Fakulta Výtvarných Umění
Vysokého Učení Technického v Brně

Diplomová práce

Časnost jako malířské téma

Vedoucí: Mgr. Rostislav Niederle PhD.
Vypracoval: BcA. Jan Karpíšek
Brno 2005

Prohlašuji, že jsem celou diplomovou práci včetně příloh vypracoval zcela samostatně a uvedl jsem všechny použité podklady a literaturu. Souhlasím, aby práce byla uložena na FaVU VUT v Brně a zpřístupněna ke studijním účelům.

V Brně dne 30.3.2005 ……

podpis diplomanta

Motto: „I celoživotní úspěch je pouhou číší vína. Život trvající čtyřicet devět let je prožit jako sen; nevím co je život ani co je smrt. Rok po roce - vše jenom sen. Nebe i peklo jsem zanechal za sebou: stojím v měsíčním světle úsvitu, osvobozen od mračen připoutaností.“
Kenšin, velký generál osmnáctého století a přívrženec zenu
(Zápisky Paula Bruntona, svazek 15)

„Pětašedesát let. Nebyl to jen okamžik?“ Bill Perish (Anthony Hopkins) ve filmu Seznamte se, Joe Black na oslavě svých posledních narozenin, po které navždy odchází.

Děkuji tímto za cenné rady, připomínky a pomoc, kterou mi při tvorbě diplomové práce ochotně poskytnuli **Mgr. Rostislav Niederle PhD., PhDr. Pavel Ondračka, prof. ak.mal. Dalibor Chatrný, doc. prom.ped. Václav Stratil** a **PhDr. Petr Váša.**
Za všestrannou podporu děkuji **MgA. Mgr. Barbaře Zemanové**.

Obsah:

I. Úvod

1.1 Téma, cíl a předmět zkoumání diplomové práce ……. 5

1.2 Motivace, rozbor tématu …….……. 5

1.3 Strukturování typů zobrazení času …… 8

II. Typy zobrazení času

2.1 Konkrétní čas a okamžik ……. 10

2.2 Zbožštění času ……. 13

2.3 Alegorie času ……...… 28

2.4 Časová sumace …….…… 58

2.5 Stáří a zmar …….. 64

2.6 Smrt …….. 68

2.7 Kontrast …… 73

2.8 Časoměrné atributy …….. 75

2.9 Barnett Newman …….. 76

2.10 Totalitní režimy (manipulace s časem) ……...……... 79

2.11 Proces ……. 81

2.12 Koncept …….…….…… 82

2.13 Poznámka – opomenuté přístupy ……... 83

III. Závěr ……. 85

IV. Anotace diplomové práce / Anotation ……..…. 86

V. Přílohy

5.1 Příloha první – Čas v zenové poezii ……. 87

5.2 Příloha druhá – Text Marcela Prousta …….. 89

5.3 Příloha třetí - Slovníkové heslo „čas“

5.3.1 Ilustrovaná encyklopedie, Encyklopedický dům, Praha, 1995 ..…… 91

5.3.2 Malá československá encyklopedie, Academia, Praha, 1984 …… 92

5.3.3 Hall, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha, 1991 … 94

5.4 Příloha čtvrtá - Text z katalogu Václava Stratila ……. 95

5.5 Příloha pátá - Přepis odpovědí Václava Stratila …….. 100

5.6 Vlastní texty na téma čas

5.6.1 Text obhajoby klauzurní práce za letní semestr 2004 ……... 101

5.6.2 Seminární práce pro předmět Kořeny a souvislosti současného umění …… 102

5.6.3 Obhajoba bakalářské práce …… 116

5.6.4 Semestrální úkol na předmět Kořeny a souvislosti současného umění ……. 120

VI. Použitá literatura …….……..…. 126

VII. Seznam vyobrazení …..……..……..…. 128

I. Úvod

1.1. Téma, cíl a předmět zkoumání diplomové práce

Předmětem zkoumání mé diplomové práce je řada (až na výjimky malířských) děl tematizujících nějakým způsobem prostý fakt, že čas plyne. Fakt prostý a přitom záhadný, mysteriózní a temný. Určujícím kritériem pro výběr těchto obrazů bylo, aby zastupovaly určitý vybraný typ (svou dobu, umělecký styl, kulturu). Přirozeně se zde nemohou objevit všechny typy a jejich relevantní zástupci, spíše se snažím obsáhnout přístupy k problému časovosti, které jsem nahlédl a které mě zaujaly. Jednotlivá díla dávám porovnáváním do souvislostí s řadou jiných obrazů v rámci daného typu, čímž zde také představuji zajímavá díla méně známých malířů a vlastní tvorbu.
Cílem diplomové práce je najít odpovědi na následující otázky:
Jak se v malířství zobrazuje čas?
Jak se v průběhu věků a na různých místech měnilo malířské zobrazení času?
Co jeho zobrazení nejvíce ovlivňovalo?
Pod čarou jako bych se ptal a zajímal také o odpovědi na tyto otázky:
Lze nalézt klid/štěstí/rozřešení tíživosti pomíjivosti pomocí umění?
Co je podstatou tohoto klidu? Jakou roli hrají obrazy v transcendenci času?
Jaká je povaha vznešeného (síly schopné a ochotné tvořit navzdory jasnému vědomí pomíjivosti) ve výtvarném umění?
Tyto řádky jsou určeny studentům malby (a příbuzných oborů), kteří tak získají zevrubný přehled vývoje jednoho velkého tématu. Snad jim budou k něčemu užitečné.
Slovníkovou definici času naleznete v příloze 5.3 na konci práce (str. 90).

1.2. Motivace, rozbor tématu

Považuji za zbytečné dlouze dokladovat, jakou roli hraje čas v lidském životě (zejména v poezii mi někdy připadá, že v dobré polovině všeho básnění je kardinálním prvkem uplývající čas), odkdy se jím lidstvo zabývá a kolik důkladných pojednání a filozofických spisů bylo napsáno vynikajícími mysliteli za poslední dva tisíce let. (K tomuto mnohem lépe poslouží např. podnětná a užitečná kniha Jana

Sokola *Rytmus a čas*.) Nicméně snaha filosofů a vědců o poznání povahy času jakoby dlouhou dobu vycházela nadarmo. „Zkoumání času se tak v současné době dostalo do zvláštní a snad i příznačné polohy. Na jedné straně je tu nesmírné množství nashromážděného zpracovaného a skvěle dokumentovaného materiálu, řada důmyslných postupů a metod, úžasná technika měření a sdělování času; a na druhé straně zdrcující dojem naprosté disparátnosti dílčích úsilí, která se – i kdyby chtěla – prostě nemohou setkat. Takové setkání totiž nutně předpokládá něco, co by dílčí oblasti přesahovalo - a právě to novověká věda v zájmu závazné svých výpovědí programově vyloučila. … Je dnes filosofie vůbec s to do této kakofonie monologů přispět něčím víc než jen dalším neslyšícím hlasem?“ [1] „Současná věda – zvláště fyzika – usiluje o potlačení, ne-li vyloučení času z řádu věcí. Čas je popisován jako zapomenutý rozměr.“ [2]

Grafické ztvárnění by mohlo k poznání času zásadně přispět.

„Grafický symbol má oproti symbolu užívanému v řeči tu výhodu, že je materializován a tedy i fixován v čase.“ [3] A musím se přiznat k názoru, že sebelepší poznání a pojmenování principů času nemůže ovlivnit to, co je ústředním tématem mého zájmu a sice drtivé sevření lidského bytí v síti časovosti a občasný vzácný náznak zdání transcendence, spojení s něčím, co tuto síť přesahuje nebo ruší. Tento handicap verbálních věd by snad malířské umění mohlo jaksi vyplnit. Obraz, vizuálně statický image - zastavený čas pomocí média barevných skvrn na pevné podložce, dává poznat povahu času celostní formou a některé z nich jakoby pomáhaly rozpustit jeho pevné sevření.

Čas, jak jej chápeme dnes my, je lineární, nevratný a jednosměrný. Tato představa není původně vůbec přirozená a je do velké míry určena mírou vědeckého a intelektuálního pokroku naší kultury. Téměř všechna archaická společenství s výjimkou Židů a Zarathuštrových Peršanů vnímala čas jako cyklický, opakující se. Jejich přesvědčení vyvěralo z pozorování cyklické periodicity přírodních jevů, střídání

---

[1] – Sokol, Jan: *Rytmus a čas*, Praha, Oikoymenh, 1996, str. 11-12
[2] – Coveney, Peter a Highfield, Roger: *Šíp času*, Ostrava, Oldag, 1995, str. 19
[3] – Babyrádová, Hana: *Symbol v dětském výtvarném projevu*, Brno, Masarykova univerzita v Brně, 1999, str. 21

ročních období, slapových jevů a pohybu nebeských těles, což totálně utvářelo jejich náboženský a zemědělský život.

Obrazem přírodního koloběhu pak byl koloběh společenský, archetypální rituály pořádané v čas rovnodenností, slunovratů, konce sklizně, roku atd. přeměňující lineární čas v cyklický pomocí pravidelného střídání posvátného bezčasí, dělící čas profánní (přesto dny všech těchto společenství uplývaly nenávratně).

Ostatně ne každý zná vývoj dnes tak samozřejmého dělení času na 12 měsíců a 365 dní v roce, 24 hodin ve dni. Ovšem je známé, že ne všichni jsou zvyklí počítat letošek jako rok č. 2005. Zajímavé je, že součástí kalendáře dříve nebyly zlé dny, zimní období spotřebovávání úrody. (Eliade)

Z hlediska této práce se jednotlivé lidské kultury liší zejména tím, jak nakládaly s vizí pomíjivosti a konečnosti. Největším fetišem byl čas pro civilizaci Mayů, zničenou Španěly. Na několikametrové balvany tesaly hieroglyfy dopodrobna líčící jejich dějiny. Podle Mayů se historie opakovala každých 280 dní, přičemž definitivní konec světa má podle mayských výpočtů přijít 21. prosince 2012 n.l. (Snad náhodou zrovna ve třetím miléniu hrozí lidstvu více než kdy jindy globální katastrofa ekologického nebo vojenského rázu). Aby mohl jejich rod pokračovat, bylo nutné nepřestávat duchovně spolupracovat se zásvětím pomocí lidských obětí předkům a vedení duší zemřelých ke znovuzrození knězem podobně jako vede tibetská kniha mrtvých zemřelé k nirváně nebo dobrému znovuzrození (soudí se, že Mayové a Číňané jsou příbuzná etnika a v Arnoldově Mayské knize mrtvých se dočteme, že i Číňané vždy pojímali čas jako cyklický. Je zde i přesvědčivé etymologické srovnání mayštiny a čínštiny.)

Již zmíněná odlišnost Židů (a Peršanů) v pojímání času jako lineárního tkví v nábožensko soteriologickém pojetí lidského rodu. Nabyla ještě větší hloubky v křesťanství.

Narození Ježíše Krista a zvlášť pak jeho smrt a vstání z hrobu znamená zřetelný předěl v historii lidstva a kosmu. Křesťanské pojetí času počítá s touto událostí jako s jedinečným momentem, ke kterému se vztahuje víra každého věřícího i celé civilizace.

Pomíjivosti se vůbec nevyhýbá, krédem jednoho mnišského řádu je Memento mori, křesťanství (resp. katolická věrouka) konečnost chápe jako konečnost a pomíjivost

věcí pozemských, které znamenají jen posudek pro věčný stav nadpozemský po smrti. Přestože myšlenka reinkarnace nebyla prvním křesťanům cizí, dnešní křesťanství se zdá být svým založením přísně necyklické.

1.3 Strukturování typů zobrazení času

Jak si čas pro potřeby této práce strukturovat?

Jan Sokol popisuje rozdělení časových vrstev, jak je určil iniciátor Mezinárodní společnosti pro studium času, James T. Frazer: „Základ známé skutečnosti tvoří podle Frazera rovina nečasových fyzikálních jevů, to jest elektromagnetických vln a světla, kterou Frazer nazývá atemporální. Charakterizuje ji konečná rychlost světla a nečasová povaha částic, které se touto rychlostí pohybují, to jest fotonů. Na ni navazuje rovina prototemporality elementárních částic s nespojitým časem, jehož směr je možné obrátit. V oblasti makroskopických fyzikálních jevů a běžné lidské zkušenosti s neživými věcmi se setkáváme s eotemporalitou klasické fyziky, jež je spojitá a do níž nevratnost vnáší jen statistika, například druhý princip termodynamiky. Od té je třeba odlišit čtvrtou rovinu biotemporality, charakteristickou pro živé organismy, s výrazným směrem času, rozlišením minulého a budoucího, elementární schopností přesahovat v čase a v čase se vyvíjet, čili s evolucí. Pátou rovinou časovosti plně lidské je nootemporalita s přítomností, jejíž rozsah závisí na pozornosti, a zásadně neomezenými možnostmi myšlenkového přesahování této přítomnosti. Konečně šestou vrstvu Frazerova rozdělení tvoří sociotemporalita, abstraktní plánovací čas globální lidské společnosti.“ [4]

Jean François Lyotard hovoří o: [42 – str. 76-77]

a) čase potřebném k namalování díla
b) čase potřebném k oběhu díla od autora k divákovi
c) čase potřebném k prohlédnutí a pochopení díla divákem
d) čase k němuž se dílo vztahuje
e) čase jímž je dílo samo

[4] – Sokol, Jan: *Rytmus a čas*, Praha, Oikoymenh, 1996, str. 10

Na základě vlastního zkoumání velkého množství obrazů jsem si vytvořil ještě jiné kategorie - typy. Ve výtvarném umění může být časovost v nespočtu podob zobrazována jako:

a) zbožštění času
b) personifikace – alegorie
c) pomocí časové sumace (časo-prostorové fáze jednoho objektu)
d) juxtapozice (komiks)
e) proces (např. dlouhodobé šrafování, překreslování)
f) koncept
g) gesto (např. rozmazání)
h) stopa
i) užitím materiálu (pomíjivé nebo proměnlivé pigmenty)
j) časové osy, „timeline“
k) pomocí zobrazení pohybu v čase/v prostoru (zdůraznění děje)
l) kontrast (starého a nového, stáří a mládí, lidského */zmaru/* a přírodního */sebeobnovování/)*
m) stáří (implikující ovšem jasněji časovou“hmotu“ *před*)
n) smrt (pomíjivost, konečnost, zmar, destrukce)
o) deník
p) časoměrné atributy (hodiny, gnómon, přesýpací hodiny)
q) osobní vize (originální a privátní autorské zobrazení zejména v současné malbě)
r) temporalita „mimo obraz“ (ve vědomí pozorovatele – kinetismus, trojrozměrnost)
s) rytmus
t) konkrétní čas (např. čas žně)

Z těchto kategorií ve své práci vycházím, k těmto typům vztahuji zkoumaná umělecká díla. Mimo primární fakt uplývání času jsou zde ještě další důležité temporální kategorie a jevy jako např. nyní, paměť, trvání, nastávání, nepředpokládanost a hrozba budoucího atd. Na některé z nich se v této práci také dostane.

II. Typy zobrazení času

2.1 Konkrétní čas a okamžik

Nejprve se zmíníme o poslední jmenované kategorii času konkrétního (t). S výjimkou několika uměleckých stylů jako např. expresivní abstrakce (ovšem netematizující čas) je čas jedním z „kompozičních rámců“ každého obrazu. Každý figurální, krajinný či jinak předmětný výjev se odehrává v konkrétním čase, leckdy nese stopy času uplynulého nebo znaky budoucího. [5]

Podle Lyotardova popisu, výše citovaného, by situace byla ještě složitější a označit nějaké umělecké dílo jako atemporální, nečasové nebo mimočasové by se někomu mohlo bylo zdát zhola nemožné. Mnohé abstraktní malby vykazují zřetelně artikulaci malby od ruky, tedy rytmus. Zvláštním případem v tomto ohledu jsou mediální malby. Určujícím pro mě je explicitnost tematizace času a autorův osobní zájem o toto téma.

V malířství se vyskytuje množství vyobrazení výjevů pevně spjatých s určitým obdobím, např. obdobím zemědělské sklizně, vznikl celý žánr „Čas žní“, kam můžeme konec konců počítat i slavné Milletovy *Sběračky klásků*. Jiným podobným bezmála žánrem je „Po bouři“, který se vyskytuje zejména v severském malířství 19. století, ale takový obraz namaloval i Gustave Courbet. Můžeme hovořit o poddruhu marinismu, zachycující okamžiky *po* bouřce na moři pomocí symptomatických atmosférických jevů, rozbitých loděk atp. Často se po břehu pohybují postavy, které se s úlevou dívají na zklidňující se příboj a z jejich tváří můžeme číst radost z přečkání něčeho, co se již událo, jejich myšlenky jsou totiž ještě upřeny do minulosti a v můžeme vnímat umělcovo položení důrazu na časovou“hmotu“ *před* /čímž by se tyto obrazy dotýkaly i kategorie n) – stáří/ a skutečně můžeme pozorovat, že prožitím bouře tito lidé „zestárli“.

O zachycení konkrétního prchavého okamžiku samozřejmě usilovali impresionisté. Jejich cílem bylo rychle na plátno zaznamenat aktuální světelný moment.

---

[5] – „Chybí-li téma, píše Newman, stává se malířství „ornamentálním“. Surrealismu, jakkoli je již v posledním tažení, je třeba alespoň připsat k dobru to, že trval na požadavku tématu a zabránil tím, aby nová americká generace (Rothko, Gottlieb, Gorky, Pollock, Baziotes) podlehla svodu prázdné abstrakce, kterou se nechaly svést evropské školy od konce prvního desetiletí 20. století.“
- Lyotard, Jean François: *Putování a jiné eseje*, s. 113

Nejzajímavější pak jsou vyobrazení více různých takových momentů na jednom místě. Monet i Slavíček si shodně vybrali gotickou katedrálu, chloubu národa, aby zachytili krásu relativně trvalé kamenné struktury osvětlené ranním, poledním, večerním aj. světlem, za rozličných atmosférických podmínek. (obr. 1-8)

Obr. 1-8

Vývoj časového obsáhnutí v malbě až právě k impresionistům popisuje na str. 60 sovětský teoretik Žegin. Mnohé impresionisty, jejich následovníky a také krátkočasé umění plakátu hluboce ovlivnily japonské dřevořezy, jejichž spřízněnost s impresionismem právě v přístupu k času je evidentní, vždyť i „dojmy“ (impresionismus) a „obrazy prchavého světa“ (Ukijo-e) jsou si jako označení těchto uměleckých stylů velice blízké. Mezi nejkrásnější „obrazy prchavého světa“ patří ty od Kacušiky Hokusaie, ať již z jeho slavného cyklu *Pohledy na horu Fudži*, kde stojí v protikladu nějaký velice pomíjivý (často vegetativní motiv) a „věčná hora“ - třeba vůbec nejznámější *Velká vlna* - nebo z cyklu *Příběhy osmi samurajů*, zachycující postavy bojovníků v okamžiku na vrcholu pohybu, nebo právě z cyklu *Malé květiny*,

ze kterého je i tato *Kukačka a azalky* (obr. 9). Pták zobrazený v krkolomné pozici, kterou zaujímá jen kratičký moment a pod ním rostoucí křehké květy japonských azalek. K objasnění podhoubí tvorby Kacušiky Hokusaie jsem zařadil na konec práce přílohu 5.1 o zenové poezii (str. 86).

Obr. 9

2.2 Zbožštění času (výjimka z malby) [6]

Heh neboli Vody chaosu a věčnost a Zurván Ahriman – od Eufratu podnes

Obr. 10

E. H. Gombrich nazval kapitolu ve svém Příběhu umění pojednávající o Egyptu Umění pro věčnost a je to rozhodně výstižná charakteristika kultury tisíciletí přetrvávajících monumentálních staveb a mumifikovaných bytostech lidských i zvířecích. Návštěvníci Egypta často hovoří o neuvěřitelnosti pyramid a o „mimozemskosti“ tamních krásných fresek (viz. též obr. 61). Jako první obraz jsme vybrali zobrazení egyptského zbožštění času – nalezený na cedrovém trůnu v hrobce faraóna Tutanchámona (Tut-Ankh-Amon) (obr. 10).

Není sporu o tom, že první tematizace času se dá vystopovat v jeskynních malbách, o dost starších než je námi vybraná malba, paleolitický člověk měl při výrobě kamenné sekery jistě dostatečné ponětí o předjímání budoucnosti a velmi pravděpodobně se i jemu svíralo srdce nad hrůzovládou času, když pohřbíval své blízké. Převaha lovecké tematiky a nejasná artikulace času jako tématu nás však vedla k tomu, jeskyně

[6] - v této kapitole jsem si dovolil povolit v kritériu média, protože starověké zkoumané symboly se dochovaly převážně jako reliéfy, sochařské práce atp. a bylo by škoda je opomenout.

opomenout. (M. Eliade popisuje dokonce pozdně paleolitický systém časových záznamů (lunárních fází), avšak začněme v Egyptě u *uměleckých* forem lidského vizuálního projevu.) Ve starověkém umění může být obraz Heh prvním zbožštěním času. [7] Heh ovšem nebyl bohem času, takového Egypťané neměli, ale vyjadřoval některé vlastnosti času.

Badatelé v oboru egyptologie se o Heh zmiňují jako o personifikaci milionů a milionů let nebo nekonečném čase (Brandon), nekonečnosti Ogdoády (Seawright). (Ogdoáda neboli Osmero bylo osm prvotních tvořivých sil, zosobnění jednotlivých elementů chaosu, existujících na počátku všeho, před vznikem světa, bohů a lidí. Tato egyptská koncepce vznikla v hornoegyptském městě Chmunevu (řec. Hermopolis, dnešní Ešmunén).

„Hah - bůh nekonečnosti prostoru a času, dárce nesmrtelnosti. Původně byl bohem zosobňujícím nekonečnost vzdušného prostoru a zobrazován byl v podobě klečícího muže se zdviženýma rukama, jimiž podepíral oblouk nebeské klenby. Později se stal také bohem větru. V obou těchto případech splýval s bohem vzduchu Šovem a někdy byl pokládán za jeho syna. Nakonec si v něm Egypťané zosobnili i nekonečnost času a jeho vyobrazení používali k označování stejně znějícího slova, jež znamenalo „milión“. Nejčastěji se s ním můžeme setkat v textech na oslavu králů, kde představuje boha, který jim dopřává „milión let“ života, tj. prakticky nesmrtelnost. Nejstarší Hahovo vyobrazení známe z Nennisovetu (Hérakleopole) z dob 10. dynastie. V Nové říši byl často zobrazován na stěnách hrobek a rakví, z pozdní doby se zachovalo mnoho amuletů s jeho podobou. S bohem Hahem splýval někdy bůh prostorové nekonečnosti Huh; byl však odlišnou osobou. Na rozdíl od Haha nebyl přiřazován k bohu vzduchu Šovovi, nýbrž k bohu pravodstva Nunovi. …zde jen tolik, že Hah ho svým významem a oblibou značně převyšoval. “ [8]

---

[7] – „Od doby Nového Království používali ideogram, *heh*, skládající se z figury klečícího muže, korunovaného symbolem pro ‘rok’ a držícím v každé ruce odměrnou tyč, která značila ‘miliony let’, což se rovnalo věčnosti.“ – Brandon, S. G. F.: *History, Time and Deity*, Manchester University Press, 1964, s. 56 (10. dynastie trvala od 2090-1970 př. Kr., Nové Království trvalo mezi 16. a 11. stoletím př. Kr.)

[8] – Zamarovský, Vojtěch: *Bohové a králové starého Egypta*, Praha, Mladá fronta, 1979

„…Egypťané ho zobrazovali v lidské podobě s hlavou žáby, někdy jako paviána, který zdraví vycházející slunce, jindy jako klečící postavu s pozdviženýma rukama. Také nosil posvátný symbol života *anch* a v každé ruce palmový list.“ [9]

Palmová ratolest asi každý rok povyroste o jeden vroubek (list) a podobně jako známe letokruhy stromů, je i v tomto případě zřejmý uplynulý čas - věk rostliny. V řeči hieroglyfů znamenala palmová ratolest „miliony let“ (=věčnost). (Brandon)

Klečící postava se symbolem života (ankhem) na pravé ruce, korunovaná slunečním diskem – tak vypadalo nejstarší zbožštění času. Je pochopitelné, že se objevilo coby záruka věčného života, právě na opěradle trůnu faraona.

Brandon uvádí ve svém eseji Deification of time také pozoruhodné mezopotámské božstvo Zurvána Ahrimána a jeho působivou cestu ikonografií až do poměrně nedávných dob. Mezopotámci podle něj pohlíželi na přirozenost člověka o dost jinak, než Egypťané, kteří věřili v dokonalý posmrtný život, přestože si dostatečně uvědomovali pomíjivost lidského. Píseň harfenisty, občas psaná na zeď egyptských hrobek:

Generace odcházejí, a zůstávají jiné
Od časů předků.
Bohové, kteří kdysi žili odpočívají ve svých pyramidách
Blahoslavení mrtví také, pohřbení ve svých pyramidách
A ti, kdo postavili domy – jejich místa nejsou
Podívej se, co se s nimi stalo!
…
Jejich zdi jsou rozbité na kusy, a jejich místa nejsou -
Jako kdyby nikdy nebyla! [10]
(vlastní překlad)

[9] – Jordan, Michael: *Encyklopedie Bohů*, Praha, Volvox Globator, 1997, str. 167
[10] – Brandon, S. G. F.: The Deification of Time, in: *The Study of Time*, Berlin Heidelberg New York, Springer-Verlag, 1972, s. 374

Obr.11

Brandon píše, že co se týče přirozenosti člověka byl Mezopotámcům vlastní fundamentální realismus, který vylučoval víru ve šťastný posmrtný život. Osud určovali přísní bohové, např. v Babylóně městský bůh Marduk určil osud státu každý rok na oslavě Nového roku. Bohové nebo démoni byli spojeni s nebeskými tělesy. Od roku 410 je doložen v Mezopotámii osobní horoskop.

Odsud se víra v určení lidských osudů pohybem hvězd přesunula na západ a stala se součástí řeckořímského kulturního povědomí. V tomto okamžiku je zajímavé poukázat na Augustinova *Vyznání*., kde čteme "Jeden učený muž mi řekl, že sám pohyb Slunce, Měsíce a hvězd jsou časy (*tempora*). Nesouhlasil jsem: proč už ne pohyby všech těles? Kdyby nebeská světla zhasla a točil se jen hrnčířův kruh, přestal by tím čas?" [11] A když už jsme u křesťana Augustina, podle Brandona interpretuje

[11] - Sokol, Jan: *Rytmus a čas*, Praha, Oikoymenh, 1996 str. 57

apoštol Pavel v 1. listě Korintským Kristovo vítězství jako vykoupení lidstva z područí planetárních sil.

Zurván (v Avestě Zrvan, jinak též Zervan, Zruvan) byl otcem boha světla Ahura Mazdy a boha temnot Ahrimana, převzali ho sogdijští manichejci (M. Jordan). Brandon zachází v podrobnostech mnohem dále. Zurván (Čas) byl základním konceptem íránské kosmologie. Je jisté, že již ve 12. století př. n. l., písemně doložen je ze 4. stol. př. n. l. (Eudemus Rhodský). Micha F. Lindemans, hlavní přispěvatel rozsáhlé encyklopedie Mythica uvádí, že ještě za vlády Sasánovců byl zurvánismus státním náboženstvím. [12] Ti vládli v období 2. – 7. století n.l. a chtěli navázat na tradici tisícileté starověké říše mezi Řekami.

Čas v podobě Zurvána byl stvořitelem i pánem stvoření, prvotním neutrálním bohem, světlem i temnotou. Celou mezopotámskou kosmologií se táhne zřetelný dualismus: nejen že je zde mýtus o stvoření hodného (Ahura Mazda) a zlého syna (Ahriman), ale jak píše Brandon, i sám Zurván je znám jako nekonečný čas (*Zurván akarana*) a čas dlouhé nadvlády (*Zurván dareghó-chvadhátá*). Jako ten první – nejzazší realita, personifikuje vše dobré, krásné a pravdivé, jako ten druhý – který vládne v našem světě, přináší rozklad, stáří a smrt všemu zde. Tento dualismus byl dále vtělen do filosofie Mithraismu, a rovněž se rozšířil na západ do římského světa.

Je zřejmé, že Zurván (*dareghó-chvadhátá*) se identifikuje s Ahrimanem, zlem, smrtí a úpadkem a je v mithraické tradici zobrazován jako nestvůra se lví hlavou. Na vyobrazeních je jeho tělo ovinuto hadem a okřídleno. Také nese znamení zvěrokruhu (která představují vlastně jednotlivá období pod planetárními vlvy). Křídla vyrůstají z ramen, ruce drží klíče a krátkou tyč, na hrudi je znak blesku a celá postava stojí na kouli. Celá tato symbolika ukazuje na velice dobrou znalost povahy času jako vládce, kontrolora osudu a ničitele. Tento obraz Zurvána Ahrimana v Mithraismu není úplný. Podle Plutarcha byl totiž Mithra prostředníkem mezi Ahura Mazdou a Ahrimanem – je možné, že tyto symboly představují ničící vládnoucí čas, jemuž je podrobeno lidstvo a od něhož Mithra přináší iniciaci Ahura Mazdovi, který je v tomto kontextu identifikován se Zurvánem *akaranou* - nekonečným časem, věčností. Íránská koncepce Zurvána *dareghó-chvadhátá* může být pozorována v jiných kultech řeckořímského světa.

---

[12] - http://www.pantheon.org/articles/z/zurvan.html

Obr. 12

Obr. 13

Orfická postava Fanese, zlatá okřídlená prvotní bytost (obr. 12 - vyobrazení na basreliéfu v italské Modeně) vznikla podle Brandona pod vlivem íránské personifikace Konečného času, stejně jako gnostický Jaldabaoth. [13]

Ilustrace Jaldabaotha jako zeleného draka zakousnutého do svého vlastního ocasu pochází patrně z iluminace ze 16. století. Evokuje tak „nekonečného“ hada Urobora, do vlastního křídla je zobrazován zakousnutý např. i alchymický Merkur.

Fanes se vylíhnul z kosmického vejce (které známe i z védské tradice) díky Kronovi a Ananké, byl to hermafrodit a Řekové ho ztotožňovali s Erótem. Podobně jako Heh mívá nad hlavou Slunce. Je totiž božského původu.

Zurván akarana, nekonečný čas identifikovaný s nejvyšším božstvím ovlivnil v řeckořímské kultuře ještě další entity – římskou bohyni Aeternitas a božskou

[13] - Jaldabaoth - Syn chaosu, Saturn, „Se lví hlavou“, *leontoeides* viz. http://www.ourladyswarriors.org/dissent/defgnost.htm Více o něm v Tajné knize Janově (Nag Hammadí Codex II,1; III,1; IV,1) viz.: http://www.gnosis.org/naghamm/apocjn.html
Viz. obr. 13 ze str. http://www.bruisvat.nl/nummer5/jaldabaoth.htm

postavu Aiónu. Jméno bohyně je jedním z mnoha anglických slov přejatých z latiny - výraz pro věčnost (eternity). Bohyni Aeternitas ale najdeme kupříkladu na římské minci s hlavou patřící právě císařovně Faustině (obr. 15). Bohyně zde drží zeměkouli, což se dále ukáže jako frekventovaný znak časových božstev.

Brandon ji identifikuje na bázi sloupu císaře Antonia Pia ve Vatikánu (obr. 14). Podle několika internetových zdrojů je však tato okřídlená postava unášející zemřelého císaře a jeho manželku Faustinu na Elysejská pole (do nebe) často interpretována právě jako postava Eónu. Jisté je, že jde o postavu mužskou.

