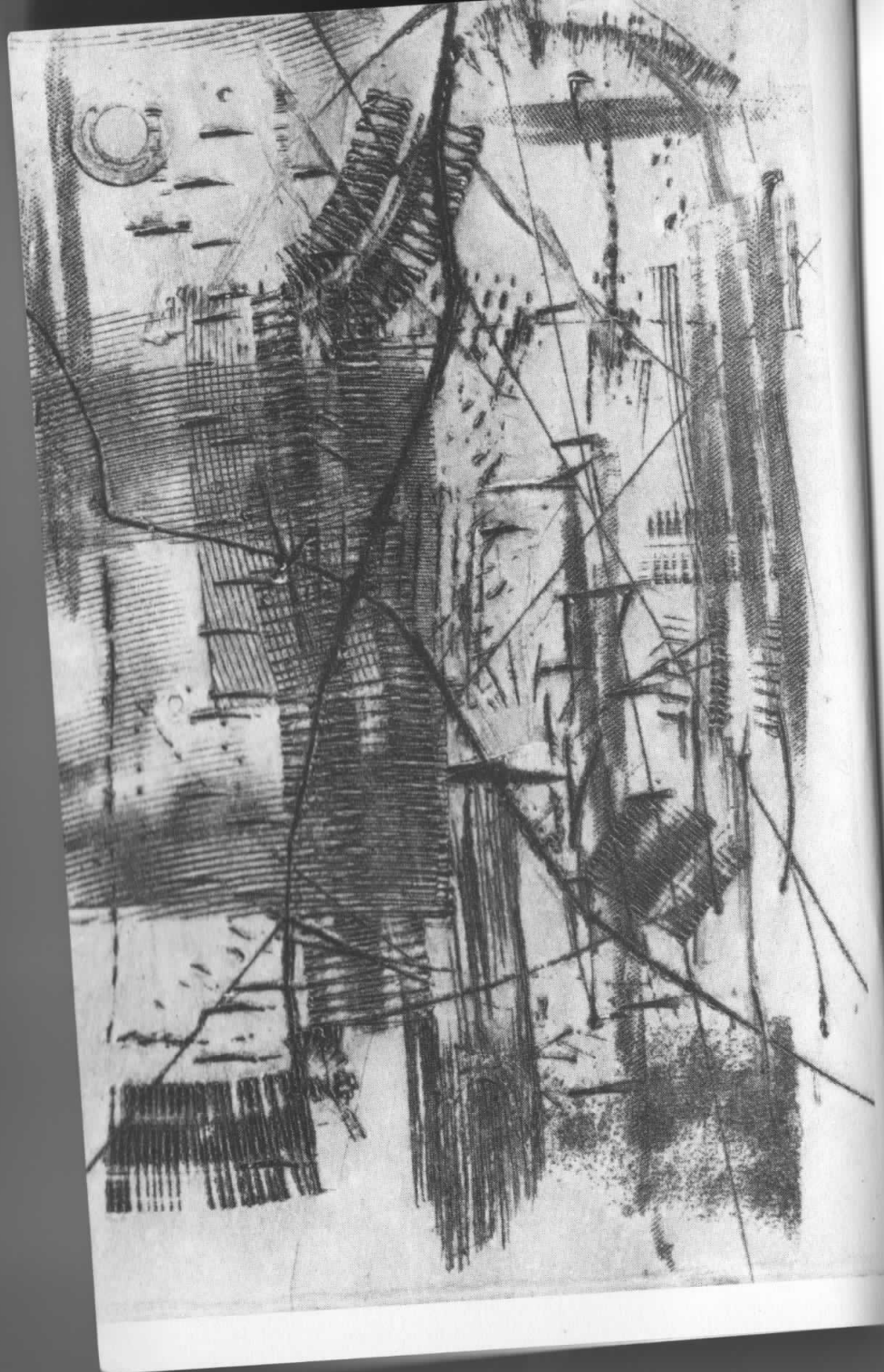


Jindřich
Chalupecký
Na hranicích
umění





Jindřich Chalupecký

NA HRANICÍCH UMĚNÍ

Několik příběhů

PROSTOR 1990
edice arkýř

Příběh Vladimíra Boudníka

1

Léta padesátá byla těžká léta. Politický převrat roku 1948 měl být zároveň převratem kulturním; podle primitivního výkladu marxistické filozofie dějin měla se základní změna ekonomického systému bezprostředně obrazit ve stejné zásadní změně kulturního prostředí. V umění to mělo znamenat přerušení duchovní tradice alespoň v té podobě, jaké právě dospěla, a poněvadž zároveň měla proletářská kultura být dědičkou kulturních statků společnosti pominulé, vyložilo se to tak, že sice buržoazní kultura je kulturou úpadkovou, nicméně vytvářela ještě v devatenáctém století hodnoty, z kterých možno a dlužno vycházet dál. Pokud šlo o výtvarné umění, říkalo se, že tyto hodnoty třeba hledat v tom, co se nazývalo údobím realismu a co bylo ve skutečnosti jeho degenerovanou salónní obdobou. Počínaje už impresionismem vše mělo být zavrženo.

Moderní umělce to přivádělo do zoufalství. Ať už ze svého starého politického přesvědčení, ať z potřeby zachovat si své postavení se také snažili přizpůsobit. I Emil Filla, po léta dogmatický kubista a obhájce avantgardního smýšlení, začal produkovat staromistrovsky laděné krajinky. Ale při vši snaze si nemohli už osvojit onen starobylý způsob malování. Posléze přece se jim podařilo ubránit se. Trochu tomu napomohlo, že v té chvíli bylo mezi nimi odbojných duchů pramálo. Zmizeli surrealisté; ti starší poměrně brzy zemřeli nebo žili v cizině; ti mladší ztratili důvěru ve své názory i v sebe sama. Abstraktivismus v Čechách ještě nezdomácněl. Václav Boštík byl jediný, kdo v Praze už během války dospěl k abstrakci, a to v její nejaktuálnější podobě, jíž se později dostalo rozlišujícího názvu „lyrická abstrakce“. O tom vývoji ve světě nemohl ani vědět a vlastně jej předbíhal. Tím osamocnější byl se svým

