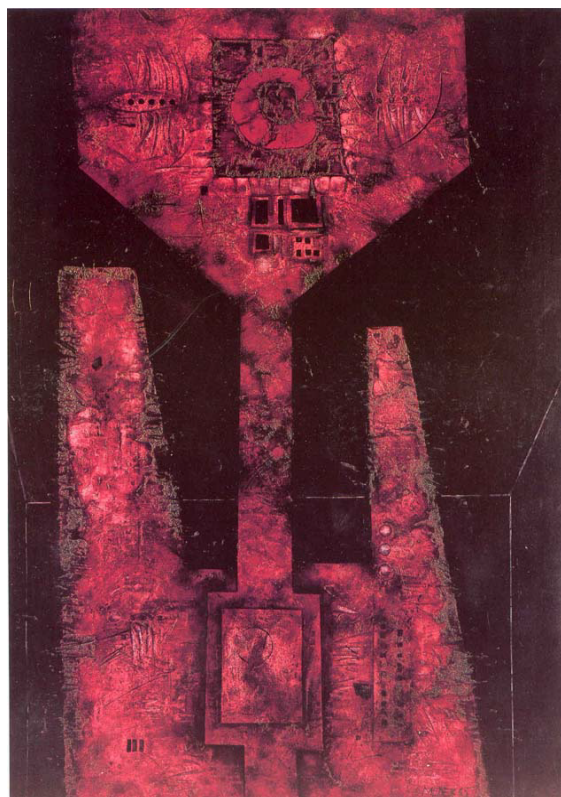
Obr. 64 7 116 cm² něžnosti, 1962
☐ Olej, email, plátno
☐ 162 x 130



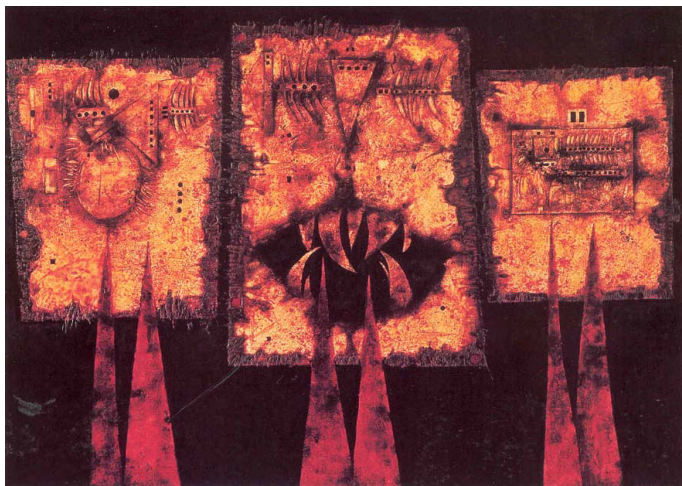
Obr. 65 Senzitivní signál I, 1963
☐ Olej, email, plátno
☐ 161 x 113



