

Ticho nie je nič obvyklého.

Ticho musí byť vytvorené.

A o tom treba občas mlčať.

Tao

Sveťo Ilavský patrí k tým niekoľkým šťastlivcom a zároveň zatratencom, ktorí nikdy nenájdu tvorivé uspokojenie a fixný model svojej existencie ani v čase a ani v priestore. Práve preto dokáže zabúdať a znovu prikladať úplne čisté ruky k matérii a opätovne prechádzať k zabudnutiu a od zabudnutia k činu. Pre Ilavského sa preto nepokúšam nachádzať žiadne vzory, ale skôr spriaznené duše posadnuté rovnakým démonom hľadania a tvorivosti. Ak by som však predsa len mal uviesť určitú širšiu historickú paralelu, tak by to bola predovšetkým postmoderná rehabilitácia okrajového a nízkeho ako aj hľadania ciest k hlbínám nášho prehistorického povedomia. Preto by som aj trochu doplnil Ilavského tvrdenia, že používanie ohňa (aj iných živlov) pri dokončovaní jeho diel je zároveň aj skúškou prežitia vzniku obrazu, skôr by som tušil aj symbolické skúšky zrodu a zániku autora samotného. Popri tom paralelne hľadá vzťahy harmónie a deštrukcie, kedy chladnú racionalitu dokáže okamžite popierať opakom, aby tak mierne polemizujúc s dávno daným, poriadok a chaos zrovnoprávnil.

Samozrejme, že nemôžeme vedieť, koľko a akých démonov sa skrýva vo Sveťovi Ilavskom, ale podľa jeho diel viem, kedy boli prebudení a kedy odpočívali. V tom prvom prípade je jeho tvorba až extatická, vytvára diela plné vášnivého prejavu, v tom druhom prípade sú to meditatívne obrazy, v ktorých je cítiť hlbavé premýšľanie, i keď v každom

z nich aspoň prebleskne nespútaná vášeň. Pretože, ako tušíme, démoni síce niekedy odpočívajú, ale nikdy hlboko nespia.

Uchopiť šírku a hĺbku zobrazovania podôb sveta a zakotvenia človeka v jeho štruktúrach nie je u Sveťa Ilavského jednoduché. Nedá sa aplikovať ani lineárne historické vnímanie jeho diela. Bolo by to samozrejme jednoduchšie, ale v jeho prípade nie celkom zodpovedajúce. Ak niečím Sveťa Ilavského ovplyvnila postmoderna, ktorej odkazy sa objavili na Slovensku najmä v polovici osemdesiatych rokov, tak to bolo predovšetkým v otázke kultúrneho nomádizmu – slobody tvorby, túlania sa priestorom, obdobiami a časom, či priznávaneho citovania tvorby iných majstrov, dokonca aj detí. Zároveň sa vedel vymaniť z mnohých jej osídliel a v mnohom nadväzoval na domácu i európsku modernu, pričom sa vyhýbal obmedzeniam určitého štýlu, izmu či myšlienkového smeru. Niektoré ťažiskové témy sa tiahnu jeho tvorbou ako nekonečná cesta, niektoré ostanú zabudnuté, mnohým sa venuje len okrajovo, k iným sa vracia aj po dlhých rokoch. Skúsme sa s ním po tejto ceste, v jeho prípade s mnohými zákutiami a nástrahami, trochu prejsť.

Jeho intermediálna tvorba doposiaľ nebola komplexnejšie spracovaná. Najrozsiahlejším je text v katalógu¹ k výstave *Satori v Cíferi* v Danubiane od Jána Abelovského, vyšlo niekoľko drobnejších textov a zaujímavých rozhovorov. Trochu málo na autora jeho formátu? Presne tak. (Mnohí podstatne mladší a svojou tvorbou pokrivkávajúci autori sa honosia rozsiahlymi monografiami). Sveťa Ilavského poznám ešte z čias štúdií, viackrát som participoval na jeho projektoch.

¹ Text má približne desať rukopisných strán. Ján Abelovský je aj autorom textu v katalógu k výstave *Asociačný experiment Koloman Sokol*. Ilavského tvorbou sa viac zaoberala ešte Eva Trojanová, Mária, Horváthová, Dagmar Smenská, Jozef Cseres a autor tohto textu.

Jeho ponuka, aby som o ňom napísal monografiu ma potešila, ale vzbudila vo mne aj mnohé obavy. Ponuka sa netýkala jednej obsiahlejšej publikácie, ale rovno piatich. Každéj zameranej na jednu dôležitú tému jeho tvorby, ako si ich sám zdefinoval. Ako spomína Ján Abelovský, napriek snahe o iné zdefinovania a rozčleňovania jeho tvorby sa toto autorove pomenovanie jednotlivých okruhov javí ako najoptimálnejšie. **Keď som sám doma – Pleonazmus – Partitúry a intermediálne projekty – Christologická tematika, Per Penderecki – Tvorba pre architektúru.** Pustiť sa do toho je trúfalosťou hodnou zatratenia. Ale odolajte takejto výzve!

Je isté, že Sveťo Ilavský dostal do vienka veľký umelecký talent.² Dar, ktorý je požehnaním i zatratením, dar, ktorý je neprenosnou skúsenosťou, dar, ktorý presiahne telo i dušu obdarovaného. Je to dar, za ktorý môžeme byť vdáční a môžeme ho aj preklínať, je však isté, že ak ho nerozvíjame, môžeme ho stratiť. Pri pocite straty tohto daru, straty niečoho zo seba samého, prichádza stav márnosti. Nie u každého sa oheň znovu rozhorí. Jeden z dôvodov umeleckej tvorby výstižne pomenovala Frida Kahlo: „*Maľujem kvety, aby nezomreli.*“

Sveťo Ilavský kreslil od malička. Vyrastal v umeleckom prostredí, otec bol známym výtvarníkom a skvelým kresliarom, obidvaja rodičia inklinovali k hudbe. Už v detskom veku sa v jeho kresbách odrážal výrazný talent, ktorý naďalej rozvíjal v otcovom ateliéri.³ Niektoré z kresieb, napr. *Ako išlo vajce na vandrovku*, ktoré vytvoril ako päťročný v roku 1963, dotvoril v roku 1999. Snažil som sa identifikovať pôvodné a dorobené časti, ale moc sa mi to nepodarilo. Nebolo to len preto, že by v piatich rokoch boli jeho kresby hodné už zrelého majstra, i keď boli nesporne zaujímavé, skôr v dospelosti sa vedel na chvíľu oprostiť od všetkého naučeného. Spomínal na príhodu, keď ako malý, snád päťročný

² Nielen v oblasti vizuálneho umenia, ale aj v oblasti hudby a literatúry – jeho texty, viaceré z nich budem v tejto publikácii citovať, sú taktiež mimoriadne kvalitné.

³ Už ako päťročný nakreslil kresbu, ktorú jeho rodičia predstavili kolegom ako dielo známeho maliara a tí im uverili.

vytvoril kresbu, leva, ktorú ukázali jeho rodičia vo výtvarníckom kaštieli v Moravanoch nad Váhom iným umelcom, ako najnovšiu ilustráciu známeho slovenského výtvarníka Jána Lebiša. Všetci ju hodnotili veľmi pozitívne. Nikoho nenapadlo, že ju vytvoril malý chlapec a nie renomovaný umelec v zrelom veku. A s vedomím si istého víťazstva sa zúčastňoval rôznych maliarskych súťaží, ktoré napokon aj vyhral. Svojho otca si nesmierne vážil, jeho fotografia aj s nápisom *Môj TATO* mu dlhé roky visela v ateliéri. Komentuje ju slovami: *„Vždy, keď sa chystám urobiť niečo zásadné, priložím na ňu ruku.“*

I keď mi Sveťo prízvukoval, že obdobie štúdií netreba moc spomínať, aj tak bude o ňom reč. Na Vysokú školu výtvarných umení v Bratislave nastúpil so širokými vedomosťami z dejín výtvarného umenia, so značným rozhľadom o slovenskom, českom i svetovom výtvarnom umení a s výbornou kresebnou aj maliarskou dispozíciou. Na škole nemal žiadny konkrétny vzor pedagóga, ktorý by ho výrazne ovplyvnil.⁴ Treba aj povedať, že na oddelení Monumentálnej maľby neboli výrazné osobnosti, ktoré by boli originálnymi umelcami, čo platilo o mnohých ďalších pedagógoch, s výnimkou niektorých. Voči vtedajšiemu jednoznačne dominantnému postaveniu sochárstva bola maľba v menšinovom postavení. Bolo to hlavne vďaka prorežimného sochárovi Jánovi Kulichovi, ktorý bol v tom čase rektorom Vysokej školy výtvarných umení, výrazne preferoval socialistický realizmus a ktorý „vyhodil“ zo školy pre ich tvorbu či dokonca náboženské vyznanie viacerých študentov.⁵ Výborný slovenský maliar Ján Berger konštatoval, že *„panoval úplne chaotický pseudosymbolizmus, akési „nahrážky“ veľkých myšlienok cez plytké zmesky dekorativizmov a konvenčných formálnych „zlepenín“*⁶. Vďaka svojmu otcovi už Sveťo Ilavský mal technické skúsenosti, rozvíjaný cit pre farbu, formu či proporcie. Už

⁴ Študoval monumentálnu maľbu u Ivana Vychlopena.

⁵ Iróniou bolo, že po roku 1989 práve Kulich začal robiť aj náboženské realizácie.

⁶ Z rozhovoru Jána Bergera s Matejom Fabianom pri príležitosti ich spoločnej výstavy v Slovenskej národnej galérii, *Magazín o umení* 365°, 2017.

v prvom ročníku vyhral celoštátne finále v Prahe v rámci Štúdia vedeckej a odbornej činnosti. Dôležitejší bol kontext, získavanie informácií o dobovom svetovom umení, prístup ku katalógom a publikáciám zo zahraničia. Študenti boli hladní po informáciách, prístup k aktuálnym svetovým trendom bol obmedzený, ale nie úplne. Z času na čas niekto vycestoval, priniesol katalógy či publikácie, ktoré kolovali medzi umelcami. Nie zanedbateľným zdrojom informácií pre tých, ktorí bývali v blízkosti rakúskych hraníc, čo sa samozrejme týkalo aj Bratislavy, bola možnosť prakticky bez obmedzenia, sledovať rakúsku televíziu vrátane programov o vizuálnom umení.

Približne v polovici 80 rokov sa situácia začína postupne vplyvom gorbačovskej perestrojky aj u nás uvoľňovať, vystavovalo sa veľa, doba doslova vibrovala.⁷ Pre nás to bola iná doba, ako inde v Európe, kde napr. vo Veľkej Británii podľa výskumu televíznej stanice *Five* boli hodnotené osemdesiate roky ako estetická katastrofa s nepreberným množstvom trápnosti, s odstupom času vyvolávajúcimi najmä smiech a zároveň zdesenie. Našu výtvarnú scénu si dobre pamätám, ako kurátor či divák som sa zúčastnil takmer všetkých príťažlivých skupinových či individuálnych výstav tej doby.⁸ Veľmi časté boli polemiky medzi staršími konceptuálnymi výtvarníkmi a predstaviteľmi postmodernej avantgardy. Určité napätie bolo prirodzené. Zatiaľ čo mnohí, z dnešného pohľadu kľúčoví autori sedemdesiatych a prvej polovice osemdesiatych rokov prakticky nemohli vo verejných priestoroch vystavovať a situácia sa začala zlepšovať až začiatkom druhej polovice osemdesiatych rokov, mladí autori už mali možnosť priameho dotyku s dobových európskym umením, niektorí už v druhej polovici osemdesiatych rokov absolvovali časť štúdií, či aspoň pobyty na talianskych, francúzskych, či iných univerzitách.⁹ Prichádzajú

⁷ Svetlo Ilavský sa z dôležitých projektov na Slovensku druhej polovice osemdesiatych rokov zúčastnil na Salóne mladých, 1987, Dom techniky, Bratislava, Pezinok '87, PrešpARTy '88, Múzeum SRR, Prešov, Salón '88, Exteriér III., 1988, Sad Janka Kráľa, Bratislava, Obraz a hudba, 1988, Galéria mesta Bratislavy

⁸ Od roku 1983 som bol kurátorom v Galérii mesta Bratislavy, kde som mal okrem iného na starosti Galériu mladých v Chemických závodoch Juraja Dimitrovam, kde som mohol realizovať viacero výstav mladých autorov.

⁹ Daniel Brunovský, Simona Bubánová, Dan Jurkovič, Stanislav Stankóci

na Slovensko s programami talianskej transavantgardy¹⁰, nemeckého Neuen Wilden, alebo amerického „bad painting“, ktoré sú súčasťou širšieho postmoderného obratu v umení s inou výtvarnou filozofiou a spôsobom maľby ako reakcia na konceptuálne a minimalistické umenie predchádzajúcich dekád. Umelecký prejav často kombinuje rôzne štýly a historické odkazy bez ideologických obmedzení. Dôraz sa kladie na osobný výraz umelca, nie na spoločný manifest alebo teóriu. Transavantgarda sa často hrá s historickými štýlmi a ikonografiou, pričom ich využíva voľne a niekedy s iróniou.

Nástup mladej generácie, ktorá okamžite využila možnosti prezentovať svoju tvorbu na oficiálnej či neoficiálnej scéne, sa javil a aj z dnešného pohľadu sa ukazuje ako veľmi pozitívny. Jej aktéri, Daniel Brunovský, Stano Bubán, Sveťo Ilavský, Ivan Csudai, Laco Teren, Stano Černý, Simona Bubánová, Dan Jurkovič, Katarína Kissóczyová, Rastislav Trizma, Jozef Šrámka¹¹ a ďalší priniesli na výtvarnú scénu značný rozruch, ale treba pripomenúť, že neoficiálna výtvarná scéna staršej generácie sedemdesiatych a prvej polovice osemdesiatych rokov, určite nebola zaspátá, ale nebola verejne známa, prezentovaná a oceňovaná, čo sa stalo až približne o dve desaťročia neskôr. V tvorbe viacerých mladých autorov boli zo začiatku vidieť pomerne silné vplyvy dobového západoeurópskeho umenia, čoskoro si našli svoj vlastný rukopis a zaujímavé výtvarné programy. Existovali však aj mladí výtvarníci, ktorých akčná tvorba bola aj vtedy tak odlišná, že skôr mali bližšie k neoficiálnej výtvarnej scéne, ako napríklad POP (Pagáč, Oravec, Pagáč). Osobitým autorom bol aj Matej Krén, ktorý neverejne účinkoval aj so staršími výtvarníkmi, ako Jana Želibská, Vladimír Kordoš, Peter Meluzin, s mladšími s POP, teda s autormi, ktorí boli účastníkmi výstavy Suterén, v roku 1989 organizovanou Radislavom Matuščíkom. Sveťo

¹⁰ Pomenovanie tomuto hnutiu dal taliansky kritik a teoretik Achille Bonito Oliva. Názov znamená doslova „za avantgardou“ (*trans* = za, *avanguardia* = avantgarda).

¹¹ V Čechách to boli Tvrdohlaví, Strížek, Mainer, Kokolia a ďalší.

Ilavský síce vystavoval s ďalšími generačnými vrstovníkmi, ale jeho dielo nebolo natoľko inšpirované najaktuálnejšími podnetmi dobového európskeho vizuálneho umenia. Hoci sa zúčastňoval na viacerých akciách, v mnohých prípadoch sa nezúčastňoval na „masových maratónoch“, tie svoje tvorivé, navyiac po nevychodených chodníčkoch, si poctivo odbehával a odbeháva každý deň pocitovo každý deň sám, pričom niektoré úseky sú závratné svojím tempom a intenzitou. Podstatné však je, že Sveťo Ilavský prekvapuje rád nielen ostatných, ale predovšetkým sám seba. Uvedomuje si, že každý avantgardný počin si v momente svojho vlastného sformulovania začína písať svoju históriu a že prakticky všetko môže niečo symbolizovať. Tým, že to pomenuje, vytvorí sám sebe hranicu. K tomu treba poznamenať, že sám autor nemá pocit, že by sa doteraz nejako sformuloval.

Jeho výtvarný prejav bol od začiatku iný, špecifický. Nechcelo sa mu hľadať štýl, ale chcelo sa mu maľovať, vychutnávať chuť maľby a podľa jeho slov „*sem tam si skomplikovať život nejakou konceptuálnou nadstavbou*“¹² Maľovanie bolo pre neho bytostnou potrebou. *Maľba je ticho mysle a krik duše.* „povedala skvelá maliarka Georgia O'Keeffe.

Vždy mal rád štruktúru hmoty, obľuboval tvorbu Anselma Kiefera, ktorý sa presťahoval do Francúzska priamo do lomu, kde tvoril, a zobrazoval jazvy zeme a histórie krajiny, blízko mal k Antonimu Tapiesovi a k jeho dielam s používaním piesku a k ďalším autorom, ktorých priťahovali možnosti využívania hmoty v dielach. A čo bolo dôležité. Nezriekol sa svojho kultúrneho dedičstva, minulosť sa mu nezdala iracionálnou, nestratil bohatstvo tradície a privilégia humanity. Hoci sa v podstate nezaoberá priamo témou krásy, v mnohých jeho dielach je prítomná. Umberto Eco napísal okrem iného dve knihy *Dejiny Krásy a Dejiny Ošklivosti*. Z histórie napríklad uvádza, že *slovem krásny a ďalšími, obdobnými výrazy – pôvabný, hezký, ušlechtilý, nádherný, či skvelý – vetšinou označujeme*

¹² Z nepublikovaného textu Svet'a Ilavského.

neco, co se nám líby. Zdá se, že v tomto smyslu pro nás krásny znamená totéž co dobrý. A skutečne, v rôznych historických epochách byly pojmy krása a dobro tesne spjaty.“ Tieto názory sa výrazne menili, v 20. storočí si jeho slovami „umení už si neklade za cíl zobrazovat prirodzenou krásu, ani nechce být zdrojem poklidné radosti z kontemplace a uspokojení harmonickými formami. Naopak nás nutí dívat se na svet jinýma očima a vracet se k archaickým znakům, nebo se oddat exotickým vzorům, odkazuje ke snům a fantaziím duševně chorých, k představám vyvolaným požitím drogy, privádí nás ke znovuobjevování surové hmoty, překvapuje bizarným zapojování spotřebných předmětů do nepravděpodobných kontextů, nebo odhaluje podněty z hlubokého podvědomí.“¹³

Napriek širokému tvorivému záberu Sveťa Ilavského má jeho tvorba identifikovateľný špecifický rukopis, ktorým sa radí medzi solitérov slovenského výtvarného umenia. Jeho nepokojný duch ho ženie neustále objavovať hraničné možnosti vyjadrenia sa a vytvárať ďalšie diela, ktoré ho radia medzi najosobitejších autorov nielen svojej generácie.

Od začiatku sa posúva niekde inde ako ku klasickému závesnému obrazu. Nikdy sa nepridáva k názorom o smrti klasického obrazu, ale v jeho ponímaní sa obraz stáva skôr živou hmotou s niekoľkými vrstvami, obraz obrazu nie je len na povrchu, ale aj v jeho vnútri. Aj preto prepája plátno s inými materiálmi, alebo vrství na ňom hmotu do tej miery, že obraz sa stáva zároveň aj plastikou, či robí do neho diery. Ísť niekam „ďalej“ mu umožňuje aj skutočnosť, že je vynikajúcim kresliarom, čo je v jeho obrazoch cítiť, aj keď nepociťuje potrebu sa predvádzať kresebnou brilantnosťou. Obrazy akoby prežívali svoj vlastný vznik, život, ale aj zánik, diery v nich symbolizujú aj ťažké rany osudom. Vo viacerých Ilavského obrazoch sme mohli nájsť ponúknutie možnosti vstupu do diela, do

¹³ ECO Umberto: Dějiny krásy. Argo, Praha, 2005, s 8.

jeho vnútornej štruktúry, tak ako sa o tom hovorí v texte o zvitkových maľbách, ktoré sa čítajú či vnímajú postupne: „...približne z 10. storočia pochádza známa legenda vstupujúciho maliara do vlastného obrazu krajiny, jeho prochádzky po namalovaných stezkách a posléze o jeho trvalom zmiznutí v útrobách vyobrazené hory. Tento obľúbený príbeh není vlastne ničím jiným než metaforou skutečnosti, že divák zlákan důmyslnými prostředky a výrazovou dokonalostí může v duchu vniknout do malířova díla, nechat se jím zcela absorbovat a zapomenout na celý svět i na sebe sama.“¹⁴ Podobne, ako u čínskeho maliara, ktorý vytváral zvitok so zobrazenými cestami ktorými pri správnom vcítení mohol divák do obrazu vstúpiť a dokonca sa v ňom až stratiť, aj Sveťo Ilavský sa zaoberá tými úvahami, ale inými cestami. Na jeho obrazoch nie sú zobrazené romantické putovania prírodou, ale podoby zložitého vnútorného sveta. Takže – cesta môže byť o to zaujímavejšia.

Príliš neverí na božskú inšpiráciu, tvorba je pre neho skôr otázkou procesu. Ako hovorí Arthur Schopenhauer „úplně uspokojení dojmom z umeleckého díla sme len vtedy, keď v nás zanecháva čosi, čo pri všetkom premýšľaní nie sme schopní zredukovať až na zreteľnosť pojmu.“¹⁵ Výsledné dielo musí pôsobiť ľahko a bezprostredne, akoby vzniklo z dychu kúzelníka, nie ako mukami sprevádzajúci proces, ako sám hovorí, „ Obraz si má pamätať, že jeho realizácia nebola ťažkým trápením“. S dielom musí byť maximálne spokojný, aby obraz obstal sám o sebe, nesmie pôsobiť ako ustatý, či ako autor hovorí, ako bojazlivý. Preto aj občas nedodržiava termíny, lebo podľa neho nedokončené dielo

¹⁴ HEJZLAR, Jozef: O čínskem výtvarnem umění a vzdelanosti. Fenomén

pohybu v čínskem obraze krajiny, Hrnčířství a nakladatelství Michal Jůza.

a Eva Jůzová, Praha, 1994, s. 66-67.

¹⁵ . SCHOPENHAUER, Arthur: O kráse a umení, Bratislava, Kalligram, 2007.

s. 156.

nesmie opustiť ateliér. (Presvedčil som sa o tom aj osobne, na jedno jeho dielo som čakal sedem rokov a na druhé ešte o rok dlhšie. Podobné skúsenosti mali viacerí zberatelia, ktorí sa dohodli so Svetom Ilavským, že im vytvorí dielo. Špeciálne pre nich. A špeciálne dlho si na neho aj počkali.) Zároveň nechce, aby obraz bol úplne čitateľný, jeho interpretáciu ponecháva na divákovi, pričom samozrejme interpretácií môže byť veľa, môžu byť aj všetky správne, alebo ani jedna z nich. Nie je to preto zjednodušené prenikanie vrstvami, ako hovorí vo svojej štúdií *Význam/ interpretácia* Stephen Bann: „*Hľadanie významu nie je hra s matrioškami, ktoré otvárame jednu za druhou, až kým sa nedostaneme k tej najmenej a najtajomnejšej uprostred. Je to nepochybne proces, v ktorom jeden vyriešený problém odhaľuje ďalší, pohyb však smeruje von, do sociálnej dimenzie, nie dovnútra, zameriavajúc sa na súkromnú pravdu.*“¹⁶ Problémom je aj literárne prerozprávanie, či literárne zaťažovanie, ktorému sa v zásade vyhýba: „*To nemám rád. Je to miešanie hrušiek s jablkami. V žiadnom prípade nechcem ilustrovať zážitky. Ja nerozprávam o pocite, ale z pocitu. Pre vznik obrazu môže byť osobný zážitok dôležitý, ale aj nemusí. Ono sa to všetko kamsi ukladá a nikdy nevieme, kedy sa mozog prepne na tú správnu frekvenciu. Veľa vecí vzniká akoby mimochodom, odskakovaním od niečoho dôležitejšieho. Zmysel udalostí často pochopím oveľa neskôr, až keď sa oboznámim s tým, čo som vlastne urobil. Je to niekedy ako naháňanie vlastného chvosta. Pre mňa je však najdôležitejší výstup. V prípade obrazu jednoznačne jeho vizuálne parametre. A všetky tie kontextové a konceptuálne barle, ktoré sa pokúšajú nahradiť výkon za špekuláciu, sú cestou do pekla. Obraz musí obstať sám o sebe. A je jedno, či s príbehom, alebo bez neho.*“¹⁷

¹⁶. BANN, Stephen: Význam/interpretácia. In: NELSON, S. Robert, SHIFF, Richard: Kritické pojmy dejín umenia,

Nadácia Centrum súčasného umenia, Vydavateľstvo Slovart, Bratislava, 2004, s. 164.

¹⁷ Z rozhovoru so Svetom Ilavským

V jeho tvorbe boli prelomovými roky 1985-1986. V obrazoch *Veľká Morava I.*, a *Veľká Morava II.* vidíme ešte vplyvy jeho otca, čitateľné predovšetkým v štylizácii jazdcov na koňoch, a zároveň snahu o osamostatnenie sa v rámci fragmentarizácie obrazovej plochy, vytvorenia viacerých obrazových polí z uvoľneným zobrazovaním figúr, postavením vedľa seba prepracovaných figurálnych motívov či len ich siluet, alebo jednodielnosti obrazu so svojim rámom, ktorý maliarsky dotváral aj vo svojich ďalších dielach. Určujúci dominantný motív je doplnený viacerými zobrazeniami „dopovedania“ príbehu, objavujú sa symboly nachádzajúce sa v jadre každej kultúry. Téma *Veľká Morava* bola zadaná v školskom ateliéri, aby ju lepšie vnímal, navštívil aj Mikulčice.¹⁸ Neskôr sa už Svet’o Ilavský venuje konkrétnym témam z našej histórie viac menej len v rámci riešenia zadanej témy.¹⁹

Z tohoto obdobia spomeňme ešte *Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala* a dva *Warchalove portréty*²⁰ z roku 1986. Tu sa láme reallistická podoba jeho maľby so svojbytnou naliehavou výpoveďou a analytickým skúmaním. Prvým je pomerne realistickým zobrazením 15 členov tohoto špičkového a legendárneho hudobného

¹⁸ Mikulčice boli jedným z najvýznamnejších centier Veľkej Moravy, ranostredovekého slovanského štátu existujúceho v 9. storočí. Archeologické nálezy (veľké opevnené hradisko, množstvo kostolov, kniežací palác, pohrebiská) ukazujú, že Mikulčice boli významným politickým, náboženským aj kultúrnym centrom. Našli sa tu základy 12 kostolov, čo dokazuje rozsiahlu christianizáciu územia, ktorá prebiehala za vlády kniežat ako Rastislav a Svätopluk. Predpokladá sa, že práve Mikulčice mohli byť hlavným mestom alebo sídlom kniežata, možno dokonca tým miestom, kde pôsobili Cyril a Metod, ktorí priniesli na Veľkú Moravu písmo (hlaholiku) a kresťanstvo v staroslovenčine.

¹⁹ Obrazy boli v rokoch 1987 a 1988 zakúpené do zbierok Galéria M. Bazovského v Trenčíne. V roku 1987 kupuje jeho diela do svojich zbierok aj Slovenská národná Galéria a Galéria mesta Bratislavy. U Slovenskej národnej galérie je to pomerne nezvyčajné, pretože na rozdiel od iných slovenských galérií kupovala do zbierok prevažne už renomovaných autorov a táto akvizícia poukazuje na fakt silného postavenia Svet’o Ilavského na našej výtvarnej scéne už tak krátko po ukončení štúdií.

²⁰ Bohdan Warchal (*27. január 1930, Orlová – †30. december 2000, Bratislava) bol významný slovenský huslista, dirigent a pedagóg, ktorý sa výrazne zapísal do dejín slovenskej hudobnej kultúry. V roku 1957 sa stal koncertným majstrom Slovenskej filharmónie v Bratislave. V roku 1960 založil Slovenský komorný orchester, známy aj ako „Warchalovci“, ktorý sa pod jeho vedením stal jedným z najvýznamnejších komorných telies na Slovensku. Pôsobil ako pedagóg na Konzervatóriu v Bratislave, Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne a od roku 1980 ako profesor na Vysokej škole múzických umení v Bratislave.

zokupenia. Je zrejme maľovaný podľa nejakej oficiálnej fotografie v hnedej farebnosti, postavy stoja staticky vedľa seba, žiadne vzťahy medzi nimi nie sú, na obraze sa nič nedeje. Dva portréty Bohdana Warchala sú už o niečom inom. Je zobrazený v dynamickom geste pri hre na husliach, pravá ruka so sláčikom sa rýchlo pohybuje, dokonca aj okolitý priestor sa mení a chveje pod náporom hudobných tónov.

Dvanásť mesiacov v rokoch 1985-1986 strávi Sveťo Ilavský na základnej vojenskej službe v Armádnom výtvarnom štúdiu v Prahe, kde má dostatok času sa popri povinných témach venovať aj slobodnej voľnej tvorbe. Určite pozitívnym je aj fakt, že tento rok strávi spoločne s Matejom Krénom, ktorý je tiež výrazným talentom, i keď jeho tvorba je zásadne odlišná a založená skôr na racionálnom skúmaní možností toho, čo ostáva skryté zraku a objavuje sa až niekde „za oponou“.²¹ Dokonca boli od nich aj zakupované obrazy do zbierok Armádneho výtvarného štúdia, kde sa doteraz nachádzajú.²²

Ešte počas vojenskej služby v Prahe namaľoval prvý obraz *Orientácia* s dominujúcou šípkou. Tento motív rozvíjal aj v desaťročnom projekte zapadajúceho do oblasti umenia v prírode, akčného umenia, ako aj klasického závesného obrazu. Na konci Cíferskej záhrady použil pomaly uschýnajúci orech, ktorý si pamätal od detstva a prakticky ho prevádzal ho celý život. Na jeho dolnú časť nainštaloval bielu šíпку s namaľovanými červenými bodmi, ktorá bola čitateľná len z jedného pohľadu. Postupne obraz znejasňoval, potom zväčšoval na plátne jednotlivé červené body, až ich postupným rozkrývaním pomaľoval na červeno celý obraz. Tento projekt mal aj určitý mysteriózny aspekt prepojenia s nebesami a pokračovania kolobehu života, keď po odumretí orecha na jeho mieste vyrástli dva nové stromy.

²¹ Spolu s nimi tam bol ešte architekt Miroslav Zikmund.

²² Ako príslušníka bojového útvaru v Mikulove s minimálnym žoldom, ktorý sa dostal dva razy za rok na krátko domov a veľa času strávil na rôznych cvičeniach ma veľmi pobavila sťažnosť Mat'a Kréna, že za obrazy im platili dosť málo.

