

Igor Zhoř: Cestou od vidění ke zření

Počátky

Školou umění byl pro Jánuše Kubíčka otcovský dům. Nikoli jen otcův ateliér, v němž vídal vznikat mnohá sochařská díla, ale také stěny bytu s rozvěšenými obrazy soudobých českých autorů. Do brněnského domu Kubíčkovy rodiny chodili výtvarníci a spisovatelé a právě oni zasahovali do zálib i činů výtvarně nadaného mladíka: spisovatel Jiří Mahen, v té době vůdčí postava moravské literatury, mu koupil první krabici barev. Slezský grafik Ferdiš Duša daroval šestnáctiletému hlubotiskový lis. Jan Trampota, jeden z největších zjevů meziválečné české krajinomalby, ho zasvětil do práce s voskovým pasterem.

Když Jánuš Kubíček 1941 maturoval, byla válka, vysoké umělecké školy byly zavřeny. Přihlásil se proto ke studiu na brněnské Škole uměleckých řemesel, zároveň však byl přijat do Syndikátu českých výtvarných umělců a získal tím statut profesionála. Ve své generaci nebyl zdaleka sám, spolu s ním nastoupili do výtvarného života města ještě i další mladí jeho věku. Lišil se od nich ovšem v tom, že neusiloval o dokončené umělecké vzdělání (v katalogu svých prvních výstav žádné školení neuvádí) a k tvůrčímu konání se cítil plně připraven především praxí a přímým vlivem rodinného prostředí.

Velmi záhy poznal víc než mnozí za roky ve školním ateliéru. Znal mnoho historických faktů (starší sestra studovala dějiny umění), bezprostředně se setkával s výtvarnými díly a s tvůrčími osobnostmi, od nichž slýchal formulovat podnětné soudy o umění minulosti i současnosti. Přitom si osvojoval jednu z nejdůležitějších deviz umělce - etický (to znamená navýsost opravdový a do krajnosti angažovaný) vztah k tvorbě. Právě v tom tkví podstata oněch "domácích zisků", které si odnášel do života, že se naučil chápat umělecké tvoření jako vážné poslání, které se neřídí potřebou konjunktury, ale žije především z nejvyšších principů osobní mravnosti.

První vystoupení



Není příliš důležité, že mladý Kubíček miloval Vincenta van Gogha. Ve čtyřicátých letech to u mladých talentů nebylo žádnou výjimkou. Významnější bylo, že zblízka zažil vliv Jana Trampoty. Několik jeho krajin měl doma neustále na očích a malířovy přímé rady mu pomáhaly překonávat začátečnické problémy. Je třeba vědět, že Trampota byl sice krajinář, ale rozhodně ne "náladkář" ovládaný impresiemi. Jeho cílem byla skladebnost, výstavba, vztahy hmot; asi proto se zprvu těžce rozhodoval mezi malířstvím a sochařstvím. Arsen Pohribný o něm kdysi napsal, že toužil "dosáhnout krásného obrazu i za cenu zkeslení modelu". Trampotovo směřování za krásným obrazem bylo a trvale zůstalo východiskem i pro Jánuše Kubíčka. Trampota přivedl nadaného mladíka k Cézannovi a také k hledání klasičnosti,

tedy rovnováhy a harmonie. O tom ještě uslyšíme.

Jánuš Kubíček vystoupil na veřejnost velmi záhy: ve čtrnácti vystavuje kresby a totemy v Mahenem zřízené dětské čítárně Městské knihovny, v sedmnácti se představil na studentské výstavě v brněnském uměleckoprůmyslovém muzeu a v devatenácti získává za své obrazy první cenu v mládežnické umělecké soutěži. Sotva plnoletý je nejmladším hostem výstavy pražského spolku Mánes a v témže roce (1943) jsou jeho práce poprvé přijaty na výstavu SVU Aleš v Brně, kde mu připravily cestu k řádnému členství v tomto uměleckém sdružení. Motivický repertoár jeho malby je zatím ovšem zcela tradiční: zátiší a městské veduty.

