

# MIKULÁŠ MEDEK A EMILA MEDKOVÁ: STÍNOHRY OBRAZŮ, TEXTŮ A FOTOGRAFIÍ<sup>1</sup>

PAVLÍNA VOGELOVÁ



## Mikuláš Medek and Emila Medková: Shadow plays of the Paintings, Texts and Photos

**Abstract:** The present article is dedicated to the painter Mikuláš Medek (Ivan Medek's brother) and the photographer Emila Medkova (née Tláskalová) presenting an image of their work in the cultural and social context of the second half of the 20th century. It brings to the viewer's eye Mikulas Medek's artistic and literary creations – influenced by surrealism as well as artists and poets around Karel Teige – and his way to later art currents such as existentialism, abstraction and imagination. The article further presents Medek's art works on public and religious objects and focuses also on the reflection of his personality from the point of view of the generational and contemporary criticism. Emila Medková is a representative of imaginative, surreal, unmanipulated photography. She is one of the most important Czech women in photography after World War II.

**Key words:** Mikuláš Medek – Emila Medková – Rudolf Medek – fine arts – photography – surrealism – First Czechoslovak Republic – World War II – communism – the second half of the 20th century

**Contacts:** Mgr. Pavlína Vogelová, Národní muzeum, Oddělení novodobých českých dějin, Václavské nám. 68, 115 79 Praha 1; pavlina\_vogelova@nm.cz

*„Nic není hodno více našeho zájmu a zkoumání než ne-  
tečná, úděsná, absurdní a ke všem otázkám našeho já lho-  
stejná realita. Je to realita, která prosakuje vrcholnými díly  
moderního umění. Není to autonomní, nehybná a mrtvá sku-  
tečnost, viděná kolem a obklopující naše matoucí a třesoucí  
se subjekty. Je to realita viděná celým naším tělem. Je to rea-  
lita jsoucna. Je to realita nicoty, je to realita v nás?“<sup>2</sup>*

## Úvod

Mikuláš Medek i Emila Medková (rozená Tláskalová) patří k důležitým osobnostem, které se účastnily formování a směřování českého výtvarného umění a fotografie ve druhé polovině 20. století. Přestože jsou z jejich celoživotního partnerského a manželského soužití patrné oboustranné vlivy a vzájemné impulzy, každý ke svému uměleckému projevu přistupoval s vlastní tvůrčí představou. Jestliže v případě fotografky Emily Medkové byla, a i s časovým odstupem je, její umělecká rovina surrealisticky laděných fotografií nezpochybnitelná a vysoce ceněná, dílo Mikuláše Medka, přestože se těší zájmu aukčních síní, není z pohledu současných kunsthistoriků přijato zcela jednoznačně. Medek byl svými generačními vrstevníky většinou vnímán jako dominantní, důležitá, až glorifikovaná osobnost umělecké výtvarné scény. S odstupem času, s možností celkové percepce vývoje umění druhé poloviny 20. století v komparaci s děním ve společnosti, se u Mikuláše Medka vznáší řada pochybností, které se vyrojily především bezprostředně po uvedení retro-

spektivní výstavy v pražském Rudolfinu v roce 2002. Vystává otázka, jak a proč se liší názory generačních historiků umění od současného pohledu z odstupem.

Cílem této práce však není kritika tvorby a uměleckého vývoje Mikuláše a Emily Medkových. Smyslem je zasadit jejich umělecké přístupy do celospolečenského, sociokulturního rámce poválečných surrealistických tendencí a především doplnit mozaiku portrétů osobností rodiny Medkových do monotematického čísla věnovaného Mikulášovu bratru Ivanu Medkovi.

## Infantilní krajina Mikuláše Medka

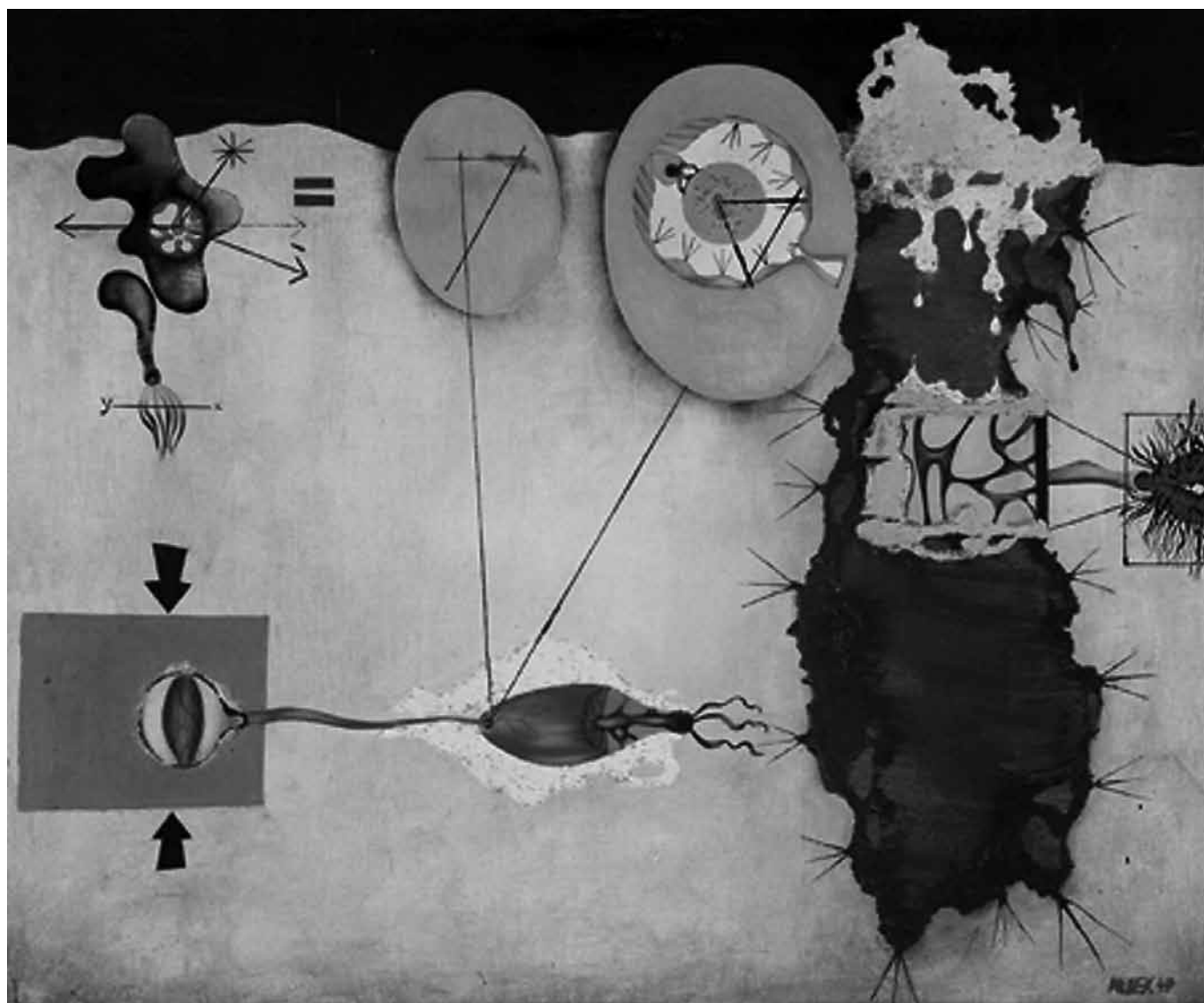
Dětství Mikuláše Medka (3. 11. 1926 – 23. 8. 1974) a jeho o rok staršího bratra Ivana Medka (13. 7. 1925 – 6. 1. 2010) rozhodně nebylo standardem a je evidentní, že následně se každý z nich se svými zážitky vyrovnával po svém. Mikuláš je vtiskl „průnikem psychických událostí do labyrintu materiálu“<sup>3</sup> svých imaginativních a existencionálních pláten a textů, Ivan se zaměřil na muzikologii, hudební publicistiku a novinářinu.

Oba vyrůstali v rodině legionářského spisovatele, účastníka legií na ruské frontě na Ukrajině a na Sibiři, kontroverzního meziválečného prominentního příslušníka armády Rudolfa Medka (8. ledna 1890 – 22. srpna 1940). Rudolf Medek patřil k nacionalisticky pravicovým legionářům a po první světové válce zastával významné funkce na Ministerstvu národní obrany a v Generálním štábu armády. Díky nepřímému příbuzenskému poměru s Tomášem G. Masarykem

<sup>1</sup> Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2016/28, 00023272).

