

Sedlář, Jaroslav

Tikalovo malířské dílo 1944-1951

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1969, vol. 18, iss. F13, pp. [43]-53

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110331>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV SEDLÁŘ

TIKALOVO MALÍŘSKÉ DÍLO 1944 – 1951

Teorie surrealismu, pod vlivem některých reziduí dadaistické negace, přehlížela, ba dokonce v jistém smyslu odmítala estetické hodnoty uměleckého díla. Nepovyšovala však nad ně grotesknost, absurditu a negaci v tom smyslu jako dadaismus. Naopak. Chtěla překonat dadaismem vyhocenou roztržku mezi intelektuální revoltou a společností, mezi uměním a společností a mezi fantazií a realitou. Surrealisté, aby odhalili skrytý smysl věcí, zrelativizovali jejich vztahy; vytrhli věc z obvyklého systému vztahů ve světě, aby ji uvedli do vztahů nových. Pomocí šoku pak odhalují absurditu jevu a jeho skrytý smysl, čímž vyvolávají zároveň dvojsmysl věci. Tak dospívají k teorii psychického automatismu, k jakési méthode de la recherche, k hledání a vysvětlování. „Surrealismus vskutku, až na objevy mnoha ‚postupů‘, nestanovil žádný formální vzorec, jehož by se umělci měli držet. Surrealismus se totiž definuje jako postoj ducha vůči realitě a životu, ne jako souhrn formálních pravidel, estetických měřítek. Pro surrealismus zkrátka je rozhodující obsah, jeho pravdivost, jeho síla. I výrazové prostředky, jež — experimentálně — surrealismus našel, jsou vždycky zaměřeny k tomu, aby básníku a umělci daly co největší možnost promítnout navenek vnitřní pravdu tak, aby ji nic neumrtvilo nebo neznemožnilo“.¹ Byla to ovšem právě tato teorie, která způsobila, že výtvarná kritika a teorie přistupuje k surrealistickému umění s jistými rozpaky. Shodneme-li se totiž na tezi, že umělecké dílo je věcí, artefaktem, novou realitou vyřazenou z původního historického světa, pak musíme surrealistický obraz poměřovat také estetickými měřidly. Dnes je např. už „zřejmé, že interpretace mnohých kritiků, kteří chtějí surrealismus vymezit oblastí naturalistické kopie snu nebo konkrétní iracionality, je interpretace na nejvyšší dílčí a nedostatečná, která se může dobře hodit na Dalího nebo Magritta, ale jež se absolutně nehodí na Ernsta nebo Miróa“.² Čas neúprosně prověřuje lidské činy. Tedy i teorie. Dnes je stále zřejmější, že estetické hodnoty dostávají i v surrealistickém malířství přednost. Tam, kde umělec dosáhl souladu mezi obsahem a formální výstavbou díla, zjišťujeme také větší sdělnost. „Po kritice, již podrobila Freudovu psychoanalýzu moderní psychologie, je nám vzdálená i surrealistická psychologie. Můžeme si to mimo jiné ověřit při uměleckém vnímání a hodnocení surrealistického malířství. Přistupujeme-li po odstupu třiceti let k této produkci, obejdeme se snadno bez surrealistických pojmů jako ‚vnitřní model‘, ‚automatismus‘, ‚sublimace‘ atd. Snad nejvíce po odstupu let zplaněla symbolika surrealismu; primitivní sexuální psychoanalytická významovost, která hrála tak podstatnou úlohu při vzniku některých surrealistických děl, ustoupila

v hierarchii hodnot na podřadné místo. Místo toho došlo k něčemu, co vlastně nikdo neočekával, nejméně pak sami surrealisté: díla, která byla kdysi vytvářena proti estetice, právě dominantní umělecká funkce a hodnota postavila na přední místo v našem moderním umění. Je sice paradoxní, ale pro toho, kdo chápe dialektiku vývoje uměleckého hodnocení, vlastně přirozené, že teorie, která inspirovala toto umění, ztratila svou věcnou platnost, když již dříve pozbyla pro umělce na podnětnosti.³ A přesto, že výtvarné prostředky, postupy a metody byly objevené právě na základě surrealistických teoretických postulátů, je to právě výtvarná hodnota, která staví do popředí umění 20. století takového Maxe Ernsta, André Massona, Joana Miróa, Yves Tanguyho, Mana Raye a některé další. Pozoruhodné jsou v této souvislosti např. Ernstovy cykly lesů, kosmických vizí a měst. „Tato témata jsou bližší jeho fantazii než jiná, jež znovu sahají po motivech nestvůr, upírů, chimér, po výtce nadreálných. Lze dokonce říci, že v těchto posledních motivech je Max Ernst i méně svobodný, mnohem závislejší na dřívějších, na příklad kubistických výtvarných podnětech; zatím co naopak v kosmických tématech měst a lesů se mu skutečně daří vynalézt jazyk vzácné evokační síly.“⁴