uměním v Praze; jeho práce zůstávala neznámá. Zvyklý dělat si umění především pro sebe, nedal se téměř vyrušit tím, co se dalo okolo něho, pokračoval po krátkém jen zakolísání ve svém díle a s vystavováním sečkal až do šedesátých let. Jiným takovým samotářem byl Alén Diviš. Možno-li ještě méně znám než Boštík, také on svým způsobem předjímal ten zvláštní způsob navracení se k bezprostřednímu výrazu, jímž se pak stalo „l'art brut“. Ale Diviš zemřel šestapadesátiletý už roku 1956 a trvalo to skoro dvacet let, než se Jaromíru Zeminovi podařilo jeho dílo znovu objevit a ukázat.

Co se však nazývalo v Čechách moderním uměním, tím byl od dvacátých let, podobně jako i jinde, především ten široký proud malby, která by se zhruba mohla charakterizovat jako pofauvistická. Její představitelé si zachovávali i v padesátých letech silné společenské pozice a podařilo se jim poměrně brzo se zbavit nebezpečí, že budou docela vytlačeni onou uměleckou zastaralostí, která se vykládala jako politicky progresivní. Trochu se přizpůsobili a zároveň dosáhli, že se definice socialistického realismu důkladně uvolnila. Vešlo se do ní také (a zvláště) i ono umění pofauvistické, ovšem bez abstraktivistických a expresionistických krajností.

Teď tedy heslo „socialistického realismu“ obsáhlo valnou část současného umění a to se zároveň nepozorovaně zbavovalo politické služebnosti. Nakonec zůstalo jen svobodné malování a modelování. Vyloučen byl abstraktivismus a surrealismus. Obojí byly prohlášeny za protirealistické a tím ovšem i protisocialistické: za zřejmý doklad útěku skutečnosti ať do oblasti pouhých tvarových her či do oblasti nekontrolované fantastičnosti; a jestliže právě takovému umění se dostávalo přijetí v degenerovaném kapitalistickém světě, dalo se to snadno vyložit tím, že se ho tam používá jako ideologické zbraně: má odvádět pozornost od sociálních poměrů a rozrušovat revoluční smýšlení.