Obr. 66 Manifestace kruhu, 1964
☐ Olej, email, plátno
☐ 145,5 x 94

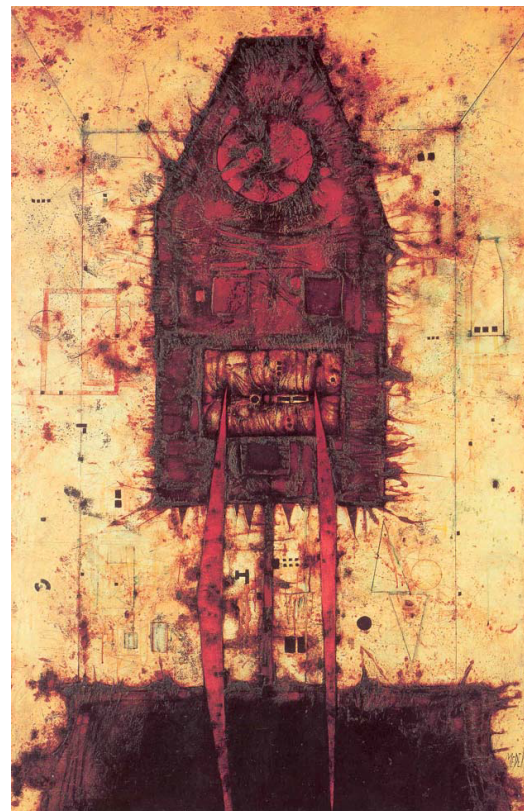


Obr. 67 Příliš mnoho alkoholu III 1965
☐ Olej, email, plátno
☐ 180 x 130



Obr. 68 Žal IV inkvizitora, 1965

- Olej, email, plátno
- 130 x 180



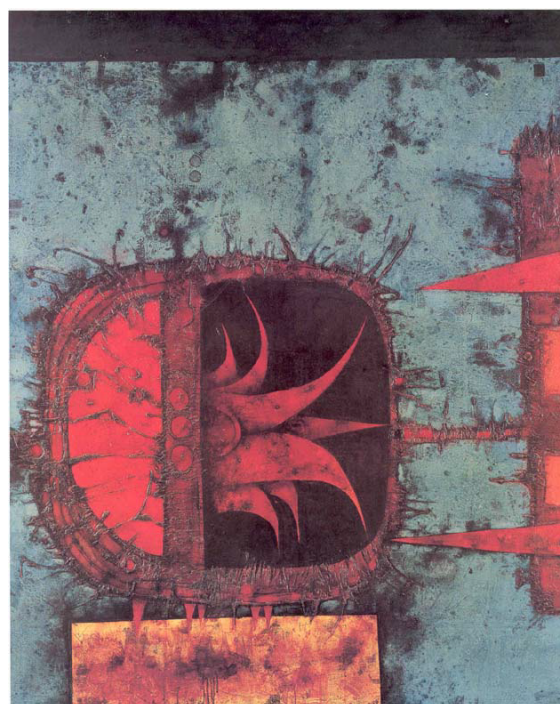
Obr. 69 Svatý jedlík (Pohled na hladového svatého), 1966

