



ALVA HAJN

ve vzpomínkách a fotografiích



Na dvoře v Polních Chrčících, 1974

ALVA HAJN
ve vzpomínkách a fotografiích



Václav Sokol, Alva Hajn, Antonín Šimek, Marcela Šimková, Pavel Vašíček,
Jiří Lacina, Lucie Stránská, Jaroslav Kořán, 1988

ALVA HAJN VE FOTOGRAFIÍCH A VZPOMÍNKÁCH

Martina Vítková

Alva Hajn patří do zapomenuté generace, která se nestihla prosadit v šedesátých letech a následující dvě desetiletí jí vyloženě nepřály. Ke stejné generaci náleželi v Pardubicích také František Kyncl (1934–2011, emigrace 1968), Bedřich Novotný (1935–2012), Jiří Lacina (1934–2004) a Josef Procházka (1935). Texty publikované v katalogu většinou zazněly na **Konferenci k životu, dílu a době umělce Alvy Hajna 1938–1991** pořádané v září 2013 v Pardubicích. Postupně vycházejí v katalozích, zpracována je malba a sochařská práce Alvy Hajna. V rukou držíte knížku fotografií a vzpomínek dokumentující život umělce, ale i komunity, která spolu s ním nelehce procházela normalizací. Ze snímků a textů vyplývá, že Hajnovo postavení na pardubické umělecké scéně bylo v mnoha ohledech centrální.

Utajené dění zaznamenávali dva fotografové. Velmi intenzivní přátelství pojilo pardubické s **Bohdanem Holomíčkem**, osobitým kronikářem české společnosti, který přijížděl z Jánských Lázní. Jeho fotografie vznikaly od roku 1969 či 1970. Jsou jasně rozpoznatelné díky černým rámečkům. Díky neustálé přítomnosti jeho

ruky na spoušti fotografování pózuji zcela přirozeně. Nepochybně tehdy nikdo z nich nepředpokládal, že obrázky budou někdy něčím víc, než obsahem krabice na půdě. Stejně bezprostředně nasnímal Holomíček i mnohá setkání se svým sousedem z Trutnovska, Václavem Havlem.

Fotograf **Jan Adamec** byl ze skupiny okolo Starých psů nejmladší, jeho snímky se datují až od osmdesátých let, ale význam fotografovaného dění si nejspíš uvědomoval od počátku. Díky tomuto cílenému a dlouhotrvajícímu vzhledu je Adamec pamětníkem, dokumentátorem a zároveň spoluvůrcem pardubické kulturní historie. Jím provozovaná galerie Fons se zaměřuje na umělce Pardubic a okolí, se zvláštním ohledem pro ocenění jejich díla po letech řízené ztráty paměti v době vlády reálného socialismu.

Paměť byla ztracena, pokud umělec odešel do emigrace, ale i když zůstal a pohyboval se v undergroundu nebo na jeho okraji v šedé zóně. Fotografie Jana Adamce i Bohdana Holomíčka měly být pouze dokumentární, ale dnes tvoří pohled do historie, ukazují, jak se žilo



V ateliéru Pod sklípky v Pardubicích, počátek 70. let

na okraji, kam šedí páni z ústředních výborů a jejich donašeči nedohlédli, či co ponechávali žít jako neškodné.

V roce 1984 se Alva Hajn z Pardubic přesunul na venkov, do svého rodiště v Chrčicích. Schůzky intelektuální a umělecké elity byly na venkově méně sledované. Snímky dokumentují výstavy na dvorku, rituál předvádění obrazů i setkání přátelského okruhu po Hajnově předčasné smrti v létě 1991, sotva pár hodin před otevřením jeho první velké výstavy v Praze. Výstavy, která mohla rozhodnout v pozitivním smyslu o osudu jeho uměleckého díla. A i když svou smrtí učinil Hajn svůj život a umění legendou, jeho monumentální dílo zůstalo nezaopatřeno. Také díky době, která překotně směřovala vstříc západní kultuře, životnímu komfortu a komerci, se ke skutečné reflexi Hajnovy práce dostáváme až nyní, téměř čtvrt století po jeho odchodu ze scény.

Pro pochopení doby je zásadní úvod historičky **Lenky Krátké** z Centra orální historie Ústavu pro soudobé

dějiny Akademie věd České republiky. Krátká na základě svých výzkumů a rozhovorů s tvůrčími lidmi a skrze studium oficiálních dokumentů a historie institucí velmi přesně a živě popisuje, jaká byla doba 70. a 80. let 20. století pro člověka, který se chtěl zabývat uměním. Strohou historií doplňují vzpomínky současníků, Hajnových přátel. Divadelní režisér a básník **Petr Marek Vosáhlo** s Alvou Hajnem spolupracoval na pohádce uváděné v Pardubickém divadle. Malíř a teoretik **Václav Sokol** byl pražským spolužákem a jeho slova doprovázejí řadu Hajnových výstav. Poslední žijící Starý pes **Josef Procházka** je rovněž Hajnovým spolužákem ze školy a spoluvůrcem pardubické scény. Hajn byl na Procházkově svatbě za svědka. Díky vtipnému komentáři vlastních snímků **Jana Adamce** chápeme, čím byli **Staří psi** pro mladší generaci, ostrovem alternativy a lidskosti v době šedé a nijaké normalizace. Mimochodem právě on a fotograf a nakladatel Pavel Šmíd stojí za rozšířením tohoto metaforického označení.



V Divadelní kavárně,
1983

SVOBODNÍ UMĚLCI V NESVOBODNÉ DOBĚ

Lenka Krátká

Centrum orální historie Ústavu pro soudobé dějiny Akademie věd ČR, Praha

Historii netvoří jeden okamžik, byť by měl trvat několik let. Vždy se jedná o kontinuitu, o to, co předchází, i o to, co následuje. V souvislosti s kulturní politikou let padesátých lze pro tuto kontinuitu použít název jedné z knih historika Jiřího Knapíka, V zajetí moci. Přesně totiž vystihuje skutečnost, že poúnorový systém neprodyšně obklopil nejen sféru kultury a umění vnutil svá měřítká, ale zasáhl i aktéry tohoto systému, jeho spolutvůrce i jeho šéfy. K ovládnutí kulturní sféry však komunistické vedení nejdříve muselo zmapovat situaci, získat přehled o tvůrcích, s nimiž mohlo počítat při realizaci představ o socialistickém umění. Zároveň se ale potýkalo s tím, že na rozdíl například od spisovatelů a skladatelů vyžadovalo prosazení nových metod umělecké práce mezi výtvarníky více organizačních příprav. Způsoboval to poměrně malý vliv oddaných straníků mezi výtvarnými umělci a celkem oprávněná nedůvěra strany k významným teoretikům a výtvarným umělcům. Podle interních stranických materiálů část výtvarníků sice navenek akceptovala tzv. novou tematiku, její ztvárnění však nepodřizovala normám stranického

stříhu. Situaci komplikovalo i to, že po únoru 1948 byly organizace výtvarníků doposud roztržštěné a byla nutná institucionalizace výtvarné scény. Stěžejní roli v tomto ohledu sehrál Svaz československých výtvarných umělců, založený na podzim roku 1947, který v poúnorové době převzal působnost Bloku výtvarných umělců, Syndikátu výtvarníků československých a dalších výtvarnických organizací. A to samozřejmě včetně majetku. Stal se tak jedinou celostátní vrcholnou výtvarnickou organizací. V roce 1949 byl založen Ústřední svaz československých výtvarných umělců, respektive dochází k přejmenování původního Svazu v důsledku požadavku přeměny Svazu československých výtvarných umělců na svaz výběrový, a to v duchu kádrové politiky komunistické strany. V roce 1954 pak ze zákona vznikl Český fond výtvarných umění, který byl monopolní organizací pro zprostředkování výtvarných děl a s tím souvisejících služeb, hmotného zajištění a podpory tvůrčí činnosti. V jeho rámci bylo posléze zřízeno zúčtovací středisko daně z literárně-umělecké činnosti. Fond tedy umožňoval činnost tzv. svobodného povolání, na základě registrace politicky



Výstava v České Třebové, Václav Sokol,
Alva Hajn, Bedřich Novotný, 1984

korigované tvůrčím svazem. V roce 1956 se Ústřední svaz rozpadl a vznikl Svaz československých výtvarných umělců a Svaz architektů. Oba svazy ovládaly Fond svými členy tak, že navrhovaly vedení Fondu a obsazovaly později se rozvíjející soustavu uměleckých komisí.

