

Alva Hajn
KRESBY
• 5. 5. – 19. 6. 2006 •



Malíř Alva Hajn (1938 - 1991)

Alva Hajn se díky svému působení v Pardubicích na první pohled jeví jako autor bez významných kontaktů a paralel. Jen málokdy je sledovatelná jeho následnost, souvislost s českými autory známějšími. Při podrobném studiu mimořádně rozsáhlé umělecké pozůstalosti však někdy zazní paralela a nečekaná analogie s autory, kteří se stejnými problémy v malbě nebo v jejím přehodnocování zabývali v jiných časových a místních souvislostech. Alva Hajn své dílo zakončil v 80. letech řadami objektů a jeho barevnost se zúžila na černou a bílou, popřípadě vymizela ve prospěch přírodního materiálu. Od padesátých do sedmdesátých let v téměř dokonalé klauzuře však vzniklo početné, formátově často rozsáhlé a především v barvě mnohdy jásavé malířské dílo, které se vymyká obvyklé představě o "neoficiálním umění", případně jeho obrazné i doslovné pozici "šedé zóny". Je to malířské dílo, které stojí v samostatné paralele ke všemu, co u nás od padesátých do osmdesátých let vznikalo.

1. Ohniska znovuzrození Alvy Hajna (1954 - 1957)

"Ohnisky znovuzrození" nazvali autoři stejnojmenné výstavy dobu přelomu padesátých a šedesátých let, kdy mladé české umění konečně začalo navazovat válkou a komunistickým režimem přerušenu kontinuitu. Zde je třeba vidět i východiska Alvy Hajna (1938 - 1991). Narodil se jako jediný syn v rodině rolníka a vzdělané učitelky v nepatrné vesnici Polní Chrčice v kraji mezi Kolínem a Pardubicemi. Od dětství vykazoval mimořádný kreslířský talent a v nepřímé úměře k tomu i nezájem o zemědělské práce. Nekonečné řady kreseb formátu A4 z první poloviny padesátých let zpodobňovaly rodný statek, vesnici, dění i mlčení kolem rodinného stolu. V době studií na Střední výtvarné škole v Praze (1953-1957) mezi Alvy nejblížejší přátelé patřil i soliterní figuralista Jiří Načeradský, nicméně osudovým se staly vazby s malíři, kteří se po studiích vrátili do Pardubic. Spíše než osobní setkání, například s Karlem Černým, Janem Bauchem a Janem Zrzavým, vyhledával Alva Hajn možnost vstupu do soukromě držených pozůstalostí zakladatelských osobností české avantgardy. Mimořádně jej upoutalo dílo Jindřicha Pruchy, Bohumila Kubišty a Karla Černého. Obzvláště Kubištův etický příklad nekonformnosti vůči společnosti i direktivní avantgardě několikrát ve dvacátém století přitáhl pozornost mladých umělců. V 50. letech se k němu obrátila nejradikálnější část mladé generace, vstupující záhy na pole informelu. Padesátá léta se stala velkou školou českých uměleckých samotářů. Na svých uměleckých postojích přetrvávali jen ti nejodolnější, morálně nejsilnější, nejosamělejší. Z nich nejen Alva Hajn, ale i mnohé jiné jeho generační druhy, zaujal dílem i etickými postoji grafik Bohuslav Reynek. Alva Hajn si dokonce zvolil i jeho úděl osaměle tvořícího mimo umělecké centrum.