Dôležitými sú aj obrazy namaľované ešte počas základnej vojenskej služby v Prahe *Spätná väzba I.*, a *Spätná väzba II.*, z roku 1986, ktoré zakúpila Slovenská národná galéria. Sveťa Ilavského vždy fascinovali prírodné národy, šamanizmus, či jeho aplikácie v dnešnej dobe. Zobrazuje tancovanie pod účinkami drog pred odchodom chlapca na lov leva, ktorého zabitie je podmienkou na vykonanie rituálu pasovania chlapca za muža. Tieto rituály z nás úplne nevymizli, ostali tisíce rokov zasunuté hlboko v našom podvedomí, stále v nás driemu a prejavujú sa rôznymi spôsobmi. Dnešný multikulturalizmus v prírode neexistuje, každý si bráni svoje teritórium. Nevývíja sa len posledných sto, ale milióny rokov, Sveťa Ilavský tieto nemiznúce kódy vyťahuje niekde z hlbokého podvedomia. Čiastočnou deštrukciou obrazu popiera dobový daný hodnotový systém. V druhej polovici 80. rokov inklinuje k ťažkej tmavej farebnosti. Jeho obrazy majú v sebe magické čaro, ktoré priťahuje zberateľov a vôbec vnímateľov jeho tvorby. Už krátko po štúdiách na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave Sveťa Ilavský vytvoril niekoľko diel, kde sa objavovali znaky portrétneho zobrazenia, avšak už so značnou dávkou výtvarnej skratky a štylizácie. Jeho kresliarska istota je evidentná aj v dielach, kde postupne začína figúru deformovať, či mení ju až na znak. Ako uvádza v knihe *„Evropa a umení“* Jindrich Chalupický, že *„umelecké dílo je svou podstatou ukazovaním za sebe.“*²³ Čoraz menej sa uspokojuje len s klasickou maľbou a väčší priestor venuje samotnému procesu maľby vychádzajúc z tézy, že maliarstvo je v prvom rade poznaním. Výrazná je aj inklinácia k plasticite maľby, pri niektorých sa už stiera rozdiel medzi maľbou a sochárskym poňatím diela. Mal som pocit, akoby tieto napäté tváre prechádzali akoby z iného paralérneho sveta a výraz zbrázdenej tváre boli poznamenané týmto prienikom. Sveťa skonštatoval,

²³ CHALUPECKÝ, Jindrich: *Evropa a umení*, Nakladateľstvo Torst, Praha,

2005, s. 462.

že takto on ten problém nevidí. Z roku 1987 spomeňme jeho obraz *Pokus o rekonštrukciu* kde sa zaoberá problematikou ruského konštruktivismu, zobrazuje autorov ako El Lisickij, či Kazimir Malevič s poukazovaním na hľadanie nových foriem.

Už počas štúdií na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave na prieskumoch²⁴ vždy niečo zo svojich diel neoficiálne predal, niekoľko svojich obrazov predal aj počas vojenskej služby v Armádnom výtvarnom studiu v Prahe, a vlastne počas celého života mal ateliér, hoci intenzívne tvoril, takmer prázdny. Z niektorých období mu nezostalo žiadne vlastné umelecké dielo, až napokon jeho manželka Marieta sa rozhodla vždy niečo z určitej tvorivej fázy odložiť. Pravdu povediac, moc ich neostalo, ani túto ideu sa nepodarilo dostatočne naplniť. Prvým jeho ateliérom bola pivnica na Dullovom námestí v Bratislave²⁵, ktorý však svojim komorným rozmerom bol značne obmedzujúcim, naviac sa stal aj miestom častých aj neohlásených návštev jeho priateľov, vrátane pisateľa týchto riadkov. Okrem iných tam vznikla aj pozoruhodná *Desaťročná samokresba na podlahe v ateliéri* (1979-1989), kde rôzne frkance, kvapance vytvorili časom štylizovanú ľudskú postavu. Ateliér sám maľoval obraz – odraz samotného autora. Vzniklo niekoľko navzájom prepojených vrstev povahy expresívnej geometrickej maľby s naznačenou figúrou, ktoré zároveň aj zaznamenávali rôzne podoby autorovej tvorby. Už tu sa začína objavovať otázka o úlohe samotného umelca, ale aj o otázke náhody, ktorá bude prítomná aj v autorovej ďalšej tvorbe. Je zvláštne, že toto dielo má v niektorých aspektoch aj rukopis podobný iným autorovým dielam. Ilavský to prijíma ako súčasť svojej tvorby, nie ako vedľajší, náhodne vzniknutý produkt. Prítomný je aj údiv samotného tvorca zo samotného vzniku samostatného diela, ktoré prežíva svoj vlastný život. Jeden z najvýznamnejších slovenských umelcov druhej polovice 20 storočia Alex Mlynárčik vo svojich dielach už od polovice 60. rokov zámerne prizýval návštevníkov a ľudí z ulice na participovaní na diele,

²⁴ Na prieskumoch boli každý semester prezentované práce poslucháčov, boli prístupné aj pre verejnosť.

²⁵ Na tomto námestí bývali aj jeho rodičia.

konkrétne pomal'ovavaním ženských figúr, či popisáním odkazov na jeho reliéfy či figuríny. Stávali sa takto dobrovoľne anonymnými spoluautormi jeho diel. V prípade diela *Desaťročná samokresba na podlahe v ateliéri* je tomu inak. Autor netuší o procese vzniku diela, jeho návštevníci v ateliéri nevedome participujú na jeho vzniku už samotným zanechávaním odtlačiv a stôp pri chodení po podlahe.²⁶

Takmer dva roky strávil potom Svet'o Ilavský v zariadení pre výtvarníkov v kaštieli v Moravanoch nad Váhom,²⁷ kde mohol, za pomerne nízky poplatok, podobne ako ďalší umelci a výtvarní teoretici²⁸, bývať a tvoriť. V jeho prípade vo veľkom ateliéri s krbom. Po smrti svojho dedka, ktorý prežil svoj život v Cíferi, v roku 1987 podiel z domu svojej sestry vyplatil, a do Cífera sa presťahoval. Mal tam aj menší ateliér, ktorý potom prenechal, ako sám povedal, *ako najväčšie psiu búdu v Európe*, svojmu psíkovi Pifovi. V roku 1998, keď pripravoval realizáciu *Kríža do kostola sv. Kríža* v Snine navštívil starostu so žiadosťou o prenájom vhodného priestoru. Čo sa týka veľkosti priestorov, ponuku dostal veľkorysú. Nepoužívaný areál bývalého kina Maják (tento názov kina sa ocitá neskôr na pečiatkách, ktorými označuje niektoré svoje obrazy), v ktorom bol sklad zeleniny.²⁹ Priestor zahádzaný všetkým možným, ťažko vykurovateľný, ale ponúkajúci možnosti realizovať aj nadrozmerné diela. Svet'a vždy fascinovali veľké rozmery diel, ktoré samozrejme pôsobia sugestívnejšie, vynašiel viaceré technológie, ktoré materiál a farbu držia spolu. To všetko mu kino umožňovalo. Využíval to naplno. Poskytovalo mu to, čo Seneca nazýval *cuthymia*, niečo ako blaho duše, pamäť bez rozptýľovania. *Keď niekto nenájde pokoj v sebe, nenájde ho ani v centre New Yorku. Moje obrazy sú po celom svete a tiež tam odišli z Cífera*“, konštatuje.

²⁶ Vyriešenie autorských práv v tomto prípade ponecháme na Svet'a Ilavského.

²⁷ Kaštieľ po roku 1989 postihol smutnú osud. Bol predaný, jeho ďalší majitelia sa o neho nestarali, až do značnej miery schátral. Jeho noví majitelia po zložitom odkúpení a vyrovnávaní pohľadávok začali s jeho náročnou rekonštrukciou, v súčasnosti tam poriadajú aj výstavy súčasného umenia.

²⁸ Podmienkou bolo byť kandidátom alebo členom Zväzu slovenských výtvarných umelcov.

²⁹ Okrem funkcie kina tu hrávalo aj ochotnícke divadlo, ktoré zakladal jeho dedko Jožko Bernadič. Hrala tu jeho mama. Tu nacvičoval a vystupoval folklórny súbor Cíferan, pri zrode ktorého stál opäť jeho dedko Jožko.

Všetko spelo k zmene, veľa vecí sa aj menilo, ale vtedy sme ešte netušili, že príde aj k zásadnej zmene a to všetko sa začalo 19. novembra 1989 s Nežnou revolúciou. V tomto čase je už však Svetlo Ilavský presťahovaný v Cíferi. Mení sa usporiadanie krajiny, prichádza sloboda vyznania, cestovania, miznú však aj mnohé istoty sociálneho zabezpečenia. Výrazne sa mení vedenie a pedagogické obsadenie na Vysoké škole výtvarných umení, mení sa galerijný život ako aj život väčšiny umelcov. Trvá niekoľko rokov, kým sa situácia stabilizuje, postupne sa buduje nová štruktúra spoločnosti. Začínajú sa objavovať aj takí, ktorí začínajú podporovať umenie, viaceré veľké firmy prichádzajúce zo zahraničia alebo aj vznikajúce v Československu majú už prostriedky na zadávanie výtvarných zákaziek. 1. januára 1993 sa Československo bez akéhokoľvek násillia rozdeľuje a vzniká samostatná Slovenská republika. S mnohými pozitívami aj negatívami prechádza zložitou cestou a o niekoľko rokov pevne zakotvuje v západoeurópskych štruktúrach. Postupne sa stáva členom NATO, Európskej únie a od 1. januára 2009 zavádza ako svoju menu euro. Čo s tým všetkým v Cíferi? Podstatné je, že do Cífera odchádza Svetlo Ilavský, hoci ešte ako mladý, ale už zrelý a renomovaný umelec. Kto chce, ten si ho aj tam nájde. Rozširuje sa okruh jeho zberateľov, získava mnohé zaujímavé zákazky. Ale predsa je tak trochu bokom od diania v Bratislave, a občas je nezaslúžene opomenutý tam, kde by jeho meno malo výraznejšie figurovať. Čo nič nemení na originalite jeho výtvarného prejavu, ktorý je cudzí pre veľkú časť spoločnosti, úplne odmietaný malomeštiactvom, ako to bolo vždy pri skutočnom umení. Ukážkovo to bolo na prelome 19. a 20. storočia s príchodom nových izmov, z domáceho prostredia si stačí prečítať *Súkromné listy Ľudovíta Fullu a Mikuláša Galandu* ako pokusu o umelecko kultúrnu osvetu začiatkom 30 rokov. Pretože umenie nie je len príjemnou kratochvíľou, ale má svoju vnútornú tajomnú silu. V zásade, dielo robí umelca a nie naopak.

Nemyslím si, že spoločenská zmena mala zásadný dosah na tvorbu Sveťa Ilavského, v podstate rozvíjal mnohé už vo vlastnej tvorbe rozvinuté. Nová doba priniesla aj problémy aj nové možnosti. Odchod do Cífera a prenajatie kina mu umožnili predovšetkým hlbokú koncentráciu na tvorivú činnosť, odbremenenie sa od mnohých bežných denných starostí a realizovanie monumentálnych diel, ktoré Sveťa vždy priťahovali, ako spomíname aj v iných častiach tohto textu.

Keď som sám doma.

Keď nie som sám doma.

Temné a protikladné éterické podoby obrazov sú len rôznymi podobami toho istého - bytosti, ktorá v sebe tieto protiklady nesie, alebo aj ducha a tela. *„Psychika moderného človeka je zbavená ideálnymi záštitami. Jeho duše prestáva byť statickou figúrou a stáva sa dynamickou entitou, polem psychických procesů, aktivít a adaptívnych reakcií, a tým sa také ruší tradičný dualizmus duše a tela“*, píše sa o príchode moderného umenia v knihe *Obrazy mysli → mysl v obrazech*.³⁰ Výrazný je vzťah figúry a priestoru, vzťah človeka a sveta či ľudského vyčleňovania sa zo sociálneho prostredia. Azda najlepšie to v tvorbe Sveťa Ilavského dokumentuje vzťah dvoch obrazov. V diele *Keď som sám doma* (1985-1986) dominuje temné seba hľadanie až úzkosť premiešaná s temnými víziami, slovami Gabriela Marcela *„dovoľávanie sa zo dna je niekedy absolútne odvolanie sa, najvyššie znamená i najhlbšie.“* Celou jeho tvorbou sa niekde v skrytých plánoch tiahnu otázky o tele a duši, z času na čas sa objavia aj na jeho obrazoch, ako je to v komornom diele *Stratené duše*

³⁰ WITTLICH, Petr. Duše a mysl v umění. Fin-de-siècle a časného modernizmu. In: *Obrazy mysli → mysl v obrazech*...s. moravská galérie v Brně a Deutsches Hygienne-Museum, Dražd'any, 2011, s. 153.

z roku 1987. Obraz akoby ani nebol maľovaný, ale vznikol jemnými dotykmi štetca, niektoré z duší ešte majú pevnejšie kontúry, iné sa rozplývajú do priestoru. Nie sú to duše, ktoré našli svoj pokoj, ale duše putujúce a hľadajúce svoje ukotvenie vo večnosti. Tento motív rozvíja aj v roku 1992, keď maľuje obraz s rovnakým názvom, ale má omnoho temnejšiu a pochmurnejšiu atmosféru, pri dvoch postavách držiacich sa za ruky je zakomponovaná aj postava proroka, či Krista. V obraze *Keď nie som sám doma* (1989) je hierarchia hodnôt iná. Obraz má pokojnú atmosféru, dve žlté postavy, držiace sa za ruky, sú redukované na základný tvar, z obrazu vyžaruje harmónia a pokoj. Vľavo hore je situované popisná tabuľka čísla reálneho domu, v hornej časti je situovaný trojuholník s názvom obrazu. Trojuholník sa objavuje na jeho viacerých obrazoch, keď som sa ho opýtal na zmysel jeho použitia, jeho odpoveď bola opäť značne lakonická: „*Môže tam byť aj nemusí*“. A ešte k tomu pridal komentár v zmysle toho, že obraz má svoje tajomstvo, ktoré keď sa prezradí, tak sa môže z obrazu niečo stratiť. Takže – trojuholník ako geometrizujúci prvok môže niečo ohraničovať, ukazovať smer a symbolizovať silu, trojramenný symbolizuje dokončenie. Je tiež znamením transcendentálnosti, predstavuje mystické číslo tri, ako aj začiatok, stred a koniec, narodenie, život a smrť. Vnáša poriadok do chaosu, môže symbolizovať božie oko. V staroveku bol trojuholník chápaný ako symbol sveta - obrátený špičkou hore je symbolom ohňa a mužského princípu, mužskej tvorivej sily a plodnosti a špička dolu symbolizuje vodu a ženský princíp. Vôbec, interpretácia obrazu nemusí byť jednoznačná, a Ilavský tieto možnosti rôzneho pohľadu aj rád ponúka. Pripadá mi to trochu analogické napríklad s vodou. Ináč ju vnímame keď o nej rozprávame, keď ju pijeme, keď na nás prší dážď, keď sa na ňu dívame, alebo keď v nej plávame. A je veľkým rozdielom, či plávame v bazéne alebo v rozbúrenom mori. A taktiež ju ináč vnímame, keď pijeme čerstvú, chladivú, pramenistú, alebo odstatú vodu. Carl Gustav Jung hovorí, že „*vizionárne prapôvodné skúsenosti rozotnú záves, na ktorom je namaľovaný*

obraz sveta usporiadaného zhora nadol a dovolia nahliadnúť do bezodnej priepasti vecí nezrodených a tých, ktoré ešte len prídu...“

Vo viacerých obrazoch je postava situovaná do brány. Jej význam Sveťa Ilavského nešpecifikuje, všeobecne je však brána vstupom niekam a odniekaľ, jej významovosť môže byť značne široká. Môže sa za ňou skrývať tajuplná moc, Mária ako cesta k nebu, svätý Peter, ktorý môže otvárať bránu do nebies, ale aj brána pekelná. Môže to byť brána medzi dvoma svetmi, medzi nebom a zemou. S prekročením brány sa spájajú mnohé náboženské slávnosti, niektoré brány sa otvárajú len raz za dlhý čas. Bránou môže byť vchod do dedinského dvora, ale aj do významného chrámu. Brána môže byť bohato zdobená, spomeňme si najmä niektoré gotické, renesančné či barokové brány, alebo bez akejkoľvek ozdoby. Máme dôvod do nej vstupovať? Kráľovná Viktória svojej vnučke princeznej Viktorii Hesenskej v roku 1883 napísala „*Musím Ťa naliehavo varovať pred snahou nájsť pre všetko dôvod. Hľadať dôvod všetkého je veľmi nebezpečné a vedie to k nespokojenosti a sklamaniu, rozruší to Tvoju dušu a vyvolá trýzeň.*“³¹ V roku 1999 vzniká obraz svojou poetikou silného symbolického vyznania *Láska až za hrob*. Vo výrazne zemitej farebnosti brány a „iného sveta“ zobrazuje dve postavy vchádzajúce do iného sveta. Sveťa Ilavský je tu až nezvykle literárny, samozrejme sa ponúka interpretácia o mužovi sprevádzajúcom svoju lásku (postava má bielu farbu) až za hrob. Sveťa Ilavský si uvedomuje nástrahy hľadania dokonalosti v umení. Hľadanie dokonalosti v umení je prastará a zároveň večne aktuálna téma, kedy autor prežíva vnútorný konflikt medzi túžbou po dokonalosti a potrebou autenticity. Táto snaha je ako horizont: čím bližšie k nemu kráčaš, tým viac sa vzdáľuje. Pre Ilavského je to najmä schopnosť vyjadriť emóciu tak pravdivo, že sa dotkne duše diváka. A práve tu sa ukazuje paradox: niekedy práve v nedokonalosti, v krehkosti a

³¹ HOLT, Jim: Proč existuje svět, Prostor, Praha, s 15

chybách, sa skrýva najväčšia sila umenia. Leonardo da Vinci vraj povedal: „*Umenie nikdy nie je dokončené, len opustené.*“ Táto myšlienka naznačuje, že dokonalosť môže byť skôr ilúziou než cieľom. Zároveň je dôležité si uvedomiť, že snaha o dokonalosť môže byť aj brzdou. Umenie nie je o správnych odpovediach, ale o otázkach, pocitoch, pochybnostiach. V konečnom dôsledku možno povedať, že hľadanie dokonalosti v umení nie je o jej nájdení, ale o ceste.

V roku 2004 Ilavský maľuje obraz *Tanečky* s tematikou brány pred ktorú umiestňuje dve rôznofarebné, za ruky sa držiace postavy v emotívnom pohybe s motívom žltého výhonku rastliny. Cez bránu sa nechodí len individuálne, môže znamenať aj nový spoločný život. V obraze *Keď som sám doma* z roku 2005 červenú výraznú bránu čierna figurína podopiera, akoby mal Atlas na svojich pleciach celú zem. Obraz je tak kontrastný, až brána vyvoláva dojem horiaceho a svoju štruktúru meniaceho predmetu, je v ňom koncentrovaná sily a vybičované napätie. Sveťa Ilavský sa vedome aj intuitívne snaží priblížiť k určitému ideálu, ktorý niekde je, ale sa nedá presne definovať. Sám o tom hovorí: „*Ako keby niekde v čase a v priestore existovala nejaká absolútna hodnota, ku ktorej sa snažíme približovať. Nikto presne nevie, ako vyzerá, ale keď sme pri nej blízko, je to cítiť. Cíti to autor pri práci, a vycítia to aj ľudia, ktorí túto prácu vnímajú*“³² Sveťa Ilavský si je sám vedomý, že nie vždy sa podarí byť tak blízko pri pri tejto nehmatateľnej a neopísateľnej hodnote. Asi tri krát mi pri pozieraní jeho diel povedal: „*Tak toto sa podarí raz za život*“.

Obraz *Keď som sám doma* z roku 2006 má pochmúrnu atmosféru, brána je mohutná, namaľovaná s výraznou štruktúrou. Postava je vyššia ako samotná brána, znamená, že sa musela zohnúť, aby mohla prejsť a potom sa postaviť. Je rovnako čierna, akoby bolo

³² Z rozhovoru pre SME

súčasťou tmavého priestoru, ktorý sa za bránou nachádza. Má mierne roztvorené ruky, akoby do brány nechcela nikoho pustiť, alebo, aby zabránila vstupu niekoho ďalšieho z „tej“ strany. Čierna má niekoľko odtieňov – tie najtmavšie sú za bránou, sú tmavou hmotou, evokujú ničotu. Ďalšia čierna brána s čiernou postavou už má výraznejšie pokojnú, až meditatívnu atmosféru. Nie je jednoduché spoznať moment, kedy je dielo skutočne dokončené. Marcel Duchamp na svojom diele *Veľké sklo* pracoval niekoľko rokov, v roku 1923 ho prehlásil za definitívne neukončené. Keď neskôr pri jeho transporte prasklo niekoľko skiel, tak ho prehlásil za dokončené.

O svojom cykle *Keď som sám doma* o ňom (a nielen o ňom) hovorí: „*V stave najvyššej koncentrácie zisťujem, že myslím na samé hlúposti, ktoré vôbec nesúvisia s tým, čo robím a naopak, pri banálnej činnosti, napríklad pri nákupe, vyriešim problém, s ktorým som celé týždne nevedel pohnúť. Princíp nechceného funguje spoľahlivo. Najlepšie veci som vždy urobil, keď mi na nich nezáležalo, alebo keď v rasovom strese nebolo kedy opravovať. Akýmsi únikom od rozmýšľania ale aj od bezmyšlienkovosti sa mi stali osamotené postavy na neakom neidentifikovateľnom pozadí. Oveľa neskôr som prišiel na to, že sú to vlastne autoportréty.*“³³

Pod výsledkom jeho diel sú samozrejme podpísané aj zložité technologické postupy. Pri modelovaní musí pracovať rýchlo, polyester vytuhne za pol hodiny, Vymodelovanú hlavu požije viackrát, ale premaľuje ju na nepoznanie. Vo svojich obrazoch nehľadá nejakú logiku, sú to skôr nevysvetliteľné veci, maliarsko sochársky prednes je pre neho dôležitý sám o sebe bez komentára. Hľadá posuny od mikrosveta až po makrosvet, sám hovorí, že chce poskytnúť *šťavnatú pastvu pre oči*. Súčasťou obrazov sú veľmi často aj rámy, ktoré chápe ako integrálnu súčasť obrazu, aj ako objekt alebo maľovanú sochárčinu,

³³ Z nepublikovaného textu Svet'a Ilavského.

dokonca ako prvok architektúry. V mnohých obrazoch používa aj fotografiu, ktorá sa stáva základom pre ďalšie manipulovanie, ako to robilo množstvo autorov. Neoboznámený divák ťažko rozpoznáva, kde sa končí fotografia a kde sa začína maľba. Každý obraz začína vytvárať z nulového bodu, nevie, kam sa dostane, či realizácia bude trvať dni alebo mesiace. V jeho ateliéri nájdeme zasunutú kdesi vzadu aj diela, ktoré nedokončil niekoľko rokov. Ako hovorí, *„niekedy je najlepšie na všetko zabudnúť a počúvať vlastnú hlavu.“* Pracuje aj s otázkou vnímania jeho umeleckých diel. Ľudské oko funguje ako šošovka. Obraz reálneho sveta, ktorý sa premieta na sietnicu, prichádza obrátene. Potom mozog, najmä oblasť zrakového centra, obraz otočí vo sfére gravitácie.

Ďalším významom je jeho symbolizovanie svätej Trojice - Otca, Syna a Ducha svätého, Božskej jednoty v kresťanstve. Ilavský konštatuje, *„...ako nerozprávať o pocite, ale rozprávať z pocitu...“* Zároveň aj ako *„uvedomenie si existencie ako niečoho nás presahujúceho a prevyšujúceho, ako mysterium fascinansom i mysterium tremendum, ako tajomstvo, ktoré nás oslňuje a ako tajomstvo, pred ktorým sa chvejeme, stretáva sa a splýva skúsenosť s transcendentie v obojakom zmysle, ako transcendencia nescvetskej moci a ako zjavenie svetskosti existujúceho“*,³⁴ ako píše Jindrich Chalupický vo svojej knihe *Podobizna umělce moderního věku. Duchampovská meditace*. Aj pri výklade niektorých diel Sveťa Ilavského si nevystačíme s racionalitou, ale skôr ako iracionalizmus by bol lepší transracionalizmus³⁵. Obraz *Keď som sám doma* z roku 2000 predstavuje z profilu zobrazenú, mierne zhrbenú, osamelú postavu sediacu na stoličke v hnedom, prázdnom

³⁴ CHALUPECKÝ, Jindrich: Úděl umělce. Duchampovské meditace,

Nakladatelství Torst, Praha, 1998, s.

³⁵ Transracionalizmus všeobecne označuje smer alebo prístup, ktorý prekračuje racionálne myslenie, no zároveň ho nepopiera – teda ide nad rámec rozumu, nie proti nemu. Transracionalizmus znamená, že niektoré pravdy alebo skúsenosti presahujú racionálne chápanie, ale to neznamená, že sú iracionálne.

interiéri. Siluety postavy sú podané v svetlejších farebných odtieňoch, ale jedná sa skôr o vnútorné svetlo, ktoré je potlačené deprimujúcim priestorom, z ktorého sa nemá ako vymaniť. Je to stav úzkosti, zahnania do defenzívy, dočasnej rezignácie na daný stav. Na pomery Sveťa Ilavského ešte komorný obraz (90x60 cm) je svojou inzenzitou mimoriadne naliehavý. V roku 2000 maľuje obraz *Autoportrét slobodného slovenského umelca*. Vpredu stojí žltá postava s mierne rozťahnutými rukami, po bokoch umiestnil svoje dve fotografie a namaľoval sám seba sediaceho na stoličke. Úplne iným je obraz rovnakého názvu *Ked' som sám doma* (2003) namaľovaný len o tri roky neskôr. Na monumentálnej ploche (255x318 cm) už tvarovo rovnako redukovaná postava sebavedome stojí s rozkročenými nohami tvárou k divákovi. Aj farebnosť je úplne iná. Spodná časť je červeno modrá, prevažná časť obrazovej plochy je výrazne svietiaci žltá. Zatiaľ čo v predchádzajúcom obraze priestor postavu výrazne potláča a ubíja, tu akoby postava vychádzala z presvetleného priestoru a bola jeho súčasťou. Nedajme sa však uniesť úvahami a zásadnejších premenách v jeho tvorbe. O pár mesiacov pokojne maľuje obrazy pochmurnejšieho charakteru. U Ilavského nie je však možné sledovať vývojové línie od figúry po abstrakciu, od temnej farebnosti k presvetleným dielam a pod. Na jednom z obrazov píše o paradoxe neupokojenia sa s danou realitou ani pri jednej z možností:

„Ked' som sám doma,

nechcem byť sám doma.

Ked' nie som sám doma,

chcem byť sám doma

Ked' som sám doma,

nechcem byť sám doma...“³⁶

Proces tvorby u Svet'a Ilavského bol a je vždy mimoriadne koncentrovaný, dalo by sa povedať, že miestami až extatický. Mnohé jeho diela takto majú intermediálny charakter, ich proces vzniku má aj podobu akčného umenia. V jeho ateliéri nachádzame rôzne poznámky. Na stoloch, stenách či na obrazoch. Nezaujíma ho, či ich ľudia budú čítať. Je to aj kaligrafický moment, nie je podstatné, či tam text ostane, alebo nie.

Do tejto kategórie môžeme zaradiť aj autorove minimalizované plastiky. Ilavského snaha po odhmotňovaní diela je evidentná v jeho viacerých realizáciách pre kostoly, architektúru či verejný priestor. Od roku 1988 vytvára cyklus *Situačných figúr* zo zvarovaných ocelových konštrukcií.

Prvykrát ich verejne prezentuje na akcii *Exteriér III* v Sade Janka Kráľa v Bratislave. Pôsobia ako zvláštne bytosti patriace i nepatriace do tohto sveta.

Do niektorých diel komponuje aj predmety dennej spotreby, ako je to aj pri plastike *Postava* z roku 1999, kde štylizovaná figúra stojí na jednej topánke jeho syna Janka, na hrudi má dve lyžice a nožík, pod nimi je zlaté jablko. Hrou osudu sa na neho sadol čmeliak, ktorý tam aj zahynul, uschol a stal sa takto neoddeliteľnou súčasťou tejto plastiky, svoju vlastnú existenciu takto výrazne predžil a premenil na umelecké dielo.

V diele *Bežec V.* (2005) už redukuje hmotu len na základné línie, diela takmer postrádajú hmotnosť. Bežec je nahnutý dopredu s rozťahnutými rukami, akoby už takmer padal, ale dokáže ešte balansovať na samej hranici zemskej príťažlivosti. Jedna z jeho variant je umiestnená v záhrade súkromného zberateľa, ďalšia je na streche domu na úzkej rímse, na ktorej akoby ani nebolo možné udržať balans. Na jednej z kresieb to Ilavský vtipne

³⁶ Z nepublikovaného textu Svet'a Ilavského.

komentuje: „*Paradox. Akokoľvek pomaly pôjdete, tohto bežca vždy predbehnete.*“ Realizácia *Bežca* (alebo aj *Skokana*) bola aj jedna z úvah na riešenie exteriéru na Dunajskej ulici, kde bola napokon realizovaná socha Júliusa Satinského. „*Predstavte si „SITUÁCIU“, že socha sa rozbieha, aby skočila do RIEKY, DO RIEKY ĽUDÍ, MEDZI NÁS*“, píše autor na jednej zo svojich kresebných štúdií, aby tak opačne vyjadril komunikáciu diela s obecnstvom. Nie návštevníci si prichádzajú pozrieť sochy, ale rozbehnuté sochy skáču medzi nás, aby sa stali našou súčasťou. Princíp odhmotnenia sochy s predimenzovaným dlhým krkom a reálne veľkými rukami a nohami, či realistickými topánkami využíva aj pri ďalších plastikách, okrem iného realizuje aj sériu športovcov, ako, *Tenista*, alebo 460 cm vysokú sochu *Golfista* z roku 2007, ktorú si pôvodne objednal majiteľ golfového klubu v Španielsku. Jeho výška vychádzala z mylného autorovho predpokladu, že bude umiestnená v golfovom areáli, ale majiteľ ju plánoval umiestniť vo svojej záhrade. Svet'o Ilavský pre neho vytvoril menšiu verziu, pôvodnú zakúpila Danubiana. *Golfista* je odhmotnená socha, zobrazuje ho v momente odpálenia úderu, oceľovú golfovú palicu má vzadu za ramenom sledujúc let golfovej loptičky.³⁷ Vytvoril z nej aj niekoľko menších variant, ktoré sa nachádzajú v rôznych súkromných zbierkach.

