

Sedlář, Jaroslav

Na okraj Tikalova raného díla

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1968, vol. 17, iss. F12, pp. [93]-104

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110738>

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

NA OKRAJ TIKALOVA RANĚHO DÍLA

Václav Tikal se narodil 24. 12. 1906 v Ptenině. Od roku 1936 navštěvoval příležitostně pražskou Akademii výtvarných umění. Sám o tom říká: „Studoval jsem ji vlastně, jak by se dnes řeklo, dalkově. Tehdy takový způsob studia neexistoval, ale díky toleranci profesora Obrovského jsem mohl do ateliéru přicházet velmi zřídka a spíše jen ke konzultacím.“¹ Během války, na jejímž počátku začíná systematicky malovat, objevil Václav Tikal francouzský časopis *Minotaure* (Skira), vycházející od roku 1933, který přinašel četné reprodukce obrazů S. Dalího, Maxe Ernsta, René Magritta a dalších surrealistických malířů a ovšem i G. de Chirica. Dále se v té době seznámil s K. Teigem, Toyen a spořilovskými surrealisty²) a hlavně s mladými malíři a básníky, s nimiž po válce vystoupil v samostatné skupině Ra. Už od roku 1943³ se zúčastňoval jejich diskusí o surrealismu a možnostech jeho modifikací. Obě tyto skutečnosti budou hrát ve vývoji Tikalova výtvarného názoru důležitou úlohu. Plnému rozvoji Tikalova talentu bránily ovšem dvě okolnosti: existenční potíže, na počátku jeho umělecké dráhy prohlubované všeobecnou nepřízní válečných let — kolem roku 1945 jej nacházíme jako úředníka ve Fantových závodech v Praze — a pak vnitřní rozpolcenost vyplývající z nedůvěry v dostatečnost výtvarného školení ve srovnání s profesionálními absolventy Akademie, mezi něž patřila většina jeho kolegů. Tuto nejistotu v sebe sama prohluboval Tikalův nekomplikovaný, přímočarý charakter, což se obráží i v jeho díle. Chtělost být malířem (proto usiloval o vstup na Akademii, i když mu mnoho pozitivního pro jeho další práci dát nemohla) jej nutkala k přejímání hotových formulí a motivů surrealismu; takto chtěl totiž najít vlastní výrazové prostředky.

Možnost konkrétnějších úvah a závěrů o genezi jeho díla daly teprve souborné výstavy — retrospektivní výstava v Hradci Králové v roce 1965 a zejména posmrtná výstava (Václav Tikal zemřel 26. 11. 1965) v Domě pánů z Kunštátu v Brně (květen 1966); ta pak v lednu 1967 byla přenesena do Mánesa v Praze.⁴ Na jaře téhož roku téměř ve stejném rozsahu a s koncepcí přejatou z Brna proběhla také v galerii výtvarného umění v Ostravě, kdežto pražská výstava z ledna 1967 byla proti brněnské dosti podstatně rozšířena, zejména o plátna z posledních let Tikalova života.⁵ Nejšťastnější koncepci měla besporu výstava brněnská. Byla přehledná, vyjadřovala vývojovou kontinuitu umělcova výtvarného nazírání a vystříhala se zbytečného akcentování jednotlivých jeho fází. Měla tedy vysloveně studijní charakter, což bylo v tomto případě její předností.

Tikalovo výtvarné dílo se stalo předmětem teoretického zájmu teprve v nedávné době (nebereme-li v úvahu proslov Karla Teiga při zahájení Tikalovy výstavy ve Fantových závodech v Praze roku 1945).⁶ Tento zájem ve svém celku, jak se projevil v úvodech ke katalogům, vycházel více z umělcovy fatální životní situace a z okolností zneuznání jeho tvorby v padesátých letech, než z vlastního díla. V tom smyslu byl nesporně sympatický zároveň však symptomatický, neboť je patrnější teprve po Tikalově smrti. Teoretické úvahy, nesené často duchem nekrologů, bojovaly ovšem většinou proti dogmatickým deformacím padesátých let a pozapomněly v tomto spravedlivém rozhořčení na nezaujaté kritické stanovisko k malířovu dílu. Už Miroslav Lamač v Literárních novinách (1965) kritizoval, že v doslovu ke katalogu vydanému k retrospektivní výstavě Tikalovy malířské

tvorby v Hradci Králové je umělcovo dílo zařazováno do „příliš širokých souvislostí“, jimž uniká jeho „konkrétní povaha“.⁷ V poslední době zaujal kritické stanovisko jak k teoretickým závěrům vzpomenuých úvodů ke katalogům, tak i k Tikalovu odkazu Bohumír Mráz v článku Umění jako mýtus a mýtus o umělci.⁸ Upozornil na nebezpečí, do něhož upadá kritika, nazírá-li jednotlivý jev příliš jednostranně a izolovaně bez vědomí souvislostí, z nichž vyrůstá. Mráz charakterizuje tuto jednostrannost slovy: „Kritici, kteří věrně sledují umělcovu tvorbu ve všech peripetiích, považují za svou povinnost tím více zdůraznit její význam, čím méně umělci doba přála. Mýtus ho má poněkud odškodnit za všechna zneuznání a příkoří.“⁹

