

# Osobné a neosobné v tvorbe Petra Jánošíka

Rastislav Podhorský

---

Podhorský, R.: Osobné a neosobné v tvorbe Petra Jánošíka. In: *Ostium*, roč. 17, 2021, č. 1.

---

## Personal and impersonal in art production of Peter Jánošík

Text addresses the problematics of diffused boundary between personal and impersonal in artist's experience with visual language, which he adopts and accepts as his own, even if it precedes him in the form of tradition. On the example of figurative production of Peter Jánošík and his relation to David Hockney as well as on example of Hockney's relation to William Hogarth I consider how are possible the changes of perspective to oneself and own outer-artistic experiences through language of fine-art - painting or drawing.

**Keywords:** fine art, personal and impersonal, Peter Jánošík, David Hockney, William Hogarth, Walt Whitman, event

*„Sám seba ctím a o sebe spievam  
Čo prijímam za svoje, prijmi i ty  
veď každý atóm, ktorý patrí mne, rovnako náleží i tebe.“*  
Walt Whitman, Listy trávy<sup>[1]</sup>

## I.

Umelec, podobne ako donor, dokáže aj pomocou prepojenia altruizmu s umením vybudovať narcistický monument sebe samému. A naopak, prostredníctvom zobrazovania seba samého dokáže byť úplne neosobný. Nech je pravdepodobným príkladom tej druhej možnosti tvorba Petra Jánošíka.



1. Peter Jánošík, Pražská série, 2014.

Jedna časť z rozvíjaného diela tohto slovenského kresliara, grafika, maliara a tvorcu subtílnych inštalácií sa totiž špecificky vyznačuje vzťahom k sebe samému. Nie je to však to prvé, čím na nás tieto práce zapôsobia, jeho prítomnosť vo svojej vlastnej tvorbe je skôr nenápadná. Pri pohľade na vybrané diela nie je najskôr ťažké podľahnúť dojmu, že Peter Jánošík sa pohybuje po svete s jemnocitom, a vo výtvarnom jazyku zasa odľahčene, sústredene a s nepoddajnou voľnosťou. To znamená, že sa mu darí vyhnúť bežnej, ale zradnej túžbe priamočiaro komunikovať vlastné

mimoumelecké zážitky a zároveň - v rámci slobodnej hry s výtvarným jazykom - sa rovnako zdarne vyhýba náhodnému eklektickému kombinovaniu motívov a štýlov. Jánošík je prevažne figuratívny výtvarník a je isté, že jeho diela neodkazujú len na iné diela, ale aj na mimoumelecké prvky z jeho bezprostredného okolia. Podľa toho môžeme nadobudnúť dojem o autorovej citlivosti *na svet*, lebo tieto figúry sú závislé od jeho vnímavosti a schopnosti umením zvýznamniť fragmenty z jeho/nášho životného priestoru.

Figuratívne prvky sú vyhotovené s očividnou túžbou po zobrazovaní. No na druhej strane platí, že v jeho dielach nachádzame aj nefiguratívne prvky[2] - tvary, štruktúry a farby -, ktoré mu môže ponúkať, v tomto prípade ani nie tak oblasť mimoumeleckého, ako skôr médium samo (vo svojej historickej hrúbke) a jeho nevyčerpatelné možnosti. Peter Jánošík vie dať týmto prostriedkom voľný rozlet, nezotročuje ich figuratívnosťou a necháva ich naplno vyznieť vo svojom vlastnom nezávislom priestore malby, kresby či napríklad rysografie. Táto rýdzo výtvarná, od figuratívnej reprezentácie oslobodená „syntax“, je závislá od Jánošíkovej schopnosti otvoriť sa diani ju jazyka samého.

Napriek veľkej diverzite Jánošíkovho výraziva nemožno tohto autora zaradiť medzi výtvarníkov-analytikov, triediacich a oddelujúcich jednotlivé vrstvy syntaxe obrazu, či presnejšie, obrazových skúseností. Jeho diela sú pretkané akýmsi nelokalizovateľným *jednotným naladením*, ktoré sa vinie celou jeho tvorbou ako neviditeľná niť, ktorá všetko drží pohromade dokonca aj vtedy, keď necháva figúru seba samého roztriešťať na kvázi-oltárnej kvádrovej forme. Peter Jánošík je skôr *syntetik*, ale táto syntéza nemá základ v jednote figuratívneho priestoru alebo v jednote rukopisu a štýlu.



