

## **Zelený muž v mé krajině (o obrazu)**

### **Jaroslav J. Alt**

Zelený muž se usadil do korun stromů protější straně minulé léto.

Poskládaný z větví a listů tam seděl celé týdny, díval se do mého okna a občas (mi?) zatleskal. Leto šní léto tam byl znovu, ale neviděl jsem ho.

Zjevně se něco stalo. V tu chvíli jsem měl před sebou po léta pozorovaný a důvěrně známý obraz rámovaný oknem, ale možná, že v této chvíli mne tento obraz po letech pustil o kousek dál. Něco se stalo a do té doby neviděný Zelený muž mě pozval na cestu k neznámému, o kterém už od tohoto okamžiku vím, že je, ale kterého se, stejně tak jako dalších a za nimi dalších tajemství, prozatím zjevně nedoberu. Do té doby vnímaný obraz se mi v mysli přeuspořádal. To, co se dlouhou dobu zdálo být druhým, možná třetím plánem, se stalo jedním z důležitých aktérů děje a nově nastavené pozadí se přesunulo do oblastí neviděného.

Byl jsem svědkem (účastníkem?) události.

[...] „A řeknu-li, že vidím ten či onen obraz právě jako obraz, je to událost: obraz mne donutil změnit postoj, skutečnost se ukazuje jinak.“<sup>1</sup>

Miroslav Petříček uvádí závažné a komplikované důsledky, kdy „každá událost přesahuje do jiných, které se stávají její součástí, stejně jako tato událost sama je součástí jiných událostí, z nichž každá je sice určitou jednotkou, ale vždy svázanou s jinými, předjímající jiné a uchováující vzpomínku na jiné, přičemž tato spjatost je vnitřní charakteristikou události, proto- že vztahy propojující události jsou součástí ka ždé z nich“.<sup>2</sup>

Svým oknem sleduji událost. Vidím Zeleného muže. Rám okna je mým vlastním bezpečím. Je hraničním vymezením vstupu do obrazu, který se udál a nadále děje. Vstup do obrazu, který se děje skrze tento můj rám, je jistěný bezpečím mého vlastního prostoru. Je to můj rám a s ním a díky němu můj obraz krajiny. Je to ale i rám Zeleného muže. Rám jeho obrazu, v němž jsem já. Je jisté, že při naší vzájemné komunikaci rám okna patří nám oběma. Rámem oboustranně tvořené bezpečí je nám v tuto chvíli společné.

Ve své poslední knize se Zdeněk Vašíček v kratším textu věnuje mimo jiné i problematice obrazu v jeho obecnější významové charakteristice.<sup>3</sup>

V souvislosti s organizací obrazového prostoru si všímá důležité skutečnosti, že pořadí recepcí jeho jednotlivých částí není jednoznačně předepsáno, je aleatorické.<sup>4</sup> Aleatorické, v souvislosti s percepcí většího počtu reprezentovaných objektů a jejich vzájemných vztahů. Zdeněk Vašíček upozorňuje na to, že dílčí prvky obrazu mohou být „čteny“ v různém pořadí a že obraz registruje jak vztahy sukcesivní a kauzální, tak i vztahy reverzibilní. Zde se však nutně přesouváme z polohy čtení, pozorování, poznávání ve smyslu postupného objevování jednotlivých prvků obrazu, do polohy jejich vnímání s možnostmi individuálních, a tím však nutně odlišných interpretací nejenom těchto dílčích prvků, ale i obrazu jako celku. Ve Vašíčkově textu se objevuje i velmi zajímavý moment zařazení „pozadí“ jako proměnlivého

---

<sup>1</sup> Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem*, Herrmann & synové, Praha 2009, s. 24.