To tedy vyhovovalo kdekomu. Jen pár docela osamocенých jedinců ze střední a starší generace zůstávalo

stranou a rezignovalo raději na veřejné vystupování. Zato mladých umělců, kteří po válce začínali, se zmocňoval neklid. Nemohli zůstat indiferentní, ale nemohli se spokojit ani s názorovou opatrností, ke které je vedli v dobré vůli jejich učitelé. Cítili, že ty kompromisy nevedou a nemohou vést než do manýry a stagnace. Někteří propadli bezradnosti a třeba jen nakrátko, ale mnohdy i na léta, ba i navždy přestávali pracovat; většínou zatím nejasně hledali nějaké východisko z figurativního realismu tím, že se soustřeďovali k formovým problémům obrazu a sochy. To pofauvistické umění už neodpovídalo jejich pocitu světa, a tak se začaly jako jinde na Západě ozývat v jejich tvorbě podněty abstrakce a surrealismu. Šlo o samu účast umělce na existenci moderního světa a o jeho úlohu v něm. A v té chvíli nabyla neobyčejného významu pro mladé umělce v Praze postava Vladimíra Boudníka.

2

Boudník si nikdy nepřál být umělcem, alespoň ne v tom smyslu, za co má umělce dnešní společnost. Chtěl být daleko méně: zůstat se svým dílem mezi obyčejnými lidmi. A daleko více: sdělit nějaké důležité poselství. Spíše než umělec by se snad mohlo říci misionář. Ale znal to poselství?

Na začátku umělcovy biografie není než tíseň, náležavý tlak neznámého, nejasného, neutvářeného, ještě ne dílo, ještě ne umění. Umělec se stává umělcem proto a tím, aby to neznámé učinil známým, nejasné jasným, neutvářené utvářeným. Musí proto především vstoupit sám do hloubi toho ještě nevysloveného, dát se jím proniknout a zaplavit, a poněvadž jeho dílo musí být něčím hmotným a má je tedy uskutečnit mocí své tělesnosti, musí se proměnit, musí ono poselství učinit svým tělem, musí sám se stát svým poselstvím.

Příběh Vladimíra Boudníka je příběhem tohoto proměňování, příběhem proměnění, které ho nakonec zahu-

bilu. Vnější rámec jeho života zůstal přitom docela jednoduchý. Nechtěje narušit svou vlastní uměleckou integritu, zdráhal se stát umělcem v konvenčním slova smyslu. Už to by ho mohlo předurčovat, vymezovat a omezovat. Dal přednost tomu, aby zůstal obyčejným člověkem mezi obyčejnými lidmi našeho věku. Proletářské dítě, vyučí se nástrojařem, pak jde na průmyslovku, roku 1943, v devatenácti letech, jej Němci pošlou jako mnohé jiné do Drážďan, pak do Essenu a do Dortmundu odstraňovat trosky a pracovat v továrně. Když se vrátí, dá se zapsat na střední grafickou školu; absoluuje pětadvacetiletý, roku 1949. Na vysokou uměleckou školu se neobráť. Jako jiní absolventi té školy přijímá místo propagačního grafika; ta nesmyslná práce se mu rychle zprotiví a jde raději jako brigádník do oceláren na Kladně. Potom vstupuje do zaměstnání v továrnách ČKD v Praze. Zase ho zařadí nejdříve do propagačního oddělení a zase se mu podaří z něho uniknout. Pracuje u soustruhu a pak jako dílenský rýsovač, tedy přenáší údaje z projekce na hrubé výrobky před konečným opracováním. V ČKD zůstane do roku 1965, tedy patnáct let. Teprve poslední tři roky života je profesionálním výtvarníkem. Čtyřiačtyřicetiletý zahyne. To je vnější příběh života Vladimíra Boudníka. Ten vnitřní je daleko složitější.

Začátek nám mizí. Nejspíše je v té velké historické zkušenosti moderního lidstva, již byla druhá světová válka a jež se Boudníkovi konkretizovala za jeho nuceného pobytu v Německu roku 1943. Boudník byl člověk s enormní citlivostí a představitostí. Deník, který si psal v letech 1951 až 1952, upravený a podstatně zkrácený — odtud název *Jedna sedmina* (vydali jej posmrtně, roku 1974, v soukromém tisku jeho přátelé) — je deníkem člověka, jehož svědomí je světem neustále tak vzrušováno, až se to stává utrpením. Tak hned v prvním zápise k 8. VIII. 1951:

Člověk je podivně složitý útvar. Vidím předmět a v duchu jej současně vidím tisíckrát — miliónkrát. Tentýž předmět tvoří svým množstvím na obzoru hladkou a čistou plochu a nad tím jako fata morgána vystupuje obraz toho především nesmírně velký.