O co kritičtěji dnes přistupujeme k hodnocení surrealistických teorií, uměleckých postupů a jejich výsledků, o to plastičtěji vystupuje význam a přínos dosud vcelku opomíjené umělecké skupiny Ra. Tvořili ji umělci už druhé surrealistické generace — Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenc, Josef Istler, Bohdan Lacina, Václav Tikal, Václav Zykmond, Vilém Reichmann a Miloš Koreček.⁵ Prošli školou surrealismu, který byl v 30. a 40. letech rozhodujícím uměleckým směrem. Avšak stal-li se surrealismus předcházející generaci osudem a životním vyznáním, byl pro nastupující mladé umělce převážně jen východiskem k relativně samostatné tvorbě pozdějších let. Skupina se začala formovat v roce 1942. Tehdy vydal Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenc, Otta Mizera, M. Miškovská a J. Istler cyklostylovaný sborník Roztrhané panenky. Václav Zykmond pak v edici Ra soukromý tisk Květiny a zvony a Bohdan Lacina cyklus grafických listů s doprovodným textem Františka Halase. Brzy na to, v roce 1943, doporučil Karel Teige jejich vzájemné setkání.⁶ Počátkem roku 1944 se pak ukázalo, že mají v podstatě shodné názory na surrealismus a zcela vyhraněný vztah k jeho teoretickým postulátům, stejně jako k předválečnému surrealismu vůbec. Počáteční „víru“ v nonkonformismus a ve vyhraněnost surrealismu zviklaly totiž už pověstné spory, diskuse a polemiky v pražské Surrealistické skupině v roce 1938 a rovněž četné invektivy namířené proti surrealistickému hnutí jako celku. Rozhodující vliv na ně však zanechal především rozkol v Bretonově skupině a hroučící se Bretonova doktrína v druhé polovině třicátých let.⁷ Zamítli postulát automatismu, bretonovské pojetí vnitřního modelu a výtvarný experiment a v souvislosti s tím i Teigovu hypotézu tzv. „bezrukých Rafaelů“.⁸ Nahradili jej požadavkem korigovaného přepisu fantazijní představy, důrazem na estetické hodnoty uměleckého díla. Odvrhli mařířský diletantismus a hlásali dokonce konstruktivnost tvaru i kompozice. „Zdůrazňování čistě výtvarných zřetelů tvůrčího procesu přivedlo některé z nich až k občasným exkursům na půdu nefigurativní malby.“⁹ Zejména Josefa Istlera a Bohdana Lacinu. Později také Václava Tikala a dokonce i Václava Zykmonda, u kterého byly tyto exkursy, v protikladu k ostatním, více rozumově vypočítány. Zatímco Bohdan Lacina hledal vedle četných romantických pláten svých Prakrajin, Prativíř a Ikarovy krajiny atd., barevnou a konstruktivní zákonitost, harmonii a řád v obrazech s hudební tematikou, dospívá Josef Istler ke „konstruktivním tvarovým metaforám (Junkers, 1943) a výrazově už téměř autonomním

strukturám a . . . směřuje už k čistě citovým projekcím ve hmotě, jak je realizuje informel (Bojiště — zázemí, 1943) . . . V roce 1945 vznikají nejnvýznamnější informelní grafiky, kombinující temné struktury s gesticky uvolněnou znakovostí (Ilustrace k černému románu, Kompozice, 1945).¹⁰ Ke gestickému projevu dospěje i další člen skupiny Ra Václav Zykmond, a to ve svých ilustracích k Bertlandovu Kašparu noci (1946).¹¹ Nelze ostatně přehlédnout, že k těmto modifikacím surrealismu došlo ve skupině Ra přibližně ve stejnou dobu jako např. v Americe u Jacksona Pollocka.¹² Nicméně všech reziduí surrealismu se členové skupiny Ra nezbavili nikdy. Jejich dílo běží vesměs po dvou kolejích; buď modifikují surrealismus ve smyslu spíše fantaskní malby, často i silně alegorické, jíž reagují na iracionální dobovou situaci, jako např. Václav Tikal a zčásti i Václav Zykmond, nebo usilují o autonomnější výtvarnou metaforu. V obou případech hraje důležitou úlohu právě výtvarná poetika surrealismu jako důležitý impuls. Max Ernst podotýká: „V Evropě, ve Spojených státech nebo v Japonsku, které je hodně ovlivněno Západem, by bez surrealismu nebyla současná malba možná. Myšlenka doktríny, skupiny — to všechno skončilo v roce 1939.“¹³

Skupina Ra byla také jedinou skupinou u nás, která udržovala kontinuitu předválečné avantgardy v letech okupace a po II. světové válce. Valná většina před válkou pravověrných přívrženců surrealismu v době okupace rezignovala. Verdikt nad tzv. „Entartete Kunst“ je vrhl zpět k tradičnímu malování, „jež jim nebránilo vystavovat a publikovat svá díla v uměleckých časopisech. Kromě toho byl téměř v celém českém umění patrný příklon k historismu a návrat k tradici, vyvolaný zjitřeným národním cítěním, které podobně jako v obrozenské době — hledalo oporu v minulosti. Nicméně i v těchto tendencích byla tematika nebo alespoň atmosféra většiny obrazů poznamenána realitou války, kterou nebylo možné, nešlo-li o projev vysloveně akademický -- obejít ani zamlčet. Z malířů, náležejících k okruhu imaginativní malby se vydala touto cestou menšího odporu vedle několika jednotlivců, např. i tvorba větší části nastupující generace, ať už byla zaměřena k expresivnímu realismu skupiny Sedmi v říjnu, nebo k realitě současného velkoměsta, kterou se pokoušeli vyjádřit členové skupiny 42, jejíž základ položili někdejší debutanti Burianových výstav — Gross, Hudeček, Háek a Zivř . . . Uprostřed války, v době nejběhšilejšího útlaku, kdy se úzký pramének avantgardní tvorby ještě více oslabil smrtí Jindřicha Štýrského (1942) a Františka Janouška (1943), přiklání se k imaginativní malbě několik mladých malířů, kteří zaujmou místa svých předchůdců a budou pokračovat v dalším rozvíjení jejich odkazu. Je to především Václav Tikal a Josef Istler, kteří spolu s několika básníky a dvěma účastníky Burianových výstav — Bohdanem Lacinou a Václavem Zykmondem — vytvoří nové ohnisko avantgardní tvorby, jež bude moci vystoupit na veřejnost teprve po válce v podobě Skupiny Ra. Skutečnost, že umělecká avantgarda vyšla z války, kdy byla podrobena nejtvrdším perzekucím a represáliím, posílila několika novými autory, je snad nejlepším důkazem životnosti a neodolatelné síly jejich myšlenek.“¹⁴

