

DAVID SYLVESTER

*Rozhovory*

*s Francisem Baconem / 1962–1979*

ARBOR  
VITAE

1 nahráno  
v říjnu 1962  
pro třetí rozhlasový  
program BBC

ZATOUŽIL JSTE VŮBEC NĚKDY NAMALOVAT ABSTRAKTNÍ OBRAZ?  
Kdysi jsem toužil dělat prostě tvary, jako když jsem původně vytvořil ty tři tvary u podstavce *Ukřižování*. Tenkrát jsem se inspiroval Picassem, věcmi, které dělal koncem dvacátých let. A myslím, že celou tuhle oblast Picasso otevřel a že v jistém smyslu zůstala nevyužitá: organické tvary, které souvisejí s lidskou podobou, ale jsou její naprostou deformací.

PO ONOM TRIPTYCHU JSTE ZAČAL MALOVAT VÍC FIGURATIVNĚ: VEDLO VÁS K TOMU SPÍŠ VÝSLOVNÉ PŘÁNÍ MALOVAT FIGURATIVNĚ, ANEBO PŘEVAŽOVAL POCIT, ŽE TAKOVÝ DRUH ORGANICKÝCH TVARŮ PROZÁTÍM NEMŮŽETE DÁL ROZVÍJET?

Víte, jeden z obrazů, který jsem namaloval v roce 1946, ten, co vypadá jako řeznický krám, tak ten mě napadl náhodou. Pokoušel jsem se namalovat ptáka, jak se snášší na pole. Možná že to mělo jistou souvislost s těmi dřívějšími třemi tvary, ale najednou mi linie, které jsem udělal, naznačovaly něco úplně jiného, a z těch náznaků vznikl tenhle obraz; nic takového jsem předeem nezamýšlel. Bylo to, jako by se jedna náhoda nepřetržitě vršila na druhou.

INSPIROVAL SNÁŠEJÍCÍ SE PTÁK TEN DEŠTNÍK, NEBO JAK TO BYLO?  
Díky němu se otevřela úplně nová pocitová oblast. Dělal jsem



tyhle věci postupně. Nemyslím, že pták inspiroval deštník; vyvolal najednou celý obraz. A realizoval jsem ho velice rychle, za tři čtyři dny.

STÁVÁ SE VÁM ASI ČASTO, ŽE SE V PRŮBĚHU PRÁCE CELÝ OBRAZ TAKHLE TRANSFORMUJE.

Stává se to, ale teď vždycky doufám, že k němu nedospěju tak složitě. Dnes cítím, že bych chtěl dělat velice, velice specifické objekty, i kdyby z hlediska ilustrativní funkce vznikaly z něčeho zcela iracionálního. Chtěl bych dělat tak specifické věci jako portréty, a budou to portréty určitých lidí, ale až je budete analyzovat, nepoznáte – anebo jen s těžší –, jak je ten obraz proveden. A proto je to v jistém smyslu tak vyčerpávající. Je to ve skutečnosti úplně náhodné.

12

V JAKÉM SMYSLU NÁHODNÉ?

Protože nevím, jak ten tvar udělat. Jednou jsem třeba namaloval něčí hlavu, a to, co tvořilo oční důlky, nos, ústa, tak to byly, když jste to analyzoval, jen tvary, které neměly s očima, nosem, ústy nic společného; ale jak barva postupovala z jedné kontury do druhé, vznikala podoba té osoby, kterou jsem se snažil namalovat. Přestal jsem; v té chvíli jsem se domníval, že jsem se mnohem více přiblížil tomu, co chci. Druhý den jsem se snažil ten obraz dovést dál a snažil jsem se mu dodat na naléhavosti a ještě víc ho přiblížit, a úplně se mi ztratil. Protože takový obraz, to je jako balancování na laně mezi tím, čemu se říká figurativní malba, a tím, čemu se říká abstrakce. Vyjde třeba přímo

z abstrakce, ale ve skutečnosti s ní nebude nijak souviset. Je to pokus vpravit tu figurativní věc do nervového systému agresivněji a naléhavěji.

V TĚCH RANÝCH VĚCECH, O KTERÝCH JSTE MLUVIL, BÝVÁ SYTĚ ČERVENÝ NEBO ORANŽOVÝ ZÁKLAD, ALE POTOM ZAČÍNÁJÍ V MALBĚ PŘEVAŽOVAT POLOTÓNY A BĚHEM DALŠÍCH ZHRUBA DESETI LET SE U VÁS NENAIDOU VĚTŠÍ PLOCHY AGRESIVNÍCH BAREV.

Pokud si vzpomínám, žil jsem tenkrát v domnění, že moje obrazy získají na naléhavosti v přítmi a bez barev.

A VZPOMNĚL BYSTE SI, CO VÁS PŘIMĚLO VRÁTIT SE OPĚT K VÝRAZNÝM BARVÁM?

Myslím, že mě to prostě začalo nudit.

13

A KDYŽ SE VAŠE OBRAZY NOŘILY DO TMY, BYLY TAKÉ TVARY NEURČITĚJŠÍ, VÍC SE ROZPLÝVALY?

Tvary se přece ve tmě lehce ztrácejí, ne?

V NĚKTERÝCH OBRAZECH Z POSLEDNÍ DOBY OPĚT POUŽÍVÁTE VÝRAZNÉ BARVY PRO POZADÍ A TAKÉ SE VRACÍTE K PŘESNĚJŠÍM A SPÍŠE SOCHAŘSKÝM TVARŮM SVĚHO RANÉHO TRIPTYCHU – ZVLÁŠTĚ NA PRÁVĚM PLÁTNĚ NOVÉHO TRIPTYCHU *Ukřížování*. JE VÍ SE VÁM TEĎ OBECNĚ ŽÁDOUCÍ, ABY TVARY BYLY JASNĚJŠÍ A PŘESNĚJŠÍ?

Ano, čím jasnější a přesnější, tím lépe. Ovšem jak je vytvořit jasnější a přesnější, to je teď hrozně těžké. Myslím, že je to velký



problém pro všechny dnešní malíře, nebo aspoň pro ty, kteří jsou zaujati nějakým námětem nebo figurativní věcí. Snaží se to udělat přesnější a přesnější, ale ta přesnost je velmi problematická.

KDYŽ JSTE MALOVAL TOHLE *Ukřižování*, MĚL JSTE TU VŠECHNA TŘI PLÁTNA SOUČASNĚ, ANEBO JSTE PRACOVAL NA KAŽDÉM ZVLÁŠTĚ?

14 Pracoval jsem na nich zvlášť, ale postupně, jak jsem je dokončoval, jsem pracoval na všech třech v jedné místnosti zároveň. Celou věc jsem dokončil v průběhu asi čtrnácti dnů, kdy jsem hodně pil, a pracoval jsem v hrozné kocovině a opilosti; občas jsem skoro nevěděl, co dělám. A je to jeden z mála obrazů, které jsem byl s to malovat v opilosti. Myslím, že mi alkohol trochu pomáhal k tomu, abych se uvolnil.

BYL JSTE OD TÉ DOBY SCHOPEN POSTUPOVAT U NĚKTERÉHO JINÉHO OBRAZU STEINĚ?

Ne, nebyl. Ale myslím, že se s vynaložením velkého úsilí dokážu uvolnit. Chci říct, že toho docílíte pomocí drog nebo alkoholu.

ANEBO PŘI KRAJNÍ ÚNAVĚ?

Při krajní únavě? I to je možné. Anebo vůlí.

VŮLÍ PŘEKONAT VLASTNÍ VŮLÍ?

Přesně tak. Vůlí naprosto se uvolnit. Vůle je nesprávný výraz, protože byste to nakonec mohl nazvat zoufalstvím. Protože to

uvolnění vychází z jednoznačného pocitu, že se něco takového udělat nedá, takže už můžu dělat cokoliv. A uvidíme, co z onoho cokoliv vzejde.

MĚNIL JSTE UMÍSTĚNÍ FIGUR NA TOM TRIPTYCHU V PRŮBĚHU MALBY, ANEBO JSTE JE MĚL PŘED OČIMA TAK, JAK JSOU, NEŽ JSTE ZAČAL?

Ano, měl, jenže ony se stále měnily. Ale viděl jsem je předem, a ta postava vpravo, to je něco, co jsem chtěl udělat už dávno. Znáte to slavné Cimabuovo *Ukřižování*? Já v tom vidím odjakživa obraz: červ plazící se dolů po kříži. Snažil jsem se zachytit něco z pocitů, které ve mně ten výjev občas vzbuzuje, zobrazit ten pohyb, to vlnění dolů po kříži.

JE TO SAMOZŘEJMĚ JEN JEDNO Z ŘADY UŽ EXISTUJÍCÍCH DĚL, KTERÁ JSTE VYUŽIL.

Ano, z nich se ve mně rodí další obrazy. A člověk samozřejmě vždycky doufá, že jim dá novou podobu.

A ONY SE PŘITOM VELMI PODSTATNĚ PROMĚNÍ. MOHL BYSTE ŘÍCI OBEZNĚ NĚCO O TOM, DO JAKÉ MÍRY PŘEDVÍDÁTE TYHLE PROMĚNY EXISTUJÍCÍCH OBRAZŮ A DO JAKÉ MÍRY SE TO DĚJE AŽ V PRŮBĚHU MALBY?

Sám víte, že v mém případě všechno malování — a čím jsem starší, tím víc to platí — podléhá náhodám. V duchu to předem vidím před sebou, ano, vidím to před sebou, ale málokdy to pak provedu tak, jak jsem to předem viděl. Představa se trans-



formuje během práce s barvami. Používám velmi široké štětce, a při způsobu mé práce vlastně nikdy pořádně nevím, co barvy udělají, a ony udělají často něco mnohem lepšího, než k čemu bych je přiměl já. Je to náhoda? Možná by se dalo říct, že to není jen náhoda, protože se z toho stává proces výběru, kterou část té náhody se rozhodnete zachovat. Přirozeně se pokoušíte uchovat životnost té náhody, a přitom neporušit souvislosti.

K ČEMU DOCHÁZÍ DÍKY TĚM BARVÁM? JDE O JISTÉ VÍCEZNAČNOSTI, KTERÉ PŘITOM VZNIKAJÍ?

16 A o to, co sugerují. Nedávno jsem se celý zoufalý snažil namalovat hlavu jisté osoby, používal jsem velikánský štětec a spoustu barvy, nanášel jsem ji velmi, velmi volně, nakonec jsem už ani nevěděl, co dělám, a najednou to všechno klaplo a byla z toho přesně ta podoba, kterou jsem se snažil zachytit. Ale nestalo se to vědomou vůlí, ani to nemělo nic společného s ilustrativní malbou. Nikdo ještě neodhalil příčinu toho, proč je tenhle zvláštní způsob malby výraznější než názorné zobrazování. Patrně je to proto, že žije zcela vlastním životem. Žije si po svém, jako představa, kterou se snažíte polapit; žije si po svém, a proto přenáší esenci obrazu výrazněji. Takže se malíř může otevřít anebo – abych to vyjádřil přesněji – odsunout zábrany svých pocitů, a tím vrátit diváka do života s větší vehemencí.

A KDYŽ MÁTE POCIT, ŽE VŠECHNO KAPLO, JAK ŘÍKÁTE, ZNAMENÁ TO, ŽE VZNIKLO TO, CO JSTE SI PŮVODNĚ PŘÁL, ANEBY TO, CO JSTE SI PŘEDSTAVOVAL, ŽE SI PŘEJETE?

Obávám se, že toho se vám samozřejmě nikdy nedostane. Ale je tu možnost, že těmi náhodami dospějete k něčemu hlubšímu, než jste vlastně chtěl.

KDYŽ JSTE PŘEDTÍM HOVOŘIL O TĚ HLAVĚ, KTEROU JSTE ONEHDY MALOVAL, ŘÍKAL JSTE, ŽE JSTE SE SNAŽIL TEN PORTRÉT DOVĚST DÁL A ŽE SE VÁM PAK ÚPLNĚ ZTRATIL. BÝVÁ TOHLE DŮVOD, PROČ SVÉ OBRAZY NIČÍTE? JDE MI O TO, JESTLI JE NIČÍTE V POČÁTEČNÍ FÁZI, ANEBY JESTLI VÁS PODNĚCUJE K JEJICH ZNIČENÍ PRÁVĚ TO, ŽE BYLY DOBRÉ A VY JSTE SE POKOUŠEL JEŠTĚ JE VYLEPŠIT?

Myslím, že mám spíš sklon ničit ty lepší obrazy anebo ty, které jsou dobré jen do určité míry. Snažím se je dovést dál a ony ztrácejí své přednosti a pak ztratí všechno. Řekl bych, že mám spíš sklon ničit ty lepší obrazy.

17

NEMŮŽETE TEN OBRAZ VRÁTIT ZPĚT, KDYŽ JEDNOU PŘESÁHNE URČITOU HRANICI?

Teď už ne, a čím dál tím méně. Jelikož teď pracuji naprosto náhodným a čím dál tím náhodnějším způsobem, očividně mi to nejde, jako mi to šlo dřív, leda náhodou – ale jak mohu znovu přivodit náhodu! To je úkol skoro nemožný.

ALE MOHLA BY VZNIKOUT DALŠÍ NÁHODA NA TOMTĚŽ PLÁTNĚ.

To by mohla, ale nebylo by to totéž co předtím. Takové věci se asi dějí jen při malbě olejem, protože ta je tak choulostivá, že jeden tón, trocha barvy, která spojí jedno s druhým, může úplně změnit významové souvislosti obrazu.



NEVRÁTIL O BY SE VÁM TEDY, CO JSTE ZTRATIL, ALE MOŽNÁ BYSTE ZÍSKAL NĚCO JINÉHO. PROČ TEDY SPÍŠ NIČÍTE, NEŽ ABYSTE V PRÁCI POKRAČOVAL? PROČ RADĚJI ZAČÍNÁTE ZNOVU NA ČISTÉM PLÁTNĚ?

Protože někdy ta věc prostě zmizí a plátno je docela zahlcené, je na něm příliš mnoho barvy – prostě technický problém, příliš mnoho barvy, a nedá se zkrátka pokračovat.

SOUVISÍ TO SE ZVLÁŠTNÍ KONZISTENCÍ BAREV?

Pracuji s různě hustou barvou. Někde je velice zředěná, jinde velice pastózní. Až tím plátno příliš ztěžkne, a pak začnete malovat ilustrativně.

18

CO VÁS K TOMU VEDE?

Dokážete konkrétně rozpoznat rozdíl mezi barvou, která působí přímo, a barvou, která působí zprostředkovaně? Tenhle problém se dá jen velice, velice těžko vyjádřit slovy. Souvisí to s instinktem. Dá se jen velice neskadno rozpoznat, proč některá barva zasáhne váš nervový systém přímo a jiná se k vám dostává skrz příběh procházející mozkem v dlouhých tirádách.

PODAŘILO SE VÁM NĚKDY DOKONČIT NĚJAKÉ OBRAZY, KDE JSTE MALOVAL DÁL A DÁL, AŽ BARVA ZHOUSTLA, A PŘESTO JSTE JE Z TOHO DOSTAL?

Ano, stalo se mi to. Třeba u jednoho z raných obrazů, zachycujícího hlavu před závěsem. Byl to obraz malých rozměrů a velice, velice pastózní. Pracoval jsem na něm snad čtyři měsíce

a nějakým zvláštním způsobem se to nakonec, myslím, přece trochu podařilo.

NEODHODLÁTE SE ALE MOC ČASTO PRACOVAT NA NĚJAKÉM OBRAZE TAK DLOUHO?

Ne. Ale v současné době zjišťuji, že dokážu na obrazu víc pracovat. A vždycky doufám, že budu mít hotový ten první, jakoby instinktivní základ a pak už na tom budu moci pracovat přímo, skoro jako bych maloval nový obraz. Poslední dobou se snažím pracovat tímhle způsobem. Myslím, že se tu nabízejí všelijaké možnosti, když pracujete nejdřív přímo a potom to, co se objevilo náhodou, dotáhnete mnohem dál vůlí.

MOHL BYSTE OTOČIT NĚKTERÝ OBRAZ KE ZDI A POKRAČOVAT V PRÁCI NA NĚM ZA PÁR TÝDNŮ NEBO MĚSÍCŮ?

19

To bych nemohl. Obrazy na mne působí přímo hypnoticky, nemohu od nich odejít, a tak jsem vždycky velmi rád – což není vůbec dobře – když se mi podaří je dokončit a dostat co nejdřív z domu.

KDYBY K VÁM LIDÉ NEPŘICHÁZELI A NEODNÁŠELI JE, TAK BY PODLE MĚ VÁŠ ATELIÉR NIC NEOPUSTILO; NEPŘESTAL BYSTE, DOKUD BYSTE JE VŠECHNY NEZNIČIL.

Asi máte pravdu, ano.

MÁTE NĚJAKOU POZITIVNÍ POTŘEBU UKAZOVAT OBRAZY LIDEM? VADIL O BY VÁM, KDYBY JE NIKDO NIKDY NEVIDĚL?



Nevadilo. Ne. Je ovšem pravda, že znám opravdu jen několik lidí, kteří by mi svým kritickým posouzením asi pomohli, a mě by velmi potěšilo, kdyby se jim mé obrazy aspoň trochu líbily. Ale jinak mi na tom příliš nezáleží.

NENÍ VÁM LÍTO TĚCH, KTERÉ JSTE POVAŽOVAL ZA DOBRÉ A KTERÉ JSTE ZNIČIL? NEBYL BYSTE RÁD, KDYBYSTE SE NA NĚ MOHL OPĚT PODÍVAT?

Na pár z nich ano. Na několik málo bych se velice rád znovu podíval. Podívejte, pokud měly nějaké přednosti, zanechaly v mé paměti stopy, které jsem už nedokázal znovu zachytit.

NEPOKUSIL JSTE SE JE ZNOVU NAMALOVAT?

20 Nepokusil. Ne.

A NIKDY PŘI PRÁCI NEVYCHÁZÍTE Z NÁČRTŮ NEBO KRESEB, NIKDY SI OBRAZ PŘEDEM NEZKOUŠÍTE?

Často si říkám, že bych to měl dělat, ale nedělám. U malování mého druhu to příliš nepomáhá. Struktura, barevnost a celý proces malby jsou u mne tak náhodné, že všechny předběžné náčrty mi můžou poskytnout jen jakousi základní konstrukci — a ani to není jisté — toho, co by se mohlo stát.

MÁM DOJEM, ŽE TU TAKÉ HRAJE ROLI FORMÁT — ŽE PŘÍPRAVNÉ PRÁCE V MENŠÍM FORMÁTU K NĚČEMU VE VĚTŠÍM FORMÁTU BY VE VAŠEM PŘÍPADĚ BYLY ZBYTEČNÉ.

Pravděpodobně ano.

VAŠE FORMÁTY JSOU VLASTNĚ DOST STÁLÉ. TĚMĚŘ VŠECHNO, CO NAMALUJETE, MÁ PODOBNÝ FORMÁT. NA VAŠICH MALÝCH OBRAZECH JSOU HLAVY, A KDYŽ MALUJETE VELKÝ OBRAZ, JE NA NĚM CELÁ POSTAVA: A HLAVA NA TOM VELKÉM OBRAZE JE STEJNĚ VELKÁ JAKO HLAVA NA TOM MALÉM. U VÁS SE JEN MÁLOKDY NAJDE CELÁ POSTAVA NA MALÉM OBRAZE.

Ano, to je moje slabá stránka, moje neschopnost něco měnit.

A VAŠE MĚŘÍTKO SE BLÍŽÍ ŽIVOTNÍ VELIKOSTI. TAKŽE KDYŽ MALUJETE POSTAVU, JE TO NA VELKÉM OBRAZE, COŽ SE NEZAMLOUVÁ SBĚRATELŮM.

Ano, ale v porovnání s mnohými moderními obrazy z dnešní doby nejsou ty moje zase tak veliké.

ALE ZDÁLY SE VELIKÉ PŘED DESETI LETY, KDY PO VÁS VŠICHNI CHTĚLI, ABYSTE MALOVAL MALÉ OBRAZY.

To už teď neplatí. Teď budí dojem docela malých obrazů.

MALUJETE OVŠEM ČASTO V CYKLECH.

To je pravda. Zčásti proto, že vidím každý obraz v proměnách, v postupných sekvencích. Takže od toho, co se dá víceméně označit za figurativní znázornění, se můžete dostat až někam docela, docela jinam.

KDYŽ DĚLÁTE CYKLUS, MALUJETE JEDNO PLÁTNO PO DRUHÉM NEBO NA NICH PRACUJETE SOUČASNĚ?

Maluji jedno po druhém. Jedno mě inspiruje k druhému.



A ZŮSTÁVÁ PRO VÁS CYKLUS CYKLEM, KDYŽ HO DOKONČÍTE? MYSLÍM, JESTLI BYSTE CHTĚL, ABY TY OBRAZY ZŮSTALY POHROMADĚ, ANEBO JE VÁM TO JEDNO, KDYŽ SE ROZDĚLÍ?

V ideálním případě bych nejraději namaloval celé sály obrazů na různá témata, která bych ale pojednal v cyklech. Vidím sály plné obrazů, zapadají mi do hlavy jako diapozitivy. Mohl bych takhle snít od rána do večera a viděl bych sály plné obrazů. Ale jestli bych je někdy udělal tak, jak je v duchu vidím, to nevím, protože se samosebou vytrácejí. Je to podivné, ale člověk samozřejmě vždycky doufá, že namaluje obraz, který všechny ostatní přebije, že soustředí všechno do jediného díla. Ale ve skutečnosti se u těch cyklů jeden obraz trvale odráží v druhém, a někdy jsou lepší v cyklu než jednotlivě, protože se mi bohužel ještě nepodařilo namalovat obraz, který by byl souhrnem všech ostatních. Proto se mi zdá, že jeden obraz v postavení vůči druhému toho dokáže vypovědět víc.

22

NA VĚTŠINĚ VAŠICH DĚL JSOU JEDNOTLIVÉ POSTAVY NEBO JEDNOTLIVÉ HLAVY, ALE NA SVÉM NOVÉM TRIPTYCHU *Ukřižování* ISTE ZVOLIL KOMPOZICI S NĚKOLIKA POSTAVAMI. CHTĚL BYSTE TO DĚLAT ČASTĚJI?

Případá mi tak těžké namalovat jednu postavu, že mi to obvykle stačí. A mám samozřejmě utkvělou touhu namalovat jediný dokonalý obraz.

MUSELA BY NA NĚM BÝT JEDINÁ POSTAVA?

Malba je dnes v tak komplikované situaci, že jakmile se objeví

několik postav — tedy několik postav na jednom plátně —, začne být příběh příliš složitý. A jakmile je příběh složitý, dostaví se nuda; příběh promlouvá hlasitěji než malba. Je tomu tak proto, že jsme se znovu ocitli ve velice primitivních časech a nedokázali jsme zabránit tomu, aby se mezi jedním a druhým obrazem nevyprávěl příběh.

PRAVDA JE, ŽE SE LIDÉ POKOUŠELI NAJÍT PŘÍBĚH V TRIPTYCHU *Ukřižování*. ALE JE VLASTNĚ MOŽNÉ NĚJAK VYSVĚTLIT VZTAH MEZI TĚMI POSTAVAMI?

Není.

TAKŽE JE TO TOTÉŽ, JAKO KDYŽ JSTE MALOVAL HLAVY NEBO POSTAVY UVNITŘ JAKÉHOSI PROSTOROVÉHO RÁMU A PAK SE ŘÍKALO, ŽE ZOBRAZUJETE ČLOVĚKA UVĚZNĚNÉHO V SKLENĚNÉ CELE.

23

Používám takový rám, abych tu vyobrazenou postavu líp viděl — kvůli ničemu jinému. Víím, že k tomu bylo plno všelijakých výkladů.

JAKO KDYŽ BYL EICHMANN ZA SKLENĚNOU PŘEPÁŽKOU A LIDÉ ŘÍKALI, ŽE JSTE VE SVÝCH OBRAZECH TEN VÝJEV PŘEDPOVĚDĚL.

Když udělám ty pravouhlé tvary, zmenším formát plátna, a obraz je tak soustředěnější. A bych ho prostě lépe viděl.

A NEVEDLY VÁS K TOMU ŽÁDNÉ ILUSTRATIVNÍ ZÁMĚRY, ANI U TOHO OBRAZU Z ROKU 1949, NA KTERÉM JE HLAVA S MIKROFONY?

Ne, chtěl jsem jen, aby ta tvář a ty mikrofony byly zřetelnější.



Nepovažuji to ani za zvlášť uspokojujivý prostředek; snažím se ho používat co nejméně. Ale někdy se mi zdá, že je to nutné.

A MAJÍ TY VERTIKÁLNÍ PŘEDĚLY MEZI PLÁTNÝ TRIPTYCHU PODOBNÝ ÚČEL JAKO TEN PROSTOROVÝ RÁM NA JEDNOM PLÁTNĚ?

Ano, mají. Oddělují jedno od druhého. A přerušují příběh mezi jedním a druhým plátnem. Když jsou ty postavy namalované na třech různých plátnech, napomáhá to vyhnout se vyprávění příběhu. Ovšem tolik velkolepých děl má řadu postav na jediném plátně a každý malíř po tom samozřejmě touží. Jenže v dnešní době jsou věci tak složité a příběh, který se odvíjí od jedné postavy ke druhé, začne hned omezovat možnosti toho, co se dá dělat se samotnou barvou. A tohle je velice složitý problém. Ovšem každou chvíli se může objevit někdo, kdo dokáže umístit na plátno větší počet postav.

