

Jiří Kratochvíl

(Text z katalogu souborné výstavy Jánuš Kubíček v Domě umění města Brna 16. 4.-21. 5. 1972)



Souborná výstava Kubíčkovy malířské tvorby je pokusem obsáhnout ve 115 plátnech a 128 grafických listech to, čemu se říká bilancující přehled umělcova díla, a co navíc (díků bezmála einsteinovským trikům – vždyť chronologická řada komponovaná do výstavní plochy, to je vlastně čas převedený v prostor) sami malíři odedávna považují za příležitost k ozvláštňené konfrontaci s vlastním světem, anebo – jak by řekl psycholog – s optickou izomorfii vnitřní struktury. Neboť je to i čas výtvarných arbitřů a příležitost pro kunsthistoriky, kteří znovu, tentokrát v gala svých slavnostních erudicích, potvrdí, že v Kubíčkově tvorbě přetrvává to nejlepší z moderní malířské intuitivní konstrukce, od Cézanna přes Braqua, Kandinského a Maleviče, tj. vzácná rovnováha rozumu a citu, tedy převaha záměrného nad náhodným, konstruktivního nad impulsivním a „hledácký a racionalistický naturel“, vyvážený tím, že konstruktivní spočívá na intuitivní základně. Samozřejmě budou mít pravdu. Tak tomu totiž bezpochyby je. Ale dodejme hned, že budou mít pravdu jen tak, jak mají (svoji) pravdu všichni

pomlouváči. Protože každé výtvarné teoretizování a pomlouvání (na své cestě od definování k definitivám) je vždy jen po-mluvou, ve smyslu mluvit po a mluvit mimo, se zpětnou platností, ale bez zpětné vazby, tedy vždy s jistým zpožděním, tedy vždy mimo výtvarný čin, jak už je to údělem všech teorií a každého kategorizování.

Kubíčková malířská tvorba má právě dnes, víc než kdy jindy, daleko k definitivám a důstojnému dovršení. A jestli ji něco především charakterizuje, tak je to skutečnost, že to nejzajímavější, nejotevřenější, to nejvíce vzrušující a nejméně definitivní najdeš právě na závěr vystaveného chronologického souboru. Takže a za třetí – taková výstava je i příležitostí k obhajobě živého díla před jeho pomlouváči. Výtvarného činu před kunsthistorizující teorií.

Kontinuita a stylistická jednota Kubíčkovy výtvarného projevu je nepostižitelná ve tvaru a proměnném objektu, ale zaznamenatelná v rytmu a chcete-li, ve variování motivů a struktur. Je to rytmus, řád jednotícího výtvarného stylu, ve smyslu pevné řady, propojující první obraz s posledním, takže lze mluvit o „vnitřní kompozici“, nadřazené jednotlivým obrazům a jejich motivům a strukturám.

A protože rytmus je modifikací času, otvírá se nám tento řád, „vnitřní kompozice“, právě v chronologické skladbě výstavy. Jednotlivé obrazy a jejich motivy, tendence a tvary, se v ní viditelně soustřeďují vždy k jednomu, centrálnímu obrazu, vždy k jedné zkratkovité výslednici, přičemž právě tento obraz nemusí být v řadě (a v některých cyklech malíř skutečně necítil potřebu svůj objev obsáhnout beze zbytku, demonstrovat, „dotáhnout“ až do harmonické, klidové polohy), ale v chronologické skladbě si ho můžeme snadno situovat.

A centrální obrazy, jakási těžiště ve vrstevnicovém obraze skladby, jsou pak pro nás výslednými výtvarnými metaforami, chápeme-li takto ústrojná spojení motivu (konkrétního podnětu) s jeho strukturou (zabstraktňující tendencí).

Například hned v prvních cyklech a v první variaci – v tom šťastném období, do něhož vstupuje malíř okouzlený tehdy již dovršenou cézannovskou harmonií a dělá své prvé, tehdy ještě suverénní objevy – je tím těžištěm-centrem maličké zátiší, první výtvarná metafora.

Malíř sám bude mít později pocit, že každou tou variací a každou zkratkovitou metaforou se postupně vytrácí z jeho obrazů motiv a tlačí se nahoru už jen čistá struktura. Svědčí to o vzácné poctivosti umělce, který ví, že žádné opravdové umění nemůže být imitací skutečnosti, ale zároveň s ní musí úzce (a pro Kubíčka nezbytně i motivicky!) souviset.

A tak není nijak náhodné, že na počátku je právě okouzlení Cézannem.