Pokud jde o ideová východiska, přibližně od roku 1956 lze sledovat mírné uvolňování kulturní sféry, včetně oživení kulturních styků se zahraničím, snad i v důsledku Chruščovovy kritiky stalinismu na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu. Tento proces vyvrcholil úspěchem československé prezentace na výstavě Expo '58 v Bruselu. Někdy se v souvislosti s výstavou v Bruselu hovoří o rehabilitaci českého a slovenského umění. V šedesátých letech pak dochází k dalšímu uvolňování v kultuře, v politice, ve společnosti. Hned na začátku šedesátých let u nás proběhla důležitá změna v oblasti dohledu nad výtvarnou scénou – dosavadní cenzurní mechanismy byly doplněny vyhláškou ministerstva školství z prosince 1961 o nákupu, zadávání a prodeji děl výtvarných a o některých jiných opatřeních. Oddíl třetí této vyhlášky ustanovoval známé schvalovací komise (složené ze zástupců Svazu československých výtvarných umělců i jiných uměleckých institucí, dále ze zástupců příslušných orgánů komunistické strany, Revolučního odborového hnutí a Svazu mládeže).

Důležitým mezníkem v procesu uvolňování byl rok 1964, kdy se na Sjezdu československých výtvarných umělců podařilo změnit vedení Svazu československých výtvarných umělců. Svazy pak jednoznačně podporovaly obrodný proces roku 1968. Tento jejich postoj posléze v rámci tzv. normalizace politického systému vedl k rozpuštění původních svazů a k vytvoření nové, již „normalizované“ soustavy. V prosinci roku 1970, po zániku Svazu československých výtvarných umělců, byl

založen Svaz českých výtvarných umělců a na Slovensku Zváz slovenských výtvarných umelcov. Oficiálním zdůvodněním změn byla federalizace státu, ke které došlo v roce 1969. Nově vzniklý národní svaz byl přísně výběrový na základě stranických hledisek: pouze 8 % původní členské základny si udrželo členství i v novém Svazu. Ostatní byli po prověření odborné způsobilosti doporučení do evidence Českého fondu výtvarných umění. I pro počátek sedmdesátých let, pro období po invazi vojsk Varšavské smlouvy, platí zmiňovaná slova Jiřího Knapíka o zjetí moci. Systém opět bere oblast kultury do svého zjetí. V padesátých letech museli představitelé kulturního života učinit rychlá rozhodnutí a řešit řadu osobních dilemat. Jedni pocítovali existenční obavy, druzí ztratili iluze o budoucím vývoji a jiní zase cítili příležitost k prosazení svých ambicí či ventilování záští. (Knapík, V zjetí moci, 2006, s. 18) Stejná dilemata řešili umělci a umělkyně i na počátku let sedmdesátých.

Lze najít ještě další paralelu s padesátými roky, a to je vylučování aktivních odpůrců strany či jinak nepohodlných osob z veřejného života. Metody již možná nebyly tak přímočaré a násilné jako v letech padesátých, ale výsledky byly obdobné. Ovšem i v této době mohla vzniknout kvalitní díla, i když možná jen menšinově. To je téma pro historiky umění. Pro nás je kruciólní otázka ceny za možnost prezentovat výtvarné dílo ve veřejném prostoru. Jak již bylo uvedeno, členství v některém ze svazů či ve Fondu výtvarných umění osvobozovalo od povinnosti mít stálé zaměstnání, umožňovalo volnost, v tehdejší době tak vzácnou. Alespoň ve sféře práce. Zároveň toto členství přinášelo možnost prezentace díla, ale i přístup k materiálu, šanci získat ateliér, který rodina někdy využívala zároveň k bydlení.



Pózování u autoportrétu v Polních Chrčicích, 1980

Absolventi a absolventky vysokých uměleckých škol byli do Svazu přijímáni automaticky, pokud se během studia nestali pro režim nepřijatelnými. Ani o přijetí na vysokou školu nerozhodoval výlučně talent, ale také politický, či řečeno dobovou terminologií, kádrový profil nebo protekce. Uchazečky a uchazeči, kteří studium neabsolvovali, museli projít složitou a poměrně diskriminační, někdy i ponižující procedurou přijímání do Svazu. Stejným způsobem, jakým byli prosíváni studenti vysokých škol, prošli i uchazeči a uchazečky o středoškolské studium. Takže člověk, který se chtěl věnovat umělecké tvorbě, musel minimálně dvakrát projít pomyslnou diskriminační procedurou: při přijetí na střední školu a následně do některého svazu; nebo při přijetí na střední školu a pak na školu vysokou.

Dochovaná svědectví hovoří o tom, že občas se na některé výtvarné škole našel ředitel, který byl schopen přijmout a udržet zde i jedince (studenty i vyučující) s méně vyhovujícím politickým profilem, kteří však prokázali nesporný talent. Otázkou zůstává, jakou cenu takový „osvědčený“ člověk musel zaplatit. Případně zda si mohl určité věci dovolit vůči režimu či systému buď výměnou za loajalitu, nebo za spolupráci s režimem, s jeho represivními složkami. Toto platí pro ředitele, pedagogy i pro všechny ostatní, kteří se s umělci a umělkyněmi setkávali: členy komisí, zadavatele zakázek, zaměstnavatele.

Schvalovací komise pak představovaly asi nejzásadnější institucionální omezení tvorby. Jedinec mohl absolvovat určité školní kurikulum, případně si mohl osvojit uměleckou profesi jako autodidakt, dokonce si mohl uspořádat život a práci tak, že chodil do povinného zaměstnání a ve volném čase tvořil. Nicméně bez souhlasu schvalovací komise Českého fondu výtvarných

umění nemohlo být žádné dílo zadavatelem proplaceno. Takže teprve Fond, řízený Svazem, umožňoval, a to doslova, existenci umělce či umělkyně. Zde vstupovalo do interakce několik dalších vlivů či proměnných, hlavně však to, zda byl konkrétní člověk pro režim přijatelný, či nikoli. Byli zde však také lidé, kteří buď byli z této struktury vyloučeni přímo, nebo se rozhodli, že do systému nevstoupí, nebudou jej akceptovat, sami sebe vyloučí.

Na druhé straně se ale našli i tací, kteří se v tomto nastavení dokázali velmi dobře pohybovat a využívat známostí bez ohledu na kvalitu své práce. Pamětníci hovoří i o různých tricích, pomocí nichž bylo možné uschvalovací komise uspět, tedy získat souhlas k realizaci díla. Vyčkávalo se, až ideologicky nejprísnější člen komise odejde na záchod, pak se rychle něco schválilo. Umělci a umělkyně také využívali různé „výměnné obchody“, například realizace divadelního apolitického plakátu výměnou za návrh plakátu k Vítěznému Únoru. Využívány byly i přátelské vazby, například když se zakázka fingovaně proplatila někomu, kdo byl pro Svaz přijatelný. Podobné mechanismy fungovaly napříč celou společností. Pomineme-li ty umělce a umělkyně, kteří byli z toho mechanismu již předem vyloučeni, je zřejmé, že v ostatních případech systém schvalování výtvarných děl musel být více či méně ponižující, a to bez ohledu na to, zda dotyčný toto reflektoval. A samozřejmě nelze opomenout autocenzuru, která umělce a umělkyně dále svazovala.

I když byly schvalovací komise složené z odborníků, kterých si umělec předkládající práci vážil, často při schvalovacím řízení nebyla posuzována výlučně umělecká stránka díla. Šlo o ideologii, o určitou formu kontroly, ale i o snahu nepustit do okruhu tvůrců dostávajících zakázky někoho dalšího. Jeden každý



Oslava padesátin v Polních Chrčicích – František Prokop,
Josef Procházka, Alva Hajn, Elen Hronešová, 1988

v oblasti výtvarného umění, v kultuře a ve společnosti obecně se musel sám za sebe rozhodnout, co je ochoten akceptovat, jak moc nechá vládnoucí režim zasahovat do svých svobod a integrity své osobnosti. Reflexe vlastních hodnot, vlastních hranic kompromisu, morálky, úcty a sebeúcty pak vedla k tomu, že se umělec či umělkyně postavili programově mimo pomyslné centrum, a to i za cenu, že dílo prezentovat prostě nebudou. Respektive budou ho zveřejňovat jen v okruhu nejbližších přátel, známých a rodiny. Tito lidé se pak často dostávali do existenční nouze, případně byli nuceni vykonávat jiné povolání, aby uživil sebe a rodinu. A samozřejmě se dostali do určité izolace, protože systém jim neumožňoval veřejnou prezentaci díla, znemožňoval jim získat od publika zpětnou vazbu. Na druhou stranu ale získali netušenou svobodu jak v tvorbě samotné, tak v prezentaci díla v okruhu známých a blízkých osob.