2. Peter Jánošík, Bez názvu, 2016.

Pokúsiť sa priblížiť k „esencii“ týchto diel je zároveň pokusom o uchopenie ich „jánošíkovskej“ *charizmy*. Nemožno však ostať pri tejto citelnej harmónii, ktorá na nás z jeho diel sála, pretože by sme sa museli tváriť, že tu ani nikde nie je prítomný zápas. Určite je a je explicitne prítomný v mnohých dielach. Skrz zápas sa vieme dostať k najdôležitejším, hoci najmenej zaručeným, pokusom - s dávkou odvahy povedané: k pokusom o intenzívne prepletanie života a umeleckej tvorby.

## II.

Divák napokon ani nemusí zistiť, že na mnohých Jánošíkových prácach je zobrazený autor sám. No pre aspoň čiastkové pochopenie fungovania špecifických vzťahov medzi umeleckou tvorbou ako tým, čo budem ďalej nazývať ohýbaním výtvarného jazyka, obrazom seba samého, neosobným odstupom a mimoumeleckými referenciami z osobného života, treba pátrať v Jánošíkovej tvorbe práve po tejto línii. Jedným z kľúčových autorov je pre Jánošíka David Hockney[3] (táto afinita presahuje bežné epigónstvo a estetizáciu preberaného štýlu). V rokoch 1961 - 1963 Hockney vytvoril sériu grafík s názvom *The Rake's Progress* (Život zhýralca)[4], v ktorom samého seba situoval - ako obrazovú figúru - do nelichotivej pozície zvrhlíka, ktorý prehajdákal dedičstvo. Hockney nezobrazuje jednoducho to, čo videl, čo zažil na svojom prvom pridrahom výlete do Ameriky. Zobrazuje samého seba v pohľade zvonku (zdá sa, že Jánošík si taktiež osvojil okrem iných práve tento jednoduchý princíp).



3. Peter Jánošík, Pražská série, 2014.

Takže na to, aby sa vizuálne umenie stalo nástrojom odstupu, stačí jednoduchý trik zobrazenia seba samého z perspektívy tretej osoby? Ťažko iba to. Na tejto úrovni v Hockneyho tvorbe nachádzame ešte len prvú stopu vzťahu medzi odstupom od seba a zobrazením samého seba. Skôr sa treba pýtať, čo v umení mimo tradície autoportrétu – aký mechanizmus – mohlo umožniť ani nie tak zobrazovanie seba samého ako neosobné prežívanie/spracovávanie/artikulovanie osobného vo figuratívnom jazyku kresby, malby a grafiky. V nasledujúcich odsekoch predložím takúto hypotézu: v diele Petra Jánošíka, ako aj v diele Davida Hockneyho, prinajmenšom v jednej z jeho vetiev, je prítomná prizma, ktorá má rovnako ďaleko od prikrášľujúcej idealizácie ako od sebalútosti, no nevyhýba sa problematickým životným okolnostiam. Pre Jánošíka bol teda v istom období jeho života prinajmenšom veľmi spriazneným duchom, ktorý rozšíril priestor pre realizáciu jeho vlastnej citlivosti, David Hockney a jeho grafický cyklus *The Rake's Progress*.

V roku 2014 vytvoril Jánošík počas svojho študijného pobytu v Prahe sériu komorných figuratívnych malieb, v ktorej sa prostredníctvom figúry situoval do pozície evokujúcej (svojou bezradnou strnulosťou) atmosféru príbuznú tej v Kafkovom románe *Proces*, kde priestor osobnej slobody pána K. je tak trochu komicky a o čosi viac tragicky okliešťovaný absurditou zákona. Súvislosť medzi Prahou a Kafkom treba ponechať náhode, no k podstatnému a problematickému vzťahu k moci sa ešte vrátíme v závere. Medzi Hockneyho grafickým cyklom a Jánošíkovou sériou malieb by sme našli mnoho formálnych podobností, tým zaujímavejšie je, že podľa slov Petra Jánošíka[5] nejde o priamu inšpiráciu, navyše, od prvotného ohúrenia uplynuli štyri roky. Zároveň však treba dodať, že ako pre Hockneyho tak aj pre Jánošíka je pole výtvarného umenia napnuté temer medzi rovnakými kľúčovými osobnosťami: V prvom rade je to pre oboch Pablo Picasso[6] a v neposlednom rade rano-renesančný maliari a takzvaný starí majstri barokového umenia (ktorým Hockney venoval teoretickú publikáciu *Tajomstvo starých majstrov*.) Pre Hockneyho je to však ešte jeden autor, ktorý, nazdávam sa, prostredníctvom cyklu *The Rake's Progress* mohol nepriamo preniknúť až k Petrovi Jánošíkovi.