Miroslav Lamač ve své kritice uvedeného katalogu napsal: „Teigův text říká víc o Teigovi než o Tikalovi, který byl tehdy teprve na samém počátku své tvůrčí cesty. (Proto Teige mluví víc o surrealismu vůbec a o Dalim, který zprvu Tikala inspiroval.)“¹⁰ Teige v proslovu k Tikalově výstavě v roce 1945 vítá také spíše možnost nového poválečného obnovení surrealistické aktivity, a zabývá se Tikalovým raným dílem víceméně povšechně. Proto pomíjí jeho pečlivější rozbr a s dílem Salvadora Dalího je srovnává jen zcela povšechně. Zdůrazňuje, „že Tikal zásadně a vědomě vzal za svou Dalího všeobecnou koncepci obrazu, aniž by při tom akceptoval řadu zvláštních a namnoze paradoxně zaostřených formulací a hypotéz, kterými Dalí s provokativním elánem vyhrocuje svou estetiku — (např. ony paranoicko-kritické dvojité obrazy) — a které mohou být oprávněny jen individuálně, nejsouce schopny zobecnění a vývojetvorné únosnosti. Ona základní koncepce, kterou Tikal přejal, může být nejpregnantněji vyjádřena definicí, kterou Dalí vymezil celou jednu sféru malířství, a to právě tu sféru, která na aktuální vývojové etapě nepochybně převládá: Dalí totiž definoval toto malířství jako rukodělnou barevnou fotografii imaginativního světa.“¹¹ Ohleduplná je v této souvislosti především poznámka o Tikalově převzetí „všeobecné“ koncepce Dalího obrazu, neboť o něco dále klade Teige důraz na to, že „citovaný Dalího příměr může surrealistické pojetí malířství jako věrného záznamu vnitřní fantazijní básnické představy upřesnit tím, že slovy o rukodělné barevné fotografii žádá, aby tento vnitřní model byl podán co nejvěrněji, s maximální názorností a naléhavostí, tedy tak přesně, jak může být vnější model zachycen barevnou mechanickou fotografií. Malíř je fotografem neviditelná, které viděl a které se mu zjevilo. Proto Dalí neváhal opustit celou malířskou kulturu, volný rukopis a fakturu, která vyznačovala všecku postimpresionistickou malbu a užil miniaturistické, někdy až barvotiskové a jindy staromistrovské techniky . . . lze toliko říci, že volný, z impresionismu zděděný rukopis by tu asi byl sotva schůdný.“¹² Teigovu zcela povšechnému vyměření podílu vlivu Dalího na Tikala musíme rozumět spíše ve smyslu všeobecné Tikalovy formální nápodoby Dalího obrazů. Teige zároveň naznačuje i Tikalovo ideové východisko, inspirované tíživou atmosférou války: „Byl to především obraz, jímž Dalí vytvořil roku 1936 vzrušující symbol krvavé hrůzy španělské občanské války, který snad nejmohutněji fascinoval Tikalovu tvorbu. Řada pláten z roku 1942, Nalezená předhistorie, Rozklad, a značnou měrou i Mythus 1943, nesou jeho důrazné stopy. Už letopočty obrazů si vynucují, že inspirací je nenávist a vzpoura pomsty.“¹³ Potvrdil to později sám Tikal, když prohlásil, při rozhovoru s J. Chalupeckým, v souvislosti s „objevením“ časopisu Minotaure, na který jej upozornil jeho přítel Mertlík: „Do té doby jsem Chirica ani Dalího neznal. Bylo to pro mne zjevení. Viděl jsem, že jen touto cestou se dá vyjádřit zběsilost událostí

našeho času. Proto jsem se začal hlouběji zajímat o surrealismus.¹⁴ Citát je v těchto souvislostech příznačný a svědčí o Tikalově účtě k Teigovi, neboť Tikalova tvorba, tak jak ji prezentovaly posmrtné výstavy, není ve svých počátcích zdaleka jednoznačně závislá jen na díle Salvadora Daliho. Jisté rozpaky v tomto směru lze konečně vyčíst i z Teigova úvodního projevu k první Tikalově výstavě. Tikalovi se dostaly do rukou, jak vysvitne dále, také Cahiers d'Art a jiné časopisy a jeho rané dílo, jímž se zde chceme zabývat, nese stopy daleko složitějšího a ne jednoznačného hledání vlastních výrazových prostředků.

„Vratislav Effenberger již dříve konstatoval, že Tikalovým představovým asociacím jsou cizí ‚krátká spojení‘ surrealistů. Malíři schází konfliktní jiskra, princip ‚kritické analogie‘ je nahrazen harmonizačním lyrismem. A protože surrealismus přejal od romantismu hlavně agresivní složky, působí Tikal podle Effenbergera ještě romantičtější než sám surrealismus. Tento postřeh míří k jádru věci. Tikal se dostal k surrealismu v době, kdy tento umělecký názor měl metodu, znakový systém, symboliku a výtvarné prostředky v podstatě hotové. Jestliže přijal surrealismus, vzal na sebe riziko epigonství. K vlastnímu výrazu dochází tam, kde se mu podařilo uplatnit svou smířlivou povahu cizí agresivnímu surrealismu, jehož doktríně se vědomě podrobil (obrazy z let 1945–1957)“, podotýká B. Mráz ve svém článku Umění jako mýtus a mýtus o umělci.¹⁵

Epigonství je myšlenkově nepochopené přejímání a nápodoba nových výrazových uměleckých prostředků, jimiž umělec ozvláštňuje skutečnost. Epigon přejímá většinou motivy a rekvizity, a i když přijme za svou základní koncepci obrazu, pak vždy bez možnosti jejího dalšího myšlenkově hlubšího rozvíjení. V epigonství jde tedy o opakování a rozměňování, způsobené často neznalostí původního smyslu věci. Přejímá se obvykle jen nepochopená funkce vnější formy. V epigonství se automatizuje původní proces ozvláštňování. Z progresivních prostředků se stávají prostředky konvenční a mění se v myšlenkově hluché formule. Tento proces pak dozrívá více a více ve formalismu, v rozkladu slohu, z něhož postupně vyprchá původní myšlenkový obsah a smysl. Končí obvykle v pouhé dekorativní nebo výtvarně formální hře, jak to známe např. z pozdní gotické architektury, rokoka nebo částečně i z moderního abstraktního umění.

Podobným rozkladem prochází dokonce sám surrealismus, který, jak je dnes stále zřejmější, byl rovněž uměleckým slohem s vlastním znakovým aparátem a tvaroslovím. Od svých hlubokých filosofických úvah o sociální a individuální tvorbě a o způsobech překonávání krize v umění, o rozlišování vnějšího a vnitřního modelu atd., a ve snaze o dialektické řešení těchto rozporných kategorií, ale především průzkumem podvědomí, v čemž lze konečně vidět jeden z nejoriginálnějších prvků tohoto hnutí, dospívá surrealismus k okamžiku, v němž i teoreticky považuje za dostačující, když se umělci podaří v tvůrčím procesu proniknout „do celistvé psychofyzické oblasti, kde oblast vědomí je jenom její slabou stránkou“.¹⁶ V tom je možno vidět už náznaky rozkladu hnutí. Začíná se rýsovat rovněž nedostatečnost teorie „krátkého spojení umělcova a divákova vnitrosvětva, o němž hovořil A. Breton“.¹⁷ Rozklad se projevil i v základním krédu surrealismu, tj. v pojetí sociální a individuální svobody — neshody vyvrcholily v roce 1934 vyloučením Salvadora Daliho ze skupiny.¹⁸

Když Václav Tikal začínal malovat, byl všem těmto otázkám vzdálen. V rozhovoru s J. Chalupěckým řekl: . . . „Nesledoval jsem a nesleduji mnoho, co se děje v umění. Málo mi to dává . . .“ Také z jeho raného díla je zřejmé, že byl surrealismu občas vzdálen právě hlubším nepochopením jeho smyslu (jak vysvitne ze

srovnání s dílem Salvadora Dalího). Přitom je zřejmé, že si surrealismus své postavení v naší době vydobyl mimo jiné především intenzivní teoretickou a myšlenkovou aktivitou, která byla v počátečním období primární. Cílem, jak známo, se mu stala anarchicky chápaná, imaginární svoboda, prostředkem revolty a metodou, obohacenou později Salvadorem Dalím o paranoicko-kritický model, automatismus, který měl objevovat možnosti a prostory pro tuto „svobodu ducha“. A priori lze říci, že Tikal přebíral z díla Dalího, ale i jiných malířů spíše jednotlivé motivy a rekvizity a zůstalo mu cizí a nepochopené právě ono „paradoxní vyostřování Dalího obrazů“. Rovněž smysl a význam symbolů Salvadora Dalího se v Tikalově díle přesunul z daliiovské revolty nanejvýš do oblasti zahojklých a trpkých ilustrací kontrastů tohoto světa nebo do oblasti melancholicky či nostalgicky zabarveného romantismu.