Občas i díky přátelským vazbám, které v tomto ohledu nelze podceňovat, či kvůli někomu osvícenému na tom správném místě, dostal Svazem nepodporovaný umělec či umělkyně šanci realizovat drobnou zakázku.

S postupem doby však režim nebyl schopen hlídat a kontrolovat úplně vše. V druhé polovině osmdesátých let se již ocitl v agonii: musel řešit problémy související se zhroucenou ekonomikou, katastrofální ekologickou situací, stále silnějším opozičním hnutím. Jeho propustnost se zvyšovala. Vše se dramaticky změnilo s listopadem 1989. V mnoha ohledech to byl šok: najednou padly všechny zábrany, ve společnosti obecně i ve výtvarné tvorbě se vyrojila řada nadaných lidí do té doby zadusáných někde do ústraní. Do té doby bezejmenných a neznámých, protože neměli možnost svůj talent a nadání prezentovat mimo svou úzce vymezenou komunitu.





V ateliéru Pod sklípky v Pardubicích, počátek 70. let



Schodiště k ateliéru Pod sklípky
v Pardubicích, počátek 70. let



S katalogem k první samostatné výstavě
v ateliéru Pod sklípky v Pardubicích, 1972



Na dvoře v Polních Chrčicích, 1972

NÁVRATY ZA ALVOU

Petr Marek Vosáhlo

Pisatele NÁVRATŮ znervózňuje, aby nevzpomínal víc sebe než vzpomínaného. Jenomže, jak sebe vynechat? Po dobu třinácti let pardubického angažmá setkávali jsme se s Alvou téměř denně. Zprvu ve znamení názorových různic, pak i shody, nakonec přátelství, které přerostlo do celé naší rodiny. Co předcházelo: vymyslel konstrukci pro mou knihovnu. Stal se nesentimentálním průvodcem v mých osobních trablech. Podílel se na chytristice, jak mě vyvléci z klepet estébáků, když usilovali učinit ze mě fízla. Co následovalo: V Alově bydle, kteréhosi večera ve chvíli, kdy se přátelská sešlost začala rozcházet, byl jsem jednou z návštěvnic požádán o laskavý doprovod nočním městem. Někdejší návštěvnicki doprovázím už pětatřicet let. Alva se stal svědkem na svatbě, kmotrem naší dcery ...

Měl jsem poměrně brzo příležitost shlédnout rozměrný „flamboyantní“ obraz, u kterého mi zprvu nepřišla na mysl převzatá metoda plaménkové gotiky. Pro expresivní vehemenci provedení to byl herakleitovský oheň, který značí rozplynutí všeho destruktivně určitého: co oheň pohltil, které omyly či křivdy ať už spáchané na autorovi nebo samotným autorem na druhých, má být sežehnuto, zapomenuto, uvolnit prostor svobodné tvořivosti.

„Pivo chlaščili už ve starém Egyptě,“ pravil jsem informovaně nad kresbami Alvových hospodských vhledu

v neokubistickém stylu. Zálibně a zároveň zasvěceně jsem obhlížel všechny ty autorem trefně postihnuté škleby, tesáky neurvalců, falešnou družbu, hospodská hrdinství, roztahovačné jáství i umdlenou mysl. Žádná podoba někoho, ale v leckterém gestu – kdo by se nepoznal?

Byl to nevelký olej Polních Chrčic s kapličkou, který mě výrazně oslovil. Nápadná byla intenzita vztahu k tomu, co Alvův obraz zobrazoval: Panorama svědomí. Kde jinde si ozřejmit podstatu své bytosti a svoje poslání! Toto stadium tvorby nemohl Alva minout. Nutkavě se uplatnila pocitová esence, bytnost domova, do paměti trvale uložená. Potom teprve nastal odklon od konkrétního východiska. Imanentní pohyb sebeuvědomění.

Obraz má signum '76. Alva zobrazuje Quijota ve chvíli, kdy vzhůru zabodnutým mečem probouzí samo nebe, evidentně s úmyslem pohnout myslí Nehybného hybatele, či varovat netečného Boha ve chvíli kritické. Cynický stav světa symbolizuje Rosinant jakoby zavěšen na řeznickém háku a z druhé strany je rozvalený a lhostejný Sancho Panza. Alvův posun quijotovského mýtu připomene, že zlo se stalo viditelnou velmocí.

Při abstrahování tématu Alva jakoby někdy až zdráhavě opouštěl realitu figury. Jindy, díky evokativní moci barvy prosazuje se, nápadně třeba v kompozicích milenců, až sarkastické vyznění. Tehdy se rozpomenou





V ateliéru Pod sklípky v Pardubicích, počátek 70. let



Výstava na dvoře chrčického statku, 1980

na Alvovu zálibu v Jeseninovi, určitá citová rozpornost ruského básníka byla nejspíš blížká i Alvovi v náhledu do lidských vztahů.

Pohybuji se jenom přibližně, spíše nepravidelně v lineárním čase Alvovy tvorby, ale už od počátku jeho hledačství zdá se, že chybí... Jákobův žebřík? Zřejmě od dětství Alva na návsí obhlíží neobarokní kapličku, která se mu už počátkem šedesátých let (a později) vertikálně proměňuje v komplementární manifestaci lidského ducha, jeho rozumových i intuitivních schopností.

Ještě pobývám v Pardubicích, téma Horizontály s dominantou je stále častější, pohled na svět se zpřísnil. Tmavý obraz s groteskně pokroucenými figurami mi připomene, jak jdeme po hlavní třídě v Pardubicích, proti nám i vedle nás je spousta lidí, kráčí se špatně, náhle Alva zvedne ruce a zvýšeným hlasem rozhořčeně praví: „Bože, to je lidí, kdyby jich tak byla třetina a každý dělal něco pořádného!“ Heidegger by řekl, že technika „překonala všechny vzdálenosti, avšak nevytvořila žádnou blízkost“. Při míjení těch lidí kolem nás, myslel jsem na nepřekonatelnou vzdálenost blízkosti, která hrozila srážkou. Obrazy Horizontál s dominantou, a právě ta vertikála, potřeba přesahu...

Od samého počátku byl v Alvově tvorbě nápadný náboj energie a taky i jistota, s kterou procházel svým časoprostorem: v postupujících proměnách tvorby vždy jakoby bral část předchozího údobí sebou. Poučen, pokračoval bez násilného zlomu a taky bez jakéhokoliv kalkulu. Při své padesátce uchystal pro návštěvníky překvapení, instalace na půdě statku brala dech. V knihovně mám na očích fotografii těch pozoruhodně seskupených objektů, za kterými jsem, nevím už kolikrát, ze dvora po schodech vybíhal. A když jsem pak na zahradě větral hlavu, znovu se mi vybavily jeho

někdejší obrazy Chrčic, tak esenčně čistotně provedené. A všechny ty pro obraz nežádoucí předměty z popelnic či smetiště, na které se malíř náhle rozpomenul a gestem tvůrce je pozvedl k životu. Staly se součástí smyslu té pozoruhodné půdní instalace.

Na Moravě jsem našel jen málo z toho, co jsem hledal, zato zahořkle postrádal, co jsem v rodišti opustil. Alva nápadně chyběl. Mohl jsem si leda představovat, že jeho tvůrčí svoboda trvá, je dovršováním „návratu k sobě“, jak rozumoval dávný Platon nebo pokračováním „individuace“, jak by řekl C. G. Jung. Alva při oslavě své padesátky nám přislíbil návštěvu, ale místo toho přicházely znepokojující zvěsti o jeho zdraví. Lehkovážně jsem se bránil brát podobné vzkazy vážně. Před zahájením jeho výstavy v Kolíně v roce '89, Alva nám na Moravu píše: „Pozdravuji Vás a posílám plakátek a zahajovací slova – obě díla Václava Sokola – přijížděl a odjížděl sám i s fotografem a já seděl nemohoucí blbec.“ Kdykoliv si chci znovu přiblížit dobu prožívanou v blízkosti Alvy Hajna, začtu se do zmíněných slov Václava Sokola. Dost mi o autorovi toho textu pověděl Alva, dost jsem odhadl sám při několikerém setkání. Sokolova účast s tvorbou Alvy Hajna nebyla jen účast kolegiální, ale hluboce přátelská, tedy nejen přející, ale i kritická. Od Václava Sokola Alva často bral sílu i potřebný etos.