Dnes jsem byl ve stavu, kdy bych přijal i pryčnu ve vězení. Mít takové vnitřní představy před popravou, byla by poprava tím nejménějším prožitkem.

V rozhovoru s Alexejem Kusákem, který otiskla roku 1947 *Výtvarná práce* (XV:26), se zmiňuje o tom, že ho tam v Německu „zaplavovaly prožitky — nálety, poplachu a to všechno“, ale pro tohoto senzitiva pobyt v mučeném městě musel být mučením jeho sama.

Jednou z prvních nezbytností bylo, vypořádat se s tím, co tu poznal. Vedlo ho to k pokusům nejdříve o psaní, pak i kreslení a malování a naposled na grafickou školu. Tam jej měl čekat jiný a docela jiný zážitek, který měl ho uvést k jeho vlastní tvůrčí metodě. Často se o něm zmiňoval; tady je jeho líčení z právě citovaného rozhovoru:

Stále převládala obraznost nad schopností ruky. Až jednou mimoděčně při školním úkolu jsem si pomáhal asociací ze skvrn lavice, ze suků, různých odřenin atd. Ale to jsem v sobě tutlal, protože jsem si myslel, že dělám podvod, a až do maturity v roce 1949 jsem to udržoval jako tajemství.

To je známá metoda, o které se zmínil už Leonardo. Ale jak dostat dohromady ty dva tak docela různé proudy jako byla ona otřesná zkušenost z Německa a objev tohoto zvláštního způsobu interpretace viděného?

První poválečné práce Boudníkovy z počátku jeho studií na grafické škole by se mohly klasifikovat jako expresionistické; připomínají české i německé umění z doby okolo roku 1910. Řada nahých oběšenců, mužů, žen, pes; člověk s růží v ruce a s hřeby v očích; kompozice žen a strojů a na obzoru Kalvárie. Je to zřejmý odraz a výraz Boudníkovy válečné zkušenosti. Vrací se tu také spojení motivu nahé ženy s motivem smrti; rozkoš

a zánik spolu souvisí. Boudník se tehdy ještě nezříká ani literatury. Na podzim roku 1947 a na jaře 1948 vyřezává do linolea a rozesílá protiválečné texty. Nejsou to dobové fráze, nýbrž opět velmi upřímný a opravdový rezultat oné zkušenosti z válečného Německa. „Je povinnost každého, nedat se do války vehnati, i kdyby vedoucí místa vykonstruovala sebe svatější důvody.“ (VII, 1947) Společnost se nivelizuje a lidé přestávají myslet. „Nezapomeňme, že válečné zbraně nebyly zlikvidovány, nebuďte z vlastního egoismu vrahy svých dětí.“

Nedávno několik odrostlých pacholků ukradlo ze statku malého psíka. U starého lomu jeden z nich přišel na nápad, že by si ho mohli vycvičit. Shodli se na jménu, a aby mu pes uvyknul, popustili řetěz, zavolali na něho, a když na volání nereagoval, trhali jím směrem k sobě, až se čokl svalil. Padl však tak pitomě, že se praštil o hranu do oka, které mu vyteklo a rána počala krváčet. Pes s sebou házel bolestí a snažil se z malého obojku vyvléknout. Nešlo mu to. Počal se dusit, chrchlavě sípal a vyvaloval komickým způsobem oko, jež měl zdravé a které slzelo, do prázdna. Je jasné, že takto zmrzačený pinčl neměl již valnou cenu. Jeden z mužů ho nakopl do břicha, že se zavytím nadletěl. Jiný mu vykloubil čelist a vyrrazil zuby; to již psa obklopila většina přítomných a střefovali se do vořecha kameny. Ten se točil, vyl, prskal krev a poskakoval po třech nohách. Jednu měl zlomenou a směšně ohnutou na obrácenou stranu. Ten, co ho držel, křiknul na druhy, aby mu ho najednou neubili; zatížil řetěz balvanem, vyjmul nůž, přiblížil se ke zvířeti ze strany, na niž neviděl, pěstí ho obrátil břichem vzhůru a toto mu rozpáral. Pes vypískl jako dítě a začal s nářkem chňapat po ráně, ze které se mu cpaly ven střeva. Jeden z kluků, který stál opodál s úsměvem rozpačitého blbce, na výzvu druhů se přiblížil také a podrážkou svých bot rozmělnoval vnitřnosti na kaši. Pes ztichl, položil se na bok a přehlédl naposled tu tlupu trýznitelů.

