

PAVOL STRUČKA

Lukáš Malina, Slováké muzeum v Uherském Hradišti

Úvod

Pavol Stručka se narodil 8. dubna 1981 v Partizánském na Slovensku. Dětství strávil v Skačanech, v malé vesnici zhruba šest kilometrů od Partizánského. Jeho otec pracoval na stavbách jako tesař a pokrývač. Matka byla zaměstnaná v továrně vyrábějící obuv. Pavol má o rok starší sestru a o pět let mladšího bratra. Jako kluk se s kamarády potloukal venku. Dělali běžné věci, jako hráli fotbal, vyráběli motokáry, skokánky a podobně. Většinu času ale trávili v lese u vody, kde stavěli bunkry, hráze, koupali se a fungovali jako společenství kluků. Vzpomínky na tuto dobu se patrně později promítnou i do některých obrazů krajin, které maluje po vysoké škole jako obraz *Snílek v krajině* (2018, obr. 1). V neděli se chodilo do kostela, kam jej brávala babička z matčiny strany. Tak patrně vzniklo jeho vnitřní směřování, které se pak obsahově promítá i do jeho současné tvorby, v které hraje víra důležitou roli. Dědeček z matčiny strany byl tesař a dědeček z otcovy strany zase kovář. Oba byli kutilové a ve svém řemeslu nezůstávali jen u praktické stránky svých výtvorů. Pavlova talentu pro kresbu si však jako první všimli jeho spolužáci a učitelé na základní škole, pro které vytvářel kresby podle popartových vzorů z obalů od žvýkaček s motivy jako Kačer Donald, Mickey Mouse nebo Želvy Ninja. V osmé třídě na hodině chemie, kdy měli ostatní žáci běžnou výuku, dostal od učitele za úkol nakreslit své ruce. Byli to právě učitelé ze základní školy, kteří jej



Obr. 1. Snílek v krajině, 2018, 80×100 cm, olej na plátně. Foto L. Malina.

nasměrovali na jedinou alespoň trochu umělecky zaměřenou školu v Partizánském. Tou byla Střední průmyslová škola, obor Design obuvi a módních doplňků. V rámci výuky zde byla kresba zátiší, výuka perspektivy, ale i kresba podle živého modelu, jak figura, tak portrét.

Vysoká škola

V roce 1999 byl přijat na Vysokou školu výtvarných umění v Bratislavě (dále jen VŠVU) do ateliéru malířství prof. Jána Bergera. Studenti ateliéru měli značnou volnost ve výběru témat i malířských technik a forem k jejich zpracování. Bylo u nich však podporováno, aby si byli vědomi dosavadní malířské tradice, vycházeli z ní a následně jí třeba i oponovali. Toto zachování kontinuity nebylo v té době samozřejmostí. Roku 1989, kdy se porevolučně konstituovala nová podoba VŠVU, měla malba na Slovensku stejně jako v Čechách problematičtější postavení. Mezi mnohými umělci a kritiky byla rozšířena představa, že malířství jako disciplína je do jisté míry přežitkem a že budoucnost patří jiným současnějším formám výtvarného vyjadřování. V době Stručkových studií byl ateliér Jána Bergera v rámci VŠVU jediným klasickým malířským ateliérem. Ostatní tři ateliéry malířství byly více než na malbu zaměřeny na nová média a studentům umožňovaly experimentovat s různými formami. Zatímco v jiných ateliérech tak vládlo do jisté míry přesvědčení, že malba je to, na čem se dohodneme, Ján Berger věřil v kontinuitu a návaznost na tradici, které do jisté míry brání dobovému zploštění představ o tom, co je vlastně malířstvím. Jak říká Ján Berger: „*Som presvedčený, že podstata jazyka malby sa nachádza v naplňaní času a v jednote umu, oka a ruky, ktorých súčinnosť je jediným predpokladom maliarskeho obrazu.*“¹

Sám Berger maloval ve stylu francouzských postimpresionistů. Malíři jako Pierre Bonnard si pro své obrazy volili náměty ze svého života. Svoji kočku, svoji rodinu nebo interiér svého domu. Stejně tak Ján Berger zastával názor, že člověk by měl malovat to, co sám žije. Chtěl, aby malba nepředstavovala racionální kalkul nebo spekulaci, ale aby přirozeně odrážela naturel malíře.