<sup>2</sup> Mikuláš MEDEK, *Texty*, Praha 1995, s. 125.

<sup>3</sup> Antonín HARTMANN – Eva KOSÁKOVÁ MEDKOVÁ, *Mikuláš a Emila Medkovi. Souvislosti*, Litoměřice 2007, s. 86.



Mikuláš Medek, *Infantilní krajina II*, 1947. Soukromá sbírka.

skrze svou manželku Evu Medkovou-Slavičkovou (1895–1953) zároveň náležel i do širšího okruhu společenství Hradu.<sup>4</sup> Ačkoliv si Rudolf Medek Masaryka vážil, názorově se s ním značně rozcházel.<sup>5</sup>

V roce 1920 se Rudolf Medek stal ředitelem Památníku odboje, od roku 1929 přejmenovaného na Památník osvobození na Vítkově, a v letech 1929–1939 zde spolu se svou rodinou žil ve služebním bytě. Vítkov se stal prostorem četných návštěv tehdejší politické a kulturní elity prvorepublikového Československa a odehrávaly se zde četné oficiální i neoficiální debaty o politice a kultuře, kterých byli oba synové, coby děti, často přímo i nepřímí účastní.<sup>6</sup> Ivan Medek toto období ve svých vzpomínkách komentuje: „Na podzim 1929 se stěhujeme na Žižkov do Památníku. Je tam asfaltový dvorek s kouskem trávy. V rohu pod prkennou stříškou mezi smetím a mrtvolkami malých ptáčků je kamenná busta Jana Žižky z Trocnova. [...] Na druhé straně dvorku je alekára. Dvoukolka, vydávající velký hřmot. Později vyrábíme

karbidové bomby. V tom je Mikuláš na prvním místě a jeho výbuchy připravují o nervy poklidné archivní legionáře, kteří už dávno zapomněli na Sibir a bolševiky, protože si myslí, že je vše v pořádku.“<sup>7</sup>

Po onemocnění Rudolfa Medka ve druhé polovině třicátých let procházela rodina traumatickým obdobím. Schylovalo se k druhé světové válce a na podzim 1939 byl Rudolf Medek hospitalizován. Když v srpnu 1940 gestapo zabralo Památník, byla rodina Medkova nucena přestěhovat se do smíchovského bytu na Janáčkově nábřeží č. 49. Záhy po přestěhování 22. srpna 1940 Rudolf Medek umírá.

Obecně, bezprostředně po první světové válce panovala na české politické i umělecké scéně zapálenost a bouřlivé debaty intelektuálů se zpočátku nesly v atmosféře perspektivy svobodného směřování země. Až do poloviny třicátých let byl oficiální vztah Československa vůči ruskému bolševismu, na základě Masarykových osobních zkušeností s politickými praktikami Lenina, kategoricky odmítavý. Postupně

<sup>4</sup> Eva Medková byla dcerou impresionistického malíře Antonína Slavička a nevlastní dcerou Masarykova syna Herberta Masaryka.

<sup>5</sup> Ivan MEDEK, *Děkuji, mám se výborně*, Praha 2005, s. 16.

<sup>6</sup> Katya KOCOUREK, *Čechoslovákista Rudolf Medek, politický životopis*, Praha 2011, s. 126–128.

<sup>7</sup> Ivan MEDEK, *Život s Mikou*, in: Mikuláš MEDEK, *Texty*, s. 288–289. Vzpomínky Ivana Medka pro monografii o Mikuláši Medkovi z roku 1978.

však po celou druhou polovinu třicátých let sílil obrat k angažovanosti člověka. Citelné bylo rostoucí politické napětí, stejně tak i horlivé diskuse intelektuální levice o otázkách angažovanosti umění v souvislosti s idejemi socialistického realismu po 1. sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě roku 1934. Karel Teige prosazoval vizi „absolutní objektivity a esenciální formy pro detailní průzkum sociálních jevů“.<sup>8</sup> Umělecká generace narozená před rokem 1935 byla většinou spojena s politickou levicí a i po druhé světové válce měla příklon na meziválečnou avantgardu navázat.

### Směřování k malířskému plátnu a fotografickému obrazu

Hovoříme o období druhé světové války a bezprostředně po ní, se kterým byly spjaty začátky i zrání umělecké tvorby malíře a literáta Mikuláše Medka a fotografky Emily Medkové, rozené Tláškalové (19. listopadu 1928 – 19. září 1985). Generace Mikuláše Medka a Emily Medkové se během svého života dostala do soukolí několika geopolitických změn. Narodili se za první republiky, dospívali během druhé světové války a po válce čelili dozvukům války a nastupujícímu komunismu ve víru zákazů, osobních represí, nsvobody, policejního dohledu či udávání nepohodlných osob v totalitním státě. Citelně se to projevilo v kritických letech 1945, 1948, 1951 a 1968.

Původně Mikuláš Medek inklinoval k přírodovědným oborům, zajímal se o biologii a botaniku. V roce 1938 začal Mikuláš studovat na Akademickém gymnáziu v Praze a se zájmem zkoumal, pitval a dopodrobna intenzivně kreslil rostliny a zvířata, aby záhy přes obrazy dědečka Antonína Slavíčka rozšířil svůj zájem o výtvarné umění. Za podpory matky přestoupil v roce 1942 z gymnázia na Státní grafickou školu v Praze do třídy profesora Karla Müllera, který zde vyučoval volnou grafiku, kresbu a malbu. V témže roce začala na stejné škole studovat také Emila Medková (rozená Tláškalová), pozdější Mikulášova životní i tvůrčí partnerka.<sup>9</sup> Ve škole se ale v té době míjeli.

Emila studovala fotografii ve třídě Josefa Ehma. Po dvou letech však musela studium přerušit, když byla v roce 1944 totálně nasazena a pracovala jako pomocná laborantka ve filmových laboratořích AB Barrandov. Zde se Emila potkala s Dagmar Hochovou, Jánem Šmokem a Josefem Lehoučkem, který ji později seznámil s Mikulášem Medkem. Zpět na grafickou školu, opět do třídy profesora Josefa Ehma, se Emila vrátila až po válce. Jako fotografka získala Medková od Josefa Ehma a Jaromíra Funkeho vynikající základ nejen pro živnostenskou fotografii, ale především pro své vlastní umělecké uchopení fotografického obrazu. Při výuce dle učebních osnov inspirovaných Bauhausem byl kladen důraz na dokonalost fotografie jak po stránce technické, tak formální, kompoziční i obsahové.

Po studiích pracovala Medková postupně jako fotografka v Ústavu lidské práce, ve Výzkumném ústavu bezpečnosti

práce ROH a v Psychologickém ústavu Univerzity Karlovy. Seznámením s Mikulášem Medkem získala další důležitou inspirační platformu, díky níž začala postupně nalézat svoje celoživotní téma struktur, hmot a otisků. Jevišťem pro fotografii se jí staly zdi. Inspirace a vlivy vstřebávala také od Karla Teigehe a Jindřicha Štýrského a surrealistický přístup Emily Medkové se promítl do celého jejího díla. Patrná je ale i zpětná vazba vlivu Emily na Mikuláše, který často využíval prvky, náměty z fotografií Emily do svých malířských kompozic. Mimo svou uměleckou tvorbu Emila dokumentovala také výtvarná díla svých přátel, to znamená kompletní dílo svého manžela Mikuláše Medka, stejně tak i Zbyňka Sekala, Josefa Istlera, Libora Fáry, Stanislava Podhrázkého, Jana Koblasu, Jana Kotíka, Roberta Piesena, Čestmíra Kafky, Karla Malicha, práce sester Válových, Olgy Karlíkové, Richarda Fremunda nebo Pavly Mautnerové. Zpracovala fotografickou dokumentaci samostatné výstavy Libora Fáry v Galerii Československého spisovatele v roce 1957 nebo skupiny Máj 57 v Obecním domě. Na základě pozvání Libora Fáry fotografovala i divadelní inscenace, např. Josefa Topola, a samozřejmě portréty svých přátel, např. Mikuláše Medka, Dagmar Hochovou, Libora Fáru, Annu Fárovou, Evu Švankmajerovou a řadu dalších.<sup>10</sup>

Totálnímu nasazení se nevyhnul ani Mikuláš Medek, který skončil v letacím družstvu Dorka. Mikuláš Medek se po válce již na grafickou školu nevrátil. Začal studovat na Akademii výtvarných umění u profesora Karla Mináře a jeho výtvarný projev zpočátku vycházel spíše z kubistických vlivů. Když se na akademii setkal s Liborem Fárou, bezprostředně se napojil na okruh skupiny spořilovských surrealistů. Byl to okruh lidí, který se na Spořilově formoval už za války. Patřil k nim syn Jaroslava Havlíčka Zbyněk Havlíček, samozřejmě Libor Fára, Anna Fárová (tehdy Šafránková)<sup>11</sup> nebo Robert Altschul.<sup>12</sup> Toto seskupení mladých lidí četlo a nadšeně diskutovalo o knihách Bretona, Aragona, Freuda apod. Anna Fárová měla přes svého otce Miloše Šafránka<sup>13</sup> přístup k francouzské literatuře a francouzština byla pro ni druhým mateřským jazykem. Její propojení se spořilovskou skupinou bylo tedy logické a s nadšením vítané, když svým surrealisticky zapáleným přátelům překládala aktuální francouzskou literaturu.

