



ALVA HAJN

práce na papíře



ALVA HAJN

práce na papíře



Maminka

1. pol. 60. let | uhel, ruční papír | 55 x 36 cm

ALVA HAJN PRÁCE NA PAPIŘE

Martina Vítková

Posledním, čtvrtým katalogem díla Alvy Hajna se završuje projekt první monografie tohoto pozoruhodného umělce. Neznamená to ovšem, že o jeho práci už bylo řečeno vše, nebo že veřejnost byla seznámena s jeho dílem komplexně. Ještě stále zůstává řada možností, jak život a dílo Alvy Hajna prozkoumávat a interpretovat. A ze všeho nejvíce to platí o kresbách, ilustracích a papírových reliéfech, které se objevují v této knížce.

Ani pro předcházející katalogy nebylo snadné vybrat několik málo desítek reprodukcí. V malbě, objektech i fotografiích ještě mnoho ke zveřejnění a vystavení zbývá. Práce na papíře však představují pouhý zlomek toho, co Alva Hajn ve svém až příliš krátkém životě vytvořil. Nemohou tu být zahrnuty dokonce ani všechny typy a okruhy papírových sérií. Otiskujeme část ze souboru uhlových kreseb k Pikové dámě, v nichž se člověk přímo dívá do tváře viny, trestu a smrti. Museli jsme minimalizovat *ilustrace* a vyloučit *scénografické kresby*, přestože třeba *Dona Quijota* je možno považovat za skvělou, vtipnou a výřečnou stylizaci a návrhy pro Vosáhlovu pohádku *Ostrov splněných přání* (1983) jsou jednoduše půvabné.

Alva Hajn – a to nepochybně nikoho nepřekvapí, kreslil od útlého věku, skutečné záměrnosti a výtvarné

hodnoty dosáhly jeho kresby tužkou, uhlím a tuší v padesátých letech. Portrétoval rodinné příslušníky, zvláště matku, sebe, kreslil *krajiny*, jabloňový sad, kapličku v Chrčicích. Záhy bylo jasné, že jeho kresby jsou hotová díla, existenciálně zabarvená, těžká a vážná. Černi stále přibývalo a na jednom z *portrétů* matky je obličej natolik zastíněný, jako bychom hleděli na neznámou ženu, či na černou Matku Boží.

Témata kreseb se podobají tématům malby, přesto nelze říct, že by kresby jednoznačně sloužily jako návrhy či obrazové předlohy. V tomto smyslu jsou obě disciplíny u Alvy Hajna spíše samostatné. Pokud měl téma, věnoval se mu intenzivně až nutkavě. Téma či motiv si prorazil cestu do malby i na papír. Od konce šedesátých let patří k námětům, které se prolínají celým jeho dílem, *milenecké dvojice*. Autor se soustředí na touhu po souhře s opačným pohlavím, jakési tao, kosmický zvuk, který rozechvívá oblohu, zemi a jednotlivé lidské údy vyzývá k tanci. Roztančenost charakterizuje i mnohé abstraktně či krajinně chápané kresby. Figurální základ je leckdy na první pohled dobře utajen jak v malířském, tak kreslířském díle, zřejmý je až při hlubším pohledu. Vedle dvojic a portrétů jsou obvyklým tématem *hlavy*. Jde o hlavy stylizované do typů



A. S. Puškin – Piková dáma

1. pol. 60. let | uhel, ruční papír | 40 x 29 cm

nebo naopak připravené o jakoukoli identifikační vlastnost, chápané téměř jako skicy pro sochařský objekt. Vedle sadů koupajících se v měsíčním světle, polí, kapliček a křížů se často objevuje *rozštěpení tvaru*. Tato dvojitost je možná metaforou rozpadu jednoty nebo pochází z figurálního motivu milenecké dvojice.

Alva Hajn kreslil tužkou, tuší, akvarelem, uhlem, černobíle i monochromně nebo barevně. Kresba se vztahuje k jeho autobiografickým, téměř deníkovým záznamům, jak dokazuje *Knih A*, kterou si vedl v sedmdesátých letech. Používal v ní specifický font a projevil také schopnost užívat nejen čáry a tvary, ale i slova vypravěčským způsobem ve službě charakterizaci či karikaturizaci.

Od kreseb, jež jsou převážně zobrazivé, se velmi liší práce s papírem vznikající hlavně v osmdesátých letech díky vlivu práce pro architekturu. Papíry bychom mohli chápat jako reliéfy nebo objekty, tedy prostorové artefakty sochařství. Papír je dočasným materiálem, jeho životnost je přirovnávána k délce života člověka. Přestože je papír ve srovnání s kamelem či bronzem pomíjivý, je dostatečně tvárný pro plastické vyjádření. U Hajna jde přesně o styčný prostor mezi plošnou kresbou a třemi dimenzemi, které se otevírají vrstvením materiálu, protrháváním, prořezáváním, propalováním, poléváním tuší, kombinací s papíry jiných struktur a barev, překrýváním průhledným hedvábným či pauzovacím papírem.

V testování, co ještě papír a médium kresby snese, je Alva Hajn velmi konceptuální a zároveň nepochybně hravý. Dotýká se otázky umění a média, kresby samé. Propojení expresivního a geometrického pólu v umění je spíše neobvyklé, jde vlastně o tvůrčí protiklady. U Hajna nacházíme expresivní rukopis i geometrický

jazyk často v jediné kresbě. V díle poslední dekády vytvářel natolik otevřené struktury, že není možné přesně určit orientaci kresby, co je dole a co nahoře, mnohé realizace patrně fungovaly bez ohledu na kontext zdi či světových stran.

Papírové reliéfy se odvíjejí stejně jako kresby ze čtverce a kruhu, méně z obdélníku, ale i z velmi nepravidelných tvarů. Autor s oblibou nechává přesahovat roh nebo cíp mimo běžný normovaný formát. Jak zmiňuje Jiří Valoch (v textu pro *Prostor Zlín*), *Hajn nebyl striktní systematik, sledující jediný problém. Byl příliš zaujat celou škálou možných řešení v té sféře, kterou pro sebe i pro výtvarné umění objevil.*

Dochovala se historka, jak Alva Hajn nakoupil celý stoh ohořelého papíru z papíren a tento materiál se stal inspiračním zdrojem pro období osmé dekády. Hajn se v této době pravidelně dopouštěl fontanovského gesta, prořiznutí, či proděravění papíru, jeho přístup byl blízký generačně téměř paralelní německé skupině Zero.

Různorodost textů zde publikovaných dokazuje, jak široký, rozmanitý a inspirativní je záběr života a díla Alvy Hajna a jeho vkladu do jedinečné pardubické kultury. Dílo, osud a legenda této osobnosti přesahuje hranice kraje a pravděpodobně i republiky.

V katalogu zveřejňujeme upravené statě Jiřího Valocha a Víta Boučka z **Konference k životu, dílu a době umělce Alvy Hajna 1938–1991** z roku 2013. Boučkův text nazírá Hajnovo dílo komplexně, jako odvíjející se od životních etap a psychologických a sociálních determinant. Valochův příspěvek se zabývá převážně racionálním a materiálovým vrcholem Hajnovy tvorby v osmdesátých letech. Konference o dva roky pozdější, věnovaná Pardubickým **Starým psům** (2015), přinesla



A. S. Puškin – Piková dáma

1. pol. 60. let | uhel, ruční papír | 40 x 30 cm

zajímavý pohled na barokní rozměr díla Alvy Hajna od Kateřiny Křížkovské. Na baroknost morfologie upozornil už Jiří Valoch v textu pro Prostor Zlín v lednu roku 2012. Ve stejném textu vzpomíná na setkání s Janem Steklíkem v brněnské redakci Hosta do domu a vyslání Klubem konkretistů k Františku Kynclovi pro ohledání, *zda je Kyncl dost konkretistický*. Bohužel osobně se Jiří Valoch s Alvou Hajnem setkat nestihl, v šedesátých letech byl Hajn ještě silně figurálně zaměřen, a tedy mimo Valochův zájem o racionální formy umění. Na konci této dekády se most mezi Pardubicemi a Jiřím Valochem díky Kynclově emigraci uzavřel. Otevřel se znovu až díky dílu Jaroslava Jebavého a Kynclovým návratům do Čech v letech devadesátých, kdy už bylo pro Alvu Hajna pozdě.