V duchu postoje formující se skupiny Ra dochází ke kvalitativnímu zvratu také v díle jejího někdejšího příslušníka — Václava Tikala, a sice v roce 1944. Revoltující podnětnost surrealismu, zejména díla Salvadora Daliho, určila jeho uměleckou dráhu už před tímto rokem. Avšak jak vyplynulo z rozboru některých jeho raných obrazů z počátku 40. let.¹⁵ bylo v té době velmi rozkolísané, eklektické a výtvarně poněkud nejisté. Dá se říci, že se dokonce přesunulo z oné typicky „daliovské“ revolty maximálně do oblasti melancholicky či nostalgicky zabarve-

ného romantismu, stalo se ilustracemi a dokumenty doby. Obrazy z tohoto období . . . „jsou zprvu přímo parafrází Daliho obrazového světa, parafrází malířsky velmi rozpačitou“.¹⁶ Teprve v roce 1944, kdy se Václav Tikal počal stýkat se členy nově vznikající umělecké skupiny, začíná věnovat větší pozornost výtvarným problémům malby a rozšiřuje také svou tematickou oblast. Na jedné straně pokračuje v úsilí o „iluzivní obrazovou sugesci, která je charakteristická — byť v různých proměnách — pro celé Tikalovo dílo, na druhé straně začíná řešit problém adekvátnosti výrazových prostředků“.¹⁷ V linii iluzivní obrazové sugesce reaguje i nadále na konkrétní dobové události, „jejichž nesmyslná brutalita vyvolávala v jeho zjitřené imaginaci apokalyptické představy hrůzy, úzkosti a zoufalství“,¹⁸ jak je to nejlépe patrné z plátna *Promítnuté osudy* (1943), dnes ztraceného nebo z obrazu *Lidice* (1944): do vidiny pusté pouště s vlnami navátého písku rozmístil monstrózní proděravělé a rozkládající se objekty ne nepodobné horečnatým halucinacím. Dal jim podobu neurčitých ženských torz a tváří svráštělých v křečovitě grimasy smrti. Absurditu příznaků, trčících nad nízký horizont, podtrhl nepříjemnou popelavě fialovou barvou v kontrastu k vysokému tmnému nebi. Je to obraz, v němž ještě doznívá vliv díla Salvadora Daliho, a to jak ve využití výrazových prostředků, zvláště prostorových relací, tak v časovém situování vidiny na hranici zániku. Je to vize osudu člověka v okamžiku jeho zániku, kdy je vstřebáván přírodou. V tom je patrný už i vliv díla Maxe Ernsta. Ostatně je příznačné, že v tomto roce se objeví u Tikala snaha zbavit se sugestivního vlivu Salvadora Daliho. Obraz vyvolává představu prázdnoty a opuštěnosti, podobně jako plátno *Diktátor* (1944) je úděsnou vidinou „rozsévače ničení a zkázy“.¹⁹ Podobným duchem je naplněn i pozdější obraz *Zodpovědnost* (1949), v němž opět náhle vybuchl v beznadějný výkřik zoufalství daliovský pocit absedantní úzkosti. Je z něho zřejmá rezignace na jakoukoliv výtvarně formovou hru, podobně jako z plátna *Fašismus* (1951). V obou případech převládla síla imaginace nad kvalitou výtvarného provedení.²⁰ Je charakteristické, že Tikal v té době přestal na čas vůbec malovat (1952—1956).

Ve stejné linii „iluzivní obrazové sugesce“ vytváří Václav Tikal už od roku 1944 osobitější plátna. Jsou to jednak obrazy fantastických krajín a pralesů, skládané z úponkových rostlin a šlahounů, jednak obrazy usilující o výtvarnou metaforu a zkratku. Sérii obrazů zaplněných bující flórou zahajuje plátno *Rozkvetlý čas* (1944). V popředí neurčitého prostoru, naznačeného vodorovnými barevnými pásy, se rozvíjejí dlouhé suché šlahouny, z jejichž vrcholků pučí nové výhony. Na vedlejším útvaru — pušce s bajonetem zapichnutým do písku, z jejíž pažby vyrazily omlády s květy, visí z úponků sestavené torzo lidského skeletu. Sestava obrazu nás nenechává na pochybách o smyslu alegorie. Stojí na počátku Tikalova obdivu k dílu Maxe Ernsta, které se stalo i pro ostatní členy budoucí skupiny Ra nevyčerpatelným zdrojem inspirací. Ernstovská je zde především jedovatá barevnost a fantastická příroda. Příroda v dřívějších obrazech (např. v Posledních věcech člověka, Na jedné rovině atp.) vytvářela spíše reálné jeviště pro surrealistickou symboliku. Nyní se mění, pod vlivem autora Barbarů hledících k západu, Barbarů vystupujících z lesa atd., v dějiště záludů a nástrah, ve vše pohlcující bujení, v němž se objevuje i militaristická „civilizace“ v okamžiku zkázy, kdy je vstřebávána věčně se měnící přírodou. Z obrazu plyne jisté uklidnění Tikalovy zjitřené imaginace předchozích let, patrné způsobené i zvratem v průběhu války. Je v tom jakási satisfakce a pocit naděje. V proděravělých a poměrně rozměklých tvarech šlahounů porostlých mechy, v prostorovém pojetí, cítíme