Romantické sklony Václava Tikala ukazuje už jeho plátno nazvané *Obraz* (1941). V ponuré krajině, uzavřeně v pozadí horami, je namalována mužská postava ležící na divaně, nad níž se sklání býk.¹⁹ Zádumčivost obrazu zvyšuje celkový šedavě popelavý tón, který je zdůrazněn imaginárním, studeným světlem. Kompozice a způsob, jakým jsou namalovány loutkovité figury muže a býka, ale i noční atmosféra obrazu — to vše je nápadně blízké Rousseauovu plátnu *Spící cikánka* (1897). Avšak v protikladu k jeho bezproblémovému, pohádkově a dětsky naivnímu prožitku vane z Tikalova obrazu příznačný smutek, který se u něho bude vyskytovat často i v pozdějších dílech. Scéna se rozvíjí podobně jako u Rousseaua v hlubokém prostoru násobeném mrtvým, kouzelným tichem. Vše je zde klidné, nehybné a plasticky objemové. Klid, harmonující s hlubokým prostorem a objemově plastickými tvary, bude, jak uvidíme, příznačný i pro další Tikalova díla, a to často i pro ta, která vyprovokuje právě agresivní a sarkastický duch anarchického Salvadora Dalího. Tato rousseauovská inspirace, Tikalovi duchovně velmi blízká, je příznačná rovněž pro dílo surrealistického malíře René Magritta.

K romanticky laděným obrazům lze přiřadit rovněž plátno *Poslední věci člověka* (1941) a *Autoportrét* (1942). Způsobem provedení jsou od *Obrazu* z roku 1941 však už dosti odlišné. Plátno *Poslední věci člověka*, inspirované povídkou K. Čapka *Poslední věci člověka*, rozvrhl Tikal zhruba do dvou plánů. V prvním plánu vyobrazil na úzké výspě země skořepinovou, místy popraskanou figurínu mužského proporčně deformovaného bezhlavého torza, sedící zády k divákovi. Za jejími zády na „okrajích“ propasti umístil koš naplněný veteši — posledními věcmi člověka (?) — starým gramofonem, obrazem, hodinovým perem a závažím od pendlovek a miniaturními mrakodrapy. Kontrast k této „natura mortua“ tvoří dvě káčata a kvetoucí bodlák v levé části obrazu. To vše je vyobrazeno velmi konkrétně. Druhý plán obrazu zaujímá prázdná plochá krajina, oddělená od zátiší s torzem propastí, uzavřená vysoko položeným horizontem. Celý obraz je proveden v banálně realistických barvách a má četná malířsky hluchá místa. Nicméně ladění barev navozuje atmosféru zádumčivosti a smutku. Kompozičně je obraz blízký Chiricovu pojetí, zejména zdůrazněním figuríny kontrastující s otevřeným hlubokým prostorem. Podobně je tomu také v *Autoportrétu*, v němž „sklad věcí“ namalovaný na zádech figuríny je opět blízký romantickému hromadění atributů,²⁰ i když některé z nich, zvláště arkády miniaturních domů, připomínají opět Chiricovy obrazy. Ani prostor v těchto plátnech netvoří chiricovské perspektivně se sbíhající, většinou lineárně zdůrazněné plochy, ale spíše zcela konkrétní, „realisticky“ podané výseky krajiny. Srovnáme-li *Poslední věci člo-*

věka s Magrittovým plátnem nazvaným *Le temps menaçant* (1928), objevíme v kompozici a pojetí Tikalova obrazu určité shody. Magrittův obraz řeže v prvním plánu pruh pobřeží, jemuž je v Tikalově plátně blízká výspa země se sedícím torzem. Kompozičně uzavírá Magrittův obraz řetěz hor na pravé straně a skála vybíhající do moře v levé části. Ve zjednodušené podobě se uplatňuje tatáž kompozice a pojetí krajiny také v Tikalově obraze. Podobnosti nalezneme rovněž ve způsobu „realistického“ znázornění jednotlivých kamenů, jež ohraničují v *Posledních věcech člověka* výspu země a oddělují ji takto od perspektivně hluboké krajiny. Rozdíl je pouze v posunutí horizontu. U Magritta je nízký horizont dán především kompozičním požadavkem vytvořit prostor pro vyobrazení ženského torza, heligónu a židle jako nositelů symbolického významu. U Tikala je v obou směrech poměr obrácen.

Ozvuky díla René Magritta, které je Rousseauovi rovněž blízké, najdeme i v některých dalších obrazech V. Tikala. Latentně zaznívají v těch jeho raných pracích, které usilují o „realistickou“ charakteristiku iluzivně trojrozměrných detailů vytržených ze skutečnosti a zasazených do nových souvislostí. Jejich přítomnost cítíme v obraze *Mythus* (1943), v němž převládá už daliovská symbolika, i když v poněkud naivní a víceméně jednoznačné poloze. Některými detaily, např. oblym torzem jakéhosi manekýna, vzdáleného však chiricovskému pojetí je magrittovské i plátno *Norimberský trychtýř* (1942), kterým Tikal navazuje na suerrealistickou skladbu obrazu v obraze. Magrittovo dílo je blízké Tikalovi patrně právě pro jeho nesložité přístupu ke světu, a to i tehdy, když Tikal usiluje o dosažení výšin nesnadno pochopitelného umění Salvadora Daliho. Taková jednoduchost je patrná např. v plátně *Na jedné rovině* (1943), z něhož ovšem nevytizel, zvláště pokud jde o rekvizity, G. de Chirico nebo duch Salvadora Daliho, přítomný v poněkud úzce a naivně chápané daliovské symbolice. Stejně je tomu v obraze *Parnas* (1942) apod. Magrittova metoda objektivní náhody těžící z kontrastu se snad obráží i v poměrně už původní Tikalově malbě *Civilizace* (1944). V ní je zřejmé vyústění Tikalových sklonů k interpretaci paradoxů tohoto světa. Nikoliv však jen metodou Magrittovy objektivní náhody, z níž mohl vyjít, ale spíše záměrnou konfrontací protikladů výtvarných — tj. např. lineárnosti (Tastbild) proti malířskosti (Sehbild) apod. Oblá, měkce malířsky modelovaná, po výtce daliovsky potrhaná a proděravělá struktura, měnící se v ženskou figuru, stojí zde v ostrém protikladu ke zcela abstraktnímu, patrně techniku symbolizujícímu útvaru, složenému z komolých jehlanů, stereometrických trojúhelníků a čtyřúhelníků vymezených ostrou obrysovou kresbou. Hledat v ní symbolické významy erotické povahy ani v přeneseném smyslu název obrazu neumožňuje. Obraz symbolizuje spíše jednoznačně trýznivý rozpor mezi člověkem a odcizenou technikou. Blízký Magrittovu duchu je rovněž obraz nazvaný *Iluze iluze* (1943). Je v něm ovšem znovu zastoupen Chirico i Salvador Dali. Magrittovské je tu především jakési napjaté ticho, vzdálené např. dynamickému pojetí Salvadora Daliho, a opět pojednání prostoru.²¹