I na horizontálu chrčické krajiny postupně usedají postmoderní pravdy, každá sama pro sebe horizont si přivlastňuje. Děje se tak zásluhou pana Rortyho, když z nekonečné plurality jazyků vyvozuje neexistenci jediné Pravdy. Pozoruhodnější jsou údaje kvantové fyziky o autoorganizovaném vesmíru: „Bůh je myslí vesmíru.“ (Capra cituje Jantsche). Žijeme v době nápadné konvergence mezi prací fyzika, filozofa a teologa. Byť usilovně rozkrývané tajemství nepřestává být tajemné. Práce malířů jeví se mi



Alva Hajn s otcem na statku v Polních Chrčicích, 1972

často jako dotečky tohoto tajemství. Pan Dr. Kukla mě jaksi okřikuje, když napsal „Dívat se a komunikovat s díly, která hovoří sama za sebe a nepotřebují výklad.“ Jak ale postihnout vztah mezi skutečností a imaginací? (Ostatně jakou skutečností a koho imaginací! Postmodernisté by zrušili rozdíl mezi pravdou a omylem. Malíři zobrazí, co je nevy-slovitelné, skutečnost za slovy.) Rilke napsal: „nejsme dost bezpečně doma ve světě pojmů a slov.“ Přísný Heidegger však soudí: „Řeč otevírá a v otevřenosti udržuje oblast, v níž člověk na zemi a pod nebesy obývá dům světa.“

Nad hlavou mi visí nevelký obraz Avy Hajna, kde přes povážlivě nakloněný horizont autor zvichřeně prohnal nebo spíš zahnal změť čar, snad změť falešných postmoderních horizontů.

Kvantová fyzika se shoduje s větou buddhistů „Forma je prázdno a prázdno je vskutku forma.“ Taky si rozumí s jezuitským knězem Teilhardem de Chardin v rámci systémového pohledu na Boha. A rovněž si rozumí s gnostikem 20. století, C. G. Jungem, např. pro jeho teorii nevědomí. Jung ve svých Pozdních myšlenkách mluví o manifestaci nezastřeného zla. Když analyzuje Joyceho Odyssea, označí poetiku díla jako „umění rubové strany“.

Těžko si představit Alvu Hajna jako programového stoupence tohoto způsobu tvorby. Ale taky nelze nevědět o kolektivním proudění zla: umělecký reflektující duch při souhře vědomí a nevědomí tuto skutečnost nenechá bez záznamu. „Vždycky zůstává možnost, že i náhodné je současně archetypové.“ (Herbert Read) Touto skutečností jsem si vysvětloval určité podobnosti varovné negace v malbě Pierra Soulages anebo J. Levee nebo i s některými počiny Alvy Hajna. Malíř promítá tyto významové obrazy na plátno. „A jejich vysvětlení není v jeho kompetenci“ stroze pronesl Alva.

Je tomu dobrých čtyřicet let, když jsme se s Alvou drápali do stráně „Župandy“, abych mohl zblízka obhlédnout někdejší domov Jindřicha Průchy. Totiž: upovídane jsem Alvovi prozradil, že některé obrazy Průchovy znám. Ve třetí třídě obecné školy reprodukce některých jeho obrazů visely na stěnách třídy. Po skončené obhlídce mě v Trabantu Alva položil otázku, co více o Průchovi vím. Když shledal, že moje studie od třetí třídy obecné nijak nepokročily, ujal se slova...

Alva mírou svých znalostí překvapoval, neboť odmítal okázale s nimi chodit na trh. Stalo se, že naslouchal vhodným i nevlídným soudům, učeným řečem i klá-bosení prostáčků božích. Nepřipustil však, aby ho okolí bezohledně překřikovalo, militantně upravovalo ke své podobě. Alva vlastnil sokratovské daimonion, tomu naslouchal, věrný vlastnímu zákonu.

Smuteční oznámení přišlo v den obřadu a pozdě. Takže cesta na pražskou Alvovu výstavu, na kterou jsem se ještě včera těšil, se proměnila v poslední rozloučení s přítelem. Do někdejší slavné galerie jsem vstupoval s očima poněkud rozostřenýma. Výstava Alvy Hajna bez Alvy. Ale to, co mě na výstavě vystavené obklopovalo, ke mně vstupovalo – kupodivu vzpomínkou. Před křtem naší dcery pan farář vyzvídá na rodičích, zda vědí, co činí. Nastalou delší pauzu nenechá kmotr Alva proměnit v trapnost. Řekne rozhodně „všichni víme, že jde o skutečnost duchovní.“ Ta jeho věta po více jak deseti letech, pojmenovala přítomnost spatřeného: proměnu energie v oduševnělost. Už Pavel Ondračka nenechal bez povšimnutí „duchovnost upřímně a osobitě prožívané víry“ Alvy Hajna. Máme mluvit o numinosum, či o hledání Boha... o dominantě, kýženém přesahu... Kam až vposled dosáhl, ví jenom Alva.





V ateliéru na půdě v Polních Chrčicích, 1972



V ateliéru Pod sklípky v Pardubicích, počátek 70. let

VZPOMÍNKA

Václav Sokol

Chodil jsem s Alvou do školy, byli jsme blízcí kamarádi. Později jsem za ním často jezdíval do Chrčic. Naposledy jsme připravovali výstavu v Kramářově galerii, která se stala posmrtnou. Výstavu moc hezky koncipoval architekt Emil Zavadil. Pamatuju se, že Alva říkal: Hoši, udělejte to jak chcete, bude to dobrý. Vynosili jsme jako vždycky jeho obrazy na dvůr a Emil to tam přeskupoval. Alvovi tenkrát nebylo už příliš dobře, ale jeho naprostá důvěra, když říkal, jak to uděláte, tak to bude dobrý, to bylo moje poslední setkání s ním.

Od té doby, co jsme se s Alvou rozloučili, uplynulo třiadvacet let. Když si Alva v posledních letech pochvaloval svůj chrčický dvůr s jeho obyvateli: slípkami liliputkami, hvězdnou oblohou a vyhlídkou na švestky za zahradou, bylo v tom příznání osamocení. V papírnictví ohořevší akvarelové papíry A1, které Alva za babku kupoval, se plnily kresbami. Chápali jsme, že se stále mění, ale vidět logiku vývoje z nadhledu jsme nedovedli. Také by asi nebylo realistické, chtít po chrčických sousedech, aby chápali, že Alva maluje obrazy tak, jako sedlák obdělává pole, dělníci svého poslání podle mýtu, který kdysi vytvořil van Gogh. A tak byl Alva osamělý a stále osamělejší. A přece ulička, kterou se ubíral, nebyla slepá. Stoupala, a stále se zužovala.

Pamatuju se, jak jsem byl rozpačitý z kreseb, na nichž už nebylo nic, kromě svobody, energie a Alvy. Vzpomínal jsem na Alvova milovaná východiska, Bohumila Kubištu,

Jindřicha Pruchu a Karla Černého a uvědomil jsem si, že všichni tito lidé byli svým způsobem osamělí. Tvořili ale rodinu těch, kteří umění nesli jako pochodeň svým životem. Do této rodiny Alva patřil a tím překonával svou osamělost. Společným jmenovatelem Alvových tvůrčích období byla energie. Energie živelná, připomínající erupci. V obrazech a plastikách je otištěna prudkým gestem, které, zniterněno, podobá se křivce kardiogramu. Eruptivnost nebyla jen ve způsobu práce, ale také v jejím množství. Na počátku díla energie kreslila a malovala krajiny či figury, později si vystačila sama se štětcem, nanášejícím barvy ve vrstvách, které plátno stěží uneslo. Potom byly umělé barvy opuštěny a nahrazeny nepoddajnějšími materiály, které byly drsnější a jejich barevnost zemitá. Také štětce už nebyly potřeba, spíš zednická lžíce, kladivo, kleště a samozřejmě ruce. Obrazy ztěžkly a hranice mezi obrazy a plastikami přestala být zřetelná. Energie se už nepotřebovala zdržovat zobrazením, mohla být už jen sama sebou ve svém projevu. Mohla se uvolnit všechna a stále jí bylo dost. Po nemoci bylo skoro všechno jinak, ale energie se znovu přihlásila ke slovu. V černé a bílé zůstávala zase hlavním tématem. Rozskřípané pero často nestačilo zrychlujícímu se rytmu práce. Možná také, že malíř tušil, že nezbývá mnoho času. Dílo Alvy Hajna se uzavřelo a zdá se, že odkazem je zase energie. To, co zrychluje tep, je nositelem života.