Ateliér Jána Bergera byl na odloučeném pracovišti na adrese Koceľova 23, mimo hlavní budovu školy. Mezi jinými studenty VŠVU se mu říkalo ateliér zpátečníků, protože v době, kdy byl vyhlášován konec malby a budoucnost vypadala zaslíbená jiným efektnějším médii, studenti tohoto ateliéru rozvíjeli klasické malířské techniky a témata. Ateliér sestával z několika místností, kde se pracovalo po dvou až po třech lidech. Stručka se o místnost dělil se spolužáky Noemi Nygard a Romanem Rembovským. Pro všechny tři byla figura hlavním tématem. Zajímali se o to, jak postihnout barvu pleti, anatomii atd. Ján Berger umožnil, aby do jejich ateliéru chodily živé modely. Minuli se

1 Z rozhovoru Jána Bergera s Xénií Lettrichovou uveřejněném v katalogu: *Ateliér malby, Koceľova 23: prof. Ján Berger, Vysoká škola výtvarných umění Bratislava*. [Senica]: Vladimír Durlák, 2010, s. 6, který vyšel při příležitosti výstavy absolventů Ateliéru malby Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě prof. Jána Bergera, která se uskutečnila od ledna do března roku 2010 v Domě umění v Bratislavě. Kurátorkou výstavy byla Xénie Lettrichová.

na to téměř všechny ateliérové peníze, ale jim to poskytlo možnost pracovat podle modelu i v jiné době, než která byla vyhrazena večernímu kreslení, které bylo pro všechny studenty VŠVU. Tam tedy intenzivně studoval lidskou figuru, nejdůležitější a nejtěžší námět světového malířství. To šlo ruku v ruce se studiem klasických malířských technik. Jak samostudiem, tak za pomoci Dezidera Tótha, významného slovenského konceptuálního umělce, který na škole učil malířskou technologii a který pro ni dokázal studenty nadchnout. Již v té době se v jeho obrazech objevují odkazy na renesanční a barokní malbu, které tvoří východisko a inspirační zdroj pro snahu dospět k vlastnímu malířskému jazyku. Kromě studijních prací, řady aktů a portrétů jako například *Studie muže* (2001, obr. 2) vznikají velkoformátové, scénicky aranžované obrazy, které vyvrcholily diplomovou prací *Ateliér* (2005, obr. 3).

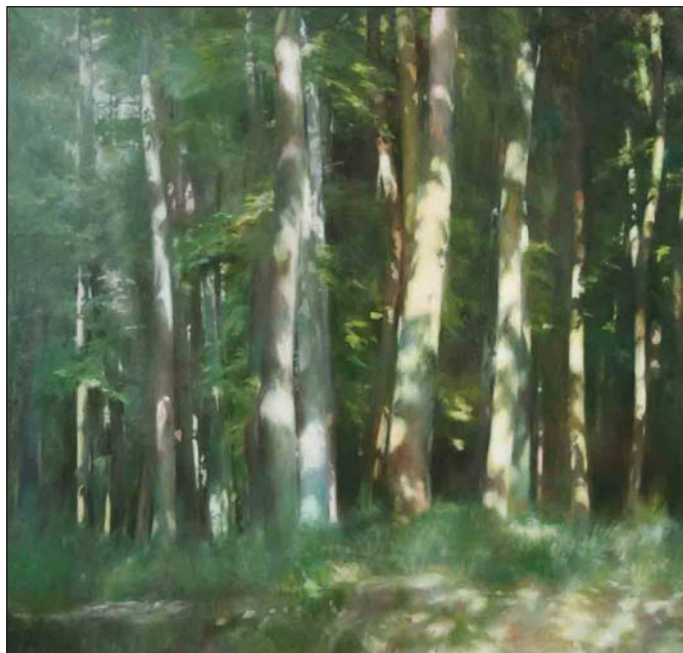
Tyto mnohofigurální kompozice připomínají některé práce Františka Ronovského. Především pro kresebnou podstatu figur a jejich zvýrazněné kontury, které tyto postavy vyčleňují z pozadí obrazu. Vědomými inspiračními zdroji v té době byli Lucian Freud, Jenny Seville a také malíři jako Tibor Csernus, William George Beckman nebo Odd Nerdrum, kteří se programově



Obr. 2. Studie muže, 2001, 135×105 cm, olej na plátně. Foto P. Stručka.

Obr. 3. Ateliér, 2005, 220×300 cm, olej na plátně. Foto P. Stručka.