24

KDYŽ SI VYBERETE NÁMĚT JAKO *Ukřižování*, MOŽNÁ NESTOJÍTE O PŘÍBĚH, ALE URČITĚ STOJÍTE O LÁTKU SE SILNÝM DRAMATICKÝM NÁBOJEM. CO VÁS VEDLO K ZPRACOVÁNÍ TOHOTO TRIPTYCHU?

Odjakživa na mne hluboce působily obrazy zachycující jatky a maso, a podle mě jsou tu těsné souvislosti s něčím takovým, jako je *Ukřižování*. Viděl jsem zcela mimořádné fotografie zvířat těsně před porážkou; je z nich cítit smrt. Nemůžeme to samozřejmě vědět jistě, ale podle těch fotografií se zdá, že si zvířata moc dobře uvědomují, co se s nimi stane, a všemožně se snaží uprchnout. Podle mě jsou tyhle fotografie v základní poloze velice, veli-

*Papas*

ce blízko celé té záležitosti s *Ukřižováním*. UVĚDOMUJI SI, ŽE PRO VĚŘÍCÍ LIDI, PRO KŘEŠŤANY, MÁ *Ukřižování* DOCELA JINÝ VÝZNAM. ALE PRO MĚ JAKO PRO NEVĚŘÍCÍHO TO BYL PROSTĚ PROJEV JISTÉHO LIDSKÉHO CHOVÁNÍ, ZPŮSOB, JAKÝM SE ČLOVĚK CHOVÁ VŮČI DRUHÉMU.

VE SKUTEČNOSTI VŠAK MALUJETE I JINÉ OBRAZY, KTERÉ MAJÍ SPOJITOST S NÁBOŽENSTVÍM, PROTOŽE JSTE KROMĚ *Ukřižování*, COŽ JE NÁMĚT, KTERÝ MALUJETE A K NĚMUŽ SE VRACÍTE UŽ TŘICET LET, VYTVORIL I SÉRII *Papežů*. VÍTE, PROČ STÁLE MALUJETE OBRAZY, KTERÉ SOUVISEJÍ S NÁBOŽENSTVÍM?

Moji *Papežové* nijak nesouvisejí s náboženstvím; ty obrazy vznikly, protože mě fascinovaly fotografie Velázquezova *Papeže Innocence X.*, které znám.

25

ALE PROČ JSTE SE ZAMĚŘIL PRÁVĚ NA JEHO *Papeže*?

Protože si myslím, že je to jeden z největších portrétů, jaké kdo kdy namaloval, stal jsem se jím přímo posedlý. Kupuji si jednu za druhou všechny knihy, kde je reprodukce tohohle Velázquezova *Papeže*, protože mě pronásleduje a vyvolává ve mně nejruznější pocity, dokonce otevírá, abych tak řekl, prostory imaginace.

ALE NEEEXISTUJÍ I JINÉ STEJNĚ VELKOLEPÉ VELÁZQUEZOVY PORTRÉTY, KTERÉ BY VÁS MOHLY UCHVÁTIT? JSTE SI JIST, ŽE PRO VÁS NEMÁ ZVLÁŠTNÍ VÝZNAM TA SKUTEČNOST, ŽE JDE O PAPEŽE? Myslím, že to způsobuje ta skvostná barevnost.



ALE NAMALOVAL ISTE TAKÉ DVA TŘI OBRAZY MODERNÍHO PAPEŽE, PIA XII., PODLE FOTOGRAFIÍ, JAKO BY SE VÁŠ ZÁJEM O VELÁZQUEZE PŘENESL NA SAMOTNÉHO PAPEŽE JAKO HRDINSKOU POSTAVU.

To způsobily ty nádherné fotografie procesí, jak ho nesou chrámem Svatého Petra. Je samozřejmě pravda, že papež je jedinečná osobnost. Zaujímá jedinečné postavení tím, že je papežem, a proto je, jako se to dělá v jistých velkých tragédiích, vyvýšen na pódiu, aby se tak světu zprostředkovala velkolepost jeho zjevu.

STEJNOU JEDINEČNOST MÁ V SOBĚ SAMOZŘEJMĚ POSTAVA KRISTA, A PROTO SE NABÍZÍ PŘEDSTAVA O JEDINEČNÉM, ZVLÁŠTNÍM POSTAVENÍ TRAGICKÉHO HRDINY, NEMYSLÍTE? TRAGICKÝ HRDINA JE NUTNĚ TEN, KTERÝ OD POČÁTKU ČNÍ NAD OSTATNÍMI.

26

No, nikdy jsem o tom takhle neuvažoval, ale když mi to teď říkáte, zdá se mi, že na tom možná něco je.

PROTOŽE TO JSOU U VÁS JEDINÁ TÉMATA, KTERÁ SE DOTÝKAJÍ NÁBOŽENSTVÍ; JINÁ SE U VÁS NENAIDOU. MÁTE UKŘIŽOVANÉHO KRISTA A MÁTE PAPEŽE.

To je pravda. Myslím, že vaše domněnka je zřejmě správná. Vlivem okolností se dostali do zvláštní situace.

A VÁM IDE PŘEDEVŠÍM O TO, ABYSTE ZACHYTL ATMOSFÉRU NĚJAKÉ JEDINEČNÉ A PRAVDĚPODOBĚ TRAGICKÉ SITUACE?

Ne. Myslím, zvláště jak stárnu, že mi jde o něco mnohem specifičtějšího. Chci zachytit jistý výjev. A když zachytím ten výjev, je



*Studie podle Velázquezova portrétu papeže Inocence X., 1953*



samozejmě provázen jistou atmosférou, protože nemůžete namalovat výjev a pominout přitom jeho atmosféru.

CHCETE ZACHYTIT VÝJEV, KTERÝ JSTE SPATŘIL VE SKUTEČNOSTI?

Ano. Osobu nebo předmět; ale u mě je to skoro vždycky osoba.

URČITÁ OSOBA?

Ano.

ALE V MINULOSTI SE TO NESTÁVALO TAK ČASTO?

V minulosti ne, ale teď se to jeví čím dál tím naléhavější, protože podle mě je v tom přístupu zakotvena možnost nějakým mimořádně iracionálním způsobem přetvořit tu skutečnou podobu, tak jak po tom toužíte. A v tom je ta posedlost: jak to udělat co nejiracionálnějším způsobem? Takže nepřetváříte jen vnější podobu výjevu, ale i všechny oblasti cítění, o nichž vy sám máte nějakou představu. Chcete vyjevit co nejvíc z pocitových rovin, které se do toho nedají zahrnout... Není pravda, že se to nedá udělat čistě názornou formou, čistě figurativními prostředky, protože to už malíři dokázali. Dokázal to Velázquez. Tím se samozřejmě Velázquez tak liší od Rembrandta, protože, a to je zvláštní, když si vezmete ty proslulé pozdní Rembrandtovy autoportréty, zjistíte, že celá kontura obličeje se pokaždé změní; je to úplně jiný obličej, ačkoli má takřka jako Rembrandtovu podobu, a těmi změnami vás vtahuje do odlišných pocitových oblastí. U Velázqueze je v tom víc uměřenosti, a proto je to podle mého mínění větší zázrak. Protože přece chcete kráčet nad pro-



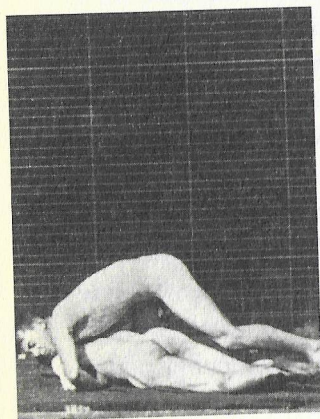
30 pastí a u Velázqueze se setkáváte s tou zcela mimořádnou předností, že to dokázal udržet v tak těsné blízkosti toho, čemu se říká věrné zobrazení, a zároveň do hloubky uvolnil nejmocnější a nejhlubší city, jakých je člověk schopen. Proto je to tak neuvěřitelně tajemný malíř. Jste totiž přesvědčen, že Velázquez zobrazil královský dvůr té doby, a když hledíte na jeho obrazy, vidíte zřejmě něco, co se velice blíží tehdejší skutečnosti. Jistě, věci se od té doby hodně zdeformovaly a vyprázdnily, ale já věřím, že se vrátíme, a to s velkou rozhodností, k něčemu, co je tomu velice, velice blízké – že budeme zobrazovat skutečnost tak specifickým způsobem jako Velázquez. Od časů Velázquezových se toho samozřejmě tolik přihodilo, že situace je z řady důvodů mnohem složitější a mnohem těžší. A patří k nim i jedna skutečnost, která vlastně ještě nebyla zpracována, totiž proč fotografie úplně změnila figurativní malířství, proč ho od základu změnila.

#### V POZITIVNÍM A ZÁROVEŇ NEGATIVNÍM SMYSLU?

Podle mě ve velice pozitivním smyslu. Podle mě Velázquez věřil, že zobrazuje královský dvůr té doby a že zobrazuje jisté lidi té doby; ale dnes by byl opravdu dobrý malíř nucen pojmout stejnou situaci jako hru. Ví, že vlastní zobrazení může obstarat film, takže tuto stránku jeho činnosti převzalo něco jiného, a on se musí soustředit výhradně na to, aby prostřednictvím obrazu vyburcoval vnímavost. Také si podle mě teď člověk uvědomuje, že existuje pouhou náhodou, že je tvor naprosto zbytečný, že tu hru musí dohrát do konce, aniž k tomu má důvod. Myslím, že

když maloval Velázquez, dokonce ještě když maloval Rembrandt, byli stále, ať se jejich postoje k životu jakkoli lišily, poznamenáni třeba jen v nepatrné míře jistými náboženskými názory, kterých se dnešnímu člověku nedostává. Dnešní člověk se samozřejmě může snažit o něco velice, velice pozitivního, když se pokusí sám sebe ošálit způsobem svého chování, když si možná prodlouží život a koupí si jistou nesmrtelnost od lékařů. Podívejte, z celého umění se stala hra, kterou se člověk rozptyluje; můžete namítnout, že to tak bylo odjakživa, ale dnes už je to výhradně hra. Myslím, že tohle se změnilo, a fascinující na tom je, že to umělci budou mít mnohem těžší, protože musí tu hru hrát s co největším nasazením, pokud chtějí za něco stát.





*E. Muybridge, fotografie  
z cyklu Lidské tělo v pohybu, 1887*



*Dvě postavy; 1953*

**2** nahráno během  
tří květnových dnů  
roku 1966  
pro BBC

**MŮŽETE ŘÍCT, PROČ VÁS TOLIK ZAJÍMAJÍ FOTOGRAFIE?**

Myslím, že fotografie a film neustále zasahují vaše vnímání. Takže když se na něco zadíváte, nevidíte to jen přímo, ale také prostřednictvím toho, čím vás fotografie a film už předtím zasáhly. A v devadesáti devíti procentech případů zjišťuji, že fotografie jsou mnohem zajímavější než abstraktní i figurativní malba. Odjakživa mě fascinují.

**UVĚDOMUJETE SI, ČÍM PŘESNĚ VÁS FASCINUJÍ? SVOU BEZPROSTŘEDNOSTÍ? PŘEKVAPIVÝMI TVARY, KTERÉ NA NICH VZNIKAJÍ? STRUKTUROU?**

Myslím, že je to jejich lehkou odtažitostí od skutečnosti, která mě do této skutečnosti vrací s o to větší razancí. Sám u sebe zjišťuji, že prostřednictvím fotografického zobrazení začínám pronikat do obrazu a odhalovat to, co se mi jeví jako jeho realita, mnohem víc, než bych dokázal pouhým pohledem. Kromě toho nejsou fotografie jen opěrné body vnímání; často také spouští myšlenky.

**MÁM DOJEM, ŽE NEJVYTRVALEJI VYUŽÍVÁTE FOTOGRAFIE MUYBRIDGEOVY.**

No, u něho šlo samozřejmě o pokus zaznamenat lidi v pohybu – je to svého druhu slovník. A můj nápad s těmi cykly možná



vzešel z toho, jak jsem si prohlížel Muybridgeovy knihy, kde jsou na jednotlivých fotografiích zachyceny fáze pohybu. Také jsem měl stále při ruce knihu, která mě velice ovlivnila, nazvanou *Správné polohy při rentgenování*, kde je na spoustě fotografií znázorněno, jaké polohy má tělo zaujímat při rentgenování, a také jsou tam příslušné rentgenové snímky.

BÝVÁ TO ALE VLIV SPÍŠ NEPŘÍMÝ — JAKO KDYŽ SE NAPŘÍKLAD PŘI MALOVÁNÍ DOST ČASTO ZAHLEDÍTE NA FOTOGRAFII NĚČEHO ÚPLNĚ JINÉHO, NEŽ CO MALUJETE.

Už jste, myslím, někde popisoval, jak jste mi seděl modelem, když jsem vás zkoušel portrétovat, a já se pořád koukal na fotografie šelem.

34

ANO, A JÁ JSEM TO VŮBEC NECHÁPAL.

Jeden obraz může být přece velice sugestivní ve vztahu k jinému. V té době jsem byl přesvědčen, že tkáň by měla být mnohem hmotnější, a že mi tedy například tkáň kůže nosorožce pomůže přemýšlet o tkáni lidské kůže.

TAKÉ JSTE OVŠEM VYUŽÍVAL FOTOGRAFIE V DOSLOVNĚJŠÍM SMYSLU, KDYŽ JSTE MALOVAL ZVÍŘATA A NĚKTERÉ KRAJINY. ZAJÍMAVÉ ALE JE, ŽE FOTOGRAFICKÝ ZÁBĚR, KTERÝ JSTE PRACOVNĚ NEJVÍC VYUŽÍVAL, NENÍ ŽÁDNÁ VĚDECKÁ ANI NOVINÁŘSKÁ FOTOGRAFIE. POCHÁZÍ Z VELMI PROMYŠLENÉHO A SLAVNÉHO UMĚLECKÉHO DÍLA — JE TO ZÁBĚR KŘIČÍCÍ CHŮVY Z *Křížníku Potěmkin*.

Tenhle film jsem viděl snad ještě předtím, než jsem začal malo-

vat, a zapůsobil na mne hlubokým dojmem — myslím tím celý film, nejen sekvence s oděskými schody a tenhle záběr. Opravdu jsem doufal, že jednoho dne namaluji — nehleďte v tom žádný zvláštní psychologický význam — nejlepší obraz lidského křiku. Nepodařilo se mi to a mnohem lépe to zachytil Ejzenštejn, a tím to končí. Myslím, že asi nejlépe namaloval lidský křik Poussin.

VE *Vraždění neviňátek*?

Ano, ten obraz visí v Chantilly. A vzpomínám si, jak jsem kdysi poblíž žil tři měsíce u jedné rodiny, abych si osvojil francouzštinu, a tehdy jsem do Chantilly často chodil. A vzpomínám si, že na mě ten obraz pokaždé velice silně zapůsobil. A ještě něco mě vedlo k úvahám o lidském křiku. Byla to kniha, kterou jsem si koupil jako mladíček v jednom pařížském knihkupectví, antikvární kniha, v které byly krásné ručně kolorované obrazové přílohy ústních chorob, nádherně zobrazená otevřená ústa a vyšetřování ústní dutiny; fascinovalo mě to, byl jsem tím přímo posedlý. A pak jsem viděl — anebo jsem v té době možná už znal — film *Křížník Potěmkin* a pokoušel jsem se použít ten záběr z *Potěmkin*a jako základ a přidat k němu ty nádherné ilustrace lidských úst. Ale nějak to nedopadlo.

35

POUŽÍVAL JSTE JAKO TRVALÝ ZÁKLAD TEN ZÁBĚR Z EIJZENŠTEJNA, STEJNĚ JAKO VÝHRADNĚ FOTOGRAFIE A REPRODUKCE VELÁZQUEZOVA *Inocence X*. A PRACOVAL JSTE PODLE REPRODUKČÍ JINÝCH OBRAZŮ STARÝCH MISTRŮ. JE V TOM VELKÝ ROZDÍL, PRACOVAT



PODLE FOTOGRAFIE OBRAZU A PODLE FOTOGRAFIE SKUTEČNOSTI?

No, u obrazu je to lehčí, protože jistý problém už byl vyřešen. Problém, jímž se hodláte zabývat vy sám, to je ovšem něco jiného. Myslím, že ani jedna z těch věcí, které jsem dělal podle jiného obrazu, vlastně nevyšla.

ANI ŽÁDNÁ Z VAŠICH VERZÍ VELÁZQUEZOVA *Papeže*?

Odjakživa považuji tenhle obraz za jeden z největších na světě a využíval jsem ho z posedlosti. Pokusil jsem se – a dopadlo to katastrofálně – o nějaké jeho záznamy, deformované záznamy. Lituji, že jsem se do toho pouštěl, protože mi připadají dost hloupé.

36

VY TOHO TEĎ LITUJETE?

No ano, protože je to podle mě vrcholné dílo a nic víc se s tím udělat nedá.

PŘESTAL JSTE JE TEDY MALOVAT?

Přestal.

MEZI FOTOGRAFIEMI, KTERÉ LEŽÍ ROZTROUŠENÉ PO VAŠEM ATELIÉRU, JSOU TAKÉ REPRODUKCE NĚKTERÝCH VAŠICH VLASTNÍCH OBRAZŮ. DÍVÁTE SE NA NĚ NĚKDY PŘI PRÁCI?

Dívám, a hodně často. Tak jsem se například pokusil použít jeden obraz, který jsem namaloval někdy kolem roku 1952, a pokusil jsem se ho udělat jako zrcadlo, aby se ta postava choulila před vlastní podobou. Nepovedlo se to, ale jinak velice často

zjišťuji, že můžu pracovat podle fotografií vlastních dávných prací a že jsou pro mě velice podnětné.

CHTĚL BYCH SE ZEPTAT, JESTLI SE VAŠE ZÁLIBA VE FOTOGRAFIÍCH VZTAHUJE I NA REPRODUKCE JAKO TAKOVÉ. UŽ DLOUHO SE NEMOHU ZBAVIT DOJMU, ŽE JE PRO VÁS PODNĚTNĚJŠÍ, KDYŽ SE DÍVÁTE NA REPRODUKCE VELÁZQUEZE NEBO REMBRANDTA NEŽ NA ORIGINALY.

Je samozřejmě jednodušší brát je do ruky doma než se vypravit do Národní galerie, ale i tak za nimi často chodím do Národní galerie, protože chci vidět třeba ty barvy. Ale kdybych měl Rembrandty všude kolem sebe tady doma, do Národní galerie bych nechodil.

37

ZAMLOUVALO BY SE VÁM MÍT REMBRANDTY VŠUDE KOLEM SEBE?

Určitě. Je moc málo obrazů, které bych chtěl mít, ale Rembrandty určitě.

A PŘITOM, KDYŽ JSTE SE KONEČNĚ PODÍVAL DO ŘÍMA, KDE JSTE ZŮSTAL, POKUD SI VZPOMÍNÁM, PÁR MĚSÍCŮ, NEVYUŽIL JSTE PŘÍLEŽITOSTI JÍT SE PODÍVAT NA *Inocence X*.

Nevyužil. Ne. Popravdě řečeno, byl jsem v té době hrozně nešťastný. A třebaže mám odpor ke kostelům, strávil jsem nejvíc času ve Svatém Petru, jen tak jsem tam bloumal. Myslím ale, že dalším důvodem byl strach spatřit skutečného Velázquezeho poté, co jsem si s ním pohrával, spatřit ten nádherný obraz a připomenout si ty pitomosti, které jsem s ním vyváděl.



TAKŽE MOJE PODEZŘENÍ JE NEOPODSTATNĚNÉ. MĚL JSEM TAKOVÝ DOJEM, ŽE DÁVÁTE PŘEDNOST FOTOGRAFIÍM PŘED ORIGINALY, PROTOŽE NEJSOU TAK ZŘETELNÉ, A TEDY SUGESTIVNĚJŠÍ.

Fotografie u mě v ateliéru jsou dost poškozené, protože po nich lidé šlapou, pomačkají je a podobně. Vznikají pak další asociace třeba i u Rembrandta, a ty už s ním ani nemají mnoho společného.

ZATÍM BYLA ŘEČ O FOTOGRAFIÍCH, KTERÉ UŽ EXISTOVALY, KDYŽ JSTE SI JE VYBRAL, ABYSTE PODLE NICH PRACOVAL. TO SE TÝKÁ I STARÝCH MOMENTEK, KDYŽ JSTE PORTRÉTOVAL OSOBY, KTERÉ ZNÁTE. ALE MYSLÍM, ŽE V POSLEDNÍ DOBĚ JSTE SI NECHÁVAL DĚLAT SADY FOTOGRAFIÍ TOHO, KOHO JSTE CHTĚL MALOVAT.

38 Máte pravdu. I u přátel, kteří jsou ochotni přijít a sedět modelem, jsem si dal udělat fotografie, protože mnohem raději pracuji podle nich než podle lidí. Nemohl bych se ovšem pokusit portrétovat podle fotografií někoho, koho neznám. Když ty lidi ale znám a mám je vyfotografované, tak se mi snadněji pracuje podle fotografií, než když jsou tu osobně přítomni. Myslím, že pokud je model toho obrazu osobně přítomen, nemůžu se nechat tak unášet jako nad jeho fotografickou podobou. Možná to způsobuje můj vlastní neurotický stav, ale nemám takové zábrany, když dělám podle paměti a podle fotografií, než když tu někdo přede mnou sedí.

JSTE PŘI PRÁCI RADĚJI SÁM?  
Docela sám. S tím, jak si je pamatuji.

PROTOŽE TY VZPOMÍNKY JSOU ZAJÍMAVĚJŠÍ? ANEBO VÁS PŘÍTOMNOST LIDÍ RUŠÍ?

Chci jejich vzhled zdeformovat až k nepoznání, ale tou deformačí se dostat zpátky k zachycení jejich vzhledu.

CHCETE TÍM ŘÍCT, ŽE MALOVÁNÍ JE ZPŮSOB, JAK NĚKOGO PŘIVOLAT ZPĚT, ŽE PROCES MALOVÁNÍ JE TĚMĚŘ PROCESEM ZPŘÍTOMNĚNÍ?

Ano, to chci říct. A myslím, že metody, kterými se k tomu dospívá, jsou tak umělé, že model před vámi, aspoň v mém případě, překáží umělosti, která jeho podobu zpřítomňuje.

A CO KDYBY VÁM SEDĚL NĚKDO, KOHO UŽ JSTE ČASTOKRÁT MALOVAL PODLE PAMĚTI A FOTOGRAFIÍ?

Překázeli by mi. Překázeli by mi, protože když je mám rád, nechci jim přímo před očima činit to příkoří, kterému je svou prací vystavuji. Chci je raději pokořit v soukromí, abych mohl to, co chápu jako jejich skutečnost, jasněji zaznamenat.

39

V JAKÉM SMYSLU SE VÁM TO JEVÍ JAKO PŘÍKOŘÍ?

Lidé – aspoň prostí lidé – věří, že deformace je pokořující, bez ohledu na to, kolik pro vás mají pochopení a sympatií.

NEZDÁ SE VÁM, ŽE INSTINKTIVNĚ ASI MAJÍ PRAVDU?

Možná, možná. Já je naprosto chápu. Ale řekněte mi, kdo dneska dokáže zachytit něco z toho, s čím se setkáváme, jako skutečnost, aniž přitom obraz těžce poškodí?



A NEMYSLÍTE SI, MLUVÍTE-LI O SNAZE ZACHYTIT NA JEDINÉM OBRAZE POCITY NA RŮZNÝCH ÚROVNÍCH, ŽE KROMĚ VŠEHO DALŠÍHO VYJADŘUJETE TÉ OSOBĚ ZÁROVEŇ LÁSKU I NEPŘÁTELSTVÍ — ŽE TO, ČEHO SE DOPOUŠTÍTE, JE MOŽNÁ JAK LASKÁNÍ, TAK NÁSILÍ?

Myslím, že to by bylo příliš logické. Takhle věci obvykle nefungují. Myslím, že tu jde o něco hlubšího: jak by se mi mohlo podařit, aby byl ten obraz pro mě osobně bližší bezprostřední realitě? O nic víc.

NEBYL BY TÉ BEZPROSTŘEDNÍ REALITĚ BLIŽŠÍ, KDYBYSTE SI ZOBJEKTIVIZOVAL PROTICHŮDNÉ POCITY VŮČI DANÉMU SUBJEKTU?

Myslím, že by to znamenalo uchýlit se k psychologickým způsobům vidění, a to malíři zpravidla nedělají. Podvědomě jsou možná zasaženi tím, o čem mluvíte, ale vědomě tím, myslím, nejsou zasaženi vůbec.

JISTĚ, KDYBY TO BYLO VĚDOMÉ, BYLO BY TO PRO DÍLO ZHOUBNÉ. SNAŽIL JSEM SE NAZNAČIT TOTO: KDYŽ MODEL NAIVNĚ PŘEDPOKLÁDÁ, ŽE MU MALÍŘ ČINÍ PŘÍKOŘÍ, INSTINKTIVNĚ TÍM ROZPOZNÁVÁ MALÍŘOVU PODVĚDOMOU TOUHU ŠKODIT.