Otázka, jak Tikal řeší prostor, se plně shoduje s akceptivním charakterem jeho raného malířského díla. Jak už vzpomenuto, Tikal Chiricovo dílo znal a čerpal z něho. Chiricovský perspektivní prostor je přesto Tikalovým obrazům, až na nepatrné výjimky poměrně cizí. Avšak Václav Tikal většinou nenapodobuje ani takový prostor, jak jej ve svých obrazech řeší Salvador Dali. I když vyobrazí ve svých raných dílech hluboký ubíhající prostor, pak téměř vždy jako krajinu uzavřenou a vymezenou horami nebo vysokým horizontem, jak jsme viděli

v *Posledních věcech člověka, Autoportrétu, Parnasu, Na jedné rovině*, v obraze *Iluze iluze* nebo jak je tomu v *Dohasínajícím věku* atd. Prostor se tu rozvíjí obvykle v druhém plánu, kontrastuje s předměty a figurami umístěnými v prvním plánu obrazu. V tom lze vidět pozůstatky podnětů odvozených zcela povšechně z Chiricovy tvorby, ale daleko ještě více z díla René Magritta, jemuž je Tikal blízký také velkou prostotou pojetí a použitých výrazových prostředků a statičností, nepostrádající ovšem vnitřního napětí mezi oběma vzpomnutými rovinami.²² Jeho prostor, a rané obrazy vůbec, mají většinou lidské dimenze podobně jako u René Magritta a vycházejí z „možnosti“ člověka. Naproti tomu u Salvadora Dalího dostává i krajina iracionální vzhled. Dalí kromě výrazových prostředků a symboliky zrelativizoval také prostor. Nakládá s ním opět svévole. Charakterizuje jej obvykle nízkým nebo příliš vysokým horizontem, před nímž se po celé ploše obrazu svíjejí fantastické roztrhané bytosti, ponechávajíce v některých případech ve svém středu volný pouze „trychtýřovitý“ průhled, jímž je divák vtahován do obrazu podobně jako v manýristických obrazech 16. a počátku 17. století.²³ Dynamické struktury paranoických vizí se v nich rozvíjejí také na prázdné obloze, jakoby v beztížném stavu zaplňují celou plochu obrazu nebo převyšují monstrózním způsobem horizont či zanikají v údělých perspektivních zkratkách v nedozírné dále. Prostor je tedy u Dalího relativní a nekonečný; zahrnuje v sobě — tím, jak nikde nekončí — prvek času. Je možné říci, že v Dalího obrazech prostor a čas splývají, jsou opět v dynamickém vztahu k sobě, jako jsou dynamické i jeho chorobně fantastické obrazy v obrazech a dynamicky chápané symboly. U Tikala je naopak prostor (v obrazech, o nichž jsme mluvili) spíše strnulým jevištěm, do něhož malíř zaklel úsek už uplynulého času. Panuje tu klid, mlčenlivé ticho, v němž zkameněly plasticky pojednané figury, lebky a rozpadlá torza, vzdálená daliiovské hnilobě svou fixací do jakéhosi mezičasu, milenci u člunu, v mdlém horkém poledním vánku třepotající se motýl apod. Napětí, konfliktnost situací a paradoxů, u Dalího tak akutně dynamických a drásavých, zde ztichly, zalily do prostoru a zastaveného času, jako např. nevěsta v jeho obraze nazvaném *Nocturno* (1944). Tento klid je typický sice pro Chirica, jemuž Tikal vděčí za mnohý podnět, avšak je blízký i celníku Rousseauovi a René Magrittovi, od něhož se liší snahou o nápodobu daliiovského iracionálna, které mu však zůstalo v podstatě cizí.

Snad nejvíce se Dalimu a jeho pojetí prostoru přiblížil v obraze *Invaze lásky* (1944) a zčásti i v plátně *Civilizace* (1944), kde vyjádřil relativnost prostoru a jeho nekonečnost zdánlivě za horizont klesající abstraktní složeninou z kornolých jehlanů a stereometrických útvarů. Zatímco v *Civilizaci* Tikal pouze využil Dalího koncepcí prostoru, převzal v *Invazi lásky* jeho prostorové pojetí doslova. Z nekonečné, perspektivně prudce ubíhající pláně se náhle vynořují nelogicky působící ojedinele roztroušené rozeklané hory. Hloubku prostoru akcentuje v popředí namalovaný fantastický útvar, v poměru k horám obrovský, složený z neurčitých rozměklých tvarů. Balancuje vysoko nad plání na tenké, drát připomínající konstrukci, což zdůrazňuje iracionálnost vyobrazení. Avšak opět skládá Tikal i tento obraz z několika podnětů. Motivicky vychází totiž z obrazu Mana Raye nazvaného *À l'heure de l'observatoire... les amoureux* (1932—1934), jehož reprodukci otiskl v roce 1935 časopis *Cahiers d'Art*.²⁴ Z motivu červených rtů, zaujímavých v obraze Mana Raye téměř celou plochu plátna (vznášejí se nad zešedlou krajinou s nízkým horizontem), sestavil Václav Tikal roj letek, jež zaplňují v miniaturním provedení oblohu klenoucí se nad obrovským hlu-

bokým prostorem. Obraz působí dynamicky a podivuhodně prostorově. V tom je nepochybně příbuzný plátnům Salvadora Daliho.

Odpověď na otázku po prostoru hledal Václav Tikal také v díle Yves Tanguyho. Je to patrné na plátnech *Rozkvetlý čas* či *Ztroskotání* (1944), v nichž prostorové relace jsou udány spíše věcmi samými, existujícími na pozadí neurčitých barevných pásů. Není zde ani horizont, ani krajina – jeviště. Ve *Ztroskotání* se věci vynořují z prázdna, vznášejí se a naklánějí zbaveny vši tíže – jako „ejakulace vesmíru“ Yves Tanguyho? jen stíny jimi vržené poukazují k jejich pozemskému původu.²⁵ Ve *Ztroskotání* dosáhl V. Tikal vysoce poetického snově fantastického účinku.