Obr. 4. Interiér lesa, 2008, 140×150 cm, olej na plátně. Foto P. Stručka.

evropské malby, mezi jejíž vrcholy patří mistrovská díla renesance a baroka. Mnozí dojdou k závěru, že nemá smysl soupeřit s dobou, která dala v oblasti zobrazivé malby a napodobení reality světovému malířství patrně to nejlepší, co v něm kdy vzniklo. Takový malířský program vyžaduje dokonalou souhru oka a ruky, které jsou kromě talentu podmíněny mnoha hodinami kresebného a malířského drilu. Někteří se tak přirozeně rozhodli hledat jiné cesty, jak malbu učinit současnou a dát jí nový smysl. Například skrze průzkum možností forem, které přinesly počítače a jejich schopnost manipulace s obrazem a modifikací viděné skutečnosti. Je to jiný, jistě relevantní a přínosný zorný úhel, kterým můžeme nahlížet na svět kolem sebe a který má schopnost rozšířit výtvarné vnímání. V pochopení malířství jako celku je však důležitá liberálnost a existence plurality spolu s vědomím toho, že malířství se pohybuje ve vlnách. Někdy je neseno vlnou abstrakce, někdy konceptem, někdy návratem ke klasické malbě. Ukazuje se, že klasický závěsný obraz se neustále vrací. Naturalistická malba má kvalitu, která je divácky atraktivní, protože vždy obsahuje určitý stupeň redukce a stylizace, tedy odlišné vidění, nežli umožňuje náš zrak nebo fotografie. Ve výsledku však šlo o stejnou snahu jdoucí dvěma opačnými směry. Zatímco jedni šli za každou cenu dopředu, hledající aktuálnost a nové možnosti, Stručka a někteří další se rozhodli odrazit od nezpochybnitelných anti-avantgardních základů. Všichni se však snažili o to samé. Najít k malířství svoji aktuální cestu.

obraceli do renesance a baroka, aby čerpali technologické, kompoziční a jiné podněty.

Ján Berger nezádal studentům témata, na která by museli reagovat. Respektoval malířský naturel jednotlivců a záměrně nechával své studenty, aby si vytvářeli vlastní program a sami se vyprofilovali. To jim po ukončení studií umožnilo kontinuálně pokračovat v práci na něčem, co považují za důležité, a nepodléhat módním vlnám.

Každý školený malíř je dříve nebo později postaven před tradici

Život a tvorba po škole

Po absolvování studia v roce 2005 odjel Stručka s kamarádem na měsíc do Madridu, kde se živili kreslením portrétů turistů ve známém parku El Retiro. Volný čas trávili v obrazárnách v čele s Museo Del Prado. Po zhlédnutí originálů od malířů jako Velazques, Tizian nebo Goya však podle svých slov utrpěl značný šok. Jejich malba mu přišla tak dokonalá, že neviděl možnost, jak sám v obdobném malířském programu pokračovat. Po návratu na Slovensko si našel místo učitele na Střední škole průmyslové a umělecké v Hodoníně, kde dosud, s přestávkou několika let, učí kresbu a malbu. Blízko svého bytu, kde žije s rodinou, má v jednom z panelových bytů malý ateliér. Spolu s dalšími dvěma studenty Bergerova ateliéru, Ladislavem Zábalem a Josefem Srnou, tvoří jakousi neformální výtvarnou skupinu, jejíž členy spojuje zájem o klasickou zobrazivou malbu a o figurální téma. Spolu nejenom vystavují, ale také podnikají cesty za uměním a někdy i pracují na společných obrazech.

Lidská figura

Po skončení studií na VŠVU měl Stručka zhruba čtyřleté období, kdy opustil námět figury a věnoval se pouze krajinomalbě. Pracoval jak v plenéru, tak v ateliéru podle fotografií, které si sám pořizoval. Z tohoto období jsou například obrazy *Interiér lesa* (2008, obr. 4) nebo *Zimní slunce* (2008, obr. 5). Sám o tomto období mluví jako o cenné zkušenosti, které nelituje a která mu poskytla určitý odstup od svého dosavadního programu. Po období krajin se však k lidské figuře znovu vrací.

