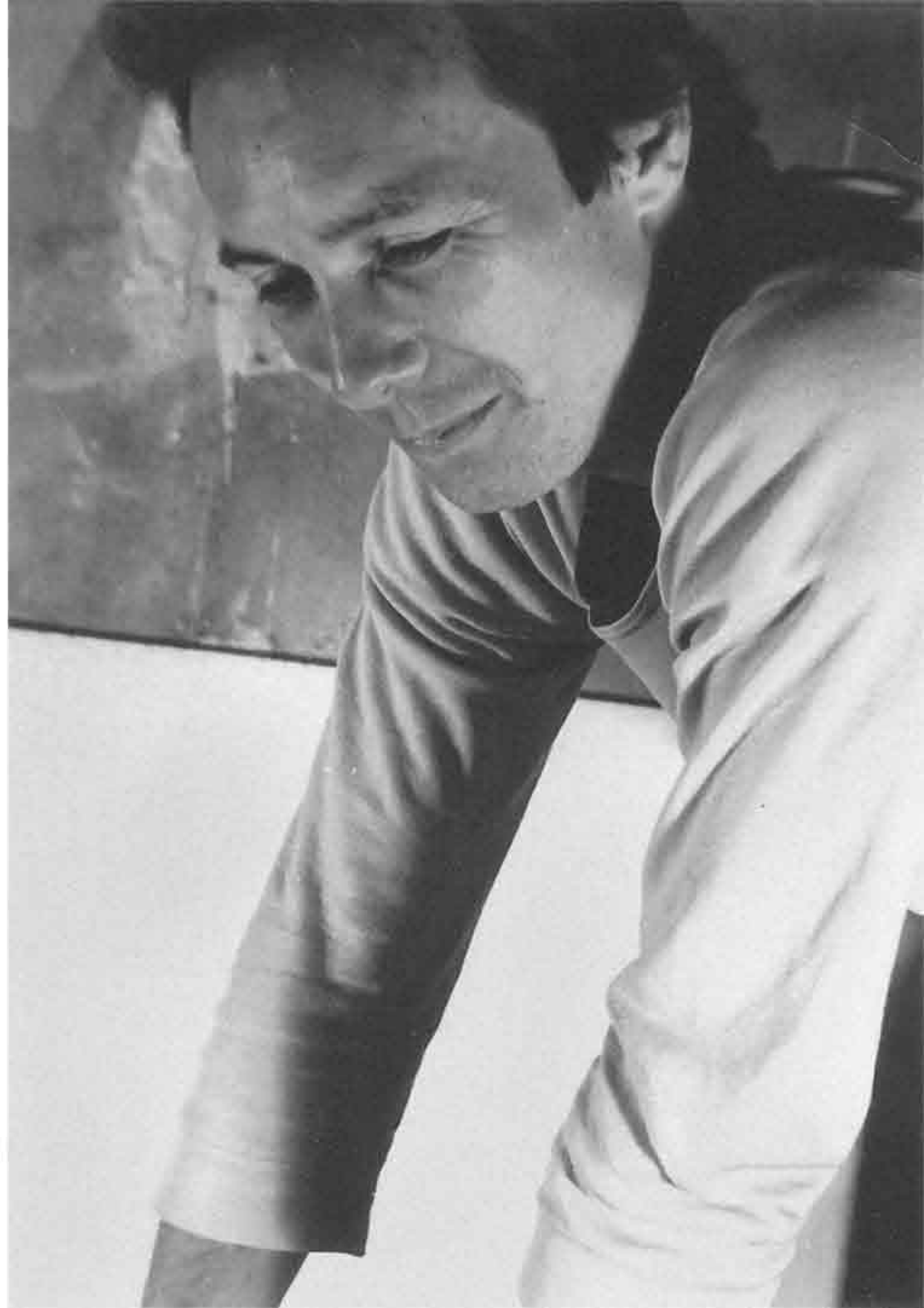


VÍTEK ČAPEK



Osobně Elsdou dávám na osmícení,
šlechetě lze dovést k jinému
vyššímu pochopení. Život jde dál,
jako výraz toho co osmícení
léns, je pro něho zcela nový.