První období tvorby Alvy Hajna spadá do středoškolské éry. Lze jej charakterizovat jako období předčasné vyspělosti. Obrazy spadají do obvyklého kontextu kubištovských variací, jsou expresivní, figurativní, sumarizují objemy do základních tvarů a vrství na sebe těžké hmoty. Nikoliv z touhy pracovat co nejhmotněji, ale z poctivé snahy dojít k co nejpřesnějšímu výsledku za jakoukoliv cenu. Možná také ve snaze odvrhnout pařížsky laděnou představu o „výtvarnosti“, o práci s barvou jakožto s „krásnou hmotou“. Srovnání s raným dílem celé řady vrstevníků, budoucích informelistů, figuralistů i konkretistů, ukazuje, že u kubizování obvykle šlo o užitečné, ale dále nevedoucí cvičení, o „školu konstrukce obrazu“. Alva příznačně nevolil v obrazech nevelkých formátů obligátní téma zátiší, ale s plnou vervou řešil kuboexpresionistické téma portrétů. Malba Maminky ze druhé poloviny padesátých let definuje pojetí cézannovské barevné skladby, v pozdější verzi dospívá ke kubištovské "masce". Vyhraněné kubizování však Alvovi není vlastní, jde mu o plasticky, v barevné pastě pojímaný kuboexpresionismus s výraznou barevností, vystupující z černé plochy. V tomto duchu vzniká na konci 50. let několik portrétů a polopostav matky, otce, pana Alinče a sebe samého. K portrétu a autoportrétu se Alva vrací v první polovině sedmdesátých let. Obrazy krajin prozrazují problematičnost neokubizujícího zaujetí. Nevystavované prvotiny Cirkus, Bagr, Maminka na poli, z doby kolem roku 1954 vykazují sice nedostatek malířské erudice a blízkost oficiálnímu realismu, ale číší z nich schopnost bezprostředního vidění, které se ve stále dokonalejší stylizaci postupně vytrácí. Typická je stylová rozkolísanost, sahající od obrazů realistických, jejichž autorství není jisté, přes krajiny pruchovské, až k pohledům na Chrčici, které jsou laděny v duchu neoimpresionismu a cézannismu. Skutečný výtvarný průzkum rodné vsi probíhá v té době v kresbách. Na střední umělecké škole v Praze Alva Hajn prožil období vyžívání generace, které

měla patřit léta šedesátá - a jejíž představitelé většinou skončili v emigraci nebo v nuceném odmlčení „normalizace“ let sedmdesátých. Aniž by dokončil přijímací zkoušky na Akademii, nastoupil Alva v době nejprudšího generačního tříbení v letech 1957 - 1959 do vojenské služby a do Prahy se již nevrátil.



2. Na okraji českého informelu (1959 - 1969)

Problematika centra a periferie je rozpracována ve strukturální lingvistice i literární vědě. Takzvané "vlivy" se šíří jako kruhy na vodě, vzájemně interferují, tříští se a vracejí, přičemž centra a periferie se mohou proměňovat. Uměnovědu přiměla k obdobným poznáním zkušenost z abnormální situace, v níž se nacházelo české umění od 40. do 80. let. V období vrcholné a pozdní normalizace právě regiony dávaly i nejvýznamnějším českým umělcům "neoficiální scény" možnost výstav a regionální modernistické nebo postmodernistické komunity, často o několika jednotlivcích, žily svým alternativním uměleckým a duchovním životem. Materiální zázemí jim paradoxně zajistila jinak problematická kulturní politika, která přinesla rozmach „uměleckých zakázek“ pro četné veřejné budovy. V lokálních centrech mohli v propagaci nebo díky architektonickým realizacím přežít umělci, jejichž skutečnou vírou byla uměřenější nebo radikálnější moderna, exprese, později informel, geometrická abstrakce, případně specificky česká existenciální, politická, později ekologická verze „nové figurace“.

V Pardubicích si ve druhé polovině Alva Hajn založil rodinu a již od počátku působení se začlenil se do okruhu obdobně cítících umělců, tehdy označovaných za „Skupinu mladých“. Někteří z nich dodnes spolu

vystavují, anebo při svých výstavách připomínají zesnulé nebo emigrovavší přátele. Osudy pardubického společenství jsou typické pro českou historii druhé poloviny dvacátého století i pro regionální kulturní mikroklimata. Relativní liberalismus výstavní činnosti skončil nejpozději v jarních měsících roku 1969, následovaly zákazy výstav, v případě malíře Jiřího Laciny i vězení za politické plakáty. František Kyncl, který prošel obdobným vývojem a spoluzaložil tuto skupinu, emigroval na konci 60. let a dodnes žije v Düsseldorfu. Jeho čistý geometricky strukturální projev tvoří svým jasným, objektivním geometrickým řádem působivý kontrast pozdní, intuitivně geometrické tvorbě jeho přítele Alvy Hajna. Ke společenství patřil malíř Bedřich „Bedra“ Novotný, Josef Procházka, sochař Stanislav Malý a v počátcích s ním vystavoval i Jan Steklík. Samotné Pardubice Alvu a jeho přátele architekturou ani géniem loci nezaujaly. Jiná historická česká města, Louny a Kolín, zanechala v umělcích z nich pocházejících výraznější stopy. Skutečným světem a ostrůvkem svobody umělců byly ateliéry, do nichž podle normalizačních "pravidel hry" vládní moc nezasahovala a na rozdíl od 50. let nevyžadovala ani ostentativně politickou veřejnou zakázku.