Rovněž problém barvy není v Tikalově díle tak jednoznačný jako u Daliho. Tikal s její pomocí často definuje zkonkretizovanou imaginární nebo i konkrétní realitu, zejména pokud jde o krajinu. Využívá jí, aniž o tom ví, spíše k podtržení zatrpklé melancholie nebo vyjádření nálady svých obrazů v duchu tradičního malování, než k onomu „fotograficky“ přesnému záznamu vnitřního modelu. To bylo ovšem dáno začátečnickými neobratnostmi Tikalova malířství. Od banálně realistických tónů v plátnech *Poslední věci člověka* nebo *Na jedné rovině* dospívá Tikal až k anilinově syrovým barevným kontrastům, jak je tomu např. v *Invasi lásky*, nebo k náladovým harmoniím obrazu *Iluze iluze*, které podtrhují jeho tichou, zamyšlenou atmosféru. Barva je zpočátku u Tikala jednak nositelem nálady, jednak se v ní projevuje malířova snaha po definici konkrétní, i když reálného původu. V tom málokdy dosáhl preciznosti obrazů Salvadora Daliho. Tikal si oblíbil ultramarin a berlínskou modř a využíval jich k vyjádření atmosférické hloubky obrazu vizuálně konkrétního ve smyslu Magrittova pojetí, a to i přesto, že měl nutkavou touhu napodobovat Salvadora Daliho. Barva pomáhá Tikalovi podobně jako Magrittovi spíše k definici vizuální zkušenosti (srovnej např. obraz *Poutník* 1944, *Poslední věci člověka*, *Iluze iluze* atd.), zatímco u Daliho je často odloučena od konkrétního předmětu a má spíše funkci expresivní.

Jisté nepochopení díla Salvadora Daliho Václavem Tikalem je velmi dobře patrné zvláště v rovině symbolických významů. Pro způsob, jakým přebíral podněty a vlivy Daliho, budou v tomto smyslu nejprůkaznější plátna *Doháňající věk* (1942), *Rozkvetlý čas* (1944), *Snící masturbant* (1944) a některá další. Nejvýraznější v tomto ohledu je obraz *Snícího masturbanta*. Je na něm vyobrazena jakási změť úponků postupně se měnících v neurčitý, nicméně dobře patrný skelet lidské postavy, završený fantastickou maskou v podobě lidské hlavy.²⁶ Tuto „smutnou“, kácející se a nahrblou, zcela bezvládnou postavu podepírají tenké, dlouhé tyče. Objevují se v menším měřítku rovněž v levé části obrazu, nesouce jakési hadrovité útvary, vzdáleně ne nepodobné Istlerovým obrazům *Pavučin*. Nacházíme je např. i v Tikalově plátně, nazvaném *Strach* (1944). Symbolický význam masturbanta podepíraného tyčemi nelze v Tikalově obraze logicky dosti dobře pochopit; to ukazuje na jeho převzetí odjinud. Roku 1930 uveřejnil Salvador Dalí v Editions surréalistes *Konkrétní ženu* a roku 1931 *Láska a paměť*. Jako titulního listu použil svého leptu, v němž vyobrazil v chum'ů barokních forem a planoucích kalichů hermafrodita pojídajícího výkaly. Vyobrazení doplnil veršem z kapitoly nazvané *Velký masturbant*. Strofa líčí kromě jiného velmi přesně a sarkasticky podobu hermafrodita. Jak známo, je motiv masturbanta v díle Salvadora Daliho v té době velmi častý. Závislost Tikalova obrazu je tedy už z tohoto nástinu dosti zřejmá.

Jaký má toto „malátné monstrum“ a jeho atributy smysl v díle Salvadora Da-

liho? Je nutné předeslat, že Salvador Dali zcela zproblematizoval symbolickou strukturu, obdobně jako výrazové prostředky nebo prostor v obraze a postavil je „na hlavu“, zejména svou tzv. paranoicko-kritickou metodou, kterou teoreticky vykládá už v uvedeném spise *Konkrétní žena*, a to jenom proto, aby jí mohl opět vnutil zcela libovolný smysl. Avšak právě v jeho díle není tato libovolnost tak absolutní, jak by si Salvador Dali přál. Její determinovanost je právě u něho velmi zřejmá. Svou metodou uvolnil procesy podvědomí a jejich průběhu dává smysl i jeho „nová“ symbolika. Došlo v ní jen k posunu symbolických významů z oblasti relativně objektivní platnosti do oblasti vysloveně individuální a subjektivní; tato symbolika tedy formuluje aspekty individuální a subjektivní. Byly-li teoreticky správné principy, z nichž vycházel surrealismus — včetně Salvadora Dalího a jeho metody — tím, jak navazoval na Freudovy vědecké výzkumy podvědomí, pak nutně zachycoval i ve výtvarném umění právě podvědomé aspekty ukazující na vrozené symbolické archetypy, vzpomínky z dětství a obsedantní představy. V tom byla také síla surrealismu. Rovněž lze říci, že neměla-li být paranoicko-kritická metoda Salvadora Dalího a surrealistická symbolika vůbec pouhou nezávaznou hrou, pak musí existovat i možnost její interpretace. V tomto smyslu bude zajímavé stopovat výklad symbolických atributů u Salvadora Dalího podaný Marcelem Jeanem a srovnat jej pak s obrazem Tikalova Sníčního masturbanta. V roce 1931 namaloval Salvador Dali obraz nazvaný *Stálost vzpomínky*. Zde se poprvé v jeho díle objevují ochablé útvary nazývané „měkké hodinky“ (*montres molles*). Přehýbají se měkce přes ostré hrany nebo visí jako hadry na větví stromu apod. Jsou umístěny zcela nahodile v barátní krajině. Dali tvrdí ve své teoretické studii *Dobývání iracionálna*, že slavné „měkké hodinky“ nejsou ničím jiným, než měkkým paranoicko-kritickým camembertem času a prostoru.²⁷ S tímto vysvětlením bychom se měli podle Dalího zcela spokojit. Existuje však možnost poněkud pochopitelnějšího a logičtějšího vysvětlení než to, které podává Dali — spíše než camembert připomínají tyto hodinky totiž jazyk. „Slovo ‚montre‘ má ve francouzštině dvojnásobný význam: jednak je to imperativ od slovesa ‚montrer‘ (ukazovati) a jednak název aparátu, který ‚montre‘ (ukazuje) čas. S tím se pojí dobře známý zážitek z dětství: lékař žádá nenocné dítě, aby mu ukázalo (montrer) jazyk, který je přirozeně měkký. Mohli bychom říci, že dítě ‚la montre molle‘ (jej ukazuje měkký — ale také: měkké hodinky). Iracionální a za těchto okolností dokonce znepokojivý charakter aktu ukazování může zanechat v duši dítěte hluboké stopy. Tak lze pro obraz ‚měkkých hodinek‘ (*montres molles*) najít velmi konkrétní motivaci v autentické vzpomínce z dětství, jak to potvrzuje název obrazu. Ten si malíř zvolil bez jakéhokoliv rozvažování; to je ovšem v každém případě všechno jiné jen ne svévole. Hodinky v obraze *Stálost vzpomínky* se podobají spíše jazyku než čemukoliv jinému.“²⁸ Už z tohoto rozboru jednoho díla Salvadora Dalího vyplývá ryze individuální a subjektivní povaha jeho četných obrazů. Vyznačuje se neopakovatelnými atributy jako nositeli významů ryze subjektivního charakteru, což umožňovala především specifická Dalím vynalezená „paranoicko-kritická“ metoda, která užívala nových výtvarných výrazových prostředků. Abychom však pochopili vztah Tikalova obrazu *Sníčí masturbant* k dílu Salvadora Dalího, musíme ještě jednou citovat Marcela Jeana: „Bylo by jistě velmi zajímavé, kdyby malíř sám podal pravdivé vysvětlení, avšak lze snadno pochopit, proč se tak vědomě nebo podvědomě skryl za matoucí symbol einsteinovského camembertu. Obraz měkkých hodinek není jen dvojnásobný, nýbrž mnohoznáčný: jazyk je také symbolem ochablého penisu. Dali byl stále pronásle-