To je dost možné. V podstatě říkáte to, co říkal Wilde: člověk zabíjí to, co miluje. Možná že je to tak; nevím. Jestli deformace, které podle mne vyjádří obraz s větší naléhavostí, model poškozují, to je asi velice diskutabilní. Já si nemyslím, že ho poškozují. Můžete říci, že ho poškozují, když to berete jako věrné zobrazení. Ale ne když to berete jako něco, co já považuji za umění. Člověku je dáno nějak vnímat a cítit život. Netvrdím, že je to

dobrý způsob, ale člověk se snaží dovést své vyjádření až k nejvyšší míře naléhavosti.

○○○

PATŘÍ K VAŠIM ÚMYSLŮM TAKÉ SNAHA VYTVÁŘET TRAGICKÉ UMĚNÍ?

Ne. Samozřejmě, kdyby dnes někdo objevil platný mýtus, kde by byla ta propast mezi vznešeností a její zkázou jako v tragédiích Aischylových nebo Shakespearových, bylo by to nesmírně užitečné. Ale když stojíte mimo tradici, a to platí pro všechny dnešní umělce, může být vaším cílem jen to, že zaznamenáte své pocity o jistých situacích způsobem co nejbližším vašemu nervovému systému. A když tohle zaznamenávám, patřím asi k lidem, kterým jde o propast mezi tím, čemu se říkávalo chudoba a bohatství, nebo mezi mocí a jejím protikladem.

EXISTUJE OVŠEM JEDEN VELKÝ TRADIČNÍ MYTOLOGICKÝ A TRAGICKÝ NÁMĚT, KTERÝ JSTE MALOVAL VELMI ČASTO, A TO JE *Ukřížování*.

V evropském umění existuje tolik velkolepých obrazů *Ukřížování*, že to je skvělá konstrukce, na kterou můžete navěsit nejrůznější pocity a vjemy. Třeba se vám bude zdát zvláštní, že si nevěřící člověk zvolí právě *Ukřížování*, ale to s tím nemá co dělat. Ta slavná *Ukřížování*, která znáte — nevíte přece, jestli je malovali nábožensky založení lidé.



MALOVALI JE VŠAK JAKO SOUČÁST KŘESŤANSKÉ KULTURY A PRO VĚŘÍCÍ LIDI.

Ano, to je pravda. Není to asi to pravé, ale mně se dosud nepodařilo najít jiný námět, který by umožňoval takové zachycení jistých oblastí lidského citění a chování. Možná je to dané tím, že tenhle specifický námět zpracovalo už tolik lidí, až se z toho stala ta konstrukce – neumím to lépe vyjádřit –, na které můžete zpracovávat nejrůznější pocitové vrstvy.

HODNĚ MODERNÍCH UMĚLCŮ SE TVÁŘÍ V TVÁŘ TOMUTO PROBLÉMU UCHÝLILLO K ŘECKÝM MÝTŮM. VY SÁM JSTE VE *Třech studiích pro postavy u podstavce Ukřižování* NENAMALOVAL U PATY KŘÍŽE TRADIČNÍ KŘESŤANSKÉ POSTAVY, ALE FURIE. ZAUJALY VÁS I NĚKTERÉ JINÉ NÁMĚTY Z ŘECKÉ MYTOLOGIE NATOLIK, ŽE JSTE UVAŽOVAL O JEJICH VYUŽITÍ?

Myslím, že řecká mytologie je nám ještě vzdálenější než křesťanství. Jedním aspektem *Ukřižování* je skutečnost, že ústřední postava Krista je vyvýšena a zaujímá tak velmi nápadnou a izolovanou pozici, čímž získává z formálního hlediska větší možnosti, než kdyby byly všechny postavy umístěny do stejné roviny. Ty změny rovin jsou podle mě velice důležité.

KDYŽ MALUJETE *Ukřižování*, ZDÁ SE VÁM, ŽE SE K TOMU PROBLÉMU PŘIBLIŽUJETE ZÁSADNĚ ODLIŠNÝM ZPŮSOBEM NEŽ PŘI PRÁCI NA JINÝCH OBRAZECH?

Tehdy samozřejmě zpracováváte vlastní pocity a vjemy. Dá se říct, že se to téměř blíží autopořetru. Pracujete s nejrůznějšími

soukromými pocity, týkajícími se chování a života, jaký je.

JEDNOU Z VELMI OSOBITÝCH A ČASTO SE OPAKUJÍCÍCH KONFIGURACÍ VE VAŠEM DÍLE JE SPOJENÍ METAFORICKÝCH PROSTŘEDKŮ *Ukřižování* A ŘEZNICKÉHO KRÁMU. SPOJITOST S MASEM SE VÁM ZŘEJMĚ JEVÍ VELMI VÝZNAMNÁ.

Ano, jeví. Když procházíte některými velkými řeznickými prodejny, těmi rozlehlými prostorami smrti, vidíte tam ležet maso a ryby a drůbež – a všechno je mrtvé. A jako malíř musíte prostě vnímat tu nádhernou barvu masa.

JAKO KDYBY SE SPOJITOST MEZI MASEM A *Ukřižováním* USKUTEČNOVALA DVĚMA ZPŮSOBY – JEDNAK PŘÍTOMNOSTÍ KUSŮ MASA VE VÝJEVU A JEDNAK PROMĚNOU UKŘIŽOVANÉ POSTAVY V ZAVĚŠENÝ KUS SYROVÉHO MASA.

Všichni jsme samozřejmě maso, všichni jsme potencionální mrtvoly. Kdykoli přijdu do řeznického krámu, vždycky se mi zdá divné, že tam nevisím místo toho dobytčete já. Když použít vám maso k těmto specifickým účelům, možná se to blíží způsobu, jakým by člověk používal páteř, protože když stále vidáme lidské tělo zobrazené na rentgenových snímcích, očividně to mění způsobu, jak se dá tělo používat. Jistě znáte ten nádherný Degasův pastel, co visí v Národní galerii, jak si žena myje houbou záda. A tam zjišťujete, že nahoře ta páteř div nevylézá ven z kůže. Tohle vás tak zaujme a strhne, že si mnohem víc uvědomujete zranitelnost celého těla, než kdyby byl nakreslil páteř normálně až ke krku. Láme ji, až jako by ta páteř skoro vyléza-



la z těla ven. Ať už to Degas udělal s takovým úmyslem nebo ne, je z toho mnohem větší obraz, protože náhle vnímáte jak tu páteř, tak svaly, které obvykle maloval jen jako maso pokrývající kosti. V mém případě měly výrazný vliv rentgenové snímky.

JE MI JASNÉ, ŽE VAŠE FASCINACE MASEM A JEHO ZOBRAZENÍ HODNĚ SOUVISEJÍ SE ZÁLEŽITOSTMI TÝKAJÍCÍMI SE TVARŮ A BAREV — JE TO JASNÉ ZE SAMOTNÝCH DĚL. OBRAZY *Ukřižování* VŠAK ROZHODNĚ MAJÍ SVŮJ PODÍL NA TOM, ŽE KRITIKOVÉ VYZDVIHUJÍ TO, ČEMU ŘÍKAJÍ PRVEK HRŮZY VE VAŠEM DÍLE.

44 Ten tedy rozhodně vyzdvihují. Ale já ve svých dílech hrůzu nijak zvlášť nepocituji. Nikdy jsem se nesnažil pocit hrůzu navodit. Pokud budete věci vnímat a rozpoznáte spodní proudy, jistě poznáte, že v tom, co jsem byl schopen udělat, jsem tuhle stránku života nezdůrazňoval. Když přijдете do řeznického krámu a vidíte, jak to maso může být krásné, a pak o tom přemýšlíte, můžete přemýšlet i o všech hrůzách žití — jak jeden tvor přežívá z druhého. Je to jako všechny ty hlouposti, co se říkají o býčích zápasech. Protože lidé jedí maso a pak odsuzují býčí zápasy; přijdou si stěžovat na býčí zápasy a přitom na sobě mají kožešiny a ve vlasech ptáky.

O VAŠICH OBRAZECH MUŽŮ, KTERÍ JSOU SAMI V MÍSTNOSTI, PANUJE ROZŠÍŘENÝ NÁZOR, ŽE Z NICH VYZAŘUJE POCIT KLAUSTROFobie A TRÁPENÍ, KTERÝ JE DOST DĚSIVÝ. UVĚDOMUJETE SI TO JEJICH TRÁPENÍ?

Nic takového si neuvědomuji. Ale většinu těch obrazů jsem ma-

loval podle někoho, kdo se pořád trápí, a jestli se to na těch obrazech projevuje, to nevím. Ale je docela dobře možné, že jak jsem se pokoušel zachytit tu představu a ten člověk byl značný neurotik, skoro hysterik, něco z toho v tom obraze zůstalo. Snažil jsem se vždycky vyjádřit věci tak přímo a syrově, jak to jen jde, a je možné, že když se něco z toho bezprostředně zachytí, v lidech to vzbuzuje pocity hrůzy. Protože když někomu něco řeknete přímo, tak se dotýčný někdy urazí, i když je to fakt. Protože lidé mívají sklon urážet se kvůli faktům nebo kvůli tomu, čemu se říká pravda.

NA DRUHOU STRANU ZAS NENÍ TAK HLOUPÉ PŘISOUDIT POSE-  
LOST HRŮZOU MALÍŘI, KTERÝ TAK ČASTO MALOVAL LIDSKÝ KŘIK.

Můžete říct, že zobrazený křik vzbuzuje hrůzu; ve skutečnosti jsem chtěl namalovat spíš ten křik než tu hrůzu. Myslím, že kdybych se byl opravdu zamyslel nad tím, proč někdo křičí, byl by se mi ten křik, který jsem se snažil namalovat, podařil líp. Protože bych si pak byl v jistém smyslu víc uvědomoval tu hrůzu, která křik vyvolala. Ty obrazy byly vlastně moc abstraktní.

45

BYLY PŘÍLIŠ ČISTĚ VIZUÁLNÍ?

Myslím, že byly. Ano.

TA OTEVŘENÁ ÚSTA — MAJÍ VŽDYCKY VYJADŘOVAT KŘIK?

Většinou ano, ale ne pokaždé. Víte, jak ústa mění tvar. Na mě odjakživa velice působí pohyby úst a tvar úst a zubů. Lidé říkají, že v tom jsou všelijaké sexuální souvislosti, a mě vždycky veli-



ce fascinovalo konkrétní vzezření úst a zubů, možná že mě ta fascinace teď už pustila, ale v jisté době byla velice silná. Líbí se mi, dalo by se říct, jak se ústa lesknou a jakou mají barvu, a vždycky jsem doufal, že jednou dokážu namalovat ústa tak, jak Monet maloval západ slunce.

TAKŽE JSTE SI MOŽNÁ PŘÁL NAMALOVAT OTEVŘENÁ ÚSTA A ZUBY,  
I KDYŽ JSTE NEMĚL V ÚMYSLU MALOVAT KŘÍK?

Je to možné. A vždycky jsem si přál namalovat úsměv a nikdy se mi to nepodařilo.

○○○

KDYSI JSTE NAPSAL, ŽE MALOVÁNÍ JE HRA NÁHOD. KDYŽ SÁM IDE-  
TE HRÁT, DÁVÁTE PŘEDNOST RULETĚ PŘED CHEMMY?

Obvykle ano.

LÁKÁ VÁS PROTO, ŽE JE VÍC NEOSOBNÍ?

Její neosobnost se mi zamlouvá. Je mi protivné, když hráči chemmy soupeří mezi sebou svou osobitostí, a proto se mi líbí neosobní ráz rulety. A také jsem shodou okolností míval větší štěstí v ruletě než v chemmy. Momentálně mám pocit, že mě štěstí v hazardních hrách dočista opustilo. Štěstí je zvláštní věc; trvá určitou dobu, někdy přijde celé dlouhé období velikánského štěstí. V časech, kdy jsem si nedokázal vydělat na živobytí prací, jsem dokázal někdy získat v kasinech tolik peněz, že to načas změnilo můj život, a mohl jsem z toho existovat tak, jak bych si nikdy nemohl dovolit, kdybych si na to chtěl vydělat

prací. Teď jsem ale zřejmě z toho období štěstěny vypadl. Vzpomínám si, jak jsem kdysi strávil delší čas v Monte Carlu a tam jsem byl kasinem jako posedlý, trávil jsem v něm celé dny – tam jste mohl přijít do herny v deset dopoledne a nemusel jste vypadnout dřív než ve čtyři ráno – a v té době, je to už hezky dlouho, jsem měl moc málo peněz, ale ve hře občas velké štěstí. Míval jsem takový dojem, že slyším krupiéra vyvolávat vyhrávající čísla ještě předtím, než kulička zapadla do přihrádky, a chodil jsem od stolu ke stolu. A vzpomínám si, jak jsem tam jednou odpoledne zašel a hrál jsem na třech různých stolech a slyšel jsem ty nápovědi. Sázel jsem tenkrát malé částky, ale koncem toho odpoledne mi štěstí opravdu přálo a skončil jsem s nějakými šestnácti sty librami, což pro mě tenkrát byly velké peníze. Tak jsem si okamžitě najal vilu a nakoupil pití a jídla, co se do ní vešlo, ale mé štěstí netrvalo dlouho, protože po deseti dnech jsem měl sotva na vlak z Monte Carla zpátky do Londýna. Ale bylo to nádherných deset dní a měl jsem tenkrát ne-skutečné množství přátel.

ŘÍKÁVÁ SE, ŽE LIDÉ HRAJÍ HAZARDNÍ HRY, ABY PROHRÁLI, A SÁM MÁM DOJEM, ŽE JSEM MUSEL HRÁT KVŮLI TOMU. JE TO TAK I U VÁS, ANEBO MÁTE POCIT, ŽE OPRAVDU CHCETE VYHRÁT?

Chci vyhrát, ale stejný pocit mívám i při malování. Chci vyhrát, i když pokaždé prohraju.

KDYŽ HODNĚ VYHRAJETE, CO JE PRO VÁS DŮLEŽITĚJŠÍ: POCIT, ŽE BOHOVÉ STOJÍ PŘI VÁS – ABYCH POUŽIL STEJNÝ VÝRAZ JAKO VY,



KDYŽ JSTE MLUVIL O NÁHODĚ PŘI MALOVÁNÍ —, ANEBO MOŽNOST ZLEPŠIT SI ŽIVOT?

Myslím, že to druhé.

ŽIJETE RÁD V BLAHOBYTU?

Žiju, abych tak řekl, v pozlacené bídě. Nesnesl bych natrvalo žít v takzvaném luxusu. Ale jsem rád, že můžu, když se mi zachce.

CO SE VÁM NA TOM LÍBÍ, NAPŘÍKLAD BYDLET V DOBRÝCH HOTE-  
LÍCH?

Mám rád pohodlí a líbí se mi, když se hravě domůžu obsluhy. Sám takovým způsobem nežiju, jak dobře víte. Ale strašně se mi líbí, když se takhle někam vydám, jak snadno dosáhnete  
48 všeho, co si přejete, všeho, co se dá za peníze koupit.

JDE VÁM O TU LEHKOST, ANEBO VÁS OKOUZLUJE PŘÍMO TEN POCIT  
LUXUSU?

Myslím, že jde o tu snadnost. Ale když už mluvíme o luxusu, luxus lidí očividně mění. Myslím to, že lidé, kteří mohou žít v luxusu a dovolit si, nač si vzpomenou, se obvykle začnou zoufale nudit. A pak se uchylují k všelijakým výmyslům a podnikům, aby tu nudu zahnali. Pamatuji se, jak jsem jel jednou v Ritzu ve výtahu s jedním bohatým chlapíkem, který byl právě v Soho nakupovat, a nesl si pytlík s hráškem a novými bramborami, a ten pytlík se protrhl a všechno se to vysypalo na podlahu výtahu, který ho asi vezl k jeho pokoji, kde měl asi nějaký petrolejo-

vý vaříč, aby si mohl uvařit hrášek a brambory. Tak si boháč představuje luxus.

SAMOZŘEJMĚ. TVRDÍTE, ŽE MOMENTÁLNĚ VÁS HRÁČSKÉ ŠTĚSTÍ  
OPUSTILO. A CO ŠTĚSTÍ V PRÁCI?

Myslím, že ta náhoda, které bych mohl říkat štěstí, patří k jejím nejdůležitějším a nejpłodnějším aspektům, protože pokud mi něco vyjde, tak mám pocit, že jsem se o to nezasloužil já sám, že je to tím, co mi umožnila náhoda. A je pravda, že za ta léta, co přemýšlím o náhodě a o možnostech, které náhoda člověku nabízí, jsem ještě nezjistil, co všechno se stane čirou náhodou a co proto, že ji využíváte.

ZJIŠTUVETE PRAVDĚPODOBŇĚ, ŽE S NÍ DOKÁŽETE ZACHÁZET STÁ-  
LE LÉPE.

Možná že během doby zacházíte zručněji se stopami, které vznikly působením náhody, a to jsou ty, které uděláte naprosto bezcílňě. Jak získáváte zkušenost s časem a s prací na tom, co se náhodou stává, začnete citlivěji vnímat, co vám náhoda nabízí. Já za sebe mám pocit, že všechno, co se mi kdy líbilo, bylo výsledkem náhody, kterou jsem pak dokázal dál rozpracovat. Protože mi umožnila vnímání skutečnosti mimo prostor a čas, které jsem se pokoušel zachytit. A to jsem pak mohl začít zpracovávat a pokusit se udělat něco z věci, která byla neilustrativní.

UMÍM SI PŘEDSTAVIT TŘI OKOLNOSTI, ZA NICHŽ SE TAKOVÉ NÁHO-  
DY MOHOU STÁT. ZAPRVÉ, KDYŽ SE VÁS ZMOCNÍ BEZNADĚJ NAD



TÍM, CO JSTE UDĚLAL, A BUĎ HADREM NEBO ŠTĚTCEM MALBU VOLNĚ STÍRÁTE. ZADRUHÉ, KDYŽ JSTE MALOVAL NETRPĚLIVĚ A Z ROZMRZELOSTI NA TVARECH NĚCO VYZNAČIL. A ZATŘETÍ, KDYŽ JSTE MALOVAL ROZTRŽITĚ, KDYŽ JSTE SOUSTŘEDIL POZORNOST NA NĚCO JINÉHO.

Anebo když jste opilý. Jistě, všechny tři nebo čtyři okolnosti mohou napomoci k zdárnému výsledku; mohou, ale nemusí. Obvykle ovšem nenapomáhají.

JAKÝMI JINÝMI ZPŮSOBY SE TAKOVÉ NÁHODY STÁVAJÍ, ANEBO JSOU TO VÍCEMÉNĚ JEN TY ZMÍNĚNÉ?

50 Řekl bych, že to jsou ty hlavní. Ale myslím si, že můžete, velice podobně jako v abstraktní malbě, bezděčně vyznačit na plátně jistá místa, která vypovídají o mnohem hlubším způsobu, jak zachytit tu skutečnost, kterou jste posedlý. Mně když se něco daří, tak se mi to daří od chvíle, kdy vědomě neřídím to, co dělám. Často už jsem zjistil, když jsem se pokusil sledovat přesněji to, co zobrazuji, tedy když jsem chtěl být názornější, že z toho vznikla hrozná banalita a já jsem to pak z čirého zoufalství a beznaděje úplně zničil, protože jsem nerozpoznal, co znamenají všechny ty stopy, které jsem na tom obraze udělal — a najednou jsem zjistil, že se celá věc blíží mé instinktivní představě, kterou se pokouším zachytit. V mém případě jde v podstatě o problém, jak nastražit past, do které bych dokázal chytit skutečnost v nejvypjatějším bodě.

NAČ V TAKOVÉ CHVÍLI MYSLÍTE? JAK ZADRŽÍTE PROCES VĚDOMÉHO ROZHODOVÁNÍ?

V takové chvíli nemyslím na nic, než jak je beznadějné a nemožné dosáhnout toho, co chci. A když dělám ty znaky, aniž vím, jak se budou chovat, tak najednou vyvstane cosi, čeho se instinktem chopíte, protože byste to snad mohl začít rozvíjet.

NAKOLIK VÁM POMÁHÁ PITÍ, KDYŽ MALUJETE?

To se dá těžko říct. Neudělal jsem moc věcí, když jsem hodně pil, ale pár přece. Namaloval jsem *Ukřižování* v roce 1962, když jsem v tom jel asi čtrnáct dní. Někdy vás pití uvolní, ale myslím, že vás také v něčem otupí. Dopřeje vám větší volnost, ale na druhou stranu otupí vaši schopnost na závěr posoudit, čeho jste dosáhl. Já si vlastně nemyslím, že mi pití nebo drogy pomáhají. Třeba pomáhají jiným, ale mně doopravdy nepomáhají.

JINÝMI SLOVY, TŘEBAŽE MLUVÍTE O VÝZNAMU NÁHODY, NECHCETE SE VZDÁT JISTĚ JASNOŽRIVOSTI. NECHCETE NECHAT NA NÁHODĚ NEÚMĚRNĚ MNOHO, VIĎTE?

Chci dostat velice uspořádaný obraz, aby však vznikl náhodně.

ALE JSTE NATOLIK PURITÁNSKÝ, ŽE TO TĚ NÁHODĚ PŘÍLIŠ NEUSNADŇUJETE.

Chtěl bych, aby se věci děly snadno, ale náhodě nemůžete poroučet. V tom to vězí. Protože kdyby to šlo, tak byste ji jenom nutil k ilustrování jiného typu.

POZNÁTE, V KTERÉ CHVÍLI SE UVOLNÍTE A DALŠÍ PROCES POKRAČUJE BEZ VÁS?



No, často se stává, že ty bezděčné znaky jsou najednou mnohem sugestivnější než ty druhé, a v takových chvílích máte pocit, že se může dít cokoli.

TAKOVÝ POCIT VZNIKÁ, KDYŽ TY ZNAKY DĚLÁTE?

Ne, ty jsou už hotové a vy tu věc prohlížíte, jako byste prohlížel nějaký diagram. A vidíte, že na tom diagramu jsou rozesety možnosti, jak využít všelijakých prvků skutečnosti. Tohle je těžká věc, vyjadřuji to špatně. Ale podívejte, když například uvažujete o portrétu, tak v jednu chvíli musíte někam umístit ústa, ale najednou díky tomu diagramu vidíte, že by se ta ústa mohla táhnout přes celý obličej. A vy byste jaksi strašně rád dokázal dát portrétu podobu Sahary – udělat ho tak, aby vyvolával dojem dálek takové Sahary.

52

PŘEDPOKLÁDÁM, ŽE IDE O PROBLÉM, JAK SLADIT PROTIKLADY – ABY V TOM OBRAZE BYLY ZÁROVEŇ PROTIKLADNÉ VĚCI.

Copak nejde o to, že chcete, aby se celá věc co nejvíc přiblížila skutečnosti, a zároveň byla mocně sugestivní a mocně odkrývala jiné pocitové oblasti než prostá ilustrace předmětu, který jste se rozhodl zobrazit? Copak o tohle nejde v umění vždycky?

MOHL BYSTE SE POKUSIT DEFINOVAT ROZDÍL MEZI ILUSTRATIVNÍ A NEILUSTRATIVNÍ FORMOU?

Podle mého mínění rozdíl spočívá v tom, že ilustrativní forma vám prostřednictvím rozumu okamžitě vypoví, o čem je, kdežto neilustrativní forma působí nejprve na smysly, a teprve pak

zvolna proniká zpátky ke skutečnosti. Proč se to takhle děje, to nevíme. Možná to souvisí s tím, že skutečnost sama je nejednoznačná, že vzezření bývá nejednoznačné, a tento způsob zaznamenávání formy je právě pro svou nejednoznačnost skutečnosti bližší.

KDYŽ MÁTE V RUCE SNÍMEK ZACHYCENÝ RYCHLOBĚŽNOU KAMEROU, KDE VZNIKL ZCELA NEČEKANÝ EFEKT, VELICE NEJEDNOZNAČNÝ A VZRUŠUJÍCÍ, PROTOŽE DANÝ PŘEDMĚT ZOBRAZUJE I NEZOBRAZUJE, NEBO PROTOŽE JE NEUVĚŘITELNÉ, ŽE TENHLE TVAR JE TEN PŘEDMĚT: CO MYSLÍTE, JE TOHLE ILUSTRACE?

Myslím, že je. Myslím, že je to odchýlená ilustrace. Myslím, že rozdíl mezi přímým záznamem pomocí fotoaparátu a tím, co máte za úkol jako umělec, spočívá v tom, že musíte jakoby nastražit past, abyste měl naději polapit skutečnost zaživa. Podaří se vám tu past dobře nastražit? Kde a v jaké chvíli zaklapne? A ještě něco, a to se týká textury. Textura malby je podle mě asi bezprostřednější než textura fotografie, protože textura fotografie zřejmě vstupuje do nervového systému prostřednictvím ilustrativního procesu, kdežto textura malby jako by vstupovala do nervového systému přímo. Hrozně mi to připomíná například... Představte si, že by slavné egyptské starověké památky byly z bublinkové žvýkácké gumy, představte si, že by sfinga byla ze žvýkácké gumy: působila by stejně na city v průběhu staletí, kdybyste ji mohl lehce uchopit a zvednout?

53



UVÁDÍTE TO JAKO PŘÍKLAD TOHO, ŽE PŮSOBIVOST SLAVNÉHO DÍLA ZÁLEŽÍ NA TAJEMNÉM ZPŮSOBU, JAKÝM JE JEHO ZOBRAZENÍ SPOJENO S MATERIÁLEM, Z NĚHOŽ JE VYTVOŘENO?