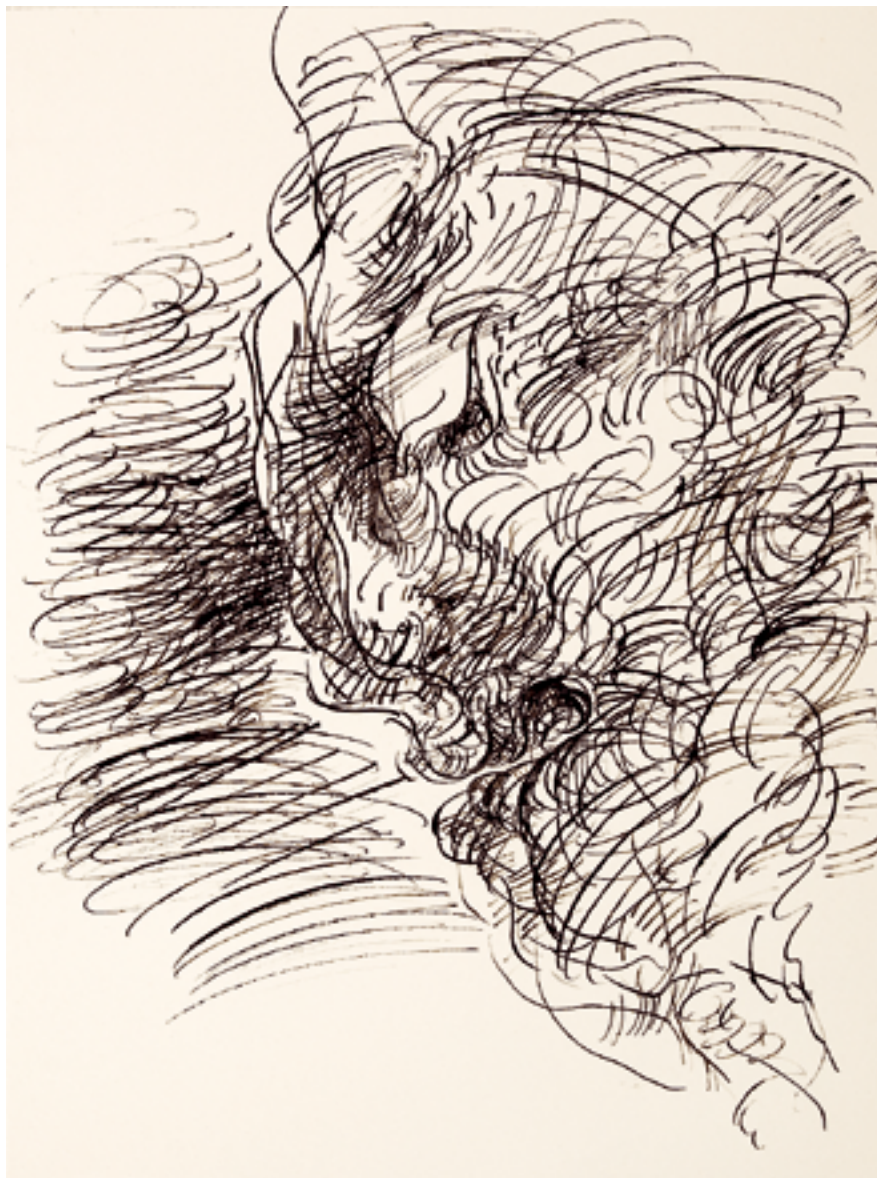
Na závěr několik poznámek v výstavách z posledních let. Umělecké dílo Alvy Hajna začal zpracovávat v letech 1991–1993 brněnský teoretik Pavel Ondračka spolu s historikem umění a kurátorem Marcelem Fišerem. V nakladatelství Arbor vitae vydali v roce 1997 první zásadní katalog Hajnova díla k výstavě v Galerii Klatovy-Klenová. Následující katalog spatřil světlo světa iniciativou chrudimského galeristy Luboše Jelínka s textem Pavla Ondračky k výstavě v Pardubicích v roce 2006. Sedmdesáté páté narozeniny Alvy Hajna připomenul minivýstavou ze sbírek VČG na podestě pardubického zámku kurátor VČG Vít Bouček. O rok později se Bouček zaměřil právě na kresebnou tvorbu Alvy Hajna, kterou prezentoval v přízemí domu U Jonáše.

Další pokračování příběhu zapomínaného díla Alvy Hajna se odehrálo až po roce 2013, po již zmíněné konferenci. V květnu 2014 vystavil Hajnovy malby kurátor Jan Adamec v Galerii Fons a zároveň fotograf

Pavel Šmíd připravil výstavu objektů pro Galerii města Pardubic. Tehdy byla v Pardubicích společnou akcí obou galerií k vidění relativně monumentální Hajnova výstava, přesto ne tak obsáhlá, jak by si dílo zasloužilo. K oběma výstavám byly vydány osmdesátistránkové katalogy s texty z konference s podporou Statutárního města Pardubice i soukromých sponzorů. Sochařské práce Alvy Hajna restauroval hradecký sochař Štěpán Málek.

Ještě koncem téhož roku uspořádal kurátor Aleš Rezler výstavu díla Alvy Hajna převážně z 80. let v Galerii Felixe Jeneweina v Kutné Hoře a v novém výstavním prostoru Městského divadla v Kolíně. Ke středočeským výstavám vyšel také katalog s Rezlerovým úvodem. V polovině roku 2015 se několik kreseb a obrazů Alvy Hajna stalo spolu například s akčními grafikami Vladimíra Boudníka součástí francouzského projektu Ma'aminim – Věřící kurátora Guillaumea Désangese v pražské galerii Tranzitdisplay. Zastoupení českých umělců bojujících za ideály prostřednictvím kolektivních akcí vybírali Vít Havránek a Zbyněk Baladrán.

Na zlomu let 2015 a 2016 probíhá výstava vybraná z Hajnova díla všech tří dekád v Topičově klubu (kurátorky Ilona Víchová a Martina Vítková), pod názvem Někdy samotou kroků mých něžnější nožka doprovází z Hajnovy knihy A. Galeristka Nadine Gandy si pro výstavu East side paintings 1960–1991, úvahu o tvorbě umělců přibližně stejné generace v Gandy Gallery v Bratislavě, zvolila obrazy Alvy Hajna ve spojení s pracemi Julia Kollera, Zorky Ságlové a Orshi Drozdika. Dílo Alvy Hajna bylo nezapomenutelné vždycky, ale teprve nyní se stává díky výstavám, katalogům a nákupům do sbírek součástí naší paměti oficiálně.



Tvář z profilu

70. léta | perokresba tuší | 90 x 66 cm



Hlava (Figurální motiv)
70. léta | uhel | 90 x 66 cm



Hlava

70. léta | perokresba tuší | 90 x 66 cm



Hlava

70. léta | akvarel | 84 x 59 cm



Hlavy

70. léta | tužka | 90 x 66 cm

POZNÁMKY KE KRESBÁM ALVY HAJNA

Vít Bouček

Tento příspěvek vychází ze zkušenosti, že práce na papíře je zpravidla pro umělce počátkem a zdrojem takřka všeho. Jako nejpřímější výpověď, bez stylizačních, kompozičních a dalších tvůrčích, a tím také vědomějších zásahů, se proto objevuje v náčrtnících formou skic a letmých náčrtů. Jejich cennost pro hledání prvotních motivů tvorby je proto nenahraditelná. V raných kresbách Alvy Hajna z přelomu 50. a 60. let, zčásti také o něco pozdějších, se opakovaně objevují dva motivy – silně erotické expresivní kresby ženských figur a motiv chrčické kapličky.

Nejprve několik poznámek k prvním motivu. Muži zpravidla vyjadřují své city zdrženlivě, to však neznamená, že city nemají. Ve svém vyjadřování jsou dosti přímí. Tvorba je jim oblastí, kdy je dokážou vyjadřovat bez zábran, tady emoce často přímo tečou proudem. Muži upřednostňují činy a jejich prostřednictvím emoce také vyjadřují. A tvorba je pro ně čin. Alva Hajn prostřednictvím obrazů, plastik a kreseb diskutoval se svým okolím, i když třeba nikdo nereagoval a neodpovídal. Tvorba mu byla prostředkem, jak se mohl s problémem poměřit a probrat ho sám se sebou.