Text pokračuje, že je to

obraz o utrpení statisíců, kteří zhylni v poslední válce a byli přece lidmi jako ty.

Člověk je stejně schopen lhotejně rozšlapat květinu

na louce jako

sednout do bombardáku, vrhat bomby, šrapnely a trhat desetitisíce organismů.

Bojujeme a zmíráme pro vlastní duševní pohodlí, ale tvrdíme, že to vše činíme pro blaho svých dětí. (...) Přemýšlej každý den o sobě. Přestaň být tupcem a nezapomeň, že *jsi život!*

Jako tehdejší Boudníkovy grafiky, také tato próza je expresionistická.

To bylo na podzim 1947. Do téže doby spadá Boudníkuv objev „asociací“ a bezprostřední důsledek — „explosionalismus“. O moderním umění a myšlení se v Praze ta léta 1945 až 1948 dost debatovalo; v popředí zájmu byl pořád ještě surrealismus a začalo se mluvit o existencialismu. Jako to činili surrealisté, také Boudník vydal manifesty nového směru; jeho název byl zřejmě ovlivněn nesprávným jmenováním existencialismu jako „existencialismu“. První manifest datoval Boudník 14. srpna 1948, druhý 15. dubna 1949, kdy ještě chodil na grafickou školu; třetí následoval 20. března 1951. Není snadné formulovat Boudníkovu novou myšlenku a manifesty mohou připadat naivní a zmatené. Ale ta myšlenka vůbec není naivní ani zmatená, jen těžko vyslovitelná. Boudníkovi se totiž podařilo spojit tvůrčí metodu „asociací“, kterou si objevil, se svou zkušeností moderního světa tak, že umění mělo vyvést tento svět z jeho neštěstí.

Samozřejmě radí používat interpretační fantazie, „asociací“.

Rozhlédněte se kolem sebe! Na špinavou zeď, mramor, léta dřeva... co vidíte, je vaše nitro. Nepodceňujte skvrny. Objedte je prstem, překreslete na papír... zmocňujete se svého nitra. (*První manifest*)

Stačí vyznačit či okreslit, co se takto jeví, dokonce jen zahlédnout, a celý viditelný svět se stane obrazem: náhle jím proběhne jako řada výbuchů nová energie, promění viděné ve své silové pole. Bude „filmovým plátnem

o nesčíslném množství napětí a psychologických explozí zhuštěných do nehybné plochy a předvedených v nekonečně krátkém čase.“ (*První a druhý manifest*) „Obrazovností člověka se promění pracovní prostředí v ocelárnách, na staveništích, v lomech atp., v galerii, rovnající se galeriím v běžném slova smyslu.“ Člověk má „možnost proměnit si barevné škály omítek zdí v nejnádhernější obrazárny.“ (*Třetí manifest*) Rozepisuje se o tom:

Zadíval jsem se do omítky a uviděl jsem rozeklané útesy, korálové moře se zpěnými vlnami, báje lodě, tváře plavčků, ztrnulé kormorány a ohnivou duhu. Na bocích lodí se snucovaly pohledům nekonečné řady obrazů. Z leho světa. Bílé prsy dívek soupeřily s bělí kytice uvitě z lilí a rudé růže nabývaly převahu nad růžovými hroty prsů. Poněkud stranou, dotýkající se oprýskaným rámem obrazů předešlých, prolétají se směle konstrukce budoucích staveb. A lidé, předměty, zvířata, podobizny. (*Záznam 26. VII. 1952, cit. A. Hartmann, katalog výstavy v Ústí nad Orlicí, 1973*)