Myslím, že to souvisí s trvalostí. Myslím, že může vzniknout nádherný obraz i z něčeho, co za pár hodin zmizí, ale myslím, že obraz vděčí za svou přesvědčivost zčásti i možnosti přetrvat. A obrazy samozřejmě kolem sebe hromadí city, čím déle přetrvávají.

JE DOST TĚŽKÉ POCHOPIT, ČÍM TO JE, ŽE NÁS TAHY ŠTĚTCEM A DYNAMIKA MALBY NA PLÁTNĚ DOKÁŽOU TAK PŘÍMO OSLOVIT.

54 Podívejte, vzpomeňte si třeba na ten úchvatný Rembrandtův *Autoportrét z Aix-en-Provence*: když ho analyzujete, zjistíte, že skoro nemá oční jamky, že je skoro úplně antiilustrativní. Myslím, že tajemnost skutečnosti je zde zprostředkována obrazem vytvořeným z neracionálních stop. A tahle neracionalita barevné stopy nevzniká vůlí. Proto musí do této činnosti vždycky vstoupit náhoda: jakmile si totiž uvědomujete, co děláte, vypracováváte jen další ilustrativní formu. Ale někdy se může stát, jako se to stalo u tohoto Rembrandtova autoportrétu, že vznikne sraženina nezobrazujících znaků, které pak vedou ke vzniku tohoto velice úchvatného obrazu. Samozřejmě že náhoda tvoří jenom část celého procesu. Za vším je Rembrandtova hluboká vnímavost, díky níž se přidržel určitého iracionálního znaku spíše než některého jiného. Ale u Rembrandta k tomu přistupuje ještě ta věc, že to byl pokus zaznamenat jistou skutečnost, a pro mne je to tedy mnohem více vzrušující a hlubší. Jedním

z důvodů, proč nemám vřelý vztah k abstraktní malbě anebo proč mě nezajímá, je ten, že podle mě je malba dvojakost, a abstraktní malba je výhradně estetická záležitost. Setrvává stále v jedné rovině. Zajímá se v podstatě jen o krásu svých schémat a tvarů. Je známo, že většina lidí, a o umělcích to platí zvlášť, v sobě má rozlehlé oblasti neukázněných citů, a abstraktní malíři, myslím, věří, že těmi znaky, které vytvářejí, ty různorodé city zachycují. Já si ale myslím, že city takhle zachycené jsou příliš chabé, aby přesvědčily. Myslím si, že velké umění má svůj hluboký řád. I když do toho řádu mocně zasahují instinktivní a náhodné prvky, přesto podle mě vycházejí z touhy skutečnost uspořádat a navrátit ji do nervového systému s mocnější silou. Proč se někdo po těch velkých umělcích vůbec ještě snaží něco vytvořit? Jen proto, že z generace na generaci a vlivem toho, co velcí umělci dokázali, se instinkty mění. A jak se instinkty mění, tak znovu vyvstává touha udělat tu věc znovu jasněji, přesněji, silněji. Víte, já věřím, že umění něco zaznamenává; myslím, že přináší zprávy. A myslím, že v abstraktním umění o žádné zprávy nejde, není tam nic než estetika malíře a pár jeho pocitů. Není v tom žádné napětí.

PODLE VÁS ABSTRAKTNÍ UMĚNÍ NEDOKÁŽE ZPROSTŘEDKOVAT POCITY?

Myslím, že dokáže zprostředkovat takové velice rozředěné lyrické pocity, a to podle mě dokážou jakékoli tvary. Ale nemyslím si, že dokáže zprostředkovat skutečné pocity v tom vznešeném smyslu.



TÍM MÍNÍTE SPECIFIČTĚJŠÍ A KONKRÉTNĚJŠÍ POCITY?

Ano.

ŘÍKÁTE, ŽE TOMU CHYBÍ NAPĚTÍ, ALE NEMYSLÍTE SI, ŽE JISTÉ OČEKÁVÁNÍ, S NÍMŽ DIVÁK PŘÍSTUPUJE K UMĚNÍ, NĚKDY ABSTRAKTNÍ OBRAZ NARUŠÍ ZPŮSOBEM, Z NĚHOŽ SE NAKONEC NAPĚTÍ ZRODÍ?

Myslím si, že je docela dobře možné, aby divák do abstraktního obrazu pronikl dokonce i hlouběji. Ovšem každý může proniknout hlouběji do toho, čemu se říká nespoutaný cit, protože kdo se koneckonců kochá víc milostným vztahem s katastrofálními následky nebo nemocí než divák? Do něčeho takového může proniknout s pocitem, že se na tom podílí a že s tím něco dělá. Tohle samozřejmě nemá nic společného s vlastním uměním. Vy teď hovoříte o divákovi, který pronikne do podání, a já si myslím, že do abstraktního obrazu možná dokáže proniknout hlouběji proto, že se mu tady nabízí něco slabšího, s čím se nemusí poprat.

56

JESTLI ABSTRAKTNÍ MALBA NENÍ NIC NEŽ VYTVÁŘENÍ URČITÝCH SCHÉMAT, JAK POTOM VYSVĚTLÍTE, ŽE LIDÉ JAKO JÁ NA NĚ REAGUJÍ NĚKDY SE STEJNOU NITERNOU INTENZITOU JAKO NA FIGURATIVNÍ PRÁCE?

Móda.

OPRAVDU SI TO Myslíte?

Myslím si, že jedině čas je měřítkem výtvarného díla. Žádný

umělec za svého života neví, jestli to, co dělá, bude mít vůbec nějakou cenu, protože to chce přinejmenším pětasedmdesát až sto let, než se nějaká věc oprostí od teorií, které kolem ní vznikly. A myslím si, že většina lidí proniká do obrazu pod vlivem teorie, která se o něm utvořila, a nikoli tím, co je. Móda vás nabádá, abyste se nad jistými věcmi vzrušoval a nad jinými ne. Z toho důvodu ani úspěšní umělci – a dalo by se říct, že úspěšní umělci zvláště – nemají potuchy, jestli jejich práce za něco stojí, a do smrti to vědět nebudou.

NEDÁVNO JSTE SI KOUPIIL OBRAZ...

Od Michauxa.

...OD MICHAXA, KTERÝ JE VÍCEMÉNĚ ABSTRAKTNÍ. VÍM, ŽE VÁS PO ČASE OMRZEL A ŽE JSTE HO NAKONEC PRODAL NEBO NĚKOMU DAROVAL, ALE PROČ JSTE SI HO VŮBEC KOUPIIL?

57

Tak zaprvé si nemyslím, že je to abstraktní obraz. Myslím si, že Michaux je velice, velice inteligentní a vnímavý muž a že si přesně uvědomuje vlastní situaci. A také si myslím, že dělal nejlepší tašistické či volné stopy, jaké kdy kdo udělal. Myslím si, že je v tomhle, tedy v tvorbě volných stop, mnohem lepší než Jackson Pollock.

MOHL BYSTE TENTO DOJEM BLÍŽ VYSVĚTLIT?

Ten dojem mám proto, že je konkrétnější; Michaux toho víc napovídá. Protože v tomhle obraze a vůbec ve většině jeho věcí se vždycky dodatečně objeví obraz člověka prostřednictvím stopy,



kteřá je zcela vzdálená ilustrativnímu znaku, ale pokaždé vás přenese zpátky k obrazu člověka — člověka, který se vleče a prodírá rozbahněnou oranicí nebo podobně. Tyto obrazy vypovídají o pohybech a pádech a tak dále.

POCÍTÍTE NĚKDY PŘI POHLEDU NA ZÁTIŠÍ NEBO KRAJINU VELKÉHO MISTRA STEJNÉ POHNUTÍ JAKO PŘI POHLEDU NA OBRAZ ČLOVĚKA? VZRUŠUJE VÁS CÉZANNOVO ZÁTIŠÍ NEBO JEHO KRAJINA DO TÉ MÍRY JAKO CÉZANNŮV PORTRÉT NEBO AKT?

Ne, nevzrušuje, ačkoli si myslím, že Cézannovy krajiny jsou zpravidla mnohem lepší než jeho figury. Myslím, že má pár skvostných figurálních obrazů, ale obecně považuji jeho krajiny za lepší.

58

PŘESTO VÁM TY FIGURY ŘÍKAJÍ VÍC?

Ano, to je pravda.

PROČ JSTE V JISTÉ DOBĚ MALOVAL SAMÉ KRAJINY?

Z neschopnosti udělat postavu.

A TUŠIL JSTE PŘITOM, ŽE U KRAJIN DLOUHO NESETRVÁTE?

Nevím, jaký jsem z toho měl v té době pocit. Člověk koneckonců vždycky doufá, že dokáže vytvořit cosi, co bude bližší jeho instinktivním tužbám. Ale krajiny mě rozhodně zajímají mnohem méně. Myslím si, že umění je posedlost životem, a jelikož jsme koneckonců lidské bytosti, naše největší posedlost se týká nás samých. Pak možná zvířat, a teprve pak krajin.

POTVRZUJETE TÍM TRADIČNÍ HIERARCHII NÁMĚTŮ, PODLE NÍŽ STOJÍ NA VRCHOLU HISTORICKÉ OBRAZY — OBRAZY NA MYTOLOGICKÁ A NÁBOŽENSKÁ TÉMATA — A PO NICH NÁSLEDUJÍ PORTRÉTY, PO NICH KRAJINY A PO NICH ZÁTIŠÍ.

Já bych to pořadí změnil. Řekl bych, že v dnešní době, kdy je všechno tak těžké, jsou na prvním místě portréty.

MÁTE VLASTNĚ DOST MÁLO OBRAZŮ, KDE BY BYLO VÍC POSTAV. SOUSTŘEĐUJETE SE NA JEDINOU POSTAVU, PROTOŽE VÁM TO PŘÍPADÁ OBTÍŽNĚJŠÍ?

Jakmile začnete pojednávat víc postav, hned podle mě narazíte na aspekt příběhu, který zachycuje vztahy mezi těmito postavami. A tím okamžitě vznikne jistá narativnost. Odjakživa doufám, že se mi jednou podaří udělat velký počet postav bez vyprávění.

59

JAKO CÉZANNE NA *Koupání*?

Ten to dokázal.

NEDÁVNO JSTE NAMALOVAL OBRAZ, KTERÝ SI LIDÉ VYKLÁDALI NARATIVNĚ; MÁM NA MYSLI TRIPTYCH *Ukřižování*, V JEHOŽ PRAVÉ ČÁSTI MÁ POSTAVA NA PAŽI PÁSKU S HÁKOVÝM KŘÍŽEM. NĚKTEŘÍ LIDÉ TVRDILI, ŽE JE TO NACISTA, A JINÍ TVRDILI, ŽE TO NACISTA NENÍ, ALE ŽE JE TO JAKO TA POSTAVA Z GENETOVY HRY *Balkon*, KTERÁ JE ZA NACISTU PŘEVLEČENÁ. JE TO NÁZORNÝ PŘÍKLAD NARATIVNÍ INTERPRETACE. A TEĎ BYCH SE RÁD ZEPTAL: ZAPRVÉ, JESTLI NĚKTERÝ Z OBOU VÝKLADŮ VYSTIHUJE VÁŠ ZÁMĚR, A ZA-



DRUHÉ, JESTLI TOHLE JE TEN DRUH NARATIVNÍ INTERPRETACE, KTERÁ JE VÁM PROTI MYSLI.

Je mi to proti mysli. Uznávám také, že byla ode mě pitomost dát tam hákový kříž. Ale chtěl jsem tam mít tu pásku, abych narušil souvislou linii paže, a přidat tam barvu tou červenou kolem paže. Můžete říct, že to byla ode mě pitomost, ale udělal jsem to čistě ve snaze zvýšit působivost té postavy – nepracoval jsem v rovině interpretace, že je to nacista, ale v rovině formální působivosti.

A CO TEN HÁKOVÝ KŘÍŽ?

Protože jsem si v té době prohlížel nějaké barevné fotografie, kde stál Hitler se svým doprovodem, a všichni měli na rukávu tyhle pásky s hákovým křížem.

60

KDYŽ JSTE TOHLE MALOVAL, MUSEL JSTE PŘECE VĚDĚT, CO Z TOHO LIDÉ VYČTOU, ANEBO VÁS TO NENAPADLO?

Mám dojem, že mě to i napadlo, ale bylo mi to dost jedno.

A KDYŽ SI TO LIDÉ VYKLÁDALI NARATIVNĚ, VADILO VÁM TO?

Ani moc ne. Protože kdyby mi mělo vadit všechno, co lidi říkají, byl bych pořád naštvaný. Nemyslím, že to bylo zrovna úspěšné – chápete, co tím chci říct? Ale nic jiného jsem v té chvíli udělat nemohl.

PROČ SE CHCETE VYHNOUT VYPRÁVĚNÍ PŘÍBĚHŮ?

Nechci se vyhnout vyprávění příběhů, ale velice, velice bych

chtěl to, co říkal Valéry – vyvolat určitý pocit bez nudy spojené s jeho zprostředkováním. A ve chvíli, kdy do toho vstoupí příběh, se na vás snese nuda.

DOMNÍVÁTE SE, ŽE K TOMU MUSÍ NEVYHNUTELNĚ DOJÍT, ANEBO ŽE JSTE SE Z TOHO JEŠTĚ NEDOKÁZAL VYMANIT?

Myslím, že jsem se z toho nedokázal vymanit. Nevím, kdo by to dneska uměl.

MYSLÍTE, ŽE JE TĚŽŠÍ MALOVAT DNES, NEŽ BÝVALO DŘÍVE?

Myslím, že je to těžší, protože dřív mívali malíři dvojí úkol. Zřejmě si mysleli, že zaznamenávají skutečnost, a pak udělali cosi, co bylo mnohem víc než záznam. Myslím, že v dnešní době, kdy existují mechanické metody záznamu, jako je film, fotoaparát nebo magnetofon, se musíte v malířství dobrat něčeho mnohem základnějšího a zásadnějšího. Protože jinými prostředky se dá pracovat mnohem lépe na tom, v čem já vidím povrchnější rovinu – nemluvím o filmu, který se stříhá a zpracovává na nejrůznější jiné věci, mám na mysli přímo fotografii a přímý záznam. Myslím, že tyhle prostředky převzaly ty ilustrativní záležitosti, které malíři v minulosti považovali za svůj úkol. A myslím, že abstraktní malíři, když si tohle uvědomili, si řekli: proč bychom nezhodili všechno ilustrování a všechny formy záznamu skutečnosti a neznázorňovali jen efekty tvarů a barev? A z logického hlediska je to správná úvaha. Jenže se to neosvědčilo, protože se zdá, když jste v životě něčím posedlý a chcete to zaznamenat, že vám to poskytuje mnohem větší na-

61



pětí a mnohem větší vzrušení, než když si prostě řeknete, že se necháte unášet fantazií a budete zachycovat tvary a barvy. Myslím, že jsme dnes ve velice zvláštní situaci, protože tam, kde není vůbec žádná tradice, jsou pak jen dva extrémy. Můžete přinášet přímou informaci, která se velice blíží něčemu, jako je policejní dokument. A pak se můžete jen pokoušet dělat velké umění. A to, co se považuje za průměrné umění, v naší době vlastně neexistuje. To neznamená, že ve snaze dělat velké umění někdo v naší době neuspěje. Proto vzniká ta extrémní situace. Protože co jiného vám zbývá vedle těch skvělých mechanických prostředků k zaznamenání skutečnosti než zacházet vši mocí do extrémů, kde zaznamenáváte skutečnost ne jako prostou skutečnost, ale v mnoha rovinách, kde odhalujete oblasti citění, které vás dovedou k hlubšímu smyslu pro realitu obrazu, a vy se pokusíte vystavět tu věc tak, abyste ji zachytil syrovou a živou a zanechal ji tam nakonec takříkajíc zkamenělou – tak to je.

62

KDYŽ TU SITUACI LÍČÍTE TAKOVÝMHLE ZPŮSOBEM, VYPLÝVÁ Z TOHO OVŠEM, ŽE PRACUJETE VE VELMI IZOLOVANÉM POSTAVENÍ. TAKOVÁ IZOLACE JE OČIVIDNĚ VELKÁ VÝZVA, ALE NEZDÁ SE VÁM TAKÉ FRUSTRUJÍCÍ? NEBYL BYSTE RADĚJI JEDNÍM Z UMĚLCŮ, KTERÍ PRACUJÍ V PODOBNÉM SMĚRU?

Myslím, že by bylo velice vzrušující pracovat ve skupině umělců, kde si člověk může vyměňovat... Myslím, že by bylo vážně dobré mít někoho, s kým se dá mluvit. Dnes tu není naprosto nikdo, s kým by se dalo mluvit. Možná že nemám to štěstí a že

takové lidi neznám. Ti, které znám, se ode mne svými postoji velice liší. Já si ale myslím, že umělci si skutečně mohou navzájem pomáhat. Můžou jeden druhému situaci objasnit. Já jsem si vždycky pod pojmem přátelství představoval to, že se dva lidé navzájem opravdu roztrhají na cucky, a tím způsobem se jeden od druhého něco naučí.

MĚL JSTE NĚKDY NĚCO Z TOHO, CO PROVOZUJÍ KRITIKOVÉ JAKO TAKZVANOU DESTRUKTIVNÍ KRITIKU?

Myslím si, že destruktivní kritika, zvláště když pochází od jiných umělců, je rozhodně nejužitečnější. I v tom případě, že si ji rozeberete a dospějete k závěru, že se dotyčný mylí, aspoň jste si ji rozebral a přemýšlel o ní. Když vás lidé chválí, no, chvála se příjemně poslouchá, ale ve skutečnosti vám nepomáhá.

63

PŘIMĚJETE SE K DESTRUKTIVNÍ KRITICE PRÁCE SVÝCH PŘÁTEL? Bohužel to u většiny z nich nejde, pokud chci, abychom zůstali přáteli.

MŮŽETE JE ZKRITIZOVAT PO OSOBNÍ STRÁNCE, A PŘESTO ZŮSTANETE PŘÁTELI?

Je to snadnější, protože lidé bývají méně ješitní, pokud jde o jejich osobnost, než pokud jde o jejich práci. Bývají, myslím, kupodivu přesvědčeni, že se svou osobností nejsou neodvolatelně svázáni, že na ní můžou pracovat a že se dá změnit, zatímco s dílem, jakmile je jednou dáte z ruky, už nic udělat nemůžete. Ale já jsem vždycky doufal, že poznám jiného malíře, s kterým



by se opravdu dalo mluvit – někoho, v jehož kvality a cit bych opravdu věřil – a ten by mé věci opravdu roztrhal na cucky a já bych se na jeho soud mohl skutečně spolehnout. Velikou závist ve mně kupříkladu probouzí, abych přešel k jinému druhu umění, velikou závist ve mně probouzí ta situace, kdy Eliot a Pound a Yeats všichni spolupracovali. A Pound přece udělal přímo císařský řez na *Pusté zemi*, a také velice silně ovlivnil Yeatse, přestože byli oba asi lepší básníci než Pound. Myslím, že by bylo nádherné mít někoho, kdo by vám řekl: „Udělej tohle, udělej támhleto, a tohle a támhleto nedělej!“ A zdůvodnil by vám to. Myslím, že by to bylo velice užitečné.

MÁTE OPRAVDU POCIT, ŽE BYSTE TAKOVOU POMOC POTŘEBOVAL?

64 Potřeboval bych ji. Velice. Ano. Toužím po tom, aby mi lidé říkali, co mám dělat, aby mi říkali, co dělám špatně.

3 nahrávka  
z prosince 1971,  
z července 1973  
a října 1973

VY JSTE SE ZAČAL VĚNOVAT VÝHRADNĚ MALOVÁNÍ AŽ POMĚRNĚ POZDĚ.

Dřív to nešlo. Zamlada jsem jaksi neměl pravé téma. To se vyhranilo až v průběhu života a poznáváním jiných lidí. Možná mě taky zdrželo, že jsem nenavštěvoval žádnou výtvarnou školu a podobně; myslím, že to sice z mnoha hledisek mohlo být užitečné – ale zase si nemyslím, že výtvarné školy dnešním umělcům něco dávají. Jistých věcí je mi ovšem velmi líto – například že jsem se nenaučil klasickou řečtinu –, ale ta lítost přišla až mnohem později.

65

KDY SE VÁM V ŽIVOTĚ MALOVÁNÍ STALO NEZBYTNOSTÍ, CO MYSLÍTE?

Myslím, že jsem se bez něho skutečně nemohl obejít asi tak od roku 1945. Jak víte, kvůli astmatu a ještě z dalších důvodů mě nevzali do armády. Myslím, že v těch letech měl na mě velký vliv Eric Hall, a od něho se mi dostávalo povzbuzení. Měl na mě ovšem velký vliv v životě vůbec, protože to byl člověk inteligentní a mimořádně citlivý. Musím také říct, že se zasloužil o to, abych uměl ocenit určité věci, například dobré jídlo, to jsem se v Irsku rozhodně naučit nemohl; zato vděčím Irsku za jistou životní svobodu.



KDYŽ JSTE KONCEM DVACÁTÝCH LET ZAČAL NAVRHOVAT NÁBYTEK A KOBERCE, BYLY TO OD PRVOPOČÁTKU PRÁCE VÝJIMEČNÉ A V TÉ DOBĚ SE TAK I OBECNĚ POSUZOVALLY.

Ano, ale já ty nápady jen přebíral od jiných lidí, aspoň většinou. Bylo to silně ovlivněno tehdejším francouzským designem; podle mě na tom nebylo nic zvlášť originálního.

A TA PRÁCE VÁS NEZAUJALA NATOLIK, ABYSTE V NÍ CHTĚL POKRAČOVAT A POKUSIL SE DOBRAT VĚTŠÍ ORIGINALITY?

Ne. Začal jsem to zkoušet s malováním.

A OPĚT NETRVALO DLOUHO A VYTVOŘIL JSTE MIMOŘÁDNÉ VĚCI, JAKO NAPŘÍKLAD *Ukřižování*, KTERÉ HERBERT READ OTISKL V ART NOW ROKU 1933. PŘESTO JSTE V NÁSLEDUJÍCÍCH LETECH MNOHO NEMALOVAL, ŽE?

66

Nemaloval, to je pravda. Užíval jsem života.

ALE BYL JSTE SI VĚDOM, ŽE MALOVÁNÍ SE VÁM STANE...

Ne, to až mnohem později. Dnes je mi líto, že jsem s tím začal tak pozdě — zřejmě jsem začínal pozdě se vším. Myslím, že jsem z těch, kterým dlouho trvá, než na něco přijdou; někteří lidé už takoví jsou.

MLUVÍTE O ZPOŽDĚNÍ, A PŘITOM JSTE VYTVOŘIL POZORUHODNÁ DÍLA JAKO NÁVRHÁŘ I MALÍŘ, KDYŽ VÁM BYLO MÁLO PŘES DVACET.

Řekl bych, že schopnost analytického myšlení u mě dozrávala poměrně pozdě — až když mi bylo takových sedmadvacet, os-

papež

madvacet. Jako kluk jsem byl neuvěřitelně plachý, později mi ta plachost připadala směšná, a tak jsem se jí snažil překonat, protože plachost u starších lidí mi připadá směšná. Po třicítce nebo tak nějak jsem se postupně už dokázal projevit. Většina lidí tohle umí v mnohem nižším věku. Proto mám pořád ten pocit, že jsem spoustu let promarnil.

KDYŽ ŘÍKÁTE, ŽE JSTE NEMĚL TÉMA, ŘÍKÁTE TO S ODSUPEM LET, ANEBO JSTE SI TO MYSLEL UŽ TENKRÁT?

Ne, říkám to s odstupem let. Vždycky jsem ale věděl, že ty obrazy podle Velázqueze se mi nepodařily, a to bylo možná jedno z mých prvních témat. Byl jsem jeho obrazem jako posedlý a kupoval jsem si jednu jeho reprodukci za druhou. Myslím, že to opravdu bylo moje první téma.

67

TOHLE SE ODEHRÁVALO NA SKLONKU ČTYŘICÁTÝCH LET. MYSLÍTE, ŽE VAŠE ZAUJETÍ NĚJAK SOUVISELO S VAŠIM VZTAHEM K OTCI? Ted' mi není úplně jasné, nač narážíte.

PAPEŽ JE PŘECE *il papa*.

To mě nikdy nenapadlo, ale nevím — těžko říct, z čeho takové posedlosti vznikají. Je pravda, že jsem nevycházel dobře ani s matkou, ani s otcem. Nechtěli ze mě mít malíře, mysleli si, že se jen tak flákám, zvlášť matka. Teprve když viděla, že mi malování vynáší i nějaké peníze — ale to bylo až na samém sklonku jejího života, krátce předtím, než zemřela —, navázali jsme jistý vztah a ona svůj názor změnila; v té době už byl otec také dáv-



papež

no mrtvý, matka se mezitím ještě dvakrát vdala a hodně se změnila. Otec byl velice úzkoprsý. Byl to inteligentní člověk, ale svůj intelekt nechal zakrhnout. Jak víte, cvičil dostihové koně. A s lidmi se pořád hádal. Neměl vlastně žádné přátele, protože se s každým pohádal, protože byl hrozně nesnášenlivý. Rozhodně nevycházel s vlastními dětmi. Myslím, že měl rád nejmladšího bratra, toho, co ve čtrnácti zemřel. Se mnou rozhodně nevycházel.