Alva Hajn se narodil v roce 1938 v Polních Chráčcích u Týnce nad Labem. Rodinné a partnerské vztahy měl

značně komplikované a zhruba ve věku 38 let se rozvedl. Další rodinu již nezaložil. Skici z této doby vyjadřují spíše mladého muže v napětí. V Nové encyklopedii českého výtvarného umění z roku 1995 Vít Havránek uvádí, že AH zachycuje svoje existencionální stavy úzkosti a tragiky. Ta moje, byť v nadsázce uvedená, charakteristika mladého muže v napětí mi připadá pravdivější. (Je odvozena od názvu obrazu Mikuláše Medka ze sbírky VČG v Pardubicích Zobrazení mladého muže v napětí). Co na skicách formátu A4 vidíme, jsou zmítající se ženská těla a milenecké dvojice v plamelech vášně. Z těchto skic odvozené obrazy byly nervně vytvářeny až modelovány z červených pastózních barevných vrstev. Jedná se o zcela zřejmý projev emocí odpovídajících energii jang, v evropské terminologii živlu ohně, energii rozpínavé, eruptivní, vyzářující – tedy energii mužského elementu. Každá bytost z podstaty svých existencionálních potřeb touží po harmonii. V našem duálním světě tedy po vyvažujícím opaku, po energii jinové, dostředivé, živlu vody – po ženském elementu. Vzniká napětí, a to vyvolává dynamiku, která se také stala vnitřním motorem autorovy tvorby. To je ale nejspíše věc docela obvyklá. Dojde-li k rovnováze a k úplnému vyrovnání sil, dojde sice ke stabilitě, ale



Figury

70. léta | akvarel | 90 x 66 cm

zároveň také k nehybnosti. Vše se zastaví, v systému chybí napěťová složka a pohyb, nastává klid, který nejlépe symbolizuje smrt. Všichni to dobře známe, třeba z pozorování provazochodců, nebo ještě lépe z dob, kdy jsme se učili jezdit na kole. Když jsme byli v pohybu a kymáceli se ze strany na stranu, tak to bylo dobré. Když jsme ale dosáhli všeobecně tak toužebně vyhledávané rovnováhy a zastavili se, natloukli jsme si. Neustálé balancování a kmitání mezi protiklady teprve vytváří stabilitu systému. Tedy od každého protikladu něco. Když je výkv extrémní, je to špatně, když je příliš slabý, tak také. Rovnováha v nerovnováze je to správné tajemství pohybu a života. Když dojde ke spolupráci živlu elektrického a magnetického, vznikne síla elektromagnetická, tedy třetí element tvoření, živel vzduchu. Ten je nejen izolantem obou protikladných sil, ale také je symbolem inspirace, intuice, věcí přelétavých a vzduchem se šířících, takřka nehmotných, jako je například myšlenka. Toto všechno se pak stabilizuje v celém systému, který symbolizuje element čtvrtý – živel země. Tolik esoterika.

Alva Hajn však v potřebné rovnováze v nerovnováze nežil. V životě ho spíše potkávaly krajnosti. Zajisté však také toužil po stabilitě a pevné zemi pod nohama, a tou pro něj bylo místo spojené s dětstvím a bezpečím domova. Jistotu domova mu připomínal a vyjadřoval další často se opakující motiv kapličky. Zhruba od roku 1968, ale nejspíše již daleko dříve, se stala významným tématem Alvy Hajna chrčická neo-barokní kaplička Nejsvětější trojice z roku 1878. Alva Hajn však nebyl typickým krajinářem, dokonce si myslím, že krajinářem nebyl nikdy. Důvod opakovaně a stejným nebo podobným způsobem zaznamenávat týž motiv nemohl být krajinářský, ale spíše podvědomý,

symbolický až magický. S motivem chrčické kapličky byl spojen nejen začátek, ale i závěrečná etapa jeho tvorby a života. Objevuje se dokonce i na hodně raných pohotových a již velmi jistých kresbách náčrtníkového charakteru, v nichž glosoval privátní život na statku rodičů (figurální momentky pracující maminky, tatínka, psa ... a kapličky).

Alva Hajn byl spíše kreslířským typem malíře. Kresba a výrazné grafické pojetí v malbě dominovalo. Vždy se v ní uplatňuje lineárnost na úkor barvy, která emocionalitu, atmosféru a výraz zpravidla jen podtrhuje a dotváří. I vlastní barevná hmota je utvářena spíše lineárními stopami štětce a vrypů, než malířsky pojednanou hmotou. Kresba předcházela rovněž realizacím sochařským i práci pro architekturu, ve které se lineární pevnost obzvlášť výrazně uplatňuje. Umělecké zrání Alvy Hajna je logické a dobře čitelné a kresba je jejím spolehlivým indikátorem i osvětlujícím průvodcem. Další tvorba se významově a formálně proměnila. V motivech kříže a katedrál vstoupil do autorových úvah prvek duchovní spojený s úvahami o přesahu a smyslu lidského života. Oheň emocí spaloval hmotu i tělo. Barevnost obrazů se změnila, přibylo kalných modrých a zemitých tónů. Oblé tvary nader a plamenů se změnil v přímkou horizontál a vertikál a jejich protnutí vyjádřené obráceným písmenem T vytvářelo vymezení a usazení v prostoru. Obrazy vyjadřují směřování ke stabilitě, rovnováze a touze po ukotvení a uzemnění.

Z Hajnových sochařsko-dekorativních realizací pro architekturu přišel silný impuls k volné sochařské tvorbě. V ní autor využil surového povrchu záměrně nekultivovaného a neformovaného betonu a odhalených armovacích drátů. Prvek uvolňujícího gesta a odlehčení



F. Kafka – Proces

1. pol. 60. let | uhel, ruční papír | 30 x 42 cm

- odhmotnění přešel také do zdánlivě volně, avšak velmi uvážlivě a řízeně črtaných tušových kreseb. Alva kreslil na podlouhlé odřezky papírů jako do filmových políček, často volil malé i velké čtvercové formáty, na nichž byly kresby řazeny do řad, zřetelně vyjadřujících pohyb a maximální zjednodušení výrazu (Černý čtverec na černé a Bílý čtverec na bílé). Záhy se prvky gesta a uvolnění promítly také do prací s muchlaným a drásaným pauzovacím a technickým šedým drsným papírem a stavebními asfaltovanými lepenkami. Tyto kresby a papírové artefakty se staly integrální a podstatnou součástí nejautentičtější a zároveň také vrcholné fáze autorovy tvorby. Tato díla jsou však také svědectvím o ubývání sil a hledání prázdnoty a vyjádřením nejoproštěnějšího stavu nicoty. Proces oprošťování se od tíže matérie a od hmotných prostředků a výrazu materiálního díla se završuje. Zbývá jen pohyb gesta a nedokončená linie vymezující

prázdnou plochu a protržený zraněný prostor. Alvův život a jeho dílo se neobyčejně otevírá, avšak zároveň se také záhy uzavře.

Téměř symbolicky se mé poslední osobní setkání s Alvou Hajnem pojí s emocionálně silně a nadšeně prožívanou návštěvou výstavy Antonia Tapiese v Míčovně Pražského Hradu v roce 1991, krátce před Alvovovým odchodem 3. srpna.

Alva Hajn se spíše než s tvůrčími problémy svých vrstevníků umělců vyrovnával sám se sebou. S výjimkou jediné věci – opozice a vymezování vůči oficiální normalizační tvorbě a době, která vyplňovala většinu jeho aktivního života, bylo trvale přítomné. Všichni jen obhajujeme své životní příběhy, prohlásil nedávno v diskusi na podobné téma český režisér Robert Sedláček. Platí to také svrchovaně o Alvu Hajnovi.

(text z konference z roku 2013, upraveno 2015)



F. Kafka – Proces

1. pol. 60. let | uhel, ruční papír | 42 x 30 cm



F. Kafka – Proces (?)

1. pol. 60. let | uhel, ruční papír | 42 x 30 cm



Kresba

2. pol. 60. let | uhel | 60 x 79 cm



Bez názvu

1. pol. 60. let | uhel | 60 x 42 cm





Bez názvu

2. pol. 60. let | uhel, barva | 84 x 120 cm



Žena

70. léta | uhel | 66 x 90 cm



Žena

70. léta | uhel | 66 x 90 cm



Bez názvu

80. léta | uhel, tuš | 90 x 66 cm



Bez názvu

80. léta | uhel, tuš | 90 x 66 cm



Kaplička v Polních Chrčicích
1. pol. 60. let | uhel | 34 x 45 cm

BAROKNÍ PRINCIPY V DÍLE ALVY HAJNA

Kateřina Křížkovská

Na konferenci k životu, dílu a době umělce Alvy Hajna, která se konala v Pardubicích 27. září 2013, zazněla řada příspěvků, které se vyjadřovaly k dílu a životu tohoto autora. Stejně jako díla Alvy Hajna, tak i příspěvky na konferenci mě utvrzovaly v přesvědčení, že cosi barokního na Alvovi Hajnovi je. Zdaleka se nejedná pouze o expresivní malby s výraznou barevností a silnou vnitřní dynamikou z 60. a 70. let. Inspirace, které jsou v Hajnově časně malířské tvorbě zřetelné, jsou díla expresionistů a kuboexpresionistů. Není bez zajímavosti, že právě tvorba umělců prvních tří dekád 20. století výrazně přispěla k přehodnocení barokního umění, které dnes chápeme jako uzavřenou jistotu. Ve všech vysvětleních samotného pojmu baroko se objevují termíny jako nedokonalost, nepravidelnost, dokonce formální zdivočelost, bizarnost či obsahová zmatenost.