V období studia na Akademii výtvarných umění začal Medek malovat své první surrealistické biomorfí obrazy. Jeho zájem se zaměřoval na orgány, tkáň, zajímaly ho konfigurace absurdních biologických procesů. Zásadní nasměrování Medkovy tvorby ale přišlo až po jeho přestupu na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze v roce 1946. Nejprve studoval u Františka Muziky a po roce přešel do ateliéru Františka Tichého, kde potkává Zbyňka Sekala, Stanislava Podhrázkého a Josefa Lehoučka, který jej propojuje s Emilou Tláškalovou. Začíná se utvářet okruh lidí, mezi nimi i spořilovské jádro, kteří se záhy přes Vratislava Effenbergera napojí na Karla Teigehe. Mimo to se okruh Medko-

<sup>8</sup> Drahomíra a Štěpán VLAŠÍNOVI (eds.), *Prameny. Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře*, Praha 1978, s. 356.

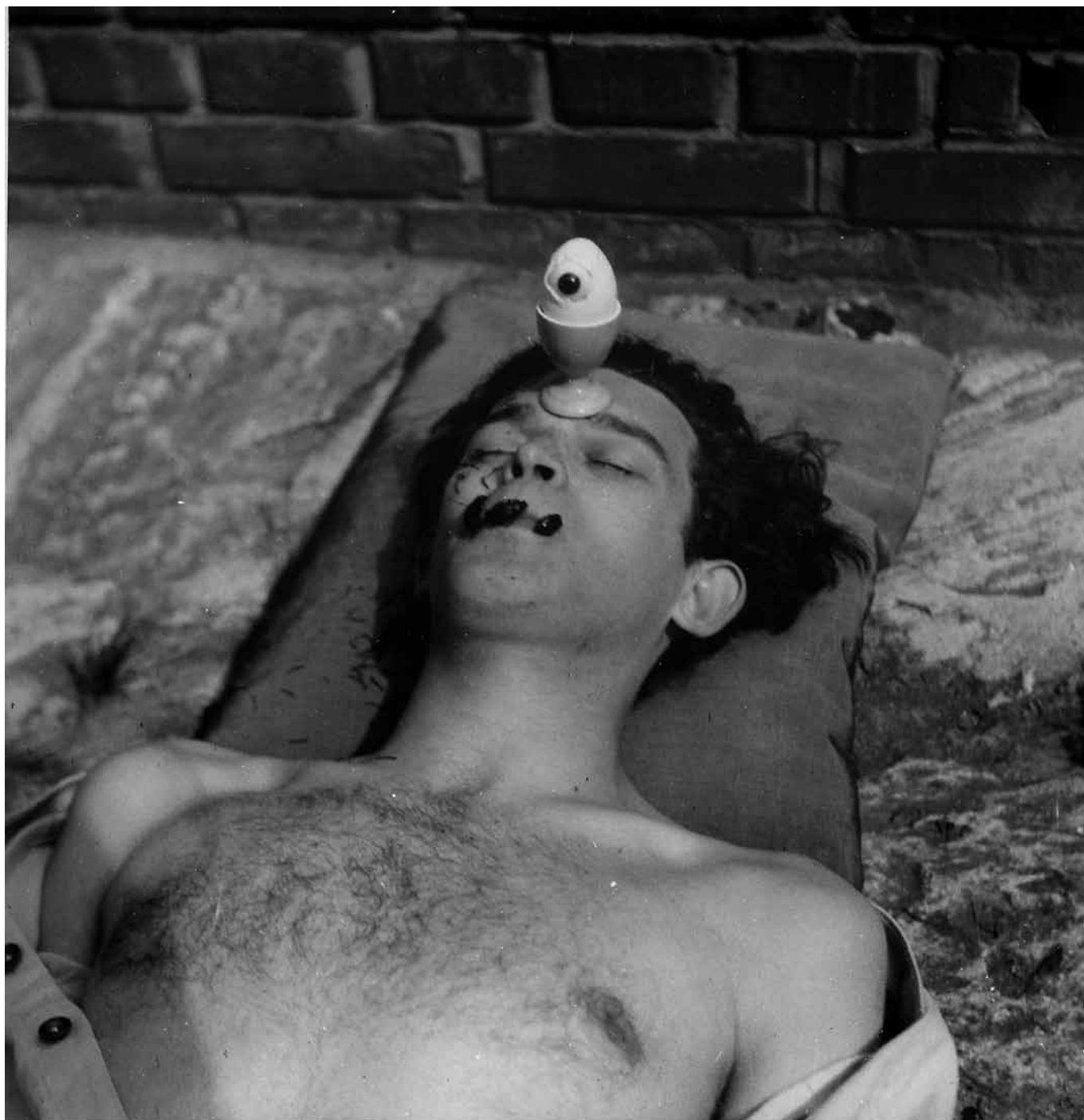
<sup>9</sup> Emilie Tláškalová se narodila 19. listopadu 1928 v Ústí nad Orlicí, otec byl typografem, matka švadlenou. V roce 1931 se rodina odstěhovala do Benešova u Prahy a následně v roce 1934 do Prahy.

<sup>10</sup> Antonín HARTMANN – Eva KOSÁKOVÁ MEDKOVÁ, *Mikuláš a Emila Medkovi*, in: *Souvislosti*, Litoměřice 2007, s. 82–90.

<sup>11</sup> Anna Fárová, rozená Šafránková (1. 6. 1928, Paříž – 27. 2. 2010, Jindřichův Hradec).

<sup>12</sup> V roce 1942 zahynul v koncentračním táboře v Treblince.

<sup>13</sup> Miloš Šafránek působil od roku 1919 na Ministerstvu zahraničních věcí a v letech 1927–38 pobýval jako diplomat v Paříži, kde mimo jiné významně podporoval českou kulturu.



*Emila Medková, Vajíčko, 1949. Soukromá sbírka.*

vých přátel rozšiřuje také o Vladimíra Boudníka, Bohumila Hrabala, Ivo Vodseďáka nebo Jiřího Koláře.

Po komunistickém převratu 1948 byl Mikuláš Medek vyloučen ze školy. Zavládla manipulace, represe, strach, uniformovanost. Medek byl přinucen k manuální práci v pražské Škodovce, rozvádí se se svou první ženou Gabrielou Dvořákovou a příležitostně dělá propagační nebo knižní grafiku. Dostávají se u něj těžké deprese. Přímý pozorovatel Medkovy umělecké tvorby Vratislav Effenberger nahlíží na Medkova ranou práci jako na „posun magického objektu z iluzivní trojdimenzionality surrealistické předmětnosti, po-  
citované jako příliš narativní, k jeho vnitřnímu znehybnění,

k jeho sblížení s proudem nevědomých představ.“<sup>14</sup> Odráží dobovou atmosféru poválečných let. Medek sám v sobě zpracovává podvědomé zážitky, hledá sugestivní rovinu pro vyjádření imaginativního svědectví, ve kterém dominuje doba poznamenaná silami krutého ničení, polaritou dobra a zla, lidskosti a bestiality, konstrukce a destrukce.