ještě poslední zbytky vlivů díla Salvadora Daliho, které jsou primární ještě v obraze Snící masturbant z téže doby. Od nynějška dává Tikal přednost Maxu Ernstovi, a to nepochybně pod vlivem diskusí a častých styků s členy formující se skupiny Ra. Jeho *Zamořená krajina* (1945) a *Pád Ikarův* (1946) jsou pak obrazy, jimiž Václav Tikal navazuje přímo na Ernstovy lesy a vzdává mu tak svůj hold. Ernstova lepkavá a žravá vegetace, dravá a plná čihajícího nebezpečí přešla nyní beze zbytku do Tikalových pláten. V Zamořené krajině, ale i v Pádu Ikarově se změnila poetická velebnost lesa ve fantastickou flóru dužinatých listů, monstrózních bahenních rostlin, měnících se v podivuhodná chapadla. Podobně jako v Ernstových obrazech, pohlucují i ony všechno živé — trouchnivějící lebku či monstrózního motýla beznadějně se snažícího uniknout. Mokvající neproniknutelnost Zamořené krajiny zdůrazňuje Václav Tikal mezi rostlinami rozprostřenými sítěmi pavučin. Je to lákavý motiv, jehož užívá od roku 1944 pražský člen skupiny Ra, Tikalův přítel, Josef Istler (ostatně ovlivněný vedle Kleea právě Maxem Ernstem), jehož dílo na Tikala dlouho působilo. Zvláště jeho výtvarná brilantnost, která se stala jedním z ideových požadavků skupiny. Vliv této ideje je také v obou Tikalových obrazech zřetelně patrný. Zamořená krajina je malována s přesností téměř staromistrovskou. Citlivě, s velkým smyslem pro barevnou a látkovou charakteristiku vlhkého zeleného bujení. Iluze je zde dotazena do konce a právě dokonalé malířské provedení navozuje až poněkud sadisticky citěnou poetickou vidinu. Výtvarné prostředky jsou adekvátní obsahu. Svou fantastičností, zvláštním kultem podivuhodnosti přírody, patří oba obrazy do rodokmenu romantického umění. Jejich symbolika však není jednoznačná. Ve smyslu surrealistického asociačního pochodu mohou v určitých vztazích vyvolávat různé pocity obsedantního či latentně úzkostného charakteru. Tak je tomu např. i v obraze . . . *a města šilela* (1946), kde se bujná přírodní vegetace mění v ponuré hořící město na pozadí ztemnělého nebe, před nímž se vznáší v prvním plánu obrazu podivuhodná silueta zakuklené lidské figury. Část větve s padajícím ptačím hnízdem v pravém horním rohu plátna dokresluje symbol beznaděje. Je to obraz, v němž si Václav Tikal přímo hraje s imaginací. Zkouší své možnosti. Vykřesává ze své fantazie mohutnou jiskru žhnoucího smutku a tragiky. Jeho přeludy však postrádají onen často výsměšný, ironizující tón Ernstových experimentů, jak je známe z obrazů *Radost žít*, *Nymfa Echo*, *Antipapež* atd. Naopak, jsou velmi vážné, až bolestné. Proniká jimi abnormální citová reakce na skutečnost. V ní poznáváme, jak vážně Tikal k umění přistupoval. V této zjitřené citovosti a reakci na skutečnost je nepochybně surrealistou a romantikem zároveň. Fascinující panychida zde dosáhla vysokého stupně. Přispěla k tomu opět jako v obrazech *Lidice*, *Zamořená krajina* nebo *Pád Ikarův* a *Ztroskotání*, výtvarná kvalita malby. Jednoduchá, spontánní zkratka, hutně nanášená barva v partiích města v kontrastu k jemné modelaci siluety a nehybného nebe, podtrhla obsahovou sugescí vyobrazení. V kompozici, racionálně členící celou plochu plátna a v symbolickém vyjádření lze snad vidět jistý odklon od spontánněji rozvíjené imaginativní tvorby Ernstovy, a sice k osobitějšímu stylu, který více odpovídal Tikalovu založení. Symbolika u něj má také jednoznačnější význam než u Ernsta, u kterého jde téměř vždy o dvojsmysl. Avšak např. obrazy *Symbiosa* (1945) a *Skály hostí* (1946), které lze řadit k „nejvýznamnějším hodnotám české imaginativní malby“, ²¹ nejsou bez Ernsta myslitelné. Významový posun v nich ještě pokročil. Nereagují přímo na společenskou situaci, ale obracejí se spíše k romantické představě prapůvodní jednoty člověka s přírodou, k myšlence v té době

ve skupině Ra velmi aktuální. Na místo ohrožení a strachu nastoupil lyrický vztah k přírodě. Jakási nostalgie a melancholie. Citová jemnost, poetická oslava „ztraceného ráje“ zde našla povoláního interpreta. Zejména obraz Skály hostí vykazuje veškerou malířskou svěžest, něhu a tvarovou neurčitost inklinující k autonomizaci výtvarných prostředků, jak to naznačuje už snová vidina *Atlantidy* z roku 1944. Nelze vyloučit také jisté vlivy Šimova díla. Tento Tikalův sklon k lyrismu vyústí v roce 1951 ve výtvarnou poezii v obraze nazvaném *Romance*. Tvoří jej dvě siluety stromů oživené dvěma páry očí a geometrickou sítí, vytvořenou světlými tenkými čarami. Z obrazu vane melancholie a nostalgie. Zároveň zde můžeme pozorovat, kolik vděčí Tikalovo umění dílu Maxe Ernsta, ale i René Magritta, a do jaké míry byl Tikal svým založením spíše romantik než surrealista.