Pozrime sa bližšie na povahu *Života zhýralca*. Uvidíme, kam sa nám podarí zájsť ozrejením formy, na ktorú David Hockney nadviazal a ktorú ďalej premenil. Nechystám sa však hľadať pôvodnú formu, pretože tak sa dá zostupovať donekonečna. Skôr ide o štrukturálnu kombináciu myslenia figúr, vzťahu k osobnému a obrazu-tvorby. Vieme ľahko doložiť, že Hockney dostal nápad vytvoriť vlastnú verziu rovnomenného cyklu grafik podľa Williama Hogartha (1735)[7] a tiež vieme, že v tých rokoch vášnivo čítal aj vyobrazoval básne z legendárneho dlhoročného básnického cyklu Američana Walta Whitmana *Leaves of Grass (Listy trávy)* (1855 – 1892). Dokonca prvá Hockneyho grafika s názvom *Myself and my heroes (Ja a moji hrdinovia)* obdivne zobrazuje dvoch možno až protichodných mohutných duchov: *Mahatmu Gandiho a Walta Whitmana*[8]. Aj preto sa možno domnievať, že v tomto ranom období tvorby sa u Hockneyho malo rozhodnúť o postoji k morálnemu zákonu, a teda aj k sebe samému, čoho dôkazom je aj záujem interpretovať grafickú moralitu *Život zhýralca*. Whitman je vo svojich básňach kozmický, ale zároveň cielene nerozlišuje medzi kozmom a samým sebou („*Walt Whitman, kozmos, syn Manhattanu*“[9]), zároveň je poburujúco láskavý voči takým

maličkostiam, ktoré podľa Platóna nemali mať nárok na svoj dokonalý obraz v Idey – ako napríklad ochlpenie. Whitman adoruje seba, svoje telo, rovnako ako najbiednejšieho bedára či vyvrheľa. To muselo s Hockneym hýbať rovnako ako s jeho chápaním *Života zhýralca*. Na základe toho sa domnievam, že Whitmanov básnický cyklus by tu mal byť vnímaný prinajmenšom ako rovnako podstatný ako ten Hogarthov grafický. Ostatne, literatúra má markantný vplyv na obrazotvornosť a naladenie výtvarníka aj mimo akejkoľvek popisnej reprezentácie jej myšlienok.[\[10\]](#)

### III.

Keď nastane záhadná rezonancia osobného života s tým, čo sa v dejinách umenia opakuje – a čo dosiaľ existovalo mimo nás –, je to tým pravým miestom, kde autor vkláza do štruktúry výtvarného jazyka (alebo smiem povedať: kde sa z osoby stáva autor?). Hogarthova maľovaná i bravúrne nakreslená priamočiara moralita (sú dve verzie po osem vyobrazení), čítanie Whitmanovho totálneho afirmatívneho prúdu velebiaceho seba-kozmos (pokusy o syntézu života a tvorby) a Hockneyho vlastný nápad situovať sa do role moderného zhýralca môžu spolu súvisieť v tejto logike, ktorú bude treba ďalej upresniť: 1. vsadiť sa do kontextu cyklu cudzích diel, 2. nahradiť ich figuratívneho protagonistu, ktorého si vymyslel Hogarth sebou samým a potom na jednej strane: 3. ukázať sa v obnaženom nelichotivom a možno aj sprvoti prudérnom pohľade na seba ako zhýralca, ale zároveň 4. v monumentálnom odstupe v kontexte príbehu grafiky 18. storočia.