V Trenčianskych Tepliciach pri Moste slávy do exteriéru umiestňuje sochu *Stolička*, kde figura pohodlne sedí na operadle zelenej stoličky, akoby bola dávnou súčasťou tohoto kúpeľného mesta. Jeho sochy sú interaktívne, priam vyzývajú na komunikáciu, ich gestá ponúkajú zblíženie sa, dotyk. Pri jednom z návrhov na neskôr aj realizované dielo, na obraz, kde sediaca figura zaberá len polovicu lavičky, píše: „*Teraz ten paradox. Voľné miesto na lavičke.... Ak si tam niekto sadne, všetko sa zrelativizuje. Vzniká komunikácia. V tomto momente sa socha stáva katalyzátorom k veľkému množstvu ďalších*

³⁷ Golfovú oceľovú palicu niekto zlomil, čo nebolo v tej výške a pri tej váhe jednoduché. Napokon sa zistilo, že do nej narazilo nákladné auto a zlomilo ju.

priestorovotvorných i filozofických asociácií.“³⁸ Postavu na zelenej lavičke aj zrealizoval, je tam ponechané miesto na prisadnutie si a priestor na komunikátu. Jednou z ďalších je plastika stojacej postavy so zdvihnutými rukami držiacimi priesvitný sklenený disk s názvom *Dočahovanie slnka*, ktorej výrazne žltá farebnosť prežiaruje svoje svoje okolie.

Iste, tieto sochy svojim tvaroslovím na prvý pohľad evokujú Giacomettiho diela, ale sú zásadne iné, rozdielny je aj životný príbeh obidvoch autorov. Zatiaľ čo Giacomettiho krehké plastiky sú uzavreté a ponorené do seba, Ilavského sú „ľudskejšie“, komunikatívne s okolím, nechýba im nadhľad, pohoda i dávka humoru. Autor sa však nebráni určitým paralelám, priznáva ich aj v názve bronzovej plastiky stojaceho muža s rozťahnutými rukami z roku 1999 *Dobrý deň, pán Giacometti*. Tak, ako aj vo viacerých iných dielach tu hľadá účinnejšie prostriedky, ako tradičné maliarske a sochárske.

Začiatkom 21. storočia sa vo viacerých svetových mestách rozbieha projekt *CowParade*,³⁹ výtvarného dotvorenia sádrovej kravy (bolo možné si vybrať z troch variant – pasúcej sa, ležiacej a stojacej), ktoré sa inštalovali v exteriéroch miest a potom sa prostredníctvom aukčných siení predávali. Priznám sa, moc som tomuto projektu neveril, samotná téma sa mi zdala príliš banálna, ale účasť niektorých renomovaných výtvarníkov, ako aj niektoré nápadité realizácie príjemne prekvapili. Projekt sa v roku 2005 realizoval aj v Bratislave,⁴⁰ Svet’o Ilavský vytvoril postavu jazdca sediaceho na krave, zhotoveného len z minimalistických línií. Kravu nazval *Rosinda*, čím evokoval a parafrázoval Dona Quijota držiaceho v pravej ruke kópiu a s vystretými prstami ľavej ruky ukazujúc niekde

³⁸ Z nepublikovaného textu Svet’a Ilavského.

³⁹Projekt *CowParade* sa začal v roku 1998 vo švajčiarskom meste Zürich. Pôvodná myšlienka však pochádza ešte zo začiatku 90. rokov od švajčiarskeho umelca Waltera Knappa, ktorý v roku 1993 zorganizoval výstavu s krávami z fiberglassu (sklolaminátu) v meste Zug. Samotná *CowParade*, ako ju poznáme dnes – teda verejná výstava umelecky dotvorených kráv, ktoré po skončení výstavy putujú na dobročinnú aukciu – sa zrodila v Zürichu v roku 1998 pod vedením podnikateľa Pasquala Knappa (syna Waltera Knappa). Odtiaľ sa projekt rozšíril do mnohých svetových metropol, ako sú New York, Londýn, Tokio, Paríž či Praha. *CowParade* je dnes považovaný za najväčší a najúspešnejší verejný umelecký projekt na svete, ktorý kombinuje umenie, komunitu a charitu.

⁴⁰ Bratislava sa ako 22. mesto zaradila medzi uvedené svetové metropoly.

dopredu. Nerezignoval len na farebné pomalovanie jej tela, ale vytvoril z nej inú plastiku s viacerými metaforickými významami. Na jej dotvorenie prizval známych hercov Milku Vašáryovú a Romana Luknára, obliekol ich do „farbo“ a vodotesných „skafandrov“, zamiešal polyester a oni sochu spontánne pomalovali. Vytvorili aj niekoľko kreseb, kde na kresebný základ od Svet'a Ilavského plochu papiera pomalovali a označili ich pečiatkou s nápisom *Maják. Cífer 2005* s menami všetkých troch aktérov. Prostredníctvom aučnej spoločnosti Soga sa takto poňaté plastiky vydražili, celý výťažok bol zaslaný do Trnavy do školy pre postihnuté deti.

Každá z jeho výstav je osobitá, realizovaná pre daný priestor a so súvisiacimi témami. Nikdy nemal a ani nechystá výstavu retrospektívneho charakteru. Nie je pritom najpodstatnejšie, že by nebolo ľahké pozvať diela z celého sveta, ale každá výstava poskytuje výzvu na vytvorenie niečoho nového, na dotvorenie daného génia loci, alebo aj presiahnutie priestoru galérie. Pamätám si jeho výstavu v roku 1991 v Galérii NOVA⁴¹ umiestnenej rovno pod Michalskou bránou v Bratislave. Je to jedna z najmenších súkromných galérií s plochou asi 15 štvorcových metroch. Sveťo pretvoril galériu na iný sugestívny a magický priestor. Do okna galérie nainštaloval veľkorozmerný obraz *Prorok* so zrkadlami a svietiacimi žiarovkami. Okrem toho nainštaloval po celom obvode galérie sériu obrazov *Sudcovia*. Divák mal pocit, akoby sa ocitol v strede živého pulzujúceho dramatického objektu, ocital sa tam ako obžalovaný so sústredenými pohľadmi sudcov, ktorí na neho uprene hľadeli, nech stál na ktoromkoľvek mieste v Galérii. Napokon, každý

⁴¹ V tom čase som bol jej spolumajiteľom.

z nás nesie v sene nejakú vinu. „*Kto z Vás je bez hriechu, nech prvý do nej hodí kameň*“, povedal Kristus, keď mu farizeji priviedli ženu pristihnutú priamo pri cudzoložstve, ktorú chceli podľa Mojžišovho prikázania ukameňovať.

V rokoch 1991-1994 realizuje Galéria mesta Bratislavy projekt 6+6⁴², ktorý má byť vyznaním výtvarných teoretikov o spriaznených výtvarných programov na základe ich vlastných eticko-filozofických postulátov a životných skúsenosti. Každý z nich dostáva možnosť prezentovať v jednej miestnosti Mirbachovho paláca autora, ktorý ho najviac svojou tvorbou zaujal. V roku 1994 som si vybral Sveťa Ilavského. Nevyberal som žiadne konkrétne dielo, ale som oslovil autora, aby vytvoril pre túto výstavu diela, ktoré by boli výsostne presvedčivé. Dovolil by som si zacitovať moje vtedajšie pohnútky: „*Môj výber vyplýva z dlhoročného poznania jeho tvorby, z môjho osobného záujmu o mnohé otázky, o ktorých ja uvažujem, a ktoré on vo svojej tvorbe rieši. Spomeniem aspoň niekoľko z jeho myšlienok súvisiacich s týmto projektom. „Svetlo a tma, multiplikácia obrazov a tónov, vytvorenie ilúzie obrazov v zrkadlách a vytvorenie nekonečného fázového priestoru, ilúzia vstupu do tohto priestoru, princíp neohraničenosti, vrstvenie materiálu a zároveň vrstvenie vysokých a hlbokých tónov bez začiatku a bez konca. Plynutie, nekonečno, človek, priestor....Mystifikácia, relativita, magičnosť...“*⁴³ Nekonečno, ktoré presahuje nielen naše chápanie, ale aj našu predstavivosť.

Zatiaľ poslednou samostatnou výstavou pod názvom *Satori v Cíferi* bola rozsiahla prezentácie jeho diel v galérii Danubiana v roku 2008, teda už pred 13 rokmi, čo je dosť dlhá doba nielen na autora ako je Sveťa Ilavský. Satori sa bežne prekladá ako osvietenie,

⁴² Názvy výstav sa menili podľa počtu teoretikov či umelcov. 6+6, 6+7, 6+6, 7+6.

⁴³ JANČÁR, Ivan: 6+7, skladačka k výstave. Galéria mesta Bratislavy, 1994.

prebudenie alebo záblesk náhleho uvedomenia, či poznania. Je intuitívnym prežitkom a nejedná sa o poznanie dosiahnuté premýšľaním. Podľa svätého Augustína pád človeka po prvom hriechu bol pádom z priameho poznania k poznaniu nepriamemu. Výstava má aj svoj podtitul, ktorý dopovedá samotný názov. „...alebo pokus o autoportrét slobodného slovenského umelca...“ Satori v Cíferi sa môže zdať aj ironickou poznámkou, v prípade Sveťa Ilavského by to nebolo ani nič prekvapujúce, ale predsa len je tu odkaz na to, že aj v malej zapadnutej dedinke sa odohrávajú stavy osvietenia mysle a tvorivého vzopätia. Nezáleží ani tak na mieste, ale skôr na vlastnom psychickom rozpoložení a využívaní skúsenosti človeka svojej doby. Sveťo Ilavský nielenže vytvára na svoje výstavy nové diela, ale ich otvorenia zväčša sprevádza aj špeciálnymi koncertmi pre túto príležitosť, či akciami. Toto prepojenie je nielen časovo, ale aj emočne náročné a vyčerpávajúce, preto svoje samostatné výstavy dosť redukuje. Na strane druhej sa aj veľa zaoberá prácami pre verejné priestory, takže časovo je značne vyťažený. A nesmieme zabúdať ani na osobné problémy, ktorých máme každý vo svojom živote dosť naložených, v jeho prípade mu osud v istých etapách nakladal na bedrá dosť veľa. Výstavu pripravoval mimoriadne precízne, píše o tom v katalógu aj Ján Abelovský: *“Na začiatku Ilavského úvah bolo zhodnotenie jedinečných estetických, vizuálnych, architektonických i číro výstavníckych daností priestorov Danubiany. Nechcel ich len triviálne „zaplniť obrazmi“. Celkom opačne – priestor bude pojednaný „len pre túto príležitosť“, predvedením akéhosi podivuhodného „príbehu umelca v slobodnom povolání“. Alebo lepšie povedané parafrázou Ilavského slov...vznikne čosi ako hudobná symfónia, na začiatku ktorej zaznejú všetky orchestrálne motívy, potom sa predvedú varianty a sólové dobočenia jednotlivých línií, aby po záverečnom furioze*

*nasledovala ešte prekvapujúce a nečakaná pointa. Takže ide aj nejde o Bilanciu Svetozára Ilavského. Interpretácia je celkom nová, partitúra je však viac-menej známa.*⁴⁴

Archív jeho diel pomerne dobre a kvalitne mapuje jeho neskoršiu tvorbu. Z dôvodu plasticity a prelínání sa jednotlivých štruktúr je aj pomerne ťažké kvalitne nafotiť jeho diela. Po výstave v Danubiane v roku 2008 začal nakupovať kvalitné fotografické vybavenie a začal sa intenzívnejšie venovať dokumentácii svojich diel, pričom v ateliéri mohol pri zatemnení a umelom osvetlení vytvoriť ideálne podmienky.⁴⁵

Rovnako precízne pripravuje svoju výstavu v Danubiane, ktorá by sa mala konať na jeseň roku 2026 a ktorej súčasťou by mala byť aj publikácia s týmito textami. Už rok pred jej realizáciou má pripravené perfektné portfólio s detailne umiestnenými dielami vo výstavných priestoroch. Táto výstava je aj dôvodom na spracovanie si archívu, v ktorom sa objavuje množstvo už zabudnutých obrazov, kresieb, poznámok. Jeho tvorba je roztratená po celom svete a mnohé diela je už nemožné dostať späť na výstavu, ale aspoň takéto zmapovanie jeho tvorby dokáže objektívnejšie dať možnosť posúdiť šírku a význam jeho tvorby.

Zoogónia.⁴⁶ Koloman Sokol. Asociačný experiment

⁴⁴ ABELOVSKÝ, Ján: Svet' o Ilavský. In: katalóg k výstave, Danubiana, 2008, Bratislava, s. 5-6.

⁴⁵ Aby som ho však neprechválil, kvalitne nafotené diela nedoplnil ich názvami a popisom, čo sťažuje úlohu ich presnej identifikácie.

⁴⁶ Zoogónia (z gréckych slov *zōon* = zvierat a *gonē* = pôvod, zrodenie) je pojem, ktorý označuje nauku alebo predstavy o vzniku živočíchov. Zoogónia môže označovať mýtické alebo filozofické teórie o vzniku zvierat, podobne ako teogónia hovorí o vzniku bohov. Napríklad v antických predstávach sa vysvetľoval pôvod všetkého živého vrátane živočíchov prostredníctvom bohov alebo prírodných síl.

Zvieracia ríša priťahovala, vábila a vťahovala do svojho sveta Sveťa Ilavského od jeho detstva. Dokonca do tej miery, že istý čas túžil byť zverolekárom. Ovládal mnohé latinské názvy zvierat, doma mali o nich množstvo kníh. Spomínal, ako na hodine kreslenia v prvej triede základnej školy pri zadanej téme Slavína, nakreslil tento monument veľmi malý a obklopil ho horami s množstvom zvierat od levov až po žirafy a v kúte polovníka, ako ich strieľa. Učiteľka sa nestačila diviť. Vytvoril množstvo kresieb s nespočetnou ríšou zvierat, pripomeňme si značne uvoľnený cyklus ešte zo štúdií na VŠVU z roku 1984, *Ad Bubo bubo, bufo bufo et gulo gulo*. I keď sa zdajú tieto názvy ako detské slovné hračky (pôvodne som si to aj myslel), v skutočnosti sú latinskými názvami zvierat. Gulo gulo je rosomák sibírsky, bubo bubo je výr skalný, bufo bufo ropucha obyčajná. Popri nich sú aj viaceré vymyslené figúry, ako malé „únikovky“ z reálneho života. Týchto obrazov je šesť, lebo existuje iba šesť možnosti, ako poprehadzovať pozadie v názvosloví. Aj v ďalších dielach vytváral svet plný bizarných postavičiek a panákov so zoomorfnými znakmi. Všetko so všetkým sa prelínalo bez snahy o vytvorenie usporiadanej kompozície. Ilavský je tu ešte trochu rozprávačský a literárny, od čoho sa pomerne skoro oprostuje. Jeho záujem o bájnu zvieraciu ríšu sa však prejavuje počas jeho celej nasledujúcej tvorby, transformáciou či transmutáciou mení ich fyziognómiu a pretvára ich do bizarných tvarov. Prepájanie ľudskej postavy so zvieracími prvkami má vo výtvarnom umení dlhú a fascinujúcu históriu, ktorá siaha až do praveku a prechádza naprieč rôznymi kultúrami, náboženstvami a umeleckými štýlmi. Nájdený Levouhlavý muž (tzv. Löwenmensch) v jaskyni Hohlenstein-Stadel v Nemecku je starý približne 40 000 rokov. Takéto hybridné bytosti pravdepodobne súviseli s magickými, totemickými či šamanskými predstavami. Množstvo prepojení nájdeme v egyptskom, mezopotámskom umení, v gréckej kultúre. V stredoveku v kresťanskom stredovekom umení sa takéto spojenia objavujú skôr v alegorickej či démonickéj forme, ako diabli a

príšery kombinovali ľudské a zvieracie črty. Objavovali sa aj v tvorbe 19. a 20. storočia. Max Ernst, Leonora Carrington či Remedios Varo tvorili postavy s črtami zvierat, ktoré vyjadrovali transformáciu, tajomstvo a iracionalitu.

Systematickejšie sa začína zaoberať touto problematikou od roku 1986, v ktorého pochádza aj *Zoogónia I.*, dielo blížiac sa až k abstraktnému prejavu.⁴⁷ Výrazné uvoľnenie môžeme vidieť napríklad v obraze *Zoogónia* z roku 1986, kde sa v oslobodzujúcej kresbe od vonkajšej reality prelína svet ľudí a zvierat, kde neváha začierniť figúru cez celý priestor obrazovej plochy, v ľavej hornej časti opätovne maľuje niekoľko drobných figurálnych motívov. Z rokov 1986-1988 pochádza aj obraz *Zoogónia II.*, kde pri dramatických expresívnych figúrach dominuje zvláštne štylizovaný tvor, kde sa prelína ľudská a zvieracia podstata. Je ťažko dešifrovať všetky figúry, v ľavej časti sa nachádza jedna z ústredných postáv, takmer čierna stojaca figúra vystupujúca z tmavého pozadia. V strede hornej časti je zvláštne zviera so ženskou tvárou zobrazenou z profilu, čosi ako sfinga, ktorá sa uprene pozerá kamsi do diaľky. V jej lone je embryo, neidentifikovateľné, nie je jasné, či sa jedná o ľudské alebo zvieracie. V ľavej časti sú vzájomne prepojené siluety dvoch postáv, pravá mužská s obrovským vztýčeným penisom a predimenzovanou pravou rukou. Nad nimi sa nachádza niekoľko drobnejších portrétov. Obraz nemá vybudovaný priestor – akoby sa všetky výjavy odohrávali naraz. Je namaľovaný s ľahkým rukopisom, miestami evokujúci detský prednes, až na spomínanú ženskú, precízne prekreslenú tvár z profilu. Aby sme náhodou nezapochybovali, že autor vie aj brilantne kresliť. Je to môj svet, upozorňuje nás autor a svoj autoportrét si nalepuje do pravého dolného rohu. V ľavej dolnej časti je jasne napísané veľké čierne R, mierne vľavo od fotografie zase červené R, ako repetícia - opakovanie; opakovacia hodina; notové znamienko pre opakovanie určitej časti skladby.

⁴⁷ Dielo sa nachádza v majetku Nitrianskej galérie.

Ešte v Prahe videl v akomsi časopise fotografiu, kde bol človek oblečený za sliepku, motali sa okolo neho kuriatka. Celý výjav pôsobil podivne. Neviete sa rozhodnúť, či je to milé, dojímavé, alebo patologické...asi všetko dohromady. Neodolal možnosti rozvíjať niečo bizarné, inšpirovalo ho to k vytvoreniu celého projektu začínajúceho vyliahnutím *Pána sliepočku – dominus gallinula*, čo súviselo aj so známou, dnes už neexistujúcou cíferskou chovnou hydinárňou. Celý projekt realizoval s veľkou dávkou sebaironie a sebarecesie. Potreboval sa aj zámerne „vyprázdniť“ pozrieť sa sám na seba odniekaľ z vonka. Grafiku s touto témou pre album *Obraz a hudba* vytvoril ešte počas vojenskej služby v Prahe, potom tento motív ešte rozvinul vo viacerých kresbách, maľbách, plastikách a inštaláciách. Zaujímalo ho aj stieranie hraníc medzi vysokým a nízkym, medzi ľudským a zvieracím, ako aj momenty, kedy sa prekračuje tenká hranica medzi normálnym a abnormálnym. *Pán sliepočka* bol aj zobrazením paradoxu doby, či ironickým obrazom sveta výtvarného umenia a života výtvarníkov. Ironizuje aj tých, ktorí sami seba kladú na piedestál doby, z ktorého ich nasledujúca generácia pokojne zosadzuje a definitívne miznú niekde v hlbokom zabudnutí. V roku 2008 sa objavili kruhy v obilí na Ronave, Medzi Cíferom a Hrnčiarovcami(vysielala to aj televízia), ale táto záhada sa nikdy uspokojivo nevysvetlila. Sveťo Ilavský však prišiel s vlastnou teóriou. *To predsa musel urobiť pán Sliepočka!* Na túto tému namaľoval aj veľkorozmerný obraz (320x550 cm) *Pán sliepočka sa chystá na Ronave urobiť kruhy v obilí*. Pri jeho realizácii použil aj zrkadlá, aby znásobil ilúziu nekonečného priestoru s dramatickou nočnou oblohou, čo zvýraznil svetivou reflexnou neónovou farbou. Aby mohol na obraze stále pracovať, tak vytvoril aj konštrukciu, pomocou ktorej sa vedel dostať počas maľovania do stredu obrazu.

V roku 2002 otvára Sveťo Ilavský v Galérii mesta Bratislavy výstavu *Koloman Sokol. Asociačný experiment*.⁴⁸ Nie je to Ilavského prvý dotyk s tvorbou tohto autora, i keď sa nikdy nestretli.⁴⁹ V otcovom ateliéri, kde strávil svoje detstvo a mladosť, bolo zavesených niekoľko reprodukcí diel Kolomana Sokola, ktoré v ňom vzbudzovali nejasný pocit neistoty, a ohrozenia, ale na druhej strane mal pocit istoty rodinného zázemia. Prvú poctu Kolomanovi Sokolovi namaľoval ešte ako študent tretieho ročníka na Vysokej škole výtvarných umení pri príležitosti Sokolových osemdesiatych narodenín. Tieto dve veľké obrazy (100x150 cm) *Hommage* a *Koloman Sokol*, skončili nakoniec v zbierkach Galérie mesta Bratislavy.

K tomuto asociačnému experimentu píše Sveťo Ilavský: „*Čo je ale oveľa zaujímavejšie, a to sa mi vykontúrovalo iba nedávno – Freud by si zgustol – že moje návraty k Sokolovi sú v podstate spojené s hľadaním „strateného raja“. Je to akési hľadanie azylu domova, túžba po istotách detstva, paradoxne postavené na silnom emocionálnom, pre dieťa nezrozumiteľnom, zážitku z tohto obdobia. Na dlho zasunutom. Katarzné dôsledky sa vyplavujú doteraz. Až teraz viem, že skôr ako so Sokolom sa mi to spája s mojím nebohým otcom, s jeho ateliérom, v ktorom som vyrastal. Skrátka, ako keby človek podvedome hľadal nejakú pôvodnú istotu, ktorú navždy stratil. Zakotvenie, nejaký priestor, v ktorom by sa cítil menej ohrozený. Ten Sokol bol pre mňa šok, ale ten vnem, ktorý zanechal stopu, sa odohral v kontexte, v ktorom som sa vtedy cítil istý. Priznám sa, že toto zistenie bolo pre mňa veľmi dôležité, možno v posledných rokoch zásadné. Ale na takéto vnútorné*

⁴⁸ Kurátorom výstavy bol Ján Abelovský.

⁴⁹ Koloman Sokol emigroval z Československa do USA v roku 1948 a nikdy sa už na Slovensko nevrátil. Žil v New Yorku, v roku 1952 sa presťahoval do Pennsylvánie do malého mestečka Bryn Mawr a v roku 1996 sa v dôsledku manželkinho úrazu sťahuje k svojmu synovi Georgovi, ktorý je lekárom, do Tucsonu v Arizone, kde zomiera 12. januára 2003.

*upratovanie treba dozrieť. Človeku sa pootvárajú mnohé dvere a inak potom vníma oblúk vlastnej existencie.*⁵⁰

Názov projektu *Asociačný experiment* je v katalógu k výstave objasnený psychiatrom Petrom Breierom: „*znamená progresívnu psychologickú metódu, pri ktorej má testovaná osoba čo najrýchlejšie a bez cenzúrovania prvého nápadu reagovať na súbor podnetných slov alebo podnetov z iných zmyslových modalít. Test odhaľuje potlačené emócie, odchýlky myslenia a štruktúru osobnosti.*“⁵¹ Paralely so životom a tvorbou Kolomana Sokola sú viaceré. Aj Sokol žil pomerne bohémym spôsobom v Mexico City, kde na základe pozvania mexickej vlády v roku 1937 zakladá grafické oddelenie na Escuela de las Artes del libro a so svojimi študentmi a priateľmi strávil veľa času. Aj Sveťo Ilavský sa v mladom veku často ocital v bohémskom prostredí.

Po návrate do USA a zložitom období strávenom v New Yorku sa Koloman Sokol napokon uchýlil do malého mestečka Bryn Mawre, kde žil samotárskym životom a naplnením jeho života ostala jeho tvorba. Do Cífera odišiel z bratislavského bohémskeho umeleckého prostredia aj Sveťo Ilavský. Z ústrednej postavy bujarého života sa stáva osobitým a pomerne samotárskym solitérom slovenskej výtvarnej scény, ktorého prioritou je samotná tvorba a nie získavanie oficiálnych ocenení. Na túto tému poznamenal skvelý nekonvenčný skladateľ Erik Satie: „*Nestačí akademické pocty odmietnúť, človek si ich nesmie zaslúžiť.*“

Koloman Sokol bol takmer bytostne prepojený so svojím psíkom Sambom, ktorého mu doniesol jeho syn ako pokusného psíka z nemocnice po mnohých operáciách. Po jeho smrti v roku 1976 signoval všetky svoje práce jeho menom Sambo, neskôr aj menami

⁵⁰ Ilavský Svetozár: In: katalógu k výstave *Asociačný experiment*, Galéria mesta Bratislavy, 2002, s. 4.

⁵¹ Tamtiež, s. 7.

d'alších psíkov Samba a Brtko. Rovnako aj Sveťo Ilavský vlastnil psíka boxera Pifa, ktorý sa miestami objavoval v jeho tvorbe či už ako zobrazený v obraze, alebo len v podobe jeho napísaného mena.

Koloman Sokol používal vo svojich dielach pečiatky svojho mena, ktoré mu v troch variantach dal jeho juhokórejský priateľ. Sveťo Ilavský používa pečiatky obce Cífer, skratky svojho mena, či iných textov. Dokonca si pre túto príležitosť vyhotovuje jednu: V.D.V.M.N.S. Po rozšifrovaní: *Všetky dobré věci mají něco společné. Teraz som si uvedomil niečo zvláštne. Nikdy som nevidel Sveťa Ilavského pečiatkovať svoje diela. Zato Kolomana Sokola som pri tejto činnosti videl mnohokrát. Vždy starostlivo pečiatku položil do vankúšika, pozrel sa dôkladne na ňu, jemne ju pritlačil na papier a chvíľu podržal. Určite to nebolo niečo zúrivé a zúfalé, ako som sa dočítal inak v kvalitnom texte jedného svojho kolegu. V čase písania tohto textu som navštívil Sveťa Ilavského a akoby vedel o týchto pečiatkách, začal pečiatkovať jeden svoj obraz. Starostlivo namiešal farbu a jemne pečiatku priložil na obraz. Nebolo to ono. Pečiatka sa moc „predvádzala“. Handričkou ju zotrel, zamaľoval danú plochu, namiešal farbu a opäť pečiatku starostlivo pritlačil. Zase to nebolo ono. Pečiatku handričkou pozorne zotrel, premaľoval tú časť obrazu a nechal to tak. „Asi sa tam nepýta“, skonštatoval. Táto príhoda sa môže zdať banálna, mňa však zaujala, ako mnoho iných príbehov a príhod, ktoré som zažil počas viacerých pobytov v USA či už v ateliéri Kolomana Sokola alebo Sveťa Ilavského.*

Aj ďalšia paralela je zaujímavá. Prvú monografiu, ktorú vydal Tibor Huszár, som písal v roku 1997 po úraze chrbtice, kedy som asi tri mesiace rehabilitoval a mal som dosť voľného času. Tieto texty píšem opäť popri rehabilitáciách po operácií chrbtice.

Spomeňme ešte niekoľko zaujímavých náhodných (?) zhôd. Výstavu *Asociačný experiment* otváral v Galérii mesta Bratislavy Sveťo Ilavský 12.12. 2002 pri príležitosti stých

narodením Kolomana Sokola. Krátko predtým, 11.11. mal Svetó 44 rokov. Na otvorení tejto výstavy som však, ako vtedajší riaditeľ Galérie mesta Bratislavy nemohol byť, keďže som Kolomanovi Sokolovi bol gratulovať k jeho stému výročiu v Tucsone v Arizone. Niekoľko rokov predtým som majstrovi slúbil, že na jeho sté narodeniny určite prídem. Bol v nemocnici, chcel som mu porozprávať aj o výstave Sveťa Ilavského na jeho počesť, ale už ma moc nevnímala a o mesiac zomrel. Presne v ten deň sa skončila aj výstava Sveťa Ilavského.⁵² K „sokolovskej“ téme sa Svetó Ilavský pravidelne vracia. Symbolicky práve v termíne od 12.12 po 21.1, nasledujúci rok – v čase trvania tejto výstavy. Už je to 23 rokov, čo vždy na toto výročie namaľuje dva tri obrazy, niekedy ich rozrobené nechá nejakú chvíľu odpočinúť, aby ich po nejakom čase dokončil. Objavujú sa tie isté témy, rukopis sa mierne mení, ale nie zásadne. Niekedy je oslík červený, alebo zelený, inokedy vidieť len jeho kontúry, v ďalšom je hlava jazdca zobrazená plasticky, akoby práve vystupovala z obrazu. Taktiež aj ja si každý rok volám pred Vianocami so synom Kolomana Sokola Jurajom a posielame si pozdravy alebo drobné darčeky.

Do Tucsonu som sa však ešte niekoľkokrát vrátil. Jeho syn Juraj ma požiadal, aby som po smrti Kolomanovej manželky Lýdie, ktorá sa dožila 103 rokov, ocenil všetky majstrove diela. Koloman Sokol mal v ateliéri bohémsky neporiadok (aj tu by sme našli paralelu so Svetom Ilavským), kresby boli nahádzané jedna cez druhú, vždy bolo dobrodružstvo sa v nich „prehrabávať“ a niečo objavovať. Po smrti pani Lýdie už boli usporiadané a vzorne zaradené v obaloch, o čo sa pričínili manželka Juraja Sokola Chrissy a moja dlhoročná priateľka americké kunsthistorička Lee Karpiscak. Bol to mimoriadny zážitok. Býval som takmer mesiac v dome Kolomana Sokola a pozorne som prešiel jeho tvorbu pozostávajúcu z viac ako 1300 diel. Mnohé boli úplne neznáme, nikdy nepublikované a sotva ich niekto

⁵² Odvtedy, na každom prelome roka, od 12. decembra do 12. januára, namaľuje niekoľko obrazov, ktoré nesú názov – Dobrý deň, pán Koloman Sokol! Signuje ich Pífo.

mohol vidieť. Tak sme s Lee Karpiscak vydali knihu *100 neznámych diel Kolomana Sokola*. Niektoré z jeho diel však už boli nenávratne stratené. Tie, ktoré sa mu nepáčili, či skôr „znepáčili“ hodil do ohňa. Veľká škoda. Aj Sveťa niekoľko starších obrazov úplne premaľoval. Tiež veľká škoda.