- Olej, email, plátno, 162 x 120



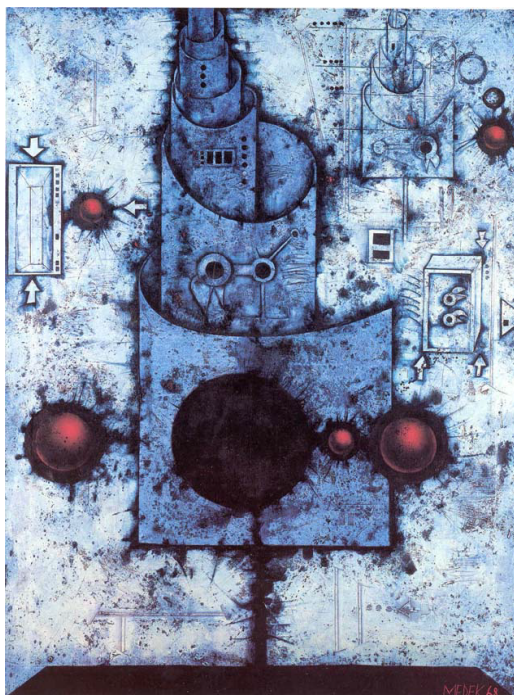
Obr. 70 Červený svatý, 1967

- Olej, email, plátno
- 162 x 115



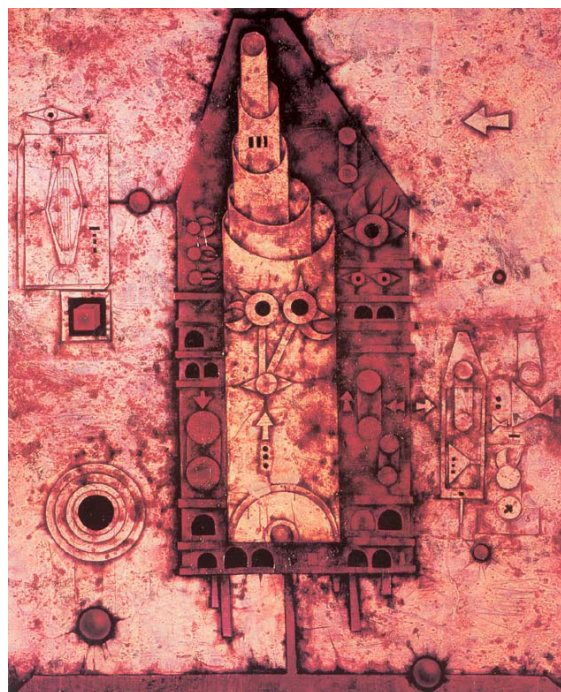
Obr. 71 Poslední spánek velkého Alkohola