Ostáva vysvetliť aj to, ako sa takto dá, podľa vzoru Whitmana, premieňať aj tie najnižšie, vylúčené a nehodné oblasti (sveta/seba samého) na hodné významnenia a afirmácie? Podľa vyššie uvedených súradníc by sme sa mali dostať aj k odpovedi na dve ďalšie otázky súbežne: ako upotrebil Jánošík Hockneyho a Hockney Hogartha? Pokiaľ ide o konflikt „whitmanovskej“ afirmácie a dobovo podmienenej Hogarthovej kázne, je isté, že u Hockneyho dochádza k premene povahy pôvodného cyklu. Jednak sa mení figuratívny protagonista: Hockney akoby sa tu stáva vo svojich grafikách tým, koho si vymyslel Hogarth, *obsadzuje miesto* vymyslenej postavy. Mohli by sme povedať, že sa hrá na to, že je svojou aj jeho vymyslenou figúrou, alebo že ide o figuratívne divadlo, v ktorom treba obsadiť rolu hlavného protagonistu. No najmä: mení sa povaha pôvodnej morality – nejde o to vytvoriť odstrašujúci príklad (zhýralec Tom Rockwell po bezuzdnom hýrení zisťuje, že má čo dočinenia s diablom a tragicky končí v blázinci), ale „whitmanovsky“ tvorbou zmeniť pohľad na seba samého a na to „čo sa mi deje“, „čo sa mi udialo“ (veď bolo by naivné myslieť si, že Whitmanov kozmický pohľad je oddeliteľný od jeho básnického jazyka). A ako by sa potom pohľad na morálku mohol nezmeniť – a spolu s tým aj pohľad na samého seba – pri tak veľkom obdive k básnikovi, ktorý stvoril tieto verše čo akoby chcel priamo protirečiť Williamovi Hogarthovi: *„Čo je najobyčajnejšie, najlacnejšie, najbližšie, najľahšie, to som Ja,/pokúšam šťastie a utrácam, aby som mnohonásobne získal,/strojím sa, aby som sa daroval prvému, čo o mňa stojí,/nežiadam nebo, aby zostúpilo pre moje modré oči,/sám ho stále voľne rozdávam.“*[\[11\]](#)Tu sa nedá nenadviazať na Deleuzovo chápanie udalosti: *„Morálka buď nemá smysl, anebo znamená práve toto a neříká nic jiného: nebýt nehoden toho co se nám přihází. A naopak: chápeme-li to co se nám přihází jako nespravedlivé a nezasloužené (vždy je to vina někoho jiného), jsou naše nářky rázem odpudivé, je to zosobnený resentment, resentment k události.“*[\[12\]](#)



4. William Hogarth, The Rake's Progress, 1735.

Na tom všetkom preto musíme vyzdvihnúť elementárny mechanizmus, ktorý presahuje jednoduchý trik zachytenia seba samého v pohľade z tretej osoby: Hockney nahradil sám sebou Hogarthovu figúru, podobne Jánošík – to je moja hypotéza – nahradil sebou, presnejšie svojou figúrou, Hockneyho figúru a kulisy Hockneyho výletu do Ameriky kulisami výletu do Prahy. Je to celé ako figuratívne inscenované divadlo alebo prešmyčka: Prevzaté časti sú postupne nahrádzané „vlastnými“. Môže byť toto príčina, aj jeden zo spôsobov, ako v umení umelec nadobúda odstup? Dalo by sa tu namietať, že som zatiaľ hovoril iba o zvláštnom prípade vzťahu figuratívneho výtvarníka k tvorbe iných figuratívnych autorov a že napokon nerozlišujem medzi divadlom autorstva a inscenovaním figúry v priestore formátu. To je z časti pravda, ale treba pokračovať: Hockney na jednej strane dosadil figúru samého seba za Hogarthovu figúru Toma Rockwella. No na druhej strane vzniká otázka, v akej pozícii sa potom ocitol on sám? Vo veľmi zvláštnej: V pozícii Hogartha, ktorý situoval do hlavnej role cyklu seba samého, ibaže to nie je viac Hogarth, ale Hockney, kto to vykonal. To je posun v štruktúre modelu, a s Jánošíkovou tvorbou bol práve tento premenený model, zdá sa, nesmierne dobre kompatibilný, prinajmenšom natolko, aby rozšíril jej možnosti: Hockneyho figúra Hockneyho (sic!) sa stala Jánošíkom, aby Jánošík zaujal pozíciu Hockneyho-autora, teda Jánošíka. Tu je to podstatné a azda aj bazálne divadlo[13] (nejedného?) výtvarníka: stať sa tým, čo je maľované, stať sa *maľovaným maľovaním alebo kreslením kresleným* (a pritom vôbec nemusí ísť ani o maľovanú figúru, ani o figúru seba samého), *aby som sa zároveň stal pohľadom* (nie predmetom pohľadu) *niekoho iného, niekoho, kto maľuje* (a pritom vôbec nemusí ísť o Hockneyho či Hogartha). Aký je vzťah takého, povedzme, výtvarného herectva k whitmanovskej afirmácii či k Deleuzovskému: „*být hoden toho co se nám přihází?*“ Opäť uvedme Deleuzea z nasledujúcej strany *Logiky smyslu*: „Je třeba stát se hercem svých vlastních událostí...“[14]