Obr. 14

Obr. 15

O spojení postavy Eónu se Zurvánem mě utvrdily reliéf zachovaný v římské vile Albani, které jsem našel na internetu. Postava Eónu na ní má dokonce lví hlavu a její podoba s mezopotámským bohem je dokonalá. Plastika z téhož místa je zvláštní postavou Atlanta nesoucího na svých bedrech těžký úděl. Objevují se zde opět zodiakální znamení.

Obr. 16

Obr. 17

Aión (Eón) [14] jakožto řecká koncepce všeho času, a jeho atribut – spirála, zůstaly do dnešních dob symbolem času, vývoje a evoluce.

Má vyobrazení Eónu (=nekonečného času) na basreliefu ze sloupu Antonia Pia shodný význam jako rytina Heh (=věčnosti, milionů let) na opěradle trůnu faraona Tutanchámona? Ano, oboje reprezentuje věčnou slávu vlády panovníků a je apoteózou těchto vladařů.

Spirála díky své přirozenosti, když ji kreslíme, představuje čas nebo lépe řečeno čas se jejím kreslením odbývá, uplývá děj. Výtvarná teoretička a pedagožka Hana Babyrádová o spirále píše: „Je známá již z nejstarších výtvarných projevů v prehistorických kulturách. Považujeme ji za významný grafický symbolický element, a to ve všech kulturách. Protože je *dynamickým útvarem*, který je neuzavřený, symbolizuje především dynamiku všech změn probíhajících v kosmu, a zároveň, odkazuje tím, že je fixována na osu, k pevnému řádu, v jehož intencích se všechny změny odehrávají. … V kulturách severu byla spirála interpretována jako symbol ohně a slunce. Nejobecnějším významem spirály je energie. Spirály se vyskytují již v prvních psychomotorických dětských čáranicích. Jejich interpretace je různá – jedno je však jisté – dítě jimi symbolizuje zpravidla nějaký děj.“ [15]

Významným příkladem užití spirály v umění je geologický landart v obrovském měřítku Roberta Smithsona, o němž se zmiňuje i Václav Stratil, o kterém pojednávám v jedné z následujících kapitol – viz. též příloha 5.4, str. 97.

Pro všechny figury, vycházející ze Zurvána Ahrimána, a o kterých dosti píše Brandon, je společným znakem hadí spirála a křídla. Okřídlenost času je symbolicky jasná, had zřejmě symbolizuje jeho jednosměrnost a nezvratnost, obecně představuje život, životnost, energii, též vodu, pudy až zlo v křesťanství. (Nezapomínejme, že každý rok svléká kůži.) Mnohé z těchto figur mají dále společný symbol toho, že čas má v držení celý svět (stojí na kouli), že je božského původu - něco zdánlivě nepodléhající stavu

[14] - Toto slovo použil podle internetové Wikipedie Platón a odkazuje k věčnému světu idejí „za“ vnímatelným světem, koncepci vyložené v jeho známém podobenství o jeskyni. Wikipedia uvádí dále eóny jako emanace gnostického nejvyššího boha (Dokonalého Eónu), Monády. Mezi tyto patřila také Sofia, která stvořila výše zmíněného Jaldabaotha. Odvozená geologická perioda eónu činí jednu miliardu let, phanerozoický eón označuje dobu 545 milionů let do dneška, za níž se vyvinula zvířata do dnešní podoby. Viz. http://en.wikipedia.org/wiki/Aeon

[15] - Babyrádová, Hana: *Symbol v dětském výtvarném projevu*, Brno, Masarykova univerzita v Brně, 1999, str. 60

světa, spíše ho určující (slunce nad hlavou) a někteří mají někde ve své blízkosti či na svém těle znaky zvěrokruhu. Sezení na „kouli světa“ je coby symbol vlády nad ním patrný také na řadě starověkých reliéfech a mincích, stejně jako středověkých ilustracích. Vladimír Denkstein ovšem ve své knize *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění* soudí, že středověký motiv koule jako podnožky má vývojové kořeny teprve v antickém kultu Jupitera Kapitolského. Nezanedbatelným rozdílem je, že Jupiter, ať již v reliéfu na sarkofágu z Vily Borghese nebo na nástěnných malbách v pompejském domě Casa dei Dioscuri či postava bohyně Vítězství na římské minci s Caesarovou hlavou na líci, má nohu spočívající na kouli pokrčenou, zatímco temporální božstva na ní stojí s nohama rovnýma.

Jiné postavy ilustrované v Denksteinově knize na kouli sedí anebo si ji coby symbol vlády předávají. Denkstein zmiňuje hypotézu anglického klasického archeologa Arthura Bernarda Cooka, že koule u božské nohy je římským vkladem do vývoje tohoto motivu, neboť ten se ve starém Řecku nevyskytuje, zato by jeho kořeny mohly spočívat v etruském původu chrámu Jupitera Kapitolského a ve skutečnosti, že na etruském venkově se místy v krajině vyskytují kamenné koule na soklu či pilířku. Jejich účel je ale nejasný. Tato diskuse překračuje rámec mé práce, ale vzájemná podobnost je evidentní a profesor Brandon několikrát opakuje západní směr rozšíření Zurvánova kultu… Nicméně církevní odmítání Země jako koule zřejmě nesouviselo s odmítáním koule jako symbolu kosmu, poněvadž podle Denksteina byla koule chápána jako symbol vlády, moci. (Kruh, koule je dokonalý celistvý tvar.)

Také poslední tarotová karta *Svět*, na které je zobrazována žena uprostřed kola štěstí, by mohla souviset s typem postavy vycházející ze Zurvána. V Bodetově sérii vidíme, že stojí na glóbu, drží hůlku a pruh látky, který může připomínat spirálovitého hada a je okřídlena. Proměnlivost v kole štěstí, obsazeném čtyřmi Zvířaty, je opět jen výrazem času.

Obr. 18

Obr. 19

Potvrzuje to podle mého názoru obraz *Kolo štěstí* (obr. 20) anglického symbolisty, ilustrátora Zlatého věku ilustrace Waltera Cranea (1845-1915) z roku 1882, na kterém spatřujeme dvě okřídlené mužské postavy: trůnícího starce, kterým je s největší pravděpodobnosti *Praotec čas* [16] - píšícího listinu osudu, štěstěny a mladšího, který se k němu natahuje, také drží tentýž brk a rovněž zasahuje do psaní – určování osudu.

Že by i zde přetrvávala dichotomie dobré a zlé osudové tendence? Na podlaze stojí časoměrný atribut – přesýpací hodiny, které podle Sokola již v té době mohly být dávno nahrazeny na obraze ciferníkem.[17] Crane, ovlivněný pre-rafaelity ale jistě nemohl užít takto neromantický atribut, jehož „aktuálnost“ by ho navíc vzdálila nadčasovému účinu, kterého chtěl dosáhnout.

[16] - viz. kapitola o alegorii na str. 29
[17] - viz. kapitola o časoměrných atributech na str. 75

Obr. 20

Pokud bych v této kapitole měl hovořit o všech bozích času, ještě více by se rozrostla. Alespoň vyjmenuji několik z nich z Jordanovy *Encyklopedie Bohů*:

Janus (římský bůh všech počátků, stejně jako Zurván měl v rukách klíč a hůlku!)

Jeho ženský protějšek Spes (naděje)

Hóry (roční období) bdící nad pořádkem ve společnosti : Anatolé (jaro), Thalló (léto), Karpó (podzim) splývaly s Charitkami (Gráciemi) v římském náboženství Diké a Themis splynuly v jednu bohyni spravedlnosti Justitii

Vertumnus - římský bůh střídání ročních období

Eós – bohyně ranních červánků (bohyně svítání), která každé ráno vyjížděla na oblohu a její slzy byly ranní rosa

Taj-Suej-ťing čínský bůh času (apoteóza planety Jupiter, která má 12 letý cyklus)

Kála – indický bůh času

Kálačakra

Natarádža (Šiva tančící, udržující svět) (obr. 24)

Šiva (ničitel), ničitel Mára

Kálí, Bhadrakálí – Ničitelka vesmíru (kde lze snadno souhlasit s Brandonem, že se

jedná o zobrazení destruktivního aspektu času) (obr. 23)

Kronos (obr. 21), Saturn [18]

Obr. 21

etruská bohyně času a prostoru Nortia > Tyché (šťastná náhoda) ze které zřejmě vznikla římská bohyně věštby, příznivé náhody a štěstí Fortuna

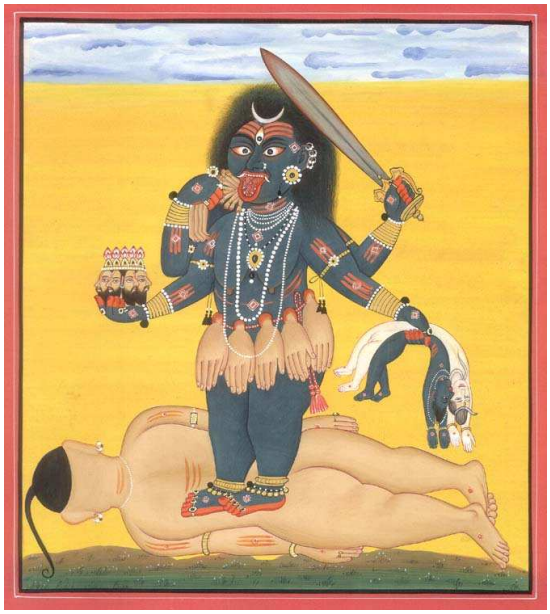
tři Moiry (Klóthó, Lachesis, Atropos) v římské verzi tři Parky (Morta, Nona, Decuma) řecká Atropos (Atropa) , ta ze tří, která nit života přestřihává, dala vzniknout názvu rulíku zlomocného (atropa belladonna) a také jedné jeho složce – jedu atropinu.

Tyto tři sudičky namaloval na jednom svém děsuplném obraze Francisco Goya (obr. 22). Vytvořil jej zhruba mezi lety 1819-1823, jeho název je *Sudičky (Atropa)*, roku 1873 byl tato malba olejem přenesena belgickým bankéřem Baronem d'Erlangerem ze zdi na plátno (provedl malíř as konzervátor Salvador Martinez Cubells) a patří mezi 14 tzv. *Černých maleb*. Vidíme zde tři jmenované Moiry spolu s jejich atributy a také čtvrtou neidentifikovanou postavu. Obraz visí v madridském Pradu.

[18] – Panuje nejasná souvislosti mezi Chronem (časem) a Kronem a Saturnem, původně zemědělských bozích. Údajně mělo jít o shodu v hláskovém přepisu řeckého výrazu pro čas se jménem Krona.
Viz. str. 28
Saturn – Obr. 57, 66

Obr. 22

mezi božstva osudu patří dále: severské Norny, lotyšské Karta a Laima, fonský Legba, západosemitská Manawat, hinduistická Mrgaširas (hlava gazely), eweský Ngunuwo, egyptský Šaj, jorubský Orunmilu,
řecká Ananké, vždy a všude přítomná
chetitská sudička Gulšeš (churritsky Chutena)



Obr. 23

Obr. 24

Časové aspekty lze nahlédnout v projevech těchto božstev:

Dračí bůh Rjúdžin, který každé ráno svléká kůži

Sarasvatí (plynoucí), řeka Sarasvatí, kdysi zabila démonického boha chaosu Vrtru (zásadní, univerzální a všudepřítomný obraz) nevyčerpatelná síla, (zdroj má v prvotních vodách), která má tři hlavy a představuje také nositelku moudrosti, Véd a umění.

Sheela Na Gig – Bohyně matka zobrazovaná jako žena s roztaženými stehny a rozevřenou vulvou, dávající život, zrod i smrt.

Si Wang Mu – řídící běh lidského života

Mytologie aztécké Coatlicue (paní hadí sukně): měla 400 synů a dceru Coyolxauhqui (ta jejíž tvář je tetována chřestýši), zametala před chrámem, oplodněna peříčkem – rozzlobené děti ji chtěly setnout, v tu ránu porodila slunečního boha Huitzilopochtliho v plné zbroji (triumf dne nad nocí), který je všechny zabil. Tuto bitvu připomíná Velký chrám v Tenochtitlanu. Sukni z propletených hadů dva hadi se plazí po postavě a střetávají se v obličeji (to může asociovat hada plazícího se po postavě Zurvána Ahrimána), živila se lidskými mrtvolami (čímž se sbližuje s indickou Kálí) a byla patronkou zahradníků, (kteří jakožto zemědělci s časem zásadně pracují).

Mimochodem aztécký bůh malířů se jmenoval Čicomexočitl (bůh sluneční radosti).

Zajímavými počtáři věků jsou v tomto ohledu nesporně také Indové. V jednoznačně cyklické koncepci počítají v astronomických, nepraktických cifrách. Satja neboli Krta Juga (1728000 let), Tréta Juga (1296000 let), Dvápara Juga (864000 let), Kali Juga (432000 let) představují postupně degradující období, po jejichž sedmdesáti jedna cyklech (někdy po sedmi) dochází ke kompletnímu vtažení kosmu zpět do centra a opětovnému velkému třesku. To představuje jeden Brahmův den. Po uplynutí sta let jednoho Brahmy tento umírá, čímž ovšem zaniká pouze jedna sféra jemnohmotného světa. Nejvyšší Osobnost Božství, dokonalý počátek a původce, žije ve stálých radovánkách a v mnoha sebe-emanacích ve věčném duchovním světě. Tyto představy, stejně jako jméno tohoto Nejvyššího jsou různě modifikovány v systémech vaišnavismu, šivaismu a dalších perspektivách hinduismu.

Důležitým příspěvkem do poznání stavby mytologického vnímání času může být Cassirerova *Filosofie symbolických forem*. Dočteme se tam například, že „to, co se stalo s mytickým prostorem, platí i pro mytický čas – jeho forma závisí na zvláštním,

myticko-náboženském akcentování, na způsobu, jak je zdůrazněno „posvátné“ a „neposvátné“. Čas, pozorován nábožensky, nepředstavuje nikdy jednoduchý a jednotvárný průběh dění, nýbrž nabývá svého smyslu teprve oddělením a rozlišením jeho jednotlivých fází. Vždy podle toho, jak rozdílně náboženské vědomí distribuuje světlo a stín, vždy podle toho, jak prodlévá u jednoho nebo druhého časového určení, jak se do něj ponořuje a jak je opatřuje zvláštním hodnotovým označením, nabývá celek času různou podobu.“ [19] Cassirer hovoří podrobně i o Zurvánovi a zmiňuje k němu literaturu: „zejména přednášku H. Junkera, *Über iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung*, in : *Vorträge der Bibliothek Warburg*, sv. 1, 1921-1922, Leipzig 1923, str. 125 n. Srv. rovněž J. Darmesterer, *Ormazd et Ahriman*, Paris 1877, str. 316 n. a F. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystéres de Mithra*, I, 18 nn., 78 nn., 294 nn.“ [20]

Na závěr kapitoly bych se rád zmínil o dvou bájných zvířatech, která vykazují časovou symboliku. Je to Fénix a Uroboros David Fontana ve svém *Jazyku symbolů* píše, že jsou tito dva dokonce svými živlovými protějšky. Uroboros, had požírající svůj vlastní ocas, představuje již od starého Egypta (Re měl kolem slunečního disku kobru (Uraeus) na hlavě) a Řecka celistvost, znovuzrození, nesmrtelnost a koloběh žití a je vodním protějškem ohnivého Fénixe, napůl orla, napůl bažanta, který se objevuje v bájích Střední Ameriky, Evropy i Orientu. Každých sto let se fénix vznítí, aby opět omlazen povstal ze svého vlastního popela. Svým znovuzrozováním se stal i symbolem Ježíše Krista. Signifikantním projevem bohů reprezentujících čas je požírání, pohlcování (viz. Goyův *Saturn* na str. 66). Někteří destruktivní „temporální bohové“ jsou alespoň označováni za hrozné ničitele, užívající jako atributy smrtící zbraně sečné a bodné. Jmenoval jsem také bohy mající vztah k určitým časovým zlomům v počasí a bohy výhradně „určující budoucnost“.

Podstatný, díky míře zastoupení svého typu a vlivu, který zřejmě měl po mnoho století, je ale Zurván Ahrimán a prvním byl patrně Heh.

---

[19] – Cassirer, Ernst: *Filosofie symbolických forem*, sv. II, Praha, Oikoymenh, 1996, str. 145
[20] – tamtéž, str. 144

2.3 Alegorie času

Obr. 25

Dalším významným typem zobrazení času je alegorie (b). Alegorie je detailnější, narativní forma metafory, zosobnění nějakého nehmatatelného jevu na základě podobnosti. Konkrétně se v malířství nejvíce objevuje coby personifikace, personifikace času v osobě *Praotce času*. „Praotec Čas: dobře známá postava s Kosou a Přesýpacími hodinami, obvykle okřídlená a nahá až na bederní zástěrku. Mívá Berlu a někdy Hada, jenž má svůj ocas v hubě. Původ praotce Času je zvláštní. Antická personifikace času neměla žádné známé atributy. Došlo však k tomu, že Řekové pro hláskovou podobu slova pro „čas“ – chronos – jej zaměnili za jméno jejich starého

boha zemědělství Krona; ten měl za atribut srp, který se časem stal kosou praotce Času. Římané ztotožnili Krona se svým Saturnem, jenž jako bůh zemědělství měl také srp. Jako staré božstvo měl berlu, kterou praotec Čas rovněž získal. Had s ocasem v hubě, starobylý egyptský symbol věčnosti, mu byl přidělen mýtografy pozdního starověku; křídla a přesýpací hodiny pak ranými renesančními ilustrátory.

V renesančním malířství je praotec Čas zobrazován velmi prostým způsobem a provádí četné alegorické činnosti: zaznamenává do své knihy skutky hrdinů (nebo je postava Historie zapisuje na tabulku, jež spočívá na jeho ramenou); odhaluje Pravdu a odkrývá Nevinnost (vyjadřuje se tím představa, že správné určitě nakonec zvítězí); ničí mládí a krásu; zvětšuje břemeno, jež člověk nese na zádech – člověk má-li štěstí, je někdy podpírán po stranách Nevinností (rozpoznatelné podle jejího Beránka) (nebo někdy Vírou) a Nadějí (s její Kotvou); nakonec odebírá život sám, a bývá proto doprovázen postavou Smrti.“ [21]

Jako představitele alegorie jsem zvolil plátno *Alegorie s Venuší a Časem* (obr. 25) Jana Křtitele (Giambattisty) Tiepola (Benátky 1696 – Madrid 1770). Visí v londýnské Národní galerii a tento italský pozdně barokní (rokokový) mistr jej namaloval v letech 1754-57. Je příkladem toho utěšeného výsledku konfliktu mezi dvěma postavami, kdy ozářená Venuše slaví triumf nad *Praotcem časem*, který sedí ve stínu pod ní. Andělské bytosti jí sypou na hlavu květy. Na obraze jsou další motivy – vyvrácené kolo položené na mracích, jako ostatně celý výjev, pod nohami Času odložená kosa [22]

Dvě zápasící holubice ještě přibližují drama konfliktu, které na svém konci působí jako poměrně nedramatický, klidný výjev s většinou sedícími poklidnými postavami. Malba je hravá a koloristicky typicky svěží.

Ne vždy ovšem láska nad pomíjivostí zvítězí, často byl v uvažování umělců takový idealismus potřen - vždyť jedním z předních typů obrazu, kde se objevuje *Praotec čas* je *Triumf času*. Ještě dalším druhem je příkladně následující obraz. Jeho autorem je francouzský malíř, představitel akademismu, Edouard Bernard Debat-Ponsan (1847-1913) a jmenuje se *Láska hyne v čase.* (obr. 26) Umělec jej namaloval v roce 1872 spolu s dnes ztraceným obrazem, kde se na prosluněném palouku prochází tatáž

[21] - Hall, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha, 1991

[22] - tamtéž: „Kosa: či srp. Atribut Saturna, římského boha zemědělství, a starého řeckého boha Krona, s kterým byl ztotožněn. Kronos vykleštil srpem letitého Úrana. Právě od Krona získal Praotec Čas svou kosu, jíž – stejně jako Atropos nůžkami – zkracuje nit života. Má stejný význam, nese-li ji Smrt. Jako nástroj rolníka je atributem personifikovaného léta…“

zamilovaná dvojice. O šest let později jej vystavil na pařížském Salonu a následně ho koupil spisovatel Emil Zola.[23]

Takový diptych s výjevy navzájem od sebe časově vzdálenými se dá pokládat i za dílo spadající do kategorie „komiksu“ (na základě principu juxtapozice). Na zachovaném obraze je opět postava okřídleného Praotce času, který vesluje s lodí, v níž sedí zmínění milenci. Jsou od sebe již odvráceni, zarmoucení, stejně jako jejich Amorek, zakrývající si tvář. Obloha je značně potemnělá mraky a silný, neúprosný Čas chladnokrevně táhne loďku svým vlastním směrem.

Obr. 26

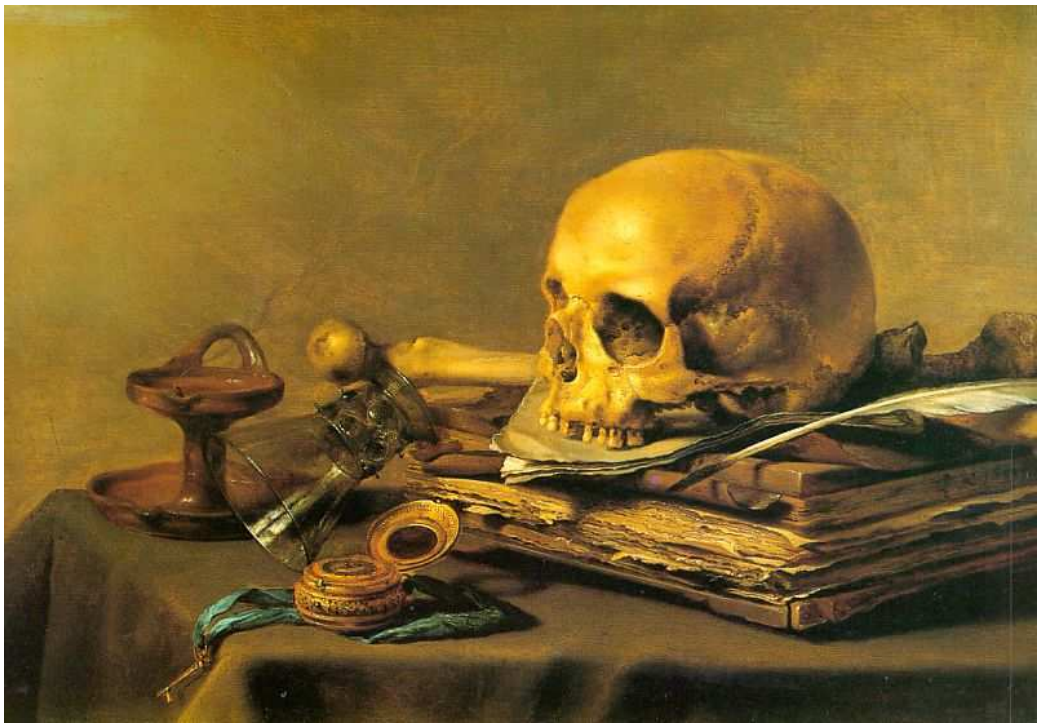
Ještě více cynický a tvrdý je Francisco Goya, na jehož obraze *Čas (Stařeny)* (obr. 27) z let 1810-12 vidíme nejen alegorickou postavu okřídleného vousatého Praotce času, ale i příznaky jeho vlády na zdestruovaných a strašidelných tvářích dvou dam. Všichni tři jakoby shlíželi dolů na jeviště v nějakém starém divadle.

[23] – zdroj: http://www.artsmia.org/uia-bin/uia_doc.cgi/list/346?uf=mia_collection.ldb&key=paintings&noframes=x&hr=null&nd=355

Obr. 27

Mezi alegorie patří také nesmírně rozsáhlý nefigurální žánr *Marnosti (Vanitas).* Oblíbený byl zejména holandskými a nizozemskými malíři, vrchol zažívá v 17. století. Má charakter zátiší s lebkou, symbolem smrti [24] - dále s hudebními nástroji (hudba jakožto nejprchavější fenomén, přesto vznešený a umělecký, poukazující navíc na ireverzibilitu času), květinami (které také brzy zvadnou), různými efektními poživatinami, mořskými živočichy atd. (které se pokud nebudou brzy zkonzumovány záhy zkazí). Uvádím dílo holanďana Petera Claesze (1597-1661) z roku 1630, kde se navíc objevuje olejová lampa (svícen?), kalamář (kapesní hodiny?), převrácená sklenice, brko, kniha a klíč (obr. 28).

[24] - též: „Kostlivec: Personifikace Smrti, často s kosou a přesýpacími hodinami. Kostlivci se vynořují z hrobů a ze země při Posledním soudu. Někdy nahrazují Lebku v pohřební skulptuře 17. století.“ - Hall, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha, 1991 (heslo Kostlivec)



Obr. 28

Jiným významným tématem z okruhu alegorických maleb v pravém smyslu slova je *„Et in Arcadia Ego“*. Erwin Panofsky věnuje celou kapitolu své knihy *Význam ve výtvarném umění* rozboru tohoto zásadního temporálního alegorického obrazu. V podstatě se ale omezuje pouze na vyvrácení mylné interpretace tohoto nápisu a osvětlení historického pozadí vzniku tohoto omylu.

Symbolisté druhé poloviny 19. století vytvořili množství relevantních děl. Např. Ferdinand Hodler: *Den* (1899-1900), *Podzimní večer* (1892-3), *Spojení s nekonečnem* (1892), Giovanni Segantini: *Láska u zdroje života / Fontána mládí* (1896), Thomas Cole: *Cesta života / Mládí* (1842) atd.

Nyní se ale přenesme do Tibetu, kde existuje po staletí jiná alegorie popisující všechno lidské putování v časoprostorovém kontinuu - Kolo života.

Obr. 29

Obr. 30

Prvořadým Tibetským projevem v oblasti malby času jsou bezesporu mandaly, sestavované pracně z barevných písků a na závěr slavnostně rozprášené například do řeky. Je to oslava pomíjivosti všeho stvořeného de facto oslava nestvořené a nepomíjející buddhovské podstaty vlastní všem tvorům bez rozdílu. Vybral jsem ovšem Kolo života, jehož ústřední myšlenkou je poukázání na pomíjivost vší smyslové existence a hmotných světů a na zákon příčiny a následku. (obr. 29-56) Pozoruhodná je pak souvislost mezi předchozím mezopotámským zbožštěním času Zurvánem. Zvěrokruh je totiž často pojímán jako alegorie metafyzického vývoje, ať už jedince nebo světa (Rozikruciáni). A přesně tím jsou jednotlivé úseky v Kole života. Ať už zvěrokruh leží na těle blízkovýchodního božstva tisíc let před Kristem nebo v Evropě sedmnáctého století Saturn, bůh času anebo konečně Mára, bůh smrti, v Tibetu od Buddhy podnes, můžeme najít udivující jednolitost této metafory: jednotlivé stupně v lidském vývoji jsou v moci nadřazené entity, která nad nimi svrchovaně panuje. Následuje komentář a rozbor Kola života napsal Nitin Kumar, editor internetového portálu Exotic India Art, na stránce http://www.exoticindiaart.com/article/wheeloflife (vlastní překlad):

Jedním z předních Buddhových žáků byl Maudgaljájána. Říká se o něm, že byl mistrem duchovních praktik a měl takové psychické síly, že dokázal vstoupit do každé duše a vidět, co a proč se s ní děje. S touto schopností proniknout hluboko do životů

ostatních nás nepřekvapí, že vhledy vyjádřené v jeho naukách dosahovaly široké proslulosti a byly všeobecně přijímány. Buddha, který si toho všimnul, navrhnul, že by měl být namalován obraz reprezentující Maudgaljájánovy nauky, takže jeho poselství by bylo přístupné všem, i těm, kteří se s ním nemohli setkat osobně. Tak se zrodil ezoterický obraz známý jako „Kolo života“. Tento diagram slouží jako mocná inspirace duchovním uchazečům a je malován na levou stranu všech Tibetských klášterů, nabízejíc tak mnichům a poutníkům možnost pohlédnout hluboko do nitra vlastního bytí.

Je to úžasná sbírka rozdílných výjevů, kde každý prvek této kompozice obsahuje bohatství symbolismu a přímé, úderné metafory. V podstatě je „Kolo života“ složeno ze čtyř soustředných kruhů, což je pokus tlumočit duchovní vhledy za naší „fyzickou existencí“ v ryze vizuálních pojmech.

Z buddhistického pohledu žijeme my lidé v neosvíceném stavu. Cílem naší pozemské pouti je dosáhnout osvícení a osvobodit se z neustálého koloběhu znovuzrozování, který charakterizuje všechny cítící bytosti.

Existují rozličné důvody proč naše smrtelné formy s sebou nutně musí nést utrpení. „Kolo života“ představuje mnoho těchto příčin našeho utrpení skrze strašlivé i ušlechtilé výjevy. Ale bezpochyby to není pesimistická vize, spíše se jedná o optimistické ujištění, že rozpoznáním iluzí zamořujících naši prchavou existenci je možné se vykoupit. Prvním krokem k jejich zrušení a nahrazení za pozitivní ctnosti je uvědomit si tyto choroby. Je to právě tato mocná identifikace, které nám buddhistické Kolo pomáhá dosáhnout. To, že viditelné je tu primárním způsobem vyjádření, činí tyto realizace dostupné všem, dokonce i duchovně nezasvěceným.

Známý princip Bible chudých v křesťanském kontextu. (J.K.)

Při prvním pohledu je pozornost diváka chycena přísnou plochostí středu (obr. 31), kde se ukazuje vepř, had a kohout, běžící donekonečna (jako život sám) a každý z nich se vynořuje z druhého, v jakémsi děsivém tanci. Každé z těchto zvířat symbolizuje konkrétní lidskou slabost, která představuje překážku duchovnímu dosažení. Jsou známy jako „Tři jedy“, protože z nich vyrůstá veškeré zlo v životě a protože nás ničí zevnitř. Je příhodné, že tyto síly jsou vyobrazeny jako zvířata, poněvadž reprezentují primitivní touhy skryté pod naším takzvaně civilizovaným zevnějškem.

Obr. 31

Kohout, ze kterého se vynořuje had, představuje chtivost. Bezpochyby příslovečná ješitnost a náruživost učinily z tohoto nebohého ptáka symbol této lidské slabosti. Slovo chtivost zde plně nepokrývá emoci zosobňovanou kohoutem, která zahrnuje celé spektrum škodlivých tužeb od neurčitých žádostí po intenzivní prahnutí po něčem. Mnohem vhodnější je slovo žádostivost. Žádostivost tohoto druhu může být pozorována například když o něco přijdeme a zakoušíme nejen lítost nebo podráždění, že už si to nadále nebudeme moci užívat, ale hlubší druh ztráty, dokonce i druh paniky.

Dále označuje tu nejpřiroznější z lidských emocí, a sice touhu po obdivu a uznání lidí kolem nás. V tomto scénáři na sebe stále pohlížíme očima okolního světa a ztrácíme stopu své vnitřní životní síly, která by, spíše než uznání a názory jiných, měla být tím nejzazším měřítkem. Tak řekl Buddha Šákjamuni: „Tak jako skálou nepohne vítr, tak moudrým člověkem nepohne hana či chvála.“

Měli bychom rozlišovat žádostivost od zdravé touhy. Hladová osoba smí chtít jídlo, což je přímá přirozená touha, a jakmile se člověk nají, je hlad uspokojen. Toto je důležitý rozdíl mezi přirozenou, zdravou touhou a nepřirozenou žádostivostí. Uspokojení prvního vede k jeho ukončení, zatímco v případě druhého jakýkoli pokus

o uspokojení vede jen k dalšímu pokušení, jako v případě prahnutí po penězích pro ně samé.