- 1967, Olej, email, plátno
- 160 x 130



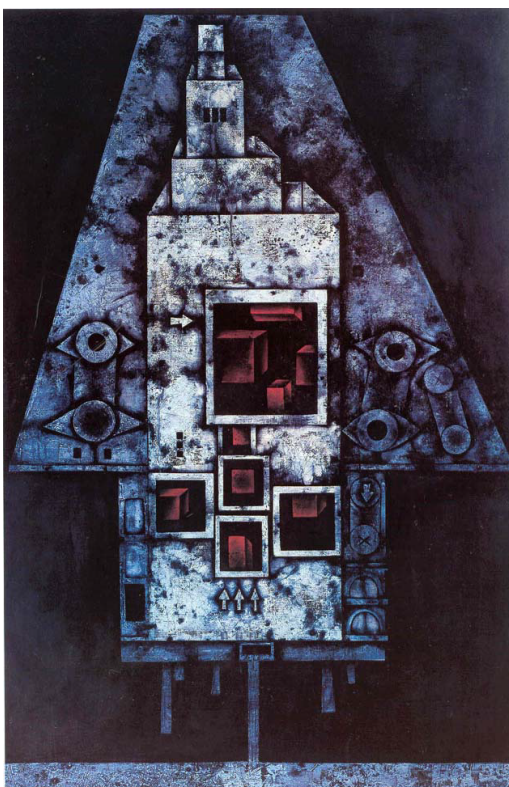
Obr. 72 Stůl projektanta věží, 1968

- Olej, email, plátno
- 163 x 120



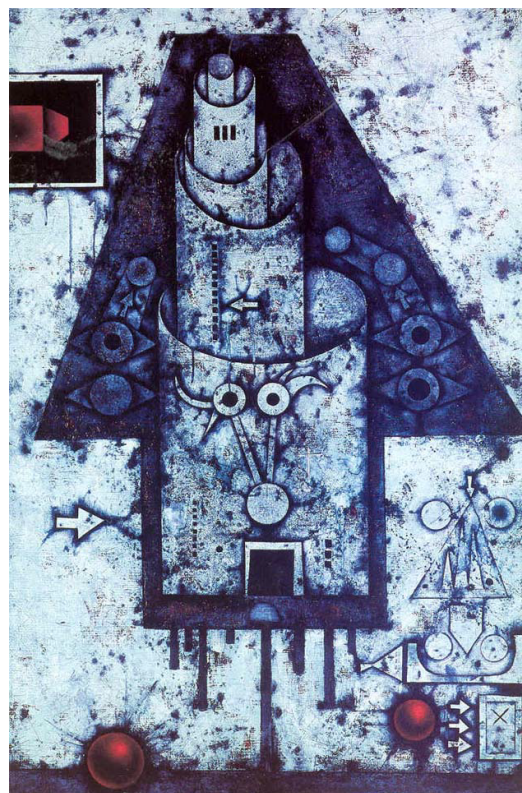
Obr. 73 Stůl projektanta věží II, 1968

- Olej, email, plátno
- 162 x 130



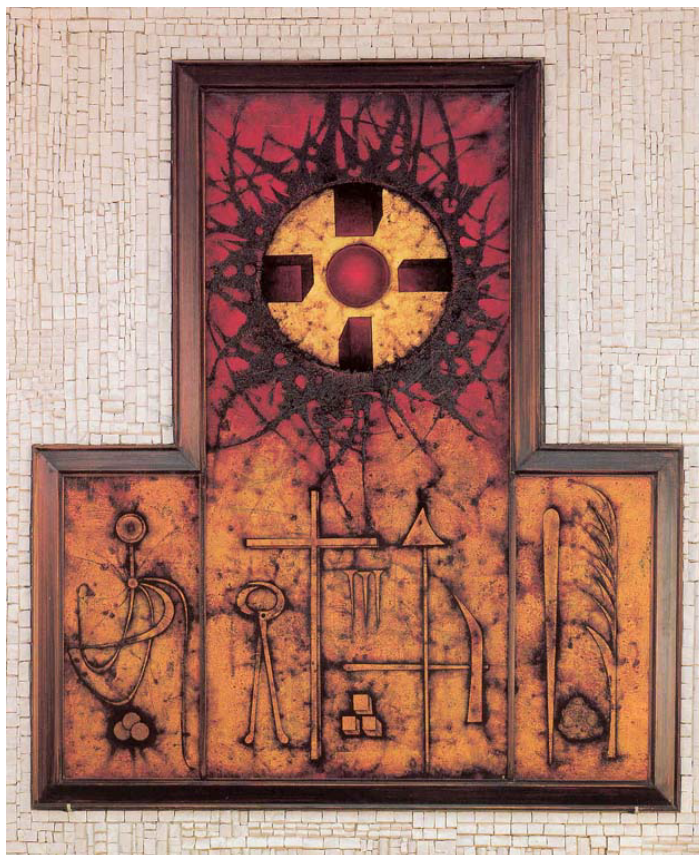
Obr. 74 Hlava projektanta věží I, 1968

- Olej, email, plátno
- 150 x 100



Obr. 75 Hlava projektanta věží III, 1969

