

Píše Marie Langerová

(E*forum, 28. 01. 2015)

Josefu Vojvodíkovi

V katalogu výstavy **Zbyněk Sekal a Japonsko** (Plzeň, Masné krámy, červen–září 2014) připomíná kurátorka Marie Klimešová text Zbyňka Sekala *Ralentir travaux LXV.*, vydaný ve *Výtvarném umění* v roce 1966. Ukazuje se totiž jako zásadní také pro porozumění jeho pozdní, nenápadné, ale jak je vidět o to hlubší vášni k japonskému životu. Sekal se tu rozhovořil o situaci umělce, o stavu, který v něm vyvolal nápis „*zpomalit, pracuje se*“ – používaný při opravách silnic. A který jej vyprovokoval jít, v inspiraci surrealistickými nalezenými objekty (v mládí se pohyboval v okruhu spořilovských surrealistů), za důsledky jazykové výzvy, kterou předkládá. *Ralentir travaux* je původně název kolektivní sbírky René Chara, André Bretona a Paula Eluarda, která vznikla mezi 25. a 30. březnem 1930 v Avignonu a ve Vaucluse a které dala název silniční tabule, na niž při cestování narazili.

V nápisu, jak jej čte Sekal, se od paradoxu jazykového výrazu odhaluje konkrétní pozice člověka ve světě. Je sám překážkou, která mění pohyb přicházení ke světu v zastavování, v nepříčinnivou, „trpnou jistotu“. *Ralentir travaux* nás z paradoxu řeči odkazuje k paradoxu tvůrčí práce. Ten spočívá v touze umělce po dokonalém, „hotovém“ tvaru a v práci uskutečňované v nespravitelně nehotovém, stále rozpracovaném, a tedy neuchopitelném světě. Jazyk nás tak svým paradoxním způsobem zasahuje v nečekané, ale všední situaci života a odkazuje nás k zpomalení, zastavování, reflexi, v níž se otevírají, zdvojují, zmnožují, znejasňují, ale také nově ukazují a zpřesňují významy věcí. (Života)tvorba se v této situaci otevírá k nové práci, která umělci klade otázku základní: Jaký je smysl umění?

Výstava *Zbyněk Sekal a Japonsko* upozornila na jev, který je důležitou součástí českého moderního poválečného umění. Nejde tu jen o „orientalismus“ jako jedno z témat „západní“ kultury, nýbrž o hledání nového jazyka umění v poavantgardní době, kterého se dobírala generace umělců padesátých let. S ním souvisí i otevřenost vůči jiným kulturním vzorcům, pozorný pohled na konkrétní životní situace – a jejich vyjadřování. Současná česká umělecká historie již naznačila význam literatury a filosofie pro české výtvarné umění a jejich návaznosti na informální malbu, novou citlivost, na nové vnímání předmětnosti písma i prázdného prostoru ve vizuální poezii, k experimentům, které odkazují na Kazimira Maleviče (například v díle Karla Malicha, Zdeňka Sýkory i Jiřího Koláře), k čistým plátnům Fontanovým, ke skupině Zero, i na objevování taoismu a zenbuddhismu v šedesátých letech. V českém umění se tato hledání vážou také na nové strukturování malby pomocí záznamů, deníků, literárních

svědectví a obecně literárních postupů, které se stávají inspirací pro výtvarné zobrazování. V okruhu umělců kolem Zbyňka Sekala se to týká především znovuobjevování díla Franze Kafky anebo čtení Martina Heideggera poválečnou generací výtvarníků. Je to hledání jiného výrazu nikoli jen cestami obrazového vyjadřování, ale také prostřednictvím zpráv o světě a o situacích člověka v něm, jaké poskytuje literární jazyk a jeho způsob rozvrhování smyslu. Zdá se, že právě tyto vztahy k jazyku a jeho struktuře významů mají také dopad na obraz v tom smyslu, že je v mnohem větší míře podrobován analýze, a to na všech rovinách zpracování v samotném procesu tvorby.