Další je had, který představuje agresivitu. Je to symbol našeho instinktivního já.

Naše vrozená instinktivní přirozenost je agresivní. Když věci nejdou tak, jak bysme chtěli, naše první reakce je, že z toho obviníme druhé a pak se snažíme přemoci situaci vedoucí k odporu.

Pokaždé když se snažíme přemoci situaci vedoucí k odporu, odpor jedině vzroste. Tak bychom neměli důvěřovat první instinktivní reakci na nepříznivou situaci a jednat až poté, co ustoupí první vlna zuřivosti a frustrace.

Ne že bychom si nebyli vědomi toho, že se musíme ihned se zpětnou vazbou krotit, ale jsme samolibě konejšeni a takové prudké reakce sklouznou přes náš lepší úsudek (jako had).

Z hadí tlamy vychází vepř, symbol nevědomosti. Uši vepře jsou tak velké, že přepadají přes jeho oči. Takto oslepen vlastníma ušima, je si vepř vědom pouze toho, čeho se dotýká jeho rypák a neuvědomuje si nic z dění kolem sebe. Podobně je náš pohled na život zúžen kulturním předurčením, čímž nevidíme naše vlastní pravé přirozené bytí, které je ale rozšířením vše prostupujícího ryzího vědomí.

Naše pokusy uspokojit zvrácené touhy, symbolizované kohoutem, vedou k nezdravé agresivitě, která nás činí necitlivými a nevědomými (jako je vepř) k pocitům bytostí v našem nejbližším okolí. Tato ignorance z nás činí sobce a tak je z vepře zrozen znovu kohout touhy, pokračuje tak cyklus, který nás přivazuje ke stálému kolu samsáry.

Vedle středového kruhu je soustředný pás, rozdělený na dvě poloviny (obr.32). Jedna je měkce a zářivě barevná, zatímco druhá je černá. Temnější část ukazuje jednotlivce kteří si zvolili stezku temnoty a tak klesají do ponurých hlubin. Avšak zářivou stezku si zvolili ti, kdo následují správnou cestu, pracujíc na duchovním vzestupu. Od tohoto okamžiku ukazuje smrtelníky stoupající k duchovním výšinám.

Našim životům vládnou v podstatě dvě protichůdné síly: evoluční nutkání v nás, jenž nás vede k dosažení nových stupňů vědomí a smrtelná tíže naší nevědomosti, která nás táhne zpátky do omezenějších pater.

Obr. 32

Náš úkol v upevnění duchovní stezky je vědomě dovolit silám vývoje nést nás vzhůru a zabránit nevědomosti stáhnout nás dolů. Evoluční nutkání není nic jiného než tah k Buddhovství a je v každém z nás, ale je velmi zatížen nevědomostí, pro kterou platí totéž. Tak aby mohlo dojít k nějakému pokroku, musíme vyvinout nepřetržité úsilí k překonání tahu nevědomosti táhnoucí nás do nižších stupňů bytí, znázorněných příkladem temné části ukazující bludné bytosti padající dolů.

Nad touto skupinou je širší oblast rozdělená do šesti částí, každá zobrazuje jiný stupeň podmíněné existence (obr. 33).

Obr. 33

Tyto stavy existence se nazývají podmíněné, protože jsou to přenesené výsledky našich vlastních činů neboli karmy. Mohou být jak kladné tak záporné:

1). Pekelná oblast (obr. 34)
První takovou oblastí je svět pekla. Obrazy pekla jsou v buddhistické tradici obvykle místem velké bolesti a mučení, kde jejich oběti jsou podrobeny nejkrutějším mučením, způsobovaným jim démony. Plameny zcela pohlcují tento svět, který je nesnesitelně horký, přestože jsou zde také oblasti ledu, který vyjadřuje bolestivou zkušenost mrazu.

Vyobrazení tohoto pekla je objektivizací nenávisti, spíše vizuálním zobrazením toho, co nás čeká když naplníme svá srdce nenávistí namísto slitovným pochopením.

Základní rysy pekla jsou stálé utrpení, vytrvalá neúprosná bolest způsobovaná vzteklými pomstychtivými bytostmi. Ale toto peklo stejně jako všechny části naší existence si vytváříme my sami. Jako výsledek naší karmy. Je to na nás, jestli si přejeme mít v životě peklo na zemi a každou situaci si přetváříme v utrpení. Peklo v Kole života je však jen manifestem vyjadřujícím tento mentální stav, ve všech jeho bolestivých detailech. Kdokoli chová ve svém srdci k někomu nenávist, nemůže žít v míru.

Peklo netrvá věčně. Každý proces je dočasný a částečný a trvá jen tak dlouho, dokud jsou přítomné podmínky, které ho přinesly. Člověk zůstane v pekle dokud ho tam ponechají neukázněné karmické energie. Tradice má za to, že život v pekle se může protáhnout na mnoho eónů – možná to koresponduje se známou zkušeností, že se čas protahuje, pokud trpíme.

Obr. 34

2). Oblast hladových duchů (obr. 35)

Obr. 35

Vedle pekelné oblasti je skupina navzájem se k sobě shlukujících nevzhledných stvoření. Jejich nafouklá těla mají barvu kouře a vypadají nehmotně jakoby byla z mlhy. Jejich ruce a nohy jsou hubené a křehké a jejich hlavy nesou dlouhé a hubené

krky, zatímco jejich břicha jsou nafouklé, prověšené koule, které by nohy sotva mohly nést. Malinká ústa, ne širší než jehla, jsou roubena širokýma vypoulenýma očima, naplněnýma bolestí a touhou, což značí jejich červená barva.
Tato ubohá stvoření jsou posedlá pokračujícím hladem a neukojitelnou žízní. Potácí se na svých vetchých končetinách při hledání potravy. Hnáni svou ohromnou žízní a hladem, žijí hladoví duchové své životy pouze za účelem jídla a pití. Jejich slabé končetiny a mrňavá ústa jim téměř znemožňují dosáhnout nějaké potravy. Nezáleží na tom, kolik jí získají – stále jim to nestačí a tak zůstávají nespokojení a dychtí po další. Přestože dostanou co chtějí, poskytne jim to jen malý požitek. Nezáleží na tom kolik toho vlastní, pořád cítí, že jim něco chybí. Tak je tato oblast zosobněním mysli, ve které převládá žádostivost. Člověk – hladový duch je chudák, který žije pro své peníze, shromažditel, který není nikdy spokojený s tím co má, ale musí mít víc.

3). Svět zvířat (obr. 36)

Ve světě zvířat je život životem těla. Veškeré úsilí je řízeno uspokojením fyzických žádostí a úkolem sebe-zachování. Toto vyobrazení je vizuální reprezentací nevědomého odmítání pohlédnout za potřeby těla. Tak je horizont schválně uzounký a nedovoluje dohlédnout za povrch života, na jeho smysl a účel.

Obr. 36

4). Sféra obrů (titánů) (obr. 37)

Obři znají jen válčení. Nespokojení s tím co mají se tito giganti ženou k bohům smyslné oblasti a snaží se jim urvat jejich štěstí a slast. Snaží se porazit strom, který plní všechna přání. Jejich touha vlastnit nevychází z jejich žádostivosti nebo lakomství. Chtějí věci protože závidí majetek a výkony druhých. Úspěch druhých v nich zanechává pocit neschopnosti a ponížení. Ve skutečnosti se tím říká, že člověk není nespokojený s tím co má, ale je nespokojený s tím, co mají druzí. To je základní poselství této oblasti.

Obr. 37

5). Svět lidí (obr. 38)

Oblast lidí je světem každodenní zkušenosti.

Lidské zrození je nanejvýš šťastné pro duchovní život, protože v sobě obsahuje rovnováhu potěšení a bolesti. Nepřetržitá bolest je demoralizující a ohlupující. Podobně jako neustávající rozkoš a úspěch plodí samolibost.

Díky tomu, že lidský život obsahuje jak potěšení tak bolest, si uvědomujeme oba aspekty života, nastolujíc harmonickou rovnováhu.

Tak nám lidský život poskytuje vzácnou příležitost pro duchovní realizaci, buddhismus učí, že je skutečně velmi drahocenný.

Obr. 38

6). Nebeské světy bohů (obr. 39)

Pálijské a sanskrtské slovo, které se obvykle překládá jako „bůh“ pochází z kořene, který znamená „svítit“. Bohové jsou svítící nebo zářící bytosti, které žijí v dokonalém štěstí a slasti.

Tradičně se uznává, že jsou bytosti na nebi i na zemi. Člověk usilující o duchovní

prozření si své nebe tvoří na zemi. Stává se někým, kdo se povznáší do výšin, čistě v duchovním smyslu slova. Je důležité zde poznamenat, že bohové jsou ukázáni jak se účastní podobných smyslných zkušeností jako lidé, třebaže na jemnějších úrovních. Význam faktu, že bohové nejsou tak vzdáleni lidské dimenzi je, že také smrtelní lidé mohou dosáhnout božství, budou-li následovat stezku ctnostné karmy.

Těchto šest oblastí představuje všechny možné stavy existence ve vesmíru a všechny bytosti kolují těmito stavy, závisejíc na své karmě, při čemž žádný z těchto stavů není stálý a natrvalo.

Obr. 39

Tudíž se říká, že ctnostné osoby se rodí v nebi, ctnostné osoby ovládané negativními emocemi závisti se rodí ve světě obrů, osoby ovládané lpěním se rodí v oblasti hladových duchů, ti, kdo jsou sužováni nenávistí a hněvem se rodí v pekle a ti, které ovládá tupost se rodí ve světě zvířat.

Vnější soustředný kruh Kola života je rozdělen na dvanáct částí (obr. 40), z nichž každá zobrazuje jednu fázi zvláštního cyklu příčiny a následku, který drží osoby lapené v šesti světech kola existence zmíněného výše.

Obr. 40

1). Slepec (Nevědomost) (obr. 41)

V prvním výseku rozpoznáme motající se siluetu, vratce tápající po své cestě. Je to starý muž, ohnutý svými léty, ne však moudrostí. Jeho oči upřeně, ale bezduše hledí před sebe. Myslí si, že tudy už někdy šel, zdá se, že si představuje okolní krajinu a horlivě se žene kupředu. Ale bohužel zde nikdy předtím nebyl a scéna, kterou si představuje je zcela odlišná od skutečnosti. Stále znovu a znovu vrávorá a padá.

Ale pokaždé se postaví na nohy s obnovenou nadějí. Nevědomost je slepota, neschopni vidět přece jen věříme, že všechno známe. Chybí nám vhled do skutečnosti, je to dokonce i nedostatek osvícení. Nevědomost nicméně není jen to, že nevidíme, ale také že si myslíme, že vidíme. Můžeme si být nevědomi skutečné povahy věcí, ale myslíme si, že ji známe. Když začneme zkoumat co je v naší mysli, a zkusíme zjistit jak jsme získali něco co se stalo naší znalostí, zjistíme, že to, co jsme pokládali za znalost je odvozeno z jiných zdrojů. Názory lidí kolem nás absorbujeme jakýmsi

druhem osmózy – za účelem touhy náležet k nim, a naším přirozeným odporem používat vlastní síly analýzy a pozorování.

Obr. 41

2). Hrnčíř u kruhu (Volní činnosti) (obr. 42)

Dále vidíme hrnčíře točícího hroudu hlíny na svém kruhu a zručnýma rukama vytvářejícího vázy a mísy, hrnečky a talíře. Záleží na hrnčíři jak se každý hrnek vytočí. Na jeho zručnosti a zkušenosti, estetickém cita, dokonce i na náladě v okamžiku kdy tvoří. Když ho zachvátí vztek, jeho hrnek je hrubých a neohrabaných tvarů, když je sevřen žádostivostí, jeho touha bude určovat jaký tvar vznikne z hroudy hlíny, která leží před ním.

Obr. 42

Volní činnosti jsou jako hrnčířství, formující síly které tvarují naši vlastní budoucnost. Jsou součtem všech našich přání, zda se naše záměry projeví navenek jako skutky, nebo zůstanou jako tužby v našem srdci. Jistě – je to nahromaděná hybnost všech našich přání které určí tok našeho života. Provaz je spleten z mnoha tenkých vláken. Ale každé z těchto vláken je zlomkem celé délky provazu.

Obdobně směr a tendence našeho bytí je utvářen nespočtem činů vůle, které konáme

během každodenní existence. Skutečně každá myšlenka má svůj směr a sobě vlastní hybnost, kterou uvolní do světa. S každým mentálním obrazem, každou touhou, každou souvislou myšlenkou vyzařujeme velmi jemné, ale velice mocné pole energie, která ovlivňuje naše okolí.

3). Opice na stromě (Vnímání, cítění) (obr. 43)

Mladá opice skotačí v koruně stromu, skáče z větve na větev, chvilku neposedí. Vidí, jak se na vrcholku stromu leskne zralé ovoce a skáče nahoru k němu, rukama
a nohama se drží kmene stromu, její ocas se kroutí a vlní.
Chytne ovoce, utrhne ho a pořádně si kousne. Její plná ústa ještě nedožvýkala a oči už vidí další ovoce.
Vyráží za dalším lákadlem, nevšímaje si už ovoce, které právě očesala a spěšně hltá vše, co má v tlamě. Rázem je tu další polorozkousané ovoce.
Naše nepokojnost zásadně patří k naší povaze. Objekt ztrácí svůj půvab hned co ho získáme.
Poté se naše pozornost obrací k jinému. Přitom nejsme s to si užít žádný z nich. To platí i pro činnosti, které konáme. Ještě než dokončíme svou práci pohotově přelétneme k jiné kratochvíli, tudíž zůstáváme nenaplněni a postrádáme pocit, že jsme něčeho dosáhli.

4). Muži v loďce (Jméno a tvar) (obr. 44)

Dva muži jedou v loďce, zatímco třetí, mnohem větší než oba předešlí, vesluje
a kormidluje ji. Každého jednotlivce tvoří mysl a tělo. Ty jsou představovány těmito dvěma postavami. Ten veslující je složenina mysli a těla, která tvoří celého jedince každého z nás, známějšího jako psychofyzický organizmus. Bez tohoto veslujícího by oba zbývající byli nekompletní a nepostačující.

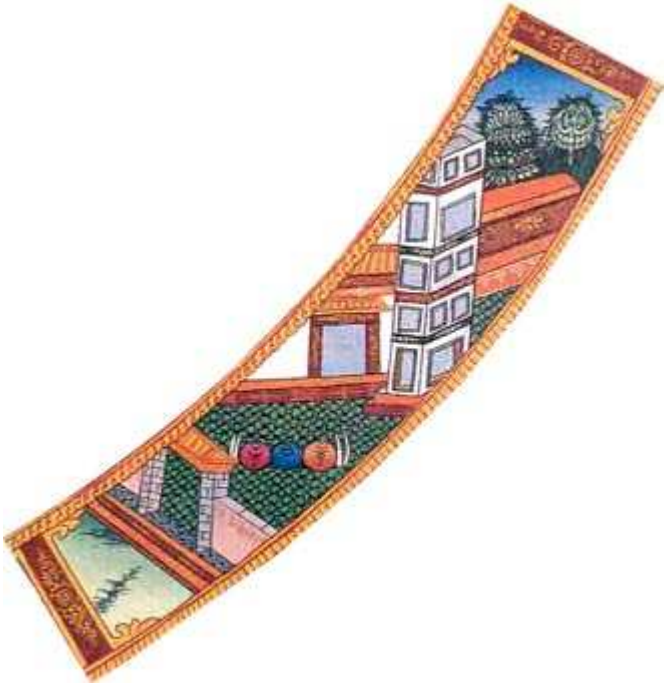
Obr. 43

Obr. 44

5). Dům s prázdnými okny (Smyslové orgány) (obr. 45)

Muž sedí uvnitř domu, který má pět oken a jedny dveře. Skrze tyto otvory vidí svět. Okna a dveře označují šest smyslů (zrak, sluch, čich, chuť a tělo spolu s myslí). Smysly jsou „portály“ kterými přijímáme své dojmy ze světa.

Světy, do nichž nám umožňují přístup fyzické smysly, jsou těmi nejnižšími. Jedině skrze dveře mysli můžeme mít přístup do vyšších světů, které nejsou o nic méně skutečné než ty fyzické. Schopnost pro jejich vnímání je kultivována meditací – cvičení pro mysl.



Obr. 45

6) Dvojice v objetí (Smyslné vjemy) (obr. 46)

Muž a žena na sebe vášnivě hledí. Jejich ruce se proplétají a tisknou jednoho k druhému. Objímají se těsněji a těsněji a usilují tak o stlačení jejich dvou těl v jedno. Dvojice v objetí zobrazuje kontakt smyslových orgánů s jejich objekty, v nichž se skrývá jejich konečné naplnění.

Obr. 46

7). Muž s šípem v oku (Pocit) (obr. 47)

Bolestný křik rozbíjí ticho a muž padá na kolena, naříká, rukama si zakrývá tvář. Ve středu jeho pravého oka, hluboko zabodnutý, je šíp. Šíp symbolizuje smyslová data, která uděří do smyslových orgánů, v tomto případě do oka.
Obrázek názorně naznačuje jak silný pocit v nás vyvolává smyslová zkušenost.
Pocity jsou buď bolestné nebo slastné. Slast a bolest zažíváme na spoustě různých stupňů v rozsahu od přímých fyzických počitků po nejvyšší blaho osvobození. Shodně s buddhistickou psychologií je zkušenost přímé bolesti omezena na poměrně malou oblast ze všech možností vědomého zažívání. V těchto oblastech bohužel obvykle prodléváme.

Obr. 47

8). Žena nabízející muži nápoj (Touha) (obr. 48)

Další článek popisuje sedícího muže, kterému nad ním stojící žena nabízí nápoj. Skutečnost, že je to žena, kdo muži nápoj nabízí, může také znamenat intenzitu sexuální touhy. Muž popíjející alkohol zdůrazňuje návykovou povahu slasti.

Obr. 48

9). Žena česající ovoce ze stromu (Chamtivost) (obr. 49)

Tento obrázek je logickým pokračováním předchozího pruhu, zejména toho o touze. Touha vede k činům, které mají uspokojit žádost. Žena, která šplhá na strom pro ovoce, představuje touhu ve formě konkrétního činu. Nutkavou touhou připoutaní k nějakému předmětu se ho marně pokoušíme uchopit. Ovoce je prastarým symbolem pozemských žádostí. Natahující se žena šplhající na strom, aby uchopila to, co chápe jako naplnění svých žádostí je metafora většinou dost nepřiměřeného úsilí, které vynakládáme v honbě za podobnými pokušeními.

10). Milující se dvojice (Přivádění do existence) (obr. 50)

Mimo vše kromě své vlastní naléhavé touhy se pár navzájem rozplývá v milostném aktu. Nadšeně se převalujíc až do vlastního uvolnění, vůbec netuší, že se se počal nový život v ženině lůně. A tak je na obrázku pro přivádění do existence (stávání se) souložící muž a žena – počínající nový život.

Obr. 49

Obr. 50

11). Rodící žena (Zrození) (obr. 51)

Po procesu rozmnožování je na řadě epizoda rození. Tato je často zobrazována explicitním obrazem ženy rodící dítě. Tento nový život je stavem závislosti, ze které vyvstává smrt a rozklad.

Obr. 51

12). Rakev (Smrt a rozklad) (obr. 52)

Poslední článek je často zobrazován jako rakev nesená na místo posledního odpočinku. Vše co se rodí je nuceno zažívat nápory nemoci, vadnutí fyzických sil ve stáří, bolest z odloučení a ztráty a nakonec smrt.

Jakmile se uskuteční narození, proces je uveden v pohyb, který musí skončit ve smrti, ale co se týče narození a smrti jsou oba nedílnou součástí kola samsáry.

Celé Kolo života je pevně svíráno ve spárech Pána Smrti, jehož hrůzostrašný obličej, cenící tesáky a čelo ověnčené děsivou korunou z pěti lidských lebek, je vidět nad diagramem.

Obr. 52

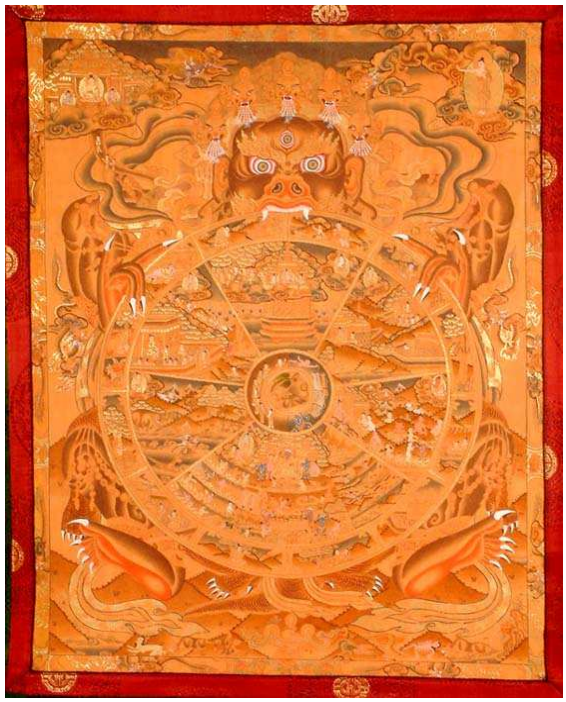
Všichni jsme v sevření strachu ze smrti. Ale smrt není konec. Podle buddhistického smýšlení je smrt počátkem nového života. Proces smrti je viditelný všude v přírodních rytmech země, moře a nebe. Smrt nastává každou noc když zapadá slunce, každý měsíc když ubývá Měsíc, každý rok když se země zavře zimou, a pokaždé kdy moře ustupuje s přílivem. Koncept smrti je tedy v přírodě příslibem naděje. S každou smrtí je zde znovuzrození. Příroda má kapacitu pro obnovování. Nový, obnovený stav je samozřejmě závislý na naší předešlé činnosti (karma).

Závěr

Buddhistické Kolo života symbolicky reprezentuje jak jsou všechny cítící bytosti, které nepraktikovaly Dharmu a neosvobodily se, svázány v kole znovuzrozování, jehož pravou povahou je utrpení. Tento symbolismus je vyjádřen pomocí řady piktogramů, které by měly působit jako mocný mnemonický prostředek pro vážné praktikanty i laiky. Staří mistři předepisovali aby člověk přemýšlel o tomto diagramu a zaměřoval se na něj ve dne v noci dokud nezapomene jeho význam. Podle Šrí Dharmakítiho: „Člověk by měl silně a vážně kontemplovat o smyslu tohoto kola. Je-li to možné, měl by si vzít jeho obraz, pokud je to nezbytné v osamoceném útulku, dokud ho jeho význam neprostoupí. Jakmile se to stane, přání osvobodit se z tohoto nesmyslného utrpení je pak samovolné a stálé. Vhodný příměr je nemocný, který poté co trpěl dlouhodobou bolestivou chorobou, objevil po důkladné lékařské prohlídce, že příčina jeho nemoci spočívá v součásti jeho běžné stravy. Takový člověk by se okamžitě pokoušel závadu odstranit.“ Tolik Nithin Kumar.

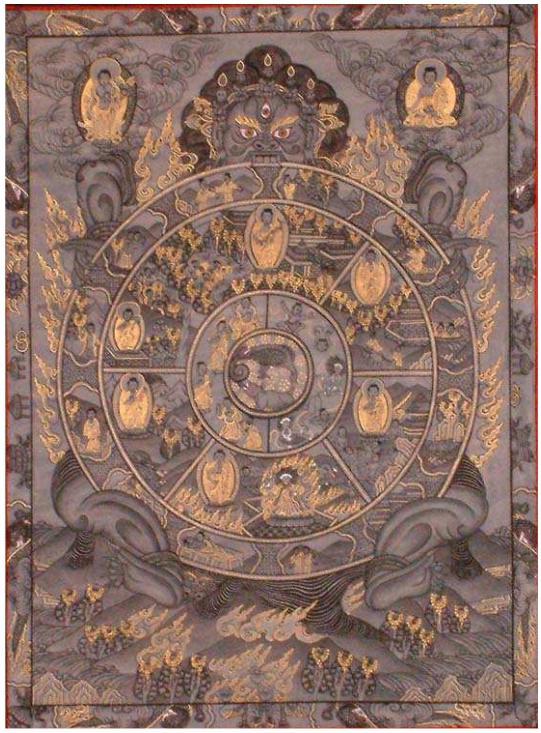
Na následující straně jsou ještě další verze tohotopozoruhodného Kola (obr. 53-56).

Obr. 53



Obr. 54

Obr. 55



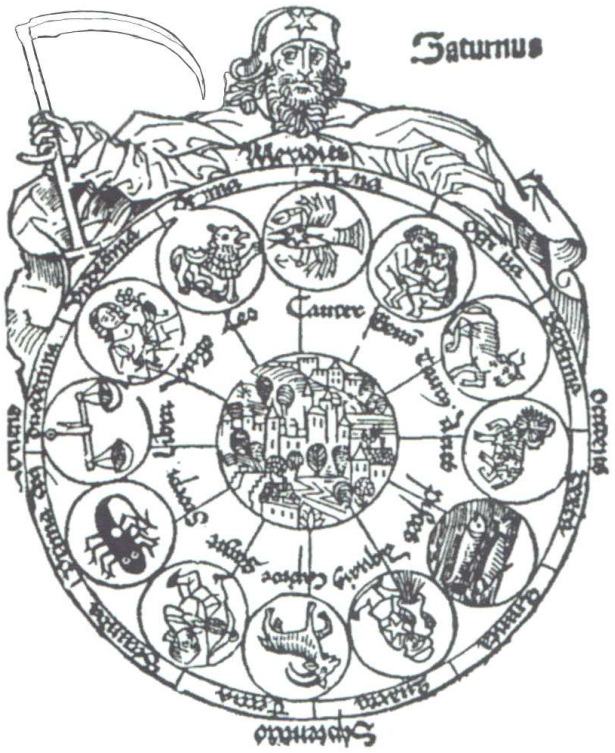
Obr. 56

Zjevně není třeba dále potvrzovat, že „pro buddhismus je příznačné, že tíhne k podobenství, k obrazné metafoře a k přirovnání.“ [25]

[25] - Jakovlev, Jevgenij Georgijevič: *Umění v zrcadle světových náboženství*, Praha, Panorama, 1983, s. 164

Ničitel, Smrtonoš, Pán času – čas sám držící pevně v rukách disk všech životních stádií se objevuje v jiné době a na jiném místě, ovšem se zarážející podobností.

Tento obrázek (obr. 57) jsem objevil na obálce knihy o astrologii *Nový pohled na starého ďábla* od Liz Greeneové, pojednávající o postavení Saturnu v horoskopech. Shoduje se ve významu i kompozici.



Obr. 57

Velice příbuzný je tomuto vrchnímu motivu z Kola života zurvánovský typ ztvárnění času. Tibetského Kola života si všimnul i Brandon, celé čtvrté kapitole své knihy *Time, History and Deity* dal název *Čas jako žalostné utrápené kolo a jako iluze*

, ve které pojednává hlavně o cyklické koncepci času (mýtus věčného návratu) a v jejím závěru o času jako iluzi ve východních náboženstvích. Buddhistické pojetí času přibližuje nejlépe Cassirer: „Buddhovo učení podržuje z nazírání času pouze okamžik vzniku a zániku: všechno vznikání a zanikání však pro něho znamená především a bytostně bolest. Vznik utrpení je trojnásobnou žízní: žízní po rozkoši, žízní po stávání a žízní po pomíjivosti. Zde se odhaluje *nekonečnost* bytí, jež je bezprostředně

uzavřena ve formě času všeho empirického dění, a je naráz obnažena její bezútěšnost a bezsmyslnost. Samotné stávání nemá žádný konec, a tedy žádný cíl, žádný *telos*. Pokud jsme vpleteni do kola osudu, potud námi neúprosně a bez ustání otáčí, nevyhnutelně a bezúčelně zároveň.“ [26]

Ukázali jsme v této kapitole starý způsob zobrazení času pomocí zástupného symbolu na základě významové spojitosti – metafory (nejčastěji personifikace), a také to,

že bylo nasnadě také užití ztvárnění toho, co zbyde v budoucnu z lidských těl. Stejně jako ve skupině obrazů zbožštění času i mezi metaforickými zobrazeními se objevila překvapivá shoda – kompozičně i významově shodný typ Vládce – personifikovaného času, který ve svých rukách drží lidský čas se všemi jeho fázemi (způsoby) ve tvaru kruhu.

[26] – Cassirer, Ernst: *Filosofie symbolických forem*, sv. II, Praha, Oikoymenh, 1996, str. 148

2.4 Časová sumace

Sandro Botticelli – Příběh Nastagia degli Onesti

Tato kapitola vlastně nepojednává o primární tématizaci času, čas je zde pouze obsáhnut (a to zcela odlišně než metaforickou ilustrací nebo alegorií) a je významnou součástí skladby obrazu, přičemž tématem je nějaký děj. Obrazy s časovou sumací jsou tak zpravidla narativní.

Vybraný cyklus čtyř obrazů, ze kterého reprodukuji pouze triptych umístěný dnes v madridském Pradu [27], v sobě představuje formálně spojení dvou jmenovaných kategorií způsobu zobrazení času (obr. 58, 59 a 60 na předchozí straně). Je to juxtapozice, princip komiksu – na každém následujícím obrázku vidíme pokračování děje v čase a časová sumace, jelikož na prostředním z nich jsou dvě fáze úprku pronásledované dívky a při pozornějším pohledu spatříme pozorovatele hrůzné scény rovněž v několika pozicích, které shrnují (sumují) jeho různé polohy v čase (a krajině) do jednoho formátu. Na ploše malby jsou od sebe před chvílí utíkající a nyní ležící tělo mladé ženy vzdálené jen malý kousek. Tak i stejný bílý kůň stojí na obraze opodál od „staršího“ sebe. Botticelli namaloval tyto v čase od sebe chvíli vzdálené fáze tak, abychom je viděli zřetelně obě – předcházející putuje mezi stromy zleva doprava směrem k nám Botticelli namaloval tento obraz v roce 1483 (1487) jako svatební dar Gianozza Pucciho a Lucrezie Biniové, na objednávku florentského vládce Lorenza Velkolepého (Medici).

Příběh, který ho k tomu inspiroval je sám o sobě dílem Boccaccia a částečně se odehrává v borovém lesíku u Ravenny. V Pijoanově pátém díle *Dějin umění* se dozvídáme, že Nastagio je zde náhle svědkem toho, jak jezdec „pronásleduje dívku, a když ji dostihne, vyrve jí srdce a hodí ho psům. Sotva se Nastagio vzpamatuje, vidí, jak se hrůzné drama v dálce opakuje. Jezdec je jeden z jeho předků, kterého pohrdání jisté krásky dohnalo k sebevraždě, a nyní si odpykává boží trest – musí svou milovanou pronásledovat a zabíjet tolik let, kolik měsíců se ona vysmívala jeho lásce.“ [28]

„V třetí scéně … pořádá hrdina příběhu na počest Paola Traversariho, jehož dceru miluje, hostinu přímo na místě, kde předtím spatřil onoho jezdce a dívku. Uprostřed

[27] - čtvrtý je ve sbírce Watney v Charlbury

[28] - Pijoan, José: *Dějiny umění*, Praha, Odeon, 1979, sv. 5, str. 255

hostiny se zjevení opakuje a Traversariho dceru tak vyděsí, že se bez otálení vdá za Nastagia.“ [29] Proč přistoupil autor k takovému způsobu zobrazení? Potřeboval odvyprávět celou historii v co nezkrácenějším podání, aniž by ztratila srozumitelnost? Jistě ho k tomu inspirovala samotná temporální zápletka příběhu. Je nutné podotknout, že sice platí, že čas vyprávění na trojici pláten jde po sobě, jak má, ale fáze zjevení samotného jsou vlastně zpřeházené. Pruh látky, obepínající vražděnou dívku při pohledech zblízka také nezachovává časový sled. Toto rozmístění jednotlivých časových úseků legendy ji ale nijak neproblematizuje pro běžného diváka. (Tento nesoulad zřejmě poukazuje na mnohočetné opakování trestu každý rok, potom by se zde objevoval na jednom formátu jako zjevovaný tento a zároveň jiný rok. Byla by to složená časová sumace.)