Silná emoční sdělení, která barokní umění přináší, se ve výtvarném projevu neomezují pouze na výraz tváře, ale jsou podpořena výraznými gesty a pokračují vypjatými postoji a zvláště zpracováním draperií, kde je vyjádřen boj barokních afektů v duši člověka. Dynamika zpracování draperie odkazuje k vnitřní dichotomii mezních životních pocitů. Vyřešením onoho

sváru afektů je nalezení vnitřní harmonie, cesty ke Stvořiteli.

Možnost hledání tzv. barokních principů v dějinách umění napříč věky legalizuje specifikace barokního principu Vojtěchem Birnbaumem. Barokní princip není jen charakteristické údobí tradičních uměleckých slohů, lze jej nacházet i tam, kde autoři opouštějí přesná pravidla formy i obsahu.

Profesor Milan Knížák spatřuje v Alvově tvorbě dva základní protichůdné principy: konstruktivní-estetizující a destruktivní-dravý. Právě tato možná dichotomie, která je charakteristická pro Hajnovo dílo, spojená s posedlostí tvořit, je typická také pro díla barokní. Josef Vojvodík hovoří v souvislosti s barokním uměním a avantgardami o spontánnosti či dokonce o rozumové kontrole unikajícímu působení ve spojení s nutností imaginace a vnitřního modelu.

Podle Vojvodíka může být povrch nejmáňší věcí světa, místem nejvyšší intenzity, který v sobě skrývá pravou hloubku. Opět především s odkazem na barokní draperii jako významnou nositelku sdělení vnitřní dynamiky, lze tak vnímat pozdější Hajnovy práce z nebarevných materiálů – papíru, asfaltového papíru, drátů a betonu. Silná vnitřní dynamika a zdánlivě



Kaplička

konec 60. let | uhel | 61 x 42 cm

napětí není již vyjádřeno výraznou barevností a tvarovou stylizací figur, ale vrásněním hmoty, performací i redukcí materiálu.

Instalace Hajnových prací v Chrčicích lze jistě přirovnat k baroknímu Gesamtkunwerku, kde je recipient vtažen do díla snad všemi smysly. V 17. a 18. století se tak dělo nejen v opeře a divadle, ale i v barokní zahradě či komponované krajině. Barokní zahrada a komponovaná krajina se staly místem, kde si člověk nejen vizuálně uvědomoval svou účast ve stvořeném světě, ale i cestu ke Stvořiteli. Obojí – zahrady i tzv. komponované krajiny (mimochodem také areály barokních lázní) zároveň umožňovaly člověku být v časnosti s výhledem a nadějí na věčnost.

V Hajnově tvorbě se motiv kříže a později i krajiny s kapličkami objevuje od 60. let. Rytmizovaný horizont evokuje barokní chápání krajiny – přírody jako dokonalého díla Stvořitelova, je členěn vertikálou břevna kříže anebo kapličkou s vrcholovým křížem, která je pokorným díkem Stvořiteli a zároveň upomínkou na Jeho přítomnost v časném světě. Horizontála kříže je v teologické rovině spjata s rozepjatými rukama Ukřižovaného, kterými objímá pozemský svět a je laskavou náručí našeho přebývání v čase. Vertikální břevno symbolicky spojuje věci pozemské a nebeské. V Hajnových Kapličkách a Panoramatech s dominantou dochází postupem času ke splynutí motivu objímající náruče a stvořené země–krajiny–přírody.

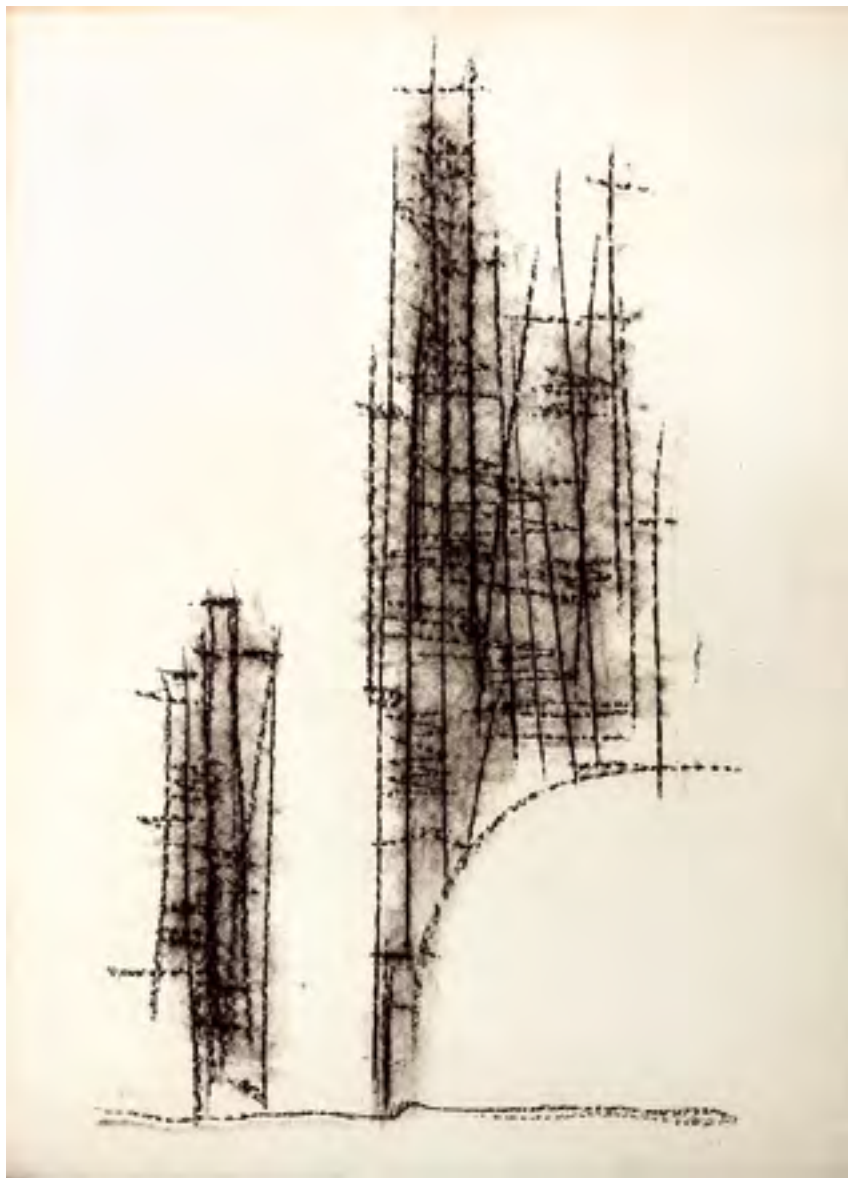
V moderním a současném umění jsme odvykli rozdělovat umění na tzv. sakrální a profánní. Výraz sakrální nahrazujeme nejčastěji termínem duchovní. Stejně v umění 17. a první půle 18. století již není možné uvádět taková označení bez výhrad. Václav Richter hovoří o tom, že barokní sakrálnost se jeví

existenciálně a existence není myslitelná bez každodennosti. Stejně, podle Richtera, musí mít profánnost dimenzi sakrální. Tento princip barokního umění charakterizuje Zdeněk Kalista svým přiblížením se Bohu skrze tento svět.

V malbě i plastice Alvy Hajna se od 60. let objevuje symbol kříže a motivy Ukřižovaného. V letech 70. se vedle tradičního latinského kříže s delším břevnem vertikálním a kratším horizontálním objevuje rovněž kříž tvaru T. Je to patrně nejstarší podoba kříže, doložena je již ve starém Egyptě.

Kříž tvaru T používal sv. František z Assisi při svém podpisu, za zmínku stojí i to, že řeholní roucho Menších bratří (zv. františkáni) je tvarováno právě do tvaru písmene T. Milenec paní chudoby sv. František je autorem Písně bratru slunci (též Píseň tvorstva či Chvála stvoření). Ačkoliv fyzické působení sv. Františka z Assisi je spojeno s 13. stoletím, jeho tzv. druhý život trvá dodnes. Františkova chvála Boha skrze všechna jeho stvoření se stala mocnou inspirací mnoha barokních děl. Pro barokní spiritualitu je charakteristické hledání důstojnosti člověka v jeho přirozenosti.