V té době se do Polní Chrčice Alva Hajn vracel nepravidelně. Jeho otec, bytostný rolník, na rozdíl od vzdělané matky, učitelky, práci jediného syna odmítal chápat. Poslední obrazy, kdy Alva "ještě uměl malovat", vznikly podle něj v polovině padesátých let. Až v 70. letech umělec do Polní Chrčice pravidelně zajíždí častěji, zařizuje si na půdě improvizovaný ateliér a později dokonce v létě pořádá prezentace své tvorby pro přátele. Po smrti otce roku 1985 se Alva do Chrčice nastěhuje a opuštěné hospodářské prostory statku i jeho půdu zaplňuje bohatým depozitem i hekticky vznikající novou tvorbou.

Dvouletá vojenská služba v letech 1957 - 1959 znamenala pro Alvu Hajna ztrátu generačních kontaktů s prudce se rozvíjející pražskou scénou. Obvykle tento moment v životě slibných talentů znamená propad do lokální průměrnosti. Pro Alvu to byla výzva k vlastní osobité tvorbě. V jejím úvodu navázal na neokubismus především v koncentrovaném souboru černých kreseb. Jeho malba působí v té době až příliš rozrůzněně. Vznikl syntetizující pohled na chrčickou náves s kapličkou, obraz Chrčice se střechami domů, pohled do hospody. Pojetí figur podobně jako u umělců skupiny TRASA, například sester Válových, navazuje na Henry Moora nebo Fernanda Légera. Obraz Milenci z doby kolem roku 1960 je spíše výrazem úcty ke Karlu Černému, než osobním vyznáním. To vstoupí do jeho malby v šedesátých a v mocné vlně se vzedne v sedmdesátých letech. Alvova tvorba sice vycházela z figury, ale pravidelně docházela k volné abstraktní kompozici. Z hlediska formálního šlo v 60. letech o u nás neobvyklou, malířskou, zpočátku s hmotou bojující, ale nakonec barevně jásavou podobu informelu.

Velkým problémem poznávání díla Alvy Hajna je chronologie. Alva Hajn obrazy, kresby, objekty téměř nikdy nedatoval a nesignoval, badatel se musí spolehnout jen na občasně orientační body, signované kresby a obrazy raných počátků, výjimečně katalog z roku 1963. Mnohem později vzniká fotografická dokumentace improvizovaných prezentací v Polní Chrčici. Až na konci šedesátých let se lze v chronologii opřít jen o tvarosloví architektonických realizací, záslužně prozkoumaných Pavlou Kašparovou. O chronologii mezi léty 1963 – 1969 se lze jen dohadovat.



K době kolem roku 1962 let se formálně hlásí cyklus s tématem Ukřižování, v němž kolem vertikálně nebo diagonálně umístěného kříže krouží kulaté „hlavy“. Co se materiálového, lehkého a někdy až lazurního pojetí týče, mohlo by jít o práce o deset let mladší. Následují patrně obrazy o těžkých barevných vrstvách, pojednané flamboyantně, vždy na plátně, a často v barvách, které neschnou, tudíž bortí podklad a sbírají otisky jiných materiálů. Několik desítek obrazů ze šedesátých let lze přičlenit ke kresebným cyklům a ilustracím k Dostojevskému a Kafkovi, vystaveným roku 1963. V souladu s dobovou tendencí se tyto práce přiblížily informelu, přesto měly figurální základ. Další obrazy a cykly pojednávají obvykle biblické téma Křížové cesty. Na skupinu ikonograficky určitelných obrazů navazuje patrně v letech 1965 – 1967 řada volnějších prací. Pojednány jsou pastózním, spíše gestickým a kresebným, než malířským způsobem, vyhledávajícím spíše kontrast, než harmonii. Obdobu najdeme až v 80. letech - v práci s barevnými hmotami u Jaroslava Róny, v práci s barvou u malíře Jaroslava Horálka, zesnulého ve stejném roce jako Alva Hajn. Asi v této době vznikl i cyklus Ukřižování, v němž se malíř vrátil k propojení geometrie s gestickou malbou a přiblížil se k expresivnímu stylu Jana Baucha.