FRAGMENTY VZPOMÍNEK

Poprvé jsem Vítku spatřil v říjnu 1974 v menze pražské právnické fakulty, kde jsme obědvali. Na první pohled mě zaujal svým obličejem s výraznými rysy – vysokým čelem, plastickými rty se zřetelnou konturou a zvláštní mimikou. Už si nevybavuji, zda přisedl náhodně k volnému místu u stolu, či nás někdo ze spolužáků představil. Dali jsme se mezi jídlem do řeči a záhy jsem pochopil, že je mi blízký nejen svými delšími vlasy, které tehdy byly důkazem nonkonformity, či dokonce odmítání probíhající Husákovy konsolidace společnosti, ale že si rozumíme v mnoha ohledech. Spřízněni jsme byli i pocity mladíků z venkova v rušné Praze a obdobným osudem absolventů střední umělecké školy, kteří neuspěli u zkoušek na Akademii výtvarných umění a skončili na humanitní fakultě. Oba jsme sice studovali obory blízké výtvarnému umění, Vítek zvolil dějiny umění a estetiku, já výtvarnou výchovu a bohemistiku, ale tehdejší atmosféra na filozofické fakultě měla daleko k přirozenému rozvíjení estetického ducha a svobodomyšlnému univerzitnímu životu.

Brzy jsme si ujasnili, že oba chceme talentové zkoušky na vysokou uměleckou školu opakovat znovu. Základním předpokladem úspěchu u přijímaček byla figurální kresba, takže jsme hledali místnost, kde bychom mohli kreslit podle živého modelu. Pokoje v koleji na Větrníku byly příliš malé, ateliéry pedagogické fakulty v ulici M. D. Rettigové nám byly zapovězeny¹ a naše hledání bylo už delší dobu bezúspěšné. Posléze nám nečekaně vyšel vstříc docent Petr Eben z katedry dějin a teorie hudby, který nám dal k dispozici místnost, kde obvykle přednášel. Budiž mu za to velký dík i po letech – neměl s námi v té době totiž nic společného. Ještě s dalším Vítkovým spolužákem Vojtou Lahodou jsme tam nepravidelně docházeli, to podle toho, zda a na jak dlouho jsme přemluvili některou z ochotných spolužaček, a věnovali se přípravě studijní kresbě. Vítek kreslil podle živých modelů se značnou suverenitou, jeho destilované kresběné zkratky prozrazovaly talent i zkušenost kres-

líře, citění tvaru, objemu a prostoru, znalost lidské anatomie, zkrátka sochařské školení.² Nad hotovými kresbami jsme bezprostředně debatovali, konfrontovali úspěchy i nezdary. O svých vlastních autorských dílech z doby studií na kamenosochařské škole v Hořicích však Vítek mluvil zřídka a s jistým ostychem, byl přesvědčivě. Kromě portrétních bust z keramické hlíny, svědčících o zvládnutém realistickém rudimentu, si vybavuji především osobité objekty z nalezených věcí či dostupných materiálů – geneticky blízkých ready-made. Některé byly humornou sochařskou asambláží (svatý Florian z minimaxu), jindy se jeho práce formálně blížily postkubistickým portrétům sochaře Vladimíra Preclíka,³ kterého Vítek občas zmiňoval mezi svými oblíbenými absolventy hořické školy. Z tohoto okruhu dále obdivoval Stanislava Zippeho, především jeho světelně kinetické instalace, nejvíce však z hořických absolventů pochopitelně ctil Otto Gutfreunda. Vzpomínám si, jak jsme spolu sledovali filmový dokument o tomto průkopníku moderního sochařství a pocítovali sdílenou hrdost nad faktem, že Otto Gutfreund prošel týmiž školami jako my – tedy keramikou v Bechyni a kamenosochařskou v Hořicích.