A JAKÝ JSTE K NĚMU MĚL VZTAH VY?

Neměl jsem ho rád, ale v mladším věku mě to k němu zároveň sexuálně přitahovalo. Když jsem to poprvé pocítil, ani jsem si neuvědomoval, že je to motivováno sexuálně. Až později jsem prostřednictvím podkoních a lidí ze stájí, s kterými jsem měl poměr, pochopil, že můj vztah k otci byl sexuální.

68

TAKŽE TA POSEDLOST VELÁZQUEZOVÝM *Papežem* MŮŽE MÍT SILNÝ OSOBNÍ PODTEXT?

Vždyť je to jeden z nejnádhernějších obrazů na světě a myslím si, že nejsem jediný z malířů, koho fascinuje. Myslím, že ho řada umělců považuje za jedinečné dílo.

NEZDÁ SE MI ALE, ŽE BY JINÍ MALÍŘI VYTVÁŘELI JEHO DALŠÍ A DALŠÍ VERZE.

Neměl jsem to dělat ani já.

VY JSTE OVŠEM ČASTO TÉMA PAPEŽE SPOJOVAL S JINÝM SVÝM TÉMATEM, POUŽÍVANÝM UŽ PŘEDTÍM. VLASTNĚ JSEM ČEKAL, ŽE

papež

BUĎ TOHLE, ANEBO *Ukřižování* OZNAČÍTE ZA SVŮJ PRVNÍ INSPIRAČNÍ ZDROJ — OTEVŘENÁ ÚSTA, KŘÍK.

Já jsem vlastně toho křičícího papeže nechtěl namalovat takhle. Jsem odjakživa, jak už jsem vám říkal, fascinovaný Monetem, byl jsem jím, myslím, fascinovaný i v dobách, kdy ho lidé tak nebrali, protože si vzpomínám, jak jsem o něm mluvil, a lidé říkali: „Prosím tě, to jsou barvy jak u zmrzlináře.“ Prostě v tom nic neviděli. A ještě předtím jsem si koupil velice krásnou knihu o chorobách ústní dutiny, s ručně kolorovanými ilustracemi, a když jsem toho papeže nechal křičet, tak jsem ho nechtěl namalovat takhle, chtěl jsem, aby ta ústa s tou krásnou barvou a vším ostatním vypadala jako západ slunce nebo něco jiného od Moneta, aby to nebyl jen křičící papež. Kdybych se k tomu námětu ještě kdy vrátil, což se snad proboha nestane, namaloval bych to jako Monet.

69

A NE JAKO ČERNOU JESKYNI, KTERÁ JE VLASTNĚ...

Ne jako černou jeskyni.

MÁM DOJEM, ŽE K ZÁSADNÍMU OBRATU VE VÝVOJI VAŠÍ TEMATIKY DOŠLO NA POČÁTKU PADESÁTÝCH LET, KDY JSTE ZAČAL MALOVAT URČITÉ VÁM ZNÁMÉ LIDI, ZATÍMCO DŘÍVE JSTE VYTVÁŘEL VARIACE NA OBRAZY UŽ EXISTUJÍCÍ. A TY SVÉ ZNÁMÉ JSTE MALOVAL NĚKDY ZPAMĚTI A NĚKDY PODLE FOTOGRAFIÍ A ZPOČÁTKU DOST ČASTO PODLE MODELU. PROČ JSTE SE K TOMU NEODHODLAL DŘÍV — BYL V TOM PROBLÉM TECHNICKÝ NEBO PSYCHOLOGICKÝ? Myslím, že to byl technický problém.



JE SNAŽŠÍ PRACOVAT PODLE EXISTUJÍCÍCH OBRAZŮ NEŽ PODLE ŽIVÉ OSOBY NEBO PODLE PŘEDSTAVY, JAK TU OSOBU MÁTE V PAMĚTI?

Ano.

OVŠEM KDYŽ JSTE PORTRÉTOVAL URČITÉ OSOBY, PRACOVAL JSTE PŘEVÁŽNĚ PODLE JEJICH FOTOGRAFIÍ.

Ano, ale vždycky šlo o lidi, které jsem dobře znal, a těmi fotografiemi jsem si jen připomínal jejich rysy, sloužily mi k osvěžení paměti, tak jako člověk používá slovník. Nemohl bych portrétovat lidi, které dobře neznám. Ani bych nechtěl. Nezaujalo by mě to natolik, abych se pokusil je zachytit, když je často nevidím, nemám v paměti jejich rysy, nepozorují, jak se chovají.

70

ZE STEJNÉHO OBDOBÍ, KDY JSTE ZAČAL PORTRÉTOVAT SVÉ ZNÁMÉ, POCHÁZEJÍ TAKÉ VAŠE PRVNÍ DVA OBRAZY KOPULUJÍCÍCH DVOJIC — TA NA POSTELI JE Z ROKU 1953 A TA NA POLI Z ROKU 1954. POTOM UPLYNULO NĚJAKÝCH DVANÁCT LET, NEŽ JSTE SE K TOMUTO NÁMĚTU VRÁTIL, ALE OD TÉ DOBY, CO JSTE S TÍM OPĚT ZAČAL, STALO SE TO TĚMĚŘ DOMINANTNÍM MOTIVEM VAŠÍ TVORBY.

No ano, je to přece nekonečný námět, nemyslíte? Jiný vlastně ani mít nemusíte. Je to námět, který mě stále znepokojuje, a měl bych ho teď umět zpracovat docela jinak — tak jak jsem se k tomu chystal, když jsem chtěl dělat sochařinu. Jestli se k tomu někdy dostanu nebo ne, to je jiná otázka, ale myslím si, že bych ty postavy teď udělal docela jinak — transponoval bych je do malby, jako když jsem se je chystal vysochat. A neměl jsem v úmyslu

znázornit sochařsky jen tyto postavy, ale i různé části lidského těla, a vidím, že bych teď mohl začít úplně jinak, když cítím, že jsem zahnal ďábla — ačkoli toho nikdy nezaženete; lidé tvrdí, že na smrt zapomenete, ale není to pravda. Prožil jsem koneckonců hodně trápení, protože všichni, kdo mi byli nejdražší, zemřeli. A nepřestanete na ně myslet, tyhle rány čas nezhojí. Soustředíte se ale na něco, čím jste byl posedlý, a místo abyste svou posedlost naplnil fyzickým aktem, vrhnete se na práci. Protože jedním z nejstrašnějších průvodních jevů takzvané lásky, aspoň pro umělce, je myslím ta ničivost. Ale myslím, že bez toho by asi nikdy... Vážně to nevím. Nedávno jsem s někým mluvil a povídám mu: „Kdyby člověk prožil celý život v nějaké chatrči a bez jakýchkoli zkušeností, dělal by potom věci úplně stejně nebo ještě líp?“ Myslím, že ne, ale někdy si tím vůbec nejsem jist.

○○○

VŠIML JSEM SI U VÁS JEDNÉ VĚCI: KDYŽ MLUVÍTE O LIDECH, KTERÉ ZNÁTE, SOUSTŘEDUJETE POZORNOST NA TO, JAK SE ZACHOVALI NEBO JAK BY SE PRAVDĚPODOBNĚ ZACHOVALI V NĚJAKÉ ZVLÁŠTĚ VYPJATÉ SITUACI, A PODLE TOHO JE POSUZUJETE. VÍTE O TOM?

Patrně o tom vím, i když jsem si to dosud neuvědomil tak zřetelně, jak jste to vyjádřil vy. Myslím si ale, že je to jisté vodítko pro poznání vlastností toho kterého člověka, jak se zachová ve vypjaté situaci.

ZDÁ SE MI, ŽE POZORNOST, KTEROU TOMU VĚNUJETE, MÁ PRO VAŠE DÍLO, AŤ JIŽ SKRYTĚ NEBO ZIEVNĚ, ZÁSADNÍ VÝZNAM. JAKO

71



KDYŽ MALUJETE KŘIK — VŽDYŤ PŘISOUDÍTE KŘIK I TOMU CHLADNÉMU VELÁZQUEZOVU Papeži — A *Ukřižování* A LIDI DIVOCE SOULOŽÍCÍ NA POSTELÍCH A JEDNOTLIVÉ ZKROUCENÉ POSTAVY A NAHÉ LIDI, KTERÍ SI DO ŽIL VSTRÍKUJÍ DROGY.

Použil jsem ty postavy ležící na posteli s injekční stříkačkou jako prostředek, abych ten obraz silněji přiblížil k realitě či jevové realitě. Nedávám tam injekční stříkačku kvůli píchání drogy, ale protože je to méně hloupé, než kdybych tu ruku přiblížil hřebem, což by bylo melodramatičtější. Používám tu stříkačku, protože chci přibít tělo k posteli. Ale možná že tohle už příště docela pomínu.

72

NEHCI PŘILÍŠ VYZDVIHOVAT VAŠE NEPOKRYTÉ DRAMATICKÉ NÁMĚTY, PROTOŽE KONECKONCŮ VALNÁ ČÁST EVROPSKÉHO UMĚNÍ ZOBRAZUJE OKAMŽIKY VELKÉHO DRAMATU. ZA ZVLÁŠT VÝMLUVNÝ OVŠEM POVAŽUJI FAKT, ŽE KDYŽ NAMALUJETE ČLOVĚKA, JAK PROSTĚ SEDÍ V POKOJI NEBO KRÁČÍ PO ULICI, TĚMĚŘ KAŽDÝ, KDO SE NA TEN OBRAZ ZADÍVÁ, MÁ DOJEM, ŽE TU ROZHODNĚ NEJDE O ŽÁDNOU BANÁLNÍ NEBO NEUTRÁLNÍ SITUACI, ALE ŽE TA POSTAVA PROŽÍVÁ NĚJAKOU KRIZI, NEBO TUŠÍ, ŽE SE BLÍŽÍ JEJÍ ZKÁZA.

Jednou jste mi, pokud si vzpomínám, řekl, že lidé mají z mých obrazů pocit smrtelnosti.

ANO.

Ale na druhou stranu mám možná ten pocit smrtelnosti trvale já sám. Protože když vás vzrušuje život, pak vás musí také vzrušovat jeho protiklad, jeho stín, smrt. Možná ne vzrušovat, ale

uvědomujete si ji, stejně jako si uvědomujete život, uvědomujete si ji, jako když padá rub, nebo líc jedné mince, život, nebo smrt. Já si to výrazně uvědomuji u lidí a u sebe konečně také. Pokaždé mě udiví, že se ráno probudím.

NENÍ TO V ROZPORU S VAŠÍM PŘESVĚDČENÍM, ŽE JSTE V PODSTATĚ ČLOVĚK OPTIMISTICKÝ?

No a co, vždyť můžete být optimista a přitom nemít ani trochu naděje. Základní povaha člověka postrádá veškerou naději, a přitom jeho nervový systém je protkáán optimismem. Nijak to nezmění mé vědomí, jak krátké je bytí mezi zrozením a smrtí. Předpokládám, že je to zřejmé z mých obrazů.

JE TO ZŘEJMÉ.

Víc než z obrazů jiných dnešních malířů?

NO, MALÍŘŮ, KTERÍ DĚLAJÍ FIGURU, NENÍ DNESKA ZASE TOLIK. ALE MYSLÍM, ŽE U VÁS SE TO PROJEVUJE VÝRAZNĚJI. A LIDÉ, KDYŽ SE ZADÍVAJÍ NA VAŠE POSTAVY, MAJÍ ZŘEJMĚ POCIT, ŽE JSOU ZACHYCENY VE CHVÍLÍCH KRIZE, VE CHVÍLÍCH, KDY SI ZVLÁŠT ZŘETELNĚ UVĚDOMUJÍ SVOU SMRTELNOST, KDY ZVLÁŠT ZŘETELNĚ VNÍMAJÍ SVÉ ANIMÁLNÍ ZALOŽENÍ — TEDY VE CHVÍLÍCH, KDY POCHOPIÍ TO, CO BY SE DALO NAZVAT ELEMENTÁRNÍ PRAVDY O SOBĚ SAMÝCH.

Ale umění se přece těmhle rysy vyznačuje odjakživa?

MOŽNÁ BY SE TO DALO OPRÁVNĚNĚ KONSTATOVAT ŘEKNĚME O REMBRANDTOVI.

73



Vel

Mně se to jeví jako oprávněné o každém uměleckém díle, které mě kdy zaujalo. Doufám jen, že se v tomhle nestáváme oběťmi jednoho omylu: známe to tak dokonale, že to přičteme i všemu ostatnímu.

74 NENÍ TO VLASTNOST, KTEROU BYCHOM VNÍMALI TŘEBA U RENOIRA. MŮŽETE NAMÍTNOUT, ŽE VÁS RENOIR ZVLÁŠTÍ NEZAJÍMÁ. Renoir podle mě vytvořil přenádherné krajiny. Nejsem si jist, že mě stejně zaujaly jeho figury. Ale na druhou stranu, když člověk zaujímá takový životní postoj jako já, a vy nejspíš také, vycítí to i v těch figurách, tak podivuhodně oblévaných pocitem štěstí za letního odpoledne. A proto si to v jistém smyslu uvědomuji u Renoira, stejně jako bych si to uvědomoval u Degase, Rembrandta nebo Velázquezze. Zvláště to ovšem vnímám u Velázquezze. Nevím, jestli to nezpůsobuje Velázquezova nesmírná kultivovanost. Byl to zřejmě vysoce kultivovaný muž, pohyboval se v prostředí královského dvora, byl to možná jediný kultivovaný člověk, který u dvora v té době byl, kvůli tomu ho také král chtěl mít u sebe, protože to byl jediný člověk, který mu aspoň chvílemi vnesl do každodennosti trochu života. Ale ze všech jeho obrazů cítíte tu naléhavost, jakou jistě pocítoval Velázquez, i z těch krásných obrazů, kde postavy jsou tak obdivuhodně vystaveny a zároveň mají barevné ladění takového Moneta. Cítíte, že tady život stále vrhá svůj stín.

ALE NÁZNAK SMRTELNOSTI U VELÁZQUEZE NEBO DEGASE, DOKONCE ANI U REMBRANDTA NEPROVÁZÍ ZDALEKA TAKOVÁ HROZBA

JAKO VAŠE DÍLA, NAD NIMIŽ MÁ VĚTŠINA LIDÍ DOJEM ZŘETELNÉ PŘÍTOMNOSTI ČI HROZBY NÁSILÍ.

To může mít ovšem svou příčinu. Narodil jsem se v Irsku roku 1909. Jelikož můj otec byl cvičitelem dostihových koní, bydleli jsme poblíž Curragh, kde sídlila posádka regimentu britské kavalerie, a já si vzpomínám, jak krátce předtím, než začala válka v roce 1914, ti vojáci vždycky přicválali po cestě k otcovu domu a cvičili tam. Za války mě pak převezli do Londýna a tam jsem pobýval dost dlouho, protože otec tenkrát pracoval na ministerstvu války, a tam jsem už v útlém věku poznal to, čemu se říká hrozící nebezpečí. Pak jsem se vrátil do Irska a vyrůstal tam za časů Sinn Fein. Jistou dobu jsem žil u babičky, která měla za manžela kromě četných jiných i policejního komisaře pro Kildare, a bydleli jsme v domě obloženém pytlí s pískem, a když jsem šel ven, tak byly přes cestu vykopané zákopy, aby do nich napadaly automobily či koňské povozy a podobně, a číhali tam ostřelovači. A pak, to mi bylo tak šestnáct sedmáct, jsem odjel do Berlína a zažil jsem Berlín let 1927 a 1928, bylo to město naprosto otevřené, ale svým způsobem velmi, velmi násilnické. Možná jsem to násilí víc vnímal, protože jsem přijel z Irska, kde vládlo násilí vojenského druhu, ale ne násilí v citovém smyslu slova jako v Berlíně. A z Berlína jsem odjel do Paříže a tam jsem strávil všechna následující bouřlivá léta až do války, která začala v devětatřicátém. Takže by se dalo říct, že jsem v životě přivykl násilí v různých podobách — což člověka může, a také nemusí poznamenat, ale myslím, že nejspíš poznamená. Ale tahle násilnost v mém životě, násilnost, s níž



jsem se dennodenně setkával, je podle mě něco jiného než násilnost v malbě. Když mluvíme o násilných barvách, nesouvisí to s násilím ve válce. Souvisí to s pokusem zachytit násilnost vlastní reality. A násilnost reality neznámá jen prostou násilností, jako když řeknete, že v té růži nebo v něčem jiném je něco násilného, ale je to také násilnost náznaků v rámci obrazu samotného, jaké se dají vyjádřit jen malbou. Když se na vás zadívám přes stůl, nevidím jen vás, ale všechno, co z vás vyzraňuje a co souvisí s vaší osobností a vším ostatním. A vyjádřit tohle na obraze, jak rád bych to u portrétu dokázal, znamená, že se to bude zdát násilné v barvě. Žijeme skoro pořád za clonami — je to zacloněná existence. A někdy mě napadá, když lidé říkají, že moje díla vypadají násilně, že se mi snad tu a tam povede nějaký ten závoj nebo clonu protrhnout.

76

JEDNO JE JASNÉ, A SICE ŽE VÁM NEZÁLEŽÍ NA TOM, ABYSTE SVOU TVORBOU VYPOVĚDĚL NĚCO O POVAZE ČLOVĚKA, JAK O TO ŠLO TŘEBA TAKOVÉMU MUNCHOVI.

O něco takového rozhodně neusiluji. Pokouším se jen zobrazit co nejpřesněji vlastní nervový systém. Ani nevím, o čem polovina těch obrazů je. Nic jimi neříkám. Jestli z toho něco vyčtou druzí lidé, to nevím. Já opravdu nic neříkám, protože mně nejspíš mnohem víc záleží na estetických kvalitách díla než asi Munchovi. A nemám ponětí, co se který malíř snaží říct, až na ty nejbanálnější; co se Fuselli a jemu podobní snaží říct, to si umím představit.

DOST MOŽNÁ TA SNAHA VYKLÁDAT VAŠE DÍLO JAKO JISTOU VÝPOVĚĎ VYCHÁZÍ Z TOHO, ŽE LIDÉ SE S OBLIBOU SNAŽÍ OBJEVIT VE VÝTVARNÉM DÍLE PŘÍBĚH A V UMĚNÍ SOUČASNÉ DOBY PŘÍBĚHY POSTRÁDAJÍ, TAKŽE KDYŽ SE SETKAJÍ S DÍLEM, JAKO JE VAŠE, POKUŠENÍ VYTVÁŘET PŘÍBĚHY JE VELMI SILNÉ.

Ano, to určitě je.

S NĚČÍM PODOBNÝM SE SETKÁVAL GIACOMETTI — S POKUSY VYKLÁDAT JEHO FIGURY JAKO ČLOVĚKA EXISTENCIÁLNÍHO.

Jak to přijímal?

POVAŽOVAL TO ZA DOST OMEZENÉ HLEDISKO. TVRDIL, ŽE SE JEN POKOUŠÍ ZACHYTIT TO, CO VIDÍ.

Samozřejmě.

77

NA DRUHOU STRANU JEN PROSTĚ NENAPODOBOVAL TO, CO VIDĚL. SNAŽIL SE NAPŘÍKLAD VYTŘÍBIT VELMI SLOŽITÉ POCITY SOUVISEJÍCÍ S AKTEM VIDĚNÍ, ZVLÁŠT S POZOROVÁNÍM NĚKOGO, KDO ZASE POZORUJE VÁS. SNAD BYSTE MI MOHL POVĚDĚT, ČÍM SE VE SVÉ TVORBĚ ZABÝVÁTE KROMĚ ZJEVNÉHO ZOBRAZENÍ.

Zabývám se svou osobitou duší, zabývám se svým — abych to vyjádřil velmi příjemně — opojně vzrušujícím zoufalstvím.

○○○

CO TY SOCHY, O KTERÝCH JSTE ŘÍKAL, ŽE BYSTE JE RÁD UDĚLAL: VZDAL JSTE SE UŽ TOHOTO ZÁMĚRU?



Nemyslím, že bych ho ještě uskutečnil, protože jsem asi přišel na způsob, jak realizovat ty věci, o které mi šlo, lépe v malbě než v plastice. Ještě jsem s tím nezačal, ale když jsem o nich přemýšlel jako o sochách, napadlo mě náhle, jak bych je mohl udělat v barvách a že by to barevně bylo mnohem lepší. Byla by to taková konstruovaná malba, kde by zobrazené postavy jaksi vystupovaly z řeky masa. Takhle to zní jako strašně romantická představa, ale já to vidím po formální stránce velmi jasně.

A O JAKOU FORMU BY ŠLO?

Rozhodně by byly vyvýšeny na nějakých konstrukcích.

VÍCE POSTAV?

78 Ano, a nejspíš by tam byla nějaká plošina dost vyvýšená nad příslušnou přirozenou základnou, od níž by se odpoutávaly, z tůň masa by vystávaly obrazy určitých lidí, krácejících za svými každodenními cíli. Doufám, že by se mi podařilo vytvořit postavy vystávající z vlastního masa, s buřinkami a deštníky, a že by se ty postavy svou naléhavostí vyrovnaly *Ukřižování*.

A TO VIDÍTE JAKO JEDNOTLIVÁ PLÁTNA NEBO JAKO TRIPTYCHY?

Udělal bych jednotlivá plátna a pak je třeba sestavit do triptychů.

PROZATÍM JSTE VŽDYCKY PRACOVAL — AŽ NA DVĚ VÝJIMKY — S PLÁTNÝ NA VÝŠKU, NIKDY NE NA ŠÍŘKU, S VÝJIMKOU TRIPTYCHU, KTERÝ JE ŠÍŘKOVÝM ŘEŠENÍM. NEPŘEDSTAVOVAL JSTE SI NĚ-

KDY, ŽE BYSTE MALOVAL NA JEDINÉM ŠÍŘKOVÉM PLÁTNĚ PŘIBLIŽNĚ STEJNĚ VELKÉM JAKO TRIPTYCHY?

Ale ano. Právě dnes jsem o tomhle uvažoval — že bych změnil rozměry svých pláten. To by šlo snadno zařídit. Ale musel bych se kvůli tomu přestěhovat do jiného ateliéru, protože sem ke mně bych nic většího neumístil — ani o půl palce většího. Ačkoliv to není důvod, proč jsem dělal triptychy.

KDYŽ MALUJETE TRIPTYCH, MÍVÁTE TA PLÁTNA POHROMADĚ NEBO PRACUJETE NA KAŽDÉM ZVLÁŠTĚ?

Pracuju na každém zvlášť. Ale vím, jak je chci mít jako celek, a tak se jen v dané chvíli soustředím na menší formát.

PRACUJETE NA NICH ZVLÁŠTĚ DO TĚ MÍRY, ŽE JEDNO PLÁTNO DOKONČÍTE, NEŽ PŘEJDETE K DRUHÉMU?

Obvykle ano.

A KDYŽ DOMALUJETE TŘETÍ, VRACÍTE SE NĚKDY K TĚM PRVNÍM DVĚMA A PROVÁDÍTE NA NICH ZMĚNY?

Ano.

79 TRIPTYCHY TVOŘÍ V POSLEDNÍCH LETECH VELICE PODSTATNOU ČÁST VAŠÍ TVORBY. OVŠEM UŽ VAŠE PRVNÍ VÝZNAMNÁ PRÁCE PŘED LETY BYL TRIPTYCH, TEN Z ROKU 1944. ZVLÁŠTNÍ JE, ŽE OD TĚ DOBY AŽ DO ROKU 1962 JSTE, POKUD VÍM, VYTVOŘIL POUZE JEDINÝ, A TO HLAVY Z ROKU 1953 — A PAMATUJI SE, ŽE JSTE TO PRVNÍ PLÁTNO NAMALOVAL JAKO SAMOSTATNÉ DÍLO A JÁ SE JE



PRO VÁS SNAŽIL PRODÁT ASI ZA ŠEDESÁT LIBER U DVOU TŘÍ OBCHODNÍKŮ, A NEUSPĚL JSEM (A PŘITOM JE TO JEDNA Z VAŠICH NEJLEPŠÍCH VĚCÍ), A PAK JSTE K TOMU JEŠTĚ PŘIMALOVAL TA DRUHÁ DVĚ PLÁTNA. ALE V POSLEDNÍCH DESETI LETECH JSTE SE K TRIPTYCHŮM VRACEL STÁLE ČASTĚJI. CO VÁS NA TÉTO FORMĚ TAK PŘITAHUJE?

Vidím obrazy v cyklech. Asi bych mohl pokračovat dál, dělat nejen triptych, ale i pět šest pláten, jenže mám dojem, že triptych tvoří nejvyváženější celek.

KDYBYSTE MĚL MÍSTNOST SE STĚNOU NA ŠEST JEDNOTLIVÝCH VELKÝCH PLÁTEN, KTERÁ BY TAM TRVALE VISELA, ZAMLOUVALA BY SE VÁM TAKOVÁ PŘEDSTAVA?