Patrně v souvislosti s betonovou dekorativní stěnou pro obřadní síň v Poličce vznikl v letech 1968 – 1969 malířský cyklus triptychů a jednotlivých obrazů Křížů a Ukřižování. V době, která kostely téměř nestavěla, pro ně nebylo využití, šlo tedy o realizaci ambice k vytvoření velkého náboženského obrazu. Realizace v architektuře, spojující aktuální sochu, malbu, užité umění, se staly od expozice v Bruselu roku 1958 i v Československu 60. let významnými událostmi. Možná právě v realizacích v architektuře a v designu je podstata uměleckého odkazu šesté dekády. Manifesty informelu se stalo umělecké dotvoření interiérů v

kostelích v Senetářově a Jedovnici kolem roku 1963, v nichž dominovaly obrazy z posledního vrcholného období Mikoláše Medka. Jeho cykly byly patrně výzvou k celé řadě skic nebo obrazů, které zůstaly v ateliérech. Interiérovou i exteriérovou výzdobu obřadní síně v Poličce pojal Alva Hajn jako závažný umělecký počín. Informelně a zároveň geometricky pojednaná boční betonová stěna je asi nejkvalitnější Alvovou realizací tohoto typu vůbec. Potvrzují to četné konexe do jeho volné, intimní tvorby. Ty se s postupně klesajícím zájmem autora o tuto formu "obživy" vytrácejí a v 80. letech nenese jeho tvorba užitá žádná vazby s volnou. S poličskou realizací na konci 60. let nepochybně souvisejí malířské kompozice různých rozměrů, pojaté víceméně lineárně, někdy v malířské gestické kresbě s barvou taženou přímo z tuby. Ke staršímu bauchovskému diptychu, možná původně triptychu, se váže medkovsky pojatý triptych Kříže. Vznikají také několikametrové kompozice Křížů, jejichž rozměry poukazují k nerealizovanému záměru umístění do architektury.

Šedesátá léta zakončuje stále úspěšnější malíř Alva Hajn cyklem obrazů o obvykle nadživotních dimenzích, v nichž erotické téma buďto dominuje, anebo se v dekadentní tradici spojuje s tématem Ukřižování. Jejich podání je volné, vzdušné, malířské hmoty se střídají s tekoucími lazurami. Vedle obrazů relativně malých vynikají rozměrem i malířským podáním rozsáhlé kompozice. Jejich malířské pojetí sice nevyhovuje požadavku "belle matiére", ale s odstupem několika metrů a mnoha desetiletí působí tyto obrazy jako svébytná, s ničím u nás nesrovnatelná část odkazu 60. let. Až nynější výstava v Pardubicích dává těmto obrazům místo, jaké jim vždy přiřazoval jejich autor a jaké jim po zásluze patří.