Se synem Martinem, počátek 70. let



S Josefem Procházkou a s dcerou Vladanou,
počátek 70. let



S rodiči na dvoře v Polních Chrčích, 1972

OTEC ROLNÍK, MATKA UČITELKA

Josef Procházka

Je to už neuvěřitelných šedesát let, kdy jsem od profesora pražské Vyšší uměleckoprůmyslové školy slyšel větu, kterou byl Alva Hajn vyvolán a představen. Málokdy se do čtyř slov podaří ukrýt bohatství, ze kterého život určuje tvar našich otisků. Maminka, vzdělaná, laskavá a moudrá venkovská kantorka s mimořádným pochopením pro synkovu touhu být malířem a otec, zarputilý, málomluvný, zemitý sedlák, vrostlý do chrčického gruntu. Dříč.

Dlouholetým Alvovým modelem byl pan Alinč. Chudý z nejchudších, nevzhledný, jednoduchý, ale poctivý celoživotní smolař. Alva vyprávěl o trablech pana Alinče s úředníky, kteří mu vypočítali směšnou podporu s argumentem, že nikde nepracuje a nepracoval.

Pepiku, podívej se mu na ruce! Podívej se mu na ruce! Ten že nikdy nepracoval?

Zčernalé a popraskané ruce pana Alinče byly podobné rukám Alvova otce.

Z malířů Alvovi nejbližších musím uvést Bohumila Kubištu, Jana Zrzavého a Karla Černého. Od návštěvy posledního z uvedených Alvu nic neodradilo. Otevřenost

a nezáladnost mladičského studenta byla věrohodnou vstupenkou k uzavřenému umělci.

Ve zjitřené atmosféře po srpnu 1968, kdy jsme v hospodě posílali agresory do pekel, Alva ostře a nevděčně vystoupil proti zatracování všeho ruského, obhajoval ruskou literaturu, básníky, hudbu, filmy. Na Puškina, Šukšina, nebo Vysockého mu nikdo sáhnout nesměl. Stejně radikálně uzemnil neznámého muže, který si přisedl k našemu stolu a obdivoval vnější podobu života v Paříži, ze které se právě vrátil (na západ se tehdy mohlo cestovat jen výjimečně): „Takoví tam nemají co jezdit, ty paňáco!“ Alva nesnášel povrchnost, podobizivost, módní či falešný obdiv. O to víc si vážil otevřených a upřímných postojů.

Slabost pro literaturu nijak neovlivnila jeho slovník: káňčo, dřepnout si a blaťnout, česínek, slípky, prsatice, chlapisko, srajdy. Zvlášť ten poslední výraz užíval s oblibou pro označení svých obrazů a plastik. Protesty a výhrady doprovázel gestikulací, kterou Benny úspěšně přirovnával k prudkým a energickým pohybům stěrače jeho Trabanta.



Josef Procházka, Milan Panoch, Alva Hajn, svatba J. Procházky, 1972

Jindy, když diskuze vrcholila, zvolal Franta T., zvaný Žíněnka: Alvo, namaluj čerta na zed'! Snad jen tušil, jakého výroku se dopustil.

Den před sňatkem s Věrou jsem Alvu požádal o roli svědka. Ještě večer nastartoval Trabant a přivezl si z Polních Chrčic zánovní kameru a černý oblek, ve kterém jsme ho viděli poprvé. Při obřadu se všech funkcí zhostil s noblesou a vedle fotografa Bohdana H. obstál. Jeho dokument je sice rozpohybovaný, rozostřený, trhavý, ale svou naivitou neopakovatelný.

Alva byl pohledný, tmavovlasý chlapík jihoevropského typu a to bylo také příčinou řady úsměvných epizodek ve Španělsku, kam jsme mohli v mírnějších osmdesátých letech vycestovat. Turisté i místní oslovovali v uli-

cích Barcelony Alvu se žádostí o informace. K mému překvapení nikdy neodmítl, necouvl a navzdory jazykovému handicapu a neznalosti místopisu tazatele uspokojoval. Mimikou, gesty, vstřícností, úsměvem. Měl pochopení i pro prohnané čističe bot, nebo pro naháněče nočních podniků. Vzhledem ke stavu našeho konta však zůstávalo pouze u pochopení.

S Jiřím Lacinou jsme Alvovi k padesátinám zhotovili slípku gigantických rozměrů. Více než na okouzlení jubilanta a kamarádů vzpomínám na zděšené reakce obyvatel Polních Chrčic, kteří nevěřicně pozorovali bílou slepičí obryni na střeše auta. Dar se podařilo úspěšně provézt z Pardubic okresními cestami bez podjezdů. Ještě několik let poletovaly zbytky bílých peříček Lacinovým ateliérem.



Hana Prokopová, František Prokop, Josef Procházka
v ateliéru Pod sklípky v Pardubicích, 1972



V ateliéru Pod sklípky v Pardubicích, 1972



S Františkem Prokopem, Josefem Procházkou a Hanou Prokopovou
v ateliéru Pod sklípky v Pardubicích, 1972



Realizace v Bubeníkových sadech v Pardubicích, 1972



S Josefem Procházkou na dvoře v Polních Chrčicích, 1972



Bohumil Hajn – otec, 1972



S dcerou Vladanou v Polných Chrčicích, 2. polovina 70. let



**Zadní řada: Josef Procházka, Bětko Procházková, Věra Procházková, František Prokop ml.,
František Prokop, Vladana Hajnová, Jan Třeštík, Alva Hajn, Martin Hajn, prostřední řada:
Růžena Vosáhlová, Jan Stach, Petr Vosáhlo, Bedřich Novotný, Helena Třeštíková,
Marta Benešová, přední řada: Benny Beránek, matka, Hana Prokopová, otec, 1980**





Alva Hajn
Polní Chrčice
1986



Česká Třebová, 1984

FOTOGRAFIE Z POLNÍCH CHRČIC

Jan Adamec

S generací Starých psů, která byla o dvacetiletí starší než já, jsem se setkal poprvé prostřednictvím Bedřicha Novotného v roce 1972. Josefa Procházku, Jiřího Lacinu a Alvu Hajna jsem poznal o několik let později. Všechny moje kontakty pak přerušila vojna, ze které jsem se vrátil v roce 1976. Od té doby jsem byl se „Starými psy“ (jak jsou dnes nazýváni) poměrně často ve styku. „Staří psi“ (Bedřich Novotný, Alva Hajn, Josef Procházka a Jiří Lacina) nebyli skupinou ve smyslu výtvarného programu. Byli to čtyři přátelé, kteří se spolu intenzivně stýkali již od dob studií v Praze a měli hlavně společné směřování. Pro nás byly návštěvy v jejich ateliérech zjevením, protože jsme viděli, že se tady ještě vůbec něco děje. V době, kdy jsem se vrátil z vojny, bylo totiž totálně mrtvo. Kdo si tuto dobu pamatuje, samozřejmě ví, o čem mluvím. Dobovou atmosféru je těžké přiblížit, protože soubor stupidit a restrikcí, který vytvořil normalizační režim, je protivně si i jen připomínat.

Návštěvy jejich ateliérů byly však nesmírně povzbudivé. Okamžitě jsme pochopili, že v současném umění existuje ještě něco jiného než oficiálně prezentované nesmysly. V Pardubicích byla tehdy jen Východočeská

galerie, která pořádala výstavy obvykle vstřícné požadavkům doby. Druhou výstavní síní byla galerie Českého fondu výtvarných umělců (ČFVÚ), kde bylo vystaveno, jak to některý ze čtveřice trefně pojmenoval, takzvané střelivo. To znamenalo obrázky a grafiky, které se daly prodat a které především akceptovala komise ČFVÚ. Ta pravidelně zasedala v Hradci Králové a všechny výtvarné práce určené do prodeje musela předem schválit.