5. Peter Jánošík, Bez názvu, 2016.



Keď teda vyššie tvrdím, že divák ani nemusí vedieť, že pri mnohých figúrach ide o zobrazenie autora samého, je to tak preto, lebo Peter Jánošík zo situácií, ktoré zažíval (a z ktorých jeden príklad za okamih uvediem), vyťažil čosi neosobné, skrátka, urobil to priamo v jazyku pomocou figúr a tiež v pohľade konštruovanom pomocou vizuálneho jazyka a charakteristickej citlivosti. Navyše, to všetko bez akýchkoľvek oporných životopisných odkazov a nepotrebných návodov pre divákov, ktoré by mali dopĺňať či zvonku garantovať hodnotu a zmysel jeho práce. Z Petra sa tak stala figúra na obraze – takže už pramálo záleží na tom, či figúra zobrazuje autora alebo takmer kohokoľvek iného. Dokonca by Jánošík pokojne mohol tvoriť ľubovoľné figuratívne charaktery, pretože z Petra Jánošíka sa stal jeden z jeho „panákov“ – ako tieto postavy sám nazýva. No najmä Jánošík sám sa takto stáva niekým iným, a týmto *hravým* [15] spôsobom reverzibilne aj celkom sám sebou: akoby sa sám sebe náhodou udial, prizeral sa tomu a – čo je možno najdôležitejšie – súhlasil s tým: *„Jakmile člověk přijme situaci, ve které se nachází, jako hrovou, pak je mu vždycky k dispozici přebytek smyslu, a nikoli jeho deficit.“* [16] Ako hovorí akoby v nadväznosti na Deleuza Alice Koubová a dovoľm si to rozvinúť s dôrazom na slovo situácia: Pokiaľ situáciu budeme ďalej chápať ako situovanosť v konkrétnom (aktuálnom, životnom) usporiadaní, pretože to podľa mňa znamená uchopiť samého seba ako *udalosť*, potom to nie je to isté „Ja“, ktoré nadobúda odstup, ale je to perspektíva, v ktorej „Ja“ je transcendované tak, že už je len „jedným z miest na mojom živote“, aby som parafrázoval slávny Nietzscheho výrok. (Toto miesto je však stále dôležité, prinajmenšom pokiaľ je jeho forma aktuálna.) Tvorba Petra Jánošíka takto nie je ani nechce byť oddelená od iných stránok jeho života, pretože preňho nie je „únikom z reality“, prinajmenšom nie bez toho, aby to nebol únik do umenia, ale kvôli novému vzťahu k vlastnému životu, kvôli jeho novému videniu. P preto môže byť jeho práca pretkaná onou nelokalizovateľnou charizmou, ktorá zároveň patrí iba jemu, ale zdá sa mi teda, že aj umeniu a konkrétnemu svetu.

#### IV.

V poslednej fáze uvažovania o tvorbe Petra Jánošíka je teda na stole otázka: Ako konkrétne prebieha zápas o afirmáciu, ako dochádza k transformáciám perspektívy v priestore výtvarného jazyka, v ktorom sa z Petra Jánošíka stáva výtvarník (niekedy maliar, kresliar, grafik, inokedy tvorca inštalácií)? Na jednom z neskorších diel vyhotovenom po *Pražskej sérii* v roku 2016 – ktoré, keďže je bez mena, budem provizórne volať *Signatúry* – sa zreteľne artikuluje vyššie naznačené „kafkovsky“ trpné pociťovanie absurdity zákona dopadajúceho na jednotlivca. Kým Hockneyho raný grafický cyklus artikuloval zmenu nazerania seba samého vo vzťahu k morálnemu zákonu, v tomto prípade u Jánošíka pôjde o jeho vzťah k zákonom vynútiteľnej povinnosti v byrokracii. Tento prevažne ceruzkou kreslený obraz je ukážkou artikulácie premeny frustrácie na afirmáciu, boj za rozšírenie vlastnej senzitivity aj na oblasti spôsobujúce práve frustráciu. Je tým zaujímavejší, že sa nedeje iba v jednej rovine – v tej najzjavnejšej – figuratívno-naratívnej, ale priamo na úrovni faktu kresby: v stope manuálneho ťahu.