<sup>2</sup> Tamtéž

<sup>3</sup> Zdeněk Vašíček, *Jak se dělají filosofie*, Triáda, Praha 2012, s. 102–106

<sup>4</sup> Tamtéž, s.103

prvku obrazu, který se v těchto souvislostech aktivně zúčastňuje proměnlivé dynamiky jednotlivých obrazových rovin hierarchické výstavby obrazového prostoru. Úkolem pozorovatele/ účastníka, který do obrazového děje vstupuje, je aktivita ne nepodobná aktivitě tvůrce, kdy pozorovatel na základě vlastní zkušenosti může přeskupit hierarchické hodnoty obrazového prostoru.<sup>5</sup> Jak píše Zdeněk Vašíček, můžeme hovořit o vzájemné záměně akcentovaných a doplňkových prvků, které se mohou stát prvky s rolí výchozích předpokladů celkové organizace obrazu. V roli pozorovatele si děláme náš vlastní obraz o obrazu, který vnímáme (který jsme se rozhodli vnímat). Pak vnímání obrazu (nejenom obrazu ve formě výtvarného díla) nemůže být pouze statickým pozorováním statického objektu nebo soustavy objektů, ale procesem veskrze dynamickým. I v průběhu vlastní tvorby výtvarného díla, v čase jeho vznikání, dochází k přeskupování (přestavbě) organizace obrazu. V procesu vzájemné interakce mezi vytvářeným dílem a tvůrcem může dojít i k velmi dynamickému přeskupení hierarchických hodnot díla. Může to být i vícekrát v průběhu tvorby konkrétního díla. Toto přehodnocení a přestavění struktury akcentovaných a doplňkových prvků může vést i k výsledku, který často nelze v původním rozvrhu konceptu díla dopředu postihnout. Navíc může tvůrce i nevědomky do sestavy objektů pojmutých do obrazu začlenit prvek, který odhalí až pozorovatel, sám pro sebe ho zaktivizuje, vnímaný obraz jako celek přeorganizuje a v rámci vlastní, subjektivně nastavené imaginace jeho obsahovou stránku přehodnotí. Na tuto skutečnost upozorňuje Roland Barthes. Upozorňuje na okamžik, kdy pozorovatel v průběhu vnímání obrazu v něm postupně objevuje prvky, které jsou při prvním pozorování, čtení, poznávání, studiu díla zasuty hlouběji pod tuto vizuálně nejsnáze definovatelnou úroveň díla. Eugène Atget se do konce života bránil tomu, že by jeho fotografie měly být něčím jiným než fotodokumentací zanikající staré Paříže v letech postupující rozsáhlé Haussmannovy přestavby města. Přesto díky iniciativě Mana Raye, který si uvědomil nejednoznačnost významových kvalit Atgetových fotografií, byly v roce 1927 některé z Atgetových snímků otištěny v časopise *La Révolution Surréaliste*. V roce 1930 vyšla zásluhou fotografky Berenice Abbott první publikace s výběrem Atgetových fotografií, nedlouho potom Walter Benjamin ve své historické studii o fotografii charakterizoval Atgeta jako jednoho z prvních tvůrců surrealistické fotografie.<sup>6</sup>

Podobně i v procesu vytváření si obrazu o dané situaci, ději, události, v postupném pronikání až na hranici skrytosti, je možné, že právě za účasti „zpomaleného“ vnímání, pozastavení myšlení, možná díky určité individuální „manipulaci“ s časem v rámci myšlení, může dojít i k postupnému přeformulování významových rovin sledovaného/ vnímaného děje v rámci nastalé spoluúčasti.

Skryté, a tudíž neviděné, neznamená neexistující. Po předchozí léta neviděný Zelený muž se ve správný okamžik, ve chvíli z nějakého důvodu důležité jak pro mě, tak pro něho, vymaní ze skrytosti a upozorní na svou existenci.

Specifickou oblastí poznávání/ poznání a do určité míry i vnímání uměleckého díla je průzkum uskutečňovaný v rámci postupného seznamování se s dílem v jeho materiálové struktuře. Ať již jde o obraz, sochu, architekturu. I v tomto případě se snažíme o vytvoření si obrazu, současně ale i o snahu, podobně jako u vnímání díla v jeho výtvarně estetické rovině, dílo komplexněji poznat a definovat v konkrétnějších faktech souvisejících s jeho materiálovou podstatou.

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, *Světla komora/Poznámka k fotografii*, Agite/ Fra, Praha 2005, s. 32.

<sup>6</sup> Andreas Krase, *Archive of Visions. Inventory of Things. Eugène Atget's Paris*, in: *Atget's Paris*, Taschen, 2001.