Ještě jednu věc je důležité připomenout: prostřednictvím Bedřicha Novotného jsme byli vlastně všichni, včetně Alvy Hajna, Josefa Procházky, Jiřího Laciny docela dobře informováni o dění ve výtvarném umění. Bedřichovi posílal František Kyncl, který byl tou dobou již v emigraci v Německu, pravidelně nejruznější katalogy z aktuálních výstav. Přestože tiskoviny podléhaly pečlivému dozoru ze strany cenzurních orgánů, Bedřichovi je většinou pošta doručila. Vysvětlení bylo asi jednoduché. V tomhle se prostě cenzoři vůbec nevyznali. Bylo to nad jejich chápání a neuměli si o tom nic myslet. Vůbec je to nezajímalo a neměli pocit, že to nějak ohrožuje dobovou ideologickou linii, na níž měli dohlížet.



Alva Hajn se synem Martinem – Drozdice, 1984



Odvoz obrazů do České Třebové, Stanislav Malý, Benny Beránek, Alva Hajn, Jiří Lacina, 1984

Důležitý byl rok 1984, kdy se po dlouhé době podařilo uspořádat veřejnou výstavu této čtveřice. Nějak ji propašoval do výstavního plánu podnikavý galerista, který tehdy vedl galerii umístěnou stylově v protiatomovém krytu v České Třebové.

Když se podíváte na životopisy čtveřice Starých psů vidíte, že od přelomu 60. a 70. let do roku 1984 téměř nikdo z nich nevystavoval. Výstava v České Třebové byla tedy (ač se to může z dnešního pohledu zdát bizarní)

pro všechny znovu příležitostí vystavit aktuální tvorbu bez zásahu komisí a cenzury.

Po výstavě v České Třebové jsme udělali soukromou akci s výstavou fotografií z vernisáže v kulturní hospodě Pod Kaštanem v Drozdicích. Hospoda Pod Kaštanem, tehdy všemi oblíbená, byla v závětrí mimo pozornost režimních informátorů a občas jsme tam pořádali také fotografické výstavy, pro které se pak vžil název „výstavy Na plotě“.





Benny Beránek, Alva Hajn, Pavel Šmíd – Polní Chrčice, 1984



Polní Chrčice, 1984



Bohumil Hajn – otec, 1984

První návštěva v Polní Chrčicích pro nás byla čistým zjevením. Alva s rodiči obýval venkovský dům, klasické přízemní stavení středních Čech, kde byl vepředu obytný prostor, za ním chlívky, garáž a kůlna. Ty byly do slova nacpané obrazy a kresbami. Alva otevřel dveře do garáže, vynášel jeden obraz za druhým a opíral je o stěny domu. Alvův tatínek, se kterým se příliš neshodovali v názorech, mezitím přecházel po dvoře a něco si pro sebe brblal. Když jsme si pak sedli do kuchyně, šel

do vedlejší místnosti, přinesl malý obrázek, na kterém byla krajinka někde od Ohařů, zapálil si startku, a povídá: „Tak ve třinácti letech náš kluk maloval tohle. A co je to teď?“

A Alva ho jenom napomenul: „Táto, nech toho...“

Podobná rozepře se opakovala skoro při každé další návštěvě. Pro tatínka byly Alvovy obrazy úplně neznámý svět. Byl to chlapík, který žil nejspíš celý život v malé obci, nikde se s takovým výtvarným proje-



Polní Chrčice, 1986



Dvůr v Polních Chrčicích, 1986

vem nesetkal a nemohl se asi zbavit dojmu, že to jsou bláznoviny. Velmi důležitá osoba v Alvově životě byla naproti tomu maminka. Když zůstala po otcově smrti v Polních Chrčicích sama, Alva se o ni postaral a opravdu jí dosloužil až do smrti. Myslím, že si byl dobře vědom, za co jí vděčí. Jediná ona ho skutečně od mládí podporovala a velmi mu rozuměla.

Sledovat Alvovu práci bylo docela obtížné, protože nás vždycky zahltil množstvím. Obrazů a objektů

pokaždé snesl na dvůr a zahradu neuvěřitelný počet a vystavil je v prostředí, které bylo zcela nekonformní. Mezi vystavenými obrazy běžaly kočky, psi a slepice, na dvoře stál zaparkovaný Trabant a o něj byly opřené další obrazy. V předzahrádce měl své místo objekt, který postupně obrostl břečtanem a některé reliéfy byly už na stálo zavěšené na stěnách stavení.

Jindy vytáhl metr vysoký stoh kreseb. Bylo to pak prohlížení na celé hodiny. Náměty kreseb často čerpal



Polní Chrčice, 1984



Polná Chrčice, 1987

z ruské literatury. Spousty ilustrativních kreseb měl k Zoščenkovi, Gogolovi a Puškinovi. Ruskou literaturu četl rád, byla pro něj mnohdy velkou inspirací a nedal na ni dopustit.

Alvovy práce jsme později viděli nainstalované v České Třebové. Poprvé v galerii, někde mimo jeho zahradu a teprve tam to na nás dopadlo a uvědomili jsme si tu kvalitu. Když si ale teď zpětně prohlížím fotografie z příležitostných setkání a výstav v Polních Chrčicích,

najednou se mi zdá, že jeho dílo nakonec patřilo víc tam, a že ty improvizované výstavy byly pokaždé novou a neopakovatelnou výtvarnou akcí.

Alva se vůbec nezatěžoval tím, že nemá stálý ateliér. Jeho obrovskou předností byla skromnost. Nebyl náročný a dokázal pracovat kdekoliv. Jeden z ateliérů (možná spíš dílnu) měl ještě v Pardubicích v ulici (nyní) Jana Palacha. Asi tam nebylo topení a ani nefungovala elektrika. V Polních Chrčicích si postupně zabydlel



Zátiší na dvoře v Polních Chrástích, 1986



Půdní ateliér v Polních Chrčicích, 1987

půdu jako ateliér, i když tam podmínky nebyly zrovna příznivé. Půda nebyla izolovaná, v létě tam bylo vedro a v zimě musel zase dělat v kožichu. Jemu to ale nevadilo.

Polní Chrčice jsou poměrně malá vesnice, která v té době neměla ani hospodu. Místní to vyřešili tak, že si ji zařídili z autobusové čekárny. Veškerý inventář tvořily tři lavice, dva stoly a nezbytná televize. Odehrával se tam však veškerý kulturní život.

Chlapi sem chodili na pivo, občas tu zpíval své árie výčepní Bohoušek a řešily se tam problémy s manželkami, s úrodou, se zvířaty a podobně. Zašli jsme tam někdy také, ale byl to pro nás trochu cizí svět. Bedra Novotný vždycky říkal: „Jak tady Alvo můžeš s těma slonama bejt?“ Bedra nechápal, jak to vydrží. Alva byl ale člověk, který s tím neměl problém. Venkovským lidem rozumněl a měl je svým způsobem rád.



S Máňou, Polní Chrčice, 1987



Soused Jarda při výstavě v Polních Chrčicích, 1988

Jak bývají na vesnici obecní blázni, tak podobná osoba – jmenovala se Máňa – přišla Alvu občas navštívit. Jednou se objevila, měli jsme zrovna otevřenou láhev vína a Alva jí také skleničku nabídl. Jakmile dolil, Máňa ji do sebe vyklopila na ex a po chvíli se zeptala: „Nemáš ještě trochu?“ Alva namítl: „Ale Máňo, ty's už něco přece pila?“ ale ona se ohradila: „Jenom krapet Šumavy,“ Tím myslela šumavské bylinné víno asi za dvanáct korun.

Dopadlo to, jak se dalo čekat. Opila se. Alvovi bylo jasné, co by mohlo následovat a rozhodl se, že ji raději odvedeme zadem. Neměl rád lidský výsměch a Máňa se často jeho terčem stávala. Vzal jí srp, ona se ho chytla za ruku a šli jsme s ní přes zahradu domů, což jsem i vyfotografoval.

Na další fotografii je pak jeden ze sousedů, který také nechyběl při žádné Alvově akci a často mu nezištně pomáhal.





Z půdního ateliéru v Polních Chrčicích, 1986





Půdní ateliér – Polní Chrčice, 1984





Výstava k padesátinám, Polní Chrčice, 1988

V červenci 1988 uspořádal Alva ke svým padesátým narozeninám oslavu. Do Polních Chrčic se sjeli všichni kamarádi. Jirka Lacina, Tonda Šimek a jeho žena přivezli jako dárek k narozeninám na střeše auta velikou slepici jako narážku na to, jak Alva často svým kamarádům nosil vajíčka a své slepice nenazval jinak než „slípky“.