Nezapomenutelným zážitkem pro nás byla neoficiální přednáška docenta Petra Ebena, kterou pro přátele a známé uspořádali posluchači muzikologie. Hudební skladatel a vzácný pedagog během večera sugestivně analyzoval obraz Františka Kupky *Sólo hnědé čáry* z let 1912-13 a názorně nám svými klavírními improvizacemi předvedl alternativní možnosti akustického vyjádření základních prvků malířovy kompozice. Výklad spojený s bezprostředním hudebním doprovodem, variacemi především na dominantní lineární triády, byl tak působivý a objevný, že všechny uchvátil a nás dva přesvědčil o oprávněnosti synestetických teorií, o kterých jsme dříve několikrát s pochybami diskutovali. Později jsem Vítkovi tlumočil i úvahy Zdeňka Sýkory, který v druhé polovině sedmdesátých let rozvíjel svůj nový koncept liniových obrazů. Při jednom rozhovoru v Mělnické vinárně mi zaujatě líčil, jak by

¹⁾ Zdeněk Sýkora, docent a můj tehdejší vedoucí učitel na katedře výtvarné výchovy, v odpovědi na můj dotaz mávl rukou a ironicky komentoval: „Těm strážným ve větrnici by snad chtěl děkan dát i pistoli, tady je režim jak v kriminále, to radši ani nezkoušej!“

²⁾ Nevím, kde skončily tyto Vítkovy kresby, a bohužel si ani nevybavuji, zda nakonec zkoušky na Akademii během studia na FF UK vůbec absolvoval.

³⁾ Preclíkovu soubornou výstavu jsme viděli až později, v roce 1978 v Galerii výtvarného umění v Chebu.



Zdeněk Sýkora na projíždce
lounskou krajinou
fotografie Jaroslav Vančát

⁴⁾ Miroslav Kouřil spolupracoval s E. F. Burianem na theatergraphu, kombinujícím jevištní hereckou akci s promítáním světla – podobně jako Pešánek v opeře Erwina Schulhoffa Plameny.

⁵⁾ Pešánkovou architektonickou ideou byl údajně návrh propojit Pařížskou třídu s Václavským náměstím. vybourat tak výraznou část historické zástavby Starého Města pražského a Staroměstské náměstí protnout moderním bulvárem, pokračujícím v tunelu za Čechovým mostem.

⁶⁾ Jako jedna z mála našich tehdejších oblastních galerií měla vyprofilovanou sbírkovou i výstavní orientaci a byla jediná, která se na tyto tendence zaměřovala.

Jan Samec
Fragmenty vzpomínek

dané konkrétní linii, jejímu směru a charakteru našel adekvátní tón a co by z toho mohlo vzniknout. Pokud je mi známo, tak tyto umělcovy představy zůstaly v rovině několika platonických pokusů.

V těchto podnětech bychom ale měli hledat genezi Vítkova zájmu o spojení hudby a vizuálních prostředků, odsud vedla následně cesta k dílu Zdeňka Pešánka. Toho Vítek sice znal jako jednoho ze zajímavých absolventů hořické školy, ale zpočátku se o něm příliš nezmiňoval. Soudím, že Vítkův záměr napsat diplomovou práci o tomto propagátorovi kinetického umění se zrodil na semináři profesora Miroslava Kouřila, který v té době přednášel na katedře estetiky, a byl ortodoxní komunist, tak se v jistém smyslu považoval za Pešánkova následovníka v práci s divadelním světlem a scénickou kinetikou.⁴ Nejznámějším Pešánkovým dílem byl tzv. barevný klavír aneb spektrofon, který tento umělec realizoval ve dvacátých letech minulého století ve třech variantách. Přidělil v něm vždy určitému tónu konkrétní barevné světlo a výsledný nástroj-objekt se stal originální prezentací autorových synestetických vizí. Kontroverzní architekt⁵ a umělecký solitér Zdeněk Pešánek byl ve své době především výrazným propagátorem kinetického umění, jak v teoretické oblasti, tak v praxi. Reálný pohyb zapojil i do svých nonkonformních plastik, v nichž často kombinoval lidské figury, respektive torza, z netradičních materiálů s neonovým světlem. Pešánkovo dílo zachované jen fragmentárně nebo v konceptech a skicích bylo v sedmdesátých letech 20. století českou uměnovědou téměř zapomenuto, Vítko Čapka však posléze zcela pohltilo. Maně si vzpomínám na úsměvy v tvářích spolužáků, když Vítek nečekaně přetínal témata rozhovorů, i naprosto nesouvisejících s uměním, svým obvyklým: „A víte, že Pešánek...“ Na časté reakce, aby už s ním dal pokoj, nedbal a s klidem pokračoval ve svých nahlas formulovaných úvahách, v čem všem byl Pešánek originální a progresivní. Sympatie k průkopníkovi a teoretikovi kinetismu přerostly v permanentní obdiv, sdílený také