Pokud jsou všechna tři plátna nad sebou, jako na straně 58, dochází k zajímavému jevu – vrcholky stromů ze třetího obrazu jakoby prorůstaly v podobě nízkých keříků na obraze druhém, a stejně tak nejvyšší strom na druhém obraze se transformuje – prorůstá v pařez do prvního obrazu. Tato podivná kontinuita není náhodou, ale hříčkou s fázemi ve vývoji stromů – snad metaforou plynutí času a života.

O časové sumaci píše ve své knize *Jazyk malířského díla* sovětský teoretik Žegin.

„Tak jako každý dynamický jev, i dynamika zorného pole postavení diváka se uskutečňuje v čase. Obsáhnutí v prostoru je zároveň také obsáhnutím v čase. Provádí se sumace časového momentu předcházejícího a následujícího, to znamená vyjadřuje se trvání, udávající charakter formě zobrazení. … Dva časové body malířského díla se podrobují sumaci, jsou vnímány současně, jinými slovy, objevuje se „časový posun“ nebo „časové překrytí. Má-li být převeden nějaký proces nebo děj, jsou zachyceny dva jeho okamžiky – předcházející a následující – s pominutím určitého množství momentů nebo stavů mezi tím. Sledujeme-li na obraze nějaký proces nebo děj, pak můžeme se vší rozhodností konstatovat takové „časové překrytí“ nebo obsáhnutí většího časového úseku“. [30] Jako příklady uvádí středověké pravoslavné obrazy Jana Křtitele, kde vidíme současně rozmáchnutí meče nad mučedníkovou hlavou a uťatou hlavu na míse, pětinohého „asyrského býka“, ruské ikony Boží matky Tříruké.

---

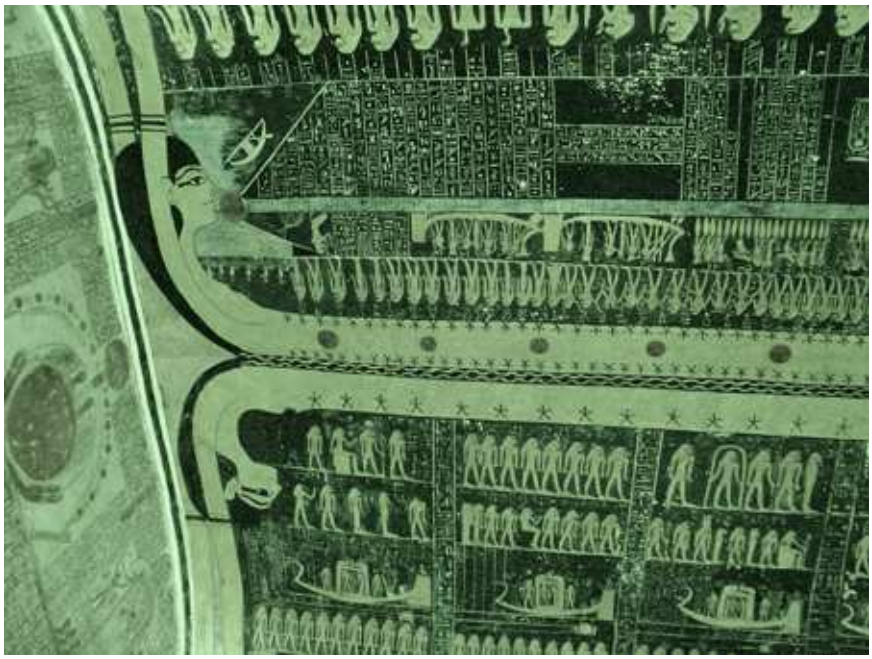
[29] - Pijoan, José: *Dějiny umění*, Praha, Odeon, 1979, sv. 5, str. 257

[30] - Žegin, Lev Fjodorovič: *Jazyk malířského díla (Konvencionální povaha umění minulosti)*, Praha, Odeon, 1980, str. 81

„Proces redukce časového obsáhnutí se bezprostředně pojí s osvobozením věci od přetíženosti hmotou. Obraz se začíná hýbat, ale jsou to pohyby ještě velmi pomalé – tak je tomu v renesančním malířství. Proces redukce časového obsáhnutí probíhá dále až do devatenáctého století. V devatenáctém století se dva časové body, které časové obsáhnutí vymezují, stále více sbližují, až konečně splynou do jediného krátkého „impresionistického“ okamžiku, jemuž odpovídá jediný nehybný zorný bod lineární neboli normální perspektivy. Organizující zpomalení tempa zobrazených pohybů se tady vytrácí; nastupuje princip „všechno jako v životě“ – chaos nejrůznějších pohybů jak hodně rychlých, tak zpomalených.“ [31]

Jednu z prvních časových sumací v umění lidské civilizace patrně užili Egypťané. Během svého výletu po středním Egyptě vyfotografovala Veronika Bromová v denderském chrámu bohyně Hathor výjev na jednom ze stropů, na kterém putuje jakýsi disk nitrem ženské postavy, která se klene nad horizontem, opírajíce se o ruce. Jde o mytologickou animaci pohybu slunce během dne nebo noci, kdy jej pozemšťan nemůže vidět a to zcela ve smyslu časové sumace. (obr. 61) Na stropě jsou tyto ženské postavy dvě, jsou spojené zády dvojitou vlnovkou, která připomíná páteř, to by znamenalo, že jsou to dvě poloviny jednoho těla, pohled dovniř. Zatímco na podkladě jedné poloviny těla se odehrává pohyb (patrně slunečního) disku lemovaný po obou stranách řadou pěticípých hvězd, na podkladě druhé poloviny je přítomna pouze jedna řada pěticípých hvězd. Pravidelná řada může být především jakýmsi měřidlem, je to tedy měřidlo pohybu slunce v noci? Co přesně hieroglyf takové pěticípé hvězdy znamená? Co představují paralelní „poloviny“ ženského těla – jde o den a noc? Jsem nucen nechat tyto otázky bez odpovědi. Každopádně řady stojících postav postavené rovnoběžně s břichy ženských postav připomínají soupisy vládců a dynastií na nástěném reliéfu, který uvádí Brandon. Temporální obsah této fresky je jasně zřetelný.

[31] - Žegin, Lev Fjodorovič: *Jazyk malířského díla (Konvencionální povaha umění minulosti)*, Praha, Odeon, 1980, str. 84



Obr. 61

Dalším příkladem časové sumace, navíc se symbolickým posunem mezi fázemi, je obraz Fridy Kahlo *Sebevražda Dorothy Haleové* z roku 1939, olej na masonitu s pomalovaným rámem (obr. 62).

Zde malířka neměla za úkol popsat složitější děj, ale spíše tragické emoce, vyplývající z hrůzného činu Dorothy Haleové, prominentní nóbl dámy, která do svých třiatřiceti ztratila tři manžely. Měla prý herecké ambice, ale malý talent a tak ji navzdory její kráse Hollywood odmítnul. Proč Kahlo namalovala sebevražedkyni, se kterou měl poměr její manžel Diego Rivera, vlastní obličej? Identifikovala se s ní, protože i ona poznala v životě nesmírnou bolest? Před třemi lety se v kalifornském San Diegu hrála pod názvem *Recuerdo* (památka, připomínka) divadelní hra, ve které se odehrává souboj Fridy s duchem Dorothy, které autorka vysvětluje proč jí na obraze dala svou podobu. Když uvažovala, že i ona své utrpení skončí jednou provždy, přenesla nakonec vlastní trýzeň na plátno v podobě rozbitého těla vdovy Haleové a sama zůstala naživu. Podle recenzí soudím, že obraz dopadl lépe než představení. Vidíme tu ženu když padá ze šestnáctého patra a ženu, když již dopadla na chodník. Naproti Botticelliho postavám, které právě díky jejich oblečení na obrazech identifikujeme, jsou šaty padající a ležící postavy odlišné. Je jasné, že důvodem je to, že Dorothy v černých šatech je již mrtvá, zatímco před tím v bělavých šatech ještě žije. Ovšem je

známo, že Dorothy v černých šatech již vyskočila, jsou to tytéž luxusní černé šaty Madame X od firmy Bergdorf Goodman, které si za nepříjemného nedorozumění den před sebevraždou Dorothy koupila. [32] Drobná postava hned pod oknem je ostatně má také, i když možná jen proto, aby byla na bílé stěně domu vůbec vidět. [33] Ozdoba či brož na její hrudi by také spíše než na šaty symbolické odkazovaly na šaty konkrétní.

V okamžiku letu by pak nešťastná žena měla symbolicky bílý oděv, oděv anděla svobodného ve svém činu.

Na rámu byl údajně nápis „Sebevražda Dorothy Haleové, namalovaný na žádost Clare Boothe Luceové pro matku Dorothy“. Na popud Clare, která byla obrazem znechucena, byl odstraněn.

Dochovaný červený text ve španělštině dole na obraze znamená: „Ve městě New Yorku, jedenadvacátého dne měsíce října, 1938, v šest ráno, paní Dorothy Hale spáchala sebevraždu skokem z nejvyššího okna budovy Hampshire House. Na její památku namalovala tento obraz FRIDA KAHLO.“ [34]

Obr. 62

[32] - zdroj: http://members.aol.com/fridanet/suicide.htm

[33] - takový postup nás může odkázat na problematiku procesu tvorby samotné, která s temporálním aspektem úzce souvisí. Kreativita se naplňuje v čase, kde je autor konfrontován s novými zkušenostmi kompozice a barvy, které si dříve než nastaly nedovedl představit.

[34] – zdroj: http://wside.k12.il.us/phs/vam/Project/fkcritsuicide.html

Ze současnosti bych uvedl *Hřbitov* Romana Trabury (obr. 63) balancuje mezi časovou sumací a juxtapozicí (resp. přesahuje, jak je obvyklé, do obou dvou). Tento diptych na sebe totiž ve větvích stromu z pravé poloviny navazuje, ale dole je zcela jistě jiný chodník. Když se v prostoru pokusíme zorientovat pomocí kaple a ohniště, zdá se, že postava staré paní se nejprve vydává ke svému hrobu a poté se od něj vrací (tomu by odpovídala i uběhnutá dráha slunce i stíny), ale jak vysvětlit, že se oheň přemístil zpoza nameteného listí na dlažbu, dál od svého původního místa? Anebo se jedná o dvě různá ohniště? Pokoušel jsem se kontaktovat autora, abych se zeptal jeho osobně, ale bohužel neúspěšně. Zůstane tedy u toho, že zvláštní prorůstání stromů dvou časově zřejmě vzdálených rovin do jedné, je prakticky shodné s tím u Botticelliho. Domnívám se, že alespoň u jednoho z malířů vyšel tento prvek ze samotného procesu malby, i když někdo by jistě rád věřil, že se tím symbolickou formou pokoušeli sdělit něco hluboce mystického o povaze časoprostoru.

Obr. 63

2.5 Stáří a zmar

Dürer – *Matka* a Goya – *Obvinění času*

Obr. 64

Obr. 65

Za zástupce kategorie stáří a zmar (m) v podání lidské figury jsem vybral Dürerovu kresbu *Matka* (obr. 64) a Goyovu kresbu *Obvinění času* (obr. 65). Albrecht Dürer (1471–1528) nakreslil roku 1514 svou stařičkou nemocnou matku. Vidíme na ní hned několik znaků stáří. Na druhém díle, s explicitně podaným titulem, vidíme starou bosou ženu, jejíž bezzubá čelist vystupuje z hlavy s prořídlou kšticí. Stařena sedí na zemi, opírá se pravou rukou o zem a levou se drží za hlavu. Vypadá to, jako by zrovna spadla na zem a uhodila se do hlavy. Hledí směrem „do budoucnosti“ a její pohled říká: „Cos mi to udělal, pane času? Ještě před chvílí jsem byla mladá holka!“ Šaty jakoby jí z té doby ještě zbyly, čas ji povalil a následuje už jedině smrt. Goyovo pozdní období je známé svou morbiditou.

Oba obrazy ukazují realistickou formou skutečnou podobu stáří, neradostného období lidského života ke kterému všichni spějí. Ukazují expresivně nemoc, smutek, nostalgii po mládí, které k podzimu života patří a oba jasně pokazují na časovou „hmotu“ *před*.

Dramatickým příkladem zmaru ve figurálním podání je další Goyův obraz, *Saturn požírající jednoho ze svých synů* (obr. 66). Dobře známý mytologický obraz boha-času, který ze strachu, že jeden ze synů se ujme jeho vlády, je všechny pozřel představuje zbožštění času, smrt (mrtvolka malého dítěte) i akt zmaru. Spisovatel popsal zajímavý moment Goyovy motivace: „Jeho nový obr, to je pro jeho stěnu to pravé. Ten je něco jiného než obr, kterého až dosud tak často vídával a posmíval se mu a čáral ho do písku. Také ten nový bude strnulý obr. Ale lačný a nebezpečný, možná ten, který požírá Odysseovy druhy, nebo snad ten, Saturn nebo jak se jmenuje, démon času, který polyká vlastní děti. Ano, takový lidožravý obr patří sem, na stěnu jeho jídelny. Dříve se mu občas připletlo do cesty polední strašidlo „El Yantar“, a on se ho bával a vyhýbal se mu, ačkoliv to je démon vlídný, mírně se usmívající; nyní je tak daleko, že se už nebojí ani „El Jayana“, toho hloupého nebezpečného neřáda. Naopak, chce si na něho přivyknout, chce ho mít ustavičně na očích, toho „Ogro“, „Coloso“, „Gigante“, toho obra, který žere, hltá, žvýká, drtí a který nakonec sežere i jeho samého. Všechno, co na světě žije, všechno žere a je požíráno. Tak je to správné a to chce mít na očích, dokud jemu samému je ještě dopřáno žrát. A má ho mít na očích taky ta hrstka přátel, kterým dovoluje zasednout ke svému stolu. Kdo se na jeho Obra podívá, ten má dvojnásob palčivěji a šťastněji vnímat, že je dosud na živu. Všechny sežere ten Ogro, všechny, Miguela i Lucíu i Augustína i doňu Felipu, tu krásnou majitelku knihkupectví. Ale prozatím žere člověk sám a žije. Tělem mu kolotá síla. Člověk cítí, že má nad tím strnulým obrem na stěně tisícinásobnou převahu. Vidí do něho skrz naskrz, celou tu jeho všemocnost i bezmocnost, celou jeho nebezpečnou zlovolnost i žalostnou směšnost. A člověk si může jeho strnulost a žravost a záludnost dobírat a odbývat ji a zlehčovat, dokud sám sedí u stolu a žere. A tím obrazem na stěně se může člověk tomu hloupému lidožroutu vysmát dopředu až za vlastní smrt.“ [35]

[35] - Feuchtwanger, Lion: *Goya čili Trpká cesta poznání*, Praha, Obelisk, 1973, str. 514-515

Obr. 66

V nefigurální pozici bych zmínil romantickou krajinomalbu – K. F. Lessinga *Stromy dobývají hřbitov a ruiny* (obr. 67). Obrazů ruin starých měst existuje velké množství. Tato tendence se objevuje výrazným způsobem již dvě století před Lessingem v baroku: „…motivická volba hřbitovů, zřícenin – zanikající lidské výtvory – protiklad pomíjivého lidského a věčně se obnovující přírodě: J. Van Goyen, A. van der Neer, marinisté S.J.Vlieger, W. van de Velde ml., J. van de Coupelle)“ [36]

Německý malíř Karl Friedrich Lessing (1808 – 1880), představitel düsseldorfské školy, namaloval tento potemnělý obraz 28. září 1826 jako osmnáctiletý mladík inspirován malbou Jacoba Van Ruisdaela s názvem *Židovský hřbitov*. Do rozpadlých zřícenin se vrací vegetace, lidmi neudržovaný hřbitov je znovu obsazován, nad jedním z hrobů medituje rytíř, v pozadí stojí středověká kaple. Obraz je dnes umístěn v Louvru. Představuje typickou malbu z repertoáru historismu. Oproti zátiším Vanitas je tu patrný děj změny, který má navíc symbolický význam (rozpad lidských připomínek zesnulých). Dramatické nasvícení vyvráceného náhrobku ve středu obrazu působí jako

[36] Baleka, Jan: *Výtvarné umění*, Praha, Academia, 1997 (heslo Baroko)

světelný kužel na jevišti v divadle a přivádí mysl diváka k pravému významu díla, jímž je zmar, rozpad, destrukce (zde navíc starého hřbitova).

Obr. 67

Stáří a zmar jsou neradostné motivy připomínající plynutí času, které jsou spojeny se silnými emocemi. Nebudeme daleko od pravdy, když je nebudeme zakrývat a potlačovat, ale připomínat si je v kultivované, povznesené formě, abychom se s nimi dovedli vyrovnat.

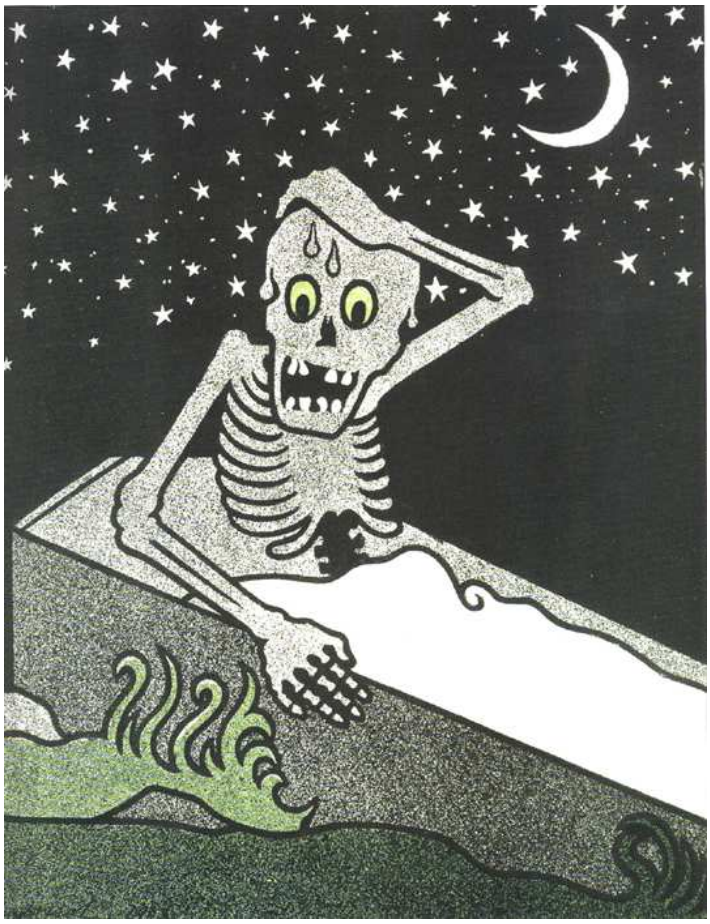
2.6 Smrt

Obr. 68

Smrt v umění je téma dostatečně široké na nespočet samostatných pojednání, existuje tlustý svazek např. jen o barokní náhrobní skulptuře na našem území. Kardinálním temporálním problémem z lidského hlediska je samozřejmě právě smrt. Zmíním se především o fenoménu *danse macabre*. (fr.: „hrůzný, strašný tanec“) Tento umělecký žánr byl pravděpodobně „vynalezen“ ve Francii. První malba tohoto typu z pařížského Hřbitova neviňátek z roku 1424 byla zničena, známe ji jen z reprodukce v knize Guyota Marchanta z roku 1485. Podle této vznikly následně fresky v Londýně (kolem r. 1430) v Baselu (první r. 1440, druhá r. 1480), La Chaise Dieu (mezi 1460-1470) a z Lübecku (1463). Známe řadu vyobrazení tohoto tance z rukopisů a řadu *strašných tanců* namalovali slavní umělci jako např. Hans Holbein mladší, Daniel Nikolaus Chodowiecki nebo Johann Elias Ridinger. Jedná se o výjevy, na kterých tančí příslušníci určité společenské vrstvy se smrtí v podobě kostlivců nebo na kost vychrtlých postav. Byly většinou malovány (méně často vytesány) na vnější zdi klášterů, rodinných kaplí, kostnic a uvnitř některých kostelů. [37]

[37] - zdroj: http://www.geocities.com/ppollefeys/dance.htm

Vybraný obrázek je z fresky v královopolském kostele v Brně. (obr. 68). Tyto výjevy jsou téměř vždy groteskní, až humorné – pinožící se kostřičky se potřeštěně usmívají a celé to vypadá jako náramná legrace, přestože mají svůj původ v morových ranách, které drtivě zasáhly Evropu v polovině 14. století. Recenze v Mladé frontě Dnes ze 12. března 2005 na novou knihu Normana F. Cantora *Po stopách moru* (BB art, Praha, 2005) naznačuje, že vzhledem k rozsypání některých dogmat, které paradoxně epidemie moru přinesla, nabral starý kontinent novou dynamiku v myšlení a umění - humorné vyznění fresek *danse macabre* by tak tudíž nemuselo být zcela rozporné.

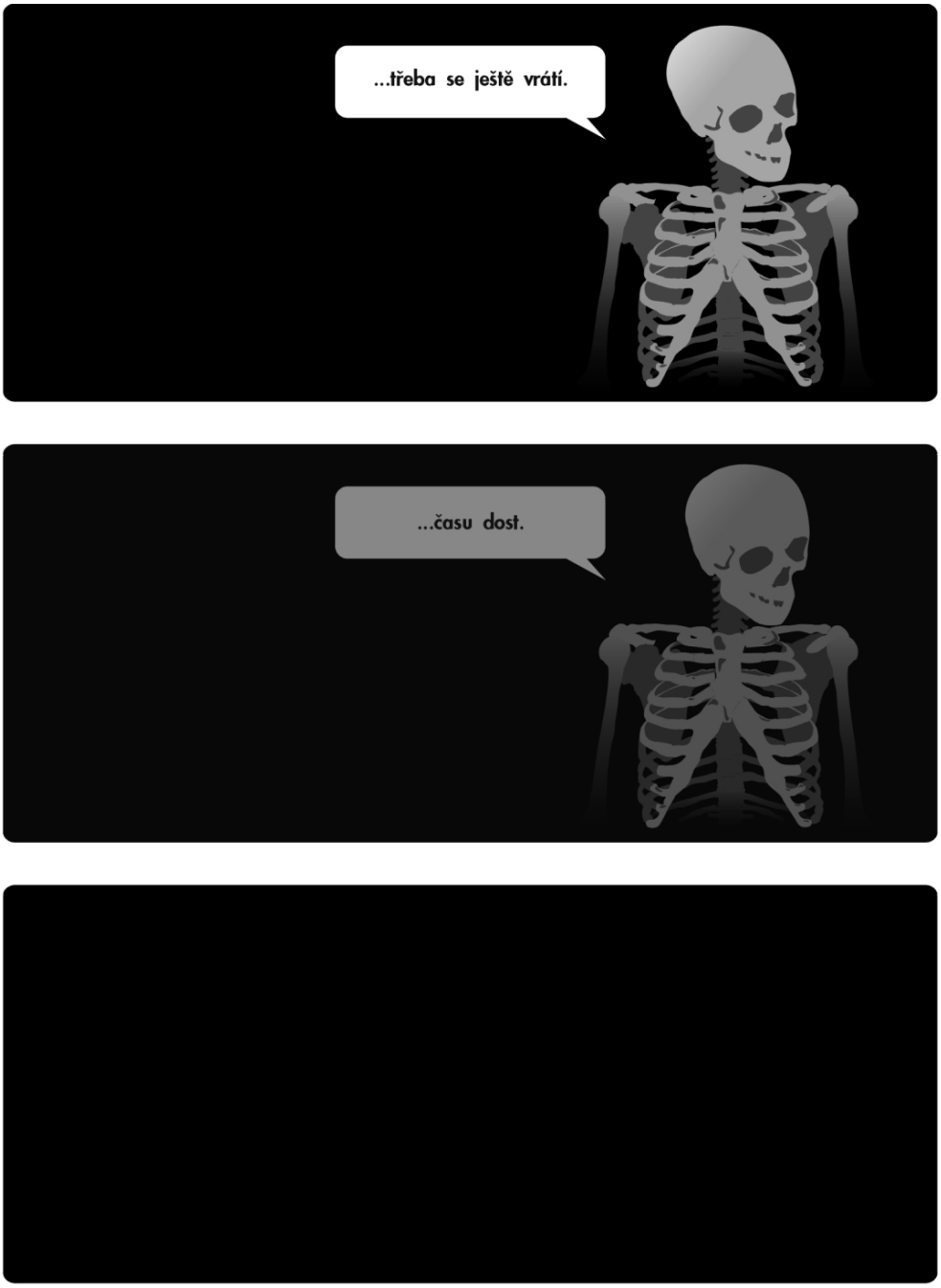


Zdálo se mi, že jsem naživu! Obr. 69

Humor v pohledu na smrt a všeobecnou pomíjivost je obsažen i v karikaturách francouzského kreslíře Gustava-Henri Jossota (1866-1951). Takovouto bláznivou litografii vytvořil v roce 1904 pro 156. číslo *L'Assiette au Beurre*, na tu dobu nejlépe placený, ručně vyhotovovaným magazín s výrazně anarchistickým směřováním, kam

příspívali také Kupka a Hradecký (obr. 69). Jossot si „už v 90. letech vytvořil styl založený na zjednodušené obrysové linii, který znamenal průlom v celosvětovém měřítku a pro nějž se stal proslulým i v Čechách“. [38]

Francouzskému výtvarníkovi je po sto letech velice blízký Pavel Švec (obr. 70-77).



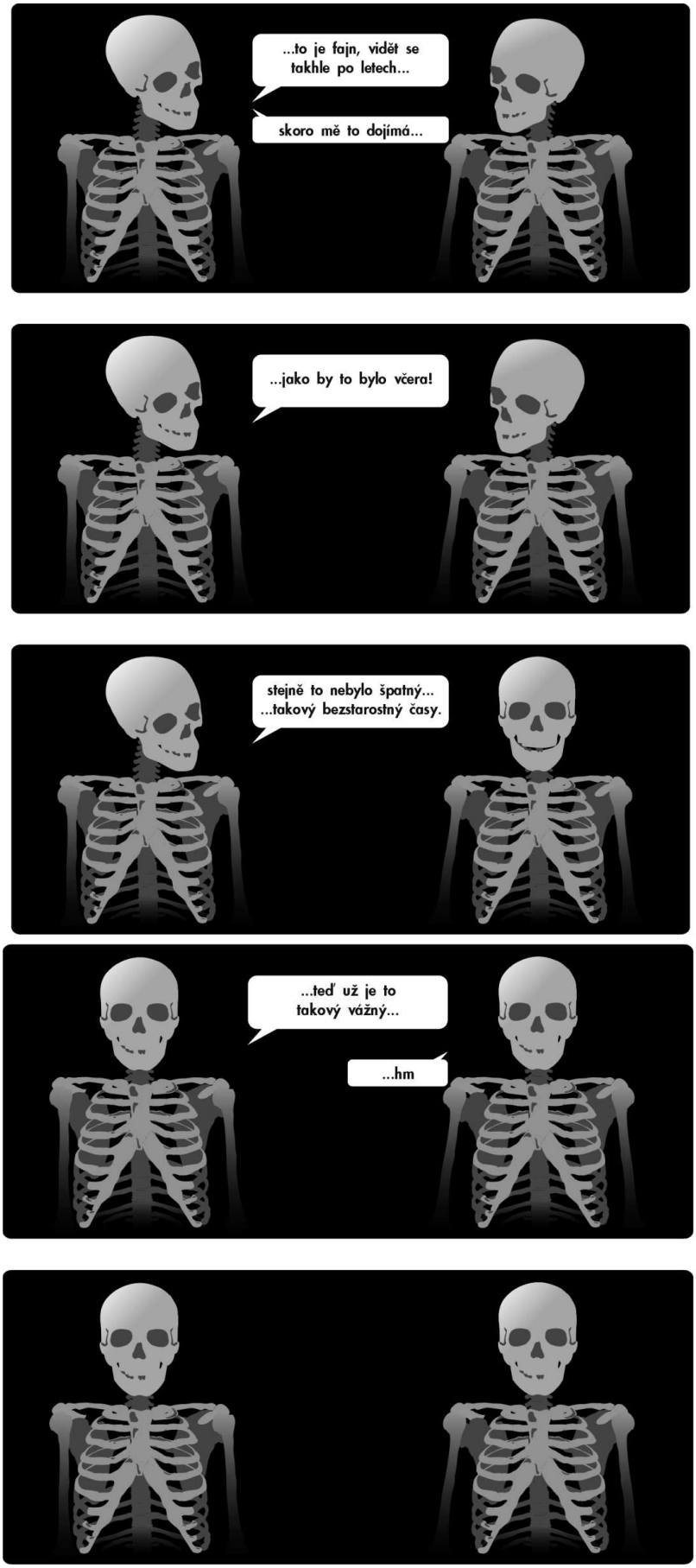
Obr. 70-72

[38] - *A bas le monde ancien! Ať zhyne starý, podlý svět!* (Katalog výstavy uspořádané ke 100. výročí založení *L'Assiette au Beurre*, Vysoké Mýto, 2001, str. 26

V době konzumní dochází v řadě společností k potlačení smrti v kolektivním povědomí, pohřby se odbývají rychle a hygienicky v krematoriích, stoupá počet lidí, kteří si v krematoriu nevyzvednou popel svých blízkých, který je následně rozprašován na rozptylových loučkách. Souvisí to s všeobecnou krizí času.

Známé cukrovinky se dnes v supermarketech neprodávají pod názvem rakvičky, ale vaničky!!! Jakoby jakékoli zmiňování pomíjivosti, konečnosti - zkrátka omezení lidského času bylo v rozporu z atmosférou svědčící nakupování, odbytu zboží a tvorbě zisku. Naopak se pomocí tlumené popové hudby z rádií, barevné výzdoby, reklam propagovaných mladými perspektivními lidmi a rafinovaného obalového designu vytváří bezčasí povrchní radostnosti, v níž snadno dochází k zaujetí mysli nakupujícího výhradně produktem, za který má zaplatit. Vhod přichází zkrácení času nákupu, odbavení u pokladny, zkrácení čekání pomocí vhodně naprojektovaných eskalátorů, blízkých parkovišť atd. Stovky miliard ročně padnou na zbržďování účinků času na vzhled lidí. Tento průmysl každodenně mocně útočí v podobě televizní a časopisové reklamy. Kosmetický a lékařský výzkum přichází měsíc co měsíc s novými pleťovými krémy, které lépe a účinněji vyhladí vrásky a způsobí mladistvý vzhled kůže. Stejně tak roste zisk v plastické chirurgie.

Vytěsňování smrti a smrtelnosti z kolektivního povědomí ovšem vede podle všeho u jedinců i celých společností k různě hlubokým traumatům. Humor je svéraznou formou jejich transformace.


...to je fajn, vidět se takhle po letech...
skoro mě to dojímá...
...jako by to bylo včera!
stejně to nebylo špatný... ...takový bezstarostný časy.
...teď už je to takový vážný...
...hm

2.7 Kontrast

William Gerard Barry – *Čas letí*

Obr. 78

Tento obraz irského malíře Williama Gerarda Barryho (1864-1941) z roku 1887, umístěný dnes v irské Crawfordské městské galerii umění nám poslouží jako příklad kategorie kontrastu (l) (obr. 78). Vidíme zde v záři večerního slunka děti hrající si v trávě a opodál stojící babičku, která na ně dohlíží, opírá se o hůl a vzpomíná na bezstarostné časy svého dětství, které jsou nenávratně pryč. Podobně zaměřený obraz namaloval i Brendekilde, Le Nain nebo Rembrandt.