80 Ano, velice.

KDYŽ VŠAK MÁ MÍT CYKLUS CHARAKTER CELKU, ODPOVÍDÁ TOMU PODLE VÁS DOSTATEČNĚ TRIPTYCH. CHÁPU, CO MÁTE NA MYSLI TOUTO VYVÁŽENOSTÍ U VELKÝCH TRIPTYCHŮ, PROTOŽE U NICH BÝVAJÍ POSTRANNÍ PLÁTNA DOST PODOBNĚ ROZVRŽENA — NĚKDY JSOU TO TĚMĚŘ ZRCADLOVÉ OBDOBY — A U STŘEDNÍHO PLÁTNA VOLÍTE KONTRASTNÍ KOMPOZICI. U TRIPTYCHŮ HLAV TO VŠAK BÝVÁ PROSTĚ ŘADA HLAV A JE DOCELA DOBRĚ MOŽNÉ SI PŘEDSTAVIT, ŽE TA ŘADA POKRAČUJE DÁL — VŽDYŤ JSTE UŽ MALOVAL SÉRII ČTYŘ HLAV NA SAMOSTATNÝCH PLÁTNECH A JEDNOU JSTE UMÍSTIL ČTYŘI HLAVY JAKO FILMOVÝ PÁS NA JEDINÉ PLÁTNO. PROTO JE ZAJÍMAVÉ, ŽE JSTE DOSUD NEVYTVOŘIL POLYPTYCH ČTYŘ NEBO PĚTI HLAV.

Už jsem na to také pomýšlel. Ovšem v triptychu je mám jak z policejního alba: ze strany, zepředu a zase z druhé strany.

MÁM DOJEM, ŽE U TRIPTYCHŮ KLADETE DŮRAZ NA TO, ABY KAŽDÉ PLÁTNO BYLO OHRANIČENO RÁMEM, JE TO TAK?

No, velice mi například vadilo, když jsem měl výstavu v Paříži a z Guggenheimu tam zapůjčili triptych *Ukřížování* a všechna plátna byla v jednom rámu. Tím byl celkový obraz úplně zničený. Napsal jsem jim, že kdybych chtěl mít ty věci pohromadě, tak jsem je dal dohromady sám. Chtěl jsem mít každou zarámovanou zvlášť. Když se dají dohromady, je po vyváženosti, protože kdybych to byl chtěl mít takhle, byl bych to musel namalovat jinak. Jestli to znova oddělili... nejspíš ne. Ti si vždycky myslí, že tomu rozumějí nejlíp.

KDYŽ UŽ JE ŘEČ O ZPŮSOBU VYSTAVOVÁNÍ VÝTVARNÝCH DĚL, CO ŘÍKÁTE SKLU? VÍM, ŽE MÁTE RÁD OBRAZY POD SKLEM, ALE KDYŽ TU JSOU TY VELKÉ TMAVÉ PLOCHY A ČLOVĚK V NICH VIDÍ SVŮJ VLASTNÍ ODRAZ — A TAKÉ ZAŘÍZENÍ A OBRAZY NA PROTĚJŠÍ STĚNĚ —, DÁ SE TĚŽKO ROZPOZNAT, CO TAM VLASTNĚ JE. CHCETE TAM ZÁMĚRNĚ MÍT TO ZRCADLENÍ, ANEBO JE TO JEJ, S NÍMŽ JE TŘEBA SE SMÍŘIT?

Nechci tam žádné zrcadlení; myslím, že je potřeba se s tím smířit. Vzhledem k tomu, že nepoužívám lak ani jiné fixativy, a protože maluju hodně plošně, napomáhá sklo podle mého mínění obraz sjednotit. Zamlouvá se mi také, když se mezi tím, co se udělalo, a divákem díky sklu zachovává jistá vzdálenost; zamlouvá se mi, když objekt získá co největší odstup.



NEMYSLÍTE SI TEDY, ŽE SE TĚMI ODRAZY STUPŇUJE VZÁJEMNÉ PŘEBÍJENÍ FOREM?

Je to divné, ale mně se líbí pod sklem i Rembrandt. Pravda, ty obrazy jsou skutečně hůř vidět, ale při troše námahy je přece jen vidíte.

TŘEBA SE VÁM TO JEVÍ TAK, ŽE PŘES ODRAZ JE DIVÁK NUCEN VNÍMAT POZORNĚJI? HRAJE TOHLE ROLI?

Ne, nehraje. Jde o vzdálenost — že určitá věc je od diváka oddělená.

KDYŽ SE ZAHLEDÍME NA DUCHAMPOVO *Velké sklo*, VIDÍME NEJEN RŮZNÉ PRVKY NA SKLE SAMÉM, ALE TAKÉ SKRZ NĚ JINÉ LIDI A JINÉ OBRAZY V MÍSTNOSTI. SVÝM ZPŮSOBEM VZNIKÁ ZRCADLENÍM STEJNĚ MATOUČÍ DOJEM JAKO U VAŠEHO SKLA. PŘEDPOKLÁDÁM ALE, ŽE NEJDE O ZÁMĚR.

82

Nepokouším se o nic takového jako Duchamp, u nějž to bylo naprosto logické počínání. Kdežto chtít, aby se na skle přes tmavou plochu kdosi zrcadlil, je nelogické a nemá to smysl. Podle mě je to prostě nevyhnutelná nepříjemnost. Doufám, že brzy dokážou vyrobit antireflexní sklo.

PROZATÍM MĚLO ANTIREFLEXNÍ SKLO BOHUŽEL VŽDYCKY SPÍŠE CHARAKTER MLÉČNÉHO SKLA.

Plexisklo sice nezrcadlí, zato skutečně vysává barvu. Můžete malbu natřít antimagnetickými prostředky, ale moc to nepomáhá.

SLYŠEL JSEM, ŽE MNOZÍ SOUKROMÍ SBĚRATELÉ Z VAŠICH OBRAZŮ SKLO SUNDÁVAJÍ.

Ano. Dnes je móda koukat na obrazy bez skla. Když chtějí sklo z obrazu sundat, je to samozřejmě jejich věc. Nemůžu jim v tom bránit.

ZÁLEŽÍ VÁM NĚJAK VÝRAZNĚ NA TOM, JESTLI SE VAŠE OBRAZY DOSTANOU DO SOUKROMÝCH DOMŮ NEBO DO MUZEÍ?

Je mi to v podstatě jedno. Na čem mi opravdu záleží, to je prostor, ať je to prostor v soukromém domě nebo v muzeu. Myslí, že mé obrazy působí lépe, když mají kolem sebe hodně prostoru.

ALE VŮBEC VÁM NEVADÍ, JESTLI SKONČÍ V SOUKROMÝCH NEBO VE VEŘEJNÝCH RUKOU A ČÍ RUCI TO BUDOU?

83

To je mi jedno. Jsou pryč, a já vím, které se mi líbily a které ne, a nedělá mi těžkou hlavu, jestli se lidé na moje věci budou koukat nebo jestli je budou, jak se říká, oceňovat. To pro mě nic neznamena. Jsem samozřejmě rád, když se někomu líbí, ale těžkou hlavu si z toho nedělám, vážně ne. Rád věřím, že někomu dělá starost, kdo si jeho obrazy koupí a kde budou viset, ale mně to těžkou hlavu nedělá. Možná že nemám smysl pro věci veřejné. Je mi to jedno. Mrzelo by mě, kdyby si například někdo koupil obrazy, na kterých mi nejvíc záleží, a pak je prostě zničil, spálil nebo tak.

PROČ BY VÁS TO MRZELO?



Mrzelo by mě to, protože sám za sebe bych si přál, pokud po mně něco zůstane, až umřu, aby to byly ty nejlepší obrazy.

ALE PROČ?

Přece z ješitnosti. Člověk se to nikdy nedoví, protože bude mrtvý, ale stejně, pokud z mého díla něco přetrvá, chtěl bych, aby to byly ty nejlepší věci.

TAKŽE VÁM PŘECE JEN TROCHU ZÁLEŽÍ NA TOM, ABY SE NA VAŠE VĚCI LIDÉ DÍVALI.

84 Když říkám, že bych si to přál, mám na mysli – říkám to z naprosto osobního hlediska –, že v některých těch obrazech, co jsem namaloval, je pro mě jistá síla, a proto bych chtěl, aby právě tyhle přetrvaly. Ale když to беру logicky, je hloupost takhle uvažovat, protože se o tom prostě nic nedovím, stejně jako ti lidé, co se za života trápí, jestli jsou jejich věci opravdu dobré nebo špatné, se to nikdy nedozvědí. Protože jediný velký kritik je čas.

I TAK, NAPŘÍKLAD SHAKESPEARE VE SVÝCH SONETECH V ZÁVĚREČNÉM DVOJVERŠÍ OPĚTOVNĚ ZDŮRAŽŇUJE, ŽE JEŠTĚ DLOUHO PO JEHO SMRTI SE TYHLE VERŠE BUDOU ČÍST.

Ano, to je pravda.

V SOUVISLOSTI S PŘEŽÍVÁNÍM UMĚLECKÝCH DĚL VZNIKÁ JISTÝ PARADOX – MYSLÍM V NAŠÍ SPOLEČNOSTI, KDE UMĚNÍ NESLOUŽÍ ŽÁDNÉMU RITUÁLU ANI DIDAKTICKÝM ÚČELŮM. MOTIVACÍ TVOR-

BY JE SÁM TVŮRČÍ PROCES, VZRUŠENÍ PŘI ŘEŠENÍ PROBLÉMŮ, ALE PROBLÉMŮ, KTERÉ JE MOŽNÉ VYŘEŠIT JEN KONKRÉTNÍM VYTVAŘENÍM NĚČEHO, TAKŽE NA KONCI TOHO PROCESU JE JISTÁ VĚC, REZIDUUM PŘÍSLUŠNÉ AKTIVITY. TAKŽE UMĚLEC, KDYŽ TU VĚC UDĚLÁ, BY JI VLASTNĚ MOHL ZNIČIT, ALE OBVYKLE, JAK SE ZDÁ, JI RADŠI NECHÁ ŽÍT.

Aby ji nezničil, k tomu má dva důvody. Tak zaprvé, pokud nejste boháč, chcete se pokud možno živit něčím, co vás opravdu pohltí, když se o to pokoušíte. A potom také nevíte, jak moc snaha něco udělat prosákla už do té pitomé představy o nesmrtnosti. Člověk se koneckonců stává umělcem z jisté ješitnosti. A jeho ješitnost může být živena tou z racionálního hlediska zbytečnou představou o nesmrtnosti. Také jenom z ješitnosti můžete tvrdit, že to, co děláte, pomáhá vyplnit život. Jistě, víme, že naše životy vyplnilo velké umění. Jednou z mála cest, jak se náš život opravdu vyplní, je působení velkých děl, která nám zanechalo několik málo lidí. Ale umění je opravdu hluboce marnivé povolání.

V SOUČASNOSTI NECHÁVÁTE PŘEŽÍT MNOHEM VĚTŠÍ ČÁST SVÝCH DĚL NEŽ PŘED DVACETI LETY.

Prostě si myslím anebo doufám, že to umím o něco líp.

ŘEKL BYCH, ŽE TO NEMUSÍTE DĚLAT Z FINANČNÍCH DŮVODŮ, PROTOŽE CENY ŠLY TAK NAHORU, ŽE BYSTE SE ASI UŽIVIL, KDYBYSTE POSKYTL K PRODEJI JEDEN DVA OBRAZY ROČNĚ.

Ano, to je pravda.



TAKŽE JSTE OČIVIDNĚ DOSPĚL K NÁZORU, ŽE VAŠE DÍLA SI VÍC ZASLOUŽÍ, ABY ZŮSTALA ZACHOVÁNA.

Prostě doufám, že udělám něco mnohem lepšího.

V MINULOSTI JSTE ČASTO NIČIL NEJLEPŠÍ DÍLA, PROTOŽE BYLA DOBRÁ, A VY JSTE SE SNAŽIL UDĚLAT JE LEPŠÍ, A PAK JSTE JE ZAHLTIL BARVOU A NEMOHL JSTE JE Z TOHO VYPROSTIT. STÁVÁ SE VÁM TO MÉNĚ ČASTO NEŽ DŘÍV?

No, jsem už technicky poučenější, a tak nepadám do takových pastí jako dřív, kdy jsem se snažil, jak říkáte, dobré věci dostat dál. Teď už umím zacházet s barvou tak, abych neuvízl v těch bažinách, ze kterých není úniku. Pracuji dál na obrazech, to ano, ale pracuji mnohem víc s náhodou než zmlada. Tak například házím na obrazy spoustu barvy, aniž vím, co z toho bude. Dělán to mnohem častěji než dřív.

86

NAHAZUJETE TU BARVU ŠTĚTCEM?

Ne, rukou. Prostě si vytlačím barvu na ruku a mrsknu ji na plátno.

VZPOMÍNÁM SI, ŽE JSTE HODNĚ POUŽÍVAL HADRY.

Používám je hodně dodnes. Používám všechno možné. Kartáče i široké štětce a všelijaké jiné malířské náčiní, jaké kdy kdo používal. Nemůžu to vědět, ale jsem si jist, že Rembrandt používal neuvěřitelné množství věcí.

NAHAZUJETE BARVU VE CHVÍLI, KDY SE OBRAZ DOSTAL DO URČITÉHO STADIA A VY HO CHCETE DOSTAT DÁL?

Ano, a kdy ho nejsem schopen dostat dál vůlí. Pak můžu jen doufat, že ta nahozená barva hotový nebo napůl hotový obraz buď přetvoří, nebo že mi umožní dát barvě větší intenzitu – aspoň z mého pohledu.

VÍM, ŽE TOHLE JE NEMOŽNÁ OTÁZKA A NEDÁ SE NA NI OBEČNĚ ODPOVĚDĚT, ALE VELICE POVŠECHNĚ ŘEČENO, MÁTE VE ZVYKU NAHAZOVAT BARVU NA OBRAZ V PRŮBĚHU PRÁCE HODNĚ ČASTO, NEBO JEDNOU ZA PÁR HODIN, NEBO JAK?

To je těžké. Může k tomu docházet dost často, anebo k tomu dojde jen jednou a celou věc to vylepší, chápete, a já už další barvu nahazovat nepotřebuju.

87

A CO S TĚMI KARTÁČI A HADRY A TAK DÁLE? POUŽÍVÁTE HADR PRAVIDELNĚ?

Ano.

ABYSTE ODSTRANIL, CO JSTE NA PLÁTNO NANESL?

K odstraňování ne. Napustím hadry barvou, a ony pak zanechají takovou barevnou síťovinu přes celý obraz. Používám je skoro vždycky.

UMÍTE SI PŘEDSTAVIT, ŽE BYSTE DOSPĚL DO TAKOVÉHO STADIA, KDY BY SE VÁM SE ŠTĚTCEM PRACOVALO TAK VOLNĚ, ŽE BY BYLO ZBYTEČNĚ NARUŠOVAT TEN PROCES JINÝMI TECHNIKAMI?



Ale já používám ty jiné techniky právě proto, abych ho narušil. Zkouším ho narušovat pořád. Moje malířská činnost se zpola zakládá na narušování toho, co bych mohl dělat lehce.

K TOMU PROBLÉMU NÁHODY: PŘÍKLADEM DÍLA, KTERÉ VZNIKLO PŘEVÁŽNĚ DÍKY NÁHODĚ, JSOU DUCHAMPOVY *Tři standardní délky* Z ROKU 1913, KDY VZAL TŘI PROVÁZKY, KAŽDÝ METR DLOUHÝ, UPUSTIL JE Z VÝŠKY JEDNOHO METRU NA TŘI RŮZNÁ PLÁTNA NASYČENÁ PRUSKOU MODŘÍ A UPEVNIL JE TAK, JAK DO-  
PADLY. AŤ UŽ KONCEPCE ZMÍNĚNÉHO DÍLA PROZRAZUJE VELMI OSOBITÉ CÍTĚNÍ TOHOTO GÉNIA, KDYŽ VEZMEME POUZE FAKTOR NÁHODY, ZDÁ SE, ŽE DUCHAMP MOHL DOCELA DOBŘE POŽÁDAT SVOU POSLUHOVAČKU, ABY SI K TOMU STOUPLA A TY PROVÁZKY UPUSTILA. MOHL BYSTE VY POŽÁDAT SVOU POSLUHOVAČKU, ABY SI STOUPLA PŘED OBRAZ A V JISTÉ VÁMI URČENÉ CHVÍLI HODILA NA PLÁTNO HRST BARVY? UMÍTE SI PŘEDSTAVIT, ŽE BY Z TOHO MOHLO VZNIKNOUT NĚCO PLODNÉHO?

88

Proč ne. Ona by ale nejspíš usoudila, že po ní chci něco neslušného, a neudělala by to.

JINÝMI SLOVY TEDY TVRDÍTE, ŽE TAKOVÉ NAHAZOVÁNÍ BARVY JE SKUTEČNĚ JEN A JEN NÁHODNÉ.

Ano.

ALE KDYBY NĚKDO JINÝ NEŽ VY BYL V DANÉ CHVÍLI VYZVÁN, ABY NA PLÁTNO HODIL BARVU, A BYLO PONECHÁNO NA NĚM, JAKOU BARVU BY SI K TOMU VYBRAL, JAK HUSTOU A JAKÝ ODSŤÍN, TO BY

PŘECE ZNAMENALO VZDÁT SE SPOUSTY ZÁVAŽNÉHO ROZHODOVÁNÍ Z VAŠÍ STRANY, A NAVÍC PŘEDPOKLÁDAT, ŽE TEN DOTYČNÝ MŮŽE NAHODIT BARVU STEJNĚ ÚČINNĚ JAKO VY.

Vím, na které místo na plátně chci tu barvu nahodit, takže bych mu musel říct, kam to na plátně umístit, a protože jsem se barvou už něco naházal, tak bych se možná dokázal do toho místa líp trefit. Ale netvrdím, že by někdo jiný nemohl přijít a nahodit ji a že by tak nevytvořil úplně jiný, a třeba lepší obraz. V to vždycky doufám. Ale nemyslím si, že to na mých obrazech musí být vidět. Tak třeba by mi hodně vadilo, kdyby moje obrazy vypadaly jako náhodná abstraktně expresionistická malba, protože já mám rád na obraze pevnou kázeň, i když k jeho výstavbě nepoužívám zvláště ukázněné metody. Myslím, že jediný dojem, který moje malba vyvolává, je bezprostřednost. Snad ze mě mluví ješitnost, ale já si aspoň někdy myslím, že v mých lepších věcech je jistá bezprostřednost, i když si nemyslím, že vypadají jako jen tak nahozené.

89

ALE TA NÁHODNOST JE VELICE PROMYŠLENÁ, KDYŽ SE TO TAK VEZME. PROTOŽE KROMĚ ROZHODNUTÍ, KDY BARVU NAHODIT, KROMĚ JEJÍ HUSTOTY A VOLBY TÓNU, KROMĚ VOLBY, KAM JI NA OBRAZE UMÍSTIT, HRAJE ROLI I ÚHEL A SÍLA NAHOZENÍ, COŽ OČIVIDNĚ ZÁLEŽÍ NA ZKUŠENOSTI A NA ZNALOSTI, CO SE MŮŽE STÁT, KDYŽ SE TA BARVA NAHODÍ JISTOU SILOU A V JISTÉM ÚHLU.

Ale barva je tak tvárná, že to nikdy přesně nevíte. Je to tak mimořádně poddajný prostředek, že nikdy předem nevytušíte, co vám ta barva udělá. Chci ještě říct, že to nevíte, ani když ji



nanášíte cílevědomě, štětcem — nevíte, co to udělá. Myslím, že to spíš víte u akrylových barev, které teď všichni mladí malíři užívají.

VY AKRYLOVÉ BARVY NEPOUŽÍVÁTE VŮBEC?

Používám je někdy na pozadí.

ALE NEMÁTE POCIT, ŽE PO VŠECH ZKUŠENOSTECH SI TEĎ UMÍTE LÉPE PŘEDSTAVIT, CO SE ASI STANE, KDYŽ NAHODÍTE TU BARVU?

90 Nikoli nezbytně. Ale já hodně často barvu hodím a pak vezmu velkou houbu nebo hadr a setru ji, takže to zanechá docela jiný tvar. Víte, já chci v obrazech dospět k tomu, aby stopy barvy působily jistou nevyhnutelností. Nesnáším takovou tu nedbalost středoevropské malby. Je to jeden z důvodů, proč nemám rád abstraktní expresionismus. Vedle té abstraktnosti nemám rád tu celkovou nedbalost.

TO SOUVISÍ S TÍM, CO JSTE ŘÍKAL PŘEDTÍM: UŽÍVÁTE NÁHODY, ABYSTE DOSÁHL KONTROLOVANĚ PŮSOBÍCÍHO VÝSLEDKU. A JE OPRAVDU VŽDYCKY PŘÍSNĚ KONTROLOVANÝ, PROTOŽE BYSTE PŘECE NIKDY NEZAKONČIL OBRAZ TÍM, ŽE BYSTE NA NĚJ NAJEDNOU NĚCO NAHODIL. NEBO ANO?

Ale ano. V tom nedávném triptychu je na rameni té postavy, která zvrací do umyvadla, právě takový šleh bílou barvou. Udělal jsem ho až nakonec a prostě ho tak nechal. Nevím, jestli je to dobře, ale podle mě to vypadá dobře.

A KDYBY TO DOBŘE NEVYPADALO, MOHL BYSTE VZÍT NŮŽ A SEŠKRÁBNOUT HO?

Jistě. Jelikož to pozadí je nanášeno velmi řídkou směsí pruské modři a černi, byl bych na to mohl vzít nůž. Byl bych musel to pozadí vyškrábat a znovu nanést barvu, protože jsem tam chtěl mít velice řídkou barvu, a tak bych to býval musel zkusit znovu a pak bych viděl. Takhle se to v té chvíli jevilo, aspoň podle mě, dobře. Frank Auerbach ovšem tvrdí, že to, čemu já říkám náhoda, vůbec žádná náhoda není. Ale jak jinak tomu mám říkat?

JAK TOMU ŘÍKÁ ON?

Neumí to definovat, chápete, když to nemá být náhoda ani štěstí. Neumí to definovat. Uměl byste to vy?

91 O NĚČEM PODOBNÉM BYCH MOŽNÁ VĚDĚL, A TO JE TEN PODIVNÝ POCIT, KTERÝ SE VÁS NĚKDY ZMOCNÍ PŘI MÍČOVÝCH HRÁCH, KDYŽ VYSTŘELÍTE, A NAJEDNOU MÁTE DOJEM, ŽE SE TEN MÍČ VYSTŘELIL SÁM. POCHOPITELNĚ SE VÁM NĚCO TAKOVÉHO Podaří, JEN KDYŽ TYHLE STŘELY MÁTE NATRÉNOVANÉ A KDYŽ JSTE V KONDICI. A PAK NAJEDNOU UPROSTŘED ZÁPASU NĚKDO KRÁSNE VYSTŘELÍ, A VY NA OPLÁTKU VYSTŘELÍTE JEŠTĚ LÍP. PRÁVĚ TA OBTÍŽNÁ SITUACE VÁS VYBIČOVALA K NEVÍDANÉMU VÝKONU A VY JEN ŽASNETE A NEMÁTE PONĚTÍ, JAK SE VÁM TO Povedlo, A NEMŮŽETE TOMU UVĚŘIT. Přesně tak.

A SAMOSEBOU SE NA TO ČLOVĚK NEMOHL PŘIPRAVIT, ANI NEBYL ČAS, A UŽ DÍKY TOMU, ŽE NEBYL ČAS, VYSTŘELIL TEN MÍČ SÁM.



Ano, je to svého druhu inspirovaná náhoda a něco takového se stává. Vychází to samozřejmě ze skutečnosti, že hru, kterou hrajete, dobře znáte. Přesto byste pravděpodobně něco takového nedokázal clevědomě.

KDEPAK. PODLEHL BYSTE NAPĚTÍ. OVŠEM V PROCESU UMĚLECKÉ TVORBY, A PLATÍ TO TAKÉ PŘI SPORTU, SE MŮŽETE DOSTAT DO STAVU PODOBNÉHO TRANSU. PŘEDPOKLÁDÁM, ŽE TAKOVÝ STAV MĚL NA MYSLI CÉZANNE, KDYŽ PROHLÁSIL, ŽE POKUD PŘI MALOVÁNÍ ZAČNE PŘEMÝŠLET, JE PO VŠEM. MÁTE POCIT, ŽE JSTE V TAKOVÉM STAVU, KDYŽ SE VÁM PRÁCE DAŘÍ?

92 V dnešní době nerad používám slova jako trans, protože se příliš blíží modernímu mysticismu, který nesnáším. Také mám dojem, že to zní trochu pompézně, když se mluví o stavu připomínajícím trans; chápete, jak to myslím?

ANO, TO JE PRAVDA, UVĚDOMUJI SI, ŽE TO ZNÍ LEHCE POMPÉZNĚ, ALE NEVÍM, JAK JINAK TO VYJÁDŘIT.

Je to velmi těžké.

JDE O POČÍNÁNÍ VEDENÉ INSTINKTEM.

Ano. Jenže všechno umění je přece vedené instinktem, a sotva můžete mluvit o instinktu, protože nevíte, co to je.

ALE JE TO INSTINKT ZAKOŘENĚNÝ V PĚSTOVÁNÍ A PRAXI A ZNALOSTECH.

Mám ten dojem. Protože známe například instinktivní umění

děti, a to je instinkt úplně jiného druhu a nakonec velice nespokojivý.