Od antiky je v evropském umění posedlost zobrazování lidské postavy. Ta vždy představovala jeho nejvyšší metu a byla považována za nejtěžší oblast, v níž se dá pracovat. Malířství, které se snaží zpodobnit realitu, se nemá za co schovat. Nejde se skrýt za stylizaci nebo nadsázku. Případné chyby v anatomii nebo proporcích jsou i pro neškoleného diváka příliš zjevné. Zároveň v sobě takový malířský program, naturalistického

Obr. 5. Zimní slunce, 2008, 85×90 cm, olej na plátně. Foto P. Stručka.



zobrazení těla a lidské tváře, skrývá past. Je to riskantní podnik, který hraničí s pastí kýče. Pokud se malíř zabývá tématy jako víra, láska, rodina a činní tak bez ironie, nevyhne se patosu, melodramatu a sentimentu. Když naturalisticky a bez nadsázky zobrazuje vnitřní pocity člověka, a pokud tato témata nezvládne po malířské stránce, může být snadno osočen z kýče.

Mohlo by se zdát, že ohledně naturalistického zobrazení v malířství bylo již vše řečeno a že tak podobné současné snahy musí být nevyhnutelně anachronismem. Naturalistická forma zobrazení přesto vykazuje nevyčerpatelné bohatství a schopnost znovuoživení. Osvojení si základních stavebních prvků naturalistického malířství, které odpovídá Stručkově individuálnímu malířskému naturelu, mu umožňují uchopit témata, o která se bytostně zajímá a promýšlí je. Nejde mu o to udělat obraz jako „Tizian“, chce i něco pro sebe důležitého sdělit.

Mytologie a víra

Zatímco mnoho malířů nachází inspiraci v každodennosti, v nalezených fotografiích a v jejich banalitě, Stručku více než současnost nebo jeho osobní život inspirují příběhy o základních a univerzálních problémech lidské existence. Mytologie i křesťanská víra řeší věčně se vracějící otázky, na které však nenabízejí snadné odpovědi. Nutnost tyto otázky stále znovu promýšlet a hledat na ně odpovědi se stalo hlavním tématem jeho malířského programu.

Snaží se naturalistickou formou a pomocí nezřetelných symbolických náznaků tyto příběhy aktualizovat pro současnost. V jeho malířském provedení jsou potlačeny jak přílišná stylizace, tak exprese. Z jeho pohledu tam nepatří. Volí vědomě formu klasického baroka s jeho odkazy na antiku, které je mu bližší než baroko dramatické. Postmoderna přečnuje originalitu. Tlačí na nutnost vytvořit si snadno poznatelný rukopis. Ti, kteří se tomuto tlaku podvolí, se tak uzavírají do pasti vlastní machy a stylizace. Uzavírají před sebou mnohé z možných cest a nic nového kromě množení variant svého stylu nepřinášejí. Stručka se naopak opírá o dědictví klasického malířství a k vlastnímu rozpoznatelnému rukopisu chce dospět postupnou, přirozenou cestou. S tím, že cesta k vlastnímu rukopisu může být dlouhá, nebo dokonce bezvýsledná, počítá.

Mohlo by se zdát, že jeho malba se nemá kam jít jinam než k epigonství, v lepším případě k historismu vyvíjet. Tak tomu však není. Klasická malba představuje univerzální jazyk otvírající mnoho cest. Je základem, který reaguje na individuální naturel umělce a jeho pouze těžko předstírané nebo naopak skrývané stránky osobnosti. Malířský rukopis vycházející z individuálního naturelu je nakonec vždy tím nejcennějším a nejpůvodnějším, co může malíř přinést. Takový program by však nebyl schopen

dosáhnout maxima možného bez schopnosti vlastní přesvědčivé výpovědi. Jinak vede pouze k vytváření iluzivní reality. Stává se malbou pro malbu a předváděním technických dovedností.

Ačkoli vztah ke skutečnosti má pro Stručku důležitý význam, jeho záměrem není pouhé zachycení toho, jak se tato skutečnost jeví, její vnější vzhled, ale i toho, co se za tímto vnějším pláštěm skrývá. Co jej formuje a co skrze něj proráží na povrch. Realitu nahlíží jako významový mnohostěn a jde za jejím poznáním. To je podstatný rozdíl oproti hyperrealismu. Stručka považuje za důležité, aby malířská forma neustále balancovala rovnováhu mezi krajními polohami. Mezi hyperrealismem a stylizací. Právě schopnost tuto rovnováhu nastavit podle přání a schopností umělce je na malířství uhrančivé, a právě proto existuje dobrý důvod pro to, aby malba nebyla realitou ve smyslu fotografie. Zároveň ale podle Stručky nemá být ani čistým subjektivismem. Díky této rovnováze je malba univerzálním, velice dobře srozumitelným jazykem, který také může obsahovat něco jako univerzální krásu. Takové malbě se Stručka přiblížil především v jednom z portrétů jeho staršího syna Aurela, ze *série Aurel* (2007–2019, obr. 6).