Pro tvorbu Zbyňka Sekala byly tyto vztahy k literatuře a myšlení o to důležitější, že sám překládal z němčiny (Franz Kafka, Peter Weiss, Günter Grass ad.) a už za pobytu v Bratislavě (od roku 1953) posílal svým přátelům nejen překlady - svědčí o tom korespondence z roku 1953 s Mikulášem Medkem -, ale také úvahy o „budoucnosti surrealismu“. Medek píše Sekalovi 19. 10. 1953: „Zbyňku, posílám jednu z dvou Kafkových próz (První žal), jejíž překlad od Tebe mám. Druhou (a je to ta, ve které je tesáno jméno K. na náhrobek) jsem měl sebou v Čejkovicích a ještě s mnohým jiným jsem ji tam zapomněl“ (Texty, Torst 1995, s. 158). Medek snad myslí povídku Trápení; druhou povídkou je Sen (první překlad pořídil G. Janouch v roce 1929 pro Starou Říši, viz F. Kafka: Povídky I, Nakladatelství Franze Kafky 1999, s. 343). V této souvislosti připomeňme, že několik Kafkových povídek se objevilo v překladu Karla Projzy v roce 1947 v Chalupeckého Listech, kde bylo také ohlášeno souborné vydání Kafkaova díla v nakladatelství V. Petra. Sekalovy překlady vyšly v Novém životě v roce 1957 (č. 4) pod titulem Z črt a povídek Franze Kafky: Rána na vrata dvorce, Jezdec na uhláku, V noci, Odjezd, Kormidelník. Překlady uváděla stať Vladimíra Dubského a Milana Hrbka O Franzi Kafkovi. Proměnu vydalo v Sekalově překladu a úpravě a s fotografií E. Medkové na obálce v roce 1963 SNKLU (viz též M. Judlová: Zbyněk Sekal: Práce z posledních let, Galerie hl. m. Prahy 1997). Předchozí překlad L. Vrány a F. Pastora vyšel již v roce 1929 ve Staré Říši. Judlová uvádí také Sekalovy překlady Marxe, Feuerbacha, Clausewitze, Šestova (Dostoiewski und Nietzsche) a z dalších mj.: Grabbeho Don Juan a Faust. Žert, satira, ironie a hlubší význam; P. Weiss: Stín vozkova těla; G. Grass: Kočka a myš. Z Feuerbacha překládal Sekal hutně: v roce 1953 vyšly Přednášky o podstatě náboženství, v roce 1954 Podstata křesťanství, roku 1959 Zásady filosofie budoucnosti a jiné filosofické práce. Z hlediska Sekalovy životní zkušenosti s nacistickým vězněním - od roku 1941 do konce války v táborech Terezín a Mauthausen - lze rozumět také jeho zájmu o mechanismy války a vojenské systémy: to je případ Carla von Clausewitz (O válce, 1959) a Franze Mehringa (Válka a politika, 1961, přel. Ant. Pospíšil za Sekalovy spolupráce). O zaujetí tématem války a prožitkem násilí svědčí i jeho komentáře, například ke Grassovi; pozoruhodná je také historie jeho spolupráce na knize Ezop: Sedm zpráv z Hellady (1962), kterou z němčiny (kam ji z řečtiny převedl A. Bronner) přeložili Otakar Šetka a Jindřich Pokorný a k níž Sekal napsal zasvěcený doslov „K profilu Arnolta Bronnera“.

Sekal se rovněž zabýval filosofií Martina Heideggera předčítanou na bytových seminářích (jak svědčí také jeho korespondence s Egonem Bondym), diskutovalo se

prý o ní ve vztahu k marxismu. Tyto diskuse, čtení a úvahy přecházejí ale také v šedesátých letech ve vstřícnost k taoismu a zenu – směřoval k němu, jak svědčí deníky, například Čestmír Kafka svými strukturálními obrazy a Bílými obrazy z konce šedesátých let. I pro jeho tvorbu bylo důležité setkání s japonskou kulturou v roce 1970, při přípravě čs. pavilonu na Světové výstavě v Ósace a následné cesty do Japonska. Také u Zbyňka Sekala jde, po raných vlivech surrealismu, o potřebu určitého výrazového minimalismu (M. Klimešová připomíná v souvislosti se Sekalovou tvorbou japonskou estetiku wabi-sabi) a transparentnost, která stojí svou zahloubaností a zároveň metodičností situačních popisů na hranici všední předmětnosti a absurdity. To můžeme vidět právě i na typu literatury, kterou Sekal překládal, četl a o níž také s přáteli výtvarníky i spisovateli diskutoval. Výstava v Plzni, soustředěná k pozdnímu Sekalovu setkání s Japonskem, ukazuje tedy na něco zásadního již v raných inspiracích českého umění.