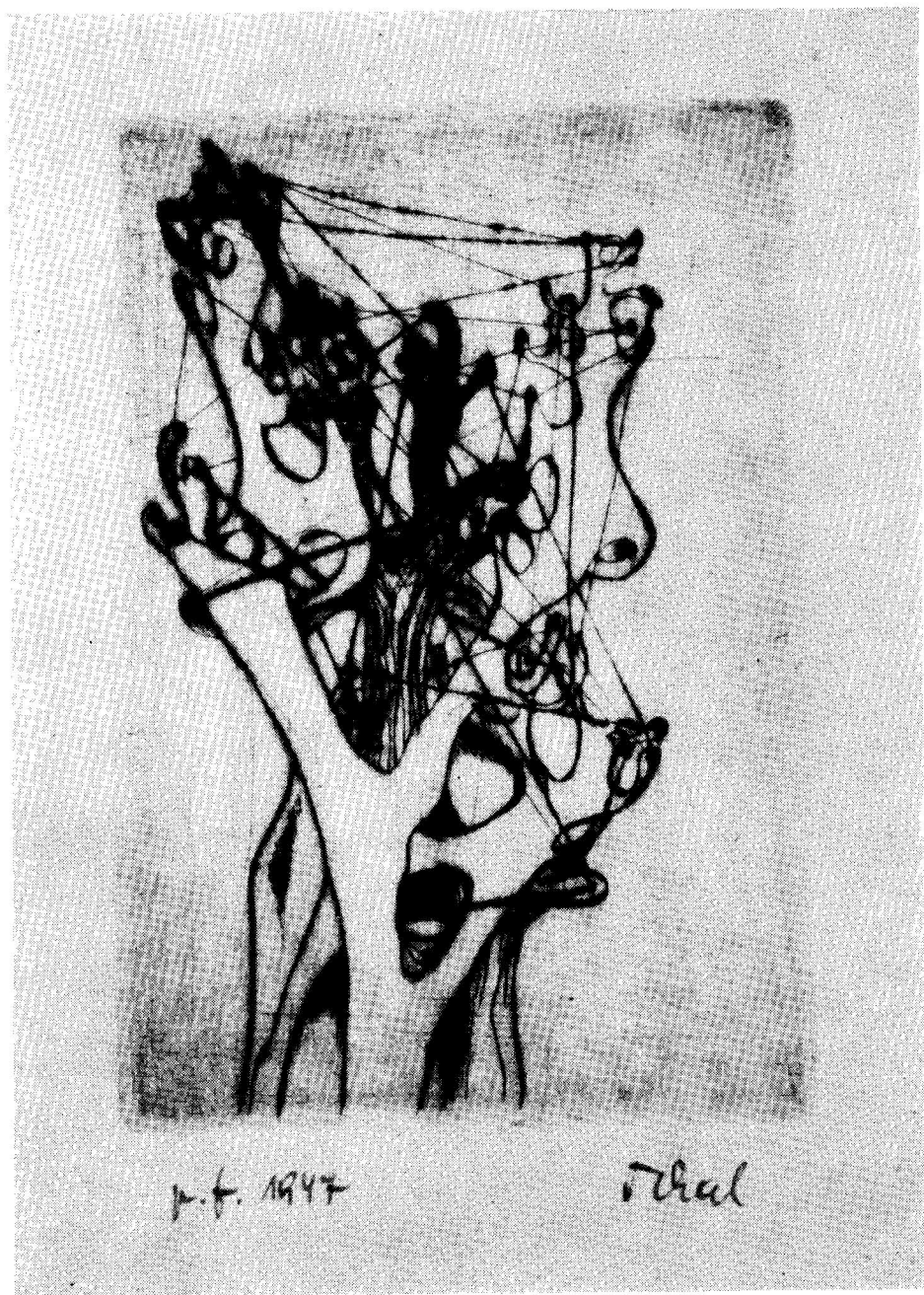
Ernstovská hra s představitostí, rozvíjení asociačních schopností, našla v Tikalově díle snad největší ohlas v obraze *Živly* (1948). Předcházely mu četné kresby „s evokacemi elementárních přírodních sil (*Živly*, 1947) a s eroticky laděnými animisovanými balvany a skalami, které pak vyústí v tématu *Pokušení sv. Antonína*. A konečně poslední varianty této organické tematiky tvoří některé Tikalovy frotáže, v nichž je použito elementárních přírodních struktur k charakteristice proměnlivosti ročních dob (1945).²² Obraz představuje jakési monstrum lidské figury, vyrůstající do velkých rozměrů nad úsekem na koso postavené vodorovné plochy, pokryté geometrickým obrazcem. Monstrum vyrostlo z kaligraficky rozvíjených samoúčelných šlahounů, malovaných svíznými bravurními tahy štětce. Vegetace se vzájemně prorůstá a mění v živočicha se strnule dolů upřeným, pozorným okem. Je to oblundné a zároveň poněkud směšné monstrum, v němž spatřujeme symbol přírodní prasíly, která je s to udusit nepatrnou, věčně se rozpadající lidskou civilizaci. K *Živlům* lze přiřadit také obraz *Stopa věků* (1948), „v níž ožila podoba pravěké flóry“.²³ Dílo je ovšem malířsky poněkud neurčité a ne přesvědčivé. Patří sem také výtvarně průměrná tempera *Vysíláč v lese* (1948), provedená technikou, již odvodil Max Ernst z dekalkomanie vynalezené ve 30. letech Oscarem Dominguezem a nepochybně i *Nirvána* (1946), která podobně jako *Stopa věků* evokuje představy pustých prehistorických krajín. Je výtvarně nesrovnatelně kvalitnější. Využívaje Ernstova zvláštního pojetí dekalku, objevuje v něm Václav Tikal divokou pitoresknost přírodních struktur. Obraz svou precizností provedení a fantastičností představy dostává pikantní příchutí manýristických orgií fantastiky a intelektu, příznačnou ovšem i pro jiná Tikalova díla.