s doktorem Petrem Wittlichem z katedry dějin umění, který se stal vedoucím Vítkovy diplomové práce. V této souvislosti pochopitelně zjistil, že některé Pešánkovy plastiky či jejich fragmenty vlastní lounská Galerie Benedikta Rejta, která se pod fundovaným vedením ředitele PhDr. Jana Sekery orientovala na konstruktivistické a geometrické tendence v našem umění.⁶

Vítkovi jsem nabídl, že zkusím domluvit návštěvu ateliéru Zdeňka Sýkory, až pojedou do Loun za Pešánkovými díly. Velmi se zaradoval, když se dověděl, že je vše zařízeno a pan docent nás bude očekávat. Byli jsme mile přijati, ale komunikaci jsem musel zprvu obstarávat sám, Vítek byl pln respektu; já ostatně také – ale mediální role mě zavazovala. Každopádně z nás však sálal zájem a obdiv, takže nám Zdeněk Sýkora velmi ochotně ukázal vše, co jsme chtěli, obšírně a detailně vysvětlil i Vítkovi podstatu svých autorských postupů a myšlenkových pochodů a měl jsem dojem, že můj mlčenlivý kamarád je mu zřejmě sympatický. Posléze nás pozval na projíždku po okolí. Vítek usedl v malém zadním prostoru sportovního vozu, kolena svých dlouhých nohou však měl až u brady, krátko jsem ho vystřídal. Ještě dnes si živě vybavuji jeho intenzivní pomrkvání a mimiku obličeje, když nám řidič předváděl, jak Alfa Romeo umí jet „stošedesátkou“. Kmeny topolů se za okénkem jen míhaly, mistr šfavnatě komentoval situaci na silnici, my jsme mlčeli a byli v sedmém nebi. V Cítolibech jsme byli vyzkoušeni, kteří hudebníci jsou spjati s tímto místem (neobstáli jsme), a vůz otočil zpět. Až v autobusu, kterým jsme se vraceli do Prahy, se Vítek nadšeně rozhovořil a v jeho dlouhém zaujatém monologu byl po dlouhé době Zdeněk Pešánek vystřídán Zdeňkem Sýkorou. V té chvíli jsme ani jeden netušili, že je ve Vítkově životě v zásadě rozhodnuto nejen o diplomové práci, ale i o místě jeho dalšího působení a začátku významného přátelství. To už však byla kapitola, u které jsem nebyl.

Jan Samec, říjen 2012



Sýkorovy krajiny v ateliéru
Louny, 1984
fotografie Miloš Šejn

NEDOKONČENÝ ROZHOVOR

Obrazy jsou vytržením z času. Ty, které jsem namaloval, „trvaj“, žijí svým životem. Ty, které jsem navrhl či zapsal, čekají na provedení. Ty, které mám v duchu, zápasí s časem. Čas mého života ubíhá, obrazy upadají do zapomnutí, jako ostatní události v nepřetržitě sledu mého života.
z poznámek Vítka Čapka, 80. léta