Od roku 1945 vystavuje s Blokem moravskoslezských umělců, tedy s tvůrčím seskupením, do něhož byl SVU Aleš integrován, a který Kubíčkově otvíral široké pole působení. Neměl hned pronikavý úspěch, ani nehrál roli novátora. Jeho práce bývala kritikou charakterizována jako poučená a kultivovaná, byla v ní od počátku registrována nápadná vůle k řádu, klid i rozvážnost. Kubíček byl již ve dvaceti malířem "nezatíženým frazeologií ani moderní ani starou", a směřoval spíše ke středu, k harmonii než k výlučnosti a záměrné originalitě. V roce 1947 odjíždí na dvouměsíční pobyt do Itálie. I to je příznačné - zatímco jeho umělečtí druhové dohánějí nedostatky informací cestami do Paříže, do centra moderny, Jánuš Kubíček se obrací k tradicím evropské kultury: navštěvuje Benátky, Florencii, Sienu, Řím. Ví předem přesně, proč sem jede a co chce získat. Není turistou a novou krajinu ani nemaluje. Je badatelem. Systematicky si dělá poznámky, skicuje kompoziční analýzy, rozmnožuje své obzory. Jakoby tušil, že mu životní okolnosti později už podobné cesty znemožní, během šedesáti dní nasbírá taková kvanta poznatků a zkušeností, že o nich bude po celý život uvažovat, hovořit o nich a inspirovat sebe i jiné.

Po návratu se na čas stěhuje na jih Moravy do pohraničního Mikulova. Zdejší vinařský kraj má v sobě cosi italského: dominantní barokní kostely, renesanční domy, bílou rustikální architekturu, jež odráží palčivé slunce. Jánuš Kubíček tu v improvizovaných podmínkách tvoří bezmála celý rok 1948 - žeň tohoto pobytu vytvoří pak plnou polovinu jeho první samostatné výstavy. Konala se v brněnském Domě umění a shromáždil na ní padesát obrazů malovaných olejem a olejovým pastelem. V úvodu drobného katalogu si Ivo Krsek povšiml "velké odlišnosti jednotlivých prací", patrně ve stylu měnícím se motiv od motivu. Co se tenkrát mohlo jevit jako rys nehotovosti, z dnešního pohledu se zdá být výsledkem programového hledání, projevem analytických přístupů k zobrazovanému modelu.

Cesta k sobě

První samostatné vystoupení v březnu roku 1949 znamenalo současně i konec jedné fáze Kubíčkovy tvorby. Nadcházející roky se mají stát dobou umělcova odklonu od městské veduty a naopak obratem k tématu, kterým se dosud téměř nezabýval - lidské figuře. Jediné, co z minulosti přežívalo, bylo téma zátiší. To se rozšířilo na ateliérový interiér (cyklus Ateliérů se stal malířovým celoživotním programem) a ovlivnilo i figurální kompozici; je se zátiším spojena jak motivicky (kytice je častým atributem Kubíčkových figur), tak i celkovým pojetím: lidská postava je chápána jako prostorový útvar vztahený k okolí a představuje tedy "figurální zátiší" spíše než psychologický průnik k existenciální podstatě lidského bytí.

Tyto obrazy z poloviny padesátých let mají zčásti ještě četné cézannovské rysy, současně však začínají do umělcova smyslově a věcně orientovaného díla pronikat daleko radikálnější analytické principy. Jsou podněcovány zaujatým studiem Matissovy a Picassovy tvorby čtyřicátých let: samy tvary, linie a barvy se mají stát "důvodem obrazu", což mělo tehdy v Čechách nepřehlédnutelný rys vzpoury proti vládnoucímu dogmatu socialistického realismu.