V křesťanské ikonografii je tento specifický tvar T kříže spojen se jménem sv. Antonína Velikého (též Antonín Poustevník). Ve spojení se solitérem, jakým byl Alva Hajn, mi takové spojení nepřipadá náhodné. Právě tento světec, původem z Egypta, je považován za zakladatele asketického způsobu života – otce poustevníků. Askeze, kterou většinou rozumíme naprosté uskromnění především fyzických potřeb člověka, byla od dob sv. Antonína jednou z možných cest odložit i v duchovním světě to, co k životu nepotřebuji, to, co není důležité. Zatímco sv. Antonín je známý především svým bojem s démony, jak je často vyobrazován, jiný asketa-mystik,



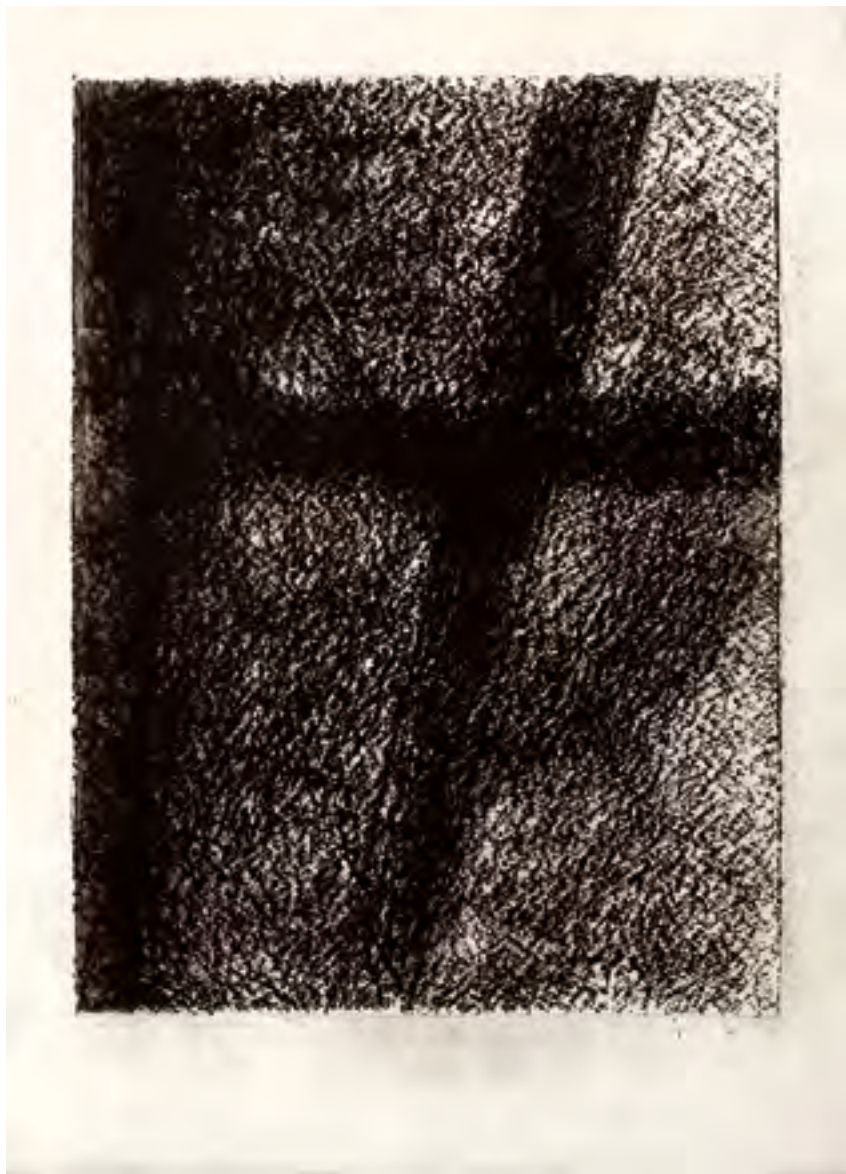
Bez názvu

70. léta | uhel | 90 x 66 cm

karmelitán sv. Jan od Kříže (1540–1591) proslul svojí vášnivou láskou k Bohu, kterou vyjádřil ve svých básních. Ideálním místem a dobou pro začátek hledání Milovaného je podle sv. Jana od kříže temná noc. O tom, že náboženskomystická vášnivá láska může, a snad i musí, být vyjádřena erotickými motivy, nás přesvědčují jak král Šalamoun se svou biblickou Písní písní, tak sv. Jan od Kříže Duchovní písní či Svatopluk Karásek písní Hora Karmel z roku 1992. Není divu, že u figurálních maleb Alvy Hajna hovoří Martina Vítková o těle milostném, kde krása a erotičnost lidského těla konotuje s touhou po kráse věčné. Milostné spojení mužského a ženského těla evokuje rajskou jednotu a důvěrnost Adama a Evy.

Otázky nedokonalosti našeho pozemského bytí, časem omezené fyzické existence, jsou motivy, které

známe nejen z barokních zátiší marnosti či tanců smrti. Ve výtvarných dílech barokní epochy, a také v poezii, je zmar i krátkost žití vyjádřena především chátráním lidského těla, vadnoucími květinami či hnijícími plody přírody. V tancích smrti přichází zpravidla usmívající se Smrtholka nečekaně, tempo jejího tance je proměnlivé. V pracech Alvy Hajna spatřuji smířenou jistotu pomíjivosti pozemské existence často vyjádřenou volbou málo trvácného materiálu anebo zdánlivou přílišnou rychlost až nedbalost práce u objektů pomuchlaných, pomazaných a pocákaných, jak o tom hovoří Knížák. Sochař Štěpán Málek hovoří o nerozlišování estetického a neestetického, vysokého či nízkého. V horizontu rovnosti stvořené pozemské existence jsou všechny materiály stejně vhodné a důstojné.