Měla jsem pocit, že jsem o Vítkovi věděla téměř všechno, protože byly časy – a trvaly několik let – kdy jsme se vídávali několikrát za týden a kdy jsme spolu někdy i několik hodin dopodrobna probírali všechny jeho problémy v práci, ve vztazích, se zdravím. Ale spojila nás vlastně náhoda – začátkem osmdesátých let jsme si totiž oba začali budovat svůj vztah ke Zdeňku Sýkorovi: pro Vítka, který byl od roku 1980 zaměstnán jako odborný pracovník v lounské Galerii Benedikta Rejta, nebylo těžké se tehdy blíže seznámit s umělcem, jehož dílo již dříve obdivoval; a já jsem byla do svého bývalého profesora zamilovaná, často jsem za ním do jeho rodných Loun jezdila a přes všechny pochybnosti a pokusy z tohoto „nerovného“ vztahu odejít jsem se postupně stávala jeho partnerkou, do Loun jsem se přestěhovala a v roce 1983 jsme se vzali. A tak se stalo, že jsme sedávali všichni tři u Sýkorova stolu, v kuchyni na Tyršově náměstí, a vedli jsme dlouhé hovory (většinou je vedli oni dva a já pozorně poslouchala), a nejen o umělcích a umění, ale i o literatuře, filozofii, jazyce, fyzice, o vztazích, někdy jsme si jen tak mlčeli. Věděli jsme o Vítkových záměrech uměleckých, kunsthistorických i obyčejně lidských, často se s námi radil, představil nám i svoje lásky... Myslím, že pro Vítka jsem byla spíše sestrou, a nejen proto, že jsme byli z jedné generace a studovali jsme na stejné fakultě a měli hodně společných známých. Zdeněk mu zase byl přátelským otcem, Vítek ho bral jako velkou autoritu,

¹⁾ *Výpisky a teze ze zachované Vítkovy pozůstalosti a také formulace některých otázek v pozdějším rozhovoru jsou přesvědčivým důkazem tohoto původního záměru.*

²⁾ *K mému smutku vyloučil otázku o vztahu zamilovanosti a barevnosti linií.*

³⁾ *Například vypadla věta: „Počítač je nástroj, nikoli tvůrce.“ Nebo dost podstatná Sýkorova teze: „Nenávídím umění, které umožňuje teoretický interpretační blábol, nebo které je dokonce jeho ilustrací nebo výrazem.“ A jistě by dnes všechny zajímala Sýkorova odpověď na otáz-*

obdivoval ho nejen jako umělce, ale i jako člověka. Na jeho popud například začal studovat východní filozofii a pokoušel se také cvičit jógu. A když měl pocit, že už svého mistra dobře zná, přišel s odvážným návrhem: chtěl o něm napsat velký text, podat své svědectví.¹ Brzy ale pochopil, že Zdeněk Sýkora nepřijme žádnou kunsthistorickou „báseň“ o svém díle, a rozhodl se tedy pro jinou formu – velký rozhovor. Zdánlivě jednoduché zadání, ale práce na jeho definitivní podobě trvala několik let. Uvědomuji si, že jsem se stala přímým svědkem tohoto procesu, a dokonce jsem zejména jazykovým zpřesňováním formulací (což ostatně souviselo s mým tehdejší povoláním korektorky) ovlivnila i jeho výsledek.

Své první otázky – pečlivě formulované a každou napsanou rukou na zvláštním papíru, vložené do obligátní zelené sešitové složky, v jaké nosil své kresby nebo vystřihaná kolečka – přinesl Vítek koncem roku 1982. Položil je na stůl a ihned obřadně začal s tázáním. Zdeněk ho chvíli poslouchal, ale pak netrpělivě sáhl po papíru: „Prosím tě, dej to sem... takže, co to tady je... píšeš jako kanec, koukej to přepsat... tomu vůbec nerozumím... a proč se ptáš, když si na to už v otázce sám odpovídáš?“ Potom otázky přebíral a rovnou vyřadil ty, které považoval za odpovědi, a také ty, které se mu zdály osobní, netýkaly se umění v tom smyslu, jak on ho chápal.² A jak bylo jeho zvykem, začal bez dlouhého otálení pracovat – písemně odpovídat. Poté jsem vše stále dokola přepisovala na stroji, otázku i odpověď vždy na jednu stranu. V našem archivu se zachoval rukopis tohoto velkého rozhovoru (včetně otázek nezodpovězených), z něhož by se dal celý proces docela dobře analyzovat. Zdeněk už od začátku pregnančně formuloval své odpovědi, upřesňoval jen detaily, někdy něco dodával nebo vlepoval lístky s další verzí, občas škrtl celý odstavec a napsal nový.³ Vítek také upřesňoval otázky, často podle odpovědí, přinášel otázky nové a některé staré nově formuloval, protože Zdeněk trval na tom, aby i otázky byly