Boudník sám charakterizuje svůj směr jako pokračování surrealismu; odtud je myšlenka, že „každý bude umělcem“. „Věřím, že z vašich řad vyrostou géniové,“ obrací se k lidem okolo sebe, tedy především k lidem v továrnách; Boudník tam cítí bolestně svou osamocenost umělce. Ale chyba není přece na něm, na jeho výjimečnosti, ale prostě na tom, že ostatní sami o sebe nedbají. „Každý z vás bude umělcem, zbaví-li se předsudků; a netečnosti.“ (*Druhý manifest*) Do té podmínkové věty dá se shrnout podstata myšlenky, která Boudníka uchvátila: „zbaví-li se předsudků a netečnosti“. Neboť je to tato netečnost, tato lhostejnost, tento nedostatek představitosti, co je příčinou lidského neštěstí. Jen proto mohou být lidé tak „uroví“ jako letci, kteří ničili Drážďany, nebo jako ti výrostci, kteří utýrali bezmocného psa. Lidé se musí otevřít vůči sobě a každý vůči každému, pochopit sebe i pochopit ostatní: představitostí „zmocňovat se svého nitra a tím je automaticky činit srozu-

mitelným“. (*Druhý manifest*.) Lidská společnost se rozpadá individuální omezeností; je hromaděním sobeckosti a netečnosti. Člověk zapomenul velkých souvislostí, do kterých patří.

Zatím však „stojíme tváří před atomovou dobou“ a člověk se musí ve svém vědomí vyrovnat s tím; musí se stát „explosionalistou“. Ta explozivní síla, kterou fantazie čte znovu svět a nalézá jej znovu živým, což to není táž síla, která ten vesmír drží a nese? Umělec prožívá „setrvačnost pravýbuchu“ (*dopis z 8. XII. 1949, „Dopisy příteli“ v: Bohumil Hrabal, Něžný barbar, strojopis 1973*), kterým se zrodil vesmír; blíží se ve své zkušenosti a svém díle živému jádru světa. Lidské vědomí se stává vědomím kosmickým. Člověk se už neobrací proti ostatním, nýbrž bude „nacházet naplnění ve zmnožování tvarů a duševních hodnot v triliónech a triliónech kubíků vesmírného prostoru.“ (*Druhý manifest*) „Explosionalismus“ je „směr, který povýší každého člena kolektivu na absolutně všemocného člověka.“ (*Tamtéž*)

Boudník myslel intuitivně, ve velkých, málo členěných celcích, analytické myšlení mu bylo cizí. Jeho manifesty jsou proto těžko čitelné; pořádek sdělovaných myšlenek je bez soustavy, chybějí mezi nimi často spojovací články, nedostává se mu slov. Ale byla to velká myšlenka, a Boudníka docela uchvátila.

Je to apoštolát; apoštolát nikoli nového umění, ale nového lidství. Boudník především přesvědčuje lidi, a nimiž pracuje v továrně nebo s nimiž se náhodou sejde. Jeden z dlouholetých Boudníkových přátel, Vladislav Merhaut, v soukromé vzpomínkové publikaci (1976) píše o těch dobách: „Ukazoval spoluzaměstnancům ‚flíčky‘, miniaturní barevné kresby, vyvolával asociace, učil je grafiku.“ Daleko však nezástával v tom svém malém okruhu. Svě působíště rozšířil na „pouliční akce“: vyhledal na ulici zeď s popraskanou a opadlou

omítkou, a kde se mu na ní něco zvláště pěkně jevílo — figura, krajina —, začal obtahovat obrysy, někdy zvýraznil místo rámem nebo paspartou, anebo si postavil malířský stojan a přenášel viděné fantasma na papír; na stojan připíchl ještě manifest svého „explosionalismu“. Lidé se zastavovali, zaujati nezvyklým počínáním; Boudník a někteří jeho přátelé, kteří ho doprovázeli, s nimi navázali dialog; z dialogu bývala hádka, z hloučku se stával malý dav, nezřídka přibíhala policie a Boudník pro tentokrát akci ukončoval. Retrospektivně v dopise z února 1960 Boudník vzpomíná, že v letech 1949 až 1953 takových „pouličních akcí“ podnikl asi sto dvacet; „většinou v Týnské uličce, na Staroměstském náměstí, na Kampě, v Karlově ulici, v podloubí na Malém rynečku, na Uhelném trhu, na Mariánském náměstí, ve Valdštejnské ulici, v Holešovicích a v ulicích Libně.“
(*Texty publikované Antonínem Hartmanem k výstavě Boudníkova díla v Ústí n. Orlicí 1973, str. 4*)