dován strachem z nedostatečnosti. Zřetelně to ukazují četné, berlami podepírané malátné, neforemné bytosti, které Dali znovu a znovu maluje se stále velkou zálibou . . . Takzvaný bod Daliho, vrchol vši skutečnosti, není tedy nic jiného než Dali sám. Jeho chování mohlo Bretona a Eluarda snadno přivést na myšlenku o ‚Předstírání deliria‘, což vyložili roku 1930 v *Neposkvrněném početí*.²⁹ Ochablá, kácející se snová bytost masturbanta podepíraná tyčemi byla tedy Tikalem převzata z obrazů Salvadora Daliho, a nemá v Tikalově obraze žádný hlubší smysl. Dodatečné výklady, vycházející z vnějších okolností a z obecného významu atributů, jsou sice možné, nemohou však postihnout skutečný význam obrazu. Při této příležitosti bude dobré upozornit na poznámku Karla Teiga v proslovu k první Tikalově výstavě ve Fantových závodech v Praze, v němž mluvil o „paradoxně zaostřených formulacích a hypotézách v obrazech Daliho, které mohou být oprávněny jen individuálně, nejsou schopny zobecnění a vývojetvorné únosnosti“.³⁰ Závislost Tikalových malířských počátků byla jednoznačným výsledkem poněkud nekritického obdivu k dílu Salvadora Daliho. — Ošidnost tohoto přeludného obdivu, v němž pomalu vyprchává a rozkládá se sám surrealismus a jeho doktrína, pozná V. Tikal brzy sám a nastoupí cestu vlastního, surrealismem poučeného básnického přepisu světa.

Daleko větší důraz položil malíř ve svém obraze *Snící masturbant* na formální výstavbu obrazu. V kompozici vychází z metody „obrazu v obraze“, jak jej známe u Salvadora Daliho, kde se ale vyobrazení rozvíjí spontánněji a v jehož plátech je kompozice téměř podružnou věcí. Vlastní plochu plátna pokryl Tikal tmavou barvou, která vytváří jakýsi nedefinovaný, neurčitý prostor. Do něho zasadil nakoso postavené druhé, imaginární plátno, čímž dosáhl iluze prostoru, v němž se objevuje jiný prostor na jiném obraze. Plochu imaginárního plátna iluzivně protrhl výjevem se *Snicím masturbantem*. Tato iluzivnost jde do všech podrobností. Tikal zde malbou napodobil otřepeně okraje roztrženého plátna a v pravém rohu obrazu namaloval dokonce slepý rám vystupující pod trhlinou plátna. Tím navodil dojem, že obraz masturbanta není ve skutečnosti obrazem, ale že se rozvíjí v imaginárním prostoru, tj. za skutečnou plochou obrazu — tedy někde v iracionálnímu. V tom je patrná již vysoká míra technické dokonalosti, kterou Tikal vytěžil z výrazového aparátu surrealismu. Obraz chce být fixací neurčité představy vynořující se z podvědomí. Avšak ve své závislosti na symbolice Daliho, jak jsme poznali, není zcela adekvátní svému obsahu. V tom lze vidět svědectví Tikalova racionálního přístupu k surrealismu. Obraz zároveň naznačuje budoucí zájmovou oblast Václava Tikala, která bude směřovat k řešení výtvarných otázek moderního malířství, tak jak na to ukazují i jeho plátna *Létající lodí*, *Astrofyzické věže*, obraz *Hold Einsteinovi* apod.

Jak vyplynulo z předchozího pokusu o kritickou analýzu některých obrazů, nese rané dílo Václava Tikala zřejmé stopy eklekticismu. Jeho tvorba na počátku čtyřicátých let, kdy začínající umělec hledal svůj vlastní výraz, je rozkolísaná a opírá se o četné vzory, z nichž byl pro V. Tikala patrně nejpřitažlivější právě Salvador Dali. Avšak zatímco v Daliho obrazech, jak jsme viděli, šlo spíše o jakousi vizionářskou činnost ne nepodobnou průběhu furibundního deliria, vychází Tikal často ze sujetu — *Poslední věci člověka*, *Mythus*, *Lidice*, apod. „ . . . od počátku v nich šlo o vyjádření nové, aktuální tematiky, pro niž mu ještě chyběly vlastní, adekvátní výrazové prostředky . . .“³¹ „Tikalova výtvarná imaginace tíhne totiž k noetickému objektivismu, není nástrojem konfrontace a konfliktního ‚krátkého spojení‘ mezi subjektem a objektem. Tikalova imaginace ne-

miří k subjektu, ale k objektu — a to i v tom případě, miří-li na subjekt sám; i v tom případě nejde o projekci aktuálního napětí subjektu, nýbrž o imaginativní uchopení subjektu jako předmětu poznání, o výtvarné postižení podstaty, esence subjektu v jeho klíčových situacích, o jeho kategoriální či typologické uchopení; nejde o individuaci, nýbrž o zobecnění.³² V tom smyslu bylo rané dílo Václava Tikala nepochybně blízké spíše tvorbě René Magritta, i když nesmíme zapomínat, že navazovalo také na dílo Henriho Rouseaua, Giorgia de Chirica, Salvadora Dalího, Mana Raye, Yves Tanguyho ap. Václav Tikal zpočátku často maloval „s velkou pokorou prostředků své přesné, nejednou naivní obrazy v banálně realistických barvách, rovnající se . . . ilustracím nebo dokumentům . . .“³³ Vypráví v nich o pesimismu a hluché prázdnotě válečných let. V tom také spočívá jejich hlavní význam. Chceme-li je takto vnímat, pak musíme nechat stranou kritický rozmysl.

POZNÁMKY

¹ Citát je vyňat z rozhovoru Jindřicha Chaloupeckého s Václavem Tikalem, uveřejněného v katalogu k výstavě *Václav Tikal + 4 (Jiří Balcar, Václav Kmil, Eva Kmentová, František Pacík)*, která proběhla v květnu 1965 v galerii Václava Špály v Praze.