V rámci restaurátorského, stavebně-historického, technologického průzkumu jsme schopni přesně definovat základní prvky výstavby díla, ať již se jedná o techniku, užití materiály, samotnou technologii. V průběhu technologického průzkumu, který je prováděn pomocí vysoce sofistikovaných přírodovědných nástrojů, umíme velmi přesně identifikovat použité pigmenty a jejich kombinace, pojítka, materiály použitých podložek, skladbu, materiálový charakter barevného souvrství apod. Tak se například dozvíme o velmi specifickém využití vlastností polotransparentního nánosu barevné vrstvy přírodního ultramarínu na obraze Vermeera van Delfta „Umění malby“ (podobně i na jeho dalších dílech).<sup>7</sup> V příčných nábrusech barevného souvrství pozorovaného optickým a elektronovým mikroskopem můžeme spatřit postupné vrstvení barevných hmot. Přesně identifikovat prvkovou skladbu lze pomocí rentgenové fluorescenční analýzy.

Dá se říci, že si i v tomto případě uděláme relativně velmi přesný obraz o konkrétním díle (obrazu). V rámci uměnovědného průzkumu se dozvíme, kdy a kým bylo dílo vytvořeno, proč bylo vytvořeno (objednavatel a další fakta), co zachycuje, proč a jakým způsobem to zachycuje, do jakých širších souvislostí lze dílo zařadit. O obrazu, výtvarném díle, ve smyslu jeho interpretace a komunikace s pozorovatelem a možných percepčních vazbách se však nedozvíme v podstatě nic. Schází tu též prostor pro nevědění, které je již dopředu vyloučeno jako nežádoucí.

Nevím je jedním z témat, kterými se zabývá Jindřich Chalupecký ve svých úvahách o díle Marcela Duchampa.<sup>8</sup> Chalupecký v této souvislosti hovoří o „zvláštní neznámosti umění“. Podle něj se nejedná o neznámost/ nevědomost, která by se měla časem proměnit ve známost/ vědomost. Toto neví charakterizuje jako nevyvratné, neprostupné, nezměnitelné. Vnímá ho jako něco zvláštním způsobem důvěrného, čekajícího, objímajícího, jako něco, čemu mohu důvěřovat více než všemu, co mohu vědět. Není to hádanka, ani problém, ani záhada; je to „spíše tajemství, které nečiní nic, než že zde jest“. Zde Chalupecký cituje Jakuba Demla: „Hádanka žvaní, ironisuje, dělá hloupé vtipy. Tajemství mlčí.“

„Umění nedává rad. Nechce a nemůže reformovat život. Učí nás jen své velké nevědomosti. Je to nevědomost, z které a pro kterou žijeme – my a vesmír. Není to moudrost, která by se vešla do našeho praktického světa.“<sup>9</sup>

Stejně tak jako se Nelson Goodman namísto „co je umění“ ptá „kdy je umění“, mohli bychom se obdobně ptát ne „co je obraz“, ale „kdy je obraz“. V takto položené otázce se zřetelně objevuje dynamická složka vnímání funkce obrazu, kterou v daných souvislostech má. Goodman se snaží poukázat na problém definice umění na příkladu Duchampovy Fontány, kterou lze v konkrétní situaci vnímat jako umění, v jiné chápat (se vším všudy) jako pisoár.<sup>10</sup> Obraz je tehdy, když se jím má možnost stát. Patrně to může být vícekrát, mnohokrát, v čase nesčíslněkrát. Samozřejmě, že to neplatí pouze o obraze ve smyslu výtvarného díla, ale i ve smyslu vytváření (dělání) si obrazu o čemkoli, v nejširším slova smyslu.

<sup>7</sup> Robert Wald, Die Malkunst / Etrachtungen zum künstlerischen Ansatz und zur Technik, in: Vermeer – Die Malkunst, Residenz Verlag – Kunsthistorisches Museum, Wien, 2010, s. 317.

<sup>8</sup> Jindřich Chalupecký, Umění a transcendence, in: Revolver Revue č. 45/2001. Úvodní přednáška k sympoziu Marcel Duchamp – Rupture de la tradition ou Tradition de la rupture (Marcel Duchamp – Přeryv tradice anebo tradice přeryvu), pořádaném v Cerisy-La-Salle 25. 7. 1977.