Setkání doprovázela jako obvykle výstava a Alva k tomu využil celý dvůr, zahradu i půdní ateliér.

Na dvoře stály řady oboustranných obrazů a v předzahrádce některé objekty. Na vrata stodoly rozvěsil sestavu nejstarších obrazů, kde bylo mimo jiné několik portrétů maminky a kromě toho také již zmíněná krajinka z doby, kdy podle otce „ještě uměl malovat.“

Do zahrady umístil série obrazů vytvořených z betonů. Vznikaly v době, kdy pracoval na výtvarných zakázkách pro architekturu a někde tam nastal v jednu chvíli radikální zlom v jeho tvorbě. Při práci



Václav Sokol, Alva Hajn, Hana Prokopová, Jiří Lacina, Stanislav Malý – Polní Chrčice, 1988



František Prokop – Polní Chrčice, 1988

na stavbě ho zaujala struktura cementového špricu, který se podhazuje pod omítku a materiály jako pleť a dráty do betonu. Využil potom tyto „obyčejné“ a syrové materiály k tvorbě úžasných obrazů a objektů.

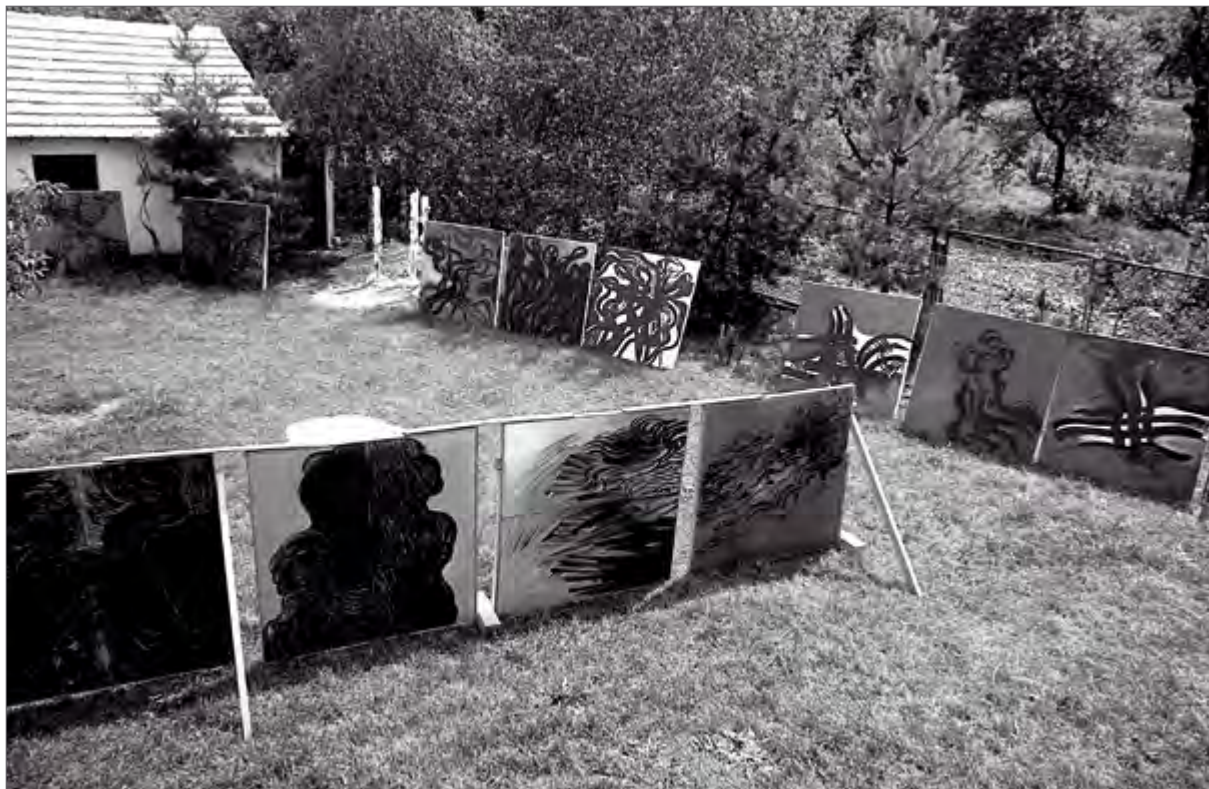
Narozeninová výstava byla asi největší, kterou jsme až dosud měli možnost vidět.

Jak byly jeho obrazy rozmístěné venku a odpoledne se zkazilo počasí a začínalo pršet, výstavu jsme museli rychle rozebrat a uklidit. Vzniklo při tom pár

fotografií, které mají snad pohybovou neostrostí a dynamikou i jistou kontinuitu s Alvovými obrazy.

Naposled jsme se v takové sestavě v Chrčicích sešli už jen na Alvově pohřbu. Krátce po padesátých narozeninách měl několik srdečních příhod a bohužel to nedopadlo dobře. Zvláštní bylo, že asi věděl, jak je jeho zdravotní stav vážný. Na posledních obrazech a objektech bylo jeho rozpoložení i znát. Pracoval už jen s temnými barvami.





Výstava k padesátinám, Polní Chrčice, 1988 (str. 70–76)











KATALOGY A TEXTY Z POSLEDNÍ DOBY

Rezler Aleš. **Alva Hajn: 1938–1991: Obrazy, objekty, kresby:** Galerie města Kolína a Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory 2014. [56] s. ISBN 978-80-905328-4-7.

Vítková Martina (eds). **Alva Hajn: Obrazy.** Pardubice: STAPRO, 2014. 79 s. ISBN 978-80-87436-04-2.
(Text Milan Knížík, Martina Vítková)

Vítková Martina (eds). **Alva Hajn: Sochy a objekty.** Pardubice: Galerie města Pardubic, 2014. 79 s.
(Text Štěpán Málek, Martina Vítková, Pavla Závodná)

Vítková Martina. **Alva Hajn:** 16. 5.–22. 6. 2014, Galerie města Pardubic, Galerie FONS. Pardubice 2014. [8] s.

Valoch Jiří. **Alva Hajn** in Prostor Zlín č. 1/2013, str. 34–37

Ondračka Pavel. **Alva Hajn: obrazy & kresby.** Galerie Art, Chrudim 2006. [72] s. ISBN 80-239-7061-5.

Bouček Vít (eds). **Dostředivé okraje, vizuální umění z Pardubického kraje.** Pardubice 2005, [62] s. ISBN 80-239-5611-6.

Fišer Marcel (eds). **Alva Hajn.** Klatovy: Galerie Klatovy – Klenová, 1997. 75 s. ISBN 80-85628-23-6.
(Text P. Ondračka, M. Fišer, V. Hajnová, M. Hajn, F. Barták, P. M. Vosáhlo, P. Šmíd, M. K. Houdek)

Sokol Václav. **5+1.** (F. Kyncl, Alva Hajn, J. Procházka, B. Novotný, S. Malý) Litomyšl, 1997

Jiří Lacina; Josef Procházka; Bedřich Novotný; Alva Hajn: obrazy, kresby, ukázky z realizací. Výstavní síň Česká Třebová, Okresní muzeum Vysoké Mýto 1984

ŽIVOTOPISNÁ DATA

1938

3. července narozen v Polních Chrčicích u Kolína

1953–1957

studium na Výtvarné škole v Praze
(profesoři Kytka a Livora)

1957–1959

vojenská služba

1960

pedagog na učňovské škole v Poděbradech
(se spolužákem J. Norkem)

1961

příchod do Pardubic, první výstava se skupinou mladých
pardubických výtvarníků, realizace legendární výstavy
Toyen v Pardubicích, spolu s pozdějšími Starými psy

1961–1963

zaměstnán ve Výstavnictví Pardubice

1963–1972

zaměstnán v propagaci n. p. Kniha v Pardubicích

1968

první realizace v architektuře

1968

přijetí do SČVU, získání titulu „akademický malíř“

70. léta

v Chrčicích zřizuje improvizovaný ateliér

od 1972

svobodné povolání

1982 (?)

začíná pracovat s betonem, térovým papírem, dráty,
provazy

<http://alvahajn.cz>

1985

8. prosince umírá otec, A. Hajn dojíždí do Chrčic a stará se
o nemocnou matku

1987

22. května umírá matka, definitivní přestěhování do Chrčic

1988

první infarkt, omezuje práci s těžkými materiály

1991

příprava výstavy v Kramářově galerii v Praze, 3. srpna, pět
dnů před zahájením výstavy umírá v Polních Chrčicích –
pohřben v rodinné hrobce v Ohařích.