3. Barevné obrazy v šedé zóně (1969 - 1979)

Realizace v Poličce uvedla Alvu Hajna na dráhu úspěšného autora zakázek pro architekturu. Vděčil za to přátelství s architektem Janem Třeštíkem, který si v obtížné době dokázal vytvořit a prosadit tým kvalitních spolupracovníků. Byli mezi nimi i výtvarníci, jejichž výstavy „nebyly povolovány“. Od roku 1972 se Alvovi podařilo registrovat jako „svobodný umělec“, což bylo privilegium v době, kdy každý měl „právo na práci“, rovnající se přikázané „pracovní povinnosti“. Tvůrčí svoboda, byť v navenek nesvobodném období, umožnila autoru nejprve duševně, a později i fyzicky se odpoutávat od Pardubic. Samotný fakt „registrace“ dával obživu a prostředky na vlastní tvorbu. Výstavní prezentace ale byla oficiálně možná jen v případě „udělení povolení“, což u „problémové“ skupiny pardubických umělců již nebylo možné. Vyloučeno bylo i „členství“ v jediném oficiálním uměleckém spolku, které si vyžadovalo „nezávadnost“ dosavadní tvorby a „politickou angažovanost“ v takto nastaveném režimu. Alva i v 60. letech své práce prezentoval zřídká, obvykle se skupinou agilnějších přátel. Prezentace, na které si Alva zval přátele, se odehrávaly v jeho pardubickém ateliéru a později, obvykle u příležitosti narozenin, v létě v Polní Chrčici na travnatém dvorku rodného statku, který se stával jeho ateliérem, dílnou i depozitem. Kromě výtvarníků svého okruhu udržoval kontakty a sbíral díla těch, kdo patřili k jeho inspiracím. V pozůstalosti se zachoval portrét Odyssea, věnovaný Janem Bauchem, a konvolut grafik Bohuslava Reynka. Podobně jako většina „neoficiálních“ českých výtvarníků 70. a 80. let si Alva Hajn udržoval odstup od aktivit Charty 77, jejíž mnohé představitele si pamatoval jako režimní aktivisty. Stýkal se však s nezávislými intelektuály a umělci, kteří byli do různorodého disentu společenskými okolnostmi zatlačeni. Alvovým přítelem i autorem části neocenitelných dokumentací stal Bohdan Holomíček. Jeho pozici byla nejbližší Jazzová sekce, jejíž kolekce Minisalon z roku 1984 se zúčastnil prostřednictvím Josky Skalníka. Objekt Černobílé zaplnění je významným chronologickým bodem v Alvově díle, manifestuje jeho názor, který již nahradil malbu objektem a barvu nebarvou.

Ne všechny proměny v kulturním světě přelomu šedesátých a sedmdesátých let byly politické, některé by proběhly tak jako tak. Patří mezi ně posun zájmu od malířství k objektu a relativizace malby jako takové vlivem nástupu konceptualismu. Zatímco ve svobodném světě umělci za novými trendy obvykle sami šli, u nás k nim byli mnohdy dohnáni. V době, kdy „neoficiální“ umění vznikalo jen v ateliérech bez nároku na vystavení, většina malířů reagovala na optimistickou stranickou směrnicí ideovým i praktickým odklonem od obrazu ke kresbě a objektu. K tomu došlo u Alvy Hajna až v 80. letech. Barevná a geometrizující askeze se v jeho díle kolem roku 1970 projevila, nicméně vlivem intimního dramatu se zájem od konstrukcí a filozofií přenesl k tělesné, figurální, barevné a gesticky uvolněné malbě.

Stále rozsáhlejší a svobodnější kompozice se v 70. letech zbavily temných nánosů a začaly v nich dominovat základní barvy - červená, bílá, černá, žlutá. Témata volně přecházejí od krajinných po erotická až sexuální, z tělesných symbolů se stává nová krajina. Vedle barokně flamboyantního tvarosloví se však na přelomu 60. a 70. let projevuje v díle Alvy Hajna geometrizující tendence. Ostrá barevnost obrazů té doby je v českém umění neobvyklá, takové obrazy jsou považovány za „nevýtvarné“. Obdobu najdeme obvykle u osobností světových - v USA u Julese Olitského, včetně témat krajinářských, tendenci k „bílému obrazu“ u Roberta Rymana. Překvapivě blízké je pojetí svobodného, gestického „antimalířského“

projevu u Alvova vrstevníka, Němce Petera Jörg Splettlössera (nar.1938), který se k němu ovšem propracoval zcela opačně, od minimalismu, až v 80. letech.