#### **Surrealismus a zvěrokruhy**

Umění se velmi podstatným způsobem podílí na socio-kulturní a politické formaci ve společnosti. S koncem druhé světové války a v důsledku zásadních změn společenského

<sup>14</sup> Vratislav EFFENBERGER, *Mikuláš Medek*, Praha 2002, s. 14.

klimatu v atmosféře rozpouštějícího se fašismu a nacismu, zvolna přecházejícího do přitvrzujícího bolševismu, procházelo i seskupení českých surrealistů proměnou a značným názorovým rozkolem smýšlení. Přispěl k tomu i formující se meziválečný evropský surrealismus, který výrazně ovlivnil podstatnou část nastupující umělecké scény bezprostředně po druhé světové válce. Surrealistické tendence představovaly impulz a inspiraci v oblasti výtvarného umění, divadla, literatury, fotografie i filmu. Znamenaly izolovaný ostrov pro sebereflexi a vyjádření postojů, názorů na aktuální dění.

Předválečná, válečná i poválečná doba se v mysli surrealistických umělců promítla do asociací a jevů ve zdánlivě iracionálním kontextu, do metafor probouzejících smrtě a hurikány. Reagovali na stav doby a na stav své mysli. Kompozice, tektonika, perspektiva, linie, naznačená gesta, výrazy, pohyb, vnitřní rytmus, světla a stíny se proměňují ve skutečnosti vnímané výsostně vizuálně či literárně. Výsledkem těchto souvztažností je hodnota imaginativní podstaty silně determinovaná spiritualitou tak, jak ji uskutečňuje reálné bytí básnického obrazu. Vzniká tu psychologicky silný efekt pocitu pronikání do hloubky problému, myšlenky nebo situace. Transcendentní skutečnost nacházející se uvnitř obrazu je imaginací vztahu smyslu bytí k duchovní podstatě časoprostoru. Je esencí jak ve formě, tak v čistotě obsahu skrze subjekt tvůrce. Surrealisté prahnu po duševních stavech, při nichž se to, co je uloženo hluboko v mysli, může dostat na povrch. Jsou si vědomi problémů, které požadavkem snovosti skrývají. Výstižně atmosféru poválečného souboje uměleckého světa s politickým děním popisuje Hans Belting: „Obnova umělecké formy byla příslibem obnovy společnosti. V dějinné praxi se však harmonie názorů na umění a na svět, umělecké autonomie a společenské angažovanosti brzy bolestně rozpadly a tento rozchod vedl ke konfliktům, k jejichž vzplanutí docházelo v moderně stále znovu. Rychle se dospělo k poznání, že dějiny umění nejsou identické s dějiny sociálními a politickými, jakkoli s nimi neoddělitelně souvisejí.“<sup>15</sup>

Teigeho vrstevníci, kteří ve třicátých letech prosazovali surrealismus a kritizovali moskevské procesy, se již od surrealistických tendencí odpoutali nebo emigrovali (Toyen, Jindřich Heisler) a Teige se svým magickým surrealismem spolu s přítelem Závěšem Kalandrou<sup>16</sup> tu zbyli ze své generace de facto sami. Oba čelili represím a pronásledováním ze strany bolševiků. Teige se stáhl do ústraní, nicméně díky iniciativě Vratislava Effenbergera byl v propojení s mladou generací, která čelila mocenské diktatuře. Mikuláš Medek se s Teigem potkal v roce 1950. Od té doby až do jeho smrti se pravidelně setkávali ve smíchovské kavárně Westend v sestavě Karel Teige, Vratislav Effenberger, Josef Istler, Karel Hynek, Mikuláš Medek, Václav Tikal a Libor Fára. K okruhu tohoto společenství patřila i Emila Medková (tehdy ještě Tláskalová), Anna Fárová (za svobodna Šafránková), Gerda Istlerová a Marie Effenbergerová. Prostřednictvím Libora

Fáry sledoval zpovzdálí jejich počínání i surrealistický básník Zbyněk Havlíček.

Další surrealisticky orientované seskupení se vytvořilo okolo Egona Bondyho (Zbyněk Fišer) a Jany Krejcarové coby edice Půlnoc.<sup>17</sup> Bondy se s Effenbergerem a Teigem rozcházel v názorech. Stýkal se především s Mikulášem Medkem, Karlem Hynkem a Zbyňkem Sekalem, se kterými se dříve poznal v ateliéru profesora Františka Tichého na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Sám Tichý měl k surrealismu odpor, ale Medkovi, Sekalovi i Podhrázkému nechával velkoryse tvůrčí volnost. Svým vlastním explozionalistickým přístupem se k surrealismu připojoval i Vladimír Boudník a s Mikulášem Medkem vedli časté korespondenční debaty o umění.

Paralelně s malířským plátnem byl pro Medka důležitý i literární projev o stavu věcí a situací, které jej obklopovaly. Viz například jeho komentář *Slovo k vlastním obrazům* z roku 1949: „Úsměvy poledne, Snídaně, Magnetická ryba a Akvarium, výtvarně pojednané básnické objekty pořízené mnou v období celého minulého roku, vytvořily novou podobu magického realismu, navazující úzce na předcházející úsilí R. Magritta, Toyen, Dalího. V okamžiku, kdy jsem se rozhodl skoncovat s tímto výtvarným, spíše mimovýtvarným procesem konzumace konkrétní duality a měnnosti objektu, zastavuji se na okamžik na špičce pyramidy svého sebevědomí a tížadosti a očekávám výbuch deklasující nálože, která jak doufám, rozmetá mou stavbu natolik, že její trosky mě budou těšit víc, než mě trýznila celá stavba mé pýchy.“<sup>18</sup>

V průběhu roku 1950 seskupení okolo Teigeho a Effenbergera horlivě diskutovalo o kultuře, kumštu, politice a tvorbě všech zúčastněných. Jejich aktivity vyústily do nápadu vydávání sborníku *Znamení zvěrokruhu*. Každý měsíc jej editorsky připravoval jeden z tohoto společenství. Hned v lednu 1951 se přípravou prvního čísla ve znamení Vodnáře ujal Vratislav Effenberger a bezprostředně vyhlásil anketu věnovanou surrealismu. Odpovědi na otázky průběžně vkládal do jednotlivých čísel. První číslo ale věnoval především Karlu Teigovi a jeho studii o Jindřichu Štýrském. Vedle Effenbergera se ve sborníku objevily i texty Karla Hynka spolu s výtvarnými díly Josefa Istlera, Václava Tikala a Jana Kotíka. Mikuláš Medek s Emilou Medkovou a Liborem Fárou připravovali červencové číslo ve znamení Lva.<sup>19</sup> V tomto čísle bylo publikováno jednadvacet fotografií od Emily Medkové. Číslo připravované Karlem Teigem se neslo ve znamení Blíženců. Po smrti Karla Teigeho 1. října 1951 se ústřední osobností surrealistického hnutí stal Vratislav Effenberger a poslední desáté vydání *Znamení zvěrokruhu* ve znamení Štíra bylo věnováno jako pocta Karlu Teigemu. Všechna čísla byla vyráběna ručně jako originální exempláře s kolážemi a fotografiemi.

V lednové anketě sborníku *Znamení zvěrokruhu* Mikuláš Medek na otázku Vratislava Effenbergera „Proč píšete, malujete?“ reaguje: „Nemaluji, dávám ze sebe definice, tj. sna-

<sup>15</sup> Hans BELTING, *Konec dějin umění*, Praha 2000, s. 149.

<sup>16</sup> Závěš Kalandra byl obviněn ve zmanipulovaném procesu s Miladou Horákovou z velezrady a špionáže a odsouzen k trestu smrti, popraven byl 27. června 1950. Žádost o jeho milost tehdy podpořili Sartre, Camus, Beauvoirová i Breton.

<sup>17</sup> Stanislav DVORSKÝ, *Kavárna Westend 1947–1951*, in: Židovská jména, Praha 1995.

<sup>18</sup> Mikuláš MEDEK, *Texty*, s. 83.

<sup>19</sup> Lenka BYDŽOVSKÁ, *Surrealismus, existencialismus, explozionalismus*, in: Dějiny českého výtvarného umění, Praha 2005, s. 394–395.