6. Peter Jánošík, „Signatúry“, 2016.

Nemusíme byť vzdelanci na to, aby sme chápali, že štátna moc, aspoň v tej miere, v akej sme

predmetom jej záujmov, má mechanizmy na to, aby nás situovala do požadovaných pozícií. Navyše, ak má byrokracia tak hlboké základy, ako je to na Slovensku, potom môžu tieto mechanizmy nadobúdať podobu absurdne dôležitých banalít, ktoré akoby činili nevyhnutné nadosobné záujmy prázdny a ruka v ruke s tým takými činila aj nás samých, kým sa im podriadujeme. Črta nevôle voči niečomu podobnému sa objavuje už veľmi zreteľne v *Signatúrach*. Iste, bola by to skutočne banalita, keby túto situáciu autor rovno neprepájal so svojou tvorbou. A nemusel by. Jedným zo zrelých riešení je „nereptať“ a tieto dve polohy života striktno oddelovať, nechať za dverami ateliéru. Tým je však, nazdávam sa, ohrozený sám udalostný odstup, a preto to nie je Jánošíkov prípad. Motív je prostý: všetko sa tu točí okolo toho, čo od nás inštitúcia najčastejšie požaduje: vlastnoručný podpis. Taký podpis, ktorý zachytáva iba náznaky z dominantných písmen v mene a zväčša sa píše svižnými ťahmi pera, už nie je, aspoň v tom okrsku umeleckého sveta, v ktorom sa Peter Jánošík pohybuje, žiadnym pravidlom, ale skôr výnimkou. Pozná to každý – na formulároch v bankách, úradných tlačivách a hárkoch v nejednom zamestnaní. Takýto podpis je tak chtiac-nechtiac príznakom toho, koľko podobných „materiálov“ sme už v živote museli označiť, aby sme sa dopracovali k jeho „bravúrnemu“ výrazu.

Je to práve vynútiteľnosť manuálneho ťahu, ktorá podľa mňa z netriviálnych dôvodov Jánošíka trápi. Pretože, paradoxne, Peter Jánošík v nehlučnom protipohybe voči aktuálnemu trendu dobrovoľne a rád „značkuje“ svoje diela, a to takmer s úradníckou dôslednosťou: či už opečiatkovaným dátumom, alebo aj parafou s iniciálami „P. J.“, inokedy zas v podobe červenej pečiatky s iniciálami, a k tomu ešte pridá aj bežný vlastnoručný podpis. Celkovo v jeho tvorbe možno rozlíšiť niekoľko spôsobov, akými „koketuje“ s písmom a znakmi všeobecne, ako ho/ich má rád, čo ho približuje viac k japonskej estetike než k slovenskej byrokracii. Písmo, tak ako ho Jánošík používa, je zároveň treťou inštanciou, jedným z medzipriestorov nachádzajúcich sa medzi figuratívnosťou (kedy presne dokážeme vec rozpoznať) a nefiguratívnosťou (kedy nemáme čo rozpoznať). Niekedy sa tu ocitáme v blízkosti piktogramov alebo idiogramov, inokedy na hranici medzi lineárnou konštrukciou, industriálnym skeletom, detskou preliezačkou a paličkovým písmom abecedy, kde je ťažké odlíšiť jedno od druhého.[\[17\]](#) Je to ako detská hra, v ktorej sa však vyhýba alografom. A hoci môžeme hovoriť o hre, sme zároveň v jadre kľúčovej problematiky výtvarného umenia: na hranici medzi obrazom a slovom, figúrou a písmom, medzi škvrnou a rozpoznateľným (pomenovateľným) tvarom (podobne ako u Henriho Michauxa), medzi abstrakciou a znakom, na hranici čítania/dívania sa, bez toho, aby sme sa vždy museli/vedeli rozhodnúť pre jednu alebo druhú možnosť.