- Olej, email, plátno
- 115,7 x 75,3



Obr. 76 Oltářní obraz, 1970

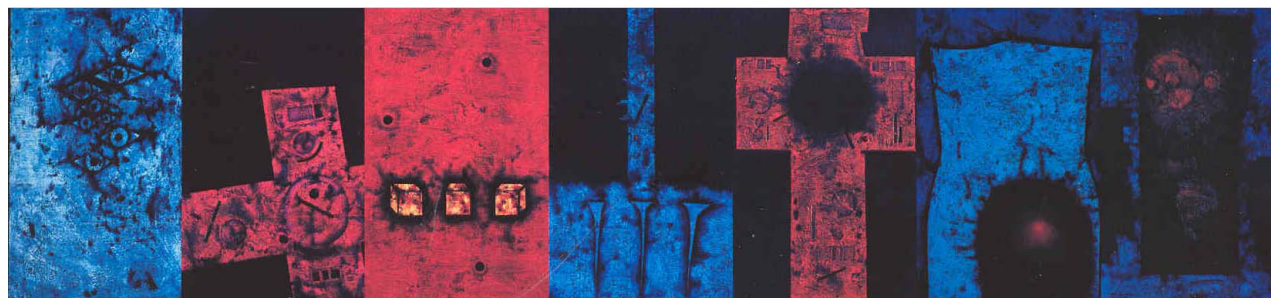
☐ Olej, email, plátno

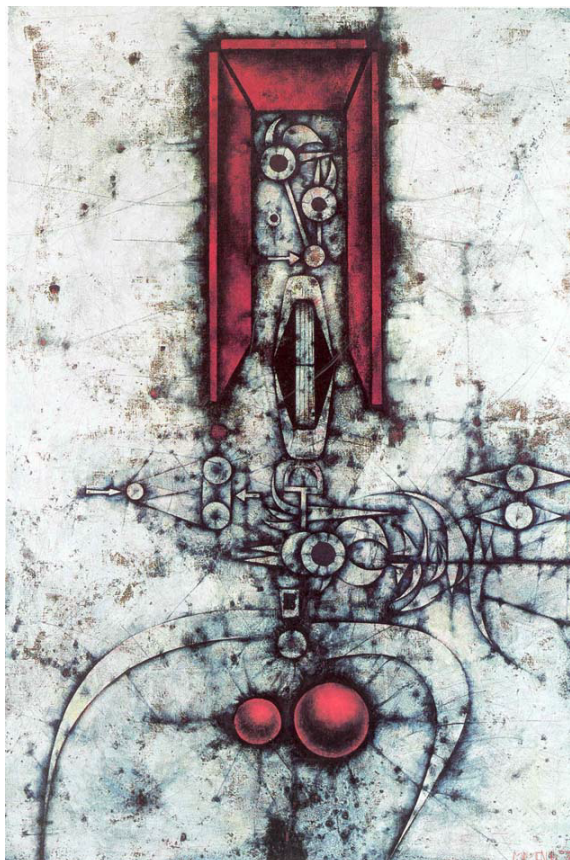
☐ 180/80 x 140

Obr. 77 Křížová cesta, 1971

☐ Olej, email, plátno

☐ 14 obrazů á 120 x 75

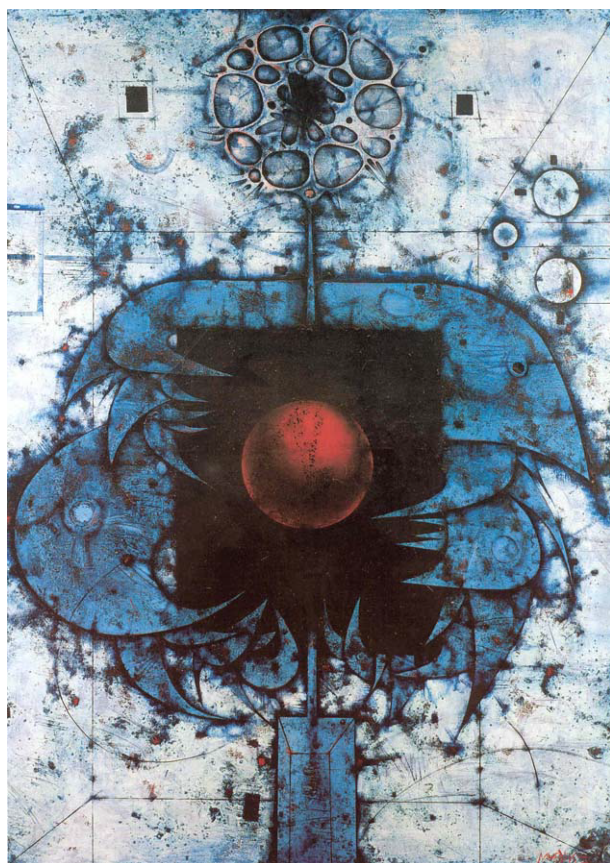




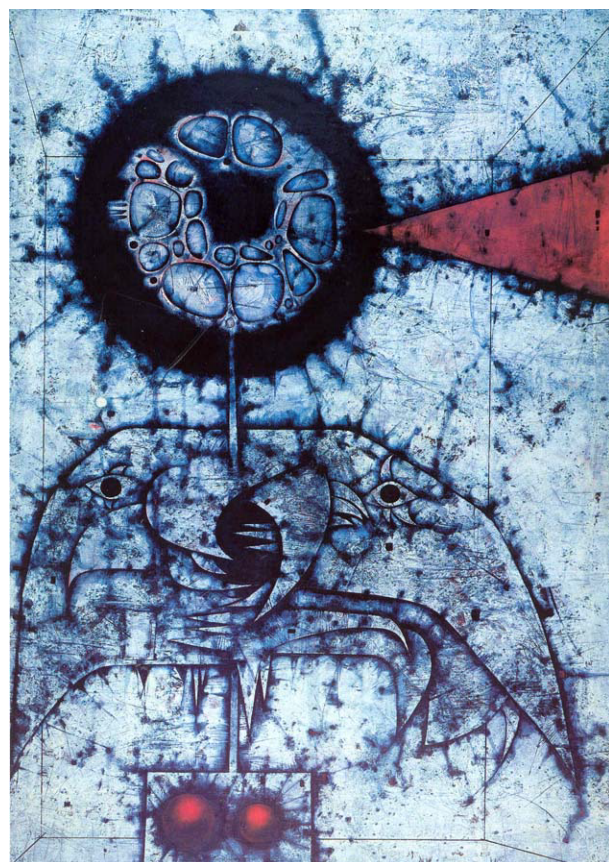
Obr. 78 Bekyně, 1970
☐ Olej, email, plátno
☐ 150 x 100