² Srovn. B. Mráz, *Umění jako mýtus a mýtus o umělci*. Výtvarné umění 2 (1967), str. 54; J. Vykoukal, *Václav Tikal*. Katalog k Tikalově výstavě v galerii výtvarného umění v Ostravě (jaro 1967); ke spořilovským surrealistům patřil Robert Kalivoda, Libor Fára, Zbyněk Havlíček.

³ V. Zykmond, *O skupině Ra*. Výtvarné umění 4 (1966), str. 185; Václav Tikal neměl tehdy zřejmě ještě vyhraněný vztah ani k surrealismu vůbec, ani k pražské Surrealistické skupině. Proto odpověděl na dopis V. Zykmonda, že začal malovat teprve nedávno (v roce 1941) a že jeho poměr k surrealismu, mimo dílo Dalího, není jednoznačný. K pražské Surrealistické skupině měli již tehdy vyhraněný vztah patrně všichni budoucí členové skupiny Ra; zejména asi V. Zykmond, Z. Lorenc, J. Istler, L. Kundera, B. Lacina, kteří cítili zřejmě dosti výrazně, a to již před válkou, že jde o generační rozpor. Někteří z nich se totiž pokoušeli již před vypuknutím druhé světové války o vstup do pražské Surrealistické skupiny, byli však jejími členy odmítnuti. To byl patrně také důvod, proč usilovali už během války o vytvoření samostatné skupiny mladých, surrealismem zaujatých umělců. Přispěl k tomu patrně i jejich „nesouhlas“ s bretonovskou teoretickou doktrínou. Měly je tedy vázat spíše svazky organizační, než vyhraněné skupinové teoretické postuláty, což vysvitá z faktu, že skupina Ra neměla zpočátku žádného teoretického vůdce ani mluvčího. To byl důvod sice vnější, nicméně důležitý. Časem se pak ukázalo i jejich shodné stanovisko k surrealismu a na konec je stmelila názorová shoda.

⁴ První Tikalova výstava se uskutečnila v roce 1945 ve Fantových závodech v Praze a téhož roku putovní výstava SVU Mánes, 1946 to byla účast na členské výstavě SVU Mánes v Praze a na výstavě v galerii La Boétie v Paříži, nazvané *Art Tchécoslovaque 1938—1946*. V roce 1947 vystavuje na společné výstavě skupiny Ra v Praze a v Brně. Téhož roku obesílá výstavu nazvanou *Generace Mánesa 1939—1947* v Praze, výstavu *Moderne Kunst der Tschechoslowakei* v Kunstmuseum v Luzernu a opět výstavu skupiny Ra, tentokrát v Budapešti, nazvanou *Czehslovak szurrealistak*. Roku 1958 má soubornou výstavu v Čs. spisovatelii v Praze a je zastoupen na Světové výstavě v Bruselu, 1960 na XII. trienále, 1962 na Mezinárodní výstavě současné keramiky v Praze, 1963 v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou — *Umění 1900—1963 a 1964* opět na nezveřejněné výstavě v Hluboké nad Vltavou, nazvané *Imaginativní malířství 1930—1950* a na výstavě v Bruselu v Musée Ixelles, pod názvem *Phases, 1965* na výstavě *Autour du Surréalisme* v Caen, *Arte e resistenza in Europa* v Bologni, *Surrealismo e Arte fantástica-VIII. Biennale* v Sao Paolo, *Tschechoslowakische Kunst Heute-Profil* v Bochumu. V téže roce měl samostatnou výstavu v Ústí nad Orlicí, výstavu nových obrazů v galerii Václava Špály v Praze a v Divadle za branou v Praze.

⁵ Ostravskou výstavu uvedl v katalogu J. Vykoukal.

⁶ Otištěno v katalogu *Václav Tikal — Malířské dílo 1941—1965*, u příležitosti retrospektivní

- výstavy díla V. Tikala v Krajské galerii výtvarného umění v Hradci Králové, uspořádané v roce 1965.
- ⁷ M. L a m a ě, *Tikalovo malířské dílo*. Literární noviny XIV (1965), č. 44, hodnotí V. Effenbergeryův doslov ke katalogu výstavy.
- ⁸ B. M r á z, *Umění jako mýtus a mýtus o umělci*. Výtvarné umění č. 2 (1967).
- ⁹ B. M r á z, l. c., 54.
- ¹⁰ M. L a m a ě, l. c., 5.
- ¹¹ K. T e i g e — úvodní proslov na vernisáži první výstavy Václava Tikala, uspořádané ve Fantových závodech v Praze — otiskeno v katalogu výstavy v Krajské galerii v Hradci Králové 1965.
- ¹² K. T e i g e, l. c., nepag.
- ¹³ K. T e i g e, l. c., nepag.
- ¹⁴ *Václav Tikal + 4* (katalog), l. c., nepag.
- ¹⁵ B. M r á z, l. c., 59.
- ¹⁶ M a r i o d e M i c h e l i, *Umělecké avantgardy 20. století*. Praha 1964, str. 164.
- ¹⁷ B. M r á z, l. c., 57.
- ¹⁸ M. J e a n, *Geschichte des Surrealismus*. Köln 1961, str. 220.
- ¹⁹ Srovn. Katalog *Václav Tikal — Posmrtná výstava malířského díla 1941—1965*, Dům p. z Kunštátu, Brno (květen 1966); Mánes, Praha (leden 1967), obraz byl vystaven pod č. 1.
- ²⁰ Srovn. J. S e d l á ř, *Ilustrace B. Laciny k Máchovu Májí*. SPFFBU F 11 (1967), str. 53 — srovn. zde problém tzv. surrealistického „skladu zátiší“ (natura mortua), blízký romantickému hromadění atributů — např. u K. H. Máchy, viz citál ze Sabinova záznamu „... chovám v sobě valný sklad podobných obrázků. Až se jen z těch démonických živelů vymluvim...“
- ²¹ M. J e a n, l. c., 236; Breton říká, že „1933 dostává své místo na obraze skutečný motýl, aniž by se to, co ho obklopuje, ztratilo v prachu“; na tento symbol navazuje patrně i obraz V. Tikala.
- ²² Srovn. obraz *Au pays de la nuit* (1928), reprodukován v publikaci P. Waldberga, *Le Surréalisme* (Skira). Paris 1962, str. 79, *Le temps menaçant* (1928), str. 80, *La condition humaine II* (1935) str. 82; M. J e a n, l. c., — obrazy *Tak žije člověk* (1934), str. 179, *Perpetuum mobile* (1934), str. 176, *Smělý spáč* (1930), str. 182 atd.
- ²³ M. T a p i é, R. M o r s e, *Dalt, A Study of his Life and Work*. New York 1958; zde srovn. reprodukce obrazů *Vilém Tell* (1929) a *Děsivá hra* (1929) na str. 24 nebo vk nize M. J e a n, l. c., 201 atd.
- ²⁴ Reprodukováno v *Cahiers d'Art* 10 (1935), str. 127; P. W a l d b e r g, *Le Surréalisme*, l. c. 112 atd. srovn. s reprodukcemi v článku V. Z y k m u n d a, *O skupině Ra*, l. c. 185.
- ²⁵ Srovn. reprodukce obrazů Yves Tanguyho u M. J e a n a, l. c. 169—173 nebo u P. W a l d b e r g a, l. c. 75—77 apod.
- ²⁶ Srovn. M. J e a n, l. c. 236 — Breton mluví na počátku 30. let o rostlinách-skulpturách, v nichž se mísí vegetabilní prvky s kujným železem, o kořenech smokvoneň, z nichž vyrůstá chochol z peří, o obrazech se skutečnými listy a skutečnými motýly atd.
- ²⁷ M. J e a n, l. c., 217.
- ²⁸ M. J e a n, l. c., 217.
- ²⁹ M. J e a n, l. c., 218.
- ³⁰ K. T e i g e, viz proslov k první Tikalově výstavě.
- ³¹ F. Š m e j k a l, *Václav Tikal. Posmrtná výstava...*, str. 8.
- ³² R. K a l i v o d a, *Imaginace a poznání*. Orientace č. 2 (1966), str. 38—39.
- ³³ Výstižná charakteristika díla R. Magritta M. J e a n e m, l. c., 178, z níž výňatek, jak se zdá, dobře charakterizuje rovněž některá raná díla Václava Tikala. Svědectvím o ilustrativním charakteru Tikalových obrazů, které vycházejí spíše z předem daného sjetu, je následující citace — K. Č a p e k, *Poslední věci člověka* (1929). *Povídky z druhé kapsy*. Praha 1961, str. 297—300: „Být odsouzen k smrti je hrozná zkušenost“, děl nato Kukla. „Já to znám, protože jsem kdysi prožil poslední chvíle před svou vlastní popravou. To se rozumí, že to bylo ve snu; ale sen patří stejně k životu člověka jako co jiného, třebaže jen tak na okraj. Na tom okraji už mnoho nezbyvá z tvé zamenitosti, člověče, nic z toho, čím se naparuješ v životě; ještě tam zbývá pohlaví, strach, samolibost a několik jiných věcí, za které se většinou stydiš; snad to jsou poslední věci člověka...“