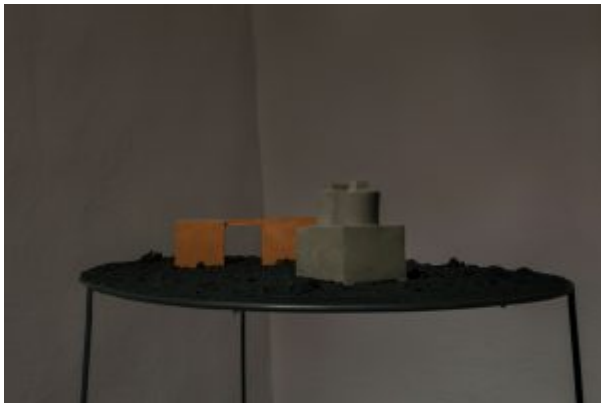


7. Peter Jánošík, Pražská série, 2014.

Na záver pristúpim k dielu *Signatúry* a obligátne opíšem videné: v priestore sa štyrikrát kopia hromady (ešte nepodpísaných) tlačív a na nich – štyrikrát – leží ľudská figúra (podobne ako v diele *Bez názvu*, 2016 ako na obetnom oltári), a medzi nimi je vyhradené miesto pre výrazný žiarivý podpis, no ten nie je vyhotovený ceruzkou, tak ako zvyšok diela, ale pomerne atypicky – modrým guľôčkovým perom. Jeho značná odlišnosť v porovnaní s okolitou vrstvou vejárovito kladeného orámovania grafitových línií hraničí so surovosťou. V centre formátu je priestraný štvorhranný

priezor, z ktorého dnu do tejto kaleidoskopickej cely prúdi svetlo, ktoré zároveň ubieha do dialky: sloboda je niekde „za plotom“? To by bolo figuratívne a pravdepodobne aj správne čítanie obrazu. Jánošík sám k téme tohto diela skonštatoval, že bol v istej chvíli veľmi frustrovaný z nekončiacej hromady podpisových formulárov vo svojom zamestnaní.[18]

Vďaka pochopeniu statusu písma v jeho tvorbe azda väčšmi dokážeme pochopiť spurnosť i neochotu, s akou ponúka svoj rukopis a spolu s tým - na akokoľvek krátko - aj samého seba usporiadaniu, v ktorého možnostiach písmo funguje priveľmi ohraničene. Nazdávam sa, že Jánošík vníma písmo v celej hrúbke jeho historickej sedimentácie a prekáža mu používať ho „naprázdno“. No zároveň sme svedkami spôsobu - a to považujem vôbec za najdôležitejšie -, ako si bez vytesnenia týchto skúseností nájsť priamo v nich alebo cez ne cestu prostredníctvom umenia a ako si ten manuálny ťah znovu prisvojiť, potom čo sa stal vyvlastneným a vyprázdneným. Peter Jánošík našiel riešenie: *Skutočne a celkom doslova nechal frustráciu, aby sa podpísala na jeho tvorbe*. Tu obracia (v sebe) administratívu proti nej samej tak, aby aj z jej moci získal slobodu. Vykonal to tým, že vytvoril prehyb vo vlastnom kresliarskom jazyku a dnu vpustil modrý závan administratívnej estetiky - veď, čosi také určite existuje - a opätovne ju tým, spolu so sebou samým, transformoval na uvoľnené a hravé „výtvarno“.



8. Peter Jánošík, Inštalácia

## L i t e r a t ú r a

Deleuze, G.: *Logika smyslu*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2013.

Fulka, J.: K Lyotardovu pojetí figury. In: *Signum temporis. Texty o semiologii a filozofii*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G. 2009.

Hockney, D.: *Hockney's picturs*. London: Thames & Hudson 2004, reprinted 2016.

Koubová, A.: *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Nakladatelství AMU 2019.

Koubová, A.: Topologie vnějšku a vnitřku v autorském herectví. In: *Filozofia*, roč. 68, 2013, mimoriadne č. 1

Riley, R.: *David Hockney Slová & obrazy Štyri grafické cykly 1961 - 1977*. Bratislava: Slovenská



národná galéria 2007

Whitman, W.: *Listy trávy*. Kordíky: Skalná ruža 2019.

### Webové zdroje

<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/series/the-rakes-progress>

[https://www.sng.sk/sk/vystavy/416\\_david-hockney-slova-obrazy-styri-graficke-cykly-z-rokov-1961-1977](https://www.sng.sk/sk/vystavy/416_david-hockney-slova-obrazy-styri-graficke-cykly-z-rokov-1961-1977)

7

### Reprodukcie

1. Peter Jánošík, Pražská série, 2014. Zdroj: Archív autora.
2. Peter Jánošík, Bez názvu, 2016. Zdroj: Archív autora.
3. Peter Jánošík, Pražská série, 2014. Zdroj: Archív autora.
4. William Hogarth, *The Rake's Progress*, 1735. Zdroj: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-a-rakes-progress-plate-4-t01791> (c) Tate, Creative Commons CC-BY-NC-ND (3.0 Unported)
5. Peter Jánošík, Bez názvu, 2016 Zdroj: Archív autora.
6. Peter Jánošík, „Signatúry“, 2016. Zdroj: Archív autora.
7. Peter Jánošík, Pražská série, 2014. Zdroj: Archív autora.
8. Peter Jánošík, Inštalácia Nenápadná väzba, 2018. Zdroj: Archív autora.