Až do roku 1955 vystavuje Jánuš Kubíček na spolkových přehlídkách své starší obrazy. V soukromí ateliéru se však figurální tematice věnuje již téměř výhradně a její novou koncepci si ověřuje také kresbou a grafikou. Krátce před tím se sblížil se svým někdejší spoluzákem ze školy uměleckých řemesel - s Bohumírem Matalem. Oba využívají po nějakou dobu jeden společný ateliér (v Zemském domě) a zde se intenzívně věnují zejména portrétu, z kterého odvozuji i kompozice s jedinou figurou. V práci obou umělců sílí důraz na obrys, lineární rytmus (vně i uvnitř tvaru) se pro ně stává vzrušujícím polem výtvarných výzkumů. Významná je i konvergence jejich zájmu o postavu zdvojenou v zrcadle, který se u Kubíčka datuje již rokem 1953. Bohumír Matal vystoupil s výstavou

figurálních obrazů na České ulici v Brně koncem roku 1955, Kubiček tam měl termín o pět měsíců později. Oba umělci si k zahájení pozvali tytéž teoretiky: Václava Zykunda a Zdeňka Kudělku. České kulturně politické klima nebylo tehdy ani trochu příznivé pro formální experimenty: Matal s výstavou prudce narazil, Kubičkova však prošla v klidu, nepochybně i proto, že byla přece jen o něco zdrženlivější: ve většině prací byly patrné alespoň náznaky opticky orientovaného "realismu". K tomu Kubičkovi napomohly zejména dvě okolnosti: na jedné straně vrozená tendence k harmonickému spojování smyslového vjemu a jeho výtvarně autonomní transformace, na druhé straně okolnost zcela vnější: na většině obrazů portrétoval umělec svou mladou ženu a nemohl (a ani nechtěl) potlačit svůj živý zájem o její podmaňující zjev.

Text, kterým Zdeněk Kudělka tenkrát výstavu uvedl, byl formulován nanejvýš obezřetně a předjímal i kritické námitky dogmatiků, ovládajících zejména denní tisk. Mluví sice o fauvismu, tehdy ještě kritikou odmítaném, připomíná však, že si Kubiček přisvojil jen jeho práci s barvou, není však lhostejný k zobrazenému objektu a lidský "obsah" neutápí v zaujetí formou. Kdo nezažil dobové kulturní klima, i po Stalinově smrti 1953 ještě stále plně temných tlaků a obav, nemůže plně pochopit, jak nesvobodná byla v těch letech umělecká tvůrčí práce. Na poli výtvarném se z ideologického obklíčení jako první postupně emancipovala barva; díky svým dekorativním hodnotám získala určitou volnost, autonomii a nebyla tolik tlačena k optické věrnosti. Jánus Kubiček toho plně využil: měl přirozený cit pro výrazný kolorit a v jeho rámci mohl své experimenty provádět s větší volností, než jakou umožňovala kresba, neustále kontrolovaná a korigovaná doporučeními i prostorovými vazbami ke skutečnosti. Svoboda uměleckého projevu se natrvalo omezovat nedala. Ve druhé polovině šedesátých let docházelo k rozpadu nejtěžších dogmat a ze státní kulturní politiky postupně mizely absurdní příkazy a nesmyslná tabu.

Zhruba kolem roku 1957 založili Jánus Kubiček a Bohumír Matal tvůrčí skupinu. V československém světě umění klíčila tehdy silná potřeba sdružování a s ní rostla i touha po obnovení administrativně potlačeného spolkového života. V té době se příliš nezdůrazňovaly materiální zájmy, jejich role byla zřetelně podružná, především šlo o prostor k individuálnímu projevu, o nové navázání vztahů k odkazu moderního umění. Moderna byla však státní politikou akceptována s nedůvěrou a modernismus označován za etapu historicky překonanou a z vývojového hlediska tedy neperspektivní. Šlo o kuriózní koncepci kulturní diskontinuity, o snahu popřít přirozené návaznosti tvorby, kdy nové vždy vzniká jako odpověď na impuls starého.