Lenka Sýkorová
Nedokončený rozhovor

srozumitelné.⁴ Takto „rozmlouvali“ několik let. Tehdy nebylo kam spěchat – v Čechách nešlo nic publikovat, a i kdyby, na jejich rozhovor tady nikdo nebyl zvídavý.⁵ Po čtyřech letech dospěl text ke své definitivní podobě a Vítek měl velkou radost, když si ho začátkem roku 1986 při své návštěvě v Lounech přečetl ředitel Muzea Josefa Alberse z Bottropu, Ulrich Schumacher, a rozhodl se jeho část použít v katalogu pro Sýkorovu retrospektivu, kterou muzeum zahájilo téhož roku v červenci. Vítek se bohužel této výstavy ani katalogu nedočkal a také už se nedozvěděl, že se právě tento rozhovor stal nejdůležitějším textem o práci Zdeňka Sýkory, textem, který nemůže vynechat žádný badatel.

Práce na rozhovoru však nebyla jediným velkým tématem Vítkova „kunsthistorického života“, ale myslím, že patřila k jeho oblíbeným, že neměl pochybnosti o vlastních schopnostech a jejím smyslu. Měl ale jiné téma, na kterém pracoval už od druhé poloviny sedmdesátých let a které ho trápilo, a to byla monografie Zdeňka Pešánka. Vítkova diplomová práce (obhájená roku 1980) byla vůbec prvním pokusem o detailnější zpracování života a díla tohoto avantgardního českého sochaře, o jehož významu dnes nikdo nepochybuje, ale v sedmdesátých letech byl autorem téměř neznámým. Vítek se po ukončení studia rozhodl v badání pokračovat dizertační prací, a tak Pešánek (spiklenecky jsme jeho jméno vyslovovali jako Pešáněk) býval u nás zejména na začátku osmdesátých let tématem číslo jedna. Vítek prostudoval mnoho literatury a historických pramenů, dostal se k umělcově pozůstalosti, k dopisům, poznámkám a fotografiím. Většina z těchto materiálů jistě posloužila jako východisko Vítkovým pokračovatelům a zúročily se i v reprezentativní monografii, která vyšla k výstavě uspořádané Národní galerií v roce 1996.⁶ Jak se ale později stále více nořil do vod vlastního umění a do díla Sýkorova, ustupovala diskuze o Pešánkovi do pozadí. Vítek byl na jedné straně tématem Pešánkova umění upřímně nadšený až posedlý, na druhé se mu stalo traumatem ve chví-

li, kdy měl pocit, že mu bere energii a sílu tolik potřebnou pro jeho vlastní tvůrčí činnost. A právě toto bylo velké dilema jeho života – zda být sám umělcem, či o umění jen psát. Zdeněk mu radíval to druhé, zejména ho vybízel, aby dokončil doktorskou práci, odevzdal ji a obhájil; a jistě i doktor Petr Wittlich, který byl jeho konzultantem a vedoucím práce, ho povzbuzoval a těšil se na výsledky badání. Časté byly Vítkovy stesky, proč nemůže jedno pro druhé, a dostávalo se mu typicky sýkorovských rad: „Tak si vyber a dělej už konečně to, co doopravdy chceš… Kdybys to chtěl dělat doopravdy, nemusíš se takhle rozhodovat… Skutečný umělec tvoří přes všechny překážky, nemusí se ptát, musí malovat, i kdyby ho to mělo stát cokoli…“ A Zdeněk Sýkora byl tím nejpřesvědčivějším důkazem svého tvrzení: nikdo a nic by mu nezabránilo v malování (ať strukturu, linií, nebo krajin), ani nezájem, ani kritika, malovat prostě musel, neměl žádné vnitřní dilema. (Jak obtížné vedle takového člověka přemýšlet o své životní roli!) A ani práce vysokoškolského učitele nenuměšovala tuto jeho vnitřní posedlost, spíše naopak – při učení si sám upřesňoval názory a postoje, například se pomalu propracoval k pochopení abstraktního umění (nejen tedy malbou, ale i teorií, uvažováním o něm). Měl velké štěstí, že jeho osobnost byla takto strukturovaná, že se nemusel rozhodovat, že ho neomylně vedla jeho posedlost. Proto bylo tak těžké stát se vedle Sýkory umělcem, o to těžší pro naprosto odlišně osobnostně vybaveného Vítku. Přesto už dnes můžeme říci, že v něm umělec nakonec zvítězil, že i on byl posedlý a zcela oddaný tvůrčí práci, o čemž svědčí nejen množství a kvalita jeho výtvarných děl, ale i mnohé úvahy a teze z jeho pozůstalosti a také vzpomínky těch, kteří se s ním v tomto období stýkali.