Koloman Sokol bol suverénny kresliar so zmyslom pre výraznú skratku, to isté môžeme povedať o dielach Sveťa Ilavského. Na fasádu svojho ateliéru pod nápis Kino maják veľkými písmenami dopisuje slovo KABURABA. V rámci svojho cyklu kreslí viacerých koníkov a somárikov, ktoré sa tak často nachádzali v Sokolových dielach počas a po pobyte v Mexiku, štylizuje fotografie sokolov, používa portrét Kolomana Sokola. Dotýka sa viacerých polôh Sokolovej tvorby, nielen z oblasti umenia, ale, možno ešte viac z jeho života. Podľa Ilavského je Sokolovo umenie „*zmietané číro vitálnymi významami. Animálnym napätím, pudovým strachom, podprahovou konfliktnosťou, existencionálnou neistotou.*“⁵³ Aj keď Ilavský bez problémov zasahuje do jeho diel, vidíme a cítime veľký rešpekt pred touto legendou slovenského výtvarného umenia. Z tohto cyklu poznám asi 140 obrazov, je možné, že niektoré som nevidel a a nachádzajú sa v rôznych zbierkach. Prevažná väčšina zobrazuje jazdca na koni, často len s naznačenou líniou (často ju používal aj Sokol) a plasticky prepracovanou hlavou. Len v jednom prípade je postava osamelá s vtipným napísaným komentárom: *Kon neny*. Nachádzame tu aj nadväzovanie na zložitejšie kompozície, kde Sokol zobrazoval svoju rodinu a svojich blízkych či zaznamenával si rôzne denné, miestami aj banálne príhody. V ďalšom objekte použil Sokolovu monografiu so záložkami pri dielach, ktoré interpretoval. Kniha je zalepená, ako symbolika toho, že danú tému už vyčerpal, čo sa v nasledujúcom období nepotvrdilo a pokračoval ešte v jej rozvíjaní. Na obálke tejto knihy je Sokolova brilantná kresby kosti, pri

⁵³ Ilavský Svetozár: In: katalógu k výstave Asociačný experiment, Galéria mesta Bratislavy, 2002, s. 4.

ktorej je položená polovica orechovej škrupiny. Vedľa nej Ilavský situuje fotografiu mäsa z mäsiarstvo u Michalky v Cíferi, pri ktorom je miska s orechmi z jeho záhrady. Ilavský sa takto priamo konfrontuje aj s motívmi Kolomana Sokola, pričom mení ich obsah aj význam. Jeho diela z tohto cyklu majú prevažne komorný rozmer, ocitávajú sa aj zasadené do rozsiahlych *Pleonazmov*, kde sa stávajú integrálnou súčasťou rozsiahlo komponovaného diela. Výnimkou je *Jazdec z Kaburaby*, kde je použitá obálka z monografie Kolomana Sokola, svetlo nad jeho hlavou a potom obrazy z roku 2020 *Dobry deň, pán Koloman Sokol C. - Velký žltý I.*, *Dobry deň, pán Koloman Sokol CIV. - Velký žltý II.*, *Dobry deň, pán Koloman Sokol CI. - Velký červený I.*, *Dobry deň, pán Koloman Sokol CII. - Velký červený II.*, *Dobry deň, pán Koloman Sokol CIII. - Velký biely II.* V prevažnej miere Ilavský interpretuje Sokolove diela z obdobia sedemdesiatych a začiatku osemdesiatych rokov, v menšej miere aj jeho grafickú tvorbu z obdobia tridsiatych rokov. Pri štúdiu Sokolových diel začal čítať aj iné diela, ktoré s ním priamo nesúviseli. Približovaním sa ku Sokolovi sa začal od neho vzdialovať. Uvedomuje si to na vernisáži v Galérii mesta Bratislavy a neskôr to komentuje: „*Dobre si ten deň pamätám, pretože vtedy sa mi ten asociálny experiment definitívne vymkol z rúk a Sokol prestal byť Sokolom – maliarom, ale stal sa sokolom sťahovavým (falco peregrinus), vtákom – dravcom, ktorý ma pohládil od Mexika cez Arizonu až ku Grzimekovým africkým cestopisom a odtiaľ rovno do, vtedy neexistujúcich, ciferských hydinárni.*“

Koloman Sokol mal hlboko vyvinuté sociálne cítenie, ktoré sa odrážalo predovšetkým v jeho ranných grafických listoch, často aj na neho dosadali démoni úzkosti, ako to môžeme vidieť v jeho mnohých dielach. Nie je ľahké prekračovať hranice podôb nášho zmyslového sveta. V rôznych podobách sa tu ozýva aj Descartova idea pochybnosti.⁵⁴

⁵⁴ Descartes vo svojom diele "Meditácie o prvej filozofii" (*Meditationes de prima philosophia*, 1641) zavádza metodickú pochybnosť ako nástroj – nie preto, že by chcel byť skeptik, ale preto, že chcel nájsť istotu a odlíšiť pravdu od omylu.

Mnohé spaľujúce chvíle zažíval aj Sveťa Ilavský, boli časy, keď s obrovskou energiou vytváral nové diela, ale aj obdobia, keď nedokázal zhodiť zo seba ťarchu životných ťažkostí a jednoducho nemohol tvoriť. Aj preto môže byť prítlačivé si vytvoriť svet sám pre seba, imaginárny svet, do ktorého je možné si pozvať hocikoho z histórie, ako to robil aj Koloman Sokol vo svojom svete *Kaburaba*, ktorý si vytvoril v roku 1962 a jeho diela mali vtedy chvejivú atmosféru s efemérnymi postavami, ktoré akoby každú chvíľu mali zmiznúť zo sveta. „Aj tí maličkí, to obecenstvo mojich obrazov, sú rovnako dôležití v celej kompozícií...Časovo je Kaburaba nekonečno...Kaburaba je vždy tam, kde som ja, a tak som vždy doma...“ Určitý azyl poskytoval pre Sveťa Ilavského jeho ateliér v kine, žil tam v podstate osamelý život, žil svoj svet vo svete. Jeho myseľ sa potulovala nielen po našom svete, ale pripravoval návrhy výtvarných projektov, ktoré by sa mohli realizovať naprieč vesmírom, ako to uvidíme v jeho *Pleonazmoch*.

Súčasťou tejto výstavy bol aj veľkorozmerný obraz *Namiesto pštrosov* (s rozmermi 230x328cm). Najväčší zberateľ jeho diel Alexander Menzl zbúral časť dvoch stien vo svojom dome, aby ho dostal dovnútra. Požiadal som ho o napísanie niekoľkých riadkov. Tu sú:

31 rokov ubehlo, čo sme sa spoznali. Mal výstavu obrazov v Sade Janka Kráľa.

Na záver nočný koncert na klavír, ktorý potom zapálil.

Pochybujem o všetkom, čo môžem spochybníť
 Po všetkej tejto pochybnosti nachádza jedinú istotu, ktorú nemožno spochybníť: fakt, že pochybuje, a teda myslí – a keď myslí, musí existovať.
 Toto sa stáva základom jeho filozofie: *Cogito, ergo sum – Myslím, teda som.*

Ten oheň, obrazy inštalované v sade a vôbec všetko, čo sa tam dialo, ma uchvátilo.

Čo čert nechcel zjavne to uchvátilo aj „kolotočárov“ , ktorí v tom čase mali na brehu

Dunaja svoj Lunapark

A obrazy v noci zmizli, aby sa po pár rokoch našli už ako súčasť atrakcií „kolotočárov“.

Dostal ich späť.

Ja som nezmizol. Časom som sa stal dokonca súčasťou aj niektorých obrazov na plátne, dreve a aj bytia – v dobrom aj zlom.

Nekonečno hodín rozhovorov o dielach, búrkach v hlave a živote.

31 rokov, veľa sa zmenilo za ten čas.

Jedno však nie – stále ma uchvacuje Svetova tvorba – jeho maľba, jeho sochy, jeho hudobná tvorba.

A obzvlášť jeho ľudskosť.

Súčasťou výstavy bola aj A.E.S. sediaca opica z roku 2002, na fotografiu hlavy opice je skicovito domalovaná ľudská figúra, kde je opätovne prepletané zvieracie a ľudské. V ďalšom je mierne ironický a sarkastický. Opicu maľujúcu abstraktný obraz konfrontuje s detailom Picassovho obrazu *Slečny z Avignonu*, ktorej pomalováva tvár a niekoľkými ťahmi štetca domalováva jej postavu. Ďalším je fotografia dvoch na seba útočiacich hrochov s veľkou škvrnou vpredu, na ktorej je nápis *aj tu bol Antonioni*. Obraz bol inšpirovaný Julianom Schnabelom, kde je v rozsiahlej savane v „Antonioniovsky“, horúcej nálade zobrazený slon, ako dočahuje čosi na strome a vedľa neho je obrovská červená škvrna na ktorej je napísané: „*Antonioni was here*“ a celé je to otočené nabok. Tento obraz videl Ilavský v Benátkach a veľmi ho zasiahol – ako sám hovorí „*tá atmosféra, ktorá*

z obrazu vychádzala sa nedá popísať, dostal som z nej úplne husiu kožu...podobný pocit nekonečného priestoru a akéhosi neidentifikovateľného pocitu šťastia a smútku či nostalgie mávam, keď sedím na lavičke za svojou záhradou a pozerám na polia, keď vietor vlní obylie, za ním pás starých stromov v močiari cíferských dolín a vo veľkej diaľke blikajúci obrovský trnavský komín.“ V ďalšom obraze už len skrátrenom na *tu tu*, zasvätení však vedľa, že sa opätovne jedná o tohoto významného talianskeho režiséra,⁵⁵ vytvárajúceho tzv. „tetralógiu citov“⁵⁶. Realizuje zvláštne krajiny nie nepodobné scenériam v jeho filmoch, keď slnko páli na obilné pole, ktoré sa rozvlní vetrom, „*keď taká atmosféra môže byť v Taliansku, či v Afrike, prečo by nemohla byť aj v Cíferi za mojou záhradou?*“ kladie si otázku. Komponuje tam aj autoportrét vstupujúci do rieky a tancujúci Tanec sv. Víta, ktorý núti človeka sa nekonečne metať bez akýchkoľvek kontrolovaných pohybov. Rovnako svoj autoportrét situuje do dvoch obrazov s troma monumentálnymi prichádzajúcimi nosorožcami. Jedným z najzaujímavejších obrazov s touto témou je motív veľkého žltého koňa vychádzajúceho z obrazu a situovaného do autorovho ateliéru – priestorov kina, kde taktiež situuje seba samého a na pódiu je dokonca slon.. Spomínané prelínanie ľudského a zvieracieho takto konkretizuje aj ako súčasť autora vo zvieracej ríši. Vytvára tu zvláštnu surrealizujúcu atmosféru. V tomto roku vytvára aj počítačovo manipulované obrazy karikovaných sliepok A.E.S. I.- A.E.S. X, z už spomínaného cyklu *Pán Sliepočka – dominus gallinula*. V niekoľkých ďalších dielach porovnáva tvorbu Kolomana Sokola s inými autormi, pričom mierne dotvára alebo upravuje ich diela. Takto

⁵⁵ Michelangelo Antonioni (1912 - 2007) bol významný taliansky filmový režisér a scenárista. Vyštudoval v Bologni techniku, po skončení štúdia založil v rodnom meste amatérske divadlo a písal divadelné kritiky. Od roku 1939 začal v Ríme spolupracovať s časopisom Cinema a začal písať aj filmové scenáre. Jeho prvý scenár Un Pilota ritorna sfilmoval režisér Roberto Rossellini. Jeho režisérskym debutom bola snímka Cronaca di un amore. Jeho najznámejšie filmy sú zo začiatku 60.rokov - L'avventura, Noc, Zatmenie a Červený pustatina.

⁵⁶ „Tetralógia citov“ (alebo aj tetralógia odcudzenia) je pomenovanie pre štyri filmy talianskeho režiséra Michelangela Antonioniho, ktoré tematicky spája skúmanie ľudských emócií, odcudzenia, existenciálnej prázdnoty a rozpadu medziľudských vzťahov v modernom svete.

to vidíme s Julianom Schnabelom, Josephom Beyusom, ruským lubokom⁵⁷, alebo porovnáva *Hlavu mŕtveho indiána* s portrétom od Arnulfa Reinera. Z histórie si vyberá Francisca de Goyu, ktorého somárov porovnáva s mexickými somárikmi Kolomana Sokola. V ďalšom obraze Ilavský reprodukuje grafický list nemeckej expresívnej autorky Käthy Kollwitz, ktorej tvorba bola v niečom paralelna s tvorbou Kolomana Sokola, ktorý bol však pri poukázaní na podobné momenty v ich dielach mimoriadne pobúrený a skonštatoval, že on jej tvorbu nikdy nepoznal. Osobne mi o tom viackrát rozprával. Ilavský tu používa slovnú hračku *So koll witz*⁵⁸, v strede obrazu situuje röntgen lebky. Je to aj istým pokračovaním partitúr, ktoré svojim spôsobom zobrazujú fyzické vnútro človeka, v prípade röntgenu sa taktiež dostáva pod jeho povrch.

V problematike *Zoogónie* pokračuje Sveťo Ilavský aj v ďalšom období. Mimoriadne na neho zapôsobili knihy riaditeľa zologickej záhrady vo Frankfurte,⁵⁹ Bernarda Grzimeka, ako *Aj nosorožce patria ľudstvu*, alebo *Raj divých zvierat*. Spolu som synom Michaelom⁶⁰ robili okrem iného výskumy levov, pri ktorých používali atrapy zebier. Ich reprodukciu Sveťo Ilavský použil v roku 2008 aj *Zoogónii*, postavenej na asociačnom experimente. Na túto tému vytvoril v tomto roku viacero obrazov. Na jednom z jeho obrazov nachádzame veľký nápis *Saba*. Pôvodne som sa domieval, že ide o skomolené meno druhého Sokolovho psíka s menom Samba, ale podľa Ilavského je to asýrsky názov leva. Taktiež v jeho dyptichu so pštrosmi sa objavuje motív tancovania samby pštrosmi pomerne minimalisticky len v podobe farebných pásov a výrazného nápisu *Samba*⁶¹ dotvára fotografiu bežiacich

⁵⁷Lubok je označenie staršej ruskej ľudovej tlače zo XVII a XVIII storočia doplneného kresbou či rytinou na papieri, dreve, alebo textile..

⁵⁸ Witz znamená v nemčine vtíp.

⁵⁹ Bernard Grzimek viedol frankfurtskú zoo 29 rokov, až do odchodu do dôchodku v roku 1974. Prerobil ju na jednu z najvýznamnejších a najväčších zoológických záhrad v Nemecku. Zároveň vyše štyridsať rokov pôsobil ako prezident Frankfurtskej zoológickej spoločnosti. Spoločnosť organizovaná na podobných princípoch ako jej kolegovia z Londýna a New Yorku realizovala množstvo projektov na ochranu divokej zveri v Nemecku aj v zámorí; najznámejšia je jej prebiehajúca práca na ekosystéme Serengeti v Tanzánii.

⁶⁰ Jeho syn zahynul pri leteckej nehode s lietadlom pomalovanom na zebra, ktoré sa zrazilo so supom.

⁶¹ Samba bol po Sambovi druhým psíkom Kolomana Sokola.

pštrosov *Samba II*. Narába tu aj s princípom náhody, ktorej sa začal viac venovať už na začiatku realizácií cyklu *Partitúr*. V ďalšom diele *Atak*, rozdeleného na dva obrazy, použil známu fotografiu leoparda útočiaceho na paviána, pričom leoparda maliarsky znejasnil. Je to mimoriadne dramatický obraz, v ktorom sú len nejasné kontúry, blížiac sa momenty smrti akoby uberali hmotu ich telám. Obdobne expresívne a mimoriadne dramaticky pôsobí zobrazenie zúriaceho pavána vo výskoku ešte zvýraznený červenou farbou okolo jeho roztvorenej tlamy. Dokonca aj jeho tieň sa podarilo autorovi zobrazit' značne dramaticky. Celá maľba je značne uvoľnená, miestami má až abstraktný charakter, typické sú aj gestické ťahy štetca. V rokoch 2011 vytvára obraz *Zoogóniu – Maják II*, v ktorom iluzívne rozširuje žltého koňa z obrazu do priestoru celého ateliéru a autor ešte na neho naďalej maľoval.

V roku 2015 Svet'o Ilavský spolu s Alexom Mlynárčikom výtvarne dotvorili slovenský pavilón na EXPO 2015 v Miláne. Témou Expa bolo *Uživiť planétu, energia pre život*, slovenský pavilón mal titul *Slovakia, World into the Pocket*. Danú tému každý z nich poňal svojsky, neprezentovali diela, ktoré by boli ich spoločnými. Svet'o Ilavský vytvoril niekoľko diel z bronzu, hydronálie a zrkadiel, v ktorých nastolil niekoľko tém. Deklaroval základné princípy, mužský a ženský element, ktoré postavil oproti sebe, hore a dole. Prepracovaná horná polovica mužského tela s ihlanovitou hlavou je zobrazená v dramatickom momente približovania sa na podobne zobrazenú ženskú polopostavu. Jedným z motívov bol aj vysoko leštené dielo s motívom stola s obrusom a tanierom s párkami, chlebom a horčicou. Banálne púťové jedlo zobrazené v nadmernom rozmere z iných ako bežných materiálov. Technicky dokonalé, materiálovo perfektne prevedené jedlo bolo zámerne kontrastné medzi prevedením z drahých a náročných materiálov a toho najbežnejšieho jedla. Mohlo by to byť chápané aj ako veľká óda na bežný život, alebo, čo sa môže skrývať za pozlátkom, prípadne ako manipulácia s danými hodnotovým

systemom. Použil tu aj motív *Narodenie pána sliepočku*, v podobe vajička v pohári, ktoré sa už mení na kuriatko, neskôr *Pána sliepočku*. Ďalším bolo *Vajce* umiestnené na konci ruky opierajúcej sa o bronzovú tabuľu. (v inej variante o vankúš). Dokonalým prevedením mátie divákovo vnímanie diela, používa tzv. trompe l'oeil, oklamanie zraku, synonymum pre iluzívnu maľbu.⁶² Toto dielo by sme mohli chápať, aj ako problematiku redukcie ľudského tela len na jeho hlavu a prsty opreté na vankúši, alebo inom podklade. Zrealizoval viacero variant tohoto motívu v materiáloch od vysoko lešteného bronzu až po modrý epoxidový odliatok. Vychádza s Brancusiho hláv v snahe o dokonalú redukciu tvaru len na čistý oválny tvar, na ktorom sa odráža okolité prostredie. Ďalšou je *Ryba* s ľudskými končatinami, ktorá je svojím vyznením opozitom ríši vtákov.

Tým, že Svet' o Ilavský na EXPO prezentoval viacero diel z vysoko lešteného hydronálie, pôsobili v rámci jeho časti výstavy mimoriadne pôsobivo, svojím spôsobom aj zväšne étericky, akoby miestami ani neboli z tohto sveta. Patrí medzi ne *Zvierací motív* so Sokolovskou lodičkou na hlave a s originálnou morčaciou paprčou s prstenom na prste na prste prsteň a lodičkou na hlave. Mohlo by sa povedať, že zámerne balansuje až na hranici gýču, nevedí mu osadzovanie swarovského kryštálu miesto oka, alebo na čelo, čo však zvláštnym spôsobom rozjasňuje tieto plastiky, oko zrazu ožíva, svoj význam majú aj časti figúry, napríklad v tomto prípade krku, ako zámerne nedokončené – Non finito, ako to nazývali už v renesancii. Navyiac, niektoré sú položené na bronzovom vankúši, čo umocňuje pocit z mäkkej modelácie, odliat' samotný vankúš je aj technologicky mimoriadne zložitý. Konkretizuje aj znejasňuje, vysoko naleštené dielo pôsobí aj podľa toho, ako dopadá svetlo, alebo ako ku svetlu stojí vnímateľ diela. To oko zrazu ožilo.

Účasť na EXpe 2015 v Miláne bolo pre Svet'a Ilavského mimoriadne prerstížnou záležitosťou. V tomto roku sa jeho dielo stáva aj oficiálnym darom Slovenskej republiky jeho dielo *Orientácia III.*, bolo odovzdané ako dar Slovenskej republiky sídlu OSN vo

⁶² Tento názov pre svoj obraz vymyslel Louis-Léopold Boilly na Parížskom salóne v roku 1800.

Viedni, pri príležitosti oficiálneho ukončenia ročného predsedníctva Slovenska v Rade guvernérov Medzinárodnej agentúry pre atómovú energiu OSN.

V Ilavského obrazoch, plastikách a inštaláciách objavuje pomerne často aj motív ucha. Súvisí to samozrejme aj s plastikou *Július Satinský načúva zvukom Dunajskej ulice*, ale skôr je pôvodnou inšpiráciou spoločnosť Hermovo ucho, ktorá je spojená s jeho veľmi dobrým priateľom, muzikológom, výtvarným teoretikom, kurátorom a pedagógom Jozefom Cseresom. *„Prošel Hermes“, říkali starí Řekové ve chvíli, když živou konverzaci najednou prerušilo pronikavé, uši drásající ticho. Ako by snad mistr magických slov byl zodpovědný i za smysluplné mlčení...Hermes byl údajně vynálezcem jazyka a byl to on, kto odmítl vlastní vynález hudebních nástrojů- lyry a píšťalky (phorminx a syrinx, když je vyměnil za „užitečnější“ věci – dobytek, kouzelnou hůl a věštecne umění.“*⁶³ Motív ucha sa nachádza aj v jednom z najuvoľnenejších diel Sveťa Ilavského, triptych z roku 2008 *O tom, ako sa v Cíferi medzi Metterlingove zoznamy prádla priplietla trúba, napriek tomu, že bola v Trenčianskych Tepliciach*. Okrem iného tu používa nájdené predmety, ako starú heligónku, ktorú zabaľuje, ale jej tvar ostáva ľahko čitateľný, použité pracovné aj sviatočnú topánky, strieborná košeľa v ľavej časti triptychu je situovaná ľudská postava s krídlami a vtáčou hlavou, výraznou je až barokovo pôsobiaca drapéria, v pravej časti je aj vymodelované Hermovo ucho. Týmto aj vizuálne atraktívnym dielom svojím spôsobom komentuje život v Cíferi. Existuje viacero úvah o tom, že takto nájdené a potom použité predmety si vlastne volia nás. Odhodené veci strácajú svoj význam, ich opätovným vytrhnutím z prostredia, kde začali patriť sa ich štruktúra opätovne otvára ale už v inom význame, alebo aj v novom symbole. Stačí prítomnosť už nefunkčnej heligónky, naviac hermeticky zabalenej, aby nám evokovala hudbu, svoj príbeh, ale aj nový význam, ktorý nadobudla v súvislosti s ďalšími predmetmi. Skrýva sa pred nami a zároveň sa nám

⁶³ HERMES: Hermes' ear, The Rosenberg Museum, 2009, ss.4-6.

ukazuje. Nie je len estetická či zábavná, ale tým, že je zabalená, ostáva v nej tajomstvo. Rovnako použité sviatočné topánky jeho syna ho sprítomňovali doma, hoci žije v ďalekom zahraničí. Podľa Bretona sú readymady veci, ktoré boli „*vyzdvihnuté k dôstojnosti umeleckého diela umelcovou voľbou.*“⁶⁴ Hoci boli tieto predmety vytrhnuté z ich vlastného života, nestali sa mŕtvymi, ale odniesli si niečo z toho života, čo v nich naďalej pretrváva. Akoby mal Sveťo Ilavský pocit, že tomuto dielu ešte niečo chýba, oslovil na spoluprácu na jeho dodatočné dotvorenie Alexa Mlynárčika, s ktorým sa zúčastnil na Expo 2015 v Miláne. Bol to v roku 2022, bol som pri tom spolu so Sveťom Ilavským, Alexom Mlynárčikom, dnes už žiaľ nebohým fotografom Ctiborom Bachratým a fotografom Richardom Köhlerom. Bola to veľmi dynamická akcia, nestárnuci Alex Mlynárčik naniesol na spodnú časť veľkorozmerného obrazu SALVENDI lepidlo, na ktoré sypal perie. Nielen po obraze, ale aj po zemi, obraz sa tak prepájal s podlahou ateliéra, ktorého sa stal zvláštnou súčasťou.

Grafické partitúry a intermediálne projekty.

Tak, ako oko nevidí samo seba,

ako ruka samu seba nedočiahne,

nerozkážeš rozumu, aby nemyslel.

Rozum Ťa opustí, keď to nečakáš.

Keď zabudneš sám na seba,

⁶⁴ André Breton: „Phare dela Mariée“, *minotaure*, 6, 1935. s. 45.

rozum nepotrebuješ

a ani on Teba.⁶⁵

Svetozár Ilavský

Sveťo Ilavský je nielen ojedinelým výtvarníkom, ale aj výnimočným hudobníkom. Hre na klavíri sa venoval odmalička a jeho koncerty či už v súkromí, alebo na verejnosti sú pre divákov veľkým zážitkom.⁶⁶ Od mladosti neobľuboval učenie a cvičenie cudzích skladieb, radšej pri nich improvizoval a hral ich po svojom. Hudbu vníma veľmi intenzívne, uvediem jednu jeho neskoršiu poznámku: *Keď som prvý krát počul Schnittkeho Concerto grosso č. 1, behal mi mráz po chrbte. Bolo tam všetko: od sláčikových archaizujúcich citácií až po trebárs pridusený preparovaný klavír. Od euforickej, neuchopiteľnej peknoty až po dravé, mäsožravé pasáže. Od vyšperkovanej drobnokresby, až po monumentalitu. A čo v umení vyslovene potrebujem, je technická náročnosť – tá skladba ide miestami na hranicu ľudských možností. Bolo to zahustenie všetkých mojich predstáv o dobrej súčasnej hudbe.*⁶⁷ Pri hre na klavíri si sám vymýšľal rôzne postupy, ako zrýchľovanie a spomaľovanie, hranie obidvoma rukami tak, aby jedna hrala o tón neskoršie. Ešte ako pomerne malý chlapec videl v televízii dokument o Johannovi Sebastianovi Bachovi, v ktorom ukazovali jeho poprepisované partitúry, s rôznymi značkami a odkazmi, čo pôsobilo mimoriadne nepriehľadne, ale kaligraficky veľmi zaujímavo a príťažlivo. Aj tento drobný zážitok ho posunul k vnímaniu notových partitúr nielen ako hudobného zápisu, ale

⁶⁵ Z nepublikovaného textu Svet’a Ilavského.

⁶⁶ Otec jeho mamy bol mimoriadne muzikálny, čo zdedil aj Sveťo.

⁶⁷ Z nepublikovaného textu Svet’a Ilavského.

aj možného vizuálneho diela. Mnohé partitúry majú svoje nespochybniteľné výtvarné kvality, pričom pri ich vzniku ich autori o tomto aspekte zväčša neuvažovali. Boli však aj výnimky, pre ktorých bola výtvarná kvalita partitúr rovnako dôležitá ako samotná hudba, v mnohých prípadoch ani tak nešlo o samotný notový zápis, ako o vizuálne príťažlivé dielo, napr. u Milana Adamčiaka⁶⁸, v ktorého tvorbe nachádzame takmer všetky spomínané aspekty. V mladosti Sveťo Ilavský samozrejme nevedel ešte nič o takomto formulovaní umeleckého jazyka. Spomínal, ako pracne sa snažil zachytiť do notového záznamu rôzne arytmie nevediac o tom, že je to vlastne nemožné, že existujú aj iné spôsoby notácií. *„Zistil som, že znásilňujem náhodou. Že sila náhody spočíva v tom, že sa spolieha na seba. Že to vlastne vôbec nebola moja vec, čo sa mala hrať, ale dispozícia interpretu, ktorá sa mala prejavovať na základe nejakých tolerantných kontúr.“*⁶⁹ s tvorbou Grygara a Cagea sa zoznámil neskôr,⁷⁰ intenzívnejšie sa venoval ich tvorbe počas vojenskej služby v Prahe a po návrate z vojenskej služby v roku 1986, kedy objavoval aj kaligraficky zaujímavé diela Twomblyho, či Cageovu aleatoriku. Od Cagea veľa čítal, jeho výrok *každý tón je Budha* bol pre neho mimoriadne inšpiratívny, rovnako ako aj Cageovo konštatovanie, že *„Neexistuje niečo ako prázdny priestor alebo prázdny čas. Vždy je niečo na videnie, niečo na počutie. V skutočnosti, akokoľvek sa snažíme vytvoriť ticho, nedokážeme to.“* Zaujala ho aj problematika riadenej a neriadenej náhody. Treba však poznamenať, že prvok

⁶⁸ Milan Adamčiak bol slovenský hudobný skladateľ, výtvarník a teoretik umenia, známy svojou experimentálnou tvorbou. Vo svojej práci spájal hudbu, vizuálne umenie a performanciu, čím prekračoval hranice tradičných umeleckých disciplín. Bol významným predstaviteľom akčného umenia a konceptualizmu na Slovensku. Založil niekoľko umeleckých skupín a aktívne pôsobil ako organizátor alternatívnej kultúrnej scény.

⁶⁹ CSERES, Jozef: Neúspešný pokus o znásilnenie náhody. (rozhovor so Svetozárom Ilavským). In: Avalanches, MURÍN, Michal: ed. Bratislava, 1995, s. 88.