<sup>9</sup> Tamtéž

<sup>10</sup> Nelson Goodman, When is Art?, in: Ways of Worldmaking, Hackett Publishing, 1978, s. 57–70.

Vytvářet si obraz je pro nás nezbytnou nutností pro komplexnější orientaci, pochopení, možná spíše však pro uchopení tvaru či situace v jejich celistvosti (nikdy ne však úplně), ať již jde o (pouhé) poznání, nebo (komplexnější) vnímání. V dynamice tohoto procesu znamená naše účast v roli pozorovatele/ spoluúčastníka nutnou proměnu našeho postoje, často i velmi významnou. Vždy se však jedná o naše specifické/ subjektivní a individuální zorganizování reprezentace větší sestavy objektů (prvků) a jejich vztahů v rámci námi zvolené interpretace.

Možnost poprvé si prohlédnout Manhattan jako celek měli jeho obyvatelé z téměř 110 metrů vysoké Latting Observatory v roce 1853. Měli tak příležitost, jak píše Rem Koolhaas, „vnímat ostrov jako celek a uvědomit si jeho limity, nezrušitelnost a omezení“.<sup>11</sup> Udělali si jiný, pozměněný obraz o struktuře budované a zabydlované mřížky, než jaký si tvořili v rámci běžného pohybu v úrovni parteru. I v tomto případě vytváření si komplexnějšího obrazu se nutně muselo „něco stát“. I v tomto případě muselo nutně dojít k přeorganizování hierarchických hodnot obrazu jako celku v důsledku zařazení dalšího dílčího obrazu a jeho provázání s již uloženými obrazy v mysli.

Příkladem postupného vytváření si obrazu a následně vytvoření obrazu (řady obrazů) ve smyslu výtvarného díla byly pro mne opakované cesty při stěhování se z krajiny, kde jsem prožil větší část svého dosavadního života, do krajiny pro mne sice velmi přitažlivé, kterou jsem ale do té doby neznal a kterou jsem musel od základu poznávat a učit se ji vnímat. Těch cest, a tím i setkávání se se stále stejnými objekty bylo mnoho, ale vzorec a rytmus pohybu v daném prostoru v podstatě stejný. Měl jsem tak dostatek času uvědomit si, jak se moje poznávání krajiny, kterou jsem projížděl po stále stejné trase, postupně mění v její vnímání. Základní orientační body se začaly proměňovat v čitelnější objekty a jejich zprvu orientační význam se měnil v síť stále zřetelněji rozšiřujících se vazeb. S dynamikou pohybu provázané objekty/ prvky začaly být jasněji definovatelné. Postupně jsem byl schopen přesněji vnímat jejich barevnost/ nebarevnost, velikost, prvotní důležitost a pozdější nedůležitost a současně rozpoznávat, možná tušit, přívětivé a stále důvěrnější a bližší tajemství, které si však paradoxně s rostoucí provázaností s mou vlastní myslí žádalo stále méně vysvětlování.

To pronikání do krajiny nebylo však pronikáním k vizuálně definovatelnému tématu či motivu, ale pronikáním spíše duševním. V důsledku to pro mě znamenalo narůstající pocit schopnosti otevřít si krajinu v její větší intimitě, schopnosti více se přiblížit k neviděnému, skrytému a uklidnit svou mysl pro příjem něčeho, co je nepoznatelné, přesto však přítomné. Nebyl to příjem obrázků, ale příjem všemi směry provázaných dílčích obrazů a s nimi spojeného vnímání.

Malíř není poutníkem s bolestmi nohou, ale poutníkem po bolestech mysli. To, co bylo na mé cestě při našem stěhování po určitou dobu pouhou topografickou mapou, se postupně proměňovalo v komunikaci probíhající mimo úzkou stezku pohybu. Navzdory převáženým, důvěrně známým hmotným věcem, které měly za úkol uklidnit nás svou přetrvávající hmotnou existencí v naší další fyzické existenci v novém světě, se v těchto chvílích však právě ty nehmotné, velmi jemné, tiché a něžné signály přicházející z „nového“ prostoru stávaly mnohem zásadnějšími a mnohem více zklidňujícími. Teprve potom přicházely dílčí obrazy v tomto prostoru postupně si dělaného obrazu. Obrazy přicházely napříč cesty, letmé, s šepotem téměř nedefinovatelné barevnosti. Cesta už nebyla pouhou linií, ale stala se součástí bohatého organismu s prvky/ objekty, opět znovu nepřítisť jasnými, opět ne úplně srozumitelnými, z nějakého důvodu však blízkými a útěšnými, již bez prvotní bolesti. Snad