Pod uměle uhlazovaným povrchem konformních výstav žilo však i v českém a slovenském umění vědomí čehosi zcela opačného: rekonstruovaly se zasuté tradice a hledali se předchůdci a patroni, a to nejen domácí, ale především světoví. Z nich se pak - zčásti i z taktických důvodů - poněkud vzhlíželo k těm, kteří se buď přímo hlásili k politické levici nebo měli výrazný zájem o sociální hnutí. Proto byl v Čechách kolem roku 1955 největší autoritou především Picasso, s ním však i Léger, Fougeron nebo Rivera, a teprve postupně byl akceptován expresionismus a některé postimpresionistické tendence. Stále se však psalo o "desintegrojícím" kubismu. Nejdéle byl na indexu surrealismus, jistě také pro svůj otevřený subjektivismus, ale především proto, že byl v manifestech svých protagonistů "úchylkářskou revizí marxismu", i když paradoxně vznikl v intelektuální dílně utopických obdivovatelů komunismu.

Kubiček se v rámci brněnské skupiny posunul od Matisse blíž k Picassovi. Šedesátá léta jej však zanesla o významný kus dál - k radikálnímu zobecňování jevu, k systematickému zkoumání vyjadřovacích schopností výtvarných forem a k chápání obrazu jako nové a svéprávné reality. Spolu s ním směřovali ke stejnému cíli i další malíři téhož seskupení - mimo zmíněného Matala ještě Vladislav Vaculka, Vladimír Vašíček a později též Pavel Navrátil a sochař Karel Hyliš.

Intelektuálně orientovanému Kubičkovi vyhovovaly vášnivé skupinové diskuse o vlastnostech formy a o její autonomní roli v umění. Nalézal při tom vzdělané debatéry nejen mezi zmíněnými malíři, ale také v hloučku architektů, kteří se k nim přidali (I. Ruller, Z. Řihák a další), a hlavně pak mezi historiky umění, vesměs odchovanci brněnské univerzity (Zd. Kudělka, J. Zemina, P. Spielmann). Jako reprezentanti nedogmatické výtvarné teorie psali úvodní a často téměř programové texty do katalogů skupinových výstav, k vystoupení v Praze (1957, 1964), v Brně (1958, 1963) a konečně v Krakově (1965). Jedním z nejzávažnějších okamžiků v životě této Matalovy a Kubičkovy družiny byla účast na rozsáhlé výstavě v brněnském Domě umění, jež se v dubnu 1963 konala pod názvem Konfrontace tvůrčích skupin a byla první moravskou manifestací tenkrát ještě tabuizované abstraktní malby.

Jánus Kubiček vystavil na Konfrontaci cyklus obrazů malovaných většinou technikou enkaustiky. Na motivu ženských figur (v tom byly jeho práce stále ještě figurativní) zaujatě zkoumal polární kategorie fyzikálního pohybu hmoty - totiž Pohyb a Klid. Sedm prací, které tu zveřejnil, zastupovalo tvorbu dvou předchozích let a bylo svědectvím definitivního uvolňování umělcovy vazby ke smyslové skutečnosti, jež se měla postupně stát pouze neviditelným východiskem ke stále analytictějším malířským kompozicím. Výchozí konkrétní motiv se v nich postupně mění v abstraktní skladbu zcela svébytných výtvarných forem. Trojrozměrná skutečnost je převáděna do planimetrických skladeb, v nichž umělec zvolna a soustavně zkoumá autonomní zákonitosti "obrazového pole".

Dynamické konfigurace Pohybů vystřídá v závěru cyklu několik obrazů na téma Klidu. Ty předznamenávají návrat k problematice statického obrazu věcného zátiší, která je pak příznačná pro následující etapu umělcovy tvorby.

Konečného bodu zmíněného procesu dosáhl Kubíček o pět let později. Na samostatné výstavě v Galerii Jaroslava Krále (Brno, 1969) došlo sice k novému příklonu k zátiší, zároveň však i k důslednému dodržování distance od jevové skutečnosti ke specifickému "pocitu věcí". Věcný motiv zde totiž tvoří jen podpůrné východisko pro malířská díla, směřující velmi zřetelně ke "krásné malbě" a usilující o dokonalost formy i řemeslného provedení. Toto období - někde inspirované skladebností a formální ušlechtilostí obrazů Bena Nicholsona - představuje jednu z vrcholných fází Kubíčkovy umění.