Portrét

Portrét je ve Stručkově díle jedním z nejdůležitějších námětů. Věnuje se mu v portrétování svých dvou synů, Pavla a Aurela. Někteří z postmoderních umělců jako Gerhard Richter nebo Jasper Johns (ze současných pak například Nicola Samori) považovali za důležitější než samotné téma obrazu jeho materialitu. Záměrně malovali banální motivy jako rodinné fotografie, vlajky, čísla apod., aby odvedli pozornost od významu obrazu a nasměrovali ji k síle malby samotné. K individuálnímu rukopisu, který je uhrančivý, i když obsahově není někdy co vyjádřit. Divák tak má přestat vidět obraz a uvědomit si malbu samotnou. Její materiální podstatu. Stejně tak Francis Bacon používal model pouze jako záminku. Více než o věrnou podobu portrétované osoby mu šlo o její psychologizaci a o samotnou krásu obrazového gesta. Tvrdil, že maluje hlavy, ne tváře. Malba samotná pro něho byla výmluvnější než její předmět, protože nabízela větší pole možných myšlenek tím, že daný předmět překračovala.

Pro Stručku je však důležitá rovnováha obou složek portrétního zobrazení, tak psychologie portrétovaného.

Obr. 6. Ze série Aurel, 2017/2019, 59×49 cm, olej na plátně. Foto L. Malina.





Obr. 7. Uctívači, 2022, 180×120 cm, olej na plátně. Foto L. Malina.

Rovnováha mezi věrným zobrazením reality a jejím subjektivním viděním. Tato rovnováha tvoří základní princip výstavby obrazu.

Ne vždy se mu podaří tuto rovnováhu udržet. To je případ obrazu *Uctívači* (2022, obr. 7). I zde stejně jako na většině svých figurálních obrazů nevychází z přípravných skic, ale rovnou z fotografií, které si za tím účelem často komponuje. Obraz působí uhlazeným dojmem a možná až příliš prozrazuje svou fotografickou předlohu. Ze všech jeho obrazů se asi nejvíce blíží právě hyperrealistické malbě. Zobrazuje realitu s nepochybným technickým umem, avšak jako uzavřenou formu bez významnějšího osobního vkladu v podobě stylizace, redukce apod. Plocha plátna je všude příliš stejná. Úskalí fotografické předlohy v malbě spočívá právě v potlačování osobité stylizace tím, že umělec vede za ruku a vnucuje mu svoji podobu. Tím fotografie ve své aranžované formě nedokáže postihnout opravdové emoce

a malba pak nepůsobí paradoxně tak živě jako některé jiné malby s mnohem většími deformacemi. Dalším důsledkem fotografické předlohy je potlačení nerovnoměrností v malířském zobrazení jako střídání silnějších a slabších vrstev barvy nebo různé stupně propracovanosti, čímž se ztrácí i haptický rozměr malby.

Presvědčivěji působí obraz *Horizontála* (2022, obr. 8). Stejně jako předešlý i tento vychází z komponované fotografie, pro niž



Obr. 8. Horizontála, 2022, 125×150 cm, olej na plátně. Oravská galéria, Dolný Kubín. Foto L. Malina.

jako modely opět posloužili synové jeho sestry. Zobrazuje tři chlapce. Oproti předešlému obrazu je malován uvolněnějším rukopisem a totalita fotografie zde ustupuje do pozadí. Obraz obsahuje některé symbolické prvky jako drobnou sošku Krista, lebky v rukou chlapců, a především pak dřevěnou latku v ruce jednoho z nich, kterou drží nad hlavou v horizontální poloze. Odkazuje tak k symbolice Kristova kříže. Vodorovné rameno kříže znamená, že



jako lidé stojíme nohama pevně na zemi. Zajímáme se o pozemské. Vertikální rameno naopak odkazuje k transcendentnímu. Na něco, co nás přesahuje. Absence tohoto ramene na obraze tak ukazuje, že nás zajímá již jen to pozemské. Odkazy k ústupu křesťanství a víry, které se z našich životů vytrácejí, patří v jeho tvorbě k nejdůležitějším tématům.