žím se definovat pomocí výtvarných prostředků ty subjektivní a objektivní situace, které považuji za hodné zájmu.[...] Svoboda je moje příští vteřina se všemi možnostmi. Svoboda jsem já v příští vteřině.<sup>20</sup>

Jak Mikuláš Medek, tak jeho přítel Libor Fára a řada dalších z jejich okruhu vstoupili po válce do komunistické strany. Libor Fára ale na popud Anny Fárové ze strany záhy vystoupil a stejně tak i Mikuláš Medek. Po smrti Teigehe v roce 1951 se Medek začíná zcela odpoutávat od surrealistického období a tuto etapu komentuje: „Za surrealistu se nepovažuji.[...] Nejsem schopen věřit a nepoznávám, že by surrealismus, vybaven těmi prostředky, kterými vybaven právě je, byl s to definovat základní subjektivní a objektivní situaci, ve které se člověk a realita v nynějším matoucím světě ocitá.“<sup>21</sup> V tématech z tohoto období převládá sadismus, iracionalita, halucinace, když do obrazů vstupují břitvy, udice, vidličky, nože, šípy, šelmy. V prostoru plátna Medek promítá své vize psychických a snových představ. Koketuje s absurditou, temnými silami, úzkostmi v imaginaci s horečnatými, fantaskními stavy.

### Nahý v trní bez trní

Mikuláš Medek dále směřuje k existenciálnímu pojetí své tvorby. Do jeho obrazů začínají vstupovat figury. Medek kreslí a maluje podle živých modelů Emily, Anny Fárové a Anny Marie Effenbergerové. Ve figurální malbě dává Medek prostor biologickým a fyziologickým procesům, obnažuje stopy zraňování, bolesti, rozkladu. Jsou zde patrné vlivy Dalího nebo Ernsta.

Tvůrčí přátelství mezi Medkovými, Fárovými, Zbyňkem Havlíčkem a Josefem Istlerem se přenáší i do osobního života. Nepravdělně se k nim připojují básník Karel Hynek, Marcela Mazačová, Jan Kotík a další. Četná setkání probíhala u Josefa Istlera nebo v ateliéru Mikuláše Medka. Byl to okruh levicově smýšlejících lidí, ale se zřetelným odklonem od stalinismu a stahujících se do soukromí. Je patrné, že je surrealismus v jejich očích zklamal politicky. Bolševizace přiosťřovala. Mikuláš Medek se 12. září 1951 oženil s Emilou Tláskalovou a společně s Mikulášovým bratrem Ivanem a jejich matkou bydleli na Janáčkově nábřeží ve dvoupokojovém bytě, z toho jeden pokoj fungoval jako ateliér, stejně tak skýtal zázemí četným přátelským setkáním a debatám. Mikuláš Medek v té době trávil většinu času doma, nepracoval. Ve svém ateliéru se pokoušel malovat a psát, především se ale staral o dceru Evu (\*1. 4. 1952), zatímco Emila vydělávala nezbytné peníze na živobytí.

Emila Medková často spolupracovala s Liborem Fárou. Například v roce 1953 fotograficky dokumentovala divadelní hru tehdy mladého, začínajícího spisovatele Josefa Topola *Půlnoční vítr* v divadle E. F. Buriana, pro kterou Fára připravoval výpravu, kostýmy, programy i plakáty.<sup>22</sup> V letech 1953 až 1960 Mikuláš Medek i Emila Medková spolupracují na

vydávání sborníku *Objekt*. Jedná se o období Effenbergerových *Znamení zvěrokruhů*.

Mikuláš Medek dostával zakázky zřídka. Průlom nastává v roce 1955, kdy spolu se Stanislavem Podhrázkým a Zdeňkem Palcrem restauruje nástěnné fresky na budově hudební školy ve Strakoněch a jejich spolupráce pokračuje i při restaurování sgrafit na budově gymnázia v Klatovech. Příležitostně spolu s Josefem Istlerem malují poutače a propagační plakáty. Paradoxně tyto zakázky získávají přes sochaře Jaroslava Puchmerta, který tehdy pracoval v sekretariátu Ústředního výboru Národní fronty. Jak potvrzuje i Mikulášův bratr Ivan, často se jednalo o politické a agitací materiály, když Mikuláš zpracovával plakáty a poutače Gottwalda, Stalina, Lenina apod.<sup>23</sup> Roku 1957 se Medek seznamuje s Josefem Híršalem a Bohumilou Grögerovou, Janem Zábranou a Josefem Škvoreckým. Medek ilustruje knihu *Drazí zesnulí* Evelyny Waugh, zakázku mu sjednal Josef Škvorecký. V okruhu jeho přátel figuruje i Josef Topol a připojuje se i Václav Havel.

V roce 1956 vůbec poprvé se o Medkově tvorbě zmiňuje polský magazín zaměřený na výtvarné umění *Przegląd Artystyczny*.<sup>24</sup> Kromě Medka je zde v kontextu s českou výtvarnou scénou zmínka i o Istlerovi a Kotíkovi. O tvorbu Mikuláše Medka se zajímá teoretička a kritička umění Ludmila Vachtová, která prosadí překlad textu a publikování v českém časopise *Tvorba* v roce 1956.<sup>25</sup> O čtyři roky později je to opět Ludmila Vachtová, která se snaží Medka medializovat, když v roce 1960 publikuje v revue *La Biennale di Venezia* studii o pěti českých výtvarnících, vyzdvihuje Josefa Istlera, Jana Koblasu, Jana Kotíka, Zdeňka Sklenáře a samozřejmě Mikuláše Medka.

Medek v této době oficiálně nevystavuje, jeho práce jsou známé jen okruhu nejbližších přátel. Až v březnu 1958 se účastní dvoudenní studijní výstavy na Filozofické fakultě v Praze, kde vystavuje společně s Liborem Fárou, J. Istlerem, O. Janečkem a dalšími. Na této výstavě Ludmila Vachtová seznamuje Mikuláše a Emilu s kunsthistorikou Františkem Šmejkallem a Zdeňkem Felixem. Potkává zde i Jana Koblasu, se kterým se soukromě i pracovně propojil v následujících letech. Zásadní podíl na prosazování díla Mikuláše Medka měli také Bohumír Mráz a Antonín Hartmann.

### Jedovnice – Kotvrdovice – Senetářov 1963–1973

V letech 1962–63 probíhala rekonstrukce historického chrámového prostoru kostela sv. Petra a Pavla v Jedovnicích pocházejícího z let 1783–1785. V létě 1962 byl odstraněn hlavní oltář z roku 1822 a obraz patronů kostela, který maloval vídeňský malíř E. Pirchan. Oltář byl v havarijním stavu. V šedesátých letech působil v Jedovnicích duchovní správce, děkan František Vavříček. Ten vsadil na moderní, radikálně odlišné pojetí nové výzdoby kostela a pro realizaci si vybral Jana Koblasu, který si na pomoc přizval Mikuláše Medka, Josefa Istlera a Karla Nepraše. Jan Koblasa s Mikulášem

<sup>20</sup> Mikuláš MEDEK, *Texty*, s. 86.

<sup>21</sup> Tamtéž.

<sup>22</sup> Anna FÁROVÁ, *A pásly by se tam ovce...*, Praha 2010, s. 60–61.

<sup>23</sup> Dokumentární film: *Nemalují, své obrazy dávím* (Aleš KISIL, Česko, 2003, 57').

<sup>24</sup> Vycházel v letech 1946–1973.

<sup>25</sup> Ludmila VACHTOVÁ, *Jeden sám v čase nečase*, in: Mikuláš MEDEK. Uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění? Sborník z mezinárodního sympozia k dílu a osobnosti Mikuláše Medka, Praha 2002, s. 19–24.



Kostel sv. Petra a Pavla, Jedovnice. Foto: Pavlína Vogelová.