V období 1969 - 1973 navazují na erotické a náboženské monumenty 60. let řady menších, znakových obrazů s erotickými tématy, torza se zvýrazněnými pohlavními znaky, případně umístěná do noci s měsícem. Výrazně se posiluje formální téma cyklického, jednotně upraveného a malířsky pojednaného formátu, které umožňuje koncentraci na jemné významové a formální rozdíly. Formátová a materiálová rozrůzněnost, typická pro Alvova 60. léta, charakterizuje téma kříže s plamenem či postavou. Autor si ve využití podkladových materiálů nečiní zábran a neváhá sáhnout i po malířském pojednání starých vrátek od chléva.



Od roku 1968 se stává nosným tématem chrčická neobarokní kaplička Nejsvětější trojice z roku 1878. Patrně k začátku cyklu patří sololity v nadživotní velikosti, v nichž se jednoduchá stavba mění v kosmický vertikální monument. Tato datace vychází z rodinné tradice, kladoucí do roku 1968 rozsáhlé pohledy na Chrčici, jejichž tvarosloví je obdobné. Odpovídá i tendence k formálnímu oproštění tématu, v němž již jde o vertikály ve stříbřitě bílých odstínech. Ty přecházejí ve tváře, obvyklé v první polovině sedmdesátých let, anebo v "kosmickou šterbinu", otvírající se i v dílech celé řady metafyzicky založených umělců, jak rozeznal v studii Kosmické vejce z roku 1975 František Šmejkal. V Hajnově díle nebývalá barevná redukce do šedých odstínů má analogii v tendenci k "bílému obrazu" u celé řady českých malířů té doby.

Mezi roky 1968 - 1972 se hlásí obsáhlý cyklus sololitů s tématem Polní Chrčice. Vervním projevem se podařilo prorazit formalismus raného neokubizujícího cyklu kreseb z konce 50. let. Obvykle nevelké obrazy na sololitu nebo plátně zpodobňují dramaticky rozvolněnou vesnici a zahradu, nad kterými dominuje kaplička nebo kříž. Nový je důraz na atmosférické jevy, oblaka, západy slunce. O polabských bouřkách" mluvil Alva Hajn se svým dávným přítelem Janem Kubíčkem, který do Polní Chrčice od dětství zajížděl. K tématům z nových chrčických obrazů se autor ještě jednou vrátí ve strukturách. Princip konkrétního východiska, které se záhy změní v čistou abstrakci, provází Hajnovu malbu 70. let pravidelně. Kromě mileneckých cyklů různé úrovně vznikají takto především portréty. Mezi nimi vyniká malá řada sololitů, které se na první pohled hlásí spíše k zobrazení kosmických a oblačných efektů nad Chrčicemi. Základním cyklem portrétů je však několik nadživotních podobizen z doby kolem roku 1975. Kromě autoportrétu a portrétu herečky jsou na nich gestickým, nervním rukopisem a ve formě geometrizující kompozice zpodobněni Alvovi přátelé - Jiří Lacina, Bedřich Novotný, Josef Procházka a režisér Petr Vosáhlo, který dialogy s přáteli včetně Alvy vypsál v knize Dva umělci na dědině. Existují i snímky Bohdana Holomíčka z roku 1982, na nichž jmenovaní včetně autora pózuji se svými portréty. K cyklu patří i řady menších studií s dalšími portréty a autoportréty, a téma portrétu proniká i do dekorativní betonové stěny na pardubickém sídlišti Dubina z roku 1973 a do hravých betonových plaket na návsi v Polní Chrčici z doby kolem roku 1975. Ke zcela volné kompozici směřují portréty hereček a především cyklus Piková dáma z doby kolem roku 1975, v němž se nosným prvkem stává horizontála, vertikála a křivka značící úsměv. Možnosti dynamického tématu smíchu nabízí malířské dílo italských futuristů.

Velkým tématem let 1975 - 1978 se stali Milenci. V téměř heroickém zaujetí vzniklo několik formátově i stylově homogenních řad obrazů na sololitech. Ve velkých obrazech milenců postavy přecházejí do dematerializovaných abstrakcí a patří díky vypracovanému a odstíněnému projevu s pastami i lazurami k vrcholu Alvova malířského díla. Vznikají také četné variace na téma "Ostrov Lesbos", laděné obvykle do ohnivě červené barvy, celé řady Milenců, Milenců v krajině. Ve druhé polovině sedmdesátých let je zjevný návrat pastóznějších, barevně strukturovaných ploch, jak jinak, než opět v abstrahovaném tématu Milenců. Stély Slunce a Měsíce z roku 1978 vcelku spolehlivě datují menší cyklus Milenců s hvězdičkami. Paralelně probíhá celá řada variací v menších formátech, na akrylech, s využitím kresby barevné vrstvě.