⁷⁰ Má rád viacerých klasických skladateľov, ako aj skupiny ako James Blood, Miles Davis, Bill Laswell, The Verve,

Frank Zappa Gregory Peccary, Cocteau Twins a mnohí ďalší.

náhody programovo používal už Marcel Duchamp. V roku 1912 vytvára *Náhodové hudobné skladby*, o rok neskôr *Tri stáhovačky –prototypy miery* a v tom istom roku readymade *Koleso bicyklu*, ktorým sa odpútava od dovedy platných kánonov umenia. Vo svojom ťažiskovom diele *Neveste vyzliekanej svojími mládenkami, dokonca*, v roku 1923 vystreľuje z detského dela 9 krát zápalky namočené vo farbe. Tieto Duchampove zaujatia prvkami náhody deklarovalo Londýnske kultúrne centrum Barbica, ktoré v roku 2013 pripravilo veľkú výstavu zaznamenajúcu vplyv Duchampa na štyroch, o generáciu či dve mladších umelcov – skladateľa a výtvarníka Johna Cagea (1912 – 1992), tanečníka a choreografa Merce Cunninghama (1919–2009) a výtvarníkov Roberta Rauschenberga (1925–2008) a Jasperra Johnsa (*1930), ktorý spolupracoval s kurátormi na príprave výstavy. Alternatívna hudba bola spočiatku prijímaná značne nedôverčivo, mnohí hudobní skladatelia nachádzali pochopenie skôr vo výtvarnej, ako v hudobnej oblasti, viacerí (napr. Cornelius Cardew, Gavin Bryars, John Tilbury) prednášali v Anglicku študentom výtvarného umenia. Brian Eno v úvode ku knihe Michaela Nymana *Experimentálna hudba: Cage a iní* spomína: „...bola to azda neustále znova kladená otázka: čím všetkým ešte hudba môže byť? Bol to pokus zistiť, čo nám umožňuje vnímať niečo ako hudbu. Z toho sme usúdili, že hudba nepotrebuje rytmy, melódie, harmónie, štruktúry, dokonca ani noty, že si nevyžaduje nástroje, interpretov a špeciálne siene. Bolo nám jasné, že hudba sa neviaže na určité usporiadanie vecí. – na určité spôsoby organizácie zvukov, ale je v skutočnosti procesom vnímania, ktorý sme si my, poslucháči, dobrovoľne zvolili.“⁷¹

Aj keď síce Sveťo Ilavský tvrdí, že keď maľuje, tak nemyslí na hudbu a naopak, vo viacerých dielach sa takto prelínajú výtvarné a hudobné prvky.⁷² Pri používaní náhody čiastočne

⁷¹ ENO, Brian: Úvod do knihy. In: NYMAN, Micheal: *Experimentálna hudba: Cage a iní*, Hudobné centrum, Bratislava, 2007, s.12.

⁷² Knihy využívalo množstvo umelcov, zo Slovenska spomeňme aspoň Juraja Meliša, Stana Filka, Deža Tótha,

vychádzal z Cagea, ktorý princíp náhody použil prvýkrát v roku 1951 počas písania *Sixteen Dances a Koncertu pre preparovaný klavír a orchester* pri náhodných postupoch pri prepisovaní skladby z jedného štvorca do druhého. Z konceptuálneho hľadiska dodržal stanovený postup, z hľadiska notácie išlo už o úplné náhody. Oboznámenie sa s Cageom ho priamo neinširovalo, pri čítaní jeho textov zisťoval jeho spôsob myslenia a pociťoval určité oslobodenie od zaužívaných foriem umenia. Z určitého hľadiska je jednoduchšie jeho myšlienky čítať, ako opätovne počúvať jeho skladby, hoci asi najviac zo skladateľov 20. storočia posunul vývoj hudby a oslobodil ju od akademických šablón. Jeho skladby si divák vypočuje prevažne len jedenkrát pri konkrétnej príležitosti, ťažko si niekto ide na koncert ide opätovne vypočuť napríklad jeho skladbu 4'33'', kde celá skladba v uvedenej minúťke spočíva len v tichu. Ale aj samotný Cage v roku 1966 prehlásil, „už nepotrebujem tú nemú skladbu.“ V roku 1992 mal Cagea v Bratislave prednášku, poslednú vo svojom živote. Prednáška sa neprekladala, bola len v angličtine, aby preklad nerušil magickú atmosféru rytmu jeho viet. Pri tejto príležitosti usporiadal Sveťa Ilavský s Jozefom Cseresom výstavu vo foyer Slovenského rozhlasu, ktorú Cage aj osobne navštívil. Zvuk v tvorbe Sveťa Ilavského nemusí byť ani prítomný a predsa je ukrytý vnútri jeho diel. Napokon, pri niektorých šintoistických sviatkoch sa hrá na nástroje bez zvuku. Aj vo svojich partitúrach sa miestami dostáva k bodu, kde zmyslová skutočnosť, hmotnosť a tvar sa stávajú prítiažou.

„Obraz môže byť interpretovaný aj ako Partitúra. Čosi ako notopis. Kedysi dávno som videl originálnu Bachovu partitúru, kde bolo toľko škrtočiek a bočných poznámok, že bolo problematické určiť, čo platí a čo nie. Bolo to však kaligraficky nesmierne zaujímavé. Neskôr, keď som sa oboznámil s inými spôsobmi notácie, roztrhlo sa vreco. Je naozaj fascinujúce, keď vizuálna stránka partitúry môže predbiehať vlastnú podstatu – svoju

auditívnosť. V skratke spomeniem Xenakisove konštrukcie, Stockhausenovu priestorotvornú parkovú hudbu, partitúry Gyorgyho Ligetiho, ale najmä aleatorický princíp Johna Cagea. Cage totiž objavil priestor či bod, odkiaľ je každým smerom rovnako ďaleko. Pre pozorného pozorovateľa výnimočný štít. Náhoda môže byť sofistikovanejšia ako naše úsilie.“

Prvotný impulz či idea bývajú pri tvorbe Sveťa Ilavského často konkrétne, zároveň je pre neho dôležité aj hľadanie vzťahu medzi deštrukciou a harmóniou, či cieľavedomé využívanie prvkov náhody, s ktorou pracuje ako s logickou súčasťou existencie a vychádza z bodu, kedy vstupuje do usporiadaného. Môžeme si predstavovať svet založený na poriadku, v ktorom je náhoda rušivým elementom, ale existuje aj nazeranie na svet, v ktorom má náhoda pevné miesto a je jeho súčasťou, možno aj podstatou. Ako vraví známy biológ Jacques Monod, *„jedine náhoda je prameňom novosti každého výtvoru v biosfére.“*

V jeho vlastnej tvorbe sa zásadný prvkom stal bod, ktorý by už mohol byť notou, či základom notovej osnovy, ktorú našiel pri svojich experimentoch s EKG. Vo svojich *Grafických partitúrach* sa zaoberal náhodnými vstupmi do EKG, niekedy až s radikálnym prístupom, ako keď sa za silného vetra snažil z najvyššieho stupňa rebríka trafiť latexom do stredu obrazu, prečiarkovaním, alebo znejasňovaním textov a častí EKG, prekreslením mená pacienta, po čom vzniklo iné, neznáme náhodné meno. Využíva viaceré možnosti dotvorenia diela s použitím aj prvkov náhody, ako je vypaľovanie horiacou farbou, kvapkanie farby, hádzanie rôznych predmetov, ako šrobovákov či nožov z rôznych vzdialeností na rôzne miesta diela. Takýchto zvláštnych spôsobov notácie môže byť v podstate nekonečne veľa. Prípadne definitívnu kompozíciu vytvára prekrývaním rôznych zvukových vrstiev a realizuje nikde nezačínajúce a nikde nekončiace hudobne kompozície. Rovnako používa napríklad sneh, keď obraz necháva pod závejmi snehu celú zimu, alebo

v cykle *Geomantia*⁷³ obrazy zahrabáva do zeme, aby ich opäť objavoval a zásahmi dotváral. Náhoda tak vstupuje do už usporiadaného, aby sa mohla ukázať, ako prvok, ktorý sa stáva súčasťou diela. Nebolo pre neho prioritné, aby všetky konceptuálne zásahy boli vidieť. Usporiadanosť notových čiar môže byť opäť na základe náhody, či už hádzaním kostky, určením z logaritmických pravidiel, alebo mnohých iných. Prvok náhody ale aj s pridanou intuíciou nastáva napríklad pri práci so zviazanými očami.

Jedným zo spôsobov zásahu do vzniku, či dokonca zániku diela je *Pyromania*⁷⁴, kde zásah niečoho vyššieho dielo dotvoril, a zároveň, aby svoj vnútorný oheň, ktorý ho ženie k objavovaniu nových možností, premenil na oheň reálny. Uplatňoval tu zásadu nezasahovania do procesu (*obraz musí prežiť svoje vlastné vznikanie*). Niekedy mu zhorel aj celý obraz, inokedy zničil hudobný nástroj. Nie je to jediný hudobný nástroj, ktorý Svetó Ilavský deštruoval. V roku 2006 kladivom rozmlátil starú basu s kladivkovou mechanikou a v novej kompozičnej štruktúre ho opäť ponaliepal na obraz s výrazným žltým a modrým farebným dotvorením. Samotné rozbíjanie poňal ako osobitú akciu a spravil si z neho fotografický záznam. Celý proces si ešte raz zopakoval a na druhom obraze už aj nalepil fotografie zo samotnej deštrukcie nástroja. Dokonca ich nalepil do kníh, aby vyvolal dojem, že to bolo už aj publikované v objemnej knihe. V jeho podaní a interpretácií strácajú svoje veci častokrát svoj pôvodný účel. Na hudobných nástrojoch sa už nedá hrať, knihy sa už nedajú čítať, ale získavajú iné výtvarné kvality a novú symboliku. Ešte spomeniem jednu moju participáciu na tvorení diela Svetá Ilavského, okrem kurátorstva jeho viacerých výstav⁷⁵ som „participoval“ na skrini, ktorú som na ulici kúpil niekedy v roku 1988 a potom,

⁷³ Geomantia je staroveká veštecká metóda, ktorá sa používa na predpovedanie budúcnosti alebo získanie odpovedí na otázky pomocou znakov vytvorených v zemi, piesku alebo na papieri. Slovo „geomantia“ pochádza z gréckeho *geo* (zem) a *manteia* (veštenie), teda doslova znamená "veštenie zo zeme."

⁷⁴ Pyromantia (z gréckeho "pyr" = oheň a "manteia" = veštenie) je pôvodne druhom veštenia z ohňa. Ide o jednu z najstarších foriem veštenia, ktorú praktizovali už staroveké civilizácie, ako napríklad Babylončania, Gréci a Rimania.

⁷⁵ Kurátora som robil Svetóvi na výstavách *Obraz a hudba*, 1988, Kostol Klarisiek, *Dotyky a spojenia*, 1989, Galérie mesta Bratislavy, *Svetó Ilavský*, Galéria NOVA, 1991, *Medzičas*, 2006, Galéria mesta Bratislavy.

nevediac čo s ňou, som ju dal Sveťovi s prosbou, aby ju „nejako“ výtvarne dotvoril. Asi po piatich rokoch som k nemu prišiel, vyzval ma na spoluautorstvo, oblepovali sme ju plienkami, vylievali na ňu farbu, posilnený dobrou whisky som urobil aj niekoľko gestických ťahov, bolo to skvelé. Až do rána, keď som sa prebudil a na dielo sa opätovne pozrel.

V roku 1989 sa konal v Galérii mesta Bratislavy festival *Obraz a hudba*, na ktorom bolo pozvaných päť výtvarníkov (Ivan Csudai, Stanislav Stankoci, Ivan Pavle, Laco Teren, Sveťo Ilavský), ktorí alebo hrali svoju vlastnú hudbu počas jedného večera, alebo mali koncert spriazneného hudobného skladateľa. Konceptia tohto projektu bola takmer zničujúca.⁷⁶ Každý deň jedna výstava, každý večer iný projekt. Sveťo Ilavský mal na nádvorí Pálffyho paláca skvelý koncert. Na syntetizátore hral kompozíciu *Tanec svätého Víta*⁷⁷, pričom využíval dlho znejúce echo, do ktorého hral ďalšie improvizácie. Nadviazal tu aj na úvahy predstaviteľov experimentálnej hudby nad nutnosťou ovládať hru na hudobných nástrojoch, ktorí si kládli otázky potreby ovládania hry na nástrojoch. Sveťo Ilavský do tohto koncertu ktorého zapojil aj piatich pozónistov, ktorí na tomto nástroji hrali prvý krát v živote. Súčasťou tohto projektu bolo aj zbúranie múru medzi Pálffyho palácom Galérie mesta Bratislavy a Vysokou školou výtvarných umení. Spomínaní piati výtvarníci na zavesené plátno spoločne namaľovali veľký obraz (cca 270x600 cm), v ktorého strede v dolnej časti Sveťo Ilavský nainštaloval nohu, ako symbol prekročenia múru medzi týmito inštitúciami. Obraz sa žiaľ niekde stratil, nepodarilo sa mi zistiť jeho osudy a žiaľ sa nezachovala ani jeho fotografia.

⁷⁶ Spolukurátorkami boli Zuzana Martináková a Krajčiová. Výstavy a koncerty boli nasledovné: Ivan Csudai – Ospalý pohyb – Zabudnutý ohyb, Stanislav Stankoci – Skupina Veni, Laco Teren – Vladimír Godár, Ivan Pavle – Igor Jančár, Svetozár Ilavský – koncert elektroakustickej hudby. Pamätám si, že poslednú noc som zaspal na schodoch od únavy.

⁷⁷ Tanec svätého Víta (latinsky *Chorea Sancti Viti*, nemecky *Veitstanz*) je historický názov pre neurologickú poruchu, ktorá sa prejavuje nekontrolovateľnými, trhavými pohybmi svalov, najmä v tvári, rukách a nohách. V súčasnosti sa tento stav nazýva chorea a najčastejšie sa spája s Huntingtonovou chorobou alebo Sydenhamovou choreou (ktorá sa môže vyskytnúť u detí po streptokokovej infekcii, napríklad po šarlachu alebo angíne).

Jednou z najvýraznejších ukážok dotvárania diela je obraz z cyklu *Grafické partitúry*, venovaný tvorbe J. Cagea, vychádzajúci z jeho popisu použitej kompozičnej schémy v *Music for piano 21-52*. Aj Sveťo Ilavský podrobne komentuje vznik diela a špecifikuje rôznorodé postupy pri jeho realizácii. Zároveň odhaľuje zmeny intímnych častí svojho tela prostredníctvom EKG záznamu. V diele *Holbein trvá* z roku 1990 reže do plátna, diery čiastočne vyplňuje papierom z druhej strany obrazu, čím dielo získava na plasticite. V ľavej časti obrazovej plochy je prilepená citácia portréту ženy od Hansa Holbeina. Dielo má výrazne dynamický charakter, prevláda temná farebnosť len miestami presvetlovaná pásmi či bodmi. V obraze *Holbein trvá II.* už nachádzame aj niekoľko výrazne štylizovaných figúr v modrej a čiernej farebnosti, ktoré sa vzájomne prelínajú. Majú výrazný autorov rukopis, nohy a ruky sú redukované len na línie. Na osnove EKG vytvára niekoľko hláv, ktoré môžu byť aj tónmi, nalepená hlava nie je neovplyvnená, môže mať rôzne funkcie, pri hraní si interpret môže vybrať ľubovoľný nástroj. Spolupracuje s Jozefom Cseresom⁷⁸ na muzikologickej inštalácii s komentármi filozofov, ktorých portréty Sveťo Ilavský aj nakreslil. U Gillesa Deleuzea je to téza, že filozof je tvorivý a nie reflektívny. *„Pokiaľ môžem niečo s istotou vedieť, tak to, že myslím, a že pokiaľ myslím, tak som to Ja, kto myslí a nie niekto iný...Filozofia neslúži štátu ani cirkvi, ktoré majú iné starosti. Neslúži žiadnej vláducej moci. Filozofia slúži k zarmucovaniu. Filozofia, ktorá nikoho nerobí smutným, nie je žiadna filozofia. Slúži k tomu, aby škodila hlúposti, činí z hlúposti niečo zahanbujúceho.“*⁷⁹ Z ďalších filozofov to bol Félix Guattari, ktorý tvrdil, že inštitúcia psychoanalýzy sa stala centrom

⁷⁸ Jozef Cseres (*1961, Nové Zámky) je slovenský estetik, muzikológ, multimedialny umelec a vysokoškolský pedagóg, ktorý pôsobí najmä v Českej republike. V súčasnosti je docentom na Ústave hudobnej vedy Filozofickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne. Vo svojej tvorbe sa zameriava na intermediálne umenie, experimentálnu a improvizovanú hudbu, ako aj na vzťahy medzi hudbou, mýtom a symbolikou. Pod umeleckým pseudonymom HEyeRMEarS vytvára performancie, inštalácie a audiovizuálne diela, ktoré balansujú na hranici medzi umením a hrou.

⁷⁹ DELEUZE, Gilles: Nietzsche a filozofiem, s. 183-184.

moci a že jej spovedné techniky sa podobajú tým, ktoré sú používané v kresťanskom náboženstve. U Claude Lèvi-Straussa to boli hlavne analýzy primitívnych (predpísomných) náboženských kultúr. Tvrdil, že myslenie prírodných národov nie je nelogické, či iracionálne, ale že jeho racionalita funguje na iných princípoch, ktoré je potrebné odhaliť a pochopiť. Zo žijúcich vplyvných intelektuálov to je Jacques Attali, ktorého eseje sa točia okolo problematiky opísať budúcnosť na základe dlhodobej analýzy minulosti prerozprávaním príbehu ľudskej činnosti a jej rôznych dimenzií: hudba, čas majetok, Francúzsko, nomádsky život, zdravie, moria, modernosť, globálna vláda, láska a smrť. Ďalším je Roland Barthes, ktorý sa zaoberal špeciálne neverbálnymi znakmi a ktorému sa podarilo preraziť súborom novinových článkov pomyselnú hranicu medzi „vysokou“ a nízkou“ kultúrou.

Medzi dôležité obrazy *Grafických partitúr* môžeme zaradiť *Vzorce ticha E. Satieho* z roku 1991, kde v tónoch a tóninách čiernej farby objavoval prázdno a ticho, len pri sústredenejšom pozorovaní sa objavujú tri čierne obdĺžniky rámcované náznakom trojuholníka. Trochu mi to pripomína inštaláciu amerického výtvarníka Jamesa Turrela, ktorého dielo bolo niekedy v tomto období vystavené v bratislavskom Dome umenia. Bola to hermeticky uzatvorená miestnosť, v ktorej v absolútnej tme po dlhšom čase začal divák ináč vnímať priestor, čas a ticho. Problematika partitúry bola realizovaná aj v jeho inštalácii v Mirbachovom paláci v Galérii mesta Bratislavy v roku 1993, kde v diele *Kvadratická partitúra pre 4 obrazy a 16 hudobných nástrojov* zobrazené notové záznamy vytvorené rôznymi náhodnými prvkami boli aj hrané pomer pre výtvarnú a akustickú zložku bol citlivo vyvážený.⁸⁰

⁸⁰ Pre dozorkyne na výstave však bola táto hudobná zložka mimoriadne ťažko počúvateľná osem hodín v kuse a keď mohli, tak ju vypínali.

Cyklus *Grafické partitúry* má rôznorodé podoby – od jemnej osnovy notového záznamu až po konfrontáciu meditácie a drámy, ako je to v hnedých *Partitúrach* z roku 1999, kde sa objavujú aj náznaky ležiacich postáv s rozpaženými rukami. V Galérii mesta Bratislavy vystavuje aj v roku 2006 na výstave *Medzičas* spolu s generačnými súpotníkmi Danielom Brunovským, Viktorom Oravcom a Milanom Pagáčom. Výstava mala dokumentovať ich súčasnú tvorbu s dôrazom na jej výtvarné a myšlienkové posuny. Sveťo Ilavský tu reinterpretuje témy *Keď som sám doma* a vytvára aj *Pornografické partitúry*, kde rozvíja problematiku náhody, pričom používa výrezy z pornografických časopisov, v ktorých s farbami zatiera určité miesta a vytvára inú notáciu.

Mnohé z jeho diel však majú meditatívny charakter, ako tomu bolo aj u starších realizácií z cyklu *Per Penderecki*, v ktorých ho zaujímala štruktúra figúr s ikonograficky mnohovýznamovými rozťahnutými rukami, aj ako symbolu otvorenosti voči svetu. Účinok je zvyšovaný i hlbokými vrypmi do tiel figúr, vrypmi do duše ľudskej bytosti. Na strane druhej majú niektoré jeho partitúry aj minimalistickú povahu, azda najvýraznejšie sa to javí pri diele *Per Cage* (z cyklu *Partitúry*) z roku 2008, v monumentálnom žltom obraze len s čiarami partitúr a len s niekoľkými drobnými, takmer nečitateľným bodmi. Akoby tu bola naznačovaná čiara medzi tichom a jemným zvukom. Obraz tento dojem vyvoláva aj svojimi značnými rozmermi, upokojujúcou žltou farebnosťou a jemnými líniami.

Niektoré partitúry Sveťo Ilavský hral s veľmi demokratickým spôsobom, dôležitým bol predovšetkým vizuálny vnem. V tomto si rozumel s Milanom Adamčiakom, ktorý prišiel pri nahrávaní za Sveťom Ilavským aj do elektroakustického štúdia. Už niekoľko rokov sa však Sveťo Ilavský sústredenejšie nevenoval tejto téme, i keď jeden z jeho posledných *Pleonazmov* je zložený z kníh u ktorých vybrané citácie majú tiež charakter partitúr. Prvú

svoju partitúru prezentoval na výstave v Prahe, predala sa do Juhoafrickej republiky. O prepájaní vlastnej elektroakustickej hudby s momentálnymi vlastnými improvizáciami hovorí Ilavský: *„Na jednom svojom vlaňajšom koncerte som mal pustený videozáznam z môjho dávnejšieho vystúpenia. Nevedel som presne, čo urobím na obrazovke, a tak došlo k akémusi súboju samého so sebou, pretože zvuk zo záznamu bežal simultánne so zvukom z reálu. Možno práve preto to bolo napínavé práve pre mňa (zámerne som to vopred nenacvičoval). Pocit neodvratiteľnosti a slobody je strhujúci. Už dlhší čas rozmýšľam o zapojení nejakého živého organizmu nielen do procesu vzniku, ale aj do procesu predvádzania. Či už formou záznamu a premietania, priamym participovaním, alebo premietaním cez živý organizmus.“⁸¹*

Dôležité pre Sveťa Ilavského bolo, aby jeho diela mali aj zaujímavé vizuálne parametre. Nikdy nemal rád špekulatívnu formu konceptualizmu, preferoval ručnú prácu, za ktorou je cítiť autora, kde je možná jeho vystopovateľnosť, aj keď je zastretá. Senzitivita musí diváka osloviť, diela sa nedajú len verbálne popísať, ak by to bolo možné, stačilo by ich len prerozprávať. *„Nic nemůžete vyjádřit slovy...Láska se nevyjadri slovy. Je to prostě láska. Cit nemá ekvivalent v slovech. Nemá ekvivalent ani v obrazech“⁸²* Hovorí Jindrich Chalupický. O možnosti interpretácie a o postavení jednotlivých druhov umenia sa intenzívne diskutovalo už v antike, dôležitosť maľby pred poéziou obhajuje Leonardo da Vinci v roku 1498 v rámci debatného večera u na Sforzovom zámku:⁸³ *“ Keď ty, ó básnik vyrozprávaš príbeh svojim perom, tak maliar ho svojim štetcom dokáže vyrozprávať ľahšie,*

⁸¹ CSERES, Jozef: Neúspešný pokus o znásilnenie náhody. (rozhovor so Svetozárom Ilavským). In: Avalanches, MURÍN, Michal: ed. Bratislava, 1995, s. 88.

⁸² CHALUPECKÝ, Jindrich: Úděl umělce. Duchampovské meditace,

Nakladatelství Torst, Praha, 1998, s. 141

⁸³ Ludovico Sforza (tiež známy ako Ludovico il Moro), významná postava talianskej renesancie a mecenáš umenia.

vetami jednoduchými a menej náročnými na vnímanie. Vezmite si básnika, ktorý zalúbencovi opisuje šarm ženy a maliara, ktorý ju vyobrazí a uvidíte, kam príroda nasmeruje zamilovaného kritika. Maľbu ste zatriedili medzi mechanické umenia, ale popravde, ak by vedeli maliari chváliť svoje vlastné diela slovami tak dobre, ako vy, neležali by pod stigmu takého nelichotivého pomenovania.”⁸⁴

Pre Ilavského nie je dôležitá priama informácia, skôr sú to skúsenosti a zážitky zapísané niekde hlboko v mozgu, ktoré sa pri tvorbe aj nečakane vynárajú. V roku 2012 sa v hoteli Sheraton v Bratislave konalo medzinárodné kolokvium vedcov zaoberajúcich sa používaním laserov. Prvé stretnutie bolo v Londýne, týkalo sa pohybu, v ďalšom vo Versailles sa v parku premietali projekcie laserom, na treťom v Bratislave pripravili s Jánom Kodoňom koncert, kde sa premietali laserové výtvarné projekcie, čo dopĺňala rôznymi zvukmi znejúcimi ako rôzne nástroje vokalistka Katarína Mrázková.⁸⁵ Dôležitá bola aj vizuálna stránka, ktorá inzenzitou premietania a meniacich sa línií zvyšovala magickú stránku koncertu. Obdobný koncert absolvovali spolu aj v Galérii Elesco pri otvorení výstavy pri príležitosti výročia založenia Školy umeleckého priemyslu v Bratislave. Nachádzalo sa tam aj plátno s fixnými čiarami EKG na ktorom sa v jednej línií premietala čiara meniac sa podľa rytmu a intenzity hudby. Variácie rozprávania a spevu Kataríny Mrázkovej predchádzali od meditatívnejších častí až po rôzne výkriky a kvílenia, Svetlo Ilavský okrem syntetizátora používal aj pozón, či megafón.

V roku 2022 participuje na výstave *Cez vesmír hľadáme na seba* v Galérii Slovenského rozhlasu. Obraz *Koncert pre Johna Cagea* obohacuje o ďalšiu rovinu – premieta na neho

⁸⁴ ISAACSON, Walter. Leonardo da Vinci, Eastone book, Bratislava, 2018, s. 259.

⁸⁵ S Katarínou Mrázovou absolvoval viacero projektov, napríklad Rezonancie I, Trnavská galéria, Poprad,

laserové obrazy,⁸⁶ čím dielo získava novú dimenziu a je svojím spôsobom „oživované“. V katalógu k výstave sa nachádzajú aj dva kratšie príspevky, ktoré sa oplatí celé citovať.

“Ilavského fascinácia myšlienkovým svetom Johna Cagea siaha až do druhej polovice 80. rokov. Mentálne svety nepodliehajú časopriestorovým obmedzeniam, ani perцепčným nedokonalostiam; pohyby ľudskej mysle posúvajú hranice makrokozmu a prenikajú do neviditeľných útrob a zákutí mikrokozmu. Filozofi a vedci dobre vedia, že zjavný makrokozmos je nemysliteľný bez skrytého mikrokozmu, umelci to tušia. Svetozár Ilavský sa pokúša vizualizovať inteligibilné projekcie, ktorými reflektujeme, vytvárame a tušíme možné i virtuálne svety, bez ohľadu na to, či má ich realizácia alebo aktualizácia iný než estetický zmysel. Majú zmysel pre neho samého, sú výsledkom rituálnej vôle, poháňajúcej umelca opätovne premýšľať realitu v nových a nových súvislostiach a kontextoch, nastavovať jej zrkadlo z iných a iných uhlov pohľadu. O tom sú jeho pleonazmy a partitúry, cykly, ku ktorým sa neustále vracia, pretože nemôže byť spokojný s riešeniami, k akým dospel v minulých realizáciách či aktualizáciách. Hľadá a nenachádza absolútne riešenia, čo ho núti produkovať repetície, pretože obsahujú prekvapujúce posuny, spôsobené nekonečným odkladaním nepolapiteľného významu. Cageov paradoxný koncept náhody-metódy bol Ilavskému nápomocný práve pri premýšľaní nemetafyzických kategórií, ktoré dlhodobo zamestnávajú nepokojnú myseľ a intuíciu hlbavého umelca – kategórií, ako náhoda, nezámernosť, nekonečno, všetko, apod.“

Jozef Cseres

⁸⁶ Projekt je realizovaný v spolupráci s D. Chorvátom.

„Obraz Koncert pre Johna Cagea bola pre Sveťa príležitosť uchopiť Cageovu leatorickú hudbu a pretaviť ju do iného rozmeru – prostredníctvom svetla. A táto snaha je kľúčom k našej spolupráci – ak totiž chceme svetlo pochopiť, musíme

porozumieť jazyku interakcie zložitých vzorov a vln, a to nielen intelektuálne, ale najmä pocitovo. Pochopenie vln a spôsobu ako sa nimi prenáša energia patrí totiž nielen k základným princípom fyziky, ale tiež k základom úplne nového videnia sveta. Každý kto videl dobrý koncert či výtvarné dielo vie, že umelecký zážitok z neho nie je iba prostým súčtom pohybov, zvukov a obrazu protagonistov

– musí v nich byť koherentná pulzujúca energia. Energia a kvalita, na popis ktorej zatiaľ stále nemáme jazyk. Kde sa stretnú vlny, jednoduchá aritmetika už neplatí. Výsledkom prelínania vln môže byť chaos, znásobené vlnobitie alebo úplný pokoj. Všetko závisí od frekvencie, veľkosti a fázy. Je to pre nás akoby iný svet, v ktorom však všetci reálne žijeme. Voľne parafrázujúc Sveťov názor na umenie ide o rovnaký princíp - keby sa dal život vysvetliť, nemuseli by sme ho žiť.“

Dušan Chorvát

Zatiaľ posledným hudobným počinom Sveťa Ilavského je hudba k 12 minútovému experimentálnemu filmu *Exodus*,⁸⁷ v ktorom je séria 21 koláží významného slovenského výtvarníka Alexa Mlynárčika rozpohybovaná umelou inteligenciou. Autor tu skúma 5 tisíc ročný vývoj ľudstva, používa postavy Hieronyma Boscha, ktoré ako duše putujú vesmírom. Ďalšia časť je venovaná Eugenemu Cernanovi, ktorý ako posledný človek stál na mesiaci

⁸⁷ Spolupráca na filme Ivan Jančár, Nina Tahy.

a bol osobným priateľom Alexa Mlynárčika. Ilavský tu skomponoval „nadpozemskú“ značne pochmúrnu hudbu, ktorú vytváral „modelovaním“ zvuku.

Pleonazmus.

Táranie a mlčanie,

do vody a do vzduchu.

Neustále nezrozumiteľné vysvetľovania

s nezreteľnou gestikuláciou.

Autoeklektická hnačka.

Svetozár Ilavský

Po prenajatí priestorov bývalého kina Maják strávi Svetó Ilavský takmer všetok svoj čas v tomto ateliéri. Bratislava ho už neláka, rád za ňou „zatvára dvere“. Nastavuje si pevnú

pracovnú dobu bez bohémских avantúr (aby sme boli presnejší, sem tam sa nejaké odohrávajú), do ateliéru prichádza každý deň ráno o 8.00 hodine. „*Vernisáže a kultúrno-spoločenské natriasanie mi nechýbajú. Za človeka musí hovoriť robota*“, stroho konštatuje Predovšetkým verejné zákazky si vyžadujú disciplínu a systematičnosť, často veľmi zložité technologické procesy nie je možné bez toho zrealizovať. Mnohé jeho diela sú súčasťou väčšieho celku, čo napríklad dokumentuje aj v realizáciách *Pleonazmus*. Robí ich ako skladačku, ktorú je možné postupne zväčšovať ako maľby v maľbách a maľby z malieb, kde postupne otvára zatvorené dvere. *Pleonazmus* má rôzne varianty, je to ako hovoriť to isté viacerými spôsobmi, alebo vrstvenie slov rôzneho znenia znenia a rovnakého významu. Sveťa Ilavský ho od začiatku chápal ako zmnožovanie konkrétnych motívov obrazov v obraze, ktoré postupne budoval až do monumentálnych rozmerov. Napokon, Sveťa Ilavský vyštudoval monumentálnu maľbu. Opakovanie toho istého by mohlo pripomínať Zenové meditácie. V histórii nájdeme rôzne podoby znásobovania obrazu, azda najvýraznejšie je to v ikonostase, teda steny s tromi vchodmi oddeľujúcu v pravoslávnych a gréckokatolíckych chrámoch oltárnu časť od priestoru pre veriacich. Samotný ikonostas pozostáva z viacerých navzájom spojených ikon.