Medkem byli pověřeni vytvořením nového oltáře a úpravou presbytáře. Josef Istler zpracoval leptaná skla v oknech kněžiště a Karel Nepraš je autorem dvoudílného dřevěného zábradlí.<sup>26</sup>

Mikuláš Medek pro jedovnický kostel namaloval obraz *Kříž*. Vycházel ze svých dříve realizovaných cyklů obrazů *Maso kříže* a *Kříž železa* (1960–1962) a pojednává stavy existenciální úzkosti, ohrožení, zranitelnosti a pomíjivosti člověka, tedy oběť, ale i oslavení člověka. Mikuláš Medek k výkladu jedovnického oltářního obrazu *Kříž* uvádí: „Ústřední motiv obrazu je věčná a neměnná podoba kříže. Vnitřní stavba těla kříže se barevnou skladbou, použitím zlatých kovů a bohatě diferencovanou strukturou snaží o symbolické vyjádření oběti, ale také o její oslavu. Použitím zlata i barevnou strukturou, aplikovanou na hmotě těla kříže, se celkové působení obrazu blíží podobě ostatkových křížů. [...] Temně červená barva prostoru, z kterého kříž ční, je symbolem lidského života s veškerou tmou a žárem. Světelnost kříže samého je pak symbolem vítězství nad temnou, horkou a omylnou cestou života. Cestou oslavy oběti se pak obraz i rám snaží (se vsí tíhou lidskosti) určit a zpevnit místo v našem životě k pohledu vzhůru.“<sup>27</sup>

Medkova výzdoba sakrálního objektu v kostele sv. Petra a Pavla v Jedovnicích v roce 1963 byla terčem ostré reakce ze strany Václava Zykunda (1914–1984). Zykund patřil k prototypům levicového předválečného i poválečného Československa a podobně jako Medek prošel výraznou generační ideologickou i sexuální vzpourou. Ve třicátých letech to byl pochopitelný odpor k fašismu, nacismu, zároveň ale i nadšená četba Marxe, Engelse, Lenina, Trockého nebo Bucharina.<sup>28</sup> Podobně jako řada dalších byl Zykund alergický na jakýkoliv vztah a propojování mezi avantgardním a sakrálním pojetím umění. Na adresu Medka se vyjadřoval: „Vždycky jsem se distancoval a budu distancovat od každého, kdo v umění hledá nedefinovatelné, metafyzické a mysteriózní síly.“<sup>29</sup> Jak Mikuláši Medkovi, tak Bohumíru Mrázovi, Františku Šmejkalovi i Jindřichu Chaloupeckému Zykund vyčítal katolické pokrytectví, jejich přístup nazval „snobismem Národní třídy“.<sup>30</sup> Ostré reakce na Zykunda ale proudily i opačně.<sup>31</sup>

Mikuláš Medek se do jedovnického kraje vrátil v roce 1970, když namaloval oltářní obraz pro kapli Božského srdce Páně v Kotvrdovicích u Jedovnice. O rok později byl ještě Medek přizván k výzdobě novostavby kostela sv. Josefa

<sup>26</sup> Antonín HARTMANN, *Jedovnice – Kotvrdovice – Senetářov*, in: Antonín HARTMANN – Eva KOSÁKOVÁ MEDKOVÁ, Mikuláš Medek, Praha 2002, s. 169–173.

<sup>27</sup> Mikuláš MEDEK, *Texty*, s. 242.

<sup>28</sup> Václav Zykund pocházel z Prahy, od roku 1940 působil v Brně, byl členem Skupiny RA, SVU Aleš a Bloku. V letech 1962–1973 vyučoval na Katedře výtvarné teorie a výchovy FF Univerzity Palackého v Olomouci. Byl pedagogem, malířem, grafikem, fotografem, filmařem, historikem i teoretikem. Viz Marie MŽIKOVÁ, *Václav Zykund*, Olomouc 1992 (katalog výstavy).

<sup>29</sup> Václav ZYKUND, *Ještě jednou o uměleckých skupinách, ale také o bohu a perspektívách*, Plamen, 1964, roč. 6, č. 10, s. 174.

<sup>30</sup> Václav ZYKUND, *Hodiny, jejichž kyvadlem byla noc*. Brno 1983, s. 315 (rukopis, soukromá sbírka Olomouc). In Pavel ZATLOUKAL: *Václav Zykund aneb Soumrak salonního komunismu v Olomouci*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2009, s. 24–27.

<sup>31</sup> Přestože byl Zykund marxista, pro své kritické myšlení a přístupnost k nezávislé scéně byl studenty velmi oblíben. „Proti jeho ideologické omáčce byli imunní, ale hltili to, co jinde neslyšali. Naproti tomu s velkým problémem narazil u svých kolegů kunsthistoriků.“ Pavel ZATLOUKAL, *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2010, s. 26.





*Kaple Božského srdce Páně, Kotvrdovice. Foto: Pavlína Vogelová.*



v Senetářově, skvostu moderní extravagantní architektury inspirovaném Corbusierem podle návrhu výtvarníka a architekta Ludvíka Kolka. Stavební povolení bylo schváleno ještě před rokem 1968 a dva roky probíhající práce na sakrálním objektu zcela absurdně unikly pozornosti normalizačního dohledu. Mikuláš Medek pro Senetářov maluje cyklus čtrnácti zastavení křížové cesty. Rám oltáře vytvořil Jan Koblasa a podíl na výzdobě měli také Karel Nepraš a Josef Istler.<sup>32</sup>

### Nahoru dolů v sakrálním modu šedesátých let

Emila Medková spolu s Mikulášem se v roce 1961 přidali k formující se neoficiální skupině Konfrontace, kterou inicioval Jan Koblasa. Četné bouřlivé schůzky a soukromé výstavy se většinou odehrávaly přímo v ateliérech výtvarníků, dost často i v Medkově ateliéru na Janáčkově nábřeží. Bylo to tvůrčí seskupení teoretiků, umělců, výtvarníků, mezi nimiž byli např. J. Balcar, V. Boudník, V. Boštík, M. Čunderlík, A. Hartmann, J. Istler, O. Janeček, O. Karlíková, J. Koblasa, J. Kolínská, J. Kotík, P. Kotík, J. Kříž, K. Kuklík, K. Malich, P. Mautnerová, M. Medek, E. Medková, B. Mráz, J. Mráz, L. Padrťová, R. Piesen, Z. Sekal, F. Šmejkal, V. Tikal, L. Vachtová, J. Valenta, V. Vašíček, Aleš Veselý nebo Dalibor Veselý. Pokoušeli se o realizaci společné oficiální výstavy, ale jejich opakované žádosti adresované Svazu československých výtvarníků byly ignorovány nebo rovnou striktně zamítnuty. Svolení k výstavě dostali až v březnu 1964. Ve zredukované sestavě tehdy vystavovali na *Výstavě D* v Nové síni ve Voršilské ulici v Praze.<sup>33</sup>

Ve vztahu k zahraničí měl na prosazování českých výtvarníků zásadní podíl historik umění, teoretik, pedagog Miroslav Míčko. Byl členem mezinárodního sdružení kritiků umění AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), a když se v roce 1960 konal v Polsku 12. sjezd AICA, Míčko zde aktivně propagoval československé výtvarné umění. Jeho zásluhou se do zahraničního povědomí dostaly výtvarné přístupy např. Jiřího Balcara, Jana Kotíka, Jana Koblasy, Aleše Veselého nebo Mikuláše Medka. Pro Mikuláše Medka byla důležitá i výstava českých a polských výtvarníků ve Varšavě. Jednalo se o výstavu *Argumenty 1962*, kterou za českou stranu připravoval František Šmejkal. Českou výtvarnou scénu zastupovali Medek, Balcar, Boudník, Istler, Koblasa, Piesen a Veselý, za polskou stranu se představili výtvarníci Bogusz, Dlubak, Gierowski, Kierzkowski, Krzysztofiak, Lenica, Pagowska, Stazewski, Tchórzewski a Ziemiński.<sup>34</sup>

V šedesátých letech se Medkovy práce dostávají do výběru řady zahraničních skupinových výstav v západní Evropě (Bochum, Baden-Baden, Celle, Paříž, Mnichov, Liege, Rotterdam). Následuje Salon mladých v Paříži a 5. bienále v San Marinu, kde měl Medek příležitost na sebe na zahraniční scéně upoutat. V této tvůrčí fázi klade Medek důraz na kumulaci obrazových znaků a symbolů, uvolňuje dosud semknutou organickou strukturu za účelem dramaturgické vyznění a jeho obrazům dominují manifesty, signály apod.

Zcela zásadní význam měla jak pro Mikuláše Medka, tak pro Jana Koblasu jejich první souborná výstava v jízdárně Oblastního vlastivědného muzea v Teplicích roku 1963. Velký podíl na realizaci této výstavy měl Pavel Landovský, který se v té době přátelil s Františkem Tichým a Janem Koblasou. Výstavu, včetně katalogu, připravoval František Šmejkal spolu s Věrou Linhartovou. Díky Landovskému tehdy jejich texty unikly oficiálnímu schvalování, čímž s největší pravděpodobností zachránil katalog před zamítnutím. Texty se dopisovaly dle Landovského na poslední chvíli a Landovský je sám osobně vezl do tiskárny.