---

<sup>11</sup> Rem Koolhaas, Třešticí New York / Retroaktivní manifest pro Manhattan, Arbor Vitae, Praha 2007, s. 19.

právě toto byla ta dobrá chvíle pro mé obrazy, ve kterých jsem se o svou pravdu začal pokoušet.

[...] „Tvrdit, že skutečné moře je pravdivé, nemá smysl, ono samo se s ničím nepoměruje – na co by mu pravda byla? Pravdivé může být jen jeho zpodobení, vyjádření jeho vztahů především k jiným zpodobením – jen potud mohou obraz, román, historické podání být pravdivé.“ (...) Takto si odpovídají na otázku „Proč usilujeme o obraz, a ne o přímou duplikaci?“ Zdeněk Vašíček a Françoise Mayer v knize *Minulost a současnost, paměť a dějiny v souvislosti s obrazem René Magritta Lidská podmínka II (1935)*.<sup>12</sup>

Jean-François Lyotard uvažuje nad cyklem Cézannových obrazů Hory Sainte-Victoire a píše o „události“ o hmotě a existenci. Zmiňuje „cosi“ přicházející z krajiny a schopnost připravenosti toto „cosi“ přijmout a otevřít se mu v poloze „pasivity“, ve smyslu opaku aktivity kontrolované duchem.<sup>13</sup>

Podobné otevření se s vyloučením racionální úvahy a otázky proč, můžeme sledovat i v úvahách básníka a grafika Bohuslava Reynka. V těch okamžicích, chvílích čistého a nekontrolovaného přijímání se básník neptá. Z roviny pozorování krajiny, která se mu zřetelněji stává světem, přechází do roviny jejího vnímání, v tuto chvíli se stává její součástí, přestává být pouhou rezonanční deskou, ale spolu s krajinou a vším jejím obsahem i on sám prostě je. [...] „Ale nyní se skládá všechno samo, a ne nějak lhostejně, aby to bylo, ale v rytmech, v blaživých a obohacujících rytmech barev a dimenzí,“ píše Bohuslav Reynek v 18. srpen 1921 – 19h – 20h 15’ ve sbírce *Had na sněhu*. [...] <sup>14</sup>

[...] „Snad to je chvíle pravého a podstatného života: nic již nemá účelu, leč ten, aby bylo, a také vše jest, velebně a prostě. Všecko je vykonáno, dobré i zlé, a všecko je čisto svým řádem v přítomnosti Toho, který dal a vzal a opět dal, a který tak hrozně a naprosto jest.“ [...] <sup>15</sup>

Ladislav Benyovszky se snaží v Reynkových textech analyzovat smysl a povahu okamžiku krásy. Pokouší se teoreticky vniknout do povahy básnění jakožto lidského účastenství na vztahem k Božství prosvětleném vztahu ke světu a v tomto smyslu do povahy lidského účastenství na kráse. [...] „Onomu „okamžiku“, oné „Hodině“ (Hölderlin), lidské účasti na božské jednotě svornosti (Einigkeit) rozumí Reynek jako „vědomí z milosti“. „Ne myšlenka,“ dodává v závorce, snad proto, že myšlenka, jak víme, je příliš lidská. Jakkoli jde o „chvíli pravého a podstatného života“ člověka, jde i pro Reynka o chvíli lidské účasti na jednotě božské. Zaznamenává: „Jsi snad účasten na oné chvíli, kdy Bůh, zhlédnuv dílo dne, řekl, že jest dobré...“ Proto „vědomí z milosti (ne myšlenka)“ a proto určuje básník toto účastenství jako událost, již jen přijímáme a již se „proměňujeme“, resp. proměňujeme své „vidění“:

<sup>12</sup> Zdeněk Vašíček, Françoise Mayer: *Minulost a současnost, paměť a dějiny*, CDK, Triáda, Brno – Praha, 2008, s. 126.