Dílo na obr. 79 vytvořil v roce 1517 švýcarský malíř Niklaus Manuel zv. Německý (1484-1530). Je to jiný typ kontrastu, motiv, který má kořeny v řeckém mýtu o únosu Persefony vládcem podsvětí Hádem jako obraz archetypu kontrastu mezi Erótem a Thanatem, resp. Láskou a Časem, pomíjivostí (viz. kapitola o alegorii). Objevuje se v malířství konce 15. století a svého vrcholu nabývá v Německu za renesance. [39]

[39] - zdroj: http://www.geocities.com/ppollefeys/maiden.htm

Obr. 79

Obr. 80

Andyho Warhola (1928-1987) fascinoval podle jednoho televizního pořadu temporální fenomén *přechodu*, tlusté čáry mezi životem a smrtí. Proto ho zajímaly fotky sebevražd. Tento monotyp na papíře (obr. 80) s prostým názvem *Sebevražda* je z roku 1964. Je na ní zachycen muž skákající z výškové budovy. (Tento výrazný moment přechodu se jasným způsobem ukázal i v obraze sebevraždy od Fridy Kahlo.)
Warhol trpěl mimo jiné obsesí magnetofonového nahrávání, získal takto přes 3000 magnetofonových kazet. Toužil se stát strojem, točil mnohahodinové filmy o ničem – záznam věže 8hodin (Ve filmu říká: „Nemám žádnou paměť, každý den je jako ten druhý, každá minuta je jako první minuta mého života proto jsem se oženil s magnetofonem, moje hlava je jako magnetofon s jediným tlačítkem – vymazat.“)
„Každý kdo si zaznamenává vše co se kolem něj děje, se tím nějak brání smrti. Toto se neztratí, toto zůstane zachováno.“ – říká dále ve filmu Warholův přítel. I jeho smrt byla popřením jedinečnosti okamžiku, protože zprávu o ní slyšel sám Andy Warhol poté, co ho postřelila prostitutka a spisovatelka Valerie Salenas, pak ještě tuto zprávu v televizi jednou opakovali.
Jeho serigrafie Krista znamenají popření jedinečného neopakovatelného „momentu“:

Syna Božího, jediné Marilyn, jediného předsedy Maa…

Společné malování s Basquiattem představuje jedinečné náhody připomínající samotnou podstatu malování jako dynamického jevu, kreativně naplňovaného v čase.

2.8 Časoměrné atributy

Aristoteles kdysi napsal, že čas je počítaný pohyb. Jan Sokol ve své knize *Rytmus a čas* rozebírá princip řady časoměrných přístrojů v souvislosti s filosofickým a řemeslným pokrokem dané doby. Pokrok byl následně umožňován existencí takového přístroje. Vývoj stále přesnějšího a trvalejšího měřidla času souviselo se snahou vytvořit co nejpřesnější model vesmíru. „S nástupem renesance se však dostává do popředí ještě jiný cíl: domácí orloj, orloj na stole a velmi brzy i v kapse.“ [40] Dnes je ciferník hodin primárním symbolem času a je také již od 18. století bohatě užíván v malířství. Stejné a snad ještě významnější postavení měly dříve přesýpací hodiny, které se dostaly i do počítačové ikony v podobě kurzoru v okamžiku, kdy je systém zaneprázdněn a uživatel je jím nabádán, aby dal přístroji čas, aby počkal.

„Starověku se někdy také připisuje vynález podobných hodin přesýpacích čili pískových. Ty však vyžadují baňky z čirého skla, jaké ani Římané vyrobit nedovedli. Podle Ernsta Jüngera, který tématu věnoval knížku, je to objev teprve středověký, vynucený podnebím za Alpami, kde voda v zimě zamrzala. Typický tvar vznikl slepením dvou hruškovitých skleněných baněk, mezi něž se vkládala membrána s malou dírkou. Značné zkušenosti vyžadoval i výběr a příprava písku, správné množství určil řemeslník zkusmo. Protože celek byl poměrně křehký a vratký, zasazoval se do dřevěné nebo kovové kostry, často bohatě zdobené. … Pro svůj charakteristický tvar a zřetelnou funkci, totiž stejnoměrné, hladké a neslyšné uplývání, se přesýpací hodiny staly od pozdního středověku univerzálním symbolem času. Od 14. století, kdy se poprvé objevují na obrazech, sochách a rytinách, až do konce barokní doby jsou však zejména velmi srozumitelným symbolem pomíjivosti, atributem smrti. Najdeme je na pražském orloji, na Dürerových rytinách na barokních náhrobcích a ještě i na rokokových výjevech z Arkádie.“ [41]

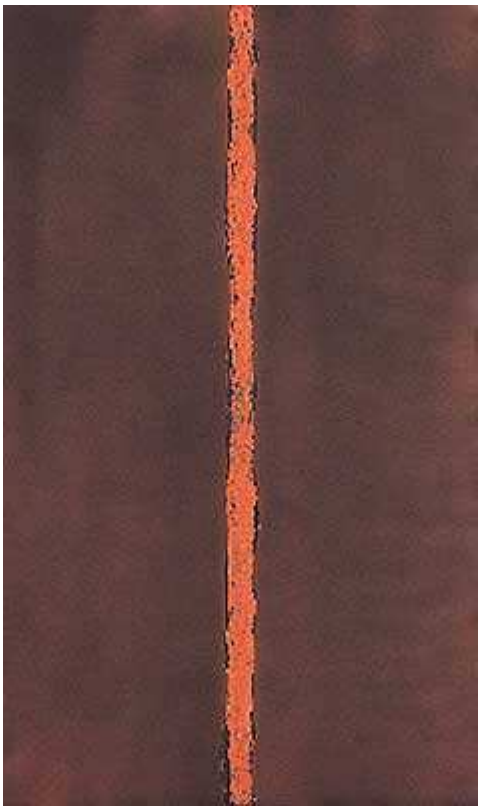
---

[40] - Sokol, Jan: *Rytmus a čas*, Praha, Oikoymenh, 1996, str. 98

[41] - tamtéž, str. 86

Ciferník se hojně objevuje například na obrazech Giorgia de Chirica a v kolážích dadaistů a surrealistů. Jedno malířské dílo s hodinami přesýpacími je reprodukováno i v této práci (obr. 20).

2.9 Barnett Newman



Obr. 81

V této kapitole se krátce podíváme na abstraktní malbu a její pojetí času. Jean François Lyotard napsal v souvislosti s obrazy Barnetta Newmana, z nichž jeden se jmenuje *Nyní*, (reprodukuji podobný obraz *Jednost* z roku 1948 – obr. 81) o čase následující: „Bylo by třeba rozlišit čas, který potřebuje malíř k tomu, aby namaloval obraz (čas „zhotovování“), čas nezbytný k tomu, abychom si toto dílo mohli prohlédnout a pochopit je („čas spotřeby“), čas, k němuž se dílo vztahuje (určitý okamžik, výjev, situace, řada událostí: čas diegetické reference, příběhu, který obraz vypráví), čas, který toto dílo potřebovalo, aby se po svém „stvoření“ dostalo k divákovi (čas jeho oběhu) a nakonec možná i čas, jímž toto dílo samo jest. Jakkoli je to princip poněkud dětinský, dovoluje vymezitodlišná „místa času“. To čím se

odlišuje Newmanovo dílo v souboru „avantgardního“ umění, a zejména v rámci amerického „abstraktního expresionismu“, není to, že by bylo posedlé otázkou času, protože tuto posedlost má společnou s mnoha jinými malíři, nýbrž odlišuje se svou nečekanou odpovědí: čas je obraz sám. Máme-li tento paradox nějak blíže charakterizovat a rozvinout, je třeba srovnat newmanovské „místo času“ s tím, které dominuje v obou velkých dílech Duchampových. *Velké sklo* a *Jsou-li dány* se vztahují k událostem, k „obnažování“ Nevěsty, objevování obscénního těla. Obě jsou jedním: událost ženství, skandál, kterým je „druhé pohlaví“.

Zatímco však ve „zpomalenosti ska“ k události ještě nedošlo; v křovinách za kukátkem již nastala. Obě díla jsou dva způsoby, jak reprezentovat anachronismus pohledu vzhledem k události obnažování. „Námětem“ malby je okamžik, jas zaslepující zrak, epifanie. Podle Duchampa však nelze tuto událost, „ženství“, postihnout v čase „mužského“ pohledu.“ [42]

Shodou okolností jsem před lety zpracovával seminární práci srovnávající jiná dvě díla Marcela Duchampa: *Akt sestupující po chodech* a *Jsou-li dány* (viz. příloha 5.6.4 na str. 120) Lyotardovu perspektivu jsem bohužel neznal, jistě bych ji ocenil. V kapitole *„Okamžik, Newman“* svých *Putování* Lyotard pokračuje:

„Z toho vyplývá, že čas, jehož je zapotřebí ke „konzumaci“ (k prožití, komentování) tohoto díla, je jakoby nekonečný: je vyplněn zkoumáním *výjevu* (duchampovský termín) samého, jehož je svlékání znesvěcující i posvátné *analogon*. Výjev či zjev znamená, že se děje něco, co je něčím jiným. Jak zobrazit jiné? To bychom je museli identifikovat, což je protiřečení. Duchamp organizuje prostor *Nevěsty* vzhledem k „ještě ne“, prostor *Jsou-li dány* vzhledem k „již ne“. Divák Skla čeká Godota; za dveřmi *Jsou-li dány* hledá divák zmizelou Albertinu. Obě Duchampova díla jsou jakoby spojnicí mezi zoufalou anamnézou Marcela Prousta [43] a Beckettovou parodií na očekávání. Cílem Newmanova obrazu není ukázat, že trvání přesahuje vědomí, nýbrž chce být samo událostí. ... Newmanův obraz je anděl. Nic nezvěstuje, je zvěstováním samým.“ [44] Celkem přesně se tu blížíme ke klíčovému pochopení obrazu jako času samotného, podobně o svých procesuálních kresbách hovoří Václav Stratil. Abstraktní expresionismus jako hnutí newyorských malířů padesátých a šedesátých let

---

[42] - Lyotard, Jean-François: *Putování a jiné eseje*, Praha, Herrmann a synové, 2001, s.110
[43] - viz. příloha na str. 89
[44] - Lyotard, Jean-François: *Putování a jiné eseje*, Praha, Herrmann a synové, 2001, s.110

20. století programově staví na „malbě sama o sobě“, kdy ovšem barevné skvrny nejsou pouze barevnými skvrnami, které ale mají tu moc vyvolat v člověku silný citový dojem. Ve svém statementu ze 7. června 1943 (publikovaném na web adrese: http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_Grnfthrs_fldr/g055_newman_who.html) společně s Adolfem Gotliebem a Markem Rothkem vyznává Newman, že „Není nic takového jako dobrá malba o ničem.“

Barnetta Newmana jsem si oblíbil před dvěma lety při práci na své bakalářské práci (obr. 82). (Na str. 115 je její obhajoba.) Přestože jsem celou dobu zpracovával svoji vizi času jako černobílého „pohybu“, rozmazaného prostoru „kolem mě“, vizi, která silně vyvstaval v mé mysli za zavřenýma očima a přestože by se například stěrkou rozmazané abstraktní oleje Gerharda Richtera mohly zdát díky formální podobnosti spřízněnější, převládala u mě tehdy jasně fascinace newmanovskou minimalistickou kontemplací.

Obr. 82

Jak píše Lyotard, Newmanova výtvarná poetika se liší od Duchampovy snahy analogické reprezentace faktu, že čas uniká vědomí tím, že nereprezentuje nějaké neprezentovatelné zvěstování, ale naopak je nechává, aby se prezentovalo. Právě po druhé světové válce nastala doba, aby se někdo k problému času postavil hluboce duchovním, nemetaforickým způsobem. To, jak to učinil Barnett Newman zasluhuje velkou pozornost. I francouzský filosof ale popisuje těžkosti, jaké čekají na

komentátora tohoto díla - „Popis je snadný, ale je plochý jako nějaká parafráze. Nejlepší glosou by byla otázka: „Co ještě říci?“, zvolání: „Ach!“ anebo výkřik překvapení: „Tak je to tedy!““ [45]

Jiné abstraktní obrazy času mohou stát na principu časové osy anebo stopy tahu, vytvářeného s ohledem na probíhající čas.

2.10 Totalitní režimy (manipulace s časem)

Světlé zítřky hlásá nadšeně propaganda každého totalitního režimu. Zvyšování výnosů, neustálé zlepšování kvality života, stále efektivnější a lepší výroba. Komunistické diktatury proletariátu a jejich systém centrálního plánování vynikají ve svém optimistickém výhledu do budoucnosti. Můžeme na nich vidět čínského předsedu Mao Ce-Tunga nebo Stalina, který je obklopen dětmi a dostává od nich květiny, při čemž je hladí po vlasech.

Na jiném obraze je tzv. první dělnický prezident Klement Gottwald s dítětem v náručí, shlížející z vysoké věže do optimistické dálky, do budoucnosti. Vůdci totalitářských zřízení mají zájem o budoucnost státu, o nejmladší generaci, mládež a děti, jsou tedy často zobrazováni jako dobráčtí starostliví strýčkové, kteří milují děti a jsou rovněž dětmi milováni. Tyto obrazy mají totožnou estetiku jako malůvky bezčasého Ráje v časopisech Svědků Jehovových. Na jednom komunistickém propagandistickém plakátě od soudruha Lavrova z roku 1950 se dozvíme, že *„Sny lidu se uskuteční“* (obr. 83).

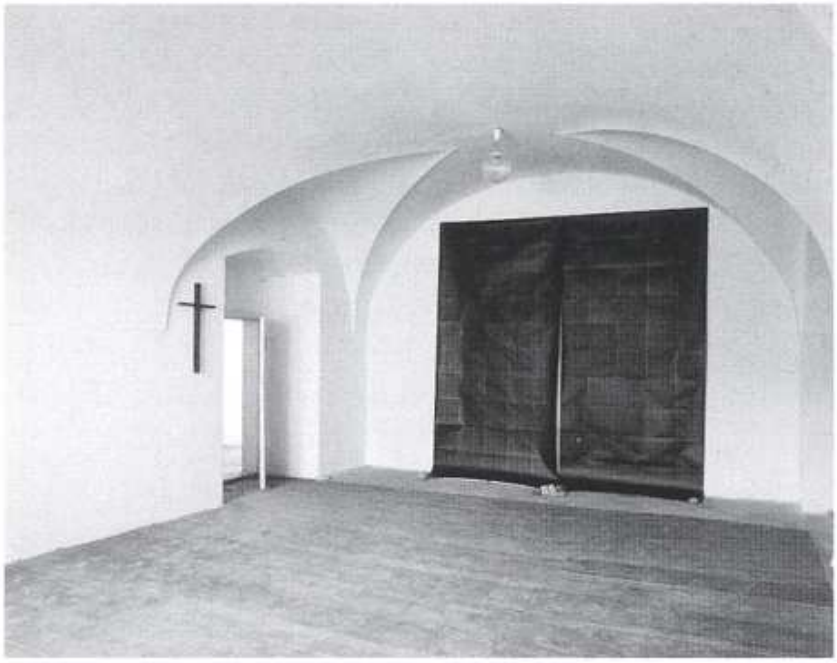
[45] - Lyotard, Jean-François: *Putování a jiné eseje*, Praha, Herrmann a synové, 2001, s.111

Obr. 83

Starší muž je v místnosti s mladým studujícím pionýrem, který shlíží dolů z okna na záliv, kam mu muž ukazuje, aby se podíval na výdobytky vědeckotechnického pokroku. Přestože jsou některé tyto obrazy řemeslně na velmi vysoké úrovni, je možné je v souladu s Kulkovými kriterii označit za kýč.

2.11 Proces

Václav Stratil – Černý diptych



70/ záběr z pracovní instalace Stratil – Šimotová v prostorách kláštera v Hostinném, 1988, pohled na *Černý diptych*, (1986-1988)

Obr. 84

Další typ představuje dokonale jedna epizoda v tvorbě olomouckého rodáka Václava Stratila (1950). Jeho *Černé kresby*, perokresby šrafované dlouhodobě přes sebe v pravidelném rastru, jsou příkladnou ukázkou procesu-času a jsou jedním z vůbec nejnápadnějších a nejznámějších tematizací času v českém kontextu 20. století. Lyotard se zmiňuje ve svých Esejích o druhu obrazů, které samy jsou časem. Myslím, že to platí právě v tomto případě.

„V osmdesátých letech se zabýval kresbou, deset let tvrdě a dlouhodobě pracoval na *Černých kresbách*, byly to vlastně takové kreslené performance. Po deseti letech se jimi roztok zcela nasytil a V.S. zatoužil vyjadřovat se rychleji.

Řeholní pacient stále ještě trochu namočen do atmosféry Černých kreseb.

Fotografie z komunálních fotoateliérů s mladými chlapci – dvojportréty.“ [46]

Přišel jsem za Václavem s otázkami, především ohledně osudu *Černého diptychu*

[46] – Sám sobě materiálem, Rozhovor s Tomášem Pospiszylem in: *Revue Labyrint*, č. 13-14 (Móda a umění), 2003, str.105-106

(obr. 84) a jeho souvislosti s dílem Romana Opalky, která mě záhy přišla na mysl. Opalka je známý tím, že na plátno píše po sobě jdoucí číslice až do velmi vysokých cifer („od jedné do nekonečna“). Jeho odpověď byla, že jeden čtvrerec je ve Švýcarsku, polovina druhého je v Národní galerii, druhá polovina pak v Moravské galerii. Vůči Opalkovi se ohradil – „moje věci nebyla matematika.“ Jistou spojitost ale přiznává. (Celý přepis jeho odpovědí – viz. příloha 5.5 na str.100)

„V 70. a 80. letech ve východní Evropě vznikala celá řada fotografických projektů, které se v době socialistického bezčasí pokoušely zachytit stopy proměn okolního, zdánlivě zcela nehybného světa. Obzvláště populární byly fotografické autoportréty snímané v pravidelných časových intervalech. Řada fotografií zachycujících proměny účesů a známky stárnutí autorského subjektu byly jedním z mála důkazů plynoucího času. Stratilovy autoportréty sice patří do jiné fotografické kategorie i historické doby, přesto je pozoruhodné, jak vehementně popírají schopnost fotografie dokumentovat plynutí času a postupnou změnu zachycované osoby. U Stratila nejde říci, který portrét vznikl v rámci jednoho cyklu dříve či později, nevíme, jak se v čase rozvíjí příběh *Řeholního pacienta* ani jakým způsobem končí.“ [47]

2.12 Koncept

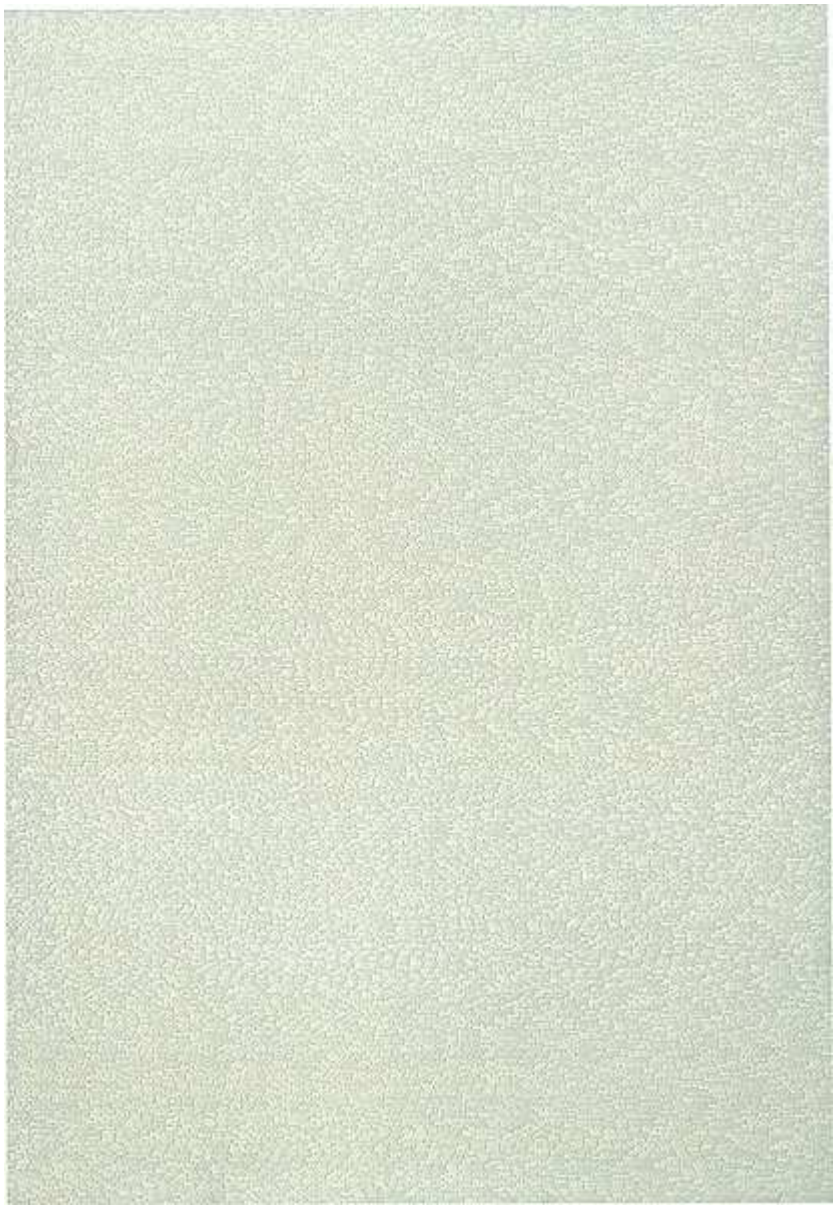
Dalibor Chatrný: Dvouvteřinová kresba

Obrázek tohoto díla se mi nepodařilo sehnat. Vzhledem k povaze konceptuálního umění ale postačí, když zde uvedu návod, který je jeho podstatou. „Jeden má v ruce stopky a druhý má jednu, dvě nebo tři vteřiny na to, aby nakreslil kresbu.“

Předmětem zkoumání takového experimentu, které brněnský okruh (Chatrný, Valoch, Kocman aj.) v 60. letech konal, mohlo být něco jiného než čas. Jeho pozornost mohla být spíše přitahována médiem kresby a tím, jak se chová kreslíř, když jsou mu kladeny různá omezení a překážky. Výsledek v sobě ale obsahuje tíseň uzavřeného, omezeného času. Stává se tak plnohodnotným příkladem umění času. Jiným takovým příkladem může být dílo Jiřího Valocha, které je nápisem *Zítra* na zdi galerie. Věčně aktuální časové určení zasahuje hluboko do povahy našeho jazyka. Do kategorie proces i koncept by bylo možné zařadit již zmíněného Romana Opalku francouzského

[47] – Sám sobě materiálem, Rozhovor s Tomášem Pospiszylem in: *Revue Labyrint*, č. 13-14 (Móda a umění), 2003, str. 107

umělce narozeného polským rodičům v roce 1931. Stejně jako Warhol i Opalka si nahrával na magnetofon uplývání času – zaznamenával na pásku čísla která psal na plátno a vytvořil z malby konceptuální rituál. [48] (obr. 85)



Obr. 85

2.12 Poznámka - Opomenuté přístupy

Paradoxně z časových důvodů se v této práci nedostalo na celou řadu významných tematizací času. Až na přesahy uvedených děl zde chybí například komiks (viz. tedy

[48] - zdroj: http://www.nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=115571

alespoň příloha č. 5.6.2 na str. 105), časová osa (timeline) zastoupená např. v díle Martina Mainera, Otto Plachta, Georgese Matthieu, nadmíru podnětný by byl rozbor vývoje jednoho temporálního motivu v čase, konkrétně triptychu *„Odkud přicházíme? Kdo jsme? Kam jdeme?“* a posouzení okolností, za jakých jej vytvořil Paul Gauguin v roce 1897 a Chatchai Puipia v roce 1999. [49]

Mnoho by se dalo napsat o rytmu – tepu času. Vzpomenu jen Pollockův *Podzimní rytmus*, Ensorův *Pád rebelských andělů* a Kupkův *Orfismus* jako celek.

Opomenul jsem stejně tak důležitou kategorii pomíjivých materiálů, Šimotové dotýkání a frotování rozrušených zdí starého kláštera v Hostinném, kde spolu se Stratilem později také vystavovala, které jakoby vybízelo ke srovnání s upravováním starých zdí, které prováděl svého času Vladimír Boudník (1924-1968) (obr. 86).

Obr. 86

Mezi pomíjivé malířské materiály je též s možno zařadit i bodyart.

Zvláštním případem malířského pojetí tématu času je například pohled do budoucnosti, ztvárnění skutečnosti, která ještě není. Obvykle je vyjádřením obavy z překotného vědeckotechnického vývoje, který se vymkne z rukou, nadvlády umělé inteligence, Země po válečném konfliktu, změně klimatu, útoku mimozemšťanů nebo jiné katastrofě. Vybral bych k tomuto tématu Traburovu malbu *Poslední člověk*, v potopě se topící bledou postavu zasaženou bleskem. Nepsal jsem o kubismu, zvláštní formě časové sumace, resp. fázích-úhlech pohledu časoprostoru. Stejně tak jsem se

[49] - publikováno v knize: *Vitamin P – New perspectives in painting*, London New York, Phaidon, 2002, str. 265

nezmínil o futurismu fázích pohybu v prostoročase, ani o kategorii r) temporalitě „mimo obraz“ (ve vědomí pozorovatele) – kinetismus, Vasarelyho Op-art a trojrozměrnost např. izraelce Agama. Za další opomenutí se omlouvám.

III. Závěr

Hlubší pozornost by si zasloužila každá kapitola nebo jmenovaný typ zobrazení času, ale také další otázky např. dětský výtvarný projev na poli časové symboliky, projevy plynutí času v uměleckém provozu jako třeba organizace výstav, otázky vývoje a ovlivňování uměleckého stylu, výstavy na téma čas, dynamika samotného procesu malby jednoho obrazu atd. V rámci pohledu na dynamiku tvorby této diplomové práce mohu konstatovat, že jsem se nechal svést vidinou obsáhlé vědecké práce k množství časových zpředmětnění a pouze řídkým ponořením se do hloubky tématu.

Zájem o časovost se jeví být prvotním projevem lidství, a jako téma malířství je dokladem pokročilého ducha. Souvisí bezprostředně s otázkami po smyslu existence a povahy bytí. To vždy kultivuje lidský vztah k okolnímu světu a je proto nezbytnou součástí kultury smysluplné civilizace. Téma času je v lidské kultuře již od Eposu o Gilgamešovi zásadnější, než by se mohlo zdát.

Domnívám se, že přijetí limity lidského času, přijetí pomíjivosti, konečnosti života a smrti může mít významný vliv na chování jedince vůči druhým a přírodě. Umění snad může přispět k tomu, aby se toto chování nestalo vyjádřením přístupu „po nás potopa“, ale spíše odpovědnosti a pokory.

A konečně: co je to za zvláštní stav v mysli člověka, který o samotě spatří obraz a jeho frustrace se jako mávnutím proutku změní v euforii doprovázenou mrazením v zádech? Malířské dílo stejně jako hudba nebo poezie má tu moc otevřít skrytý vnitřní prostor, s dosud nepřítomnými úhly pohledu na tíživou životní situaci. Dokáže nastolit perspektivu, ve které je tragika plynutí času radostnou hrou vesmíru.

IV. Anotace diplomové práce:

Karpíšek, Jan: Časnost jako malířské téma
Fakulta Výtvarných Umění Vysokého Učení Technického v Brně, 2005
Diplomová práce, 129 str., 86 obr.
Vedoucí: Niederle, Rostislav
Konzultanti: Ondračka, Pavel; Chatrný, Dalibor; Stratil, Václav; Váša, Petr
Anotace: Text se zabývá rozličnými druhy zobrazení času ve výtvarném umění, zejména v malířství. Popisuje je a porovnává. Nejdůležitější jsou zbožštění, alegorie, čas jako proces, čas jako sám obraz, časoměrné atributy, smrt a časová sumace.

Anotation of thesis:

Karpíšek, Jan: Temporality as Theme in Painting
Faculty of Fine Arts of Brno University of Technology, 2005
Master of Arts Thesis Project, 129 pg., 86 fig.
Supervisor: Niederle, Rostislav
Tutors: Ondračka, Pavel; Chatrný, Dalibor; Stratil, Václav; Váša, Petr
Anotation: Thesis is about analysis and comparision of various types of temporality picturing in fine arts, especially in painting. Main importance has deification of time, allegory, time as process, time as image itself, timekeeper atributes, death and time summation.

V. Přílohy

5.1 Příloha první – Čas v zenové poezii

Aitken, Robert: *Vlna zenu*, Pragma, 1995, s. 36-39:

„Když Hakuin napsal: "Právě toto místo je Lotosovou zemí" tak říkal, že všechno je v pořádku. Lotosová země je klíčovým bodem buddhismu a ne všichni buddhisté souhlasí s tím, že je právě zde. Podle stoupenců školy Čisté země se toto místo nachází kdesi jinde. Touží po něm a obracejí se s naléhavou prosbou k milosrdnému buddhovi Amitábhovi, aby je tam vzal. Za tímto účelem zbožně odříkávají jeho jméno *„Namu Amida Bucu – nam man dam bu, nam man dam bu, nam man dam bu"*, což jim po smrti zajistí znovuzrození v Lotosové zemi. Takže výsledek se pro vyznavače učení Čisté země liší od Hakuinova, Browningova a Bašóova například tím, že zahrnuje pojem času. Kobajaši Issa (1763-1827), jeden ze čtyř vynikajících japonských básníků haiku, byl ovlivněn učením školy Jódó Šin, největší sekty Čisté země. Když mu zemřela malá dcerka, napsal:

I když je tento svět kapky rosy	*While the dewdrop world*
světem kapky rosy	*Is the dewdrop world*
přece, přece	*Yet – yet –*

Cuju no jo wa
cuju no jo nagara
sarinagara

Kapka rosy světa	*Dewdrop of world:*
Kapka rosy světa i když	*dewdrop of world while*
Nicméně	*however*

To je krásné vyjádření postoje školy Jódó Šin, která vidí tento svět jako smutný svět. Jak říká Diamantová sútra, všechny věci jsou jako sen, jako bublina, jako představa, jako kapka rosy, jako zášleh blesku. Přicházíme a odcházíme, jsme vyprovázení, vyprovázíme. To je učení zakladatelů všech buddhistických škol a vlastně všech směrů pravého náboženství. I s běžného pozorování víme, že tomu tak je. V srdci

toužíme po velké milosti buddhy Amitábhy, který by nás vysvobodil z tohoto života naplněného loučením a odnesl nás do Lotosové země, kde nalezneme mír. *„Namu Amida Bucu – nam man dam bu, nam man dam bu, nam man dam bu…“* Issovo „přece, přece“ je Namu Amida Bucu. Je to šňůra přivázaná k osobě Amitábhy, který vytáhne umírajícího k lehkosti srdce. Stejné „přece, přece“ najdeme v senrjú, satirických verších, plných opravdové touhy i něžného výsměchu na adresu lidství:

Je to navždy?	*Is it forever?*
devatenáctileté	*Dancing girls*
tanečnice	*Are nineteen years old*

Icumade ka
Džúku džúku no
Širabdžóši

Jak dlouho?	*How long?*
devatenáct devatenácti	*nineteen nineteen of*
bílé tanečnice	*white dancers*

Je toto definitivní skutečnost? Je změna konečným faktem? Anglické slovo „ephemeral“ (pomíjivý, prchavý, zde jepičí) je odvozeno od jména hmyzu, který žije nanejvýš několik dní.
I tančící dívky zakrátko zmizí, ale nahradí je jiné, opět devatenáctileté. Je toto konečný výsledek? Za satirickým úsměvem cítíme touhu a za posměchem lidskost.
…
Paul Gauguin se zeptal: „Odkud přicházíme? Kdo jsme? Kam jdeme?“ Tato slova najdete vepsána francouzsky v rohu jednoho z jeho největších pláten – panoramata Tahiti zobrazujícím děti, mladé lidi, dospělé, staré lidi, ptáky, zvířata, stromy a jakousi podivnou modlu. Jaký je vlastně konečný výsledek? Gauguin to namaloval velmi krásně.