Stručka při práci experimentuje s různými styly, způsoby nahození barev nebo různými štětci. Některé obrazy nebo jejich části jsou tak malovány podstatně expresivnější technikou než dvě předešlé figurální kompozice. To je případ obrazů *Poutníci* (2018, obr. 9) a *Autoportrét* (2018, obr. 10). První představuje autoportrét a portrét bratra. Bratři, kteří se v určité fázi života střetli a v budoucnu se možná střetnou znovu, ale teď jdou každý svojí cestou. Druhý je také autoportrétem. Zachycuje majestátní, přísnou, mlčenlivou postavu, která se brodí vodou při přechodu z jednoho břehu na druhý. Přechod z jednoho břehu na druhý jako procházení, plynutí životem. I když jde o statické motivy, oba obrazy působí živě a dramaticky. Barvy jsou nanášeny více nervním rukopisem a ve více pastózních vrstvách. Hlavním důvodem větší expresivity je však práce se světlem. Na obraze autoportrétu ve vodě se objevuje dokonce částečný tenebrismus, který u Stručky není tak obvyklý. Jde o jeden z jeho nejbaroknějších obrazů ve smyslu divadelního, dramatického baroku.²

Baroko

Klasická definice baroka, která jej odlišila od dřívější vrcholné renesance, pochází od švýcarského historika umění Heinricha

Obr. 9. Poutníci, 2018, 110×120 cm, olej na plátně. Foto L. Malina.

2 K dramatickému divadelnímu baroku spojenému s tenebrismem a silným psychickým působením na diváka se vztahuje více současných autorů. Jedním z příkladů je sochař Edward Kienholz a jeho instalace *Five Car Stud* z roku 1972. Tento výjev drásajícího násilí odráží baroko více ve své intenzitě než ve svém vzhledu. Násilí se zde nerozvine naplno, avšak o to více je celý výjev znepokojivější. Sám Stručka na otázku, zda si je vědom umělců, kteří by s barokní formou pracovali, uvádí dvě jména. Fotografie Gregoryho Trewdsona a Ivana Pinkavu.



Obr. 10. Autoportrét, 2018, 100×135 cm, olej na plátně. Foto L. Malina.

kromě stylu definováno i svým vnitřním temperamentem. Je divadelní a posedlé smrtí. Tato dvě chápání baroka, jedno vizuální, druhé emocionální, se střetávají právě v obraze *Autoportrét*.

Dalším obrazem odkazujícím k barokní formě je dílo *Malý Aktaión* (2018, obr. 11). Stručkovi je cizí expresivní, divadelní brutalita baroka. Na rozdíl od Caravaggia, ale i Tiziana, kteří se nevyhýbali zobrazení motivů mučení, zabíjení ani zobrazení krve, jej něco takového nezajímá. I na tomto obraze pracuje spíše s jemnými náznaky. Jeho zpracování Aktaióna neukazuje scénu, ve které jej roztrhá smečka psů, ale Aktaióna v chlapeckém věku, kdy si bezstarostně pohrává s atributem jelena. S trofejí, s kterou se předvádí a pózuje, nevědomky odkazující na vlastní brutální smrt. Zároveň se zde objevuje překvapivý prvek, který není v díle Stručky téměř nikdy přítomen, a to náznak ironie, dokonce až černého humoru. Čím kdo zachází, tím také schází. Dílo *Malý Aktaión* tak nezobrazuje explicitní násilí, ačkoli toto násilí je zde zároveň přítomno. Je vyjádřeno komplikovanější cestou, která nevede přímo přes výraznou expresi, ale nechává na divákovi, aby si příběh domyslel. Stručka tento obraz nemaluje tak, aby jej zaplnil gestem, ale tak, aby gesto učinil platným v síle definitivního výrazu díla. V obraze tak převažuje klid vybízející ke kontemplaci a odhalení skrytých významů, který mu dodává nádech melancholie a krásy.