VRÁTÍM SE JEŠTĚ K INTERAKCI MEZI NAHOZENÍM BARVY NA PLÁTNO A DALŠÍ MANIPULACÍ S TOU BARVOU: VZNESL JSEM PŘEDTÍM OTÁZKU, JESTLI BY K PLÁTNU MOHLA PŘISTOUPIT VAŠE POSLUHOVAČKA A NAHODIT BARVU STEJNĚ DOBŘE JAKO VY, POKUD BY K TOMU NEMĚLA OSOBNÍ VÝHRADY A ŘÍDILA SE PODLE VAŠICH POKYNŮ. TEĎ ALE PROHLÁSÍM, ŽE BY TO POSLUHOVAČKA ASI NEDOKÁZALA, ŽE PŘITOM MUSÍ BÝT JISTÝ NEPŘERUŠENÝ RYTMUS VE VAŠEM VZTAHU K DANÉMU PLÁTNU, DÍKY NĚMUŽ SE VĚDOMÝ ZÁSAH, HOZENÍ BARVY, A DALŠÍ VĚDOMÁ MANIPULACE S NÍ STÁVAJÍ SOUČÁSTÍ JEDINÉHO PROCESU.

93 Nevylučoval bych myšlenku, že by někdo mohl přistoupit a udělat to stejně dobře nebo i lépe. Nechtěl bych tvrdit, že se to stát nemůže, protože si myslím, že se to stát může. Výsledek může být odlišný, může být lepší anebo může být horší. Ta osoba by ovšem nevěděla, co s tím pak dál.

POCHOPITELNĚ. POVĚZTE MI, KDYŽ SE STANE, ŽE JSTE VE FORMĚ A PŘI VĚDOMÉ PRÁCI SE VÁM DAŘÍ, BUDE SE DAŘIT I NÁHODNÁ ČINNOST?

Ano. A zajímavé taky je, že při vědomé práci v malbě — anebo každopádně při malbě olejem, to je takový tvárný a zvláštní prostředek — se napětí často úplně změní jen díky tomu, jak táhnete štětcem. Vyvstane jiný tvar, než jaký míníte udělat. Chci říct, že se celou tu dobu dějí nejružnější věci, a je těžké odlišit



vědomou práci od nevědomé nebo instinktivní, či jak to chcete nazvat.

A NEJSOU DOBRÉ PRÁVĚ TY DNY, KDY SE OTVÍRAJÍ CELÉ OBLASTI, KTERÉ JSTE NEPŘEDVÍDAL? TO PŘECE JSOU PŘESNĚ TY DOBRÉ DNY, VIĎTE.

Ano, ovšem.

ALE TOHLE PODLE MĚ SMĚŘUJE K POPŘENÍ PŘEDSTAVY, ŽE BY POSLUHOVAČKA MOHLA DOCÍLIT STEJNĚ DOBRÝCH VÝSLEDKŮ.

Je to asi tak, že pokud byste na někom nechal jen to nahození barvy, tak by se mu to třeba i povedlo, ale při další práci určitě ne.

94

ALE I MIMO DALŠÍ PRÁCI.

No, náhoda hraje někdy s takovými kartami, že člověk nikdy neví.

Hovořili jsme už o ruletě, a jak někdy u stolu máte takový pocit, že mezi vámi a ruletovým kolem nastal soulad a že nemůžete udělat chybu. Jak by se to dalo aplikovat na proces malby?

Jsem přesvědčen, že tu existují velice blízké vztahy. Koneckonců Picasso kdysi řekl: „Nepotřebuju hrát hazard, vždyť s ním pořád sám pracuju.“

NU, NA ROZDÍL OD POSLUHOVAČKY JE KOLO RULETY JEN STROJNÍ MECHANISMUS. MOHL BYSTE ŘÍCT, ŽE SE ŘÍDÍ ZÁKONITOSTMI NÁ-

HODY, ALE KDYŽ SE VÁS PŘI HŘE ZMOCNÍ INSPIRACE, PAK JAKO BY TO NEPLATILO — PAK JAKO BY SE ŘÍDIL JINÝMI ZÁKONY, KTERÉ NEJSOU VÁZÁNY NA NÁHODU, A VÁM SE NĚJAK PODAŘILO NALADIT SE NA STEJNOU VLNU, PODLE KTERÉ TEN DEN FUNGUJE.

To patří k těm zvláštním jevům, o kterých nic nevíme. Jako například tenkrát, kdy jsem vyhrál dost peněz, aspoň pro mě to bylo dost peněz, a opravdu jsem uvěřil, že slyším vyvolávat ta čísla, ještě než padla. Ale nepoznáte, jestli v takových případech jde o takzvané mimosmyslové vnímání, anebo jestli vám prostě přeje štěstí.

A JAK JE TO U MALOVÁNÍ?

Podobně: nemyslím, že dokážete poznat, jestli vám v dané chvíli přeje štěstí nebo jestli pro vás pracuje instinkt nebo jestli je to instinkt a vědomá snaha a všechno ostatní dohromady, co pracuje pro vás.

95

NEMÁ TEDY FRANK AUERBACH PRÁVĚ TOHLE NA MYSLI, KDYŽ TVRDÍ, ŽE V ZÁSADĚ NEJDE O NÁHODU?

Možná tím myslí tohle, možné to je. U Franka jeden neví, protože se mi vždycky snaží odpovídat.

TŘEBA JE TOHO NÁZORU, ŽE TY OPERACE, KTERÉ VY POVAŽUJETE ZA NÁHODNÉ, JSOU SPÍŠ TAKOVÉ INSPIROVANÉ UVOLNĚNÍ A ŽE ROZDÍL MEZI NIMI A VĚDOMOU ČINNOSTÍ SPOČÍVÁ SPÍŠ V MÍŘE VĚCÍ NEŽ V ODLIŠNOSTI.

Vím jen tolik, že když se mi někdy při práci vůbec nedařilo,



vzal jsem prostě štětec a nanášel barvu, kam mě napadlo, vůbec jsem nevěděl, co dělám, a občas se stalo, že ta věc najednou dostala smysl.

TO ZNÍ VELMI PŘESVĚDČIVĚ. JÁ SE TU ASI SNAŽÍM PODPOŘIT DOMNĚNKU, ŽE NÁHODA JE VŽDYCKY PŘÍTOMNA A KONTROLA JE VŽDYCKY PŘÍTOMNA A OBOJÍ SE ZNAČNĚ PŘEKRÝVÁ.

Ano, myslím, že je to tak, myslím, že ano. A přitom to, co vám dává takzvaná šťastná náhoda, se hodně liší od toho, co vám dává cílevědomá práce s barvou. Náhoda má v sobě velice často nevyhnutelnost, kterou vám cílevědomá práce neposkytuje.

96

JE TO TÍM, ŽE SE PŘI VĚDOMÉM NANÁŠENÍ BARVY CÍTÍTE JAKOBY OMEZENÝ? ZNAMENÁ SNAD ILUSTRATIVNOST TOHLE? JISTOU OPATRNOST, MALOU UVOLNĚNOST?

Ilustrativnost jistě znamená, že prostě zobrazujete to, co máte před sebou, že nic nevynalézáte. Nevím, jak bych k tomu řekl ještě něco navíc, co už nevíte. Protože, chápejte, není možné mluvit o šťastné náhodě, když nevíte, co to je. Když lidé jako Frank tvrdí, že šťastná náhoda nebo shoda okolností nebo jak tomu chcete říkat neexistuje, tak jistým způsobem chápu, co tím myslí. A přitom nevím, co tím myslí, protože podle mě se to vysvětlit nedá. To je, jako byste chtěl vysvětlit nevědomí. Stejně tak je beznadějně mluvit o malování – vždycky jen mluvíte kolem dokola, protože kdybyste uměl vysvětlit svou malbu, vysvětloval byste své instinkty.

NE, NEMŮŽETE VYSVĚTLIT SVOU MALBU A NIKDO NEMŮŽE VYSVĚTLIT SVOU VLASTNÍ ANI ŽÁDNOU JINOU MALBU, ALE SNAD BYSTE MOHL NA SVOU MALBU VRHNOUT JISTÉ SVĚTLO.

Sám nevím, o čem to je. Opravdu nevím, jak tyhle specifické formy vznikají. Tím netvrdím, že mám inspiraci nebo talent. Já to prostě nevím. Dívám se na ně – dívám se na ně asi z estetického hlediska. Vím, co chci udělat, ale nevím, jak to udělat. A dívám se na ně skoro jako cizí člověk, nevím, jak ty věci vznikly, ani proč mají ty znaky, které se shodou okolností na plátně vyvinuly do těchto specifických tvarů. A pak si samozřejmě uvědomím, co jsem chtěl udělat, a pak samozřejmě zkouším dostrkat tyhle iracionální tvary k tomu, co jsem původně chtěl udělat.

97

MYSLÍM, ŽE NEJLEPŠÍ DÍLA MODERNÍCH MALÍŘŮ ČASTO VZBUZUJÍ DOJEM, ŽE VZNIKALA, KDYŽ BYL MALÍŘ VE STAVU NEVĚDOMÍ – TAK TŘEBA U PICASSA A BRAQUA V TĚCH POZDNÍCH ANALYTICKO-KUBISTICKÝCH OBRAZECH, KTERÉ SE ZDAJÍ ZCELA NEPOCHOPITELNÉ, OPRAVDU NEVĚŘÍTE, ŽE VĚDĚLI, CO DĚLAJÍ. JISTĚ, VYMYSLELI KOLEM TOHO CELÉ TEORETICKÉ RACIONÁLNÍ ZDŮVODNĚNÍ A U TĚCH RANÝCH ANALYTICKOKUBISTICKÝCH OBRAZŮ JE POMĚRNĚ JASNÉ, CO SE TAM DĚJE; MŮŽETE VÍCEMÉNĚ ANALYZOVAT TY POSUNY TVARŮ A JEJICH VZTAH K REALITĚ. ALE KDYŽ DOSPĚJETE K VELMI POZDNÍM DÍLŮM ANALYTICKÉHO KUBISMU, NARAZÍTE NA ZCELA ZÁHADNÉ VZTAHY K REALITĚ, KTERÉ SE VŮBEC NEDAJÍ ANALYZOVAT, A CÍTÍTE, ŽE MALÍŘ NEVĚDĚL, CO DĚLÁ, ŽE MĚL JAKÉSI INSTINKTIVNÍ PRÁVO, ŽE TU PŮSOBIL JEDINĚ INSTINKT A ŽE PRACOVAL MIMO DOSAH ROZUMU.



Tohle je určitě příčina nesnázi v dnešní malbě — že zachycuje tajemství reality jen tenkrát, když malíř neví, jak to udělat. Unáší ho vášeň a možná ani přesně neví, co z těch znaků vznikne, a přitom takovým podivným způsobem... Nevím, jestli si kubisté uvědomovali, co chtějí udělat. Jak říkáte, v raném analytickém kubismu doslova vidíte město na kopci a tak podobně — jen je to všechno hranaté. Ale možná v těch pozdějších dílech Picasso věděl, co chce udělat, jenom nevěděl, jak to provést. Nevím o tom nic. Vím jen, že já sám si uvědomuji, co chci udělat, ale nevím, jak to provést. A proto doufám, že náhoda nebo shoda okolností, či jak to chcete nazvat, to provede za mě. Takže se to stále pohybuje mezi tím, čemu se dá říkat náhoda nebo riziko, intuice a smysl pro kritičnost. A udrží vás pouze tento smysl, kritické zhodnocení vašich vlastních instinktů, jak dalece může tenhle daný tvar nebo náhodný tvar vykrytalizovat do toho, co jste chtěl.

98

A KDYŽ PODLE VÁS VYKRYTALIZOVAL, POZNÁTE TO OKAMŽITĚ, ANEBO POTŘEBUJETE PÁR TÝDNŮ ČI MĚSÍCŮ, ABYSTE SI BYL JIST?

Pokud má práce pokračuje dobře, pak pokračuje rychle. Tak například v tom oranžovém triptychu z roku 1970, který se vám docela líbí, jak jste říkal, jsou na středním plátně dvě postavy na posteli — no, věděl jsem, že tam chci dát dvě postavy spolu na postel, a věděl jsem, že chci, aby kopulovaly nebo si natrhávaly prdel — vyjádřete si to, jak je libo —, ale nevěděl jsem, jak to udělat, aby to mělo tu emotivní sílu, kterou jsem při té představě prožíval já. Musel jsem se spolehnout na náhodu,

abych se pokusil dostat ten obraz. Chtěl jsem namalovat obraz, v němž bych shrnul ten zážitek dvou lidí při nějakém sexuálním aktu na posteli, ale pak jsem zůstal v naprostém vzduchuoprázdnu a zcela závislý na těch náhodných stopách, jaké pořád dělám. A pak jsem pracoval na něčem, čemu se říká daný tvar. A když se na ty tvary zadíváte, jsou v jistém smyslu krajně nezobrazující. Odjakživa jsem se snažil rozebrat a pochopit jistý jev: proč se stává, že když vytvoříte obraz, jaký chcete, iracionálně, pronikne vám zřejmě do nervového systému mnohem silněji, než když vám bylo jasné, jak ho udělat. Jak je to možné, že takhle dodáte realitě nějakého jevu mnohem pádnější průraznost, než když přitom postupujete racionálně? Možná platí, že když tvoříte instinktivně, má obraz větší bezprostřednost.

99

A PŘITOM VEDLE TĚTO NUTNOSTI PRACOVAT UVOLNĚNĚ A INSTINKTIVNĚ POCIŤUJETE I NUTNOST, JAK JSTE ŘÍKAL, ABY TO CELÉ DRŽEL KRITICKÝ POHLED. PŘEDPOKLÁDÁM, ŽE VEŠKERÉ UMĚNÍ SPOČÍVÁ NA TOMTO ZÁHADNÉM SPOJENÍ SCHOPNOSTI UVOLNIT SE A PŘITOM SI PODRŽET I SCHOPNOST ZACHOVAT DOSTATEČNÝ ODSTUP, ABYSTE VIDĚL, KDY PŘESTAT.

V mém případě k tomu přistupuje ještě další okolnost — že mám v umění rád pevný řád, a myslím, jak stárnu, že se pokouším, aby bylo v jistém smyslu volnější a přitom v něm bylo víc řádu. A to je ovšem další problém. Ale myslím si, že to, co říkáte, vystihuje podstatu věci. Duchamp se toho dotýká v mimořádně dobré přednášce, kterou měl roku 1958 v Houstonu, pokud si vzpomínám.



VEZMU SI JI K RUCI TADY U VÁS NA POLICI. CO ŘÍKÁTE TOMU-  
HLE? „UMĚLEC SI PODLE VŠEHO POČÍNÁ JAKO MÉDIUM, KDYŽ SI  
Z LABYRINTU MIMO ČAS A PROSTOR HLEDÁ CESTU NA PŘÍSTUPNÉ  
MÍSTO.“

Duchamp mluví o „médiu“, zatímco vy o „transu“.

„PŘISOUDÍME-LI UMĚLCI RYSY MÉDIA, MUSÍME MU PAK ODEPŘÍT  
JEHO POSTAVENÍ V ESTETICKÉ ROVINĚ, KDY SI UVĚDOMUJE, CO  
DĚLÁ A PROČ TO DĚLÁ. VŠECHNA JEHO ROZHODNUTÍ, TÝKAJÍCÍ SE  
UMĚLECKÉHO PROVEDENÍ DÍLA, SPOČÍVAJÍ NA ČIRÉ INTUICI A NE-  
MOHOU BÝT TLUMOČENA ŽÁDNOU SEBEANALÝZOU, AŽ VYSLOVOVA-  
NOU ČI PSANOU, BA ANI PROMÝŠLENOU.“ A DÁLE ŘÍKÁ JEŠTĚ TO-  
TO: „V PRŮBĚHU TVŮRČÍHO AKTU POSTUPUJE UMĚLEC OD ZAMĚ-  
RU K REALIZACI ŘETĚZEM ZCELA SUBJEKTIVNÍCH REAKCÍ. JEHO  
ZÁPAS O REALIZACI JE SÉRIE ÚSILÍ, BOLESTÍ, USPOKOJENÍ, ODMÍT-  
NUTÍ, ROZHODNUTÍ, KTERÉ NEMOHOU A ANI NESMÍ BÝT PLNĚ VĚ-  
DOMÉ, PŘINEJMENŠÍM V ESTETICKÉ ROVINĚ.“

Ano, to nemohou. Nejde o to, že nesmí být. Prostě nemohou.

POMŮŽE NÁM TO ROZMOTAT TEN PROBLÉM, O NĚMŽ JSME HOVO-  
ŘILI?

Ani ne, ne tak docela. Protože tady je jistý rozdíl. Duchamp je  
většinou figurativní, ale podle mě vytvářel z figurativních prvků  
jakési symboly. A vytvářel v jistém smyslu mýtus dvacátého sto-  
letí, ale dělal to prostředky jakéhosi figurativního těsnopisu. Za-  
tímco já osobně bych například rád dělal portréty, aby to byly  
portréty, ale vycházely z věcí, které ve skutečnosti nijak nesouvi-

sejí s tím, čemu se říká názorná fakta obrazu; byly by udělány  
jinak, ale přesto by podávaly podobu té osoby. Podle mě tajem-  
ství malby spočívá dnes v tom, jak se dá udělat ta podoba. Ví-  
m, že se může přesně znázornit, vím, že se může vyfotografovat.  
Ale jak dokázat, aby se zachytilo tajemství podoby v rámci ta-  
jemství tvorby? Máte nelogickou metodou tvorby, nelogickými  
pokusy dosáhnout, jak doufáte, logického výsledku – v tom  
smyslu, že snad najednou budete umět udělat tu věc naprosto  
nelogickým způsobem, ale tak, že bude naprosto reálná,  
a v případě portrétu že ta osoba bude k poznání.

DALO BY SE TO VYJÁDŘIT TAKHLE? POKOUŠÍTE SE ZOBRAZIT  
VNĚJŠÍ PODOBU TAK, ABY BYLA V CO NEJMENŠÍ MOŽNÉ MÍŘE POD-  
MÍNĚNA OBECNĚ PŘIJÍMANÝMI ZÁSADAMI, CO TO PODOBA JE.

To jste vyjádřil velice dobře. Můžeme k tomu přidat další krok:  
celý soubor otázek, co to podoba je. Existují stanovené zásady,  
co podoba je nebo co by měla být, ale není pochyb, že způso-  
by, jak ji zachytit, jsou velice záhadné, protože víte, že třeba  
uděláte štětcem dočista náhodný tah a díky tomu portrét náhle  
tak ožije, že byste toho zavedeným způsobem nikdy nedocílil.  
Já se vždycky pokouším pomocí náhody nebo nahodile najít  
způsob, jak nezrušit vnější podobu, ale předělat ji, udělat ji  
z jiných tvarů.

A TA JINAKOST TVARŮ MÁ ZÁSADNÍ VÝZNAM.

To má. Protože pokud se ta věc má podařit, podaří se to díky ji-  
sté temnosti, kterou jí jinakost tvarů, ač sama nevnímáná, do-



dává. Tak například můžete udělat ústa takovým způsobem — chci říct, že se to přihodí, ani nevíte jak —, tedy že můžete namalovat ústa přes celou tvář, skoro jako by to byla díra do hlavy, a přitom to bude jako ústa. Ale v pokusech o portrét bych ideální způsob viděl v tom, že bych vzal hrst barvy, nahodil ji na plátno a doufal, že z toho bude portrét.

JE MI JASNÉ, PROČ SI PŘEJETE, ABY VÁŠ OBRAZ DĚLAL DOJEM, ŽE TAKHLE VZNIKL, ALE MYSLÍTE TO DOSLOVA, ŽE BYSTE TO TAK CHTĚL DĚLAT?

Však jsem to dost často zkoušel. Ale nikdy se to nepodařilo. Byl bych rád, kdyby se to stalo, protože, jak moc dobře víte, když si pozvete malíře pokojů, první tah štětkou po zdi je mnohem zajímavější než vymalovaná zeď. A i když já sám používám, anebo se to tak jeví, tradiční metody, chci, aby mi ty tradiční metody sloužily úplně jinak, než jak se používaly dřív nebo kvůli čemu se původně zavedly. Nepokouším se používat to, čemu se říká avantgardní techniky. Většina lidí v našem století, kteří měli co dělat s avantgardou, chtěla vynalézt nějakou novou techniku, a po tom jsem já sám nikdy nezatoužil. Možná že nemám nic společného s avantgardou. Ale nikdy jsem nepocítil tu nutnost pokusit se vytvořit nějakou zcela speciální techniku. Myslím, že jediný, kdo se naprosto bez zábran pokoušel změnit techniku, byl Duchamp, a ten to činil nesmírně úspěšně. Ale přestože patrně užívám techniky, které by se daly nazvat tradiční, snažím se jimi vytvořit něco radikálně odlišného od toho, k čemu se tyhle techniky používaly dřív.

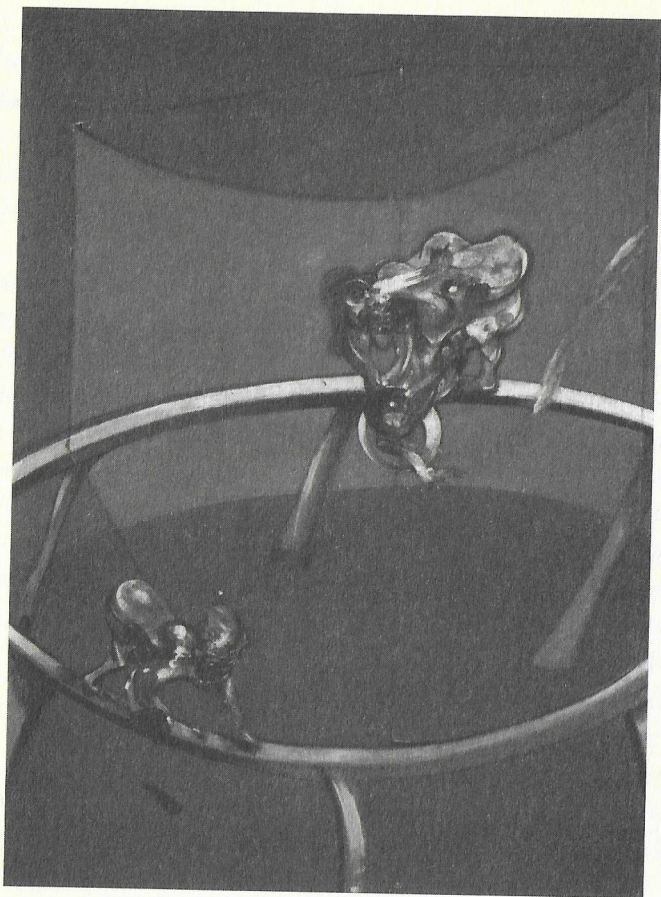
PROČ CHCETE, ABY TO BYLO RADIKÁLNĚ ODLIŠNÉ?

Protože si myslím, že mé cítění je radikálně odlišné, a pokud se budu při práci držet co nejtěsněji vlastního cítění, je možné, že v tom obraze bude víc reality.

A MÁTE STÁLE JEŠTĚ TU TOUHU, O NÍŽ JSTE MLUVIL, VYTVORIT TEN JEDINÝ DOKONALÝ OBRAZ?

Ne, teď už ne. Předpokládám, že s přibývajícimi léty ve mně spíš převládá přání věnovat se širším oblastem. Nemyslím, že je ve mně ještě ta druhá touha — protože bych asi rád maloval dál až do smrti, a kdybyste vytvořil ten jediný absolutně dokonalý obraz, tak byste samozřejmě už žádné další nemaloval.





Podle Muybridge –  
*Žena držící sklenici vody a paralytické dítě na všech čtyřech, 1965*

4 záznam  
 dvou soukromých  
 setkání  
 v září 1974

ZJIŠTIL JSEM, ŽE ŘADA VAŠICH OBRAZŮ Z POSLEDNÍCH TŘÍ ČTYŘ LET – A ZVLÁŠTĚ AKTY – MI PŘIPOMÍNÁ, ŽE UŽ NĚJAKOU DOBU MLUVÍTE O SVÉM PŘÁNÍ VĚNOVAT SE SOCHAŘINĚ. MÁTE I VY SÁM TEN POCIT, ŽE ÚVAHY O SOCHAŘINĚ NĚJAK OVLIVNILY ZPŮSOB VAŠEHO MALOVÁNÍ?

Ano, myslím, že je to docela dobře možné. Protože už kolik let hodně uvažuji o sochařině, ale ještě jsem ji nedělal, protože po každé, když s tím chci začít, mám pocit, že malbou bych to asi udělal líp. Ale teď jsem se rozhodl, že udělám sérii obrazů těch soch, které mám v duchu před sebou, a uvidím, jak dopadnou na obraze. A pak bych snad mohl skutečně začít se sochařinou.

MOHL BYSTE POPSAT TY SOCHY, O NICHŽ UVAŽUJETE?

Uvažoval jsem o sochách na nějaké takové konstrukci, velikánské konstrukci, zhotovené tak, aby po ní mohly ty sochy klouzat a lidé mohli libovolně měnit jejich pozice. Ta konstrukce by nebyla tak důležitá jako vzhled těch soch, ale byla by tam pro kontrast, jako jsem už často použil nějakou konstrukci na obrazech, abych odstupem zvýraznil postavy. Mám dojem, že u soch by to mohlo vyznít ještě důrazněji.

BYLA BY TA KONSTRUKCE NĚCO JAKO TY KOLEJNICE, KTERÉ NĚKDY NA OBRAZECH POUŽÍVÁTE – NAPŘÍKLAD U TĚ SKRČENÉ MUŽ-



SKÉ POSTAVY Z ROKU 1952 NEBO NA OBRAZE Z ROKU 1965, NA KTERÉM JSTE NAMALOVAL ŽENU A DÍTĚ PODLE MUYBRIDGE?