5.2 Příloha druhá – Text Marcela Prousta

Slavík, Jan: *Od výrazu k dialogu ve výchově (Artefiletika)*, Univerzita Karlova, Praha, 1997, s. 110-112:

Námět vstupuje do vědomí jako specifické *oslovení*, buď z aktuální situace nebo prostřednictvím náhle vyvolané vzpomínky. V situaci *spontánní krystalizace námětu* je toto oslovení nejdříve ne-slovesné, má charakter pocitu a tušení, které ještě nelze pojmenovat. Až v dalších etapách se námět dá vtělit do slov, mnohdy jen v podobenstvích a jaksi neúplně. Obsažnost námětu se pohybuje na *hraniční oblasti vědomí*, o které říká D.C.Dennet, že ji lze *objektivně* zkoumat prostřednictvím svědectví druhých o jejich prožitcích.

Dokonalou výpovědí tohoto typu je vyprávění Marcela Prousta v Hledání ztraceného času, z něhož malou část cituji (Praha, Odeon, 1979, s. 53-56). Neznám lepší introspektivní popis procesu, při němž v mysli postupně krystalizují významy a mění se v náměty imaginace nebo tvorby:

„Považuji za velmi rozumnou keltskou víru, že duše těch, kdo nám zemřeli, jsou vězněny v nějaké nižší bytosti, ve zvířeti, v rostlině, v neživé věci, ztraceny pro nás až do dne, který pro mnohé nikdy nepřijde, kdy se nám stane, že jdeme kolem stromu, jenž je jejich vězením, nebo se staneme držiteli věci, v níž jsou uvězněni. Tu se pak zachvějí, zavolají na nás, a jakmile je poznáme, kouzlo je zlomeno. Tím je osvobodíme. Takže zvítězí nad smrtí a vrátí se k životu mezi námi.

Stejně je tomu s naší minulostí. Snažit se ji přivolat je marná námaha, všechno usilování našeho rozumu je zbytečné. Je skryta mimo jeho moc a dosah v nějakém hmotném předmětu (v emoci, kterou v nás tento hmotný předmět vyvolá), o němž nemáme tušení. Záleží na náhodě, jestli se s tím předmětem, ještě než zemřeme, setkáme, či ne.

Už hodně let pro mě z Combray neexistovalo nic, co nebylo divadlem a dramatem mého ukládání k spánku, když jednou v zimě po mém návratu domů, matka viděla, že je mi zima, a navrhla mi, abych vypil proti svému zvyku šálek čaje. Nejdřív jsem odmítl a pak jsem si to, nevím proč, rozmyslel. Matka poslal pro jeden z oněch malých baculatých koláčků, kterým se říká madlenky a vypadají, jako by byly dostaly

tvar ve žlábkované lastuře. A brzy jsem, sklíčen chmurným dnem a vyhlídkou na smutný zítřek, zvedl k ústům lžičku čaje, v níž jsem nechal změknout kousek madlenky. Ale v témž okamžiku, kdy se doušek promíšený drobty koláče dotkl mého patra, trhl jsem sebou a soustředil se na podivné věci, které se ve mně děly.

Zaplavil mě pocit lahodného požitku, izolovaný pocit bez vědomé příčiny. Okamžitě způsobil, že se mi životní převraty staly lhostejnými, pohromy neškodnými, krátkost života klamnou, podobně jako si počíná láska, když mě naplní drahocennou esencí: nebo spíš tato esence nebyla ve mně, nýbrž byla mnou. Přestal jsem se cítit nepatrný, nahodilý, smrtelný. A kde se ve mně vzala ta mocná radost? Cítil jsem, že souvisí s chutí čaje a koláče, ale nekonečně ji přesahuje, nemůže mít stejnou povahu. Kde se bere, co znamená? Kde ji zachytit? Piji druhý doušek a nenalézám v něm nic víc než v prvním, piji třetí a dává mi trochu méně než druhý. Je čas, abych přestal, zdá se, že účinnosti nápoje ubývá. Je jasné, že pravda, kterou hledám, není v něm, nýbrž ve mně. Vzbudil ji ve mně, avšak nezná ji a může jen do neurčita opakovat se stále menší výrazností totéž svědectví, jemuž nedovedu porozumět a o něž bych ho aspoň rád znova požádal a za chvíli, při rozhodujícím objasnění, je zas našel neporušené a připravené pro mne. Odkládám šálek a obracím se do svého nitra. Na něm je najít pravdu. Ale jak? Je to zlá nejistota, kdykoliv se naše mysl cítí být předstižena sama sebou: kdykoli ona, která hledá, je zároveň i onou neznámou zemí, kde má hledat a kde ji všechna její výzbroj nebude k ničemu. Hledat? Nejen to: stvořit. Má před sebou něco, co ještě není a co jedině ona si může uvědomit a pak to vynést na světlo. …

Ano, to, co se tak vzrušeně chvěje v hloubi mého nitra je patrně obraz, vizuální vzpomínka, spojená s onou chutí a pokoušející se ji vysledovat až ke mně. Zmítá se však příliš hluiboko, příliš nejasně, stěží zachycuji neurčitý odlesk, v němž splývá neuchopitelný vír mísících se barev; ale nemohu rezeznat tvar, požádat ho jako jediného možného tlumočníka, aby mi vyložil svědectví své současnice, své nerozlučné družky, chuti, požádat ho, aby mi řekl, o kterou zvláštní příležitost běží, o které období minulosti. …

A pojednou se mi vzpomínka objevila. Byla to chuť kousku madlenky, který mi v Combray v neděli ráno (protože jsem toho dne nechodil ven před začátkem mše) dávala, namočený do čaje, nebo lípového odvaru, teta Leonie, když jsem ji ráno přišel do jejího pokoje popřát dobré jitro. …

A jakmile jsem zase poznal chuť sousta madlenky, nampočené do lípového odvaru, který mi teta dávala (ač jsem ještě nevěděl, proč mě ta vzpomínka tak blažila a měl jsem to objevit až mnohem později), hned se starý šedý dům do ulice, v němž byl její pokoj, připojil jako divadelní dekorace k oddělenému domku obrácenému do zahrady, který za ním postavili pro mé rodiče (ten omezený úsek, jenž jediný se mi dosud vybavoval); a s domem město od rána do večera a za každého počasí, náměstí, kam mě před snídaní posílali, ulice, kde jsem obstarával pochůzky, cesty, jimiž jsem chodil za pěkného počasí. A jako v té hříčce, při níž japonci pro zábavu pouštějí do porcelánové misky s vodou kousky papíru do té chvíle beztvaré, které se, sotva jsou potopeny, roztáhnou a rozvinou, zbarví se, rozliší, promění v květy, v domy, v určité poznatelné osoby, právě tak teď všechny květiny v naší zahradě a v parku pana Swenna i lekníny ve Vivone a lidé z vesnice, jejich malá obydlí a kostel a celé Combray s okolím, to vše nabylo pevných tvarů a vynořilo se, město i zahrady z mého šálku čaje.“

5.3 Příloha třetí – Slovníkové heslo „čas“

5.3.1 Ilustrovaná encyklopedie (Encyklopedický dům, Praha, 1995):

Časovost, temporalita – fil. Chápání bytí v čase, základní struktura lidského života, pohroužení člověka v čase. Konečnost lidského života určuje vnitřní chápání a prožívání vždy v osnově rozvrhu (kontextu) času, vědomé bytí tedy musí projektovat tuto skutečnost i do pretence (předjímání) budoucnosti, a tak vyvolává starost o vlastní existenci.

Čas a prostor – klas. Fyz. a fil. Kategorie, rámec, v němž člověk vnímá svět. Vycházejí ze zkušenostního třírozměrného vjemu prostoru a jednosměrného toku času. I. Kant je považoval za „apriorní nazírací formy“, za formy uspořádání dat a počitků je pokládá pozitivismus. Existencialismus považuje časovost za zákl. strukturu lidského bytí (zcela závislou na subjektu), tvořící podstatu starosti. Moderní fyzika č. a p. chápe pouze ve spojení časoprostoru.

5.3.2 Malá československá encyklopedie, Academia, Praha, 1984:

„**čas,** atribut hmoty, jeden ze způsobů její existence, vyjadřující trvání bytí a zároveň posloupnost změn všech materiálních systémů a procesů ve světě.
Problém času ještě více než problém prostoru náleží mezi nejvýznamnější, ale také nejsložitější v současné filozofii a přírodních vědách, mj. i proto, že na rozdíl od prostoru, který je názorný a těsně spojen s rozměry těles, působí čas dojmem něčeho abstraktního a neuchopitelného. V novověkém myšlení se vytvořily dvě protikladné koncepce času: s u b s t a n c i á l n í, jež chápe čas jako samostatnou podstatu vedle hmoty (koncepce Newtonova), a r e l a č n í, podle níž čas představuje soustavu vztahů, které nemají samostatnou existenci (pojetí Leibnizovo). […] Na astronomický čas navazuje čas biologický (též fyziologický), v němž jsou zafixovány denní, sezónní a roční rytmy různých biologických procesů. Bylo zjištěno, že v denním rytmu se periodicky mění obsah železa v krevní plazmě, tělesná teplota, frekvence pulsu, krevní tlak, cyklus spánku a bdění, denní a noční regulace aktivity cévní soustavy a řady dalších fyziologických procesů, známých v současné vědě. Práce „biologických hodin“ se stále koreluje s periodickými procesy, které probíhají v okolí organismu. Biologickými hodinami přizpůsobují živé soustavy své fyziologické procesy a životní funkce optimálně k okolí, což hraje svou úlohu i v procesu přirozeného výběru. Časový sled vnějších událostí však nemůže plně determinovat rytmus vnitřních procesů organismu, je závislý i na stáří organismu a dalších činitelích. – Již na biologické úrovni lze rozlišovat čas objektivní a čas vnímaný organismem, tj. perceptuální. U člověka se stává čas psychologický časem subjektivním, odrazem času objektivního, jeho vnímáním a zpracováváním. Člověk má smysl a cit pro čas vycházející z rytmické periodicity organických dění, ale vlastní vnímání času předpokládá rozlišování trvání od časové posloupnosti, které je psychologickým časem v užším smyslu.Vnímáním, pamětí, představivostí a hodnocením se stává z času vnějšího a objektivního čas subjektivní, osobní, individuální. Představy o čase procházejí podstatnými proměnami ve fylogenetickém a ontogenetickém vývoji lidí. Obecně nelze ani psychologický čas oddělit od procesů a činností, jež v tomto čase probíhají a jsou vykonávány. Subjektivní čas závisí především na prožitkové aktuálnosti a bohatosti dějů v určitém úseku objektivního času. Krátké časové úseky

naplněné intenzivními zážitky se přeceňují, velké podceňují („léta běží, ale dny jsou dlouhé“). Čekání nebo monotónnost činností a událostí prodlužují a vyprazdňují čas (nuda jako „dlouhá chvíle“), spěch, „časový stres“ jej naplňují až v časovou tíseň, která působí nezřídka dezorientaci a zhoršení celkového výkonu subjektu. Zvláštní změny v prožívání času nastávají při snění ve spánku. […]
Umění a literatura zpracovávají čas a zacházejí s ním volně, podle druhu a struktury uměleckého postupu. V epice se uplatňují dvě základní časové roviny: čas vypravování (čas vypravěče) a čas vypravovaný; druhý je pravidelně delší než první. V dramatu předváděný děj probíhá v tzv. dramatickém čase, při němž se kryje s časem děje samého, anebo se o ději pouze vypráví. Naproti tomu v lyrice je sice lyrická situace umístěna rovněž v čase, ale předkládá se čtenáři jako z času vytržená, atempolární. [sic!] – Intenzivní zkoumání problému času v přírodních vědách obsahuje ještě mnoho nedořešených otázek, které budou objasněny teprve v budoucnosti.“ – str. 761-762

Pod heslem čas a prostor se na témže místě ještě dovídáme, že „**čas a prostor,** univerzální formy existence a pohybu hmoty, její atributy. Ve světě není hmoty, která by neměla časoprostorové charakteristiky, právě tak jako nikde neexistuje čas a prostor sám o sobě mimo hmotu a nezávisle na ní. […] Náboženské a objektivně idealistické učení sice chápala čas a prostor rovněž jako vnější podmínky existence těles, ale pojímala je jako jevy stvořené bohem zároveň s hmotou a celým světem. Z hlediska teologie nelze potom na boha jako nehmotnou bytost pojmy čas a prostor vůbec aplikovat; jedním z atributů boha je věčnost. Subjektivně idealistická filozofie pokládají čas a prostor buď za apriorní formy smyslového poznání (I. Kant), anebo za formy uspořádání komplexů počitků nebo empirických dat (pozitivismus); v existencialismu, který se orientuje především na kategorii času, se čas mění v jedno ze základních určení lidské existence; časovost člověka, jeho „pohrouženost v čas“ znamená, že čas se mění v něco substanciálního a zároveň se stává zcela nezávislým na subjektu, časovost tvoří podstatu existenciálního pojetí „starosti“. […] K obecným vlastnostem času neboli časovým vztahům materiálních systémů náleží vedle atributů, jež vyplývají z jeho jednoty s hmotou, pohybem a prostorem, především trvání, jež vyjadřuje postupnost existence a změn stavů těles. Trvání se skládá z časových

momentů a intervalů, jež na sebe navazují a jejichž souhrn tvoří celé období existence tělesa od jeho vzniku až po jeho přechod v kvalitativně jiné formy. Trvání jako specifická dimenze času je podmíněno zachováním hmoty a pohybu a současně přeměnou jedné formy pohybu v druhou. Čas každého konkrétního objektu je konečný a přetržitý, avšak hmota, jež vytváří jednotlivé materiální systémy, ani nevzniká, ani nezaniká. Čas bytí hmoty je nepřetržitý. Tato nepřetržitost je absolutní, zatímco přetržitost času je pouze relativní. Čas je jednorozměrný, asymetrický, nevratný a zaměřený od minulosti do budoucnosti. Specifické pro čas jsou dále konkrétnost jednotlivých period existence těles od jejich vzniku až do přechodu v jiné formy, relativní současnost událostí, rytmus procesů, rychlost směny stavů, vývojové tempo, časové vztahy mezi různými cykly ve struktuře systémů. […]“ - str.762-763

5.3.3 Hall, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha, 1991

Kosa: či srp. Atribut Saturna, římského boha zemědělství, a starého řeckého boha Krona, s kterým byl ztotožněn. Kronos vykleštil srpem letitého Úrana. Právě od Krona získal Praotec Čas svou kosu, jíž – stejně jako Atropos nůžkami – zkracuje nit života. Má stejný význam, nese-li ji Smrt. Jako nástroj rolníka je atributem personifikovaného léta…

Kostlivec: Personifikace Smrti, často s kosou a přesýpacími hodinami. Kostlivci se vynořují z hrobů a ze země při Posledním soudu. Někdy nahrazují Lebku v pohřební skulptuře 17. století.

Praotec Čas: dobře známá postava s Kosou a Přesýpacími hodinami, obvykle okřídlená a nahá až na bederní zástěrku. Mívá Berlu a někdy Hada, jenž má svůj ocas v hubě. Původ praotce Času je zvláštní. Antická personifikace času neměla žádné známé atributy. Došlo však k tomu, že Řekové pro hláskovou podobu slova pro „čas“ – chronos – jej zaměnili za jméno jejich starého boha zemědělství Krona; ten měl za atribut srp, který se časem stal kosou praotce Času. Římané ztotožnili Krona se svým Saturnem, jenž jako bůh zemědělství měl také srp. Jako staré božstvo měl berlu, kterou praotec Čas rovněž získal. Had s ocasem v hubě, starobylý egyptský symbol věčnosti, mu byl přidělen mýtografy pozdního starověku; křídla a přesýpací hodiny

pak ranými renesančními ilustrátory. V renesančním malířství je praotec Čas zobrazován velmi prostým způsobem a provádí četné alegorické činnosti: zaznamenává do své knihy skutky hrdinů (nebo je postava Historie zapisuje na tabulku, jež spočívá na jeho ramenou); odhaluje Pravdu a odkrývá Nevinnost (vyjadřuje se tím představa, že správné určitě nakonec zvítězí); ničí mládí a krásu; zvětšuje břemeno, jež člověk nese na zádech – člověk má-li štěstí, je někdy podpírán po stranách Nevinností (rozpoznatelné podle jejího Beránka) (nebo někdy Vírou) a Nadějí (s její Kotvou); nakonec odebírá život sám, a bývá proto doprovázen postavou Smrti. Viz. Faethon, Herkules

Hodiny: Atribut personifikované Umírněnosti. Na portrétu narážka na umírněnou povahu portrétovaného. Na obraze „Marnosti“ symbol plynutí času; viz. Zátiší.

5.4 Příloha čtvrtá – Text z katalogu Václava Stratila

Václav Stratil / Kresby 1955-2000, Muzeum umění Olomouc, 2000

Str.30-32:

80. léta

Z poznámkového bloku nadepsaného „Asketické akce, návrhy, 1984“

Konkrétní čas – Magický koncept

Uvažuji o tom, že budu dělat roční a „několikaleté kresby“. Překročení estetické kategorie. Posouvání do archetypální roviny. Prožitková struktura, struktura času se posouvá spíše někam jinam. Stále reálněji do přítomnosti, minulosti, budoucnosti. Fantastické. Už by nebylo kresleno pro výsledek, ale jen pro proces, pro magii. Představ si, že bych mohl dělat na jedné z kreseb celý život. Určitou část dne, každý den pohybovat se perem např. 30 let po jednom papíře. Pracovat na desetileté, dvacetileté, čtyřicetileté kresbě. Každý den ve vymezeném čase pracovat na více kresbách. Po deseti letech bych desetiletou kresbu odložil. Na těch v budoucnu starších bych pak pracoval dále. Časový limit se otevírá. Jde o hodnotu kresby jakožto hodnotu času. Práce, kresba se stává časem. Přírůstky práce přestávají být po určité době poznat, protože již jde jen o černou. Mentální prostor je stále větší. Černá se

mění v bílou, protože se stává světlem. Kresby několikaleté jsou jako malé děti, kresby staré několik desetiletí prožívají proces času jako člověk vyššího věku. Mám z představy takové práce pocit starých kultur, nekonečna, absolutna, časového, prostorového, mentálního univerza. Koncept sám je nádherný. Myslím, že může syntetizovat velkou strukturu vztahů. Stavba pyramidy, gotické katedrály. Lidský život. Nejsou to artefakty, ale magické rituální kresby. Konec s estetizací, konec s konvencemi, začátek nového času, který nepodléhá běžným kritériím analytického hodnocení. Svobodné mysterium. Samostatné myšlení. Filosofie věčnosti.

Znovu jsem si uvědomil vztah mezi první a poslední čarou u třicetileté kresby. Je bez konce. Čas Bakchův a čas boží jsou si blízko. Ambivalentní nalézá řád, své proporce. Něco, co žije přirozeně. Tři otázky – Proč? Co? Jak? – jsou zodpovězeny bez omezení. Končí problém hledání nového, nové se děje. Vrstvení narůstá, i když se stává neznatelným, neviditelným. Proměna bílé v černou a černé v bílou se neodehrává lineárně, ale obě žijí vedle sebe jako ekvivalenty. Formální, estetická hodnota dvacetileté kresby je nepodstatná samostatně, kresba má hodnotu dvacetileté práce, dvacetiletého života.

5 let libovolně dlouhé kreslení v prostoru čtverce 20x 20 cm.

V současné době dělám hlavně poslední věc pro instalaci u Margity v září. 1600 vrstev, 80 čtverců pro 20 vrstev, formát 3 x 2,6 m. Asi 300 000 čar. Obrovská černá hmota, asi 3 měsíce práce.

Všichni žijí politicky nebo esteticky, mě zajímá extáze.

Chci do kreseb vnést vše, co žiji, naplno. Nemohu to říci najednou, tak to realizuji ve vrstvách, extrémně pracně, asketicky, sevřeně.

viditelné neviditelné magické záření vlnění vibrace doteky prolínání vplynutí rozptýlení koncentrace vymezení nepřítomnost popření nalezení

Uvažuji, že bych nelimitoval některé další kresby primárně počtem vrstev, ale časovou délkou kreslení. Jeden z projektů – denně přerýsovávám 1x čtverec 30 x 30 cm. Akce bude trvat jeden rok. Zajímá mě jednak časová zkušenost, jednak vizuální výsledek – bude to asi jiný druh černé než doposud znám, snad i reliéfní kvality se objeví.

Robert Smithson se zabýval geologickým časem, já se zabývám časem kresby.

kresba – objekt – akce
zdůraznění akce – proces

Nelze mezi životem a tvorbou vést dělící čáru. Pokládám každou činnost za významovou akci, za komunikaci, ve svém užším pojetí za intenzivní rituál, expresivní vyjádření, za něco, co má energii.

Čas který má energii, který otevírá prostor, který je naplňován.

Jestliže budou mé kresby prezentovány nebo přijímány jako výsledek, výsledné artefakty, objekty, je možno je jako kresby chápat. Jestliže budou chápány spíše jako proces nebo prožívání procesu, pak lze je brát jako významové akce, rituály nebo magická mysteria. V tom je hlavní překročení. Stejným způsobem chápu hudbu svého bratra Jiřího.

Z fantastické bílé udělám fantastickou černou. Teprve nyní je [tato představa, zapsaná už v roce 1979 – pozn. Ladislav Daněk] realizována. Výsledkem není černá kresba, ale proces proměny.

Černý diptych
Každý den čtverec, 18 – 20 vrstev. Po ukončení vrácení se od začátku, při instalaci spodní část nechat viset, bílá linie (magické světlo) nebo expresivní škvíra, potlačení sítě, tušení sítě, ve spodních partiích neukončeno [skica, uvažovaný rozměr 2,56 m x 2krát 1,5 m]

Nic, jen černá plocha, útočná, expresivní, tajemná, vyzařuje energii uloženou ve vrstvách (důležitý je proces jakým vznikla – vrstvení až k prolnutí)
celistvost
radikální koncepce
konkrétní prostor – mentální prostor
podstatné
tušené
magická bílá linie – tušené světlo

monumentální
tajemství procesu vzniku
pokus o popření sítě, zdůraznění sítě
Roční kresby – 366 energií

Tématem tedy nejsou již primárně elementární tvary (čtverec, linie), ale proces vrstvení energií, proměna energií v čase (linie atd. jsou spíše stavební elementy). Je to více než výtvarný proces proces myšlenkový, duchovní. Tak jako se ukládají, utvářejí vrstvy, energie, tak se také vrství myšlenková, pocitová stavba, která existuje samostatně i bez vlastních realizací. Kresba se stává časem. […] Vnější prostor se stává vnitřním, mentálním, magickým prostorem. Kresba jako proces se stává prostorem.

Psát do čtverce
vrstvení času vrstvení prostoru čas pokání čas oslovení čas překročení čas zastavení čas plnosti čas procesů čas ničeho čas čekání čas ničení čas otázek čas výskytu čas účasti čas stálosti čas gest čas chůze čas záměny čas slasti čas prvního čas tmy čas samostatnosti čas blízkosti čas primární čas závislosti čas vytváření čas hledání čas odpovědí čas čáry čas magie čas bolesti čas energií čas boží čas mezi čas samoty čas svědomí čas bílý čas kladení čas extenzivní čas ticha čas slabosti čas otázek čas růstu čas přítomný čas černý čas odpuštění čas víry čas nekonečna čas země čas prázdna čas šamanství čas slabosti čas askeze

čas plnění čas orgií čas cesty čas slibů čas výkřiků čas touhy čas bláznů čas jistot čas prostoru čas nadějí čas soustředění čas běsnění čas minulý čas světla čas věčnosti čas nálezů čas přesnosti čas těla čas vrstev čas budoucí čas místa čas ohňů čas Bakcha čas přerůstání čas náhod čas výrazů čas touhy

Dotýkání se s časem

Prostor mezi první a poslední čárou je nekonečno

Z pracovního bloku, nadepsaného „Makromolekulární ústav – instalace / úvodní poznámky k novým kresbám“ [1985]:

Zpřítomňování energie času
robustní vášnivé objemy
energie zakletá ve vrstvách
energie magického světla, magické hmoty
Duchovní architektura, slavená expresivně
Sebeodevzdání člověka odsouzeného k bolesti
Člověka v totální akci
Stopy krve, Grünewaldovo tělo Krista

jsem černá stažená černá
totální kůže
stažená fosilie
fyzická proměna materiálu

Chci udělat něco pevného, expresivního, osvobozujícího, odevzdaně v askezi,
s pokorou, s otevřeností, která připravuje na nebe i na peklo.

divoké duby, řeka, skryté běsnění
obloha, bažiny
stopy po mrtvých lidech

Velká Morava
sedmihlas ticha

5.5 Příloha pátá: Přepis odpovědí Václava Stratila

Václav Stratil - O čase 19.1.2005

Existenciálně magický. Čtverec - nutný rastr, musí být mimo ikonografii, v tomto vybraném díle tam není žádná ikonografie, stanovil jsem si normu 30x30 cm, proces vrstvení, mohl jsem dělat obdélníky, ale čtverec to je pravidelnost, čtverec je země na které jsem to dělal čtverec je princip země, diptychy dnes: byly dva, jeden je ve Švýcarsku, druhý je rozpůlený - půlka je v Národní galerii, půlka je v Moravské galerii.

Moc jsem nepřemýšlel jak dlouho co budu dělat. Některé až dva roky. Někdy dominantní pocit jet až nadoraz – na výdrž, někdy vleklá klidová meditace. 15 hodin denně. Byl to bezčas, víc než dneska. Ty fotoperformance jsou o něčem jiným, i ty obrazy z 90. let. Dlouhodobé lepení izolep v letech 1995-1997 se tomu podobalo. Já jsem vlastně osm let nonstop rýsoval. Zvláštní kontemplace. Když to bylo v Ostravě, nechápal jsem, že jsem to mohl udělat. Vyzařuje to černý sálání, dřevo ne úplně uhašený. Souviselo to i s dobou politické represe a kulturní cenzury, ale nepovažoval jsem to za únik, spíš za duchovní angažovanost (přepych izolace bych to nazval.) Chtěl jsem tehdy dělat velký umění, něco co si zásadněji prožiju, to mi bylo vytýkáno, protože postmoderna hlásala povrchnost a princip „schválně špatně“. Exkluzivita a že jsem to bral smrtelně vážně byla tehdy špatně. Pak přišla únava a potřeba změny, roztok se nasytil. Byla to silná zkušenost.

V souvislosti s Opalkovým *Miliónem* Václav Stratil říká: Opalku jsem poznal později, možná, že už jsem to tehdy znal, nebyl tam konceptuální důvod, vznikalo to v 80. letech. Chci udělat tělesnou, ne minimalistickou věc z těch deskriptivních čar. Byl tam pocit z černé magické neopravené Olomouce, která byla tehdy špatně osvětlená, utopená.

Ale určitá spojnice s Opalkovým dílem tu může být, on by možná taky mluvil o pocitovosti. Moje věci nebyla matematika. I on asi dělal kosmologii. U mě byla zajímavá vizuální transformace – stala se z toho kůže, plechy, už to nevypadalo jako

papír. Čas je i v těch fotkách, (nedělám nic, jen žiju) To dělal i ten Opalka, když proložil v instalacích fotky lineárně z různých období najednou. I v nových malbách Lišek je čas – původně dětské téma se vrátilo, je tam tedy celoživotní čas. Tahle pohádka je protažená celým životem. /…/

Dále bych jmenoval třeba Pollocka, ale ten o sobě asi ani nevěděl, magor.

V současné malbě se o čase přemýšlí víc v sociálních kategoriích, ironických vůči estetice, je patrné to zrychlení doby, amok. /…/

5.6 Příloha šestá: Vlastní texty na téma čas

5.6.1 Text obhajoby klauzurní práce za letní semestr 2004

Téma: Nejvyšší čas (…poznat svého dědu)

Svého dědu, tátu své mámy, jsem nikdy nepoznal. Rozvedl se s babičkou před čtyřiceti lety, rodiny se nestýkají, déle než dvacet let neprobíhá žádná komunikace. Přesto jsem na něj od prvních dní studií někdy myslel, bydlí čtvrt hodiny vlakem od Brna. Kolikrát jsme ho se sestrou chtěli najít! Situace dozrála až teď, kdy mnoho příčin dalo podnět k tomu, že jsem klauzurní zadání Nejvyšší čas – Hochzeit – Svatba, pojal právě tak, že je nejvyšší čas najít a poznat svého dědu. (Jmenoval bych například v rámci atelieru na začátku roku pořádanou terapii Rodinná konstelace, kterou jsem díky učiteli mohl absolvovat.) Tento můj osobní rodinný příběh zapadá do kontextu témat mojí umělecké práce a rovněž mého vnitřního směřování. Obecné a mytologické znaky takového hledání ztraceného, neznámého a tajemného blízkého předka, praotce, si myslím, že by mohly být přinejmenším zajímavé pro každého z lidského rodu. Co je ale mou klauzurní prací? Akt vyhledání a setkání a poznání se s ním? Jeho fotografie? Nebo lineární akvarely, malby? Od chvíle, kdy jsem věděl co budu dělat, jsem začal zaznamenávat její průběh coby dílčí kapitolu v knize s názvem K jádru přes čas aneb O rozmanitých zázracích a záhadách Reality v souvislostech fenoménu temporálního, ve které se navzájem prolíná a komentuje text kresbou a malbou.

Řekl bych, že mojí klauzurní prací je záměr všech těchto prvků, společný duch akce, fotografií, maleb a knihy – deníku. V rovině vizuální jsem při tvorbě akvarelů počítal s přítomností fotografií, vznikla mapa hledání s několika zvláštními reminiscencemi

na úlet na Macoše, poblíž dědova bydliště, náhodný výlet až přímo k Babicím s již nežijícím spolužákem Františkem a také druhý akvarel, Pocta Lee-U Fanovi, vztahující se k tvorbě tohoto japonského malíře korejského původu i mé bakalářské práci. Množství dalších interpretací významu nechávám s dovolením na divákovi.

Jeli jsme s Barunkou najít mého dědu. Stoupali jsme strmé dlouhé kilometry do Babic. Bloudili jsme a hledali kostel. Když ze sebe další oslovená paní vypravila, že čtyřka je její, měl jsem výhled na ni zakrytý svodidlem u silnice. Dědova druhá žena nás přivedla do domu. Počkáme až se probudí. Když už jsme čekali dlouho, zjistila, že v domě není. Šel se projít? Když jsme se ze střechy garáže dívali na Brno, vracel se. Tak jsem našel svého dědu. Věděl o mně. Jí jenom pivo. Pije kafe a hodně kouří. Má skoro metrák a říkal, že se těší do hrobu. Občas se projde kolem vsi lesem. Oči a nos celá máma. Poděkoval mi za návštěvu a slíbil, že mi příště ukáže borovici s osmi vršky. Roste ve Křtinách.