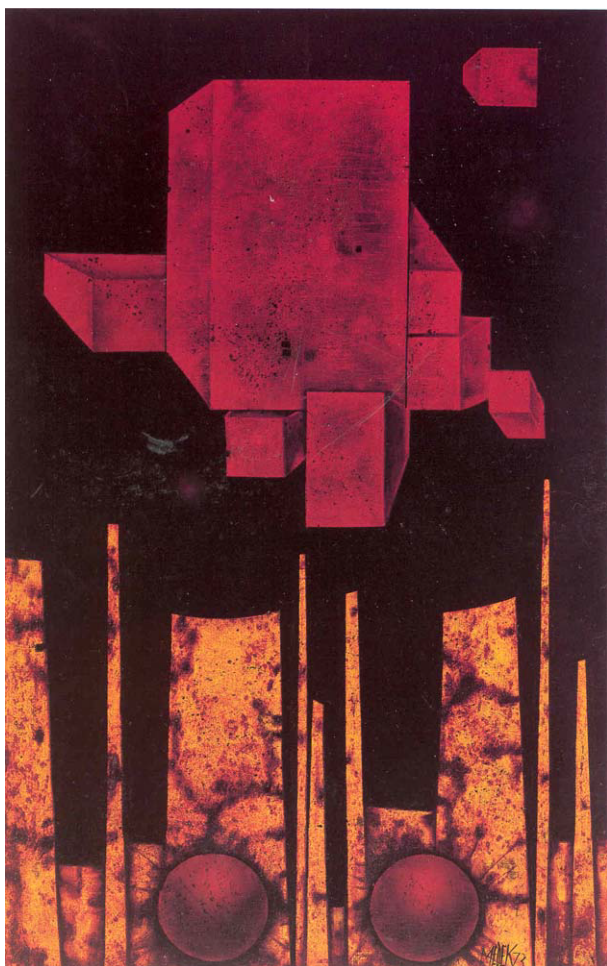
Obr. 79 Žíznivý anděl II, 1970
☐ Olej, email, plátno
☐ 170 x 120



Obr. 80 Spoutaný anděl, 1971
☐ Olej, email, plátno
☐ 170 x 120

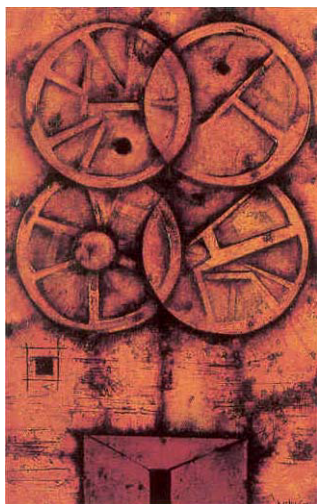


Obr. 81 Žíznivý anděl VI (Zvěstování), 1973
☐ Olej, email, plátno
☐ 170 x 120



Obr. 82 Hrob hledající si místo
 (Pohyblivý hrob IV), 1973
 Olej, email, plátno
 120 x 75

Obr. 83 Velký pohyblivý hrob
 (Pohyblivý hrob III), 1973
 Olej, email, plátno
 172 x 121



Obr. 84 Čtyři kruhy, 1974
 Olej, email, plátno
 47 x 30