Na konci sedmdesátých let jako kdyby autor cítil vyčerpanost tématu Milenců, pustil se s obvyklou vervou do nového formálního experimentování. Sáhl k němu již kolem roku 1972 v cyklu devíti diagonálně posazených čtverců, olejů na plátně o formátu přesně metru čtverečního. Obrazy byly deponovány v klasické poloze, navíc mezi stejnými formáty, takže jedině stopy stékajících barev a fotodokumentace, někdy s hrdým autorem v popředí, umožnily cyklus identifikovat. Tématicky se váže k erotickým scénám, milencům v krajině s měsícem, jde však o gesticky i barevně svobodné kompozice. Po období zaujetí tématem se k experimentování někdy kolem roku 1978 Alva vrátil. K této době se váží pokusy s "obráceným formátem", čili s malbou na rubu obrazu, kdy stará témata Ukřižování, portrétů, milenců slouží jen jako záminka. Heroická éra malby končí obtížně dešifrovatelnými, nadživotně velikými sololity temných barev s okrovými a černými liniemi z let 1978 - 1979. Obrazy jako obvykle nejsou signovány ani datovány, jejich správnou polohu ze rekonstruovat jen z dokumentárních snímků. Pokud je v nich

znatelná lidská figura, pak je to klam, jak nám sám autor sugeruje při zdokumentované prezentaci v Polní Chrčici.



4. Panoráma s dominantou (1979 - 1982)

Již v dřívějším Alvově díle se čas od času objevovala snaha o redukci na horizontálu, vertikálu, křivku. Bylo tomu tak na konci padesátých let, o deset let později v Křížích a Kapličkách, a dokonce i v portrétech první poloviny let sedmdesátých. Obrazy té doby již směřují k oproštění od optické reality, kterou ovšem dokáží sugestivně navozovat. Téma „kapličky“ a „rybníčku“ je zaměněno tématem „Horizontály s dominantou“. Množství akvarelových a tušových kreseb z doby před rokem 1980, pracujících s jemnou až něžnou, a zjevně přírodní barevností, je předstupněm k řadě emailů, buďto modrých, anebo červených a černých, v nichž jsou geometrické prvky vyryty do mokré barvy. Snad v té době vznikají dlouhé cykly černých emailů, které jsou strukturálně rozrušovány, drásány, a řadí se již k tvorbě objektové.

Cyklus brilantních miniatur "panoráma s dominantou" má jako vždy paralelu ve velkých sololitech. Někde se autor dotýká tehdy často traktovaného konstrukčního prvku "šikmých pruhů" , obvykle však obsedantně pojednává své téma. Tyto obrazy sice vycházejí z pravoúhlé geometrie, cézannovsky vychýlené, nicméně navozují vjem vodních hladin, někdy dokonce blízkých Kupkovým obrazům na přelomu k abstrakci. Tato asociace je zdůvodněna v doprovodných kresbách, v nichž se vertikála obohacuje o základní znaky, známé z obrazů chrčické kapličky, a horizontála splývá s plochou, upomínající vodní hladinu. Sám autor téma vysvětloval jako inspiraci horizontem hajnovské zahrady. Toto ikonografické téma se objevuje v jeho tvorbě malířské a kresebné v padesátých letech, v obrazech počátku let sedmdesátých a patrně i v ve strukturálních reliéfech let osmdesátých. Již téma „Zahrada v díla Alvy Hajna“ by stálo za samostatnou výstavu.