Když jsem poslal domů dědovu fotku, řekla babička, „To neni von.“
(2004)

5.6.2 Seminární práce pro předmět Kořeny a souvislosti současného umění

(Aluze na diplomovou práci (Fenomén temporální))

Zjišťuji, že reflexe reflexe je stále více důležitým prvkem v mé umělecké i umělecky badatelské činnosti. Je to přirozený důsledek a pokračování mých duchovních konů tentokrát na poli uměleckém, do kterého jsem *časem* dospěl. Ve sféře duchovního výzkumu se obdobné metodě říká átmavičára a spočívá v tichém a vytrvalém upírání pozornosti na pozornost. Již jako dítě, před delším *časem*, kdy jsem o džánajóze mnoho nevěděl, jsem rozvíjel v čistě mentální podobě myšlenkovou autoreflexi, přemýšlel jsem o přemýšlení o přemýšlení. Tato seminární práce, která se pravděpodobně *časem* stane součástí diplomové práce na téma Plynutí *času* je rovněž obsahovou reflexí formy a je možno ji považovat s každou v tomto *současném* okamžiku vznikající větou za zpřítomňovanou reflexi tohoto procesu samotného.

Mluvím tedy o této větě, o tomto mluvení a zůstávám přinejmenším principem věrný odkazu duchovní tradice indických mudrců. Budu si všímat různých uměleckých děl tematizujících temporální fenomén a pokusím se rovněž systematicky analyzovat jednotlivé aspekty tohoto tématu, abych dospěl k jeho hlubšímu poznání. S ohledem na možnou prázdnost či lichost označení současné umění (a teď nemluvím o tom, co je tímto termínem označováno, ale spíše o pramalém významu proč meditovat na současné umění jinak než právě s cílem hlouběji je poznat a tvořit) tak budu s básnickou nadsázkou vymezovat pravý význam definice současného umění, resp. současné umění samo. Hlouběji poznat a tvořit znamená nejlépe prožít při tvorbě samé, při tvorbě textu, tedy skrze práci s jeho formou se dostat více do nitra problému. (Naznávám tak např. že mým skutečným tématem je vlastně něco bytostně hlubšího a zásadnějšího než fakt, že jestvuje čas. Dokonce zásadnějšího než emocionální struktury organizmu tento fakt provázející. Povaha poznávané reality, systém, Bůh. Povaha umělecké výpovědi o tomto!? Možná se jedná o příklad principu hologramu, kdy se každý střípek shoduje s celkem a vlastní povaha reality i v ní obsažené umělecké výpovědi o ní je stejná. V jakém smyslu? ...)

Čas je ontologicky nutnou kategorií reality lidského života, aktivně tematizován formou i obsahem tohoto textu se stává tento text intelektuální hříčkou do té míry, až se stává srozumitelným i v jednom z jazyků uměleckých, až se stává uměleckým dílem a myslím, že se tomu říká metatext.

Dovoluji si tvrdit, že takový způsob teoretické práce s textem je pro studenty výtvarného umění nejlepší, znamená totiž největší přínos pro jejich studium totiž pro přípravu na výkon praxe. Proto tedy s tvůrčím požitkem zde v této práci ponechám v několika vrstvách čitelnou stopu času, např. pak zaznamenáním datumů u jeho původních a pozdějších úprav. (Zde je nasnadě potřeba technologického progresu - rovněž často důležitý prvek tvorby. Ideální by bylo, kdyby se jednotlivé části textu barevně zdůraznili. Naštěstí to není problém.*)

Existenciální tenze (viz. citace Lyotardova komentování Burkeho pojmu terror v mé obhajobě bakalářské práce na téma Plynutí času)

Vzpomenu nejprve na teoretika umění Jiřího Valocha, který svým uměleckým dílem, kdy na zeď galerie umístil nápis ZÍTRA podle mého názoru téma plně vyčerpal v

kontextu konceptuálních tendencí. A to právě ve smyslu tohoto aspektu. Napíšeme-li slovo DNES, zpředmětníme tak realitu ubíhání času. Je-li naším záměrem tak učinit, dosahujeme tímto výrazové přesvědčivosti. Potkáváme se tak s dalším okrajovým tématem a sice s problémem kontextu (tolik citované ready mades Marcela Duchampa atd.). Zdá se být až nebezpečně banálním, že kdyby Valoch napsal slovo DNES ZÍTRA do svého denníku v zápise např. dnes jsem se hezky pomstil ZÍTRA budu mluvit s Hynkem, že by tím nevytvořil umělecké dílo.

>> 7.5.2004 večer, Třeboň : 1 2 3 4 5 6 atd. (názorně jsem poukázal na povahu času, resp. stopy lidské činnosti v čase)
* Zde mě napadlo barevné odlišení jednotlivých částí textu napsaných dříve/později, zpětně jsem tedy v daném okamžiku původně černý text obarvil na nynější modrou. (A to stále uvažuji o okamžiku budoucím, ve kterém jej čtete a věřím, že text zůstane modrý. Čas je záhada, podivnost. To spíše lidské vnímání a prožívání času je záhadné a podivuhodné!) 8

---

post datace, v automaticky přiděleném software se tento soubor načetl takto: (úryvek)

```
Zji\'9a\'9duji, \'9ee reflexe reflexe je st\'e1le v\'edce
d\'f9le\'9eit\'fdm prvkem v m\'e9 um\'ecleck\'e9 i
um\'eclecky badatelsk\'e9 \'e8innosti. Je to
p\'f8irozen\'fd d\'f9sledek a pokra\'e8ov\'e1n\'ed
m\'fdch duchovn\'edch kon\'f9
tentokr\'e1t na poli um\'ecleck\'e9m, do kter\'e9ho jsem
\i\'e8asem\i0
dosp\'ecl. Ve sf\'e9\'f8e duchovn\'edho v\'fdzkumu se
obdobn\'e9 metod\'ec
\'f8\'edk\'e1 \'e1tmavi\'e8\'e1ra a spo\'e8\'edv\'e1 v
tich\'e9m a vytrval\'e9m
up\'edr\'e1n\'ed pozornosti na pozornost.
```

To, čeho se člověk v budoucnosti obává může opravdu přijít každou chvíli.

Komiks

Specifickým způsobem je časový faktor zohledňován v žánru komiksu. Komiks se ze své podstaty zabývá dějem, který přirozeně běží v čase. Jak píše ve své obhajobě diplomové práce Pavel Ryška - „...komiks je formou integrující čas.“ Členění obrazové plochy zohledňuje také časový charakter děje. Ponechávají se zde rozsáhlejší plochy pro důležité a klidné momenty, kdy je čas pociťován jako pomalu plynoucí a je ho spousta na věnování pozornosti okolí a detailům, menší okna nebo užší pruhy (Branko Jelinek v jedné epizodě Oskar Ed, který věnuje dramaticky křičící postavě pět svislých pruhů vedle sebe, které detaily jejího obličeje plně vyplňují) Snadno tak vzniká iluze dramatu a rychlého spádu událostí. Důležitým prvkem v tomto ohledu je pak rytmika rámců. Pravidelně členěná plocha přechází v hustěji řazené rámce, když se rytmus událostí zrychlí, resp. čas se zahustí. Abstraktním zobrazením rytmiky komiksu by snadno vznikl záznam pomalu a rychle plynoucího času. Mnozí autoři nápaditě tvarově člení obrazovou plochu (V komiksu Princip nepravděpodobnosti Štěpána Kopřivy a Jiřího Gruse se detail úsměvu lepé střelkyně objevuje v malém rámečku přímo ve větším rámci vedle jejího vlastního těla, které je nakresleno v úhlu, kdy obličej není vidět. Komiks nutně a vědomě pracuje s časovou zkratkou. Jednotlivé záběry jsou od sebe vzdáleny zpravidla několik sekund, ale naopak je snadno dosahováno zpomalování příběhového času pomocí mnoha obrázků věnovaných jednomu zlomovému okamžiku z více úhlů nebo na více místech. Písmo

je samozřejmě obvyklou součástí komiksu a tak pouhým nápisem "o rok později" se hned v sousedním framu může děj odehrávat o dvanáct měsíců dále. Objevuje se střídání současných dějů na odlišných místech jako ve filmu. Jeden časoprostor je tak ilustrován objedno okénko (Např. Princip nepravděpodobnosti Kopřivy a Gruse) Do kontextu umění komiksu je řazen Zdeněk Švankmajer a jeho malby. Důležitost časového faktoru přímo vytknul ve svých akrylech, ve kterých je podivný organomorfní výjev s omezenou barevností doplněn dole televizním pruhem s nápisem BREAKING NEWS nebo LIVE. Jednoduchému zpředmětnění času dochází v cynickém příběhu Maxe Andersona Bad lungs. Zlé plíce na konci řeknou hlavě kuřáka, kterou předtím usekly : Kdybys býval byl hodnější, tohle by se nikdy nestalo. Pohádkovému principu se blíží Andersonův satirický PIXY, kde v konzumním ráji na vrcholu pyramidy Ikea praví stroj, který píše na krabice od mléka a který splní dětem každé přání Pixymu: zrození ze ženy mi nezkřiví vlásek. Já jsem ale potracenej plod. řekne Pixy a zabije zlý automat bazukou, kterou mu stroj předtím věnoval. Médium tištěného komiksu umožňuje více způsobů jeho čtění, narozdíl od filmu nebo videa můžeme postupovat od prostředka, pozpátku, na přeskáčku. Můžeme tak dojít k omylu, kdy nám některé dějové skutečnosti uniknou. (To nás vlastně přibližuje poznání povaze reality, ve které věci fungují podobným způsobem.) Můžeme se v reálném čase pohybovat časem komiksu zcela libovolně. Budeme-li studovat kresbu budeme se jím pohybovat jinak než náruživý milovník děje.
Na začátku kapitolky jsem zmínil

Pomíjivé materiály

Práce s pomíjivými materiály někdy skutečně tematizují tuto pomíjivost. Zejména jsou-li zcela krátkodobého charakteru. Vzpomenu křehké pastely na takřka efemérních papírech Adrieny Šimotové.
Rez je signifikantním materiálem časovým a je to krásná zemitá barva. Celý informel je rezavý. Stačí si prohlédnout si knihu Zdeňka Primuse, našeho předního kunsthistorika Umění je abstrakce a všichni ti Málkové, Beranové, Krátcí, Valentové, Padrtové, Medkové, Mautnerové, Kavaříci, Ovčáčci, Boudníci, Svobodové a Demartini nás donutí pomyslet na nevlídnost (doby?). V souvislosti se rzí a časovostí

mě především zaujali Pavel Nešleha, Stanislav Benc - prorezlá kasička na židovském hřbitově, půvabně vyfotografovaná, Zbyněk Sekal (Schéma provozu - železo, lepenka, dřevo), patinovaný bronz Vl. Fuky, Objektivní fotografie Běly Kolářové. Kolíbalova socha Vše plyne - 2 fáze, z bronzu a železa, kde je ve zkratce naznačena (jakoby v komiksu) destrukce bronzové koule ukazuje autorovu velikost v jednoduchosti. Patří ale spíš do další. Nerad bych zapomněl na landartové projekty kreseb periodicky narážejících vln mořského příboje atd.

Materiály „navěky“

Opačným způsobem je pracováno s časem v dílech, která jsou vytvořena z materiálů extrémně trvanlivých. I zde umělci někdy čas skutečně tematizují. Patří sem především sochaři pracující s kamenem a kovem ve velkém měřítku. Robustní plastiky Zdeňka Fialy ale také rustikální tunové objekty Jana Ambrůze bych sem bez váhání zařadil (Kolo s osou u Sýpky ve Vlkově i rezaví) Mohou stát na volném prostranství a přesto vyvolávají i po letech dojem neměnnosti. Iluze...jsme vskutku příliš rychlí my lidé.

Malba jevů v pohybu

Vlnící se látky třpytící se hladina, koně u Degase např.
Marcel Duchamp - Akt sestupující ze schodů
Futuristé

Stopa

Velmi důležitým článkem temporálního umění je stopa. Rozmazání u Gerharda Richtera? Časové stopy divoké gestikulace George Matthieu jako u autora zabývajícího se kaligrafií která se stopou štětce pracuje nejvíce programově (až na právě svou vlastní interpretaci v dílech moderních a současných malířů). Již

zmiňovaný Lee-U-Fan otiskoval jeden kamínek namočený v tuši vždy několikrát vedle sebe až stopa přestala být zřetelná. Na plátně poměrně velkých rozměrů tak vznikl nakonec i znak ubývajícího času majícího navíc určitý směr - co víc si v zobrazování času přát? (totéž předvedl vertikálně s jednolitými tahy štětcem).

Malba obecně

Na každém obraze by měl autor vědět kdy a kde se zobrazovaný výjev atp. zjevuje, takovou tezi mi během příležitostné konzultace předložil britský malíř Derek Hampson. Snad ba se snáze docílilo dojmu skutečnosti a opravdovosti, aby divák snáze uvěřil, že to, co vidí je realita. Jako abstraktní a experimentální umělec, nikoli realistasi z tohomohu s klidným svědomím vzít pouze tolik, že čas je skutečně konstruktivním prvkem v určitém druhu malby, že je spolu s místem realitu budujícím prvkem. Zajímavé mi připadá pokud se např. pomocí emotivního ladění v realistických obrazech dosahuje uvědomění si tohoto času, pouhá uvěřitelnost výjevu vyplývající z malířova

Vždyť v každém obraze je čas. I v abstraktních obrazech Je-li obraz zcela bílý, prázdný popř. v prázdnotě pluje pár rychlých gest (např. nové obrazy Lee-U-Fana viz. http://www.qag.qld.gov.au/content/apt2002_standard.asp?name=APT_Artists_Lee_Ufan např. With Winds z 1990 a Correspondence z 1994), je zde naopak bezčasí avšak coby aspekt toho, co je ve skutečnosti námětem malířů času a zdrojem času samotného. Pohybující se hladiny impresionistů, lesknoucí se vlnící látky u romantika...

Atributy času (hodiny, kalendáře)

První co mě napadne jsou pomalované kalendáře Martina Mainera z roku 1985 (zámky). Ale vede tudy cesta? Tématem budou spíš erotické figurativní komunikace s interiérem popř. intermediální hra. Co takhle Salvador Dalí a jeho rozteklé hodiny? Co přesně znamenají? Tekoucí čas? Rozložené maso měřidla času? Goyův Bůh času požírající své děti je jistě příkladem patrnějším vždyť vychází z mytologie. Mám dojem, že všechny mytologie zpracovaly základní témata velmi uměleckým

způsobem, moc se mi zamlouvá např. egyptské Šenu, hieroglyf pro věčnost, s typickým kruhem zastupujícím cykličnost? Podobnost se sebe požírajícím hadem je zřetelná. Když se budu zaměřovat na umění naší epochy najdu velké množství hodin u surrealistů a magických realistů.

Atributy času - Smrt, vanitas

Lebky se objevují v malbách opravdu často. Historii Vanitas a morbidního umění můžeme započít třeba Hieronymem Boschem. Předpokládám ale, že její zrod bude ležet velmi dávno, uvědomění pomíjivosti je počátečním stavem značícím lidského ducha. Namátkou uvedu např.: Mladá mučednice plující plující v Tibeře, kterou namaloval Paula Delaroche a která se tolik podobá Millaisově Ofélii, Munchovy obrazy s dvěma ženami nebo jeho Výkřik, Upír, i Polibek Sfinx Franze Von, Ostrov mrtvých Arnolda Bocklina, Sebevražda Dorothy Hale od Fridy Kahlo, lebka odrážející se v oku v kresbě M.C. Eschera a jeho lebka s cigaretou a cylindrem, Gericaultův Vor Medůzy, celé dílo Švýcara Gigera, třeba pak Stroj na rození, Hopperův Dům na trati, Stucka, koňské a antilopí lebka Goergie O'Keefe, objevují se např. i u Petra Nikla atd. atd.. Zajímavou a zatím poslední kolekci lebkového umění vytváří spolužačka Zdenka Verešová, jejíž práce vyrůstá ze zaujetí anatomií, ale dostává hravý expresivní náboj.

Performance, fotografie, video

Momentky - to je název fotografického žánru. Výhoda fotografie zaznamenat viděné dovoluje zobrazovat letící ptáky. Její vynález způsobil revoluci ve výtvarném umění, fotografická perspektiva a její vliv na impresionisty a jejich následovníky stála v čase před námi a jsme její potomci. Vilém Flusser dokáže nad funkcí aparátu zajít filosoficky do velmi zajímavých houštin.

Jistý člen pionýrské japonské poválečné skupiny Gutai při průniku papírovými bariérami mimo jiné také jednoduše a jasně manifestuje pohyb časem. Z performance ještě vzpomenu 24 hodin v Belfastu Tomáše Rullera. Neměl víc času...

Kresby času Václava Stratila

Ano, Václav Stratil je skutečným fenoménem v českém výtvarném umění a jeho „kresby času“ z osmdesátých let znamenají vrchol temporálního umění. Jsou hloubkovým záznamem spotřebovaného času podobně jako když Alfred Symůnek lepil na velkou desku jeden obal od žvýkačky od druhé. Jsou meditací nad časem samotným. Jeho texty uvedené v barevném katalogu vynikají svojí hloubkou. Šrafované čtverce a úvahy nad kreslením jedné kresby 30 let považuji za vznešené par excellence.

Časové fragmenty:
Reklama odkazující na hokejový šampionát, kdy nám pan doktor propagující pití pro sportovce drží palce i poté, co jsme už na mistrovství skončili. Stačí promítat v galerii a tématem je osud. :)

Uvidíš hezký zadek a milou tvář a uklidníš se - při spatření možnosti poslat své geny dál. - Martin Mainer, květen 2004

Čas je nezkrotný a nedá si poroučet - titulek v novinách, zahlédnutý v tramvaji 7.5. v 11:40

Rozhovor Jiřího Černického s Martinem Dostálem (Magazin Koktejl květen 1997) úryvek:

„Před chvílí jsme se bavili o tom, že by umění mělo působit svou živostí. Co je živého na Mrtvých duších?

No, na téhle výstavě jsou živí hlavně umělci a snad i výstava samotná živě zapůsobila. To, že jsem si vybral téma smrti, byl přesný záměr. Snažil jsem se najít téma absolutní. Chtěl jsem se chytit něčeho pevného v okamžiku rozpadání. Je to svým způsobem reakce na některé předcházející projekty, jejichž témata byla neurčitá - "Na hraně", "To co zbývá" nebo výstava, kterou jsem dělal já v Richtrově vile "Vzpomínky na budoucnost". Na jedné straně je tu smrt a na druhé nesmrtelnost. I o tom je výstava. Šlo ale o to, aby nepůsobila morbidně. Měla to být spíš

nezávazná, příjemná konverzace na toto téma, i když tě z některých věcí může začít lehce mrazit, jako třeba u Jirky Davida, Míly Preslové nebo Markéty Othové. U Filipa Turka se až křečovitě usmíváš. Pastrňák vyvolal iluzi umírání za dlouhého dne. I to je téma výstavy - nuda, umírání zaživa. Nebo to, co zbyde z člověka po jeho smrti (Václav Stratil). Těch pohledů je spousta. Další je ten tvůj."

Výstava Time-Timeless (Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov, 2000)

Když už jsem zmínil kurátora hovořícího o výstavě dotýkající se významně pojednávaného tématu, musím popsat i tuto výstavu kurátora Gerwalda Sonnbergera, která se konala před čtyřmi lety. Takových výstav bylo jistě několik, zatím jsem se před nedávnem dozvěděl pouze o této. Vídeňačka Ona B. zde vystavila závodní veslici obalenou v rudé látce. Práce se symbolem je tu poučená, loď, závodní veslice, tvarem evokující rychlost, šipku, linku, byla zavěšena dnem vzhůru, potažená rudou, zastavená, postavená mimo: time-timeless. Podobného tvaru využil i Reto Emch ve své podlouhlé instalaci Shoda, kde spolu komunikují přes dlouhou pozinkovanou "vanu" naplněnou zelenou tekutinou dvě čerpadla ženoucí spod proti sobě stojících židlí tekutinu proti sobě? bohužel jsem tuto instalaci neviděl fungovat v čase. Z primitivního promítače vyslal zprávu Eduard Gorochovski - jeho Lenin-Stalin poukazují snad na to, jak se v čase mění nějaká ideologie, ikony na věčné časy složené s děr v látce se asi mění jedna v druhou. Další Vídeňan, svobodný umělec Tone Fink vytvořil absurdní sochu Ostronohého skákavého osla, s nímž zaperformoval tak, že ho ležící na zádech nechal "tančit" a "poskakovat" na svých rukou a nohách. I jeho lehátko na válcích si všímá vlastností času a zobrazuje je v oproštěných formách bílé barvy. Tepané formy Rakušana Alfreda Haberpointera zpřítomňují doslova olověnou tíži času a jeho nekompromisní destruktivní vliv. Těžké hlavy se válejí na podlaze a není lehké je uzvednout. Skluzavka Anny Jermolaewy, která se narodila v Petrohradě a od r. 1989 žije ve Vídni je prostorová instalace ze 7 obrazovek. 7 videí zde v zelené rozostřnosti sledovalo pohyb po skluzavce. Podstatně složitěji vypadala prostorová instalace Číňana Zhu Jinshiho s názvem Kafkův ráj. Množství propletených konopných lan, parní koše se štosy papírů vyhlížejících jak naškrobené košile a husté struktury z tenkých bambusů barvy rezi (aha) působí pohádkovým dojmem - jako kouzelná vzducholoď, pamatující na dávno odešlého velikána literatury, který si

nepřál zanechat v čase trvalou stopu. Na výstavě se objevil i jeho jmenovec Ivan - na vysokých štíhlých bílých (myslím, že toto je skutečně ne náhodou častá forma abstrakce času) podstavcích zde tikalo 29 černých metronomků. Instalace se jmenovala O mohoucí nemohoucnosti. Bylo jejím záměrem poukázat na neovlivnitelnost času obecně v symbolické formě počtu dnů měsíčního cyklu (interval tikání byl přesně jedna vteřina a výška sloupků 110 cm) nebo spíš na nemohoucnost jednotlivce zasáhnout do času a prožívání času jiného jednotlivce? Z Bělehradu pocházející Tania Ristovski promítala ohromnou sekvenci začínající nápisem Mission Start a končící hláškou Game Over. Absence prožitku v čase mi opět nedovoluje napsat víc. Počítačová hra? se jmenovala Rose of Memory, Rose of Forgetfulness. Téma paměti jako kognitivního aparátu se specifickým způsobem fungování v čase také není ojedinělý. 101 svých fotografií v různých podobách v různých fázích stavu vousů a vlasů vystavil Francouz Michel Salsmann. Záhadou je, proč se dílo jmenovalo 100 tváří - jedna patří tomuto okamžiku? Lze se jen domýšlet. Rakušan Leo Schatzl, zabývající se mezioborovými instalacemi představil své počítačové projekty (Znázornění jednotlivých fází fiktivního experimentu k vyvolání gravitačního kolapsu u velké nafukovací duše a Anaglyfy různých prostorově časových modelů (poskytovaly prostorový dojem při použití červeno-modrých brýlí) Kvazivědecká hra připomínala prognózy z oblasti astronomie a matematiky - Gravitační kolaps, neboli vědecký obraz toho, co se občas stává ve vesmíru a co nás jednou patrně čeká také, resp. naše Slunce. Lehkost s jakou Schatzl přenesl svou pozornost k banální velké duši osvobozuje a je svěží. Parádní je malý hřbitůvek Františka Skály. Není třeba co k „Sadu“ dodávat. „Uvažování“ dalšího z Rakušanů, Petera Sommeraurera nad osudovými determinacemi (Že já např. Rakušan jsem...) jsou mi velmi blízké. Sommeraurer balancuje na hraně politické korektnosti (A Čechy leží u moře) a využívá značně minimalistických výtvarných prostředků, hlavně pak textu ve svém rodném jazyce. Původem Libyjec Babis Vekris s pseudonymem Electros, žijící v New Yorku vytvářející multimediální blikající objekty píše o své práci : “Energetické aplikace technologie do umění jsou materiálem a nástrojem dnešní doby. Technologie není pouze stylem života nebo prostředkem výroby, je to kultura pro lidské bytosti žijící v současné společnosti. Technicko-lumino-kinetické sochy považuji za zařízení pro uměleckou meditaci., která stimuluje představovanou zkušenost jednotností, ve

které rozhraní technologie je nasměrováno směrem k výrobě technického, fiktivního a virtuálního.“ Shledávám jeho přístup k technologii za velmi inspirující. Poslední instalací „Návštěva opery“ vzpomíná v prostředí zavěšených hedvábných látek s barevnými sádrovými maskami za zvuků čínské hudby její autorka Qin Yufen na Ambient je cestou časem. Toto jsem nyní, po sepsání tohoto odstavce nalezl o této výstavě na internetu tento článek:

„V Českém Krumlově se sešlo patnáct výtvarníků z osmi zemí

Jsou dnešní umělecká díla pomíjivé instalace nebo věčné hodnoty

Výstava Time timeless (Čas bezčasí) je dalším výtvarným vystoupením podníceným koncem tisíciletí. Gerwald Sonnberger (ředitel a spoluzakladatel Egon Schiele Art Centra) pozval do Českého Krumlova patnáct umělců z osmi zemí.

Představa konce a nového začátku je projevem víry v možnost ještě jednou TO - samozřejmě, že lépe - zkusit. Rokem nula, začátkem vždy nového letopočtu, je každé narození. Díky konci tisíciletí si jenom silněji než jindy uvědomujeme vlastní konečnost a - nejen časovou - omezenost.

Rozlehlé prostory starého pivovaru (4.000 m) jsou bohatě členěné, každý autor měl dostatek místa, prohlídka je plná překvapení, podobá se procházce zábavním parkem. Nová média - videa a multimediální instalace - bohužel, jak už to na podobných výstavách bývám občas nefungují.

Eduard Gorochovski (1929) dosáhl efektní podívané jednoduchými prostředky. Do velké bedny stojící na dvou železných nohou, vede kukátko, kruhová špehýrka. Pouhou záměnou směru nasvícení se pozitivní (z černých bodů vytvořený) Stalin náhle proměňuje v portrét negativního (bílými otvory vykresleného) Lenina.

Pětiminutové video uvádí suchý údaj - 10.6.1999 skončily nálety na Jugoslávii. Tania Ristovski (1969) střídá záběry z rodinného filmu s počítačovu hrou, kdo zničí nejvíce objektů - domů, správních budov, letišť, mostů, škol, nemocnic a továren - vítězí. Žádné hrůzy, krev, ani nepřátelství, jenom banální dokument a chytrá zábava, setkání, při kterém zamrazí.

Do Nulového prostoru Ony B. (1957) je možné vstoupit. Rovnoběžná zrcadla (na zemi a na stropě) prodlouží několikametrový válec v nekonečně vysoký a nekonečně hluboký, rytmicky členěný protor. Pohled nahoru i dolů je stejně závratný. Zero space (1998) - otče náš - působí coby zrcadlový páternoster, jako zdviž složená z nepřetržité řady oddělených a přitom otevřených kabinek - životů.

Na začátku byly dvě stejně velké řezané krychle o hraně 12 cm. První kámen nechal Ivan Kafka (1952) na stole v ateliéru, druhou krychli ponořil do potoka na Českomoravské Vysočině. Po sedmnácti letech postavil (nebo položil?) obě tělesa vedle sebe. Bez přidané legendy objekt nefunguje. Konceptuální Omšení (1982-1999) stojí a páda s vírou v umělcovu hodnověrnost, Ivan Kafka se postupně stává zajatcem (rukojmím) svého stylu, programově budované image.

František Skála (1956) vyrobil lesní hřbitov (model v měřítku asi tak 1:10 porostlý živým mechem a drobným kapradím) přímo na míru hluboké a temné místnosti. Dřevěné křížky sroubil z vybraných větviček, rozpadající se zdivo postavil z nalezených kamínků, náhrobky vybrousil z jemného pískovce. - "Ten hřbitov - a těch křížů řad?" děsí se panna ve Svatebních košilích. - "To nejsou kříže," odvětí úmrlec, "to můj sad!" - Sad (2000) je hrou s představou a s iluzí, s pocity Goléma v říši Liliputů. Neděsí jako balady Karla Jaromíra Erbena, nedotýká se podvědomí jako kresby Aléna Diviše. František Skála - Skutečný člen B.K.S. (Bude konec světa) - stejně přitakává smrti jako životu.

Anna Jermolaewa (1970) natočila své video pod laminátovou vodní skluzavkou, záběry tekoucí vody a projíždějících těl promítá současně na sedmi obrazovkách. Skotačící naháči vypadají jako pouhé stíny nebo rentgenové snímky, nevinná zábava se mění v silné podobenství. Život je jednosměrka, času se nám bolestně nedostává, a ani potom to nebude lepší. Po smrti totiž nic (tedy ani čas) není.

Čitelnost textů stěžuje barevné mimikry, malby na plátně působí v první chvíli jako geometrické abstrakce nebo monochromy, ale Peter Sommerauer (1966) pracuje s pojmy. Narážka na neznalost Williama Shakespeara - A Čechy leží u moře - zní v němčině obzvlášť pěkně - Und Böhmen liegt am Meer. Vhodné písmo, správně vybraná velikost, umístění v ploše, perfektnost provedení, nezávadnost a zároveň

naléhavost formy zpochybňují jednoznačný výklad, stupňují nejistotu a napětí. Sommerauerovo čtyřdílné Uvažování (2000) je dalším vyvrcholením výstavy.

V roce 1964 napadlo Michela Salsmanna (1948) že se bude průběžně (každý rok, měsíc, den, minutu či vteřinu?) fotografovat. 101 snímků (100 faces, 1964-1999) seřadil chronologicky, v monotónním opakování a v proměnách tváře je kus nepříjemného exhibicionismu. Nápad by jistě bylo možné realizovat i jako animovaný film. Denně jeden snímek, za sto let (nehledě na přestupné roky) 36 500 fotografií. Film se promítá rychlostí 24 snímků za vteřinu, cesta jedince od kolébky do hrobu potrvá (i s titulky) asi půl minuty.

Výstava s tématem času a bezčasí nabízí ale i jiné otázky. Jsou vystavená díla míněná jako pomíjivé instalace nebo jako galerijní epxonáty věčné hodnoty? Jak dlouho současná umělecká díla vydrží? A kdo to rozhodne? - Čas.“

Na umění zabývajícím se časem jsou podle mě úchvatné a hodnotné právě ty momenty, kdy dochází k vzniku něčeho, co přesahuje lidský úděl a zároveň je si ho vědomo. Opět viz. Lyotardem citovaný Burke; citovaný Lyotard : "Delight, toto negativní potěšení, které kontradiktorickým, téměř neurotickým způsobem charakterizuje pocit vznešeného, pochází ze zadržení bolesti. Tuto hrozbu, kterou v sobě obsahují určité "předměty", určité situace a která napadá i naši snahu zachovat sebe sama, Burke nazývá hrůzou, terror : temnoty, samota, mlčení, přibližování smrti mohou působit hrůzu, protože dávají na vědomí, že pohled, druhý, řeč, život brzy již nebudou. Zakoušíme možnost, že záhy již nebude nastávání. Vznešené spočívá v tom, že ze samého středu této hrozící nicoty přesto něco nastane, že přesto něco "přichází" a dá na vědomí, že neskončilo vše." (Putování a jiné eseje, Jean François Lyotard)

Tato slova velmi přesně vystihují i mé základní motivace

Lidé často žijí, aniž by věděli o čase v jiné podobě než kdy mají nejbližší schůzku, pracovní termín v diáři, v kolik jim jede vlak a v kolik zítra vstávají. Nehodlám teď mentorovat nad ztrátou přirozeného času, (kdo jej chce nalézt, ať se odstěhuje na východní Slovensko a bačuje v borovičkovém bezčasí borovičky až do smrti), ani lkát

nad znásilňováním biologických hodin. Memento mori! Pracujeme a bavíme se protože zapomínáme na prognózy vychladlého vesmíru? Ne, věříme, že stihneme Něco, co má smysl. Co nám zbývá? Pokud se o umění někdy mluví jako o lidské potřebě kultivující a pozvedající lidského ducha, pak v tomto případě to určitě platí.
(2004)

5.6.3 Obhajoba bakalářské práce

Čas je podivnost, záhada.
Na sklonku dne jdu spát a za chviličku vstávám do nového, jež rovněž nemá dlouhého trvání. Život plyne jen jedním směrem. Vrátit se nemožno a i kdyby snad vzpomínkami na minulost - nelze ji změnit. Minulost minula nás... Před chvíli jsem byl malý hošík, najednou jsem dospělý a zanedlouho začnu stárnout a po čtyřicítce to prý uhání jako vítr. Je to jako stavba vysoké věže - následující se vždy staví na minulém a jednou to celé stejně tragicky a definitivně spadne.