Pre Sveťa Ilavského je možnosť realizovať monumentálne diela zásadná. V rozmernom prostredí bývalého kina je malý obraz takmer neviditeľný. Veľký obraz je silnejší aj pre diváka, pri dotyku štetcom vytvorí autor aj určitú hmotu, ktorej plasticita sa však pri väčšom formáte ináč chová. Pre Ilavského je dôležitá aj intenzita, s akou dielo vstúpi do života diváka, dôležité je prvé stretnutie s dielom. Ak nezapôsobí ako celok, len ťažko môžu potom hlboko oslovovať jeho detaily. Pri obrovských formátoch sa už plastický výraz nedá dosiahnuť so štetcom, Sveťa miesto neho používa lopatu, metlu alebo iné nemaliarske náčinia. V takých veľkých formátoch nesmie byť gesto zdobnené. Tento spôsob tvorby si

vyžaduje iné materiály a odlišnú technológiu. Sám si vyrába farby, používa napríklad polyester v hrubých hmotách a iný spôsob technickej realizácie, aby to pôsobilo aj vo veľkom ako ťah štetcom. Keďže tuhne veľmi rýchlo, rovnako rýchlo musí pracovať aj autor, ktorý sa slovami Ilavského *stáva sprostredkovateľom čohosi, čo sa odohráva mimo neho – akoby samo od seba. Vrstvy sa prelínajú a všetko navzájom komunikuje. Obraz získava vlastnú pamäť. Nazeraním do brucha týchto udalostí vniká „nový vesmír“*.

Prvý *Pleonazmus* vznikol v rokoch 1987-1988 a vyvolal pozitívny ohlas. Bol vystavený na Salóne mladých v roku 1988 v Dome umenia v Bratislave, známa slovenská výtvarníčka Simona Bubánová spomínala, ako pri ňom návštevníci z Perugie asi pol hodinu vzrušene diskutovali. Bola to vlastne aj taká samostatná výstava Sveťa Ilavského. Na celom Pleonazme boli nanesené tri vrstvy – samotný podklad, na ktorom boli pripevnené obrazy a napokon maľby cez celú obrazovú plochu. Vzniklo tak nesmierne dynamické dielo, ktoré bolo možné čítať rôznymi spôsobmi. Na jeho ľavej časti bolo 18 menších obrazov, ktorá však tvorili súvislé dielo prepojené navyiac výraznou stojacou postavou s rozťahnutými rukami a viacerými gestickými ťahmi štetca po celom obraze. O niečo menšia stredná časť obsahovala dva ústredné obrazy a na pravej časti bolo zakomponovaných 24 obrazov s motívmi rôznych ľudských postáv. Na ich celkové dotvorenie bolo potrebné brutálne porušenie hmoty, ktoré ale pokojne môžeme nazvať aj akýmsi jednotiacim momentom s použitím motorovej píly. Obraz bol zakúpený do rakúskej súkromnej zbierky. V roku 1991 organizuje na petržalskej strane Dunaja blízko Divadla *Aréna* spontánnu akciu *Akademická aréna*, na ktorú prináša niekoľko obrazov, postavu *Bežec, syntetizátor* a staré klavírne krídlo, ktoré mu na tento účel daroval autor týchto riadkov. Koncert na syntetizátore sa však nekoná, dôvodom sú nevyhovujúce káble a konektory na jeho zapojenie. Koná sa však iný koncert. Niekedy po polnoci za zapaľuje staré koncertné krídlo. Do zvuku praskajúceho dreva sa pridávajú aj praskajúce struny a jedna po druhej hrajú svoju

poslednú skladbu. Prepojenie ohňa a hudby malo zvláštny charakter, kedy oheň ničil hudbu a zároveň bol spoluautorom tejto poslednej skladby, ktorú dotváral aj voňajúci dym, či sálajúce teplo, takže diváci zapájali v tomto projekte do jeho vnímania všetky svoje zmysly umocnené ešte aj samotnou nočnou tmou. Nočný koncert par excellence. Už sa nikomu nechce nič robiť, všetci odchádzajú domov. Keď sa na druhý deň ráno Sveťo aj s pomocníkmi vracajú späť, nič tam už, okrem zhoreného popola z klavíru, nie je. Na policií len pokývajú plecami. Ale príbeh má svoje pokračovanie. Keď som bol asi o pol roka na ruskom kole v blízkom lunaparku, zrazu som zhora videl, ako je na jednej stene budove tohto zvláštneho sveta zavesený jeden Sveťov obraz. Vonku na dáždi, už zjavne poškodený počasím. Len pripomínam, že už v tom čase zakupovali jeho obrazy v slovenských galériách za pomerne vysoké sumy. Zavolať som mu túto informáciu, on tam našiel aj sochu *Chodca*. O pár mesiacov neskôr náš priateľ fotograf Ctibor Bachratý bol s malou dcérou v tomto lunaparku v „hrôzostrašnom“ dome *Netopierí mlyn*. A tam sa vynárali dosť poničené, poprepletané perím a pilinami plastiky Sveťa Ilavského z jeho nedávnej výstavy. Tento happening nevymyslel ani autor, ani kurátor. Priniesol ho sám život. Už na tejto akcii sa objavuje v jeho tvorbe nový motív – jeho manželka Marieta. V tom istom roku vytvára *Svadobnú fotografiu podľa Neoknížaka*,⁸⁸ v ktorom jej poprsie vystupuje z kruhovitého podkladu a toto dielo zakomponováva do *Pleonazmu*.

V roku 1993 vytvára *Pleonazmus III.* s ústredným motívom odliatku manželkinho poprsia, ktorý prechádza z obrazu do priestoru a evokuje pocit oltára. Sveťo Ilavský len veľmi voľne nadväzuje na tradíciu veľkolepých i komorných oltárov na Slovensku, pričom v jeho

⁸⁸ Ide o odkaz na Milana Knížaka. Je významným českým výtvarníkom, performerom a hudobníkom. Preslávil sa ako člen hnutia Fluxus a zakladateľ skupiny Aktuál. V rokoch 1999 – 2011 bol riaditeľom Národnej galérie v Prahe.

ponímaní sú mu blízke skôr barokové ako gotické oltáre. Z novodobej histórie spomeňme *Oltáre súčasnosti* od Stana Filka, ktorý koncom roku 1963 začal používať tvaroslovie oltára pre reflektovanie danej doby v jej rôznych podobách s využitím náboženských, sexuálnych či militantných motívov. V roku 1995 realizuje rozsiahly *Pleonazmus IV.* pre pantomimický muzikál *Grand Pierot* v Slovenskom národnom divadle. V piatej časti *Balkón vo Fontainebley*⁸⁹ zo šestnástich samostatných výtvarných spracovaní, často sa meniacich počas produkcie, kde herci vystupujú a vstupujú do obrazov. V rokoch 1996-1997 vo *Veľkom pleonazme* v jeho strede zakomponováva jeho variant doplnený svojim vlastným autoportrétom.

Fragment z obrazu začína llavský zväčšovať na rozmer celého obrazu. Ešte začiatkom 90. rokov nemá vlastnú tlačiareň a chodí si často tlačiť tieto podklady do tlačiarne v Bratislave. Už len namaľovanie signatúry ako zväčšeného obrazu a následné zväčšenie všetkých častí diela z jedného *Pleonazmu* by malo výšku 11 poschodového domu. Je to aj určité porovnanie tvorcu a jeho diela. Vo svojej fikcii so zväčšením obrazu v proporcii k existujúcemu SALVENDI by mal obraz cca 9,5x19 metrov. Nesiahla ani do pätiny tohto obrazu. Aby bola vizuálna predstava jednoduchšia, k ľavému roku obrazu umiestňuje svoju postavu. Snahy o obohacovanie diela ďalšími prvkami ústia do používania rôznorodých výrazových možností, ako napríklad holografie. V súčasnosti ju je možné vytvoriť v rozmeroch okolo jedného metra, možno sa v budúcnosti budú dať takmer neobmedzene rozširovať. Obraz začal zväčšovať tým, že každý z jeho segmentov zväčšil na rozmer celého diela, čím by obraz pomocou holografie postupne mohol preklenúť Dunaj pri Danubiane, Eindhoven s Bratislavou či by sa zväčšil až do objemu prstenca planéty Mars, či dokonca do medziplanetárnych priestorov. „A vieš, či to nebude o miliardu rokov aj možné?“,

⁸⁹ Zámok Fontainebleau – jeden z najväčších francúzskych kráľovských zámkov, bol sídlom francúzskych kráľov od 12. storočia až po Napoleona Bonaparte. Je zapísaný na zozname svetového dedičstva UNESCO.

nekladie si Ilavský limity. Hypoteticky si takto prisvojuje celý vesmír.⁹⁰ Vo fiktívnych fotomontážach rozvíja situácie, ktoré môžu teoreticky nastať, znásobuje ideu konkrétneho obrazu smerom k jeho zväčšovaniu. Zväčšovaním celkom prirodzene narastá aj zrno obrazu, pri veľkom zväčšení sa obrazová plocha javí ako vesmírna hmlovina. Vizualizáciami, ktoré sa ukazujú ako veľmi atraktívne, predstavuje možnosti realizovania výstavy vo vesmíre, kde by vplyvom gravitačných síl a zakrývaní bolo vytvorené dielo vskutku monumentálnych rozmerov. Aj keby sa vyslaný signál pohyboval rýchlosťou svetla, mohol by vyzerať ako náhodné gesto. Toto mnohonásobné opakovanie toho istého by získalo všeobecne platný parameter aj z vedeckej stránky. Zároveň toto vysielanie signálu do vesmíru bolo potvrdzovaním vlastnej existencie. V roku 2000 vytvára *Pokračovanie pleonazmu v blízkosti čiernej diery*, kde sa centrálny časť *Pleonazmu* mení na dynamicky rotujúcu farebnú elipsu, ako jedna z možností holografickej projekcie v intergalaktickom priestore s časopriestorovým zakrivením. Niekomu sa možno zdajú tieto úvahy aj naivné, ale „naivita“ v tomto prípade neprekáža, určitá forma naivity podľa Sveťa Ilavského k výtvarnému umeniu aj patrí, je to jedna z možností, ako ľahšie žiť. Jeden z Pleonazmov navrhol aj ako fasádu domu vo Viedni. Vytvoril Art Tower, v ktorom plánoval použiť princíp multiplikácie s plastickými podkladmi. Pomerne nezaujímavá architektúra pravidelnej štvorhrannej konštrukcie by sa zmenila na opticky príťažlivý a výrazný výtvarno architektonický objekt.

⁹⁰ Trochu mi to pripomenulo jeden dávnejší projekt. Od 1. do 9. mája 1965 realizoval Stano Filko s Alexom Mlynárčikom *Happsoc I.* (*happy society* – šťastná spoločnosť). Formulácie Manifestu sa zúčastnila aj teoretička Zita Kostrová. V tejto „skutočnosti“ išlo predovšetkým o permanentne ironickú identifikáciu – mystifikáciu šťastného socializmu, šťastného zospoločenšenia. Celú Bratislavu „vystavili“ ako objekt a sprievodným manifestom z 1. mája 1965 upozornili a požiadali pozvaných, aby venovali primeranú pozornosť (štatistickým úradom potvrdenému) konkrétnemu počtu obyvateľov Bratislavy, ich domom, záhradám, balkónom, psom i tulipánom. *Happsoc* realizovali s presným cieľom a uvedomovaním si jeho odlišnosti nielen v slovenskom kontexte. Do prvého *Happsocu* bolo zahrnutých množstvo predmetov, účastníkov a objektov mestských reálií. Bola to akcia nabádajúca na vnímanie skutočnosti vymedzenej zo stereotypu svojej existencie. Táto nájdená realita, vymedzená v čase a priestore, pôsobila silou svojich vzťahov a napätí.

Ďalšou Ilavského fikciou je ísť do zaujímavého vizualizovania subatomárnych častíc. Keďže počítačové možnosti sú dnes už takmer neobmedzené, ponúkajú mu možnosť ísť smerom do zväčšovanie tejto fikcie. *„Každá dostatočne pokročilá technológia je na nerozoznanie od mágie.“* povedal Arthur C. Clark. Aj tá najdlhšia cesta sa začína prvým krokom, Sveťo Ilavský tu urobil niekoľko krokov. Jeho tvorba je výrazom neutíchajúcej túžby človeka po prekonávaní seba, ľudských možností, ale aj prípravy základov pre kroky pre tých ďalších, ktorí budú pokračovať v objavovaní neobjaveného, či už smerom do vesmíru, alebo mikrokozmu či v bádani v sebe a odhaľovaní ďalších možností bádania a poznávania. Arthur C. Clark poznamenal: *„Alebo sú vo vesmíre iné civilizácie, alebo nie sú. Obidve možnosti sú desivé.“*

Občas sa doposúvame

do stredu vesmíru.

Každým smerom je rovnako ďaleko

Víno sa mení na asfalt.

Svetozár Ilavský

Samozrejme aj v *Pleonazmoch* Sveťo Ilavský zámerne využíva problematiku náhody a zároveň pripúšťa, že celá tvorba je čiastočne náhoda. Často počas procesu tvorby s vopred vytýčeným zámerom reaguje na to, čo vzniká pod rukami, počíta aj s tým, že sa

obraz začne vyvíjať niekde inde, ako pôvodne chcel. Niekedy vznikne počas procesu niečo iné, ako pôvodne zamýšľal, ak to má iné kvality, nevidí dôvod, aby sa vracal k pôvodnej myšlienke. Snaží sa otočiť si to na seba tak, aby to nerobil z povinnosti, aby ho to zaujímalo ako riešenie problému. V týchto súvislostiach mi Svetlo citoval Tapiesa, ktorý povedal, že *„gesto urobí pomerne rýchlo, ale potom sa musí oboznámiť s tým, čo vlastne urobil a to trvá dlho.“* Pre Ilavského je dôležité, aby maliarsky rukopis nestratil šťavu, aby ťah štetca bol vystopovateľný, aby bol štetec správne položený a jeho ťahy šťastne urobené. Vzhľadom na technológie môže dlho rozmýšľať ale potom už musí rýchlo pracovať. Niekedy ani nevie, ako to urobil, ale vie, či je to dobré alebo nie. Často má pocit, že dielo sa buduje samé a on je len prostredníkom. Spochybňovanie účasti autora na diele sa objavovala už u Stéphane Mallarmého, ktorý hovoril o knihe, ktorá by mala byť bez autora, vznikáť by mala sama od seba. V jeho poslednom diele *Vrh kostiek nikdy nezruší náhodu* už nájdeme len fragmenty textov voľne položených na stránkach. Slovo už stratilo svoj význam. Aj Marián Varga tvrdí, že dielo by malo byť múdrejšie, ako jeho autor. Podobne sa k tomu stavia aj Marcel Duchamp: *“Je tomu docela tak, ako by dílo bylo už napred někde hotovo a jenom hluboce či daleko zasunuto a všechna námaha toho, kto se pokláda za jeho autora bylo obráceno k tomu, aby je odhalil a ukázal ostatním.”*⁹¹

V jeho obrazoch môžeme vnímať rôzne vrstvy, môžeme v nich objavovať aj mnohé ďalšie, nezámerne vytvorené obrazy. Obraz sa zároveň vyvíja sám v sebe a pre seba. Podobne, ako keď vnímame mramor, staré múry, ošarpané steny, popraskanú pôdu a objavujeme v nich rôzne postavy ľudí, ich karikatúry. A to už nehovorím o tom, aké obrazy, sochy, monumenty vytvára samotná príroda. Hoci Svetozár Ilavský pracuje rýchlo

⁹¹ CHALUPECKÝ, Jindrich: Úděl umělce. Duchampovské meditace,

a naraz na viacerých, často rozličných dielach, potrebuje mať od nich odstup, potrebuje ich skúmať a na čas odložiť. V rozhovore pre knihu Slovenské ateliéry hovorí: *„Tvorím intuitívne, ale mozog a logika, aj keď si ich človek neuvedomuje, sú aj tak na prvom mieste. Napríklad uvedomujem si, že moje veci sú expresívne. To však vôbec neznamená, že by som ich robil v expresívnom rozpoložení. Alebo keď robím dramatickú vec, môžem mať absolútne dobrú náladu. Vôbec to spolu nesúvisí. Skôr by som povedal, že keď sa trápim, keď je človek dole, vtedy som paralyzovaný, vtedy robiť nemôžem.“*⁹² V tých uvoľnených sa objavuje aj takmer nezdeliteľná skúsenosť ponoriť sa až na dno nepreskúmaného, kde sa môžu objavovať len kontúry nestálych foriem vymykajúce sa hmotným podobám a rozplývajúce sa ako hmla v lese. V tomto duchu o tom uvažoval napríklad aj Charles Boudelaire, ktorý v závere *Kvetov zla* hovorí, *„že modernému umeniu neostáva nič iné, ako ponoriť sa až na dno „Neznáma“ pretože musí nájsť niečo nové, aj keď priepasť, kam sa vrhá, môže byť peklom, alebo nebom.“*

Trochu odlišným, monotematickejšie pôsobiacim je *Pleonazmus V.* z rokov 2007-2008. Ilavský tu v sto variantach rozvíja motív skice jednej figúry zobrazenej od pásu nahor niekde len v základných líniách, inde dotvorenej žltou farebnosťou. Poukazuje tu vlastne na nekonečné možnosti zobrazenia jednej postavy, pričom jedna z nich je zvýraznená modrou farebnosťou a vyvoláva zvýšenú pozornosť. Dielo je charakteristické vnútorným poriadkom,⁹³ ako symbol jedinečnosti v mnohotvárnosti, zastavenie času, jedinečnosti okamihu. Aký je to rozdiel oproti *Pleonazmu VI.* z rovnakého obdobia hýriaceho farebnosťou a rôznorodosťou motívov. Nachádzame v ňom niekoľko ukrižovaných Kristov, citácie renesančných majstrov, animálne motívy, odrezané uchá, jemné i expresívne maľby, výrazne plasticky poňaté portréty, štylizované figúry, fotomontáže i zarámovaný

⁹² BRUNOVSKÝ, Daniel, GURA DORIČOVÁ, Denisa: Slovenské ateliéry, Daniel Brunovský, 2010, s. 236.

⁹³ Lepší je český výraz „řád“, ktorý sa však do slovenského jazyka nedá preložiť.

obraz, aj autorove poznámky. Je v ňom zakomponovaný aj *Pokus o autoportrét slovenského slobodného umelca*, zmenšenej verzie komiksovej postavy s nápisom *Salvendi*. Chaos nad chaos? Ani nie. Vlastne určite nie, pôsobí tu skôr vnútorné napätie navzájom pospájaných obrazov, rôznorodosti sveta, mnohých obrazov našej existencie. A rôznorodosti autorovho rukopisu či predmetov jeho záujmu. V týchto dvoch *Pleonazmov* môžeme vidieť protikladné možnosti ich budovania – od tichého meditatívne prístupu v rozoberaní jednej témy, až po bezhraničné prepájanie rôznorodých tém. Pri *Pleonazme VIII. z roku 2012* vytvára rôzne počítačové simulácie a umiestňuje dielo v rôznych veľkostiach do rôznych prostredí. V jednej simulácii je zobrazený so svojim synom pod obrovským, vlastne sa ani nekončiacim *Pleonazmom*, v ďalšom vytvára dramatickú hlavu Gilgameša, ktorý hľadal nesmrteľnosť.⁹⁴ Jednou z tém je aj Pokušenie sv. Antona, ktorý odolával osamotený rôznym vábivým pokušeniam, či sv. Júda Tadeáš - patrón stratených.

Pokračovanie Pleonazmu

Pleonazmus (z gréc. – prebytok) je štylistická figúra, ktorá sa zakladá na opakovaní a hromadení slov rovnakého, alebo blízkeho významu. Nadbytočné hromadenie synonymických výrazov/

O čom teda Pokračovanie Pleonazmu hovorí? Je to o mne, o Vás, o vzťahoch, o premenách. Akési rozprávanie o všetkom. „Všetko“ je ale veľmi nekonkrétny termín. Áno, aj tento obraz je nekonkrétny. Pleonazmus vlastne ani nie je obraz v pravom slova zmysle.

⁹⁴ Epos o Gilgamešovi sa končí konštatovaním, že človek nedokáže nájsť večný život, ale svojím dielom a hrdinstvom si vie zabezpečiť večnú slávu a žiť v pamäti ľudí.

Je to narastanie a rozpínanie jedného a toho istého „čohosi“ neustálym dopĺňovaním a prepracovaním. Cesta dopredu, dozadu, s množstvom vybočení, chôdza, šprint, aj postávanie na mieste. Organizmus, ktorý sa mení z roka na rok, od výstavy k výstave. Pleonazmus ako princíp umožňuje nekonečné variovanie toho istého problému, napriek tomu, že tento problém nie je nahlas vyslovený.

Prvý Pleonazmus som sa dokončil ešte v roku 1988. Zhruba v polovici 90-tych rokov som sa k tejto téme vrátil a odvtedy sa k nej sporadicky, ale neustále a rád vraciam. Vždy trochu inak.

Maľovanie je proces z veľkej časti postavený na intuícii a náhode. Na sústave gest, a úkonov, ktoré sa dajú iba predpokladať. Človek reaguje na to, čo mu vzniká pod rukami postupne. Nikdy presne nevie, čo bude nasledovať, čo si obraz vypýta ďalej. A často nepomôžu ani predpoklady. Všetko je inak. Nadvládu nadobudne obraz a povláči ma po krajinách, o ktorých nemám na začiatku ani tušenia. Stáva sa, že napokon urobím niečo úplne iné, ako som pôvodne chcel. Intuícia je však jediná možnosť, na ktorú sa dá spoľahnúť v priestore, kde chaos je trvalým stavom. Ale práve to mám na maľovaní rád. Živelnosť a napätie. Samozrejme, patria sem aj prepady, beznádej a zúfalstvo, keď neviem ako ďalej, ale tá bezbrehá, detinská radosť, keď sa niečo podarí – najsladší cukrík na svete.

Pri takomto spôsobe práce zatúži človek občas po akejsi vnútornej disciplíne. Dostať do chaosu systém, logiku, pokúša sa veci neako usústavniť a vydezinfikovať. Odstúpiť, pozrieť na problém inak, nezaťažene, ako okoloídúci. Tak som začal manipulovať s možnosťami zväčšovania a zmenšovania pomerov. Z existujúceho Pleonazmu vybral zopár jeho častí, zväčšil ich a vytvoril sériu niekoľkých 3 metrových objektov. Ak by bol v tomto pomere urobený celý obraz, dosiahol by výšku 11 poschodového domu. Je magické nazeráť do brucha týmto procesom a vymýšľať (možno) infantilné, ale nádherné súvislosti. Vytvárať

fikciu (možno realitu), ktorá nás presahuje. Ale, ako to už v živote chodí, túžba po poriadku nás môže priviesť do ešte väčšieho chaosu.

Pozrime sa teda na to bližšie:

Ak sú dané rozmery jednotlivých častí v metroch, rozmery celku by sa pohybovali v desiatkach až stovkách metrov. Toto všetko sa dá urobiť v ateliéri a potom v neakom hangári zmontovať. Fascinuje ma práve tá reálna možnosť. Vymodelovanie, odlievanie, namaľovanie a následná kompletizácia by trvala roky, ale technicky to možné je. Týmto „materiálnym“ smerom môžeme ísť až po zrno pigmentu, z ktorého sa skladá farba. Ak by tieto zrná mali veľkosť kameňov, napríklad štrku, rozmery obrazu by sa pohybovali v kilometroch. Áno, je to uletené, ale teoreticky to ešte stále možné je. Opakovaným zväčšovaním detailu, detailu z detailu a jeho detailu z detailu dospejeme k prepojeniu jednotlivých zemepisných bodov obrazom, kde už musíme uvažovať v stovkách, ba tisícoch kilometrov. Ak by sme boli na tejto ceste dôslední, dostaneme sa až do subatomárnych častíc, pri ktorých by náš „obraz“ zrejme opustil slnečnú sústavu.

Podme však ešte ďalej a tentoraz iným smerom. Dnes sa rozmery hologramu pohybujú v centimetroch, ale čo bude o 50, o 100, alebo 1000 rokov? Som presvedčený, že nájdeme spôsob, ako vytvoriť čosi ako makro-holografickú projekciu do ktorej vplávame loďou, vletíme lietadlom. Prečo by sme si nemohli v rámci „výstavy“ urobiť okolo Zeme prstenec ako na Saturne? A čo keď sa nám niekedy podarí vytvoriť vizuálnu simuláciu s parametrami svetelných rokov? Signál, ktorý by sa dokázal živiť trebárs temnou hmotou, či dokonca na neakom inom, nebaryonickom princípe a šíril tento odkaz do galaktických priestorov. Ako by vyzeral napríklad v roku miliarda?... Nuž, asi by sa zakrivoval a trieštil ako hmlovina a veľkým oblúkom dospel na začiatok. K slobodnému maliarskemu gestu, ktoré je vo svojej vlastnej logike nepredpokladateľné. Zložité a neuveriteľne jednoduché zároveň.

Pomerne výrazný posun nastáva pri *PleoBaselitz – Pokračovanie Pleonazmu VII, 2022*. Sám o tom píše: „*Pokračovanie Pleonazmu VIII znamenalo pre mňa hlavne veľkú slobodu. Polyester výdatne pomáhal pri „samo-maľovaní“, ale občas som sa fakt zasekol. Nevedel so m, ako ďalej – stále mi tam čosi vadilo a prekážalo...*

v zúfalstve som obraz otočil hore nohami ako Baselitz – a sloboda sa vrátila.“ Práve pri tomto diele sa snaží aj o jeho hlbšiu skrytého, niečo čo je na obraze a zároveň je to pre nás neviditeľné. Už mu nepostačuje fotenie detailu s kvalitným fotoaparátom. Detaily sú síce fascinujúce, ale pre Sveťa Ilavského stále nedostačujúce. Aby zobrazil vysoký reliéf a dielo bolo zaostrené aj v hĺbkach aj vo výškach, detail nechal fotiť z rôznych vzdialeností a súbory v počítači špeciálnym programom dával do jedného záberu. Tým, že dielo, ktoré takto fotil bolo mimoriadne plastické, malo až sochársky charakter a bolo vlastne modelované priamo farbou, fotografiami sa odhalilo niečo voľným okom nepostrehnuteľné. Iný, zázračný svet. Nesmierne farebný a plastický. Pri zväčšení takto kvalitnej fotografie na veľký rozmer, napríklad 2x1 meter už akoby sme ponorili ruky do hmoty obrazu – sochy, rozhrnuli ju a v nej objavili v nej niečo, čo je skryté. Myslím, si, že v týchto pokusoch sa dostáva Sveťo Ilavský dosť blízko k tomu, po čom túžili mnohí filozofi. Nehľadá tu odpovede, ani ich nehľadá. Stále vidí a aj ukazuje svoj obraz. Len ináč. Spomeňme si, akú úžasné obrazy sme videli pri mikroskopických snímkach ľudskej bunky! Tam sa nachádzali aj mnohé odpovede.

Zatiaľ posledným z *Pleonazmov* je *Pútnikov labyrint sveta*. Dlho uvažoval urobiť nejakú partitúru venovanú Alfredovi Schnittkemu- Chcel vytvoriť niečo, čo by sa „*aspoň trochu priblížilo k mojim opulentným predstavám o všetkosti*“, ale tieto dvere sa mi otvorili až pri *Pútnikovom labyrinte sveta*.“ Ako materiál používa knihy. Svojím spôsobom komunikuje s textami a ilustráciami, ponecháva len časti textov a fragmenty rôznych motívov. Napriek tomu, že sa jedná o rôzne knihy, výsledný obraz pôsobí ako jeden celok. Svoju knižnicu si budoval prakticky celý život, pričom dôležité nebolo len knihu mať, ale nosiť si ju v srdci. Knihy pochádzajú z jeho vlastnej knižnice sú zlepené polyesterom a nie je už možné v nich listovať. Je to opačný princíp, ako napríklad v katedrále svätej Cecílie na juhu Francúzska, o ktorej freske *Posledný súd* z konca 15 storočia uvažuje Alberto Manguel: „*Pod rozmotaným svitkom kráčejí povolané duše vstríc svému osudu, každá je nahá a vážne nese na hrudi otvorenou knihu. Do tohto houfu vzkriesených čtenáru byla rozdělená Kniha života a znovu byla vydána ako série jednotlivých zväzku, otvorených, jak to stojí v Apokalypse, aby mohli byt mrtvi „souzení podle svých činů zapsaných v těch knihách. Ta myšlenka protrváva dodnes, naše knihy budou svědčit pro nás, nebo proti nám, naše knihy jsou zrcadlem toho, kto jsme a kým jsme se stali, naše knihy obsahují podíl stránek, které nám pridělila Kniha života.*“⁹⁵ Vyradiť knihu z knižnice nie je jednoduché. Keď sa mali vyradovať knihy z knižnice v San Francisku, ako kritérium bolo dané vyradiť knihy, ktoré si nikto dlho nepožičal. Skupina nadšencov v noci vnikla do knižnice a tieto knihy pečiatkovala nedávnym dátumom zapožičania. Každá knižnica je autobiografická, je obrazom jej zostavovateľa, v tomto prípade sú už knihy zámerne deformované, miestami sú potrhané, ich vnútornosti sú vyrvané, objavujú sa tam aj fragmenty z viacerých strán tej istej knihy. Sú tam knihy rôznej veľkosti, hrúbky, z rôznych papierov a samozrejme rôznych tém, spoločnou črtou je, že na otvorenej stránke je nejaký hudobný motív, časť

⁹⁵ MANGUEL, Alberto: *Knihovna v noci*, Host, Brno, 2009, s. 178

partitúry alebo len text o hudbe či zvuku. Sveťo je tu značne intímny, jeho prístup je špecifický a originálny. V tomto prípade hovorí aj o pominuteľnosti, knihy tu už naberajú inú funkciu. V alexandrijskej knižnici bol vnútri veľký nápis: „*Miesto pre liečenie duše*“. Nezachovalo sa z nej nič, dokonca ani nevieme, ako vyzerala. Z veľkolepej aténskej knižnice sa zachoval len nápis: „*Otvorené od prvej do šiestej hodiny. Je zakázané odnášať diela z knižnice.*“ Samotné čítanie či vlastníenie určitých kníh bolo často zakazované a nebezpečné, v dnešných časoch je už čítanie kníh často považované za zdĺhavú kratochvíľu, ktorá sa môže javiť ako neefektívne strávenie voľného času. V hermeneutike⁹⁶ je celý svet knihou, ktorú treba čítať v jej symbolickom význame. Bill Gates vo svojich úvahách o budúcej bezpapierovej spoločnosti hovoril ako o spoločnosti bez dejín, lebo všetko je na webe neustále prítomné. Navyiac, na webe je preferovaná rýchlosť a stručnosť pred hĺbkou. Prekvapujúco o symbole hovorí Sveťo Ilavský: „*Symbolike pripisujem dôležitú úlohu, pretože jej vôbec nerozumiem. Ľudia cítia obyčajne rešpekt pred tým, čomu nerozumejú. Dokonca rád symboliku vytváram, aby som jej nerozumel. Symbol je niečo ako zaklínadlo., ktoré, keď sa vysvetlí, stratí čaro. Posolstvo je v nerozlušiteľnosti. Znaky môžu byť všeličo. Je to skratka, o ktorej by sme nikdy nemali vedieť, čo presne znamená. V tom spočíva jej komunikatívnosť.*“⁹⁷

V roku 2022 vystavuje diela z cyklu *Pleonazmus* na výstave *Cez vesmír hľadáme na seba* v Galérii Slovenského rozhlasu v Bratislave, a pre porovnanie osadzuje svoju postavu pred veľkorozmerný pleonazmu. Roland Barthes svojho času povedal, že „*neexistuje autor – stvoriteľ, ktorý by vkladal do svojho diela jednoznačný význam. Preto treba úplne vynechať*

⁹⁶ Hermeneutika je filozofická disciplína zaoberajúca sa výkladom a porozumením textov, najmä textov s hlbším významom, ako sú náboženské, právne, literárne alebo filozofické diela. Pôvodne vznikla ako metóda interpretácie biblických textov, no neskôr sa rozšírila do širšieho kontextu.