Přes všechno výše uvedené, přes tu blízkost, která nás spojovala (nebo právě proto), jsem zpočátku nechtěla souhlasit s tezí Jiřího Valocha, že Vítek Čapek byl v poslední etapě svého tvůrčího života Sýkorovým žákem. A tím spíše, že vím, že tu první – iníciační – Hladinu vytvořil Vítek na bře-

ku, zda jsou linie také strukturami – v několika větech odpovídá, ale pak náhle končí zoufalou poznámkou, vzkazem pro Vítku: „To nejsou otázky na jednu odpověď… Bylo by to téma pro mezinárodní sémantické sympóziem.“

4) Ne vždy byl Vítek ochoten ustoupit, o čemž svědčí například „otázka“: Víše tvorba se opírá o rozum, což vyplývá z její strukturní povahy. Je to tvorba, která zná předem povahu svých možností. Z omezení použitého pravidla získává optimum celkovosti.

8) Části rozhovoru byly však už během jeho vzniku překládány do francouzštiny a němčiny a použity do zahraničních publikací. Viz bibliografická poznámka v knize Zdeněk Sýkora – Rozhovory, Gallery, Praha 2009, str. 92.

6) Jiří Zemánek a kol.: Zdeněk Pešánek 1896-1965, nakladatelství Galerie Gema, Praha 1997. Jedna z kapitol Jiřího Zemánka je dokonce Vítkovi in memoriam věnovaná, u životopisu a všech soupisů literatury se vždy uvádí, že vycházejí nejen z přímých pramenů, ale i z výsledků badání Vítku Čapka a Rostislava Šváchy.

7) Vítek se zúčastnil malířského kurzu požádaného lounským výtvarným kroužkem vedeným v té době již Václavem Jírou.

8) V sedmdesátých a začátkem osmdesátých let trávil totiž Zdeněk Sýkora hodně času v plenéru a potom i mnoho hodin v ateliéru nad dotahováním rozmalovaných obrazů krajin, které postupně redukoval, někdy až na linii horizontu, a pokračoval tak v nikdy nepřerušené cestě nastoupené začátkem let padesátých.

9) Viz například sešit č. 2, 1981.

10) Vítek si sám pro sebe formuloval úkol: Vytvořit řadu obrazů na základě jednoho kompozičního schématu, slych se mohli soustředěně zabývat působením barvy. (Vítek Čapek – rukopisné poznámky z pozůstalosti, 80. léta)

11) Dobové fotografie ateliéru dokládají, že například velká hladina rybníka s bílou čarou vydržela na stojanu dokonce několik let, aby se z ní poté stal takzvaný flekáč.