Vyvrcholení Tikalova romantického obdivu k přírodě představuje patrně obraz *Mysterium přírody* (1947). Rozvíjí se zcela plošně v prvním plánu a je pečlivě kompozičně rozvržen. Tuhé dužinaté listoví, rozvíjené nyní téměř dekorativně v dolní čtvrtině plátna, vyvažuje bavlníkovitý květ v pravé polovině kompozice, od něhož směrem do levé, prázdné plochy obrazu letí jakési fantastické oko složené z barevného spektra. Jeho pohyb zdůrazňuje myšlená diagonála, běžící od pravého dolního, k levému hornímu rohu. Jde nesporně o racionální parafrázi surrealistické poetiky, zvláště Ernstovy, u něhož se např. přírodní plody mění „ve vidoucí oči, listy se přetvářejí v živočichy a ze stvolů vyrůstají nahá ženská těla“.²⁴ Obdobné symboly najdeme ovšem i v romantismu nebo symbolismu. Východisko i této malby je nesporné. Tikal v ní dospěl k výrazně plošnému, téměř racionálně promyšlenému obrazu, v němž vyjadřuje svůj vztah k záhadám přírody. Tato racionální tendence se ostatně u Tikala objevuje rovněž v roce 1944, a sice v obrazech fantastických vesmírných korábů. Střídmá, poněkud ro-

zumově chladná je i barva. Snaha o proniknutí k podstatě věci, rozvíjená v té době ve skupině Ra, je zde zřejmá. Obraz stojí mezi oběma tendencemi moderního umění — výrazovou a racionálně formovou (konstruktivní). Obě složky jsou v souladu. Tvoří syntézu, stejně jako výtvarná a symbolistní stránka.

Zcela samostatnou a svéráznou metaforou je obraz *Strach* (1944) a *Rabi Löw* (1946). Plátno *Strach* je malované s veškerou péčí. Snaha po přesné definici jednotlivostí — dřeva, oka, pavučin — je už úzkostná. Promyšlená skládanka fantaskních symbolů patří jednoznačně do poetiky surrealismu. Na místo alegorie zde však nastoupila poetická metafora. Obraz tvoří kus v prázdnou visícího ztrouchnivělého kmene stromu, jakýsi vznášející se úlomek kamene, spojený pavučinovitou sítí s koulí, klesající do hlubokého prostoru u spodního okraje plátna, kde září rudá barva pozadí. Za úlomkem kamene se schovává maska, z níž na nás hledí otevřené oko. Pod ním visí pavučiny na šňůře, kterou podepírají dvě tenká bidla. V pravém dolním rohu vyvažuje kompozici obrazu neurčitá dřevěná pyramida, z níž trčí obnažený kmen stromu ukazující jako prst k úlomku kamene s okem. Pavučiny, s nimiž jsme se u Tikala už několikrát setkali, připomínají opět Istlerovy obrazy. Pestrá, až pouťová barevnost a iluzivní podání předmětů, poněkud naivní ve snaze po přesné plastické definici, připomíná dílo René Magritta. Přesto znamená tento obraz v Tikalově malbě určitý odklon od literárně přetížných obrazů předchozích let. Směřuje k poetické transpozici jeho pocitu světa, což nepochybně vrcholí v obraze *Rabi Löw — památce umučených*. Výtvarná zkratka, dokonalý kompoziční rozvrh, jednoduchost v podání — to vše představuje snad nejvyšší maliřské vyjádření Tikalovy reakce na léta okupace. Na pozadí temné barevné skvrny se rozvíjí stínovaná kaligrafická linka jako volně pohožená stuha. Skládá se zdánlivě zcela náhodně v neurčitou, nicméně dobře znatelnou siluetu lidské postavy. Její hlavu zdůrazňuje poněkud světlejší místo na temném pozadí obrazu a povšechný liniový obrys lebky. To vyvolává přímo intenzivní představu dopředu nakloněné figury. Obraz navozuje dojem slavnostního smutku a přes svoji jednoduchost působí monumentálně. Tikal v něm vytvořil snad nejsilnější panychidu na léta válečného utrpení. Je to doslovené dílo. Malíř v něm využil všech svých zkušeností, zejména ale Istlerových podnětů, sahajících svou návazností až k dílu Paula Kleea. Zároveň v něm nacházíme i jeho „smysl pro plošnou arabesku a kaligrafii“,²⁵ patrný v zastřené míře už v některých dřívějších dílech — např. v obrazech *Rozkvetlý čas*, *Živly aj*. Nejzřetelněji se však projeví v druhé vrstvě Tikalovy tvorby, kterou Lamač charakterizoval jako rozšíření tematické oblasti a jako problém adekvátnosti výrazových prostředků.

Tato druhá linie v Tikalově malbě, nakonec vyústivší v technicky poněkud stereotypní, téměř abstraktní polohu *Pohyblivých iluzí* (1963) a *Mechanických fantomů* (1965) má svůj začátek také v roce 1944. Tematicky vychází z moderní scientistní civilizace. „Na Tikalových obrazech se tehdy začíná rodit nový fantastický svět bezúčelných mechanismů a nepovědomých aparatur, složitých přístrojů, konstrukcí a grafů, které se stávají romantickou vizí budoucí technické civilizace. . . Romanticky nazíraná technická realita se zde přetváří do lyrických konstelací strojových forem a fragmentů, které nechtějí být obrazovou transkripcí určitých technických fenomenů, nýbrž básnickou parafrází a oslavou rodící se nové skutečnosti atomového věku.“²⁶ Objevuje se už v obraze *Civilizace*, o němž jsem se zmínil v minulém ročníku tohoto Sborníku. V konfrontaci protikladů přírody a civilizace zřejmě stále ještě působí romantický dualismus — sklon