Vedle Šmejkal a Linhartové přispěl do katalogu svým vlastním textem i Mikuláš Medek: „Je ‚něco‘ (událost). Toto ‚něco‘ je cílem mé cesty. Cesta je proces uskutečňování obrazu. ‚Něco‘ je vědomí či uvědomění si přítomnosti permanentní psychické události.[...] Obraz je tedy jakousi citlivou plochou, přes kterou se přehnal tato událost a pokračující v procesu, pohybu, zanechala za sebou předmětnou zprávu o své existenci v soustavě stop a otisků.[...] Jedna stopa je informací o přítomnosti, řetěz stop je zprávou o běhu i dosaženém cíli. Totalita obrazu je pak universální otisk procesu, pohybu, dění, poznání, jeho začátku i konce. [...] Je otvor v bláně ‚malby‘, sugestivní, černý. Prázdný, němý. Předmětem této ‚malby‘ je právě toto černé, prázdné nic. Blána malby, která svírá toto nic, je jeho negativní definicí. Překrývá ostatní nic a definitivně instaluje toto jedinečné a neopakovatelné malé nic. Protože je sporné, co čte pozorný čtenář: bílou plochu papíru či nekonečný sugestivní prostor černé barvy písmen.“<sup>35</sup> Jednalo se o důležitou, z dnešního pohledu průlomovou výstavu Mikuláše Medka, kdy se umění začalo více uvolňovat a vymezovat vůči ideologickým tlakům. Ivan M. Jirous výstavu vnímá jako: „Národní pouť, na niž putovali všichni věřící avantgardnímu a modernímu umění. Tenkrát ovšem ještě bez hnusné příchutě.“<sup>36</sup>

Výstava v Teplicích odstartovala sice krátké, ale Medkovo asi nejúspěšnější období z hlediska své prezentace. Ještě v roce 1963 následovala účast na výstavách *Imaginativní malířství 1930–1950* v Hluboké nad Vltavou, zúčastnil se výstavy přírůstků v Národní galerii, následovala výstava v galerii v Nelahozevsi a přicházely zajímavé zakázky v Jedovnicích nebo lukrativní nabídka ze strany Československých aerolinií, pro které realizoval výzdobu interiérů na několika mezinárodních letištích. Rokem 1963 se Medkovi konečně otevřely dveře také pro vstup do Svazu československých výtvarných umělců.<sup>37</sup>

První zcela samostatné výstavy se Mikuláš Medek dočkal v roce 1965. Konala se v Nové síni v Praze, kde představil výběr 39 obrazů z let 1947–1965. Zdá se, že Medek je v tomto čase na vrcholu. Své obrazy vystavuje v Paříži, Mnichově, Rotterdamu, San Marinu a v dalších destinacích. Malováním ale prostupuje čím dál větší závislost na alkoholu a přidává se onemocnění cukrovkou. V roce se 1966 se Mikuláš stěhuje do nového ateliéru na Letnou, maluje, vystavuje v Lausanne, Bruselu, Mexico City, Berlíně i doma.

<sup>32</sup> Pozemek na stavbu kostela byl v Senetářově zakoupen na konci roku 1968, dne 19. 6. 1969 byl položen základní kámen a první mše svatá zde byla sloužena 11. 7. 1971. Stavbu navrhl Ludvík Koleč, který je také autorem interiéru a výzdoby včetně oltářního obrazu.

<sup>33</sup> Lenka BYDŽOVSKÁ, *Surrealismus, existencialismus, explozionalismus*, in: Dějiny českého výtvarného umění, Praha 2005, s. 394–405.

<sup>34</sup> Michal SCHONBERG, *Projdi tou branou! Rozhovory s Alešem Veselým*, Praha 2006, s. 71–73.

<sup>35</sup> Mikuláš MEDEK, *Texty*, s. 234–238.

<sup>36</sup> Ivan M. JIROUS, *Z okna by to nešlo?*, Ateliér, 2002, č. 13, s. 3.

<sup>37</sup> Bohumír MRÁZ, *Mikuláš Medek*, in: Antonín HARTMANN, Eva KOSÁKOVÁ MEDKOVÁ, Mikuláš Medek, Praha 2002, s. 199.



*Kostel sv. Josefa, Senetářov. Foto: Pavlína Vogelová.*

Daří se mu realizovat i návrh scénografie ke hře Josefa Topola *Slavik k večeři* ve spolupráci s architektem J. Wagnere a dostává se mu ocenění ze strany brněnského nakladatelství Blok za jeho ilustrace sbírky básní Otokara Březiny.

O rok později Medek odjíždí na pozvání Galerie La Bertesa společně s Emilou Medkovou na čtyřtýdenní tvůrčí pobyt do Janova. Medek zde intenzivně maluje a kreslí a svůj rezidenční pobyt v Janově završuje v červnu 1967 úspěšnou výstavou. Cestování a vystavování si Medek užívá i v dalších destinacích v Turíně, Stockholmu, Haagu, Bukurešti, Antverpách apod. V roce 1968 se Mikuláš s Emilou i s jejich dcerkou Evou znovu vrací do Janova, práci spojují s odpouštěním. Medek vystavuje v Dormundu, Namuru, Řijece, Paříži, Kodani a v Římě. Okupace v srpnu 1968 zastihne Medka v Berlíně a dává tušit stahující se mračna.

Zakázky i výstavy sice ještě chvíli pokračují i v roce 1969, kdy se Medek účastní skupinových výstav v Paříži, Římě, Janově a Březně. V pražské Špálově galerii stačí realizovat výstavu *Projektanti věží*, touto výstavou ale končí oficiální svolení vystavovat. Paradoxně ještě před zákazem si Medek v roce 1969 převezme vyznamenání státní ceny Klementa Gottwalda. Karty se obracejí, když je 27. srpna 1969 do funkce ministra kultury jmenován Jaromír Hrbek. Mikuláš Medek novému režimu nevyhovuje. Pod tlakem omezuje Medek výstavní aktivity. Represe završuje v roce 1970 zničením celého nákladu Medkovy monografie, připravené Bohumírem Mrázem, ihned po vydání. Začátek sedmdesátých let je poznamenán progresí nemoci a Emila Medková ukončuje práci, aby se o Mikuláše mohla starat. Medek maluje poslední cykly *Rouška*, *Tančící smrtka*, *Pohyblivé hroby*. Mikuláš Medek zemřel 23. srpna 1974. Poslední roky tvůrčí práce se opět vracel do imaginací. Objekty a prostory dostávaly nové významy a jako by podvědomě uzavíraly kruh vývoje od „organické tkáně, přes fyziologii, fragmenty reality, lidské figury, po psychologizaci stupňovanou do agresivity znaků a symbolů“.<sup>38</sup>

## Emila Medková

Během společného života s Mikulášem Medkem musela vlastní umělecká fotografická tvorba Emily Medkové ustoupit zaměstnání a péči o rodinu. Na jaře roku 1973 byla Emila nucena odejít z práce a starat se o těžce nemocného Mikuláše, a to až do jeho smrti. Přesto občas dostala příležitost k vystavování, například v Kabinetu fotografie Jaromíra Funkeho při Domu umění města Brna na výstavě *Lyrické proudy v československé fotografii* v roce 1973, s následnými reprízami v Praze, Hradci Králové, Jičíně, ale i v Miláně, Freiburgu a Tunisu.<sup>39</sup>

Po Medkově smrti začala Emila příležitostně spolupracovat se Státním židovským muzeem v Praze, kde dokumento-

vala sbírky, a s Divadelním ústavem v Praze. V roce 1979 se pak vrátila zpět na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, kde pracovala do roku 1981. Současně se aktivně připojila i ke svým přátelům v nově etablované Surrealistické skupině v Československu, která vznikla na začátku sedmdesátých let. Byl to nový okruh lidí okolo Vratislava Effenbergera, kam patřili Ludvík Šváb, Eva a Jan Švankmajerovi, Martin Stejskal, Albert Marenčín, Karol Baron, Alena Nádvorníková, František Dryje a Jiří Koubek. Jejich aktivity se soustředily na interpretace, ankety nebo hry. Medková se zapojila například do hry Martina Stejskala na vyhledávání vizuálních analogií *Panoráma*, která se stala součástí tematického sborníku *Analogie* v roce 1975.<sup>40</sup> Jan Švankmajer byl zase iniciátorem hry *Restaurátor*, která byla postavena na experimentování s taktilní interpretací. Švankmajer pak dokumentaci z průběhu hry zahrnul do své knihy *Hmat a imaginace*.<sup>41</sup> Se Švankmajerem Emila spolupracovala i na hře *Ilustrovaný sen* (1982).<sup>42</sup> Společně se Surrealistickou skupinou připravovala i výstavu *Sféra snů*, která měla být realizována na jaře 1983 na Sovinci. Těsně před vernisáží však byla zakázána.<sup>43</sup> Samostatnou výstavu Emily Medkové pak Jindřich Štreit realizoval v roce 1984,<sup>44</sup> byly zde vystaveny i do té doby téměř neznámé kresby a skici Mikuláše Medka. Následně Emila Medková vystavovala v pražské Fotochemě a zúčastnila se mezinárodní výstavy *Interkamera 1985*. Především se ale zúčastňovala dění okolo Surrealistické skupiny.