Na pozadí mohutné vlny informelu a strukturální abstrakce, která tehdy zaplavovala ateliéry českých umělců, jeví se Kubíček jako soliterní zjev, ovládaný touhou po vyjádření krásy, kterou vidí v maximální vytříbenosti každého detailu obrazové plochy. Použití tu výrazu "kultivovaná malba" znamená vystihnout jen vnějšek a povrch. Kubíček totiž nesledoval pouhou smyslovou kvalitu formotvorných složek obrazu, ale směřoval k odhalení jejich specifické duchovnosti: tvorba obrazu byla pro něj zároveň i procesem konstituování jeho filosofické podstaty. Na tomto místě se mohl jeho tvůrčí vývoj zastavit. Mohl s uspokojením spočinout na dosažených výsledcích. Vždyť malíř krátce před svou padesátkou (po více než třech desetiletích soustředěné práce) dosáhl mety, po které mnozí bezvysledně toužili: byl schopen namalovat obraz nejen krásný, ale i hluboký a myšlenkově plný - a byl proto konečně i veřejně ceněn. Zachoval se však přesně naopak: vypůjčil si Skirovi publikace o paleolitické "galerii" v Lascaux a rozhodl se znovu zkoumat malířství jakoby od nuly, totiž ze zdrojů jeho nejzazšího původu.

Hledání jistoty



Jánuš Kubíček je nepochybně umělcem analytikem, autorem opírajícím tvorbu o úvahu, rozbor a tím z velké míry o intelekt. Vědí to všichni, kdo s ním někdy rozmlouvali o umění nebo debatovali o jeho vlastních obrazech (existuje několik publikovaných Kubíčkových interviewů), je to však zřejmé i tomu, kdo prostě vstoupí mezi jeho díla. V té souvislosti nutně vyvstává podstatná otázka: do jaké míry lze malířskou tvorbu vybudovat na úvaze, nakolik může pod dohledem rozumu vyrůstat komplexní, emocionální a intuitivní zpráva o lidském bytí, tedy to "neuchopitelné", co tvoří vlastní podstatu všeho umění?

Kubíčkoví vykladači si takovou otázku kladli a ptali se, zda se trvalým důrazem na intelektuální kontrolu nestává jeho dílo příliš umělým a koneckonců málo

uměleckým. V každém příliš vyhroceném přístupu k tvůrčí práci tkví jistě úskalí: jako může vzniknout jednostrannost smyslová (zavádějící k popisnosti) a jednostrannost citová (vedoucí od nekázně k chaosu), hrozí tvorbě i absolutizace intelektu. Jenže i zde - jako v mnoha jiných ohledech - je vše otázkou míry: nikoliv sám rozum, samy smysly nebo city, ale jen jejich nezvládnutá dominance mohou být umění nebezpečné. Kubíček nebyl naštěstí nikdy fanatikem jedné myšlenky. Už to, že kdysi vyšel od van Gogha, že velmi důkladně a dlouho zkoumal Cézanna, Matisse a Braquea a že posléze dospěl blízko ke Kupkovi, ho ukazuje spíše jako jemného harmonizátora než militantního obhájce striktních koncepcí. Závažným dokladem, který svědčí o malířově směřování k rovnováze, je Kubíčkův vztah k Picassovi. Tento francouzský Španěl se stal klíčem, kterým si desítky umělců otvíraly cestu za hranice ryze smyslové malby. Také zmíněná brněnská skupina, v níž byl Kubíček dlouho bytostně zakotven, se Picassem zevrubně zabývala. O tom svědčí stejně texty ve skupinových katalozích jako výtvarná tvorba jejich protagonistů. A právě "skrže Picassa" se Jánuš Kubíček oddělil od svých skupinových druhů, zejména od kdysi mu nejbližšího Bohumíra Matala. Mohutná, razantní obrysová křivka, která rytmičuje formát podle svých vlastních zákonů a která je erbovním prvkem Picassova díla čtyřicátých a padesátých let, se v Kubíčkově díle nikdy zplna neprosadila. Brzy tu nad ní vítězilo světlo, často téměř iluzivní, barevný valér spojený s děleným rukopisem zneklidňoval povrch malby, tak, že nikdy úplně nepřevládly elementy kresebné, ale vždy spíše to, co je malířské a malebné. Je-li kresba považována za vnější výraz obrazové konstrukce, pak je Kubíček racionalistou jen "vespod", totiž při plošném rozvržení kompoziční kostry formátu, "svrchu" je pak již zaměřen i k intuici, k dojmům, nebrání se spontánnímu rozechvění smyslů a účasti barevného světla, kterým dosahuje příjemného prožitku z vidění.