Vedle krajinné souvislosti mají "horizontály s dominantou" ještě jeden zdroj, kterým je lidská postava, respektive hlava. Prokazují to zase početné kresby i pozdější objekty, v nichž se "hlava" z geometrických

prvků opět vynořuje. Kolem roku 1979 vzniká také cyklus asi třiceti "hlav" na sololitech, v nichž na identickém formátu v bytelné řemeslné úpravě figurují olejomalby na emailech v široké škále od ostré barevnosti k černé a bílé, od zjevných "hlav" k jejich redukci na zmíněné geometrické prvky. Jako extenzi tohoto tématu lze brát "zkřížené diagonály" na Alvovi stále milejším minimalistickém čtvercovém formátu.



5. Negace barvy, negace obrazu (1982 - 1991)

Počátku osmdesátých let patří „Oboustranné obrazy“ formátu 120 x 120. Jednoznačně vznikly v jediném tvůrčím vzepětí, vycházejí z malby na plátně, postupně však do sebe integrují štěrk a další materiály, stávají se reliéfy, pojednanými dále barvou. Někde jde téměř o monochrom, někde o dvě plochy, navozující sugestivní pocit krajiny, někde o oválné útvary, logicky vycházející z dříve obvyklého pojetí figur. Přechod od dramatické barvy, pracující s kontrasty a nikoliv s harmoniemi, k černé a bílé struktuře, který se projeví v dalším díle, není v českém umění neobvyklý. Tímto směrem jdou někdy umělci, kteří ze zdravotních důvodů nemohou pracovat s tradiční olejomalbou. Svůj pravý výraz v gestické kresbě našla takto v 60. letech Olga Karlíková, ke kresebným strukturám, dospěla v pozdním sochařka Eva Kmentová. Zatímco u nich k barevné redukci došlo z vnějšího popudu, u Alvy Hajna je to zjevně výtvarný proces. Paralela s Kmentovou je ovšem bližší v přechodu ke strukturám papírovým, protože také Alva Hajn byl nemocen a v posledním období na konci 80. let již s těžkými objekty nemohl pracovat.



Cyklus oboustranných obrazů přechází plynule a logicky do sádrobetonových struktur, jejichž téma se váže ke strukturám kovovým, dřevěným, papírovým. Patrně ještě roku 1982 vznikají malířsky pojímané reliéfy, někdy fontanovsky prořezané. Od roku 1983 se Alva Hajn prezentuje černou a bílou, anebo také přírodní, popelovou, písečnou strukturou. K malbě na plátně se však ještě vrací roku 1987 ve čtvercových černobílých obrazech, někdy upomínajících Emilia Vedovu. Jejich gestická elegance, spojení kresby a malby, linie a plochy, činí z nich atraktivní část Alvova díla. Přesto obdobně čtvercové práce z doby kolem roku 1979, lineárně pojaté "Hlavy" jsou těmto obrazům více než předobrazem. Jako kdyby se malba Alvy Hajna v absolutní materiálové i formální redukci dostávala v 80. letech k vlastní negaci. Černé a strukturální obrazy a objekty vytvořily závěrečnou Alvovu instalaci na půdě v Polní Chrčici v době, kdy již autor nemohl malovat a pracoval jen s papírovými objekty.

Obrazy uspokojovaly Alvovy touhy po monumentální, umělecky autentické realizaci, k jaké při obvyklých architektonických zakázkách nedostal příležitost. Malířská tvorba pomohla umělecky přežít šedesátá léta, v jejichž omezené svobodě celá řada exponovaných umělců sklouzla do dobového dekoru. Malířská tvorba let sedmdesátých je návratem k sobě samotnému, mladistvé sebezpytování padesátých let vystřídal otevřenost a citlivost vůči sobě i vůči krajině. Srůstání s rodnou Polní Chrčicí je dokumentováno

stále volnějším a formálně i barevně jednodušším malířským projevem. Závěrečná objektová tvorba znamená již oproštění od vlastní tělesnosti a ztotožnění s krajinou. Alva Hajn důsledně a všestranně v průběhu svého relativně krátkého života zkoumal možnosti malovaného obrazu, barvy, malířské hmoty, dokázal jich využít, dostat se na hranice a ty překročit. Pečlivě nainstalovaný depozit posledních prací na půdě chrčického statku působil jako dlouhá cesta tunelem, na jehož konci bylo světlo? Anebo barva?

Pavel Ondračka, leden - březen 2006

Fotografie Jan Adamec