<sup>13</sup> Jean-François Lyotard, *Putování a jiné eseje*, Herrmann & synové, 2001, s. 30–31. „Myšlenka události je přímo spojena s otázkou hmoty a existence. Dluží-li Cézanne něčemu, pak to není krajina jakožto realistický námět ani krajina jakožto organizace forem. Nýbrž onomu „cosi“, jež může dospět až k jeho očím a vstoupit do nich, pokud jsou jeho oči s to otevřít se tomuto „cosi“, chromatické kvalitě, barevnému témburu. Máme-li se v tomto stavu ocitnout, je třeba „pasivity“, pasivity bez patosu, pravého opaku aktivity kontrolované duchem, dokonce i nevědomé afektivity. Autonomie, jež se přizpůsobuje, spontaneita, oddávající se imaginaci, jsou překážkou očekávanému vidění. Je třeba recepce, jež usiluje o úzkostlivou přesnost, jež je podezřívá, jež vypichuje neobvyklé a neklamně „faktum“, faktum, že tu (cosi, jak ještě uvidíme) je zde a nyní, aniž bychom věděli, co. Jakoby v hoře Sainte-Victoire bylo cosi, co uniká – chcete-li, říkejte bytí, Kant mluvil o „X vůbec“, a jakoby toto cosi hrálo proti umělci a útočilo na něj tahy chromatické látky.“

<sup>14</sup> Bohuslav Reynek, *Básnické spisy*, Archa / Petrkov 2009, s. 209.

<sup>15</sup> Tamtéž s. 209

„hledíš ven a vidíš. Není to obvyklé dívání se, och ne, a daleko ne. Padl na tebe paprsek ze záře Bytí na počátku a proměnil tě.“ [...] <sup>16</sup>

„Oko si vybírá“, píše Nelson Goodman. <sup>17</sup> „Má-li obraz nějaký objekt zobrazovat, musí jej označovat, zastupovat, odkazovat k němu, a žádná míra podobnosti nestačí pro ustavení požadovaného vztahu reference. Toto je prostý fakt. Podobnost není pro referenci ani podmínkou nutnou. Téměř cokoli může zastupovat téměř cokoli jiného. Obraz, který zobrazuje – stejně jako text, který popisuje –, k danému objektu odkazuje, přesněji řečeno jej denotuje. Podstatou zobrazení je denotace, a ta na podobnosti nezávisí.“

Maluju obrazy obzoru a obrazy keřů. Prostor mé krajiny až k mému obzoru nepochybně obývá Zelený muž. Už jsem ho dlouho neviděl, ale vím, že je, že tam je prostě. Ani v mých obrazech není namalován, přesto i tam je přítomen. Udělal jsem (si) obraz? Udělal jsem (si) dobrý obraz? Nevím. I v mém obraze i v mém udělaném si obraze je příliš mnoho nejasností spojených do jedné velké, ale těšivé pochybnosti. Doufám, že to neviděné, ale přítomné něco tam je. Je to nedopovězené něco nápovědou nebo překážkou, nepřekonatelnou hranicí? Je můj obraz špatný nebo můžu doufat, že se může stát branou? Nevím a doufám, že toto nevím by snad mohlo tou branou být.

Trstěnice 2015

---

<sup>16</sup> Ladislav Benyovszky, *Cesty k neskrytosti*, Togga, Praha 2012, s. 114–119.

<sup>17</sup> Nelson Goodman, *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, Academia, Praha 2007, s. 24. (Oko) „odmítá, pořádá, rozlišuje, spojuje, třídí, analyzuje, tvoří. Spíše než aby zrcadlilo, uchopuje a vytváří: své výtvoř nevidí holé, jako položky bez vlastností, ale jako konkrétní věci, jako potravu, jako lidi, jako nepřátele, jako hvězdy, jako zbraně. Nic nemůže vidět nahé ani naze.“ (...) „vnímání a interpretaci nelze od sebe oddělit, jsou to dvě vzájemně zcela provázané operace. Ozývá se nám tu kantovské diktum: nevinné oko je slepé a neposkvřená mysl prázdna. Stejně nikdy nerozeznáme, co z viděného je daností a naším vkladem. Nedokážeme vydobýt obsah prostým sloupnutím vrstev výkladů.“