### Poznámky

[1] *„I celebrate myself/ And what I assume you shall assume/For every atom belonging to me as good belongs to you.“* In: Whitman, W., *Leaves of Grass*, 1855. V preklade Juraja Kuniaka *Listy trávy*. Kordíky: Skalná ruža 2019, s. 9.

[2] Zámerné sa tu chcem vyhnúť termínu „abstraktný“, pretože ho považujem v tomto prípade za priveľmi výlučný. Zároveň by – z hľadiska zámeru tohto textu – bolo istou komplikáciou použiť termín figurálny ako protiklad voči figuratívnemu v duchu Lyotardovho a Deleuzovho chápania, hoci by to bolo v podstate správne. K rozlíšeniu figuratívneho a figurálneho u oboch autorov pozri: Fulka, J.: *K Lyotardovu pojetí figury*. In: *Signum temporis. Texty o semiológii a filozofii*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G. 2009.

[3] Peter Jánošík potvrdil afinitu k tvorbe Davida Hockneyho v mojom osobnom nepublikovanom rozhovore s ním v roku 2021.

[4] V roku 2007 bol tento grafický cyklus spolu s ďalšími tromi prezentovaný v Slovenskej národnej galérii v Bratislave. Súčasťou výstavy bol aj veľmi vydarený katalóg v zalomení Jána Šicka s textami Kataríny Bajcurovej, Huw Jonesa a štúdie Richarda Rileyho. Tento katalóg sa dostal do rúk vtedy ešte poslucháča VŠVU Petra Jánošíka. Riley, R.: *David Hockney Slová & obrazy Štyri grafické cykly 1961 – 1977*. Bratislava: Slovenská národná galéria 2007.

[5] Opäť na základe osobného nepublikovaného rozhovoru s autorom v roku 2021.

[6] „Vždy som bol fascinovaný Picassom, no celkom presne som nevedel ako si s ním poradiť – rovnako ako väčšina umelcov. Pôsobil príliš veľko a jeho formy boli priveľmi svojrázne. Ako sa priučiť? Ako ich použiť?“ In: Hockney, D.: *Hockney's picturs*. London: Thames & Hudson 2004, reprinted 2016.

[7] Riley, R.: *David Hockney Slová & obrazy Štyri grafické cykly 1961 – 1977*. Bratislava: Slovenská národná galéria 2007, s. 11.

[8] „Ibid., s. 10.

[9] Whitman, W.: *Listy trávy*. Kordíky: Skalná ruža 2019. s. 46.

[10] K tomu porov. David Hockney, *The Rake's Progress*, 1961 – 1963:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-rakes-progress-65348/10>

[11] Ibid. s. 29.

[12] Deleuze, G.: *Logika smyslu*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2013, s. 160.

[13] Tu možno dodať, že podľa Hogarthovej maliarskej série vznikla skutočná divadelná opera z pera

Stravinského: *The Rake's Progress*, ktorého inšpirovala návšteva galérie s vystavenými ôsmimi Hogarthovými maľbami. David Hockney neskôr vytvoril pre túto operu scénografiu. Zdroj: <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/series/the-rakes-progress>

[14] Ibid., s. 161.

[15] Problematike hry, divadla, osobného a neosobného sa dlhodobo venuje Alice Koubová. In: Koubová, A.: *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Nakladatelství AMU, 2019.

[16] Koubová, A.: Topologie vnějšku a vnitřku v autorském herectví. In: *Filozofia*, roč. 68, 2013, mimoriadne č. 1, s. 141.

[17] V jeho novších dielach vidíme, ako sa táto čiara postupne uvoľňuje a prerastá aj do reálnych kovových konštrukcií nosičov diel a nie je bez významu, že jeden z týchto síce funkčných, ale nepraktických nosičov je vlastne podstavcom pre hapticky, farebne i svetelne prejemnenú maketu budovy, ktorá sa Jánošíkovi stala pracoviskom.

[18] Na základe osobného nepublikovaného rozhovoru s autorom v roku 2017.

**Tento text vznikol na VŠVU ako súčasť riešenia grantovej úlohy VEGA č. 2/0110/18.**

Mgr. art. Rastislav Podhorský  
Vysoká škola výtvarných umení  
Katedra maliarstva  
Hviezdoslavovo nám. 18  
811 02 Bratislava  
e-mail: rastopodhorsky@gmail.com