Tvorba Zbyňka Sekala jde cestou průzkumů každodenních situací a událostí: jeho deníkům z Japonska udávají ráz mechanismy osobního života, opakování denních úkonů, rituálů a zase pokusů o vybočení, které by vedly k vlastnímu objevování a prožívání nového prostředí. Právě tím jako by nám otevíraly mapu nikoli jen denních událostí v životě umělce, byť jsou sebezajímavější, ale sám proces pořádání jeho vztahů ke světu: „20. února 1989, pondělí, půl deváté ráno. Tokyo. Sedím u stolu v kuchyni, piju kávu, kouřím gauloisku... Měl bych tady aspoň na čas žít a pracovat. [...] Čtvrtek 23. února 1989, asi tak devět hodin ráno. Sedím ve Vídni u jídelního stolu, piju kávu, kouřím gitanku. Je tu ticho...“ Čteme v těchto písemných záznamech rytmus Sekalovy výtvarné tvorby, její cestu krok za krokem a založení v pravidelném řádu věcí, i její blízkost literární rozpravě, jejím možnostem rozkládání, časování, strukturování – a tvarování. Jsou to, dá se říci, časové úvahy o situacích a lidských povahách, i o jejich způsobech založení v různorodých kulturách, kulturních vzorcích. Souvisejí se Sekalovými hluboce zakořeněnými potřebami hledání pozic individua, člověka-cizince ve světě. A to i v doslovném geografickém smyslu – vytvářením jakýchsi map-svědectví. Jeho záznamy můžeme číst jako pokračování cesty sebehledání, která je zároveň ověřováním životní autenticity a umělecké identity. Je to zdá se úkol, který vychází z náhledu chybění a ztrát, k nimž dává vodítko Sekalův životopis, zkušenost exilu. Zbyněk Sekal se narodil v roce 1923 v Praze, v padesátých letech žil v Bratislavě, 1969 emigroval do Berlína, usadil se ve Vídni, kde zemřel v roce 1998. Jeho pobyt v Japonsku byl pozdní (1989) a krátký, avšak mimořádně intenzivní. Vlastně byl, dá se říci, jakýmsi dovršením ralentir travaux. A výstava také důrazně ukázala tuto „práci“: Sekalovu tvorbu jako monument zastavování, který nám dává pocítit vědomí proudícího času, rozmanitost a nekonečnost dění, v němž všechny difference srůstají v tvary, systémy, poruchy, zvláštní organismy, až se stanou hotovým dílem naléhavého klidu.

Smysl umění se tu ukazuje ve své autenticitě, která také podle Sekalových prohlášení spočívá v rozervě, paradoxu: umělcovo místo je uvnitř dění, uprostřed naléhání bezprostřední přítomnosti, uvnitř časového napětí. Jeho dílo vyrůstá z konkrétních situací a otázek, které svět člověku klade. Odtud ale umělec dává vzniknout objektu,

dokonalému tvaru, který už tomuto (nehotovému) světu nenáleží, jemuž se vymyká. Jak píše Sekal v *Ralentir travaux*: „Hotové tvary, které umělec vkládá do světa, v němž žije, a které do něho nevyhnutelně nenáleží, jsou, byť na nich bylo sebevíce zjizvených složek obdobných světu, vždy něco jiného, cizího, nepatřičného, a to je také jejich funkce i smysl“ (*Výtvarné umění* 16, 1966, č. 1, s. 21-23; převzato ze sborníku *Výtvarné umění 1951-1971, 1990-1996*, ed. J. Hůla, Archiv, Kostelec nad Černými lesy 2008, s. 142-143).