Kříže





Sad



Sad

přelom 60. a 70. let | uhel | 41 x 61 cm



Bez názvu

80. léta | uhel | 66 x 90 cm



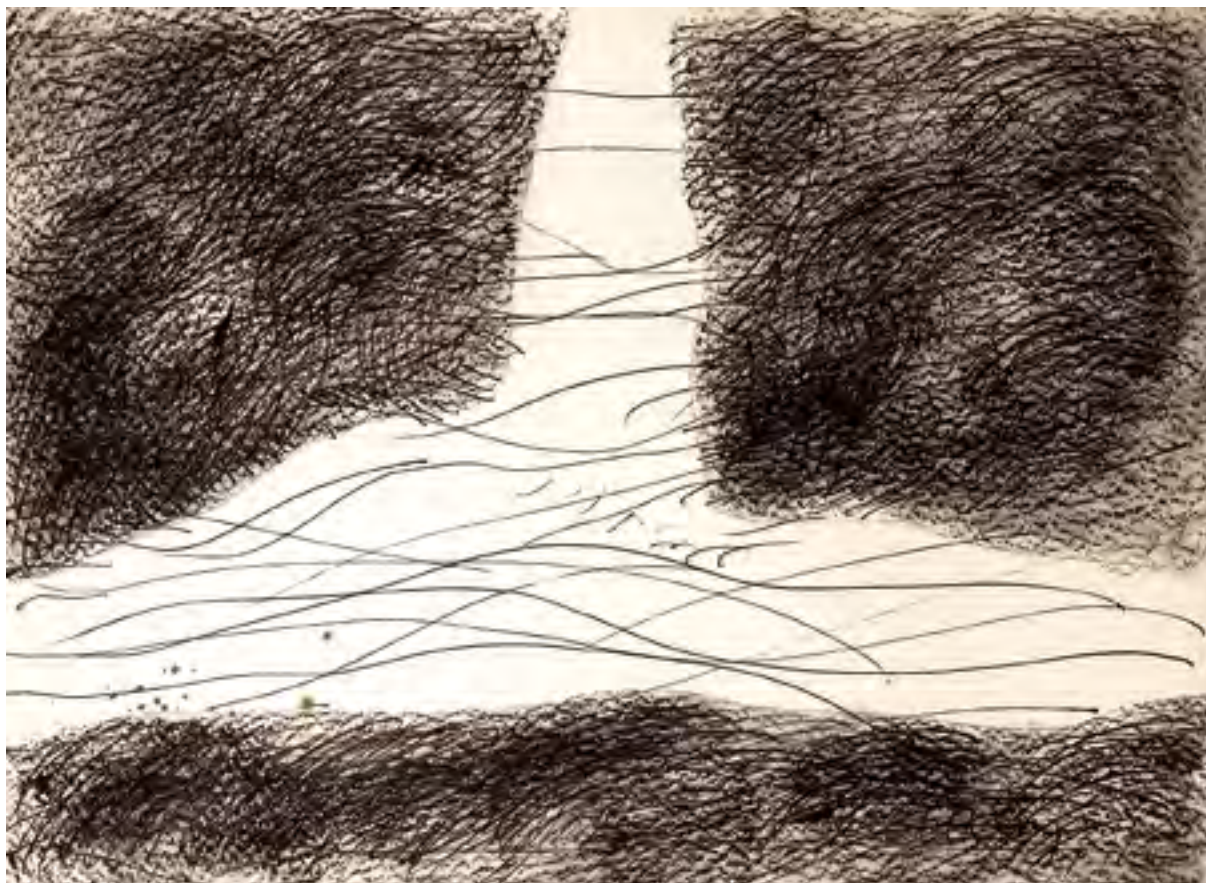
Bez názvu

80. léta | uhel | 66 x 90 cm



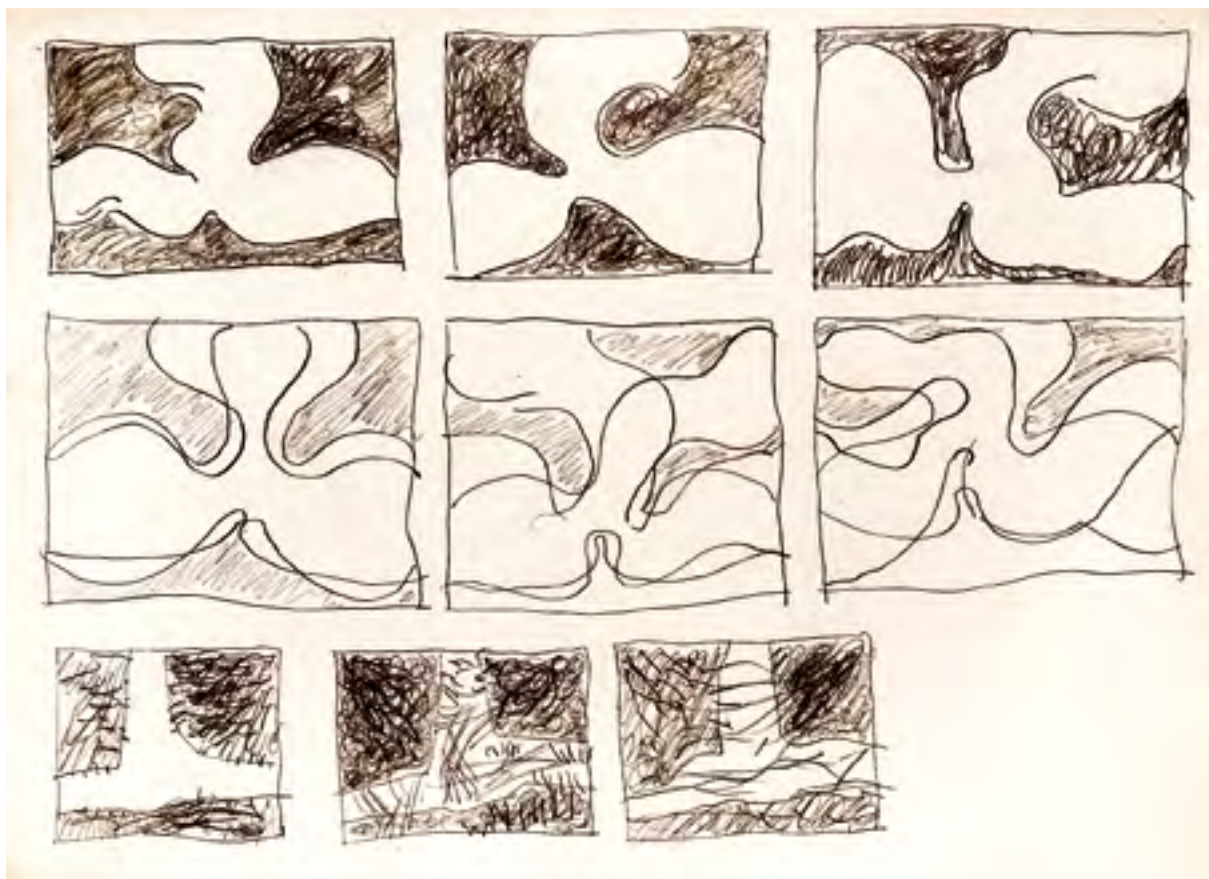
Panorama s dominantou

80. léta | uhel | 66 x 90 cm

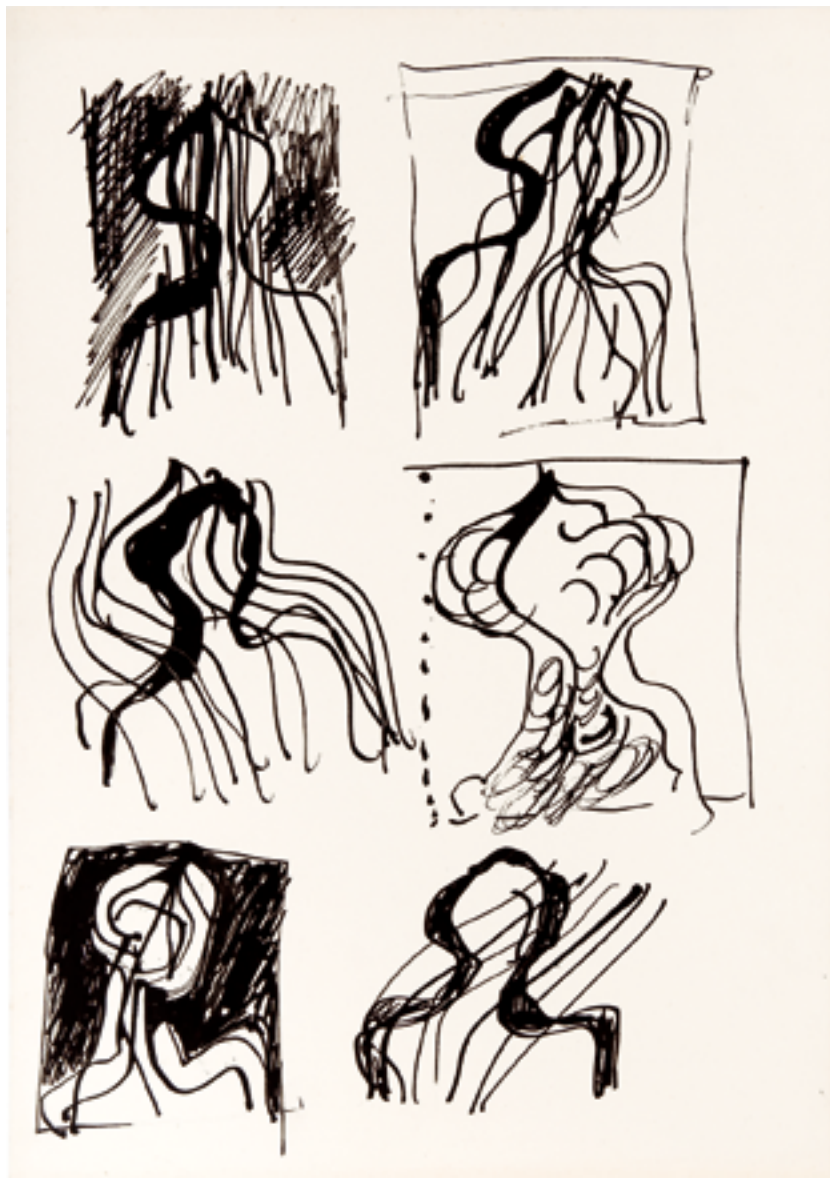


Panorama s dominantou

80. léta | uhel | 66 x 90 cm



Skicy



Skicy – hlavy

kolem 1980 | tuš | 42 x 30 cm



Figurální námět

70. léta | tužka | 90 x 66 cm



Bez názvu

kolem 1980 | uhel, barva | 66 x 90 cm



Bez názvu

TEXT Z KONFERENCE K ŽIVOTU, DÍLU A DOBĚ UMĚLCE ALVY HAJNA 1938–1991

Jiří Valoch

Já jsem se měl znát s Alvou Hajnem od začátků. Poprvé jsem jeho jméno zahlédl v časopise Tvář v roce 1964 nebo 65. Záhy jsem zjistil, že existuje zajímavý okruh umělců v Pardubicích. Byli to Alva Hajn, František Kyncl a další, s některými z nich jsem navázal kontakty díky Janu Steklíkovi. Velice mě mrzí, že nedošlo k připravované výstavní realizaci díla Alvy Hajna v Národní galerii, protože ta by skutečně optimální formou ukázala jeho dílo. To podstatné z jeho sochařského odkazu, především genezi, jsem se pokusil charakterizovat v článku, který vyšel v lednu roku 2013 v periodiku Prostor Zlín. V roce 2012 jsem konečně dílo Alvy Hajna mohl prostudovat. A byl jsem překvapen právě tím, že je to výjimečné dílo, zvláště v závěrečném, finálním údobí. Tehdy dospěl Hajn k velice rasantním řešením, na jedné straně k monochromii, jako odkazu figurální malby.