Kubíčkův zasvěcený vykladač Zdeněk Kudělka jednou napsal, že podstatou umělcova snažení je vůle "dobrat se jistoty". To nepochybně souvisí i s tím, že Jánuš Kubíček vlastně vždy tvořil jakoby mimo hlavní proudy ovládající tvorbu jeho doby. I když se dnes na první pohled jeví jako klasický vyznavač abstraktní malby (a to

především její muzikální, subjektivně romantické větve), při bližším pohledu objevíme posuny směřující mimo její dominantní proud. Jako malíř klidu a intimity dospěl k abstrakci přes zátiší, portrét a figurální kompozici a v dobách stupňujícího se spěchu za výrazem obracel svůj zájem k nejpomalejším malířským technikám, jakými jsou olejová tempera či enkaustika. Nedal se vyrušit žádnou z tendencí světové malby posledních desetiletí a raději žil v dobrovolné izolaci, opřený o přesvědčení, že v opravdovém umění nikdy není důvod k neklidu.

Dnes, kdy se Kubíčkovy dílo dá přehlédnout na relativně velké časové ploše, musíme o něm říci, že je klasické v tradičním slova smyslu: v úsilí o rovnováhu a uspořádanost, v úsilí o uplatnění jedinečného v rámci obecně platného. V tom hledal Jánuš Kubíček po víc než půl století onen kámen mudrců, který lze označit jako dokončenost, nepochybnost, určitost. K uskutečňování takového programu si nevybral nejvhodnější dobu. Spolehlivé a dokonalé bylo možno hledat v epochách, které vytvářely sloh, a i tam vždy s určitým omezením. Jistoty platily jen tak dlouho, pokud slohová závaznost suverénně vládla a dokud měla vzestupnou tendenci. I Jánuš Kubíček věděl, že jistoty v umění neexistují a že to neplatí jen pro díla našeho století. Věděl také, že právě v tom spočívá věčná fascinace tvorby, že nemůže nabídnout nic definitivního, ale vždy jen jakousi relativně stabilní fázi své nikdy neukončené proměny. Kubíček přesto jistoty hledal. Byl veden touhou, jež byla silnější než varování skeptiků, kteří sami nepoznali uhrančivou sílu tvořivého nalézání.

Ostatně i cesty k jistotám mohou být značně rozdílné: stačí, abychom si uvědomili, kam na výpravách za nimi dospěl Cézanne a kam Matisse, kam Mondrian a Malevič, kam Klee či Kandinskij. Také Jánuš Kubíček byl důsledný, ale nešel do krajnosti. Kdykoli se zdá být strháván do zajetí čisté formy, vrací se aspoň názvem k přírodnímu modelu. I tam, kde obraz sestává z nezávislých tvarů v neiluzivním prostoru, vždy se nakonec projeví nějakou vazbou k organickému. Právě organičnost je rysem, který má stejně daleko k řádu a uspořádání (tedy k organizaci) jako k živosti a proměnlivosti (tedy k organismům).