Na rozdíl od Mikuláše Medka musela Emila vždy rozdělovat svůj čas na fotografii každodenní praxe pro živobytí a vlastní tvůrčí, hluboce introvertní umělecké vyjádření. Hlavními celoživotními náměty jí byly stíny, stínohry, dveře, vrata, zdi ulice nebo hlavy. S neobyčejnou vizuální představivostí pracovala se symbolikou znaků, materií, věcností i metaforou, které převáděla do svých fotografických projekcí. Zásadní retrospektivy se však Emila Medková za svého života nedočkala.<sup>45</sup> Až v roce 2001 bylo její souhrnné dílo vystaveno v Galerii hlavního města Prahy – v domě U Kamenného zvonu, včetně vydání rozsáhlé monografie, kterou zpracovali Lenka Bydžovská a Karel Srp.<sup>46</sup>

## Závěr

Mikuláš Medek se během svého života ocitl v soukolí nezávislosti, provázeném mytizací, ale i pochybnostmi a nejasnostmi příčin a důsledků Medkových názorů, stavů a uměleckých přístupů protnutých alkoholem. Stejně tak záhadně se jeví zakázky výstav a represe na jedné straně a komunisty trpěné práce na sakrálních objektech, přidělované lukrativní zakázky a především skutečnost, co předcházelo udělení státního vyznamenání a co bylo důvodem opětovné represe v podobě zakázů a omezení.<sup>47</sup>

<sup>38</sup> Jan KRÍŽ, *Mikuláš Medek uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění?*, Praha 2002, s. 81–82.

<sup>39</sup> Karel SRP, *Emila Medková*, Praha 2005, s. 140.

<sup>40</sup> Tamtéž.

<sup>41</sup> Tamtéž.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 141.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 141.

<sup>44</sup> Lenka BYDŽOVSKÁ a Karel SRP, *Emila Medková*, Praha 2001, s. 380.

<sup>45</sup> Emila Medková zemřela 19. září 1985.

<sup>46</sup> Lenka BYDŽOVSKÁ a Karel SRP, *Emila Medková*, Praha 2001.

<sup>47</sup> Jan KRÍŽ, *Mikuláš Medek uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění?*, Praha 2002, s. 32–35.

Význam Mikuláše Medka jako komplexní osobnosti české kulturní sféry je nezpochybnitelný. Výtvarný projev splývá s dobovou akční malbou, je doplňován a zpřesňován Medkovými texty a popisy, které leckdy z výpovědního hlediska vlastní obrazy přebíjejí. Z perspektivy časového odstupu komplexního pohledu na domácí uměleckou scénu druhé poloviny dvacátého století osobnost Mikuláše Medka stále rozkrývá nebo naznačuje řadu nezodpovězených otázek o době, společnosti a myšlení. Jak vyplývá z povahy jeho díla, figuruje jako solitér. Medkův význam a přínos se obecně odráží v humánní rovině, v konfrontaci vnitřního soubore tvůrčí svobody ve vlastní izolaci s taktikami manipulace vládnoucí moci. V případě Medka se obecně dotýkáme problému dopadů války a totalit na existenciální stavy lidí.

Jan Kříž uvádí Medkovu často „mytizovanou“ tvorbu v odrazu míry „popularity, společenské vážnosti, společenské příslušnosti“, když podotýká: „Kritický pohled na Medka není jen záležitostí dnešní mladé generace, určité výhrady byly již formulovány a vyjádřeny v polovině šedesátých let, kdy se evidentně zjistilo, že se české výtvarné umění může vykázat celou řadou stejně perspektivních nebo ještě perspektivnějších alternativ. Starší generaci nelze vinit z toho, že by podléhala nějakému Medkovu mýtu. Od poloviny šedesátých let jsme se ubírali směrem, který samozřejmě v sobě obsahoval jisté dávky současného kriticizmu. Už na výstavě D v roce 1964, kdy jsem se vracel z Paříže, jsem upozorňoval na celou řadu jinak postavených alternativ třeba ve francouzském umění, a samozřejmě tím formuloval i určité kritické stanovisko naší generace. Generační stanovisko má svůj nezpochybnitelný význam, má ale i určitá omezení, protože je nějakým způsobem motivováno.“<sup>48</sup>

Medek nehodlal s tlakem systematizovaného chaosu doby bojovat. Tímto pro Medka skončila jakákoliv generační diskuse, která pro něj bezpochyby začala terorem. Jeho psychická zkušenost z dětství, brzké úmrtí otce a válka ve spojení se surrealistickým smýšlením jsou poměrně zřetelně čitelné

v námětových rámcích zakódované řeči jeho obrazů a textů. Přesto jsou stále ve hře otázky ze symposia *Mikuláš Medek: uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění?*, které v roce 2002 pořádala pražská Akademie výtvarného umění. Sympozium bylo reakcí na retrospektivní výstavu Mikuláše Medka v Galerii Rudolfinum. Vít Havránek se ptá a hledá odpovědi na otázky: „Jak Medkovo dílo v celistvosti vypadá? Jak na Medkovu práci pohlížet dnes, kdy zhruba známe evropský a americký vývoj? Z jakých pozic se k němu vztahovat? Co považovat za silné, klíčové a symptomatické? Kde má svůj vrchol, vrcholy?“<sup>49</sup>

Přestože v šedesátých letech se Mikuláš Medek účastnil řady zahraničních výstav a přehlídek, je obtížné rekonstruovat dobové zahraniční reflexe. Nicméně řada Medkových děl se stala předmětem zájmu několika zahraničních uměleckých sbírek. Zaznamenat můžeme i občasný pohyb prodeje na aukcích, převládají ale spíš solitérní díla. Je proto namístě věnovat další pozornost úvahám nad problémy, které vznesl Marek Pokorný: „Jaké jsou hodnoty konkrétního uměleckého díla a jaké jsou hodnoty jeho recepce? Je hodnota díla určena souhrnem recepcí? Schopností trvajících hodnoty? Jaká je akceptace ve společnosti bez ohledu na spory? Jaké povahy je hodnota – jde o hodnotu uměleckou? Sociokulturní, ideologickou? Jaké hodnoty mají preference? A proč?“<sup>50</sup> Odpovědi na tyto otázky jsou výzvou k další hlubší studii.

Dílo a osobnost Mikuláše Medka a Emily Medkové nelze v dějinách českého výtvarného umění přehlédnout ani opomenout. Oba jsou významnou součástí konstruktů dějin umění, jenž je sám o sobě vzrušujícím labyrintem konfrontací přístupů a pohledů historiků umění, kritiků, filozofů, estetiků či teoretiků. Nikdo z nich nemá jistotu správného klíče k interpretaci či analýze daného umělce, díla či jeho významu, k vyřčení definitivního verdiktu. Zbyněk Sekal nadčasově vznáší u Mikuláše Medka otázku: „Jak rekonstruovat, co zůstává, co nekončí, co nikdy nebude dovršeno?“<sup>51</sup> Univerzální klíč k rekonstrukci neexistuje.

<sup>48</sup> Tamtéž.

<sup>49</sup> Vít HAVRÁNEK, *Nápad, úrok, úvaha, kritika*, in.: Mikuláš Medek uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění?, Praha 2002, s. 64–67.

<sup>50</sup> Marek POKORNÝ, *Sto padesát řádek plných neklidu*, in.: Mikuláš Medek uzavřený problém nebo aktuální fenomén českého umění?, Praha, 2002, s. 68–75.

<sup>51</sup> Antonín HARTMANN, *Mikuláš Medek*, Praha 2002, s. 11.