Okamžik, kdy umění přestává imitovat přírodu, aby se samo stalo plnohodnotnou skutečností, provázeno od té chvíle obavou ze slepých uliček. Vztah mezi uměním a skutečností je pro Kubíčka stále prvořadý. (Aniž by to manifestoval jakýmkoliv laciným způsobem.) Ale výtvarná metafora stojí vždy, jak už řečeno, na spojení motivu se strukturou, s motivickou konstrukcí. Je to rovnováha obojího, takže ji nezbytně musí předcházet postupné vyvažování a následovat vychýlení z rovnovážné polohy. To je prostě základní rytmický postup. Snad jen s tím nápadným rozdílem, že v prvních obdobích a prvních variacích (cyklus „cézannovských“ krajin a zátiší, město, cyklus aktů, obsese „s modrou hlavou“) předchází motiv a přidává se ztvárňující, strukturalizující konstrukce. Později je tomu naopak – struktura si začíná hledat svůj motiv. Ovšem, to vůbec neznamená, že motiv není přítomen už v prvním obraze každé řady. Hledání motivu je vždy jen uvědomování si motivu, tedy racionalizace. Stejně jako někdejší hledání struktury začínalo už volbou motivu. A tak v kterémkoliv cyklu a kterémkoliv obraze je obojí vždy přítomno zároveň. To je dané a chcete-li, intuitivní. A následuje vždy odkrývání (uvědomování) „styčných ploch“ zmíněného spojení. Zatímco ke struktuře se dostává abstrahováním, motiv se objevuje v zneklidňujících konkretizacích.

Tak třeba v „nymfických“ barevných kompozicích jednoho z nejnovějších cyklů se figurativní motiv doslova prosvěcuje strukturou, jsou to barevná a světelná tušení, barevné a světelné průniky a záblesky motivu. Jindy se motiv začíná objevovat už v rostoucím napětí mezi kompozicí a názvem obrazu. Ale nikdy – a to je vlastně nejdůležitější – to není vztah tak jednoduchý, aby se dal zredukovat na jakékoliv schéma.

Rytmus tvořivého postupu není vhodné zaměňovat za podstatu tvorby. Žádná teoretická formulace nevystihuje plně pohyb uvnitř obrazu. Jak už zmíněno výše, o výtvarném umění lze uvažovat jen v řádu jeho výtvarných prostředků. O Kubíčkově díle to platí tím spíše, že samo je hledáním analogie lidského myšlení v malířské tvorbě. A ozejmít tento základní fakt je jediným smyslem předchozích řádků. Přirovnání rytmu tvorby k rytmu myšlení. Centrální obraz představuje rovnováhu, harmonii a klidovou polohu. Smír mezi strukturou a motivací, myšlenkou a percepcí, skutečností a tvarem. Ale je to vždy harmonie dočasná, protože v principu výtvarné metafory není jen rovnováha a zkratkovité spojení, ale i záblesk, energie, kterou takové spojení vyvine. A všechno svědčí o tom, že v Kubíčkově tvorbě nikdy nešlo jen o rovnováhu, klidovou polohu, ale spíše o tu energii, záblesk. Impuls pro další cykly a hledání. A také v tom jediném místě je přirovnání přesné a výstižné.

Jánuš Kubíček je umělec v tom nejlepší slova smyslu tradiční. Pro svůj vztah ke skutečnosti, pro intenzivní potřebu přemýšlet o vlastní práci a společenské funkci umění a v neposlední řadě i pro svůj vztah k malířskému řemeslu. Kubíčkově přátelé mluví dokonce o „alchymičení“, nevídané posedlosti malířskou technologií. A nikoliv náhodou je tak významnou součástí jeho tvorby právě grafika.

Patří už k mýtům a pověrám moderního malířského světa, že profesionální preciznost a přílišný zájem o řemeslo a technologii vzbuzují bezmála podezření o tvůrčí potenci. Být podnětným a inspirujícím kumštýřem a přitom i důkladným a fundamentovaným řemeslníkem, je spíše vzácností než pravidlem. Ale že jedno nevylučuje druhé, naopak, o tom právě svědčí Kubíčkově malířské dílo. Neboť je to dílo v prapůvodním slova smyslu – neredukovatelné na ontologické formulky, extráty a zaklínadla. A tak je Kubíčkův důvěrný vztah k malířské technologii a řemeslu jen dalším dokladem umělcovy moudrosti. Patří totiž nepochybně do řádu myšlení v řádu výtvarných prostředků.

A dodejme ještě, že to není jen moudrost vědoucí. Ale i moudrost barevná. Jak o tom svědčí právě cykly z nejnovějšího období. Tím lépe pro ty, jimž je určena. Pokud totiž může mít moudrost svoje konzumenty.