Zákony tajuplné nutnosti

Celým Kubíčkovým dílem prostupuje téma Ateliéru. Jsou do něho zakomponována raná zátiší i počáteční figurální cykly. V sedmdesátých letech vrcholí série pláten zkoumajících interiér umělcovy pracovny v nejrůznějších aspektech: jednou s přihlédnutím ke konkrétní situaci místa (Ateliér se štaflí), jindy z hlediska daleko obecnějšího (Světlo v ateliéru, Zima v ateliéru, Atelier (Stmívání)). Obrazy se často zcela odpoutávají od konkrétního motivu a my je vnímáme bez ohledu na jejich název jako díla ryze nepředemtná. Jen tvar a barvy jsou zde nositeli "výrazové funkce" obrazu. Uvážíme-li, že mnohé z těchto prací vznikaly v době světového nástupu nové figurace, poznáváme opět Kubíčkovu rozvážnou setrávání, spoléhání na nosnost formy, která chce být prvním i posledním smyslem malby.



Linie, barva, světlo a prostor jsou pro Kubíčka realitami svého druhu. Nechápe je jen jako substituty toho, co je z objektivního světa zrakem vyděleno, ale vidí v nich prostředek, kterým se obraz k objektivitě navrácí. Výtvarné formy mají v jeho obrazech obvykle dvojí funkci: jsou znaky jevů, existujících v lidských smyslech uchopitelném prostředí, současně jsou však konkrétními entitami, jež v obraze existují jako plnohodnotné jsoucno s vlastními vztahy a zákonitostmi. Henri Matisse kdysi napsal, že "předměty je třeba dlouho studovat, abychom zjistili jejich znak". Také Kubíček se pokouší objevovat za přírodou tyto podstatné znaky, ale hledá navíc i takové, které nejsou pouze ad hoc stanoveny, aby sloužily ke krátkodobému využití, ale které mohou být trvale vyvozeny ze zkušeností mnoha malířských generací. Matisse byl v tomto smyslu skeptický: pro něj byl znak definován okamžikem použití a mimo toto použití nemá význam. Kubíček naproti tomu chápe výtvarný znak jako písmo, jako komunikační médium, pro které je možno vnímatele připravit i vzdělávat.

Barvy v Kubíčkových obrazech nikdy nepůsobí samy o sobě (jako témbry), ale jsou především funkcí světla. I když malíř vždycky usiloval o přesné "položení" barvy ve vztahu k tvarům a k jejich okolí, konečné řešení není stereotypně závazné, ale vždy odvozené ze složitosti mnoha vzájemných relací, často jen tušených a empiricky vyhmátávaných. Ty si Kubíček navíc komplikuje tím, že nepracuje s homogenní barevnou plochou, ale s vrstvenou malbou, s její vibrující "atmosfériou". Má původ někdy jen optický, častěji však i psychologický: je vytvářen použitým materiálem (např. voskovou malbou), rukopisem, nebo podmíněn požadavky tématu (Atelier - atmosféra, Atelier večer, Atelier (Stmívání)). Konstruktivní abstrakce - tedy racionální malba - pracuje převážně s tónem (tedy s koloristickou kvalitou) a vyhýbá se valéru, protože světlostní kvalita barvy je málo určitá a nezměřitelná. Plocha přesně definovaného tvaru představuje (podle Arnheima) ve struktuře obrazu zvláštní hodnotu, nese barevný tón, s jehož pomocí vzniká pak její "vzlet" či "hmotnost". Světelný valér sem však vnáší

něco, co má navíc také "náladu", co v obraze způsobuje neklid a nestabilitu - a proto se tak těžko vřazuje do skladebně uspořádaných vztahů. Ve světle je skryto jisté reziduum romantického, něco zároveň zastírajícího i odhalujícího. Světlo má svůj protějšek ve stínu, který je tajemný a skrývajíc, a pokud není jen stupněm barevného jasu, rozpouští tvary a obaluje je čímsi nehmotným, fluidním a neuchopitelným. A právě takový šerosvit najdeme v Kubičkových obrazech, nejen v cyklu Ateliérů, ale i v malbách s méně konkrétním námětem. Je v tom další svědectví toho, o čem byla již řeč: že si tento autor v každém obraze ponechává prostor k pohybu, nezbytný rajón svobody, umožňující změnu, posun a modifikaci.