Stojíme tu na hranici monumentu a dokumentu a dá se říci, že z japonského odstupu se tento smysl umělcovy tvorby a pojem její autenticity, spočívající v držbě rozervy a hraniční pozice mezi pohybem a trváním, řádem a nevysvětlitelnou poruchou, snad ještě zvýrazňuje. To výstava dobře ukázala také způsobem instalace a v konfrontaci Sekalova díla s japonskými užitnými předměty, jejich materiály a formami. Z celku pak můžeme zahlédnout i podobnosti a rozdíly, stejně jako určitá paradoxní rozlomení, v souhrách a distanci, o kterých vypovídají také umělcovy záznamy z japonského pobytu: „V Asakusa a dnes v Ueno mi bylo vcelku dobře, jediné, co mi vadilo, bylo mé nejaponské vzezření. Dalo by se tu určitě žít, kdyby se splnily nesplnitelné předpoklady, ale má cizost, už beztak katastrofální kdekoli v Evropě, by tu byla umocněná do nejzazší krajnosti...“ (neděle 5. února 1989, sedm hodin večer, Tokyo. „Sekalovy deníkové záznamy [21. ledna - 27. května 1989]“, in M. Klimešová: *Pozdrav daleké země, pozdrav daleké zemi. Zbyněk Sekal a Japonsko, Arbor vitae* 2014, s. 70).

Ze Sekalových prací dýchá odpovědnost umělce ke kulturnímu kontextu, ze kterého tvoří a do kterého své dílo zpět vkládá. A tak je to i s přístupem k japonskému prostředí, s průzkumem jeho řádu, příbuzností a odlišností, detailů, na něž naráží mimo oficiality, na ulici, v umění řemeslné práce. Jsou to výpravy do uspořádání běžného života, z jehož pozorování postupně vznikají návaznosti. Je příznačné, že Sekalovy práce inspirované japonskou kulturou spočívají právě v navazování, přepracování či dotváření jeho starších projektů. Týká se to jak použití materiálu (dřevo, kov, kámen), tak charakteristických opracování - skládaných obrazů a objektů, masek a drobných tvarů. A také jejich jemné haptiky, i těch objektů, které si svou monumentalitu podržují i přes miniaturní provedení (sem patří i bronzový Vratká stavba, Stůl).

Kdysi ukázal Sekal autenticitu díla jako jeho podmínku - a v jeho celosti jako nedefinovatelné a pohyblivé místo rozporu. Jako místo paradoxu, které je ale součástí trvalého řádu věcí. Tento řád Sekal formuluje ve vztahu umění a svobody. Přestože původní výzva zabývat se výrazem *ralentir travaux* vyšla ze surrealistického prostředí (a Bretonova zaujetí vztahem jazykového vyjádření k předmětu a události imaginace, kterou vyvolává v jejich disparátnosti), klade požadavek omezování svobody jako podmínku uměleckého řádu. Můžeme mluvit o střídmosti až přísnosti, kterou umělec projevuje. Teprve odtud, z tohoto omezení, vystupuje pojem uměleckého řádu jako nevysvětlitelný, otevřený běhu věcí: „Umělcova svoboda, kterou leckdo pokládá za cosi pomyslného, je reálná právě v tom, že umělec nemusí dílo vytvořit, tj. může je nevytvořit. Skutečná, opravdová tvorba záleží nikoli v dobytí a prosazení jakési

pomyslné svobody, prohlašované za živnou půdu tvorby, nýbrž právě v překonání, odstranění té základní, jediné reálné svobody, která je sama v sobě neplodná a může nést plody, jenom když je nahrazována řádem. Ale takový řád ustavuje umělec sám. Na čem jej buduje, z čeho jej čerpá, se dá jen zčásti uspokojivě a prokazatelně vysvětlit povahou prostředí a jeho osobním založením. Zčásti, alespoň použitelnými prostředky, je nevysvětlitelný.“

Můžeme mluvit o nutném setkání Zbyňka Sekala s Japonskem, které se ukázalo jako zvláštní spojení řádu, přesnosti a dokonalé systematickosti s rysem nevysvětlitelného v umění.

www.ipsl.cz