V. Tikal, P. j. 1947. Suchá jehla.

k interpretaci paradoxů tohoto světa. Z počátku jde spíše, než o přitakání a lyrický obdiv k technické civilizaci, o trýznivý rozpor mezi člověkem a odcizenou technikou. Typický pro to je zejména obraz *Přistání v Apokalypsii* (1944), v němž stále ještě trvá vliv vybičované fantazie Salvadora Daliho. Je zřejmý především v manýristicky pojaté hornaté krajině, osvětlené přízračným světlem. Oživují ji dva skloněné kříže, od nichž se pnou světlé křivky k obloze. Nad krajinou se vznášejí tři vysněné vesmírné koráby. Jsou znázorněny fantastickými geometrickými útvary a třetí, největší z nich, je zvláštní složeninou z plechů a drátů. Působí až verneovskými iluzorně. Pokračuje tu romantická kontradikce snu a skutečnosti. Z obrazů je patrný motiv ztroskotané cesty ke svobodě, podobně jak tomu bylo už v Pádu Ikarově. Touhu po úniku a strach z prázdnoty charakterizuje také jeden z nejpoetičnejších obrázků této doby — *Létající loď* (1944). Znamená však jistý posun ke konstruktivní výstavbě obrazu. Zmizela z něj zcela např. ponurá příroda. Místo toho se opět objevuje abstraktní geometrická složenina, která tu má ovšem spíše kompoziční význam. Umělec se zde odvrátil od trýznivé, iluzivní evokace obsedantních představ k dětsky naivní fantastice. Zjitřený cit nahradila snaha po racionální konstrukci. Obraz svým vnitřním potenciálem tkví ještě v romantickém zasnění.

Poměrně svérázného výtvarného vyjádření svých technicistních představ dosáhl V. Tikal v některých dalších obrazech. V plátně nazvaném *Hold Einsteinovi* (1946) položil hlavní důraz na přesnost malířského provedení. Vzdává jim nepochybně hold géniu technického myšlení, v němž snad spatřoval prostředek osvobození člověka. Obraz je sestaven z jakýchsi fantastických technických výkresů zaplněných grafy. Vznášejí se na pozadí oblohy pokryté mraky. Obraz odlišuje od předchozích pláten tvůrčí radost, s níž byl malován, zálibná hra s objemy, plochami a liniemi. Malíř v něm rozvíjí volný kaligrafický rukopis. Konfrontuje ho, např. v dalším obraze nazvaném *Kategorie* (1946) s hlubokým prostorem a kubickými útvary střeš a štítů, s hmotnou, pustou krajinou. V této konfrontaci zkoumá svou výtvarnou potenci. Bezpečně vládne štětcem a barvou, promýšlí kompoziční rozvrh, který „dotahuje“ volnými sříkanci barvy na prázdné ploše oblohy, za svinutými technickými výkresy (jde zřetelně o repliku obrazu *Hold Einsteinovi*). Přes všechnu snahu po prostorovém a objemovém pojetí dosahuje umělec spíše dekorativního účinku, který nejzřetelněji vystupuje v jeho olejomalbě *Atomové letiště* (1946). Tu zaplňuje celou plochu plátna nejrůznějšími geometrickými útvary, grafy a prázdnými plochami, jejichž úběžníková perspektiva není s to potlačit celkový dojem poněkud bezúčelné plošnosti obrazu. Dostává se totiž do nebezpečné blízkosti ornamentu. Výtvarně daleko šťastnější je obraz *Astrofyzická věž* (1947). V této kompozičně, tónově i tvarově diferencovanější skladbě dospěl Václav Tikal ke zcela svéráznému, volnému výtvarnému projevu. I když zde nelezeme vlivy Lacinových obrazů Pištal a Šalmají, lze říci, že obraz *Astrofyzická věž* je oprostěn ode všech vedlejších vlivů, zvláště vlivů surrealismu, který ovšem Tikala stále přitahoval, neboť vyhovoval jeho vnitřnímu založení. Dokazuje to např. i obraz *Putisfer* z roku 1957, v němž se Tikal opět vrací k romantickým snům. V řadě těchto obrazů se vyskytne také několik abstraktních výtvarů — *Vzpomínka na Paříž* (1946), *Baletka* (1947). Zejména první z nich vykazuje vysokou míru kompoziční, ale i malířské jistoty.

Prošli jsme ve vší stručnosti Tikalovo malířské dílo od roku 1944 zhruba do konce existence skupiny Ra. Rok 1944 byl nepochybně v jeho umění mezníkem rozhodujícím o dalším vývoji. Tehdy Tikal jednak opustil Salvadora Daliho a

René Magritta a přklonem k Ernstovi pro sebe objevil mnohem širší škálu výrazových možností, jednak pod vlivem kritického vztahu členů formující se skupiny Ra k surrealismu pochopil význam estetických hodnot v malířství. Jeho dílo se rozpadlo do dvou paralelních vrstev. Na jedné straně pokračovalo ve směru iluzivní obrazové sugesce, která logicky navazovala na předchozí dílo, dospěl v ní však k autonomnějšímu, metaforickému sebevyjádření, v němž nesporně dosáhl dobrých výsledků, a na druhé straně usiloval o řešení problému „adekvátnosti výrazových prostředků“. Zde se uplatnil jeho smysl pro plošnou arabesku a kaligrafii, který vyústil v posledním období tvorby do poněkud suchých, stereotypních cyklů Pohyblivých iluzí a Mechanických fantomů, pomineme-li např. obraz *Černé jezero* (1960), některé obrazy z *Architektury přírody*, v nichž najdeme ještě ozvuky jeho Zamořené krajiny a Pádu Ikarova, nebo *Muzikální věž* (1957), kde doznívá lyrismus někdejších Astrofyzických věží, Létajících lodí apod. Přesto se zdá, že „tato poloha nebyla Tikalovi vlastní, i když se v ní — jak sám přiznává — ‚mohl cítit na čas tak dobře a svobodně“.²⁷ Čas sice prověří význam jeho díla v českém moderním umění, nicméně už dnes je zřejmé, že umělecky hodnotnější jsou spíše obrazy patřící do první vrstvy — do iluzivní obrazové sugesce — kam patří *Skály hostí*, *Zamořená krajina*, *Pád Ikarův*, ... a města šilela, *Rabi Löw*, *Ztroskotání*, *Živly*, *Mysterium přírody*, *Nirvána* (1946) atd.