Jean François Lyotard v eseji o Barnettu Newmanovi píše : "*Delight*, toto negativní potěšení, které kontradiktorickým, téměř neurotickým způsobem charakterizuje pocit vznešeného, pochází ze zadržení bolesti. Tuto hrozbu, kterou v sobě obsahují určité "předměty", určité situace a která napadá i naši snahu zachovat sebe sama, Burke nazývá hrůzou, *terror* : temnoty, samota, mlčení, přibližování smrti mohou působit hrůzu, protože dávají na vědomí, že pohled, druhý, řeč, život brzy již nebudou. Zakoušíme možnost, že záhy již nebude nastávání. Vznešené spočívá v tom, že ze samého středu této hrozící nicoty přesto něco nastane, že přesto něco "přichází" a dá na vědomí, že neskončilo vše."

Tato slova velmi přesně vystihují mé základní motivace.
Připomínají mi též když jsem jako dítě probrečel celé noci z hrůzy, že mi jednoho dne zemřou rodiče.
Když jsem si protrpěl nejhorší napsal jsem v devíti letech báseň Osud :

"Osud je před námi a souká se námi dozadu do minulosti

Přede ho budoucnost a různé překážky nám nastavuje
Kam jdeme ?
To nevím, ale konec naší cesty je v neprosunutelné překážce - smrti
Jdeme a spíme, kdy se probudíme ?"

Plynutí času je jedna z naprosto zásadních otázek vůbec, kterou prokazatelně řešili filosofové ještě před Aristotelem a člověk se časností a vidinou své konečnosti zabývá odedávna. Přelom v lidském poznání času znamená samozřejmě Einsteinova teorie relativity, fyzika po Einsteinovi a zejména kvantová mechanika nastoluje zcela bizarní vidění světa. Tuto oblast jsem se zájmem okrajově nahlédl. Zajímají mě především autoři, u kterých se moderní fyzika potkává s filosofií.

Ve sféře do které ostřím svůj zájem o plynutí času je ale např. problém hypostaze lidského etalonu více méně irelevantní, neboť se nezabývám ničím jiným než podstatně lidským.
Směr - šipka času je pro člověka coby komplexní a tedy vyvíjející se, stárnoucí a umírající strukturu podstatný, resp. je podstatný sled událostí klíčových nebo tvořících lidský život. Nietzschovský mýtus věčného návratu, jakož i teorie o sukovitosti času, duchovních možnostech zastavení času či jeho zpětného chodu jsou stejně tak irelevantní. Ireverzibilita a jednosměrnost plynutí času je totiž pro člověka jediná zřetelná, přesněji řečeno já osobně nejsem s to tvrdit, že jsem zažil kdy něco jiného, když opomenu okamžiky pochybností při zážitcích deja-vous. Na druhou stranu je mi svým způsobem blízká myšlenka, že vůbec netušíme, jak čas ve skutečnosti plyne, (někdy takový pocit mám) moje bakalářská práce je rozpracování mé vize o lidském čase, je to lidská vize času, ať už je ten iluzorním výtvorem lidské mysli nebo neměnnou skutečností. Původním plánem bylo ztvárnit všechny zásadní vize mého světonázoru, koncept však vyzníval ve své všezahrnující šíři povrchností a rovněž jsem si uvědomil, že toto téma v sobě obsahuje všechna zbývající, ať už bezjáství člověka či smrt.

Šlo mi v zásadě o zachycení idey plynutí času se vším, co to znamená pro člověka a jeho život.

Životní retrospektiva, uvědomění si : "Já jsem, žiju !"
Nejedná se o konkrétní záznam, nadřadil jsem absolutní abstraktní ideu jedinečnému sledu konkrétních jevů.
Těžiště práce představují čtyři plátna o rozměrech 90 x 180 cm. Tento tvar vznikl náhodným přiložením dvou skic vedle sebe, ale má své opodstatnění - jsou to dva absolutní útvary - čtverce, jeho podélnost je časové ose vlastní. Mohly by být i větší, ale zamlouvala se mi určitá stísněnost související s představou konečnosti a nedostatku času. V rozporu s horizontalitou formátu jsou svislé pruhy, které představují události našich dnů, kardinální body, které poznamenávají a zásadně ovlivňují celé další prožívání. Když jsem si dodatečně uvědomil jejich podobnost s Newmanovými "zipy", zrodil se hlubší zájem o dílo tohoto amerického umělce.
Druhý a třetí obraz z ústřední série označuji jako "vodní obrazy", výslednou podobu jim totiž dala voda, kterou jsem na ně ústy nastříkal. Rád bych někdy počkal na déšť.
Prakticky všechny malby jsou černobílé a to z mnoha důvodů. Chtěl jsem především podtrhnout zájem o obsah, zdálo se mi, že každý barevný vjem by rušil závažnost kontemplace o tématu i meditaci samu. A v neposlední řadě mi šlo o zachování původní vize.
Vznikly tak v určitém smyslu "ošklivé obrazy", popírající tak trochu hodnotu umění jako obchodního artiklu v jeho prioritě výsledku před procesem.

Nakonec se jedná i o testování hranic zjištění z předchozích projektů, že totiž mysl je schopná označit něco za dobré a něco za špatné na základě svých vlastních kritérií, což je de facto svévole. I v takto omezeném rejstříku formy existují silné emoce, jistě jde o odlišnou hladinu a vzruch je jemnější - avšak ! Avšak !

Skicy, ať velké či malé jsou podstatně živější, což je dáno tím, že byly vlastně zkoušením, testováním, hrou. Zato plátna jsou minimalističtější, koncept se vyostřuje a vybrušuje, byly pracnější.

Soubor doplňuje dětská Kresba k citované básni Osud, zaadjustovaný Artefakt a Ready made - kus lina nalezený na silnici.

Velmi zajímavým shledávám fenomén stopy - viditelná je na obraze vlastně stopa po štětci, záznam jeho striktně jednosměrného pohybu v prostoru - čase, neředěná barva ulpívá na nerovnosti povrchu podobně jako lidé a jejich činy zanechávají své stopy v reálném světě.
Všechny obrazy jsou vlastně takovými stopami, ne však v takto čistě artikulované podobě.

Mimo Newmana jsem z ohromného množství relevantních umělců reflektoval ještě dílo Gerharda Richtera a George Matthieu. Jsem si vědom i jasné souvislosti s existencialismem informelu.

Díky této práci jsem měl možnost uvědomit si množství různých aspektů života kupř. melodie vs. tón, vyvstalo mnoho výtvarných problémů, např. ilustrativnost v abstrakci atd.

Stalo se mi však, že při samotné práci o tématu vůbec nepřemýšlím, nejsem si vědom symbolického či obrazového významu barvy na textuře plátna, jde o čistou práci a vlastně v podstatě živé prožívání plynutí času, NEVÍM NIC. Dostal jsem se do stavu, kdy jen dělám a o ničem nic nevím.

Plynutí času během práce ilustrují jedny, dvoje, troje barvou pocákané ponožky při malování obrazu na podlaze, obdobný počet hromádek popela z cigaret oponenta, které zůstaly ležet na zemi po konzultaci, vlakové jízdenky absolvovaných cest s vytištěnými uplynulými daty.

Barnett Newman napsal, že jeho dílo, správně pochopeno, by mohlo představovat nástroj sociálního dobra, stejně tak bych byl rád já, kdyby moje obrazy způsobily přijetí bolesti z plynutí času, aby ťaly do živého, aby divák tento problém dále neodsouval a netrpěl dále iluzí dosahování, aby byly nástrojem dobra duševního...

23. května jsem při čekání spontánně zažil podivný stav - naprostý klid, nicnechtění, neúnava, ale čistý spánek - vypnutý mozek. Zdálo se, že i ta bezčasovost by se stala

strašidelnou, útrpnou a bolavou... Plynutí času je vlastně požehnání. I smrt !
V Brně, 15.6.2003

5.6.4 Semestrální úkol na předmět „Kořeny a souvislosti současného umění“

Téma : srovnání dvou děl Marcela Duchampa

Tímto začínám nelehký, totiž pětistránkový, semestrální úkol a srovnávám „Akt sestupující ze schodů“ a „Je-li dáno“. Nejprve první i druhé umělecké dílo popíšu. Dívám se na první z nich – „Akt sestupující ze schodů“ a vidím téměř plochou malbu, v barvách ve světlech zlatě okrovou, ba žlutou, ve stínech jeho tmavší odstín až čistou černou. Tmavé jsou levý dolní a pravý horní roh. Obraz zachycuje pohyb nahé ženy sestupující ze schodů. Pět až sedm fází pohybu této nahé ženy je dále rozloženo například v partiích nohou do dalších fází. Celá figura je složena z jasně ohraničených, většinou tmavou linkou orámovaných ploch, znázorňujících jednotlivé části lidského těla v pohybu. Na první pohled si vždycky říkám „nějaký stroj či co“, neřekl bych že jde o nahou ženu, spíše o nějakou bizarní loutku. I u té nejzřetelnější, nejspodnější postavy-fáze je problém určit zcela definitivně kde má ruce, je vidět snad jen pravá, opřená v bok, hlava je skloněna na hruď, která je linkou přeťata v půli, čímž vzniká z její horní části útvar zřejmě představující ňadro. Zřetelně je vidět že pravá noha je natažena dopředu v jedné linii s celým tělem, které je mírně nakloněné dozadu. Nejlépe je ovšem patrná pánev a zadnice, tu je možné jasně spatřit u všech postav-fází a podle jejího tvaru a velikosti je vlastně jasné, že se jedná o ženu, jinak by mohl být zobrazeným aktem i muž. Ano ještě je tu tvář, z té je také možno usoudit že se jedná o ženu. Tvář patří nejspodnější postavě-fázi, je rozdělena do mnoha faset, horní část je tmavší a předsunutá, je vidět i oko, jakousi spirálku, pod ním horní část tváře protíná šikmá tyčka nejasného významu, zvlněná linie za okem by mohla patřit vlasům, které by mohly být delší tedy ženské, celkový zachmuřený výraz tváře mi evokuje soustředění na sestup po schodech.

Přes celkovou plošnost obrazu je v něm i jistá míra prostorové modelace a to jak v jednotlivých plochách tvořící lidskou postavu, kde některé tmavé plochy leží bez orámování na světlejších a vytváří tak přinejmenším dojem na sobě ležících rozstříhaných papírů, rovněž pak v rozdílně světlých určitých partiích u jednotlivých

postav-fází dochází k dojmu prostoru a především potom je zde patrné noření se celé postavy do stínu, ve kterém vidíme okolní prostředí, schody a snad i levé zábradlí. Jednotlivé fáze pohybu nohou kříží několik křivek snad znázorňující švih poskakujících nohou, snad pohupování postavy. Obdobný význam mají snad i tři světlé tečkované křivky ve střední části obrazu. V celkovém pohledu, nepitváme-li jednotlivosti, však vyniká idea obrazu, kterou je pohyb figury. V jednom časovém okamžiku tak vidíme několik na sebe navazujících časových momentů jako na stroboskopické fotografii. Přejděme k popisu druhého Duchampova díla. Je jím instalace Etant donnés, česky překládaná jako„Je-li dáno“ Mám bohužel k dispozici pouze její fotografii – pohled dovnitř do instalace, budu se tedy možná v některých svých úsudcích mýlit. Je-li ovšem první obraz notoricky známý, mohu u druhého postupovat podobným způsobem jako jeho tvůrce – surrealista, totiž prostřednictvím asociace. Skrz nepravidelný, na výšku podlouhlý, otvor je zde vidět do barevné podzimní? krajiny, okolo dvou třetin výhledu ale zakrývá v popředí ležící vosková figurína nahé ženy. Vlevo je z její hlavy vidět jen pramen světlých vlasů, leží na zádech, nohy má roztažené, nad levou rukou se nachází malá stolní svítilna, žlutá vosková svíčka schovaná v malém dvoupatrovém skleněném cylindru válcovitého tvaru. Dlaň je zvrácená vzhůru, je uzavřená, zdá se, že ukazovák by mohl svírat nějakou část svítilny. Pravou ruku není vidět, stejně jako pravé ňadro a obě chodidla. Velmi dobře je ale vidět ženinu vagínu, která je zcela bez chlupů. Celé tělo je rozvalené a působí uvolněným dojmem, je dokonce možné, že žena spí či je dokonce mrtvá. Spočívá na hrubém loži z roští, z jemných větévek nějakého listnatého stromu nebo keře, které sem tam skrývají nějaký ten zežloutlý list. Předpokládám, že bezprostředně za prostranstvím s tímto ložem se nachází plátno, s realisticky pojatou malbou, která zachycuje podivnou krajinu, vzdálené kopce porostlé modravými a fialovými stromy, jeden vypadá jakoby kvetl, jiné budí dojem, že se nacházejí v pozdním vegetativním období.

Blízkou plošinu s ložem z roští a pozorovatelovo místo samotné dělí od těchto stromů zatopený lom, jehož část hladiny je vidět vpravo, možná že celé ženino tělo plove na této vodní hladině. Nyní bych přikročil ke srovnávání obou děl, budu pokládat řečnické otázky a jako odpovědi vždy určím nějaký rozdíl nebo shodu mezi prvním a druhým.

Co je na obrazech vidět ? Na obou dílech je vidět žena. Můžeme říci, že v prvním případě je to žena v obvyklé situaci zachycená neobvyklým způsobem a v druhém je tomu naopak, žena v neobvyklé situaci zachycená způsobem obvyklým, budeme-li ovšem za obvyklý způsob považovat realismus. Která žena je reálnější ? To je těžké, přesto bych za reálnější označil tu realisticky zobrazenou, i když se nachází v situaci bizarní, až nereálné – v podivné krajině, plovoucí na loži z roští… Jak jsou obrazy pojednány ? První dílo bychom mohli označit za kubismus, popřípadě kubofuturismus, druhé za symbolistické nebo surrealistické. Co nám napovídají názvy obrazů ? Neměl bych podceňovat ani názvy, které autor svým dílům dal, protože nám mohou mnoho napovědět. První název zcela lapidárně popisuje předmět zobrazení, je v něm obsažena i ústřední idea pohybu. Druhý název je tajemný, je zcela v souladu se stylem, v jakém je dílo vytvořeno. Je-li dáno míti ženu naservírovanou na plovoucím loži z roští, pak si muž může výskat. Je-li dáno ženě plout si s falickým symbolem tajemnou krajinou, mohla by si za určitých okolností výskat také. Je-li dáno voyuerovi vidět takto obnaženou ženu, ten si musí výskat zaručeně. Jaký zvuk by daná díla vydávala, pokud by to bylo možné ? První obraz by patrně tiše klapal po schodech ťapajícími chodidly, popřípadě skřípal zvuky starých schodů, z povzdálí by se mohla linout hudba, druhé dílo by podle mne bylo ještě o poznání tišší, mohli bychom slyšet tichounké šumění stromů v odpoledním vánku, tichoulinké šplouchání vody, možná i slaboulinké chrápání a zpěv ptáků.

Jaká hudba by se k tomu kterému výtvarnému výtvoru hodila ? K Aktu by se hodila veselá rytmická hudba, stále se opakující, rozfázovaná, klavírní skladba, osobně bych preferoval nějaký punkrockový song, k instalaci by mohl potichoučku hrát smyčcový kvartet, tajemnou a trochu dramatickou melodii. Jakou vůni by daná díla vyluzovala, pokud by to bylo možné ? V obou případech bychom asi cítili vůni ženského těla, nějaký parfém, v prvním případě intenzivnější, smíšený s vůní starého schodiště, zaprášených prken a tmavého interiéru, druhá vůně by byla sladší a svěžejší, přinášená svěžím větérkem spolu s vůní stromů a vod. Jaké dílo je současnější ? Beze sporu to druhé, opomineme-li že je s největší pravděpodobností objektivně novější, pokládáme umění kubismu a futurismu za více spjaté s omezeným časovým obdobím prvních dekád minulého století, umění surrealismu je nám časově, citově i jinak bližší. Forma Aktu skutečně čpí starobou, instalace má naproti tomu takové množství významů, že

je možné ji vnímat jako dílo bezmála postmoderní. Jak bychom za sebe díla seřadili, mělo by jít o jeden příběh ? V tomto případě bych se opět rozmýšlel, je-li žena v instalaci živá nebo ne. Je-li mrtvá, pak by následně nemohla odcházet po schodech. Tak jako tak, bych asi řekl, že nejprve utíkala po schodech, snad ji někdo honil, aby posléze odpočívala. Po pravdě řečeno je ale stejně dobře možný i druhý případ, kdy se již dostatečně vyležela a nasnila a nyní sestupuje po schodech zpátky do skutečného světa, poté, co vkročila tajemnými dveřmi z krajiny do temného interiéru, nakonec se přikloním k této verzi.

Teď mi přišlo na mysl, jak se tak na tyto dva obrázky vytrvale dívám, že první vypadá jako kytara na kterou hraje námořník, který sní o své milé, která ztroskotala a její nahé tělo příboj pohodil spolu se spoustou naplavených větviček na břeh moře. Vždyť pohled do „Je-li dáno“ nám může ukazovat lom, stejně jako kraj mořského pobřeží. Další postřeh, který mne napadá se vztahuje k tomu, co oba obrazy, jsou-li pospolu znamenají, co symbolizují. Je-li první symbolem pohybu, pak druhý zcela jistě poukazuje na klid, značí-li první aktivitu, pak druhý nám ukazuje pasivitu, je-li první mužstvím, druhý potom symbolizuje ženství, přívrženci tantrického náboženství by řekli, že máme před sebou aspekt Šivy a aspekt Šakti. Ano, z určitého hlediska můžeme na tento tmavý obraz a na tuto prosvětlenou instalaci pohlížet jako na protiklady. Nyní se zaměřím právě na náboženský pohled na svět a pokusím se jím představená díla ohodnotit a porovnat. Pro většinu náboženského světa by instalace „Je-li dáno“ působila naprosto skandálně. Puritánskému křesťanovi, stejně jako pravověrnému Židovi nebo muslimovi musí pohled na takto obnaženou a rozvalenou ženu připadat nemravný, zkažený, takové umění pak považuje za projev zvrácené, pohanské, nepřátelské kultury, kultury bez Boha. Muslimské umění, zapovídající zobrazování lidských postav by na druhé straně mohlo poměrně bez potíží akceptovat takřka nefigurativní, skoro ornamentální „Akt sestupující ze schodů“. Troufám si ale říci, že řadě kultů, takzvaně ezoterním nebo příslušejícím k tak zvanému vnitřnímu náboženství, by jako více naplněné či produchovnělé mohlo připadat právě „Je-li dáno“. Dobrá, na prvním obraze sestupuje postava z výšky, z nebe na zemi, přichází k nám od Boha, snad je to Prorok nebo Anděl, přicházející zvěstovat nám boží zvěst. Je tedy zachycením posvátného pohybu Shora. Na druhém díle ale můžeme spatřit „duchovnější“ ideu, nedualistickou, přijímající Boha v každém jeho projevu,

přítomného právě zde a nyní. Nehledě na to, že ukazuje Bohyni Plodnosti pohanských kultů samotnou, v poloze bezmála svaté, submisivní, připravené, plodné, s posvátným kalichem Pravdy v levé ruce, jen jej zažehnout. Neprobourali jsme snad nezbořitelnou zeď ráje a nenahlížíme nyní do nebe, hledíc zvědavě a zbožně na povalujícího se anděla nebeské rozkoše ? Pro buddhisty by obě díla byla asi rovnocennými náměty meditace, neilustrující přímo Zakladatelovo učení, vzdáleně ale přece jenom můžeme nalézt nějaké buddhistické náměty – v prvním obraze můžeme být nabádáni být v každém okamžiku, na každém schodu bdělí a přítomní celým vědomím právě tam, kde jsme zcela v souladu s učením Buddhy, téma pohybu zároveň může být vztaženo k tématu proměnlivosti a pomíjivosti veškerenstva, chceme-li najdeme v obraze rozfázované postavy i reminiscence k ideji reinkarnace. Pro mnišské kulty buddhismu by druhé dílo bylo rovněž jako pro muslimy nemravné, dráždivé, mohlo by ale působit jako dráždidlo sloužící k upamatování mnicha na jeho posvátné sliby počestnosti a čistoty, dalo by se také pojmout jako námět k meditaci o pomíjivosti jako obdoba tradiční meditace o smrti , můžeme zde vidět mrtvolu, nahé tělo, na počátku věčného rozkladu – poznáním této pomíjivosti dospějeme k osvobození od žádostivosti a lpění, kořenu to veškerého utrpení a realizujeme tak v pravdě Buddhovu nauku. Instalace může stejně dobře sloužit zenovým buddhistům jako obrazový kóan. Ptáte se na jeho znění ? Je to prosté – například „Jak překročíš tělo nahotiny aniž bys ji vzbudil ?“ Tolik k pokusu o religionistickou studii daných děl, vraťme se ještě k nějakým řečnickým otázkám. Zahledím-li se pozorně na onen podivný detail levé ruky se svítilnou (v instalaci), spatřuji další rozměr tohoto díla. Kvůli intenzivnímu spodnímu stínu se totiž zdá, jakoby ruka spočívala přímo na vzdáleném útesu, stejně jako svíčka s cylindrem. Přijmeme-li tento zrakový nedostatek, pravděpodobně neúmyslný, vypadá celé tělo náhle monumentálně, jako tělo obra, chcete-li obryně, bohyně, anebo naopak jako tělo ležící prostitutky v levné pouťové instalaci z proutků a stavební pěny.

Co bych řekl té které ženě ? Pokud bych nebyl v situaci, kdy by se nejvíce hodilo „Obleč se“, pak bych tu, která sestupuje ze schodů pozdravil a tu co leží zavolal jménem. Možná by se ale nejvíc hodilo prosté mlčení… Jak bych osobně jako autor pokračoval v díle, musel-li bych ?

V malbě bych směřoval k většímu propracování detailů třeba obličeje, rukou, nohou,

ale asi i to by bylo na škodu výslednému dojmu prostého pohybu. V instalaci bych zapálil svíčku, možná použil šest bílých holubic jako její obyvatele. Nebo bych její fotografii v počítači rozřezal na proužky a dosáhl bych tak zajímavého abstraktního obrazu, stejně tak ve zpracování fotografie malby bych mohl použít počítač a prodloužit schodiště i s více fázemi pohybu. Co bych naopak jako autor ubral ? V prvním díle bych vynechal některé linie bez zřejmého významu, u druhého bych dlouze rozmýšlel barvy korun stromů, i když převládající modrá skutečně zdůrazňuje vzdálenost a působí magickým dojmem. Jednoduchá a příliš žlutá barevnost Aktu by též stála za zamyšlení. Čeho si nejvíc na tom kterém díle cením ? U Aktu je to precizní zacházení s formou – že se pomocí chaotických, významem nejasných ploch podařilo dosáhnout tak přesvědčivého dojmu pohybu a tím mají vlastně pevnou funkci, u instalace obdobná zručnost, jejímž výsledkem je tentokrát dojem magického tajemství a podivnosti provokativní scenerie, tentokrát ale naopak založené na detailech, např. kousek pravých vlasů je bezvadný.

Na závěr jsem si nechal otázku hodnotící – které výtvarné dílo je lepší ? Zaznělo již mnoho kladných hodnocení, znějí spíše ve prospěch instalace „Je-li dáno“, je na mně abych je zopakoval. Instalace je originální, šokující, nápaditá, vizuálně silná, obsahuje bohaté a kladné náplně takových zásadních výtvarných kategorií jako je prostor, světlo, vzdušnost. Je současnější, provokuje více naši představivost, obsahuje více tajemství, je smyslově dráždivější. V negativních soudech bych tedy hovořil o Aktu jako o formálně neoriginálním (ačkoli to ve své době asi pravda nebyla) , nudným, nudícím, nenápaditým, vizuálně více méně mdlým, plochým, světelně primitivním. Na druhou stranu rozhodně nechci popírat jeho významovou a ideovou stránku, stejně jako dobovou – průkopnickou, vezmu-li objektivně v potaz plochost současné absolutní nemodernosti kubofuturismu (pro mou generaci), nemohu úplně zavrhnout ani formální kvality díla. Přesto má instalace navrch, jakkoli je takové hodnocení obtížné. Také v mé religionistické skice vlastně zvítězila jako „duchovnější“.

Ano a vyřknu i autentický a blíže nespecifikovaný výrok estetický : „Instalace se mi líbí víc.“ (2002)

VI. Použitá literatura

Aitken, Robert: *Vlna zenu*, Pragma, 1995

Babyrádová, Hana: *Symbol v dětském výtvarném projevu*, Brno, Masarykova univerzita v Brně, 1999

Baleka, Jan: *Výtvarné umění*, Praha, Academia, 1997

Brandon, S. G. F.: The Deification of Time, in: *The Study of Time*, Berlin Heidelberg New York, Springer-Verlag, 1972

Brandon, S. G. F.: *History, Time and Deity*, Manchester University Press, 1964

Cassirer, Ernst: *Filosofie symbolických forem*, sv. II, Praha, Oikoymenh, 1996

Coveney, Peter a Highfield, Roger: *Šíp času*, Ostrava, Oldag, 1995

Feuchtwanger, Lion: *Goya čili Trpká cesta poznání*, Praha, Obelisk, 1973

Jakovlev, Jevgenij Georgijevič: *Umění v zrcadle světových náboženství*, Praha, Panorama, 1983

Jordan, Michael: *Encyklopedie Bohů*, Praha, Volvox Globator, 1997

Pijoan, José: *Dějiny umění*, Praha, Odeon, 1979, sv. 5

Sokol, Jan: *Rytmus a čas*, Praha, Oikoymenh, 1996

Zamarovský, Vojtěch: *Bohové a králové starého Egypta*, Praha, Mladá fronta, 1979

Žegin, Lev Fjodorovič: *Jazyk malířského díla (Konvencionální povaha umění minulosti)*, Praha, Odeon, 1980

A bas le monde ancien! Ať zhyne starý, podlý svět! (Katalog výstavy uspořádané ke 100. výročí založení L'Assiette au Beurre, Vysoké Mýto, 2001

Ilustrovaná encyklopedie, Praha, Encyklopedický dům, 1995

Malá československá encyklopedie, Praha, Academia, 1984

Revue Labyrint, č. 13-14 (Móda a umění), 2003

Václav Stratil / Kresby 1955-2000, Katalog, Muzeum umění Olomouc, 2000

Vitamin P – New perspectives in painting, London New York, Phaidon, 2002

Webové stránky:

http://www.artcyclopedia.com
http://www.per-sekhmet.org/perankh/chron1.html
http://www.pantheon.org/articles/z/zurvan.html
http://www.ourladyswarriors.org/dissent/defgnost.htm
http://www.gnosis.org/naghamm/apocjn.html
http://www.bruisvat.nl/nummer5/jaldabaoth.htm
http://en.wikipedia.org/wiki/Aeon
http://www.artsmia.org/uia-bin/uia_doc.cgi/list/346?uf=mia_collection.ldb&key=paintings&noframes=x&hr=null&nd=355
http://www.exoticindiaart.com/article/wheeloflife
http://members.aol.com/fridanet/suicide.htm
http://wside.k12.il.us/phs/vam/Project/fkcritsuicide.html
http://www.geocities.com/ppollefeys/dance.htm
http://www.fee.vutbr.cz/kadetka/mnisi.jpg
http://www.geocities.com/ppollefeys/maiden.htm
http://members.telering.at/art4u/soc.htm
http://college.hmco.com/history/west/mosaic/chapter15/image192.html
http://www.nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=115571
http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8644
http://www.abstract-art.com/abstraction/l2_Grnfthrs_fldr/g055_newman_who.html

VII. Seznam vyobrazení:

1-8) Monet, Claude: *Rouenská katedrála*, 1892-1894

9) Hokusai, Kacušika: *Kukačka a azalky*

10) Opěradlo trůnu faraona Tutanchámona, *Heh*

11) *Zurván Ahrimán*

12) *Fanes*

13) *Jaldabaoth*

14) Basreliéf ze *Sloupu císaře Antonia Pia*, Vatikán

15) Římská mince s bohyní *Aeternitas*

16) Reliéf *Eónu*, vila Albani, Řím

17) Plastika *Eónu*, vila Albani, Řím

18) Tarotová karta XXI *Svět*, Bodetova série

19) Tarotová karta XXI *Svět*, moderní podoba

20) Crane, Walter: *Kolo štěstí*, 1882

21) *Kronos a Ananké*

22) Goya, Francisco: *Sudičky (Atropa)*, 1819-1823

23) *Kálí*

24) *Natarádža*, bronz

25) Tiepolo, Jan Křtitel: *Alegorie s Venuší a Časem*, 1754-57

26) Debat-Ponsan, Edouard Bernard: *Láska hyne v čase*, 1872

27) Goya, Francisco: *Čas (Stařeny)*, 1810-12

28) Claesz, Peter: *Vanitas*, 1630

29, 30) *Kolo času*, Tibetská malba na látce

31-52) *Kolo času*, detaily (viz. text), Tibetská malba na látce

53-56) *Kolo času*, Tibetská malba na látce

57) *Saturn*, upraveno elektronicky (dokreslena štítkem zakrytá kosa)

58, 59, 60) Botticelli, Sandro: *Příběh Nastagia degli Onesti*, 1483 (1487)

61) Nástropní malba v Chrámu bohyně *Hathor*, Dendera, foto: V. Bromová © 2005

62) Kahlo, Frida: *Sebevražda Dorothy Haleové*, 1939

63) Trabura, Roman: *Hřbitov*, 1995

64) Dürer, Albrecht: *Matka*, 1514

65) Goya, Francisco: *Obvinění času*

66) Goya, Francisco: *Saturn požírající jednoho ze svých synů*

67) Lessing, Karl Friedrich: *Stromy dobývají hřbitov a ruiny*, 1826

68) *Karteziánský Danse macabre*, freska v kostele v Králově poli, Brno

69) Jossot, Gustave-Henri: *Zdálo se mi, že jsem naživu!*, 1904

70-72) Švec, Pavel: *Třeba se ještě vrátí, času dost*, komiks, 2004

73-77) Švec, Pavel: *…to je fajn, vidět se takhle po letech…*, komiks, 2004

78) Barry, William Gerard: *Čas letí*, 1887

79) Manuel, Niklaus zv. Německý: *Panna a Smrt*, 1517

80) Warhol, Andy: *Sebevražda*, 1964

81) Newman, Barnett: *Jednost*, 1948

82) Karpíšek, Jan: *Plynutí času*, 2003

83) Lavrov, A.: *„Sny lidu se uskuteční“*, 1950

84) Stratil, Václav: *Černý diptych*, 1986-88

85) Opalka, Roman: *1965/1-00* (detail 868), akryl na plátně, 1978

86) Vladimír Boudník – kreslící graffiti, 1950