8. srpna otevřena velká výstava ze závěrečné etapy tvorby
v Kramářově galerii v Praze

1991–1993

P. Ondračka provádí systematický soupis díla deponovaného
v Polních Chrčicích, pořízení fotodokumentace původního
stavu (J. Havelková), videozáznam (R. Tomek)

od 1996

v Galerii Klatovy-Klenová vzniká iniciativou Marcela Fišera
soupis Hajnova díla

2009–2011

jeho práce jsou k vidění na výstavách konkretistů KK3

2013

Alva Hajn (1938–1991) – Konference k životu, dílu a době

2014

Cyklos výstav:

Alva Hajn – Obrazy, Galerie FONS Pardubice

Alva Hajn – Sochy a objekty, Galerie města Pardubice

Alva Hajn – Obrazy, objekty, Galerie města Kolína, Galerie
Felixe Jeneweina města Kutná Hora



Alva Hajn, 1986

ALVA HAJN IN THE MEMORIES AND PHOTOGRAPHS

Martina Vítková

Alva Hajn belongs to the forgotten generation which did not get an opportunity to break through in the sixties and was condemned during the next two decades. Members of the same generation of Pardubice artists were Frantisek Kyncl (1934–2011, emigrated in 1968), Bedrich Novotny (1935–2012), Jiri Lacina (1934–2004) and Josef Prochazka (1935). Most of the texts published in the catalogue were given as a speech during the **Conference about the Life, Work and Time of Alva Hajn 1938–1991** held in September, 2013, in Pardubice. These texts have been gradually published in catalogues. The book of photographs and memories you hold in your hands maps the life of the artist and community which had gone through the period of normalization with great difficulties. Looking at the pictures and texts it seems that Hajn's position on the Pardubice art scene had been central in many aspects.

There were two photographers to keep record of the secret events. **Bohdan Holomicek**, a peculiar chronicler of the Czech society, who used to come from Janske Lazne was a very close friend of the artists from Pardubice.

His photographs were being taken since the 1970s and are easily recognizable thanks to the black frames. Holding his hand permanently on a shutter release, the photographed ones pose quite naturally. It is no doubt that at that time nobody could have presumed that they would become more than just a content of a box stored on a loft. In a similar, natural and unaffected way Holomicek documented many meetings with his Trutnov neighbour Vaclav Havel. Photographer **Jan Adamec** was the youngest member of the Stari psi (the Old Dogs) circle. His pictures date back to the 80s but he was probably aware of a significance of events around him from the very beginning. Thanks to this aimed and long lasting insight he had become a witness, a documentalist and a co-author of the Pardubice art history. His Fons Gallery focuses on artists from Pardubice and its surroundings with special regard to evaluation of their work after the normalization, a period of the controlled loss of memory. The memory was lost no matter whether the artist exiled or whether he/she was active in the underground or in the grey zone of its periphery.



Alva Hajn, 1986

In 1984 Alva Hajn moved from Pardubice to his birthplace in Chrčice. The intellectual and art elite meetings were definitely less monitored in the countryside than in the city. The photographs map exhibitions in the small courtyard, a ritual of displaying paintings as well as the gathering of friends after Hajn's untimely death in the summer of 1991, only few hours before the opening of the first great exhibition in Prague, the exhibition which could have decided about a positive fate of his artwork. However legendary his life and art became after his death, his monumental work remains disregarded. Thanks to the post-revolutionary times which were heading hastily towards the western culture, life comfort and commerce, we are working our way up to the real reflection of his work only today, nearly a quarter century after his withdrawal from the art scene.

Particularly important is the foreword of a historian **Lenka Kratka** from the Institute of Contemporary History at the Academy of Sciences of the Czech Republic. On the basis of her researches and interviews with creative people and after a thorough study of the official documents and history of institutions she describes very lively what did it mean for a creative artist to live in the time of normalization. She describes committees of approval which did not evaluate art but ideology, restrictions during entrance examinations and art unions which served as the only way to get painting material, to exhibit or to sell. She points out a great role of a self-censorship: A self-reflection of the personal values, compromise limits, ethics, respect and self-esteem lead to the fact that the artists stepped outside the so called center at the cost of the impossibility to present their work. They knew they won't be able to present their work publicly but only

within a group of closest friends and family... These artists fell into existential crisis and isolation... This exactly is the case of Alva Hajn.

Theatre director and poet **Petr Marek Vosahlo** cooperated with Alva Hajn on a fairy story for the theatre in Pardubice. In the text he notices the fire of Herakleitos in Hajn's paintings but also a sense of earthly home deposited in the memory which stands behind the canvases with Chrčicka chapel. He compares the artist to Don Quixote and points out change of energy into intelligence visible on his canvases. Vosahlo does also quote Hajn's reluctance to explain his own paintings: Alva said simply "And their explanation is not in (the author's) competence".

Painter **Vaclav Sokol**, Prague schoolmate of Alva Hajn, mentions the loneliness of Hajn in the small courtyard with its inhabitants: liliputy bantams, starry sky and a view of the plum trees behind the garden. He believes that the typical feature of all his creative periods is energy and rapid gesture similar to a cardiogram curve. It is a lively energy similar to eruption. This eruptivity is not only in the way of work but also in its amount. Alva placed colours in such layers that the canvas could hardly carry them. He worked with the trowel, hammer, pliers and hands, of course. His paintings became heavier and a border between the paintings and sculptures ceased to exist.

Another schoolmate from Prague, a friend of Alva Hajn and the last living Old Dog, Josef Prochazka describes in his text Father a peasant, mother a teacher how important it was in the 50s to have a positive lustration references. The fact that Hajn was a son of an educated teacher and a peasant was quite determining. Prochazka remembers Hajn's popular expressions like for example



Půdní ateliér po smrti Alvy Hajna, Polná Chrčice, 1991

the shits, another name for his paintings and sculpures. Protests and objections followed by gesticulation could be compared to energetic movements of the window wipers of his trabant. Prochazka describes how they had made a gigantic hen, together with Jiri Lacina, and carried it on a car roof to Chrcice. The gift was carried successfully from Pardubice along the country roads with no underpasses. For many years on the white feathers were flying around Lacina's atelier. Hajn was a wedding witness to Prochazka.

Jan Adamec has been glossing his photographs from the time of the first meeting with the Old Dogs: The second half of the 70s was absolutely lifeless. It is hard to describe and annoying to recall all the stupidities and restrictions created by the previous regime. However, the atelier visits were very heartening. We did immediately realize that there is something more than

the officially presented nonsense. Information was carried on in the form of regular art catalogue parcels. Frantisek Kyncl who was living in exile in Germany at that time was sending them to Bedrich Novotny. The first exhibition of the Old Dogs after a long time was held in Ceska Trebova in 1984. It tells about a light disappointment of Alva's father over the fact that his son had given preference to the abstraction and material painting. And also about how important figure was Alva's mother. Alva got on very well with the village people in Polni Chrcice and guarded wild Mana. According to Jan Adamec Alva survived thanks to his undemanding approach towards the uncomfortable conditions he was working in (his cold attic, lack of contracts and buyers). He describes the birthday gatherings and private installations in artist's garden with objects which had become overgrown with ivy.

Publikace byla vydána za podpory
Statutárního města Pardubice



Pardubice

Partneři publikace



**GALERIE MĚSTA
PARDUBIC**

ALVA HAJN

VE VZPOMÍNKÁCH A FOTOGRAFIÍCH

texty: Martina Vítková, Lenka Krátká, Petr Marek Vosáhlo, Václav Sokol, Josef Procházka, Jan Adamec

překlad: Martina Plšková

fotografie: Bohdan Holomíček (1. a 2. strana obálky a na stranách 2–43)

Jan Adamec (3. strana obálky a na stranách 44–82)

grafická úprava: Martin Došek – MAXX Creative s. r. o.

tisk: Studio Press s. r. o.

katalog vydává: Nakladatelství THEO, Pardubice, 2014

ISBN 978-80-87907-01-6

Náklad: 300 kusů





Na dvoře v Polních Chrčicích, 1974