Monochromie se projevila nejprve v bílých betonech, potom v černých reliéfních obrazech, které jsou také velmi strukturální. Monochromie, to je něco unikátního v našem prostředí, je to vzácnost. Alva Hajn si byl vědom toho, co objevil v monochromii. Monochromie byla jedním z podstatných momentů v jeho díle. A zároveň vznikaly struktury pro mě komplikovanější. Jejich počátek byl asi v linii odvozené od linie horizontu. Horizont se stával základním motivem pro kompozici celé řady kreseb. V těch, podle mého názoru, nejdůležitějších a nejzávažnějších prostorových realizacích řešil Hajn v práci s betonem geometrickou formu. Existují jasná vymezení geometrická: trojúhelník, kruh, čtverec, zrakové formy zalité betonovou strukturou. V Hajnově díle se nachází celá řada studií, v nichž umělec konfrontuje betonovou strukturu s určitou formou geometrickou.



Bez názvu

konec 80. let | tuš | 50 x 50 cm

V objektech z papíru, z nichž některé jsou velice pomíjivé, křehké, je zřejmá snaha konfrontovat gesto s geometrickým řádem. Tyto práce jsou důkazem faktu, že byl Hajnovi vlastní jiný způsob konceptuálního myšlení, než je u nás obvyklé. Alvu Hajna lze srovnávat s originálním stanoviskem Stanislava Kolíbala, ale v jiné artikulaci, v jiném vnímání geometrie i v jiném myšlenkovém zázemí. Alva Hajn je v rozhodování konceptuální umělec, který konfrontuje geometrii s řádem. Někdy je konfrontace více nebo méně expresivní. Někdy se projevuje dynamika rukopisu, ale celá řada prvků v monochromech, struktura plochy a geometrických forem, je velice originálním řešením, jež přineslo právě v posledním tvůrčím období pozoruhodné výsledky.

Alva Hajn se vyrovnával s problémy svých vrstevníků v prvním tvůrčím období padesátých a šedesátých let trochu jinak než jeho přátelé, tím je jeho počáteční dílo zajímavé. Poslední období (80. léta) je skutečně jedinečné. Byl jsem fascinován, stejně jako Milan Knížák, zjištěním, kolik artefaktů vytvořil a jaká je dynamika jejich vzniku. V každé práci je přítomno vědomé usilování o řád, hledání vztahů mezi geometrií a řádem, nebo mezi strukturou a linií, mezi pevnou linií a dynamickou strukturou etc. V mnoha kresbách a reliéfech Hajn jazyk geometrie osobitě konceptuálně využívá. V nejobsáhlejší sérii je povrch monochromu černý, artikulován strukturou materiálu. Jde, bohužel,

o velice křehké realizace. Ale opět si myslím, že v českém prostředí není toto řešení jinak frekventováno. V čem je výjimečný přínos toho posledního období? Skutečně se ukazuje, že Alva Hajn je jedinečný tvůrce.

V jeho díle jsou stovky kreseb, kde dospěl až k čisté monochromii v malířském, metafyzickém gestu. Kresby tvoří samostatnou autonomní součást jeho díla, provázejí všechna jeho tvůrčí období. Vždycky najdeme originální řešení k horizontále nebo přesněji řečeno k diagonále. Ta předznamenává subjektivní geometrii určitého organizujícího řádu. Náhle dospěl k souboru realizací, kde je geometrie velice jasně, vysloveně konceptuálně artikulována vztahem geometrické formy a materiálu – kovu, dřevěných latí, papíru. Buď jde o kovové vymezení betonového – jeho oblíbeného materiálu, nebo o realizace, jež vycházejí z papíru. Papíry jsou velice fragilní, ale také velice originální právě tím, jak autor konfrontuje řád v pozadí a jeho artikulaci trháním papíru. Materiály byly pro něho velice zajímavé samy o sobě, to je umění, které nevidíme u nikoho jiného, je to poloha u nás nijak obvyklá. Alva Hajn se dostal v redukci až tam, kde nechal za sebe mluvit samotné médium, to znamená samotný obraz, samotnou malbu, samotný papír. Jeho kresby byly více méně v pozdním období už spíše reliéfy.

(zaznamenáno v roce 2013, upraveno 2015)