¹ Mario de Micheli, *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha 1964, str. 167. Estetické hodnoty odmítá ostatně už A. Breton: „Surrealismus je čistý psychický automatismus, jímž má být vyjádřen, ať slovně, ať písmem nebo jakýmkoli jiným způsobem, skutečný průběh myšlení; je to diktát myšlení, s vyloučením kontroly vykonávané rozumem, mimo jakékoli estetické nebo mravní zaujetí.“ André Masson podotýká: „Surrealismus je stav ducha, ale ne skupina, a já navzdory Bretonovi umřu jako surrealista... Surrealismus ve vlastním slova smyslu zůstává pro mne spjat s lety 1924—1929. Ernst, Masson, Miró, Tanguy, Man Ray, poněvadž tak jako v případě kubismu zůstanou v paměti jen čtyři nebo pět jmen. Pak se začalo těžit z těch, kdo jako první těžili z podvědomí, to je docela normální. Ale i tak, čas přes všechny vrtochy módy ví, co dělá, a bude dávat přednost surrealistickým malířům, kteří bojovali v prvních liniích. Teď, když je skandální sama doba, nemá už surrealistický skandál raison d'être.“ — *Výtvarné umění*, č. 4 (1964), str. 205—206.

² M. de Micheli, *l. c.*, str. 167; jako příklad uvádí Hans Sedlmayr, *La rivoluzione dell'arte moderna*. Milán 1958, str. 106.

³ B. Mráz, *Teoretický model surrealismu a imaginativního umění*. Umění XIII (1965), str. 511 — „Teige... prohlašoval, že surrealismus není estetika, že neexistuje žádná ortodoxie“

⁴ M. de Micheli, *l. c.*, str. 165.

⁵ Program D-37. Praha 1937. Karel Teige ve svém proslavu při zahájení výstavy se ještě domníval, že nejde ani o novou generaci ani o snahu založit samostatnou skupinu (srov. str. 200).

⁶ Srov. V. Zykmond, *O skupině Ra*. *Výtvarné umění* č. 4 (1966), str. 184—190. Zde podrobně rozvedeny okolnosti vzniku skupiny.

⁷ M. de Micheli, *l. c.*, str. 167—169.

⁸ V. Zykmond, *l. c.*, str. 186.

⁹ F. Šmejkal, *Imaginativní malířství 1930—1950* (katalog). Hluboká nad Vltavou, březen a duben 1964, nepag.

¹⁰ J. Kříž, *K malířskému a grafickému dílu Josefa Istlera*. *Výtvarné umění* č. 3 (1968), str. 100.

¹¹ Srov. L. Hlaváček, *Současná československá grafika*. Praha 1964, str. 98.

- ¹² Srovn. kapitulu Amerika od Hanse Huntera v knize *Kunst unserer Zeit, Malerei und Plastik*. Köln 1966. Jackson Pollock vystavoval své obrazy v roce 1943.
- ¹³ Výtvarné umění č. 4 (1965), str. 205.
- ¹⁴ F. Šmejkal, *František Muzika*. Praha 1966, str. 103–104.
- ¹⁵ Srovn. autorovu studii *Na okraj Tikalova raného díla*. SPFFBU, F 12 (1968), str. 93–104.
- ¹⁶ M. Lamač, *Tikalovo malířské dílo*. Literární noviny XIV (1965), č. 44.
- ¹⁷ M. Lamač, *l. c.*
- ¹⁸ F. Šmejkal, *Václav Tikal, posmrtná výstava malířského díla 1941–1965* (katalog), str. 9.
- ¹⁹ F. Šmejkal, *l. c.*, str. 9.
- ²⁰ Obraz byl zničen při poslední výstavě Tikalova díla v Ostravě.
- ²¹ F. Šmejkal, *l. c.*, str. 10.
- ²² F. Šmejkal, *l. c.*
- ²³ F. Šmejkal, *l. c.*
- ²⁴ E. Petrová, *Max Ernst*. Praha 1965, str. 49; srovn. též M. Jean, *Geschichte des Surrealismus*. Köln 1961, kapitoly o M. Ernstovi.
- ²⁵ M. Lamač, *l. c.*
- ²⁶ F. Šmejkal, *l. c.*, str. 11.
- ²⁷ F. Šmejkal, *l. c.*

L'OEUVRE PICTURALE DE TIKAL 1944–1951

L'auteur de la présente étude traite de l'art du peintre surréaliste Václav Tikal, ancien membre du groupe „Ra“. Il constate que l'oeuvre de Tikal subit une transformation complète en 1944, au moment où le peintre rejoignait les membres du groupe naissant et où il s'affranchissait de l'influence très forte de Salvador Dalí. Plusieurs impulsions lui ont été données, à cette époque, par l'oeuvre picturale de Max Ernst. Mais Tikal a enrichi son registre thématique aussi par l'idée de bateaux volants qui marquent le début de ses tableaux abstraits postérieurs. Par nature, Václav Tikal était au fond romantique, aussi ce monde ne lui était-il pas familier. Il semble qu'il obtint le plus grand succès avec les tableaux où, inspiré par le surréalisme et par Max Ernst, il finit par créer une métaphore picturale, relativement autonome, empreinte d'un caractère poétique très élevé: Une région empestée, La chute d'Icare, Naufrage, Rabi Löw ... à la mémoire des torturés à mort, Eléments, Les rochers des hôtes, etc.

Traduit par Jaroslav Fryčar