Na Kubičkových pracích posledních dvaceti let - ať malbách nebo grafikách - sílí ještě jeden, pro klasickou modernu tak důležitý rys: všechna místa formátu mají svou "dynamickou váhu", není zde žádné neutrální pásmo, žádný podružný plán, který by ostatní prvky kompozice pouze slaďoval a harmonizoval. Všechny úseky uvnitř obrazového rámu jsou zvýznamněny, i to, co obvykle považujeme jen za pozadí, je zpředmětněno a získává tutéž roli jako kterákoli jiná plocha, ploška či tvar. Tím nemá být řečeno, že se ztratila hierarchie prostorových polí, že vše je navzájem zaměnitelné. Kubiček respektuje nadřazenost jednoho nebo více ohnisek - vymezuje ústřední body, průsečíky a dominantní místa, je zde i "konvergence optických os obrazu". S každou částí plátna, s každým jeho zapadlým koutem zachází však jako s důležitým elementem a vždy mu přidělí odpovídající význam při aktivaci divákovy oka.

V mnoha obrazech - až k dílům závěrečných cyklů - je možno sledovat Kubičkův stálý zájem o příklad velkých osobností evropské malby. S postupujícím věkem to není už Gogh ani Picasso, ale spíše mistři "velké rovnováhy" - od Poussina po Kleea. S nimi ho pojí nezměrná důvěra v harmonii obrazu, jehož smysl není mimo něj, ale výhradně jen v jeho vlastních specifických zákonitostech.

Také v českém malířství měl Jánus Kubiček své významné patrony. Byl pozorným k dílu Františka Kupky a citlivým znalcem velkého analytika českého kubismu Bohumila Kubišty. K brněnskému kontextu jej poutají spojitosti s originálním interpretem orfismu Františkem Foltýnem a v posledních desetiletích zesílily i konvergence s dílem filosofujícího melancholika Bohdana Laciny. Aniž jsme to hned zpozorovali, sešli se Lacina a Kubiček - krácející každý jinudy a odjinud - ve společném bodě malířského hloubání. Oba se po celý život odpoutávali od pupeční šňůry, která je vázala k přírodnímu krásnu, aby nakonec dospěli k zvýznamnění abstraktních forem směřujících k transcendentnu.

Obrazy Ateliérů, obrazy s antickou tematikou (Laokoon) i malby inspirované díly duchovně spřízněných umělců vznikaly v době, kdy české umění žilo pod tlakem tzv. normalizace po sovětské intervenci z roku 1968. Tehdy byl pro řadu umělců jejich ateliér jediným místem svobody a obrat "dovnitř" obrazu i výrazem protestu proti tlaku zvnějšku nabízené ideologie světých zítřků.



V době, kdy umělec vstoupil do šestého decenia života, ohlašovala se stále silněji nemoc. Ta způsobila, že se už v pětadesáti dobrovolně připravil na ukončení tvůrčí dráhy. Postupně likviduje svůj ateliér, v němž strávil třicetpět plodných tvůrčích let. Jeho poslední malby jsou méně koncizní, tvary i barvy se v nich kupí bez kdysi tak asketicky strohého řádu. I v tématech se ozývá vážný tón životního účtování: nejprve v obraze Stmívání, pak v Haraburdí a posléze v Posledním břehu, tvořícím epilog malířova díla. Jako mnozí umělci ryzího vidění potvrzuje i Kubičkovu dílo přes půl století starý poznatek Clive Bella: ani zdánlivě zcela odtaziťte formy nepřestanou zprostředkovávat vzrušující významy, pokud jejich uspořádání vychází ze suverénních autorských pozic a nese pečeť osobitých "zákonů tajuplné nutnosti".