REMARQUES SUR LES PREMIERS OUVRAGES DE VÁCLAV TIKAL

La présente étude traite des premiers ouvrages du peintre surréaliste tchèque Václav Tikal, né le 24 décembre 1906 à Ptenín. A partir de 1936, Tikal visitait, sous forme de consultations, la section de la peinture à l'Académie des Beaux-Arts à Prague où travaillait à cette époque comme professeur Jakub Obrovský. Mais l'Académie ne lui apprit pas beaucoup de choses sur le métier de peintre. C'est pourquoi il cherchait, à partir de 1941, autre part les sources de sa formation. Au début de sa carrière artistique, il imitait H. Rousscau. Quand Tikal eut connaissance de la revue française *Minotaure*, publiant de nombreuses reproductions des peintres surréalistes et de ses prédécesseurs, il s'inspire de l'oeuvre de G. de Chirico et bientôt aussi de celle de Salvador Dalí. Mais l'esprit compliqué de Salvador Dalí resta un peu étranger au caractère conciliant et mélancolique de Tikal. C'est pourquoi Václav Tikal, comme le montrent les expositions posthumes de son oeuvre (il mourut le 26 novembre 1965), devint un épigone dépendant complètement des tableaux de Dalí, dont il n'a pas compris la polyvalence et le caractère hiéroglyphique et énigmatique, surtout sur le plan symbolique. La présente étude analyse la façon dont se réalisait l'imitation de Dalí dans quelques peintures typiques de V. Tikal, créées dans les années 1941—1944. Les tableaux où Tikal se réclame de Dalí de la manière la plus manifeste, sont *L'Age qui s'éteint* (1942), *L'Illusion de l'illusion* (1943), *L'Invasion de l'amour* (1944). Dans celui-ci, le peintre utilisa le motif des lèvres du tableau de Man Ray *A l'heure de l'observatoire*... les amoureux (1932—1934), dont la reproduction fut publiée en 1935 dans les *Cahiers d'Art*. C'est surtout dans le tableau *Le Masturbé rêvant* que le caractère épigone de Tikal à cette époque se manifeste de la façon la plus frappante. L'article prouve ce fait en se fondant sur le sens tout à fait individuel et subjectif de la symbolique de Salvador Dalí, tel qu'il fut indiqué par Marcel Jean dans son *Histoire du surréalisme*, surtout dans l'analyse des fameuses „montres molles“ du tableau *La Persistance de la mémoire* (1931), et des êtres fantastiques, débiles, appuyés sur des béquilles, que Marcel Jean comprend comme symboles de „l'insuffisance“ sexuelle de Dalí. Le caractère épigone de l'oeuvre de Tikal découle de son admiration enthousiaste du sarcasme dans l'oeuvre de Dalí, où se dissolvait lentement la force originelle de l'expression surréaliste. V. Tikal l'a bientôt compris et, ayant rejeté cette imitation du point de vue de l'évolution absolument inacceptable, il prit un nouveau chemin, tout à fait original, menant vers la transcription poétique de la réalité. Cette évolution se réalisa à l'époque où Tikal fut le membre du groupe surréaliste Ra, dont les activités commencèrent déjà à la fin de la deuxième guerre mondiale et en public surtout après 1945.

La présente étude est un essai d'appréciation objective des premiers ouvrages de Václav Tikal. La comparaison dont nous venons de parler, nous a servi en même temps de base pour formuler certaines conclusions en ce qui concerne la dépendance de l'oeuvre de Dalí sur le plan des moyens d'expression. On a vu que l'expression moins compliquée de René Magritte était plus proche de Tikal. Celui-ci s'approche de Magritte par la dimension humaine de son oeuvre qui se fait voir dans la conception de l'espace, des couleurs et dans l'interprétation mélancolique et aigrie des contradictions de ce monde, par laquelle cette oeuvre n'est pas très loin du romantisme. En ce qui concernait le problème de l'espace, Tikal cherchait, au début de sa carrière artistique, le modèle dans l'oeuvre d'Yves Tanguy. Le témoignage le plus probant en est le tableau *le Naufragé* (1944), très proche de ces oeuvres de Tanguy qu'on désigne souvent sous le nom „d'éjaculations de l'univers“.

Le caractère essentiel des premiers ouvrages de Tikal est l'éclectisme dû, comme nous l'avons dit, au fait que Tikal cherchait des procédés d'expression propres à lui et qu'il les a trouvés assez tard, seulement à la fin de la deuxième guerre mondiale. Malgré la dépendance des modèles, les tableaux de Tikal remontant à l'époque de la guerre, ont une place précise dans l'évolution culturelle chez nous, surtout sur le plan thématique. Ils évoquent l'atmosphère sans espoir et pessimiste des années de guerre. Leur inspiration fut, comme l'a dit Karel Teige, „la haine et la révolte de la vengeance“.

Traduit par Jaroslav Fryčar