⁹⁷ CSERES, Jozef: Neúspešný pokus o znásilnenie náhody. (rozhovor so Svetozárom Ilavským). In: Avalanches, MURÍN, Michal: ed. Bratislava, 1995, s. 88.

autora a skúmať len dielo a jeho vzťah k iným dielam.“ Dovolím si zacitovať Jána Abelovského: „Barthes sa mi v tejto chvíli dosť hodí – práve na príklade Svetozára Ilavského možno totiž ukázať, akú veľkú pravdu povedal a ako sa zároveň hlboko mýlil. Je samozrejme isté, že ani Ilavský, ako každý autentický tvorca, nevie presne, čo maľuje.“

Christologická tematika.

Christologickej tematike sa venuje Svet’o Ilavský od začiatku tvorby, postupne sústredenejšie čoraz v náročnejších projektoch. Spomeňme aspoň niektoré z jeho obrazov. V obraze *Strom* sú paralely na raj očividné, i keď vysvetľovaniu sa Ilavský dosť bráni. Dve postavy so svätožiarou a stromom medzi nimi až príliš evokujú chvíľu pred spáchaním smrteľného hriechu. Podobne vznikli aj *Proroci*, kde zohrala úloha aj inšpirácia Pendereckého *Lukášových pašii* a *Kozmogónie*. *„Pamätám sa, ako ma to zasiahlo. Začal som maľovať tmavé postavy na tmavom pozadí. Boli to figúry – znaky, akési archetypy. To, že tam skoro všetci našli Kristov príbeh, bolo viac-menej v univ erzálnej komunikatívnosti tejto témy. Dotyky s chrisztologickou tematikou sú pre m/ňa vždy určitou očistou. Človek akoci vuacej spozornie. Cítim, že tieto návraty ma posúvajú ďalej. M ožno nie ako muleca, ale ako človeka určite.“* Mnohí, ako bolo spomenuté aj v citáte, v tom videli zobrazenie Krista, pre Svet’a Ilavského to bol skôr magický človek vynárajúci sa z hĺbín ľudskej histórie. Základným znakom pravých prorokov bolo, že ich na toto poslanie osobitne povolal Boh a oni si boli toho úplne vedomí. *„Prorocké poslanstvo prorok*

dostával rozličným způsobom: „Ako Boží výrok vo vízii, ako vnútornú názornú predstavu, alebo ako čisto rozumové pochopenie skutočnosti vo svetle božieho zjavenia.“⁹⁸

V kostole vystavoval Sveťo Ilavský svoje diela v roku 1985 v odsvetenom kostole Klarisky v Bratislave⁹⁹ na projekte pripravenom Galériou mesta Bratislavy. Centrálny dielom bola postava Krista z cyklu *Per Penderecki*, ktorý umiestnil do priestoru oltára. Doplnil tu zmysel výzdoby oltára doplnením chýbajúcej postavy Krista a zároveň vychádzal z vnútornej komunikácie s Pendereckého hudobnou tvorbou, v tomto prípade najmä s jeho *Passio at more dominin ostri Jesi Christi secundum Lucam*.¹⁰⁰

Prvou realizáciou vytvorenou na objednávku priamo pre kostol bola monumentálna plastika *Ukrižovaného Ježiša* pre kostol sv. Kríža v Snine,¹⁰¹ v roku 1992, ktorú objednala Anna Čukanová ako dar kostolu v jej rodisku.¹⁰² Nielen svojimi rozmermi (oltár mal 11 metrov, kríž bol vysoký 9 metrov, samotný korpus mal výšku 4,60 metra, išlo o najväčšie postavu Krista umiestneného v kostole na Slovensku), ale aj poňatím sa vymedzoval z klasického zobrazenia Krista. Nebol znázornený ako umučený, ale v momente, ako by chcel vzlietnuť do nebies, je predklonený a hlavu má sklonenú. Autor tu dosiahol ilúziu, akoby Kristu nevisel, ale sa vznášal. „Okolo tretej hodiny zvolal Ježiš mocným hlasom: „Eli, Eli, lema sabakthani?“, čo znamená: „Bože môj, Bože môj, prečo si ma opustil?“ Keď počuli niektorí z tých čo tam stáli, vraveli: „Volá Eliáša.“ Jeden z nich hneď odbehol, vzal

⁹⁸ Biblia, Prorocké knihy a proroci starého zákona, VII, 2.

⁹⁹ Kostol Povýšenia svätého Kríža a kláštor klarisiek (Ľudovo Kostol a kláštor klarisiek) je súbor goticko renesančných sakrálnych stavieb v historickej zóne Bratislavy. Základ stavby kostola tvorili obvodové múry postavené začiatkom 14. storočia. Postupne sa realizovali viaceré prestavby, v roku 1913 bol kostol odsvätený. V roku 1964 mesto pridelo kostol Galérii mesta Bratislavy.

¹⁰⁰ Kurátormi projektu boli Zuzana Martináková a Ivan Jančár. Okrem výstavy sa konal aj koncert Sveťa Ilavského na nádvorí Pállfyho paláca

¹⁰¹ Z roku 1746 sa zachovala úradná listina, v ktorej jágerský biskup František Barkóczy dovolil grófovi Františkovi Csákymu postaviť v Snine nový kostol. Nový kamenný kostol si veriaci postavili za štedrej pomoci grófa Csákyho a jeho manželky Anny Márie rodenej Zichyovej. V roku 1751 bol kostol dokončený a zasvätený Nájdeniu sv. Kríža.

¹⁰² Bol realizovaný v rámci rekonštrukcie celého kostola, jeho vysvätenie bolo 19. augusta 1992.

špongiu, naplnil ju octom, nastokol na trstinu a dával mu piť. Ale ostatní hovorili: „*Počkaj, nech uvidíme, či ho Eliáš príde vyslobodiť.*“ Ježiš však znova zvolal mocným hlasom a vydýchol dušu.“¹⁰³

Po ukončení svojho pozemského posolstva sa odpútava zo zeme na svoje nebeské poslanie,¹⁰⁴ už nemá ani klince na rukách a nohách, je zobrazený v momente, kedy sa naplňa jeho život na zemi. Aby dosiahol autor tento dojem, postava Krista je výrazne naklonená dopredu, akoby ju s krížom nič nespájalo a ruky nemá hore ale sú rozpažené. Svetlo Ilavský sa sústredil na tento strhujúci moment, nepotrebuje ani farebne niečo zvyrazňovať. Korpus kríža nie je robustný, je čisto biely a je umiestnený na bielej stene. Nesnaží sa zachytiť, ako uvádzali aj talianski renesanční umelci, len *moti corporali*, pohyby tela, ale *atti e moti mentali*, teda poryvy mysle. Dôležité bolo najst' aj správne proporcie, aby sa socha Krista vysokého 9,5 metra, nestrácala v monumentálnom priestore kostola, alebo naopak, aby ho nepotlačovala.

Táto realizácia bola technicky značne náročná, základ spočíval v odliatej oceľovej konštrukcie a epoxidu, napatinovaného na bronz.¹⁰⁵ V žiadnom prípade to nebola zákazka pre zákazku, ale snaha autora aj v tomto, v histórii sveta najviac zobrazovanom motíve, najst' možnosti iného prevedenia. Téma Krista sa objavuje prakticky v celej tvorbe Svetla Ilavského, od štúdií zameraných na vyjadrenie sklony hlavy, umiestnení na kríži, až po rôznorodosť výrazov, štúdií bolesti či Kristovej smrti. Taktiež sa často objavuje v rôznych dielach problematika odhmotnenia diela a snaha o vytvorenie ilúzie levitácie, Samozrejme platí – čím je dielo rozmernejšie a ťažšie, tým sa táto ilúzia aj zložitejšie dosahuje.

¹⁰³ Evanjelium podľa Matúša, 27, 19-50.

¹⁰⁴ Nejedná sa samozrejme o moment nanebovstúpenia, ktorá nastalo až po stretnutí Ježiša s apoštolmi. V evanjeliu podľa Lukáša je to uvedené nasledovne: „*Potom ich vyviedol von až k Betánii, zdvihol ruky, a požehnal ich. Ako ich žehnal, vzdialil sa od nich a vznášal sa do neba.*“

¹⁰⁵ V bronzovej by vážil niekoľko ton, kvalitne napatinovanie vyzerá presvedčivo ako bronzové.

Ďalšou realizáciou v božom príbytku bolo riešenie vstupu a výtvarné dotvorenie stípmov vo Farskom kostole Mena Panny Márie začiatkom 90 rokov vo Vrakuni v Bratislave¹⁰⁶, na ktorom spolupracoval s ateliérom Martina Kvasnicu a architektonickým štúdiom interiér & design Bogár Králik Urban. Nielen na danú dobu išlo u nás o netradičné riešenie exteriéru aj interiéru kostola s použitím keramiky aj hutníckeho skla, ktoré lámalo svetlo odrážajúce sa v priestoroch interiéru a vytváralo rôzne dúhy. Keramické obloženie použili aj pri stípmoch, dotvorili však len ich vrchnú časť, aby celok nepôsobil príliš prezdobene. Na vstupe bol umiestnený výrazný kríž s lúčmi smerujúcimi na všetky strany. Keramikou a kúskami hutníckeho skla boli obložené aj masívne dvere, ktoré tvorili jednoliaty komplexný celok s priečelím a z vnútornej strany s interiérom. Svojím prevedením vyvolávala dojem až šperkárskej práce so zasadzovanými drahokamami, exteriér sa „prelieval“ do interiéru. Kostol bol vysvätený 9. septembra 1995 a jeho realizácia bola navrhnutá na cenu Dušana Jurkoviča. V dôsledku sťažností na váhu dverí však boli zvesené a nahradené obyčajnými, zničila sa aj časť obloženia, čím celá realizácia stratila na svojom komplexnom pôsobení.

Pri príležitosti návštevy Slovenska pápežom Jánom Pavlom II. a jeho celebrowania omše v bratislavskej Petržalke 14. septembra 2003 vytvoril Sveťo Ilavský sochu ukrižovaného Krista. Inštalovaná bola v exteriéri v Petržalke, kde sa aj konala svätá omša. Jeho návrh vychádzal z pápežského znaku - žltý kríž na modrom podklade. Celá slávnosť bola v znamení Povýšenia Svätého kríža, kde v rámci liturgie dominuje červená farba, tonalitu modrej a žltej musel ešte zosilniť.

¹⁰⁶ Pôvodne to bola prícestná kaplnka v neorománskom štýle z roku 1879.

Kristu je tu ukrižovaný na žltom kríži, ktorého farebnosť v tvare kríža sa opakuje na pozadí, ktoré je neutrálne dokončené modrou farbou. Okolo bedier má expresívne modelovanú drapériu. Oproti kostolu Sv. Kríža v Snine má výrazné klince v rukách a nohách. Po postavení kostola pápeža Jána Pavla II. na tom istom mieste sochu umiestnili do interiéru na amatérsky namaľované pozadie, na ktoré sa aj neznámy a celkom iste profesionálne neškolený autor podpísal. Že boli týmto porušené aj autorské práva, už zrejme nikoho nezaujímalo. Sveťo Ilavský urobil viacero variant tohto Krista či už v rôznych veľkostiach, alebo rozdielnym maliarskym poňatím pozadia, pričom použil aj záznamy z pobytu pápeža, ktoré situoval do dolného kraja. Na jeden z nich z roku 2012 na druhú stranu píše svojmu zberateľovi: „Šani, táto doska má toho veľa za sebou. Mám ju v ateliéri niekoľko rokov. Pár krát som na nej miešal polyester, a čo ja viem, čo všetko. To, čo je na nej namaľované, uzavrelo jej príbeh...alebo začalo nový?“

V roku 2010 vystavil v rámci projektu *Umenie ducha. Návrat súčasného umenia do chrámu*.¹⁰⁷ cyklus sv. Jánov (sv. Ján Krstiteľ, sv. Ján Nepomucký, sv. Ján Zlatoústý, sv. John Fischer, Ján Evanjelista).¹⁰⁸ Ján je najčastejšie používaným menom svätcov, v cirkevnom kalendári sa ich nachádza až osemdesiat, Ilavský ich postupne zobrazil pätnástich, pričom ich nezobrazuje pri ich činoch, ale sústreďuje sa len na výraz tváre, prípadne poprsia. Vychádza zo známych obrazov alebo fotografií, každý z nich je iný, majú zväčša zamyslené výrazy, niekedy sú ponorení do hlbokého rozjímania. V katalógu k výstave je uvedené, že „Vytvára portrétnu galériu svätcov, nepriamo odkazujúcu na typ zobrazenia *sacra conversatione* – posvätný rozhovor svätých.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ Autorom projektu bol Leopold Slaninka, odbornú spoluprácu mala Daniela Čarná. V rokoch 2011-2015 rôzni slovenskí súčasní výtvarníci vytvorili 50 diel, ktoré boli vystavené. V medzipriestore pred vstupom do jezuitskej kaplnky Sedembolestnej Panny Márie v Piešťanoch.

¹⁰⁸ Pôvodne boli realizované pre kaplnku sv. Jána pri františkánskom kostole v Bratislave.

¹⁰⁹ ČARNÁ, Daniela, SLANINKA, Leopold: *Umenie ducha. Návrat súčasného umenia do chrámu*. Jezuitská kaplnka Sedembolestnej panny Márie, Piešťany, 2015, s. 82.

Sveťo Ilavský má rád kontrasty. Umožňujú mu pohybovať na krajných póloch reality, dramatickosť oproti poetickosti, sýta farebnosť v kontraste s monochrómnosťou, minimalizmu na strane jednej, výrazná expresivita na strane druhej. Takto aj pri početných zobrazeniach Krista na kríži zaznamenáva jeho utrpenie, alebo posledný výdych, v troch obrazoch z roku 2012 zachytáva *Pokúšenie Krista*, jeho posledné pokúšenie, keď jeho telo v poslednom záchveve a vypätí na kríži opúšťa niečo pozemské, až niečo démonické, ako definitívna očista Krista, ktorý dokázal odolať diablovým pokúšeniam, z ktorých najznámejšie sú pri štyridsaťdňovom poste v púšti, keď diabol Krista pokúšal s premenou kameňa na chlieb, ponukou všetkých kráľovstiev sveta a skočením z vrcholu chrámu. Neboli to však jediné diablove pokúšania. *Ježiš mu odvetil: “Je povedané: “Nebudeš pokúšať Pána, svojho Boha. “Keď diabol skončil všetko pokúšanie, na čas od neho odišiel.*“¹¹⁰ Sveťo nie je ateista ale ani hlboko náboženský založený, túto otázku má stále otvorenú, ale v každom prípade sú to pre neho veľké témy, ku ktorým pristupuje s veľkou pokorou a snaží sa nachádzať iné, ako tradičné interpretácie. Odporučil mi prečítať si knihu Isaaca Bashevisa Singera *Kajícnik*. Čítal som jeho viaceré poviedky, ale práve táto kniha mi dovtedy zvláštne unikala. Sú v nej hlboké úvahy o viere a ťažkom zápase s veľkým dialektickým Satanom ukrývajúcom sa hlboko v rozorvanej duši kajúcnika, ktorý ju napokon nachádza. V doslove však Singer úprimne píše: *Popírate nyní to, co jste rekl tenkrát? Smířil jste se nakonec s krutostí života a s násilím lidských dějin? “ Moje úprimná odpoveď znie, že Josef Shapíro tak možná učinil, ale já ne. Jsem dosud stejně zmatený a otresený bídou a brutalitou života ako v šesti letech, když mi matka předčítala vyprávění a válce... “*¹¹¹ Toľko k bojom, ktoré znášame mnohí bez ohľadu na to, akého sme vierovyznania. Ešte k spomínanému citátu z biblie. *“Keď diabol skončil všetko pokúšanie, na čas od neho odišiel: “ Na čas...*

¹¹⁰ Biblia. III. Ježišovo účinkovanie v Galilei, 4,14-9.50.

¹¹¹ SINGER, Isaac Bashevis: *Kajícnik*, Argo, Praha, 1998, s. 102.

Najvýznamnejšou a najzložitejšou realizáciou v kostole bol nepochybne oltár pre kláštor s kostolom Narodenia Panny Márie v Želive.¹¹² Želivský kostol sa líši od predchádzajúcich Santiniho rekonštrukcií, kedy kompletne prestavoval chrámy, zatiaľ čo v Želive mal prepojiť nové trojlodie s pôvodnou gotickou časťou a približne zachovať pôvodný pôdorys. Vytvoril nádherný architektonicky čistý, barokový priestor, kde sa pôvodné gotické tvaroslovie príliš neobjavuje, miestami ho skôr tušíme, ako vidíme a vzniká pocit akéhosi vznášania sa architektúry so stratou zákonov zemskej príťažlivosti s rafinovane prenikajúcim svetlom zvýrazňujúcim jeho duchovnú podstatu.

Kostol má svoju dávno, ale aj novšiu zaujímavú históriu, aj počas 20. storočia sa tam odohralo niekoľko pozoruhodných aktivít.¹¹³ Toto úžasné miesto nemohlo neosloviť Svet'a Ilavského, ktorý sa prihlásil do verejne vypísanej súťaže na realizáciu obetného stola. Prišiel s precízne prepracovaným libretom aj s modelom. S návrhom na pomedzí možností realizovateľnosti ešte znásobovaným nutnosťou riešenie nečakaných problémov, ktoré sa postupne, v jednom prípade doslova aj z podzemia, vynárali.

Výtvarno architektonické doriešenie presbytéria

¹¹² Kláštor s kostolom bol založený roku 1139 pražským biskupom Otou spolu s českým kniežaťom Sobeslavom

a jeho manželkou Adlétou. V roku 1375 bol prestavaný do gotického slohu, v husitskej dobe bol dvakrát vyplienený. Ďalšie stavebné úpravy boli realizované od roku 1623. V roku 1712 v kláštore vypukol požiar, od

roku 1714 projektoval jeho obnovu Jan Blažej Santini. Stavba bol definitívne dokončená v roku 1721.

¹¹³ Predovšetkým Karol Lovaš tam realizoval viaceré projekty, napr. pozval viacerých umelcov, aby prečítali mená celkovo 460 umučených kňazov, pozval sam umelcov, každý prečítal 50 mien, vnášal tam ducha.

v opátskom kostole Narodenia Panny Márie v Želive

(libreto)

Keď sme sa pred časom stretli s Karolom Lovašom v mojom ateliéri, rozprával mi o svojom pôsobení v želivskom kláštore. O jeho histórii, o úžasnej Santiniho barokovej prestavbe pôvodne gotického chrámu (postavenom na ešte starších – románskych základoch), ktorý je teraz kompletne zreštaurovaný. O nádhernej krajine ktorá ho obklopuje, o milých a srdečných ľuďoch, ktorí tam žijú... o skvelom pive, ktoré si v kláštornom pivovare sami varia. Pozýval ma, že ako umelcovi mi to určite veľa dá - vidieť, zažiť a precítiť silu miesta, ktoré dýcha históriou.

Nuž a z tejto debaty nezáväzne vyplynulo aj to, že v kostole nemajú „poriadny“ Obetný stôl, že by sa patrilo umiestniť tam niečo dôstojnejšie... práve teraz, keď je všetko opravené, vynovené, dozrel čas, aby „naša doba“ vstúpila do posvätného Santiniho priestoru s niečím, čo by nadviazalo na jeho odkaz. S rešpektom ho podporilo, ale zároveň dielo s dostatočnou vlastnou výpovednou hodnotou... aby mohlo nastať čosi ako komunikácia vekov.

Tak som sa (nezáväzne) vybral do Želivy. A priznávam, bol som očarený. Santiniho rukopis je naozaj nezameniteľný. Všetko do seba plynule zapadá, jedna udalosť nadväzuje na druhú, na tretiu, štvrtú... s nesmiernou ľahkosťou a samozrejmosťou (to je najťažšie). Všetko má svoju vnútornú logiku. Nádherná kresba klenieb. Barokovo bohaté, pritom čitateľné, až triezve.

Ale jeden „naschvál“ si majster Santini neodpustil: klenby medzi hlavnými piliermi, ktoré oddeľujú bočné lode od hlavnej, ústia akoby do stĺpov, ale tie stĺpy tam nie sú -

jednoducho chýbajú. Ako keby sa celá tá obrovská hmota klenieb a balkóna (chóru) nad nimi vznášala – levitovala. Tento moment ma upútal. Samozrejme, že všetko podlieha zákonom statiky a pri preskúmaní aj tuším, ako to bolo urobené, ale pre bežného diváka je to „zázrak“. Toto bol základný moment – pocit, z ktorého som vychádzal... **do kostola patrí zázrak.**

V Želive som bol potom veľakrát - je dôležité absorbovať genius loci... ale ako sa človek ponára do problematiky, začnú sa vynárať ďalšie otázky. Často také, s ktorými vôbec neráta. Zistil som napríklad, že v kostole je neuveriteľne veľa nepravidelností. Všetko opticky sedí - nič nevyrušuje, ale keď vezmete do ruky meter, zatočí sa hlava.

pozn.: Os – stred hlavnej lode chrámu je voči osi zadnej lode (za presbytériom) vychýlená o 12 cm. Tak isto čelná, klenbová stena je na ľavej strane užšia o 17 cm. Aby sa to opticky vyvážilo, ľavý bočný oltár vystupuje do priestoru o takmer 15 cm viac, ako pravý, ktorý je nielen utopený, ale aj osadený viac vpravo a zasekaný do nosného piliera.

Zoskupenie radov lavíc, polozenie dlažby a manévrovanie s bočnými oltármi, je dôkazom toho, že stavitelia uprednostnili (logicky) čelný pohľad z hlavnej lode – tento fakt je zásadný a treba ho rešpektovať.

Domnievam sa, že všetky nepravidelnosti vznikli zrejme preto, že sa pokračovalo na existujúcich základoch, ktoré asi „inak nepustili“. Dôležité ale je, že si s tým stavitelia poradili skvele, že ten potencionalný optický nepokoj je veľmi obratne eliminovaný. Oko je niekedy dôležitejšie ako pravítko.

Obetný Stôl

(Hydronálium, kameň)

Prvé, čo mi napadlo bolo, že všetko, čo sa odohráva okolo Stola, treba zdvihnúť vyššie. Vytvoriť akési pódium tak, aby sa eucharistia odohrávala nad hladinou očí sediaceho davu - obrad tak získa na monumentalite.

*pozn.: Rady lavíc sú na 15 cm podstavci, zadná loď je tiež o schod (15 cm) vyššia a k hlavnému oltáru za presbytériom, za ktorým je „ukrytý“ pôvodný gotický Stôl, vedú ešte 3 schody. Snaha dostať sa na úroveň gotického základu by bola magická, ale v danom priestore nie je možná. Pódium musí byť prístupné zo všetkých strán, musí byť na ňom dostatok miesta a hlavne, nesmie pôsobiť rušivo. **Navrhujem teda dva 16, 5 cm stupne, čo znamená zdvihnutie o 33 cm (Kristove roky).***

Pódium navrhujem vytvoriť z kameňa citlivo, reštaurátorsky, farebne a štruktúrou prispôbiť k existujúcej dlažbe. Je totiž dôležité, aby vznikol pocit, že to tam patrí, že to tam už „bolo“. Zároveň navrhujem osadenie a celkovú konštrukciu vyriešiť - z úcty k priestoru (česká národná kult. pamiatka) a pri dodržaní všetkých bezpečnostných predpisov - tak, aby sa dala v nevyhnutnom prípade demontovať, bez poškodenia pôvodnej dlažby.

Na samotnú „dosku Stola“ navrhujem biblický kameň **Onyx - Onice Rosso**, s možnosťou uloženia relikvie.

pozn.: ... potom Pán, Boh, vysadil na Východe v Edene raj a tam umiestnil človeka, ktorého utvoril... z Edenu vytekala rieka a tvorila štyri toky. Meno prvého je Pišon, to je ten, čo obteká celú krajinu Havilah, kde sa vyskytuje zlato... tam sa nachodí kameň ONYX.

(Genezis 2,4 – 3,24)

Ako drapériu navrhujem kov **Hydronárium** (ušľachtilá zliatina hliníka a horčíka). Je strieborné a spolu s červeným kameňom bude farebne komunikovať s okolím. Kombinácia striebornej a červenej vychádza zo symboliky kráľovského Sobeslavského plášťa na hlavnom oltári. Je to odkaz na zakladateľa kláštora knieža Sobeslava z rodu Premyslovcov. Tento motív je prítomný aj na bočných oltároch.

Hydronárium je „neotrelé“. Ako prvý ho na umelecké účely použil Výskumný ústav zväračský v Bratislave. Je to súčasný materiál - symbolický odkaz na 21. storočie. A čo je najpodstatnejšie, Hydronárium je stále - nepodlieha zmenám.

Posledná veta

Základným ideovým princípom je odhmotnenie (ako tie neexistujúce stĺpy)... nekompromisný, ťažký kamenný masív Stola, ktorý akoby snímal hriechy sveta, položený do rúšky – drapérie, v ktorej sa vznáša, levituje - do rúk Spasiteľa... bremeno života versus viera a život v Kristovi... tu prestávajú platiť spoločenské a fyzikálne zákony – to je ZÁZRAK.

Svetozár Ilavský

Dodám ešte niekoľko slov k samotnému priebehu realizácie, pri ktorej musel, vzhľadom ku skutočnosti, že sa jednalo o českú národnú kultúrnu pamiatku, všetko riešiť do najmenších detailov. Na základe pamiatkarského výskumu z roku 2004 si boli vedomí

skutočnosti, že pod daným miestom sa nachádza krypta pána Leškovic z Leškova, takže hrozilo prepadnutie a museli po zložitých statických výpočtoch vytvoriť zložitú predpätú mostovú konštrukciu z nereze a s vetracími otvormi, aby netlačila na kriptu a nepridusila ju, a zároveň aby sa vetrala. Prípadné otvorenie krypty neprichádzalo do úvahy, keďže by nasledujúce nutné archeologické výskumy posunuli práce o niekoľko rokov. Konštrukciu museli rozrezať, aby ju vôbec dostali do kostola, kde ju zvárali. Na túto konštrukciu položili kompozitné dosky z biblického kameňa Onyxu, ktorého optimálny kus hľadali po Európe takmer pol roka a napokon sa im ho podarilo zakúpiť vo Verone Onice rosso a v Krupine ho ešte prelešťovali. Kamenný obklad musel vyzerať, ako keby bol súčasťou kostola z doby jeho Santiniho prestavby.¹¹⁴

Mimoriadne náročné bolo aj zdvihnutie a presun do kostola, kde im na prenesenie cez dvere ostala rezerva jediný centimeter. Pripomeňme, že hydronárium vážilo 450 kg a samotný kameň približne 350 kg, pričom uloženie kameňa muselo byť presné na milimetre, aby sa dosiahla ilúzia jeho vznášania sa v priestore. Zároveň bolo vysekané miesto na odloženie relikvie ako aj vedenie káblov v dutine diela, aby bol zvuk prevedený priamo do dosky stola. Aby dielo pôsobilo čo najharmonickejšie, Sveťo Ilavský navrhol aj obrus, sviece a svietniky.¹¹⁵ Vytvoril sedem rôznych svietnikov odliatych do bronzu, do ktorých vsádzal farebné kamene a ornamentom prepájal svietniky so sviečkami. Ako poznamenal autor, bola to takmer zubárska práca. Inšpirovali ho relikvie, ich drobnokresba ako aj česká cisárska koruna. Aby nebolo možné ich ľubovoľne stavať na stôl, vyhĺbil v ňom špeciálne otvory, aby sa svietniky nedali nikde inde postaviť. Pre oltár navrhol aj 14 rôznych, špeciálne vytlačených obrusov¹¹⁶ s motívmi Turínskeho plátna, ktoré sa ako symbol Kristovho rúška dávajú po omši dole z obetného stola. V celku treba povedať, že

¹¹⁴ Schodište riešil Martin Karolčík.

¹¹⁵ Aby sa nenarušila horizontalita stola, svietniky a sviece nemohli byť príliš vysoké.

¹¹⁶ Realizovala to firma, ktorá tlačí aj zástavy.

pri mnohých postupoch musel rezignovať na súčasné moderné technológie a pracne ich realizovať tak, ako pred mnohými storočiami.