Bez názvu

konec 80. let | uhel | 50 x 50 cm



Bez názvu

konec 80. let | uhel | 50 x 50 cm



Bez názvu

52 |

konec 80. let | tuš, trhaný papír | 66 x 66 cm



Bez názvu

konec 80. let | tuš | 66 x 66 cm



Bez názvu

54 |

konec 80. let | tuš, pergamenový papír | 70 x 70 cm



Bez názvu

konec 80. let | tuš, trhaný papír | 70 x 70 cm



Bez názvu

konec 80. let | tuš | 50 x 50 cm



Bez názvu

konec 80. let | tuš | 50 x 50 cm



Bez názvu

konec 80. let | tuš, trhaný papír | 66 cm



Bez názvu

konec 80. let | tuš, trhaná lepenka | 51 cm

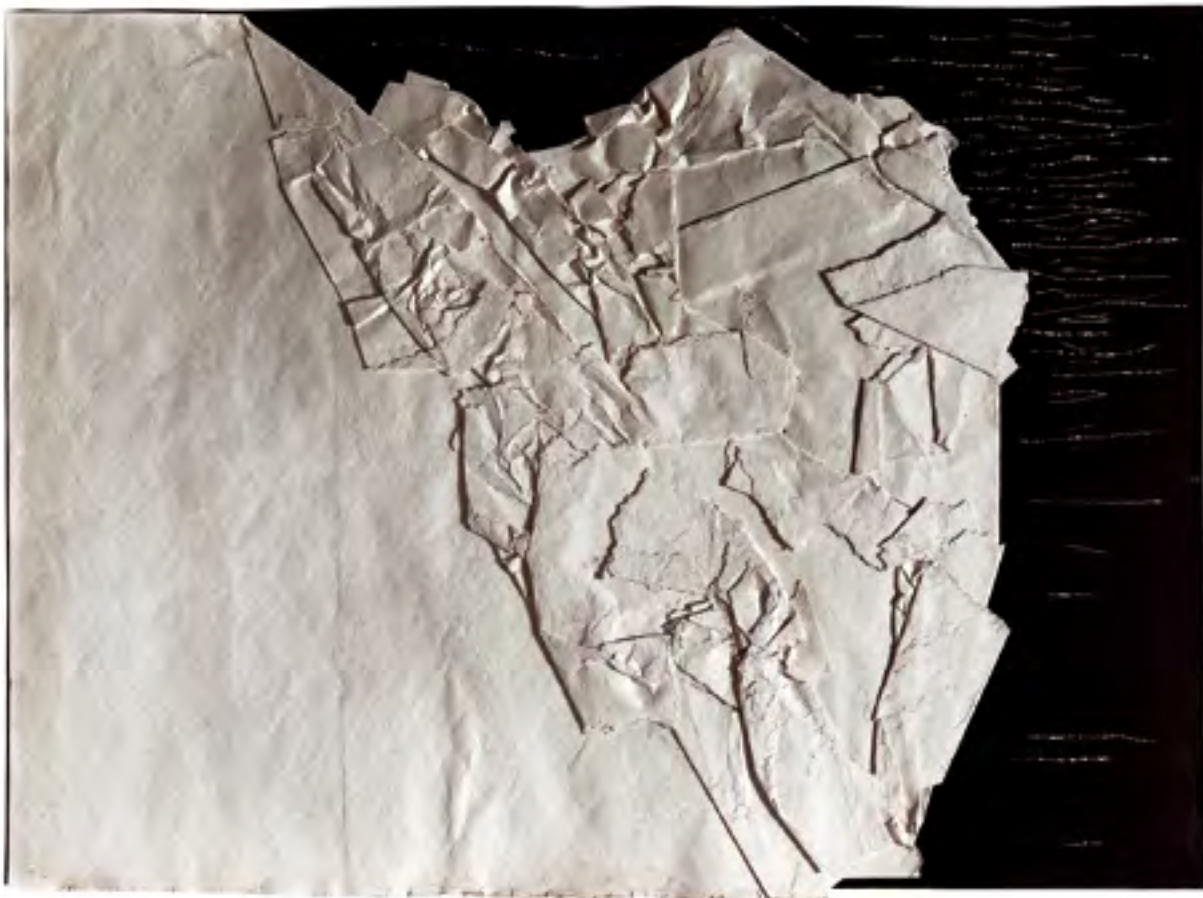


Bez názvu

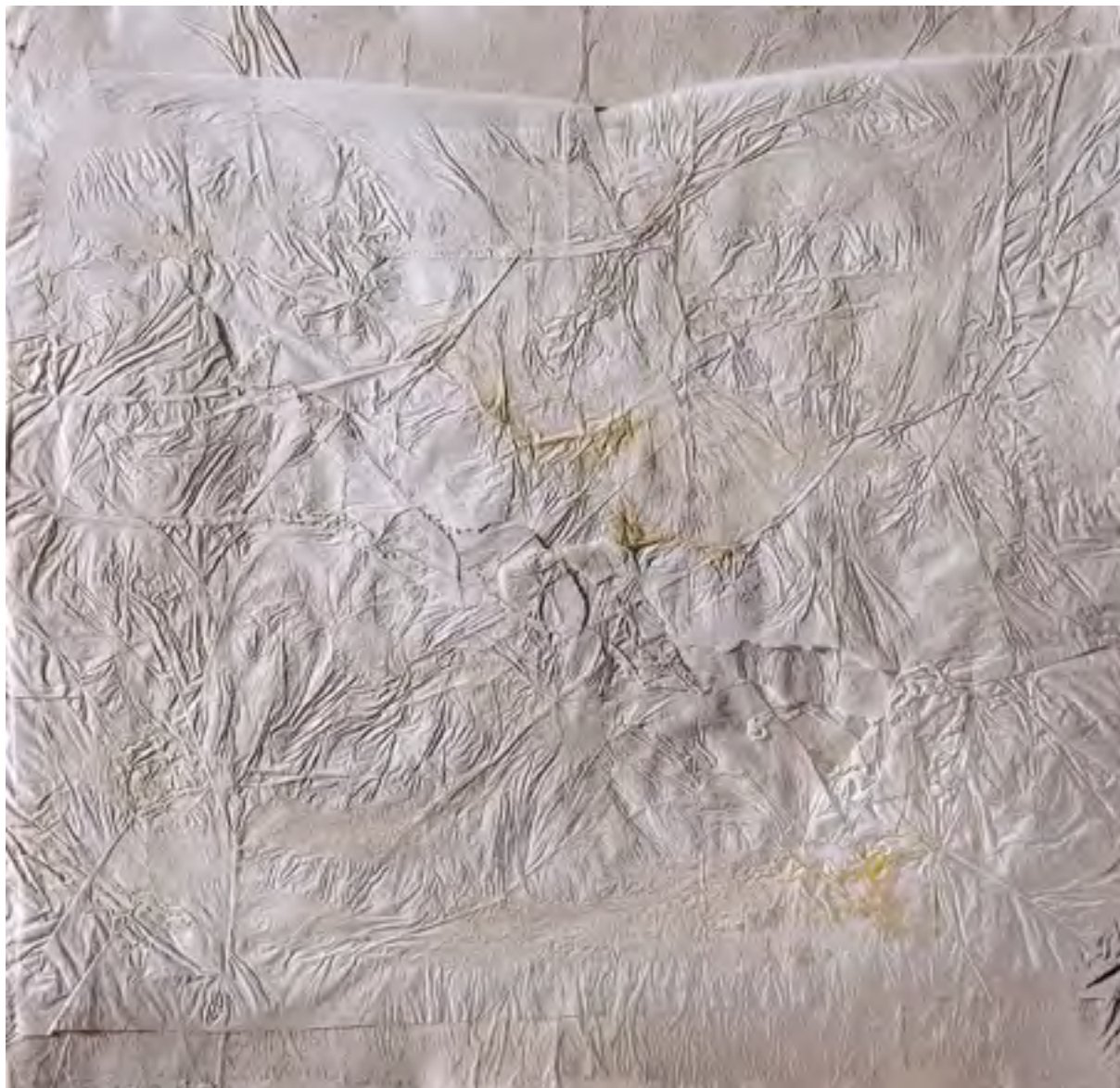


Bez názvu

konec 80. let | trhaný a škrábaný papír | 65 x 57 cm



Bez názvu



Bez názvu

konec 80. let | vrstvený a vrásněný pergamenový papír | 70 x 70 cm

| 63



Bez názvu



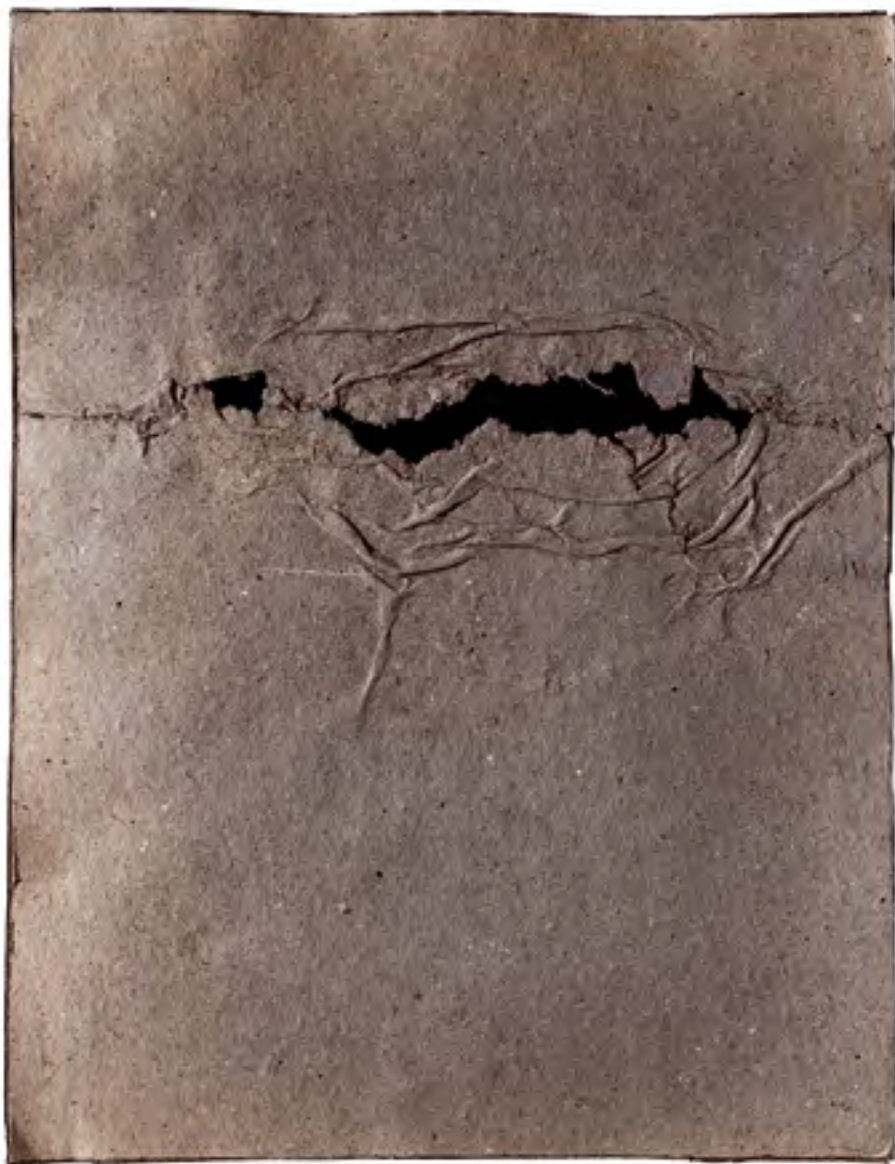
Bez názvu

konec 80. let | tuš, vrstvený a trhaný pergamenový papír, | 70 x 70 cm

| 65



Bez názvu



Bez názvu

konec 80. let | tuš, vrstvená a trhaná lepenka | 64 x 50 cm



Bez názvu

konec 80. let | uhel a mačkaný papír | 100 x 70 cm



Bez názvu

konec 80. let | tuš, trhaný a mačkaný papír | 70 x 100 cm



Bez názvu

konec 80. let | tuš a prolamovaný papír | 100 x 70 cm



Bez názvu

konec 80. let | tuš a prolamovaný papír | 100 x 70 cm



Bez názvu



Bez názvu

konec 80. let | tuš, mačkaný papír | 59 x 86 cm



Bez názvu

74 |

konec 80. let | tuš, vrstvený trhaný papír | 66 x 66 cm



Bez názvu

konec 80. let | tuš, vrstvený a protrhávaný papír | 70 x 100 cm



Bez názvu

76 |

konec 80. let | tuš, vrstvený a trhaný papír | 66 x 66 cm



Bez názvu

konec 80. let | tuš, vrstvený a trhaný papír | 66 x 66 cm

ŽIVOTOPISNÁ DATA

<http://alvahajn.cz>

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

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 konkrétnistů KK3

2013

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

2014

Cyklus 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

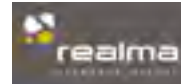


Publikace byla vydána za podpory
Statutárního města Pardubice



Pardubice

Partneři publikace



ALVA HAJN
PRÁCE NA PAPIŘE

texty: Martina Vítková, Vít Bouček, Kateřina Křížkovská, Jiří Valoch

fotografie: Luděk Vojtěchovský, Jan Adamec (2. a 3. strana obálky), Vladana Hajnová (str. 79)

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

tisk: Studio Press s. r. o.

katalog vydalo: Nakladatelství THEO, Pardubice, 2015

ISBN 978-80-87907-03-0

Náklad: 300 ks