Ano. Myslel jsem na ocelovou kolejnici naleštěnou do vysokého lesku, s drážkami, aby se ty figury mohly upevňovat do různých pozic.

PŘEDSTAVOVAL JSTE SI I BAREVNOST A STRUKTURU TĚCH FIGUR?

Musel bych si o tom promluvit s někým, kdo rozumí sochařině po technické stránce víc než já, ale myslel jsem, že by mohly být odlity do velice tenkého bronzu — žádné plastické hmoty, protože bych chtěl, aby měly váhu bronzu —, a chtěl bych je pak nahodit vápnem tělové barvy, aby vypadaly, jako bych je byl ponořil do obvyčejného vápenného roztoku, a měly by takovou tu strukturu písku a vápna, jaká z toho vzniká. Takže byste měl pocit toho masa a té oceli s vysokým leskem.

A V JAKÝCH ROZMĚRECH SI JE ASI PŘEDSTAVUJETE?

Vidím tu konstrukci jako hodně rozlehlý prostor, jako ulici, a ty vlastní plastiky relativně malé v porovnání s tím prostorem. Byly by to nahé postavy, ale ne doslova nahé; vidím to jako jasně rozvrženou obrazovou plochu s postavami v různých postojích, buď jednotlivě, nebo ve skupinách. Ať už je udělám, nebo ne, rozhodně je nejdřív zkusím namalovat, a doufám, že budu schopen udělat je jako sochy, když to na tom obraze nějak vyjde. Asi je namaluji na rubovou stranu plátna, aby se spíš vyvolalo zdání, jak by vypadaly v prostoru.

OVŠEM *Tři studie pro postavy z podstavce Ukřížování* Z ROKU 1944 JSOU JASNĚ VYMEZENÉ PLASTICKÉ TVARY, KTERÉ BYSTE MOHL SKORO PŘEVZÍT JAKO SOCHY.

Víte, představoval jsem si je jako furie, a zároveň jsem viděl celé *Ukřížování*, kde by byly namísto obvyklých postav dole kolem kříže. A chtěl jsem je umístit na základnu kolem kříže, který by sám byl vyvýšený, a postava na kříži by byla ve středu a tyhle furie uspořádané kolem něj. Ale nikdy jsem se k tomu nedostal; zůstaly z toho jen ty pokusy.

NA JEDNOM Z POSLEDNÍCH OBRAZŮ JE POSTAVA MUŽE SEDÍCÍHO V MÍSTNOSTI PROTI OKNU A ZA TÍM OKNEM JE JAKÁSI FANTASKNÍ POSTAVA, KTERÁ ROVNĚŽ, JAK JSTE ŘÍKAL, PŘEDSTAVUJE FURII. A TENHLE FANTASKNÍ ZJEV JE STEJNĚ ČISTĚ A JEDNODUŠE SKULPTURÁLNÍ JAKO TY FURIE Z ROKU 1944. ALE MUŽSKÁ POSTAVA NA TOMHLE OBRAZE, STEJNĚ JAKO TA ZAKLONĚNÁ POSTAVA SE ZACLONĚNÝM OKNEM ZA SEBOU, KTEROU JSTE NAMALOVAL PŘED TŘEMI LETY, MI NÁPADNĚ PŘIPOMÍNÁ SKULPTURÁLNOST TYPICKOU PRO VAŠE DNEŠNÍ POSTAVY. V SOUČASNÉ DOBĚ TO JE SLOŽITĚJŠÍ, PROTOŽE KDYŽ DNES VYTVOŘÍTE VÝRAZNĚ SKULPTURÁLNÍ TVAR, BÝVÁ VYZNAČEN BAREVNÝMI NUANCEMI, KTERÉ PŘEDSTAVUJÍ MNOHÉ NÁZNAKY A NEJEDNOZNAČNOSTI. V KAŽDÉM PŘÍPADĚ MÍVAJÍ VŠAK TY POSTAVY VELICE ZDŮRAZNĚNOU PLASTIČNOST.

Chtěl bych teď — a zřejmě to bude díky tomu, jak uvažuji o sochařině — zcela nezávisle na svých sochařských pokusech docílit toho, aby ty obrazy samy byly mnohem skulpturálnější. Objevil jsem tím způsob, jak zacházet s ústy, očima, ušima, způ-



sob zcela iracionální a přitom realističtější, ale nevím ještě přesně, jak by se něčeho takového dalo docílit u soch. Možná na to ještě přijdu. Pořád přede mnou vyvstávají obrazy, které mají čím dál tím přísnější řád a jsou čím dál víc založeny na lidském těle, ačkoli mají daleko k jeho věrnému zpodobení. A chtěl bych ty portréty dělat sochařštěji, protože pokládám za možné vytvořit něco jako velký obraz i jako velký portrét.

JE VELICE ZAJÍMAVÉ, JAK PROPOJUJETE PŘEDSTAVU NÁDHERNÉHO OBRAZU SE SOCHAMI. MOŽNÁ ŽE TO PRAMENÍ Z VAŠÍ ZÁLIBY V EGYPTSKÉM SOCHAŘSTVÍ?

108 Je to možné. Myslím, že asi největší obrazy člověka, jaké byly až dosud vytvořeny, měly podobu soch. Mám na mysli některé ty nádherné egyptské sochy a také řecké sochy. Tak například pro mě byly odjakživa velmi důležité Elginovy mramory v Britském muzeu, ale nevím, jestli jsou důležité, protože jsou to frangmenty, a kdyby je člověk viděl vcelku, jestli by se jevíly tak výrazné jako ty fragmenty. Také jsem vždycky hodně přemýšlel o Michelangelovi; ten zasahoval odjakživa velice rozhodným způsobem do mého uvažování o tvarech. Obdivuji sice hluboce celé jeho dílo, ale nejvíc mě fascinují jeho kresby. Pro mě je to jeden z největších kreslířů, pokud ne vůbec největší.

U MNOHA VAŠICH AKTŮ JSEM MÍVAL DOJEM, A TO UŽ I TAK DÁVNĚ JAKO V ROCE 1950, ŽE JSTE PŘI NICH MĚL ASPOŇ NĚKDE V KOUTKU MYSLI JISTÁ MICHELANGELOVA DÍLA JAKO PROTOTYPY MUŽSKÉ POSTAVY. MYSLÍTE, ŽE TO TAK JE?

*Muybridge*

Skutečně se mi v hlavě prolínají Michelangelo a Muybridge, a tak jsem se možná poučil o pozicích u Muybridge a o bohatosti a velkoleposti tvarů u Michelangela, a bylo by pro mě velice těžké oddělit vliv Muybridgeův od vlivu Michelangelova. Ovšem vzhledem k tomu, že většina mých postav vychází z mužských aktů, jsem byl jistě ovlivněn skutečností, že Michelangelo vytvořil nejmýslnější mužské akty ve výtvarném umění.

MYSLÍTE, ŽE JISTÁ MICHELANGELOVA ZOBRAZENÍ PROPLETENÝCH POSTAV MĚLA NĚJAKÝ VLIV NA VAŠE KOPULUJÍCÍ POSTAVY?

No, ty jsem si často bral z Muybridgeových zápasících mužů — někteří z nich působí dojmem, pokud si na to nevezmete mikroskop, jako by byli spojeni v sexuálním objetí. Vlastně jsem to zápolení často využil při malování jednotlivých postav, protože u dvou spojených postav vidím hutnost, která je tónově obohacuje, a to na fotografiích jednotlivých postav nenajdete. Ale nedívám se jen na Muybridgeovy fotografie postav. Pořád si prohlížím v časopisech fotografie fotbalistů a boxerů a podobně — zvláště boxerů. A taky si pořád prohlížím fotografie zvířat. Protože pohyby zvířat a pohyby lidí jsou v mých představách lidského pohybu stále propojeny.

A NEODPOVÍDAJÍ ZÁROVEŇ TY AKTY DOST PŘESNĚ PODOBĚ URČITÝCH LIDÍ? NEJSOU TO V JISTÉ MÍŘE PORTRÉTY TĚL?

Víte, to je složitá otázka. Často přitom myslím na těla lidí, které jsem znal, vybavuji si kontury těl, která na mne zvláště zapůsobila, ale často je roubuji na Muybridgeova těla. Upravuji Muybrid-



geova těla do tvarů těl, která jsem poznal. Ovšem v mém případě, kdy je obraz trvale narušován — deformován nebo jak byste to nazval —, se dospívá k podobě určitého těla takovým eliptickým způsobem. A způsob, jakým se snažím vyvolat podobu, s sebou přináší celou dobu otázku, co to ta podoba vůbec je. Čím déle pracujete, tím se zdá záhadnější, co to podoba je, a jak to, co se podobou nazývá, vytvořit jinými prostředky. A jen v zázračných chvílích se propojí barva a tvar tak, že vznikne cosi rovnocenné podobě, podobě, kterou vidíte v určité chvíli, protože takzvaná podoba je zafixovaná jen v té určité chvíli jako ta a ta podoba. V příští vteřině třeba zamrkáte nebo pootočíte trošku hlavu, a když se znovu zahledíte, podoba se změnila. Chci tím říct, že podoba je něco, co stále uplývá. A v sochařině je tenhle problém ovšem ještě vyhocenější, protože materiál, s kterým pracujete, není tak tvárný jako olejové barvy, a tím vzniká další nesnáž. Na druhou stranu právě další nesnáž často přináší hlubší řešení. Právě proto, že je to tak těžké.

MNĚ PŘIPADÁ, ŽE V MALBĚ ČELÍTE NESMÍRNÝM A ZCELA ZVLÁŠTNÍM TĚŽKOSTEM, ZPŮSOBNÝM PRAVDĚPODOBNĚ VAŠÍM PŘÁNÍM, ABY TVARY BYLY JAK VELMI PŘESNÉ, TAK ZÁROVEŇ VELMI NEURČITÉ. V TOM TRIPTYCHU Z ROKU 1944 JSTE POUŽIL TVRDÝ, JASNÝ ZÁKLAD PRO VELICE PŘESNĚ A JEDNODUŠE PODANÉ TVARY, JAKOBY VYTESANÉ TVARY, A TO BYLO DOCELA LOGICKÉ. POZDĚJI JSTE TVARY POJEDNÁVAL VÍC *malerisch*, A ZÁROVEŇ POZADÍ DOSTÁVALO VĚTŠÍ MĚKKOST, OBJEVOVALY SE V NĚM POLOTÓNY, ČASTO BYLO ZASTŘENÉ ZÁVĚSY, A TO BYLO TAKÉ ZCELA LOGICKÉ. ALE PAK

JSTE ODVRHL ZÁVĚSY A ZAČAL JSTE KOMBINOVAT TVAR POJEDNÁVANÝ *malerisch* — A MALBA BYLA ČÍM DÁL VOLNĚJŠÍ — S TVRDÝM, PLOŠNÝM, JASNĚ BAREVNÝM ZÁKLADEM, TAKŽE JSTE STAVĚL DO PRUDKÉHO KONTRASTU DVĚ PROTICHŮDNÉ KONVENCE.

Stojím stále víc o to, aby mé obrazy byly jednodušší i složitější. A toho se snáze docílí, když máte velice jednotné a čisté pozadí. Myslím, že právě proto jsem používal ta velice jasná pozadí — tvar se na nich dá lépe členit.

NENAPADÁ MĚ ASI ŽÁDNÝ JINÝ MALÍŘ, KTERÝ SE POKUSIL VYŘEŠIT TAKOVÝ ROZPOR, JAKO JE MEZI *malerisch* POJEDNANÝM TVAREM A ŽIVÝM, NEMODULOVANÝM POZADÍM.

To může být i tím, že nesnáším domáckou atmosféru, a odjakživa si myslím, že *malerisch* obrazy mívají příliš domácké pozadí. Já usiluji o intimitu obrazu na velice přísném pozadí. Chci obraz izolovat a vymanit ho z interiéru a domova.

○○○

PŘIPOMENU-LI SI NAŠE DLOUHÉ HOVORY O NÁHODÁCH NEBO BEZDĚČNOSTI, ZAUJALY MNE PŘITOM ZVLÁŠTĚ DVĚ MYŠLENKY, KTERÉ SE STÁLE OPAKUJÍ. JEDNA SE TÝKÁ VAŠEHO ODPORU K TOMU, ABY OBRAZ VYPADAL „NÁHODNĚ“, A DRUHÁ VAŠEHO PŘESVĚDČENÍ, ŽE VĚCI VZNIKLE Z NÁHODY V SOBĚ BUDOU SPÍŠ MÍT JISTOU NEVYHNUTELNOST NEŽ VĚCI, KTERÉ VZNIKLY VĚDOMÝM ÚSILÍM. MOHL BYSTE OBJASNIT, PROČ SI MYSLÍTE, ŽE OBRAZ BUDE MÍT TÍM VĚTŠÍ NEVYHNUTELNOST, ČÍM VÍC SE O JEHO VZNIK ZASLOUŽILA NÁHODA?



Protože se do něho neuváženě nezasahovalo. Působí svěžeji. Stěžejní prvky tvaru vzniklé náhodně se zdají organičtější a působí nevyhnutelněji.

ŽÁDNÉ NEUVÁŽENÉ ZÁSAHY — TO JE TO PODSTATNÉ?  
Ano. Když si instinkt podrobí vůli.

ŘÍKÁTE TÍM, ŽE KDYŽ NECHÁTE PRACOVAT NÁHODU, UMOŽNÍTE TÍM, ABY SE PROJEVILY HLUBŠÍ VRSTVY VAŠÍ OSOBNOSTI?  
Přesně to se snažím vyjádřit. Ale říkám tím také, že se projeví nevyhnutelně — že se projeví, i kdyby se nevyhnutelnosti obrazu stavěl do cesty rozum. Pak se zdá, že obraz vychází přímo z toho, co se nám zlíbilo nazývat nevědomím, pevně obtočený 112  
pěnou nevědomí — a v tom je právě ta jeho svěžest.

ČASTO PROHLAŠUJETE, ŽE NEJPLODNĚJŠÍ NÁHODY SE ZPRAVIDLA STÁVAJÍ VE CHVÍLÍCH NEJHLUBŠÍHO ZOUFALSTVÍ, KDY SI S MALBOU NEVÍTE RADY. ALE NAOPAK, KDYŽ JSEM SE VÁS JEDNOU ZEP TAL, JESTLI VE DNECH, KDY SE VÁM ZÁMĚRNÉ POČÍNÁNÍ DAŘÍ, BUDETE ZPRAVIDLA MÍT ÚSPĚCH I S NÁHODNÝMI ZÁSAHY, ODPOVĚDĚL JSTE NA TO Kladně. TAKOVÉ PROHLÁŠENÍ SAMOZŘEJMĚ NE LADÍ S TĚMI PŘEDCHOZÍMI: NECHTĚL BYSTE TO TEDY NĚJAK ROZVĚST?

Víte, jsou dny, kdy se dáte do práce a ta jako by vám šla lehce od ruky, ale nestává se to často a netrvá to dlouho. A nejsem přesvědčen, že by to nutně muselo dopadnout líp, než když něco vzniká z vaší frustrace a zoufalství. Je snad docela dobře

možné, že když vám jde všechno špatně, budete mít menší zábrany naplácat barvu přes obrazy, které malujete, a uděláte to s větší bezstarostností, než kdyby se vám práce dařila. A proto se mi zoufalství jeví možná užitečnější, jelikož pak třeba zjistíte, že postupujete radikálněji a ochotněji v obraze riskujete.

ŘEKL JSTE MI, ŽE POLOVINA VAŠÍ MALÍŘSKÉ AKTIVITY SPOČÍVÁ V ROZRUŠOVÁNÍ TOHO, CO BYSTE MOHL LEHKO UDĚLAT. CO VLASTNĚ MŮŽETE LEHKO UDĚLAT A CHCETE ROZRUŠIT?  
Mohl bych si tu teď docela lehko sednout a namalovat to, čemu se říká váš věrný portrét. Takže co se snažím pořád rozrušovat, je ta údajná věrnost, protože mi připadá nezajímavá.

PŘEDPOKLÁDÁM, ŽE TAHY ŠTĚTCE MOHOU ROZRUŠOVAT STEJNĚ JAKO NAHAZOVÁNÍ BARVY NEBO ZÁSAHY HADREM. 113  
Ale ovšem. Olejové barvy jsou tak tvárné, že se vám obraz při práci pořád mění. Jedna věc druhou dobudovává nebo ničí. Víte, já si myslím, že většina lidí si neumí představit, jak záhadné je svým způsobem zacházení s olejovými barvami. Protože když táhnete — třeba i podvědomě — štětcem na jednu stranu, a ne na druhou, změní se tím podstatně vyznění toho obrazu. Vidíte to ale jen tehdy, když se vám to děje před očima. Tak se třeba stane, že část štětce je nasáklá jinou barvou, a když ho náhodou přitisknete, udělá vám šmouhu, která rozezná jiné tahy, a to povede k dalšímu vývoji obrazu. Jde tu opravdu o trvalý problém zápolení mezi nahodilostí a kritičností. Protože to, čemu říkám náhoda, vám může dát některé prvky, které vám bu-



dou připadat pro ten obraz skutečnější a pravdivější než jiné, ale o tom rozhoduje jen váš kritický pohled. Takže vaše schopnost kritiky působí zároveň s tím, jak barvami polovědomě — anebo často zcela nevědomě — pracujete, tedy pokud vůbec funguje.

OVŠEM SPOLÉHÁNÍ NA NÁHODU JE ZŘEJMĚ FAKTOR, KTERÝ PROSTUPUJE CELÝM VAŠÍM ŽIVOTEM. VELICE ZŘEJMÉ JE TO TŘEBA NA VAŠEM VZTAHU K PENĚZŮM. V DOBĚ, KDY ISEM VÁS POZNAL, JSTE ZA SVÉ OBRAZY NEDOSTÁVAL KDOVÍJAKÉ PENÍZE, ALE UŽ TENKRÁT, JAKMILE JSTE NĚCO PRODAL, HLED ISTE KUPOVAL ŠAMPAŇSKÉ A KAVIÁR PRO KDEKOHU KOLEM SEBE. NIKDY JSTE SE NEDRŽEL ZPÁTKY. OBEZŘETNOSTÍ JSTE SE ZŘEJMĚ V ŽIVOTĚ NEZATĚŽOVAL.

112

114

To proto, že jsem všeho lačný. Lačním po životě, jsem lačný i jako malíř. Lačním po tom, co s nadějí očekávám od náhody, která mi může poskytnout mnohem víc, než s čím můžu logicky počítat. A zčásti právě vinou té lačnosti žiju tak nesoustavně — lačním po jídle, po pití, po společnosti lidí, které mám rád, po vzrušení, když se něco děje. A totéž platí i o mé práci. Přesto se rozhlédnu na obě strany, když přecházím ulici. Protože jak lačním po životě, nezahrávám si se smrtí jako někteří lidé. Protože život je tak krátký, a dokud se mohu pohybovat a vidím a cítím, chci, aby život trval.

VAŠE ZÁLIBA V RULETĚ NEZAHRNUE, JAK VIDÍM, RUSKOU RULETU.

Ne. Protože k tomu, co chci dělat, je třeba pokud možno žít. Onehdy mi někdo vyprávěl o de Staëlovi — jak byl ruskou ruletou posedlý a jak často schválně bral zatačky v noci ohromnou rychlostí po nesprávné straně silnice, aby viděl, jestli to zvládne nebo ne. Vím, jak prý skončil: ze zoufalství spáchal sebevraždu. Ale pro mě je představa ruské rulety zbytečná. Nemám v sobě také příslušnou takzvanou kuráž. Uvědomuji si, že fyzické nebezpečí může být velice vzrušující. Ale jsem příliš velký zbabělec, abych se mu vystavoval. A kromě toho chci ještě žít, chci se zlepšit v práci, říkejte si tomu třeba marnivost, a proto musím žít, musím existovat.

KDYŽ JSTE NEMĚL MNOHO PENĚZ A UTRÁCEL JE PO SVĚM, NESTALO SE VÁM NĚKDY, ŽE JSTE PŘECHODNĚ TRPĚL NOUZÍ? ANEBO VÁS PŘED NÍ VŽDYCKY NĚCO ZACHRÁNILO?

115

Obvykle jsem si to zařídil tak, aby mě něco zachránilo. Myslím, že patřím k těm lidem, jimž se vždycky podaří nějak si poradit. I když šlo například o krádež nebo podobně, necítil jsem vůči tomu žádné morální zábrany. Uznávám, že je to nesmírně sobecký postoj. Bylo by to nepříjemné, kdyby vás dopadli a strčili do vězení, ale krádeže ve mně žádné pocity nevzbuzují. Teď když hodně vydělávám, tak by to byl dost pitomý luxus, chodit krást. Ale když jsem žádné peníze neměl, tak jsem často bral, co mi přišlo pod ruku.

MÁM TAKOVÝ DOJEM, ŽE ZÁSADA PODVOLIT SE IMPULZŮM A ČELIT PAK DŮSLEDKŮM A NEDBAT BEZPEČNOSTI NEURČUJE JEN VÁŠ



OSOBNÍ ZPŮSOB ŽIVOTA, ALE ŽE JE TO TAKY PŘEDSUDEK OVLIVNŮJÍCÍ VÁŠ NÁZOR NA SPOLEČNOST. CHCI ŘÍCT, ŽE MLUVÍTE TAK, JAKO BY PRO VÁS BYL POJEM BLAHOBYTNÉHO STÁTU, KTERÝ ZARUČUJE SVÝM OBČANŮM URČITÉ JISTOTY, JAKOUSI ZVRHLOU ŽIVOTNÍ KONCEPCÍ.

Myslím si, že stát, který o vás pečuje od kolébky do hrobu, vám vnese do života hroznou nudu. Ale když to říkám, tak to může být poznamenáno i skutečností, že jsem nikdy neměl morálku chudoby. A proto si neumím představit nic nudnějšího, než když máte všechno zařízené od narození až do smrti. Ovšem lidé to zřejmě očekávají a myslí si, že na to mají právo. Já si myslím, že pokud lidé zaujmou takový postoj k životu, oklestí to — je to můj názor, nemůžu to dokázat — jejich tvůrčí instinkty. 116 Těžko říct proč. Ale soudím, že člověk by neměl mít žádné jistoty a také žádné čekat.

MÁTE POCIT, ŽE JE TO, JAK JSEM UŽ ŘEKL, JAKÁSI ZVRHLÁ PŘEDSTAVA O ŽIVOTĚ A JEHO MOŽNOSTECH, KDYŽ LIDÉ BAŽÍ PO BEZPEČÍ? No, je to v přímém protikladu k zoufalství ve vztahu k životu a zoufalství ve vztahu k existenci. Koneckonců je existence svým způsobem něco tak banálního, že už můžete rovnou zkusit dodat jí aspoň nějakou velkolepost a nenechat se uhýčkat do zapomnění.

SAMOZŘEJMĚ, POLITIKA JE V PODSTATĚ KONFLIKT MEZI SVOBODOU JEDNOTLIVCE A SOCIÁLNÍ SPRÁVEDLNOSTÍ, A VY ZŘEJMĚ PŘIKLÁDÁTE MNOHEM VĚTŠÍ DŮLEŽITOST SVOBODĚ JEDNOTLIVCE

NEŽ SOCIÁLNÍ SPRÁVEDLNOSTI. NEVADÍ VÁM, KDYŽ JSTE SVĚDKEM SOCIÁLNÍ NESPRÁVEDLNOSTI?

Myslím, že to patří k tkáni života. Můžete namítnout, že veškerý život je naprosto umělý, ale já si myslím, že takzvaná sociální spravedlnost vytváří nesmyslně život ještě umělejší.

A NEPOBUŘUJE VÁS TAKOVÉ UTRPENÍ, JAKÉ NĚKTERÍ LIDÉ VINOU SOCIÁLNÍ NESPRÁVEDLNOSTI SNÁŠEJÍ?

Ne. Ptáte se, jestli mě to nepobuřuje, a já si to svým způsobem velice dobře uvědomuji. Ale myslím si, když žiju v zemi, kde odjakživa vládl jistý blahobyt, je těžké hovořit o zemi, kde vládla vždy nesmírná chudoba. A je patrně možné, že by se dalo pomoci lidem ze zvlášť chudých zemí, aby žili na úrovni, která by je uchránila před hladem a celkovou beznadějí. Ale netrápí mě skutečnost, že lidé trpí, protože si myslím, že z lidského utrpení a z rozdílů mezi lidmi vznikalo velké umění, nikoli z rovnostářství. 117

TVRDÍTE TEDY, ŽE SE MÁ SPOLEČNOST HODNOTIT SPÍŠ PODLE SCHOPNOSTI VYTVÁŘET VELKÉ UMĚNÍ NEŽ PODLE NĚČEHO TAKOVÉHO, JAKO JE NEJVĚTŠÍ MOŽNÁ SPOKOJENOST NEJVĚTŠÍHO POČTU LIDÍ?

Kdo vzpomíná na spokojenou společnost a komu na ní záleží? Po staletích je pro nás pozoruhodné jen to, co nám ta která společnost zanechala. Snad není vyloučeno, aby někde vznikla společnost tak dokonalá, že vejde do paměti lidstva pro dokonalost své rovnosti. Ale zatím ještě nevznikla a každá společnost zůstává v lidské paměti jen díky tomu, co vytvořila.