Nad rámec pôvodnej objednávky vytvoril Sveťo Ilavský ambonu¹¹⁷. Tvarovou ale aj významovou inšpirácia bolo rebrovanie klenby Santiniho prestavby kostola. Jeho rez ramenom použil ako profil, samozrejme musel zohľadňovať aj výšku kostola a proporcionálne vzťahy medzi Ambonom a samotným kostolom. Vytvoril elegantné oblúkovité podstavce, nohy lepil z rôznych druhov drev, podľa existujúcich prvkov v kostole vytvoril intarziou kríž, použil aj kameň a sklo, aby kniha, z ktorej sa čítalo, nepadala.¹¹⁸ Jej spodná časť komunikovala s dlažbou, do tela ambonu ukryl aj káble.

Túto realizáciu môžeme pokladať za jednu z najvýznamnejších výtvarných dotvorení interiérov kostola na území Čiech a Slovenska za posledné desaťročia.

Zvláštnym spôsobom komunikuje so Santiniho architektúrou, predovšetkým s odhmotnením diela, s magickým pocitom levitácie, odpútavaním sa ťažkého materiálu od vymedzeného priestoru. Akoby sa drapéria z hydronalia stávala tajomným živým organizmom vytekajúcim spod biblického kameňa onyxu. Obetný stôl spolu s ambonom pôsobia v rôznych častiach dňa rôznym magickým vyžarovaním, Iné je to počas rána, úplne ináč pôsobia, keď cez okná prenikajú slnečné lúče, azda najsugestívnejšie pôsobia večer, keď je v kostole všetko rozsvietené. Horiace sviece na obetnom stole a svetlá v celom, pôvodne gotickom, ale Santinim citlivo prestavanom kostole, s bohatou barokovou výzdobou, sa odrážajú a prelínajú.

Sveťo Ilavský sa venoval tejto realizácii približne tri roky. Počas tohto obdobia sa výrazne menej venoval svojej voľnej tvorbe, pri samotnej realizácii spolupracoval z množstvom

¹¹⁷ Rečnícka tribúna v kresťanských chrámoch.

¹¹⁸ Na túto zložitú výrobu našiel firmu v Mníchove, ktorá mala výrobu aj v Nižnej na Orave.

špičkových odborníkov s veľmi rôznorodých oblastí. Možnosť dotvorenia geniálnej Santiniho prestavby ho naplnila do tej miery, že neváhal investovať aj vlastné prostriedky mimo daného rozpočtu, aby naplnil svoju víziu. Aby obstál v konfrontácií minulosti a prítomnosti, aby dokázal inými prostriedkami navodiť premenu hmoty na ducha. Emotívny účinok tohto diela je mimoriadne silný, podobne ako Santini rafinovanými a zložitými prostriedkami dokázal aspoň opticky narušiť fyzikálne zákony s použitím klasických, ale aj iných, v Santiniho dobe neznámych prostriedkov a materiálov. Stáva sa málokedy, že dielo súčasného umelca v historickej architektúre kostola býva mimoriadne pozitívne prijaté cirkevnými hodnosťami, ale aj veľmi citlivými pracovníkmi pamiatkových úradov. V tomto prípade boli od nich vyslovované s veľkým rešpektom uznanlivé hodnotenia.

Realizácie v architektúre, v exteriéroch a interiéroch.

**Ak autor berie svoje poslanie vážne,
ak mu záleží na tom, aby zanechal zmysluplný odkaz
musí veľa premýšľať a pracovať.
Pracovať a znova veľa premýšľať.
Tvorba má vždy svoj nepredpokladateľný vývoj.
Sú to kroky do neznáma,
objavovanie nového a neopakovateľného.
Ale aj návraty do slepých uličiek.
Je to proces, kedy z ničoho vzniká niečo.**

Svetozár Ilavský

Realizácie v architektúre sú nielen časovo mimoriadne náročné (tie rozsiahlejšie u Sveťa Ilavského zaberali aj dva-tri roky), ale si vyžadujú plné nasadenie, cit pre skĺbenie architektúry a výtvarného diela, vyváženosť obidvoch zložiek, nájdenie správneho pomeru tak, aby jedna druhú nepotláčali, ale dopĺňali, v optimálnom prípade vytvárali organický celok. Vyžaduje od autora aj mnohé technologické vedomosti a spoluprácu s mnohými profesiami. Dirigentské schopnosti skĺbiť celý orchester k optimálnemu a oduševnenému prednesu diela smerom k jeho finálnej podobe. Ak sa pozrieme na tvorbu Sveťa Ilavského, vidíme množstvo presahov do iných disciplín – architektúra, matematika, fyzika, statika, astrológia, história, filozofia, samozrejme hudba, kompozícia a mnohé iné. Nesmieme zabudnúť ani na organizačné schopnosti pri práci s mnohými rôznymi ľuďmi rôznych profesií. Realizácia náročných projektov znamená v mnohých prípadoch na dlhší čas úplne odložiť voľnú tvorbu a koncentrovať sa len na danú realizáciu. Od roku 1989 sa spôsoby zadávania výtvarného dotvorenia v mnohom zmenili, keď sa pozrieme trochu hlbšie do histórie, v gotike sa realizovali diela výlučne pre cirkev, v renesancii už nebola výlučným zadávateľom cirkev, ale okrem sakrálnych námetov si prevažne portréty objednávali aj bohatí šľachtici a mešťania. Významní majstri mali okolo seba mnohých žiakov a pomocníkov, ktorí im pripravovali podklady, či maľovali pozadia a majster korigoval a maľoval len najvýznamnejšie časti obrazu, či realizoval konečnú úpravu plastiek. Táto dielenská práca sa tiahla až do 20 storočia, v novodobej histórii to najvýraznejšie realizoval Andy Warhol vo svojej Factory fungujúcej v rokoch 1962 – 1984 v New Yorku a po ňom mnohí ďalší. Rovnako aj Sveťo Ilavský používa pri svojej práci pomocníkov,

zvládnutie množstva časovo náročných prác nie je v reálnych možnostiach jedného umelca.

Prvú verejnú zakázku mal Svet'o Ilavský pri športovej hale Mladosť v Bratislave na Pasienkoch v roku 1987. Tematicky súvisela s telocvičňou, kde sa hrali najmä loptové hry. Vytvoril tam niekoľkonásobne prehýbajúcu sa stenu siahajúcu až do polovice druhého poschodia zo šalovaného betónu a keramiky, s využitím kontrastu konvexných a konkávných tvarov, čím dielo získava značnú dynamiku. Viackrát použil systém gule (lopty), ktorý rozohral celé výtvarno architektonické riešenie, farebne čiastočne komunikujúce aj s budovou, pričom Ilavský neváhal použiť aj ďalšie výrazné farby. Zatiaľ čo zachováva líniu budovy, v jej pravej časti prechádza oblúkom kolmo na fasádu, čím sa zvyšuje jej priestorové pôsobenie. Používa tu aj viacero geometrických prvkov, ako kruhy, štvorce, obdĺžniky, dielo tým odľahčuje, ale stále ešte pôsobí kompaktné. Túto jeho prvú realizáciu pre verejný priestor môžeme považovať v kontexte danej doby za precízne a nápadito vyriešenú, predsa len samotný autorov „podpis“ nie je ešte tak autorsky identifikovateľný a špecifický, ako to nachádzame v jeho ďalších realizáciách. Túto jeho prvú zakázku dotvorenia architektonického priestoru už žiaľ nie je možné vidieť v pôvodnej podobe, celé prostredie je zarastené, zdevastované, porozbíjané a opustené. Ako ďalej uvidíme, s realizáciami pre verejné priestory (vrátane cirkevných priestorov) mal často problémy aj naďalej. Niektoré z nich sa zničili, ďalšie kompozície boli rozpredávané po častiach, pri iných dotvorili pozadie alebo z pragmatických dôvodov nahradili ťažké dvere za ľahšie, ale výtvarne nekorešponujúce s pôvodným dielom.

Zaujímavou zakázkou bolo dotvorenie exteriéru Národného úradu práce v Bratislave v roku 1998. Spočívala prakticky len v dotvorení povrchovej úpravy stĺpu vysokého približne tri metre, ktorý však Ilavský dokázal využiť na dominantný bod architektonického exteriéru budovy. V kontraste pomerne fádnej šedivej architektúry, stĺp

„obalil“ výraznými farebnými úlomkami keramiky, v ktorých usporiadaní nie je žiaden „poriadok“ skôr ide o hravosť a zvýšenie vizuálnej atraktivity.

Jednu z kompozične najzložitejších prác pre architektúru vytvoril v rokoch 2001-2002 Sveťo Ilavský pre Luxor Business Club na Štúrovej ulici v Bratislave, v ktorom sa mali stretávať podnikatelia i umelci. Bol zaradený v štýle art deco, v zásade tam nebolo voľné miesto na sochy či výstavy. Sveťo Ilavský sa rozhodol využiť priestor pri schodisku, kde navrhol *Sedem letiacich múz* nainštalovaných cez tri podlažia v celkovej výške deviatich metrov. Do značnej miere sa prispôbil secesnej architektúre, povrchy plastík boli maximálne naleštené, odrážali priestor, svetlo a aj jedna druhú. Dve sochy boli z bronzu, ostatné z pozlatteného epoxidu, jedna bola farebná. Realizoval ich v životnej veľkosti, jeho snahou bolo vyvolať maximálny pocit odhmotnenia, levitácie a odpútanie sa od zemskej gravitácie. Ich telá sa len minimálne dotýkali stien, vyvolávali ilúziu, akoby leteli, čo nebolo technicky jednoduché dosiahnuť, plastiky boli upevnené na stenách len na minimálnych plochách. Zlacením a leštením dosiahol výraz ich nehmotnosti, až priesvitnosti a duchovnosti. Ich rafinovaným rozmiestnením sa návštevníkom vynáral cestou po schodisku vždy iný obraz, až napokon na spodnom podlaží sa divák ocitol pod nimi a deväťmetrový priestor nad ním s letiacimi anjelmi vyvolával ilúzie cesty do nebies. Ilavský tu preukázal svoj veľký zmysel pre narábanie s figúrou, výrazný cit pre zobrazenie vlniacej sa drapérie inšpirovaný až barokovou pompéznosťou. Klub prestal pred niekoľkými rokmi fungovať. Akoby symbolicky ich prchavej prítomnosti letiace múzy zmizli z daného priestoru, ich osud je neznámy, až na jednu plastikú, ktorá sa objavila na aukcii v Soge, kde si ju zakúpil neznámy zberateľ. Aj pri iných veľkých realizáciách sa stáva, že sa napokon roztrusia, rozpredajú po častiach. Je to samozrejme škoda, najmä ak sú vytvorené pre nejaký priestor, ako to bolo aj v tomto prípade. Základný motív týchto diel rovíjal Sveťo

Ilavský aj naďalej vo viacerých komornejších plastikách, kde modelom sôch vo voľnom toku myšlienok asociačne vymieňal hlavy za morky, vtáky, či ryby. Ako spomínal, nechce to bagatelizovať, ale ani za tým hľadať veľkú logiku, aj jeho obrazy sú často alogické, dokonca prvotný impulz môže byť alogický.

Ako si môžeme všimnúť, Svet'o Ilavský sa vo viacerých dielach zaoberá problematikou výtvarného dotvorenia stĺpov, či rôznych podpier. V symbolickej rovine takto výtvarné umenie podopiera architektúru, poľahky v tom môžeme vidieť aj symbol Atlasa, podopierajúceho svet na svojich ramenách na večné časy.¹¹⁹ Z pôvodnej podoby ich mení na iné tvaroslovie. Ilavskému sú blízke aj rôzne mýty a mytológie, pre ďalšie dielo podporujúce schodisko v roku 2002 navrhuje *Stračie nôžky*, *Dračie nôžky* (prípadne *Dračí pazúr*, *Dračí kvet*). Dračia nôžka by mohla byť s určitým zveličením aj slepačou nôžkou, čo je z hľadiska významu zásadný rozdiel, ale v kontexte autorovej tvorby sa až takým rozdielom nemusí javiť. Tu sa jeho tvorba ocitá až na hrane surrealizmu, podvedomie však nie je určujúce. Z ďalším z motívov je to napríklad noha v dolnej časti opory a na opačnom konci podopierajúca ruka.

Tieto návrhy predchádzali dielu *Uzol*, realizovanému v roku 2002 na Korze v Bratislave, kde zároveň aj pokračuje v línii používania naleštených materiálov. Schodisko bolo podopreté betónovým stĺpom, ktorý omotal drapériou, ktorá bola na svojom vrchu akoby priklincovaná. Nosný stĺp pod podestou, ktorý hmotovo pôsobil dosť ťažkopádne, sa premenil na iluzívne vznášajúcu sa drapériu. Opätovne je tu dôležitý moment bronzovej drapérie, ktorá je zakrútená a v strede má uzol. Drapéria má aj účel premeny stĺpu vo výtvarný artefakt. Vyvoláva pocit, akoby bola na ľudskej postave, ktorá tam však nie je, čo znásobuje pocit výrazného odhmotnenia.

¹¹⁹ Jediný krát ho na chvíľu vystriedal Herkules, keď mu Atlas sľúbil, že mu prinesie zlaté jablká Hesperidiiek.

Z nerealizovaných návrhov spomeňme ešte návrh z roku 2004 na výtvarné riešenie atria v bývalej budove Zväzu Československo – sovietskeho priateľstva, ktorý už v tom čase patril súkromnej spoločnosti. Nad vchodom navrhol takmer päť metrov vysokú bronzovú plastiku rozkročeného chlapca, ktorý skúša s natiahnutým prakom prestreliť átrium. Modeluje výrazne redukovanú postavu len na základný skelet, tento princíp v tomto období použil aj na ďalších plastikách, o ktorých ešte budeme hovoriť. Pozoruhodné je aj architektonické riešenie. Chlapec je situovaný na vysokom mramorovom podstavci s pozadím menších nepravidelných sklenených útvarov, ktoré výrazne odzdušňujú celý priestor, nohy mu výrazne prečnievajú cez podstavec. Svetlo Ilavský sa tak vyhol určitému pocitu stiesnenosti, ktorý môže uzatvorený priestor átria vyvolávať. Socha chlapca symbolizuje aj túžbu po slobode, je vyjadrením snahy dostať sa z uzatvoreného priestoru. Akoby bol niekde na polceste – vysoko nad ľuďmi, ale ešte nie dostatočne vysoko, aby sa dostal fyzicky preč. Zrazu sa celý priestor zmenil. Nielen fyzicky, ale aj významovo. Symbolicky sa aj prepojil interiér s vonkajším svetom. Návrh bol hravý, originálny, pre zadávateľa ovšem nie úplne jednoduchý na akceptovanie. Možnosť mať niečo výnimočné a originálne napokon investor nevyužil a napokon sa pre vysoké náklady tento projekt nere realizoval.¹²⁰

Niekoľko rokov po revolúcií sa na Slovensku začína vytvárať vrstva bohatých ľudí, ktorí si môžu dovoliť stavať aj honosné vily. Zväčša bez záujmu o symbiózy architektúry s výtvarným umením, prípadne zavesením gýčových diel odrážajúcich ich vkus, v lepšom prípade reprodukciami. Častokrát som žasol, ako bol interiér citlivo prepracovaný architektom a potom doslova znehodnotený zavesenými obrazmi podľa majiteľovho

¹²⁰ Po skúsenostiach s vysokými nákladmi na samotnú realizáciu diel v exteriéri Svetlo Ilavský predložil pomerne vysokú kalkuláciu, ktorá nebola investorom akceptovaná.

vkusu. Alebo tam neviseli žiadne obrazy, majitelia bytu či domu ich jednoducho nepotrebovali. Jedným z ojedinelých citlivých prípadov je realizácia exteriérovej steny súkromnej vily na Kolibe, ktorú Svet'o Ilavský vytvára v roku 2003. Z rozmontovateľného plotu múru uhraničujúceho koniec pozemku vytvára veľkorozmernú stenu cca 400x1600x40 cm, ktorá sa stavia zároveň s vilou. Vytvára sedem ník s pravidelným rastrom s použitím dvoch farieb (modrej a červenej) s rôznou intenzitou a s rôznym nasvetlením, do ktorých umiestňuje plastiky – ženskú postavu s hlavou redukovanou len na guľu, anjelské krídlo, zrezanú hlavu z profilu s prelepenými očami, celé a rozrezané jablko, mužskú a ženskú postavu s ihlanovitými hlavami situovanými zvisle proti sebe (tento motív použil v inom materiáli aj v roku 2005 na EXPO v Miláne). Plot bol postavený ako dočasný, z dôvodu záujmu majiteľa o odkúpenie vedľajšieho pozemku, čo sa napokon nepodarilo zrealizovať. Pôvodne počítal aj s využitím veľkého prírodného monolitu, ktorý by v kontraste s technicky precíznou architektúrou a situovaním postáv horolezcov pôsobil ako monumentálna plastika, prepojila by sa architektúra, so sochárskou tvorbou a prírodnými prvkami v jeden kompaktný celok. Po niekoľkých rokoch tam v roku 2015 na nepremokavú plachtu vytlačili *Pleonazmus*, ktorý v tomto pomerne úzkom prostore pôsobí monumentálne a aj plasticky. Oproti sú pod pergolou umiestnené sedačky umožňujúce pohodlné vnímanie tohto diela.

Ďalšou ukážkou vzájomne inšpirujúcej sa spolupráce zadávateľa, architekta a výtvarníka je výtvarné dotvorenie dvojpodlažného bytu v Bratislave v roku 2002. Jednou zo zaujímavých realizácií sú *Ruky*. V priestore obývačky vytvoril dve nadrozmerné, k sebe sa naťahujúce ruky, jedna vychádza zo stropu, ktorý preráža, druhá je umiestnená na podlahe. Obidve sú zrealizované z odlišného materiálu, akoby boli k sebe priťahovaní odlišní ľudia. Ilavský ich zámerne nekonkretizuje a ponecháva ich v anonymite. Nerieši tu jednu z problematik odlišnosti, ale odlišnosť v jej mnohovekvnosti, túžbu po vzájomnom spojení. Okrem toho tu majú majitelia aj niekoľko ďalších závesných diel od Ilavského ako aj niekoľkých iných slovenských autorov.

Vznik diela *Július Satinský načúva zvukom Dunajskej ulice* má aj svoj príbeh. Na realizáciu diela na Dunajskej ulici oslovil Svet'a Ilavského majiteľ jednej z budov s návrhom na výtvarné dotvorenie tohoto prostredia. Až počas rozhovorov sa vykryštalizovala téma – spomienka na výnimočného človeka Júliusa Satinského. Do povedomia celého národa sa zapísal nielen ako jeden z legendárnej dvojice Lasica Satinský, ale aj ako skvelý spisovateľ. Celý život strávil na Dunajskej ulici, v rámci ktorej sa aj tri krát presťahoval a napísal o nej aj pôvabnú knihu spomienok a čarovných historiek. Počas prípravy plastiky bolo okolie ešte neupravené, pôvodne tam mala byť aj zastávka električky. Vytvoril niekoľko návrhov, napr. stojaceho Satinského opierajúceho sa o stoličku, pohodlne usadeného v kresle. Na jednom z návrhov situuje ku soche aj postavu Seana Conneryho v škótskej sukni. Ilavský nechcel sochu schovať niekde medzi stĺpy a tak ju osadil rovno na chodník. Ako sám povedal, *čím viac sa snažil ju dobre umiestniť, tým to bolo komplikovanejšie*. Napokon v roku 2005 vytvoril z hydronálie a nerezu sochu sediaceho Satinského ukazujúceho na veľké ucho umietnené na fasáde. Gesto chcel domyslieť tak, *aby bolo vtipné, aby z celej sochy sálala pohoda a dobrá nálada*. Ako symbol toho, že všetko, čo sa dialo na Dunajskej ulici, sa dostalo až do jeho uší. Vie o všetkom čo sa na jeho ulici odohralo, počúva všetky jej zvuky, od šumenia vetra až po sirény záchraniek. Je kronikárom svojej doby a špeciálne tohoto pomerne malého priestoru. Na čom sedí? *„Nieкто v tom vidí bicykel, iný motorku a čo ja viem čo ešte. A čo keď je to parafráza na jazdecký pomník? Kôň bez hlavy? Pre mňa je to kráčajúci kôň so zhrnutým obrusom, na ktorom je postavená Satinského busta. A prečo riadidlá a reflektor? Nuž, skúste sa niekam vybrať, bez možnosti ovplyvniť smer a večer si neposvietiť na cestu...“*¹²¹

Svet'o Ilavský si uvedomuje, že dielo bude na mimoriadne exponovanom mieste, kde ho uvidí každý deň množstvá ľudí, bude tam na mnohé roky a takáto možnosť sa už nemusí

¹²¹ Dado Nagy: Svet'o Svetozár Ilavský: Keby sa obrazy dali vysvetliť, nemuseli by sme ich maľovať, TV Oko, 30.4.2009.

tak ľahko opakovať. Realizácia tohoto projektu je značne náročná. Nielen pre zložitú technológiu, ale aj z finančného hľadiska. Kombinuje „odlievanie na piesok“ a odlievanie do samotného vosku, pričom používa už hotové formy dimenzované na antikor, aj na iné zliatiny, napríklad hydronárium. Autor tu nielen mešká s termínmi, ale prekračuje aj finančný rozpočet. Časové a finančné sklzy neboli vždy len jeho vinou a investorovi píše: *„Nie je náhoda, že umenie je všade (ale najmä v civilizovanom zahraničí) veľmi drahé, je záležitosťou elity. A kvalitné umenie renomovaných autorov sa skutočne pohybuje v astronomických čiastkach. Je to investícia. Umenie totiž nepodlieha amortizácii (ako skoro všetko okolo nás), naopak, neustále sa zhodnocuje...Nechcel som kaziť „čaro chvíle“ a začínať rozprávať o peniazoch (ani sa to nedalo, bolo tam príliš veľa ľudí). Ale už vtedy mi bolo jasné, že tých „500 000 Sk navyše“ bude málo. Bol som ticho aj preto, že mi trápne o tom hovoriť, ale o moje obrazy a sochy je slušný záujem a postupne som rozprodával „ateliérove zásoby“ Prikrmoval svoj (aj náš) rozpočeta vlastnú finančnú katastrofu sa mi podarilo pomerne dlho oddalovať. Ale teraz (január 2006) som na kolenách. Zásoby sôch a obrazov sa minuli, a na vytvorenie ďalších nemám čas ani energiu. Vybral som nejaké zálohy na práce, ktoré ma čakajú v lete a predal najobľúbenejší syntetizátor Yamaha. Nehovorím to preto, aby som sa sťažoval, to v žiadnom prípade. Verte, som zvyknutý na kadečo. Vysvetľujem iba fakt, že som za tých 14 mesiacov nezomrel od hladu a to, že práce napriek všetkému pokračujú. Teraz sa však bez Vašej pomoci nezaobídem. Záleží mi už iba na jednom- dotlačiť túto káru pár metrov do cieľa. A nepríjst' pri tom o dušu.“*

Satinský je mierne zaklonený, dôležité sú jeho ruky – pravá s vystretým ukazovákom, (pri ktorom sa nám ľahko môže vynoriť v mysli Michelangelov vrcholný moment Sixtínskej kaplnky *Stvorenie Adama*) ukazuje na ucho na stene a ľavú ma položenú pri svojom uchu. Vo fáze prípravy diela môžeme nájsť aj akčný charakter, keď Ilavský pózuje spolu s modelom plastiky a vo viacerých variantách hľadá optimálne vyjadrenie držania rúk. V súvislosti s *Kráčajúcim stolom* jednu prednú nohu posúva dopredu, neskôr mení aj

ostatné, aby vykročenie bolo zreteľnejšie a dynamickejšie, mení aj sklon dosky stola, aby stôl naozaj kráčať. *„Aj pri najekonomickejšom rozvrhnutí zistíte, že kvôli niekoľkým decimetrom musíme dokúpiť ďalšiu nezerovú dosku za 20 000 Sk. Ďalších pár týždňov a pár tisíc navyše. A takto je to so všetkým. Poviete si „zbytočné detaily“. Ja vravím nie! Ten stôl naozaj „ide“! Pohupuje sa v bokoch a pri každom kroku mierne vrtí zadkom.“* píše investorovi v roku 2006. Definitívnym kompozičným riešením Ilavský výrazne zväčšuje optický pocit z veľkosti sochy, ktorá akoby prerastala samu seba a prisvojovala si celý priestor ulice. Určitý problém vyvstal so svetlom. Zatiaľ čo v ateliéri sa od vysoko naleštenej sochy odrážal celý interiér, na ulici to už je len odraz oblohy, slnko jej zväčša svieti do tváre a nemá bočné svetlo, čím sa opticky zase znižuje jej objem.

Na otvorení bolo niekoľko tisíc ľudí, bola zastavená aj doprava, výtvarný teoretik Ján Abelovský sarkasticky poznamenal, že *„takýto úspech sa na Slovensku ťažko odpúšťa.“* Mal pravdu, reakcie na sochu boli rôznorodé. Väčšinou pozitívne, ale našli sa aj odmietavé. Napokon, ako pri každom diele, ktoré sa výrazne odlišuje od tých bežných a fádnych. Svetlo Ilavský sa jednoducho nebál. Vytvoril niečo iné, s dejom, pohybom, privlastnením si priestoru. Dielo, o ktorom sa polemizovalo už pri jeho vzniku a stále sa o ňom polemizuje. Tak to aj má byť. O poriadnom diele má byť aj poriadna diskusia. Z ticha ateliéru v Cíferi takto Svetlo Ilavský rázne skočil rovno do centra Bratislavy. Táto realizácia má svoju osobitú čarovnú poetiku a nenapadá ma žiadna iná výtvarné realizácia v exteriéri Bratislavy od roku 1989, ktorá by bola osobitejšia, ako *Július Satinský načúva zvukom Dunajskej ulice*. Vytvoril atmosféru, akú zamýšľal aj vo svojom texte na jednom z návrhov k tomuto dielu: *„Skúste na chvíľu privrieť oči. Zrazu počujete tikať hodiny...niekto pustil vodu, niekto zavrel dvere, na okne začvirikal vrabec...Skúste si sadnúť na ulicu. Chodia autá, sem tam niektoré zatrúbi...aha, tam asi vykladajú čerstvé rožky...a tuto? Čo to je? Chcete otvoriť oči – nerobte to, načúvajte ďalej. Chodia ľudia. Počúvajte útržky rozhovorov, hádky smiech. Sem tam sa niekto zastaví a spýta sa, prečo sedíte na ulici. Povedzte mu, nech si na chvíľu sadne vedľa Vás. Viete si predstaviť, že po*

čase sa niekto ďalší spýta: *“Prečo tu sedí tol’ko ľudí?”* Julio Satinský by tento príbeh mohol na *„SVOJEJ“* Dunajskej ulici začať.

Svetozár Ilavské ešte konštatuje: *Nie je ľahké byť, popri tom všetkom, ešte aj umelcom s rozkročenými nohami a vypnutou hrudou...*

Nie je to ľahké. Nie je ľahké si nájsť svoj vlastný výraz, vedieť nájsť neobjavené miestečko na tej prebohatej mape výtvarného umenia.

Žiť prakticky takmer stále v neistrote. V neistrote pochopenia tvorby. I keď mnohí chápu, že ich takmer nikto nemôže pochopiť. Keď Franz Xaver Mepresserschmidt pred svojou smrťou (1783) vytvoril sériu 52 charakterových búst, nikto ho nemohol pochopiť. Zobrazoval grimasu, úškl’aby, rôzne predimenzované citové porejavy. V dobe barokovej pompéznosti a rokokovej koketérie. Keď krátko pred smrťou Ludwiga van Beethovena (1827) hrali jeho Veľkú fugu, diváci odchádzali z koncertu s poznámkami, že ten Beethoven je nielen hluchý, ale sa už načisto zbláznil. Nikto z nich nemohol tušiť, že prenikol do hĺbok hudby tak, ako to začali objavovať skladatelia o viac ako 100 rokov neskôr.

Už som v úvode spomínal, že v podstate o Svet’ovi Ilavskom nevznikla rozsiahlejšia štúdia, okrem katalógu z pera Jána Abelovského to boli len drobnejšie štúdie, články, rozhovory. Tento text som pripravoval viac ako dva roky, mohla by z toho byť, ak sa všetko podarí, vrátane získania nemalých finančných prostriedkov, skutočne rozsiahla monografia. Dá sa povedať, že v najvyššom čase. Bez autorov sa monografie robia oveľa ťažšie, nikto nemá taký prehľad o dielach, ktoré môžu byť, ako v tomto prípade, roztratené po celom svete, ako samotný autor, málokomu záležité tak na tom, aby ostali viditeľnejšie stopy po tvorbe, jako samotnému umelcovi.

Okrem svojho otca nemal Svet'o Ilavský v podstate žiadneho učiteľa, ktorý by mu bol vzorom a oporou. Počas štúdií sa taká osobnosť proste nenašla. Ale neopovrhoval už dosiahnutým, rád sa túlal dejinami umenia a objavoval, čo bolo pre neho najpríťažlivejšie. Žil prakticky stále vo finančnej neistote. I keď mal pomerne široký okruh zberateľov a mnohé verejné zákazky. Na niektoré, pre neho tie najdôležitejšie, aj doplácal zo svojho, aby vyzerali presne tak, ako si predstavoval. Napokon, aj na túto publikáciu a s ňou spojenú výstavu si berie pôžičku. Vo veku 67 rokov. A výtvarníci, ako všetci dobre vieme, majú u nás mizerné penzie. Nebudeme tu rozoberať, s akou vášňou si kupoval najnovšie syntetizátory. Určite to nie je výčitka, podľa môjho názoru je hudobne nadaný rovnako, ako výtvarne. Aby som nezabudol, aj literárne.

Väčšinou pracoval v špine a v prachu, najmä pri sochárskych zakázkach, v neupratanom ateliéri, ktorý sa ani nedá upratať, vo vôni (v zápachu, komu ako) farieb a terpentínu, často i vonku, alebo vnútri v neveľmi vykúrených studených priestoroch.

Dlhú dobu žil v podstate životom samotára. Najmä po odchode do Cífera, potom sa to prehĺbilo ešte po smrti manželky a odchodu jeho jediného syna do Islandu. Majú sice blízky vzťah, ale spolu sú len pár dní do roka.

Vedel sa aj povzniesť nad prípady, keď nebol zaradený na skutočne dôležitú výstavu, kam by rozhodne mal patriť a boli tam vystavení takí, ktorí by tam rozhodne patriť nemali! Ale niekde vnútri ho to určite zamrzelo.

Mal dni aj dlhšie obdobia, keď sa mu nič nedarilo, nevytvoril žiadne nové poriadne dielo, ani poriadnu spontánnu čiaru na obraze.

Ale to naplnenie a radosť, keď sa niečo fakt podarilo! A v prípade Svet'a Ilavského toho bolo dosť.

Ivan Jančár