12) Soudím tak z jedné Vítkovy otázky-odpovědi, kterou chtěl Zdeňkovi položit, respektive říci: Každý člověk má za svého života přátele, lidí, před kterými může myslot nahlas. Co ti přišlo? Na to, co ty jim, by měli odpovědět spíše oni. Za sebe si dovoluji jenom říci, že nejen tímto rozhovorem mnoha. (Vítek Čapek – rukopisné poznámky z pozůstalosti, 80. léta)

hu Vlkovického rybníka v roce 1981 bez přímého Sýkorova vlivu⁷ a že ho Zdeněk nikdy malovat neučil a ani jeho díla nekorigoval. Čím více ale o tom přemýšlím a vzpomínám na tu dobu, tedy na roky 1980 až 1986, které jsme shodou výše uvedených okolností společně prožívali, tím více se mi vybaví chvíle, kdy se Vítek stával jeho žákem nejbližším: v ateliéru, v přírodě, při rozhovorech. V ateliéru mohl tiše pozorovat, jak Zdeněk maluje nejen linie, ale také krajiny započaté v přírodě – horizonty, stromy, pole, rybníky, řeky, hory.⁸ Sýkorova krajinomalba prožívala jakousi renesanci, a možno říci, že soupeřila s malbou linií, která ale (k velké lítosti krajinofilů) časem zvítězila. Na obrazech krajin pracoval mnoho hodin a dokončené pak věšel v ateliéru vedle linií nebo doma vedle krajin z předcházejících období. Vítek býval svědkem celého procesu nejen v ateliéru, ale také s námi jezdíval do přírody: do Středohoří, do údolí u Bráhu nebo k Ohři do Počedělic. Sice s námi nemaloval, ale pozorně sledoval každý mistrův tah štětcem, nasával jeho nakažlivé nadšení přírodou, naučil se pozorovat a pojmenovávat mraky, rozeznávat barevnost řeky během dne a ročních období nebo po deštích, poslouchat zvuky, meditovat. A také používat Sýkorovu terminologii. Není tedy náhoda, že se jako jeden z mála zasvěcených mohl v rozhovoru zeptat i na Zdeňkovy současné krajiny a jeho vztah k přírodě, což by nezasvěceného nenapadlo.

Zdeněk krajiny tehdy nejen maloval, ale hlasitě o nich též přemýšlel a často s námi diskutoval, některé představy a postupy si verbálně či ve formě skic zaznamenával do bloku či na papírky, několik z nich si dokonce vlepil do sešitu s partiturami linií.⁹ Zdá se, že v tomto smyslu – předem promyšlené metodě – by se jejich krajinomalba mohla podobat. Ale Vítkovy Hladiny nejsou sýkorovské, Vítkovi nešlo o malbu, ale o koncept.¹⁰ Hledal barevné vztahy pouze jednoho motivu (hladiny) a snažil se předložit možnosti těchto vztahů na jednotlivých plátnech, vytvářel série; naproti tomu Zdeněk hledal konečnou verzi barevných vztahů ně-

kolikerymi přemalbami na jednom plátně.¹¹ Ani v obrazech, kde je krajina redukována na několik barevných ploch, se zcela nevzdálil od původního motivu, a pokud maloval jeden motiv opakovaně (a měl taková místa, kde byl se stojanem nesčetněkrát), nikdy nebyl ani barevně, ani kresebně totožný. V čem tedy mohl být Vítek žákem Sýkorovým? Jsem přesvědčená, že jejich vztah učitele a žáka fungoval ve smyslu duchovním, že Vítek byl ovlivněn především Sýkorovým myšlením a jen málo a nepřimo jeho tvorbou. Přijal zejména Sýkorovu tezi o přírodě jako základní inspiraci výtvarného umění, domýšlel určité Sýkorou formulované zákonitosti barevně-prostorových vztahů a pokračoval v některých obecných tématech, která Zdeněk Sýkora svou tvorbou sice otevřel, ale již nerozvinul. Ve Vítkových pracích na papíře se také odráží společné úvahy o roli náhodnosti v umění a o výrazových možnostech základních výtvarných prostředků, například bodu, linie nebo tvaru, zejména kruhu. Zdá se, že nejvíc se Vítek naučil při jejich téměř každodenním vzájemném rozhovoru,¹² který svým rozsahem a hloubkou mnohonásobně překročil onen finální text tištěný. Tento jejich dialog však zůstal nedokončený.

Lenka Sýkorová, říjen 2012

Lenka Sýkorová

Nedokončený rozhovor



společná cesta na Oblík
4. srpna 1984
Vítek Čapek a Zdeněk Sýkora
fotografie Miloš Šejn