Krása

V barokním umění existuje univerzální krása, která se v moderním umění vytratila. Krása může být jistě subjektivní, ale jak ví každý, kdo se dívá na současné umění posledních let, pocít vizuálního potěšení, který byl po staletí pro umění považován za nezbytný, často chybí. Krása, která dříve představovala

Wölfflina. Zatímco renesanční obrazy jsou lineární, každá postava je konkretizována a jasně vystupuje z plochy obrazu, na barokních obrazech jsou postavy propojeny s pozadím. Jsou více „malířské“. Jestliže renesanční malba měla za cíl zobrazit pevnou postavu, baroko upřednostňovalo měnící se vzhled a pohyb. To je dobře patrné u pozdního Tiziana. Baroko však může být

princip organizace uměleckého díla, byla vyloučena z jeho současného diskurzu. Stala se podezřelou, kýčovitou a nežádoucí. Pohrdání krásou nakonec vyvrcholilo v antiestetiku a kulturní relativismus postmodernismu. Ten začal krásu považovat za kontroverzní přítěž. Kritici i samotní umělci se od ní odvrátili a svět umění tak má tendenci proměňovat potěšení ve vinu. Přednost má minimalismus, konceptualismus a angažovanost vyžadující mnohdy nadměrnou myšlenkovou gymnastiku.

Umělecký kritik Dave Hickey na tento problém současného umění upozornil ve své knize *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*.³ Hickey tvrdil, že krása je nejjistější metodou posuzování umění, čímž se pokusil podkopat názor, že krása je pouze tím, čím vládnoucí ekonomická a společenská elita tvrdí, že je. Podle Hickeyho je krása to, co divák považuje za krásné. Něco, na co silně fyzicky reagujeme. Reagujeme na to dříve, než o tom přemýšlíme. To, že je něco krásné, ještě samozřejmě neznamená, že je to dobré nebo smysluplné. Divák obvykle nachází krásu v umění, které ztělesňuje jeho vlastní hodnoty. Má pro něho rezonanci, je to instinktivní.

Stručkova práce se snaží zakořenit právě tam, kde verbální jazyk často selhává. Věří, že malířství nakonec není textové. Nespochívá na konceptu a nepotřebuje věci vysvětlovat. Díky formě dokáže působit mnohem silněji a zároveň využívat svou statickou podstatu, která umožňuje zastavení a kontemplaci.

Fresky

Stručkův malířský styl ukotvil svou formu na zákonitostech přírody a barokního malířství. Jeho silný až obsedantní vztah k závěsnému obrazu potlačuje některé nabízející se možnosti, ke kterým se obraceli jiní umělci se silným vztahem ke klasické zobrazivé malbě. Například techniku asambláže, kterou využíval Zdeněk Beran, nebo práci s plastikou, s kterou pracuje italský umělec Nicola Samori. Poslední měsíce se však Stručka zabývá komorní freskou, která si ze své technické podstaty vyžádala určité změny. Musel opustit dosavadní způsob práce s barevnou pastou a zaměřit se více na lazurní malbu bez možnosti velkých korekcí. I zde zpracovává téma svých dětí (obr. 12), ale i nefigurální, téměř abstraktní náměty (obr. 13). Bude zajímavé sledovat,



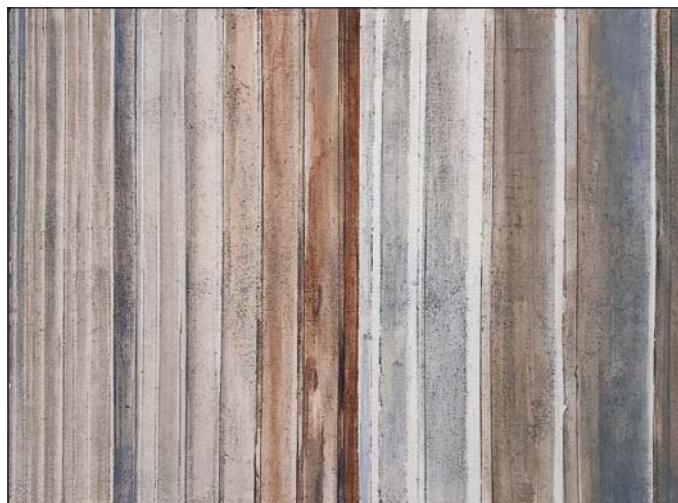
Obr. 11. Malý Aktaión, 2018, 81×64 cm, olej na plátně. Kysucká galéria v Oščadnici. Foto L. Malina.

³ HICKEY, Dave. *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. Los Angeles: Art Issues Press. 1993.



Obr. 12. Bez názvu, 2022, 59×42 cm, freska na xps desce. Foto L. Malina.

Obr. 13. Sloupy, 2022, 43×60 cm, freska na xps desce. Foto L. Malina.



kam se na této cestě bude posouvat dál. Umění, které totiž není ochotno zkusit překonat své počáteční danosti a formální pravidla, na kterých se utvářelo, neřeklo prostě ještě své poslední slovo.

Závěr

Diskusi o malířství již neovládá narativ, podle kterého je médium klasického obrazu přežitkem, jehož možnosti se vyčerpaly a aktuálnímu světu tak již nemá co nabídnout. Naopak se stále znovu ukazuje, že pro diváka je nehybný obraz stále silně přitažlivý. Pravděpodobně se částečně jedná o potřebu příběhu, nikoli postmoderní zkratky vedoucí jen k bezobsažnému gestu. Malířství představuje způsob zachycení skutečnosti, který je nám vlastní a je pro nás dobře hodnotitelný, protože díky dlouholeté tradici evropské malby máme velmi dobrou měřítko,

jak kvalitní malbu rozpoznat. Je užitečné dívat se na současné umělce a jejich konkrétní díla jako na něco, co bylo utvářeno na základě něčeho v minulosti, protože díky tomu dokážeme lépe vidět možnosti, kam se jejich práce dokáže posunout v budoucnosti.

Pavol Stručka se od hlavního proudu liší jak ve formálním projevu, tak v obsahovém zaměření. Po svém vstřebává renesanci i baroko a svým pohledem na lidský život a jeho univerzální témata od narození po smrt se snaží postihnout mýtus člověka.

Vytvořit svědectví o jeho vědomí a bytí. Staví na antické tradici, kterou přesto mění, a i když spojuje minulost s přítomností, je nevyhnutelně malířem současným. Mnoho umělců je ovládáno nepodstatnou potřebou patřit k tomu, co je v danou chvíli považováno za současné. Nechápu, že to, co je pro svět opravdu cenné, je, aby byli věrní svému naturelu, protože jedině

pak dokáží přinést něco nového, výpověď, která není postavena na módním trendu ani na pouhém stylu a jeho nekonečném množení bez sebekritické reflexe. Ve Stručkově práci nic módního není. Postupně a důsledně se snaží naplňovat svůj program, kterým je lidská figura a téma víry. Jeho obrazy jsou do jisté míry těžké pro pozorovatele. Nedají se považovat za designovou nebo estetickou dekoraci. Mají ambici navázat na nejdůležitější proudy evropského malířství. Stručka uznává význam starých mistrů, ale zároveň v sobě ukrývá důvěru ve vlastní vnitřní vizi. Právě pouze rozvíjením individuální zručnosti a osobních daností se vytváří podmínky pro vznik autentického projevu. Ten nemusí být šokujícím ani obdivně přijímaným, ale ve své původnosti bude vždy velmi cenný.

*MgA. Lukáš MALINA (n. 1980), kurátor sbírky umění Galerie Slovákého muzea v Uher-
ském Hradišti, zajímá se především o současnou malbu.*

Pavol Stručka

Abstract

Pavol Stručka is a painter of Slovak descent. He graduated from the academy of Fine arts and Design in Bratislava, and he has lived in and worked in Hodonín in Moravia since 2005. Main themes of his paintings which he creates by classical method of oil on canvas are human figure, portrait, Christian faith and mythology. He uses a realistic form of descriptive painting related to renaissance and baroque techniques. Unlike baroque paintings he does not seek for expressively intensive forms but for balance and harmony. Instead of shock and amazement the spectator can come across indistinct hints and symbols referring to withdrawing Christianity and faith as such in our lives.

Key words: Pavol Stručka, painting, human figure, portrait, mythology, naturalism, renaissance, baroque

Pavol Stručka

Zusammenfassung

Pavol Stručka ist ein Maler slowakischer Abstammung, der die Hochschule für Bildende Künste Bratislava absolvierte und seit 2005 in Mähren in der Stadt Hodonín lebt und künstlerisch tätig ist. Die Hauptthemen seiner Gemälde, die er in der klassischen Technik der Ölmalerei malt, sind die menschliche Gestalt, Porträts, christlicher Glaube sowie Mythologie. Er verwendet die realistische Form der abbildenden Malerei, die auf die Renaissance und den Barock verweist. In seinen Gemälden sucht er jedoch im Unterschied zum Barock keine expressiven Formen, sondern Gleichgewicht und Harmonie. Anstatt Schock und Verblüffung kann der Betrachter eher auf undeutliche Anzeichen und Symbole stoßen, die auf das zurückgehende Christentum und den Glauben als solchen in unseren Leben verweisen.

Stichwörter: Pavol Stručka, Malerei, menschliche Gestalt, Porträt, Mythologie, Glaube, Naturalismus, Renaissance, Barock