Konečně se snažil rozšířit ideu „explosionalismu“ vytrvalým rozesíláním svých manifestů a dopisů různým osobnostem, redakcím, školám a úřadům, také do Francie. Doprovází je pro ilustraci miniaturními kresbami a akvarely. Je přitom stále zaměstnán. „Dělal jsem v té době osm hodin v továrně, pak jsem dělal akce na ulicích, a teprve večer jsem psal deníky a manifesty, takže jsem spal po dobu asi dvou let maximálně čtyři hodiny,“ vzpomíná Boudník v rozhovoru ve *Výtvarné práci*. „Bydlel jsem v Týnské ulici ve skladišti skleněné vaty — přes vatu jsem měl starý koberec.“

Skandalista? Exhibicionista? Grafoman? Někteří to říkali a někteří i psali. Význam Boudníkův, mínili, je prý v práci pouhých čtyř let, 1957-61. Co jinak činil, to jistě byla leda pošetilost. Ale umění je v moderní době vůbec jenom pošetilostí. Dá se to všelijak zastírat, na příklad tím, že se uměleckým dílům přisuzuje značná peněžní hodnota. Boudník ani to nečinil a své věci jen rozdával, jako by byly bezcenné. Byl unesen nesmírnou mocí umění ve světě, kde pro umění není místa. Je to,

sám si uvědomoval, „jako když jde člověk proti davu, přestrojen za šaška.“ (*Jedna sedmina*, 16. IV. 1952)

Dá se jeho práce alespoň dodatečně začlenit do historické kontinuity? Dosti těžko. Boudník nevycházel z danosti umění a nechtěl v ní zůstat. Formové analýze proto do velké míry uniká. Podle historiků moderního umění je Boudník jedním z těch, kdo objevili lyrickou abstrakci, a jeho „pouliční akce“ jsou velmi ranými příklady akčního umění. Je to pravda a není to pravda. Pokud jde o akční umění, je to pojem tak vágní, že se do něho vejde kdeco, a tedy i ony Boudníkovy akce, usku- tečňované na ulici a nevyústující v žádné hmotné dílo; sám Boudník se však od toho, aby se jeho činnost zahr- novala do pojmu happeningu, ostře distancoval. Měl při tom na mysli pražskou podobu happeningu, ostentativně uplatňující osobu umělcovu, zatímco on sám chtěl na- opak vyprovokovat tvůrčí možnosti ostatních, a to ne- jen pro chvíli této akce. Program „explosionalismu“ nebyl ani programem abstrakce a do značné míry to byl program právě opačný. Boudník objevoval emotivitu abstraktního tvaru i beztvare hmotnosti, a v tom patřil k prvním, kdo uhadoval možnosti lyrické abstrakce; ale zároveň cílem pro něho byla figurativní interpretace. Pa- sivita a aktivita vnímání se mu prolínala; v tom zůstá- val Boudník věren surrealistické tradici.

Stálým doprovodem Boudníkovy „explosionalistické“ epochy byla dosti rozsáhlá činnost literární. Nejsou to už básně jako předtím, ale prozaické texty, ne ne- podobné surrealistickým protokolům života — také Boudník používal si slov k tomu, aby kontroloval, co se v něm samotném jeví a jak tedy jedná. Psal si deníky, které zpracoval v samostatný literární útvar (*Jedna sed- mina*); jak v nich bez rozlišování a hodnocení je vše str- hováno do jednoho proudu, připomínají deníkové knihy Demlovy. Demlovský byl také pokus, který zaznamenal Boudník do citovaného právě deníku ke dni 5. II. 1952, že „seřadil duplikáty dopisů psané strojem od 5. II. 1951 do 3. II. 1952 pod názvem ‚Dopisy‘ (Torzo)“.

V téže době napsal Boudník i několik samostatných próz „Noc“, „Ulice“, „Maškarní ples“ aj. a vydával je ve strojopisu pod názvem *Edice explosionalismu*. (To byl první samizdat u nás.) Jsou to rozšířená deníková vyprávění na způsob některých textů Bretonových. Jeden italský badatel charakterizoval Haška jako plebejského dadaistu. O Boudníkovi by se podobně mohlo říci, že byl plebejský surrealista.

4

Ještě po celou heroickou dobu „explosionalismu“ okolo roku 1950 a po něm Boudník maloval kresby a portréty. Ale cítil, že se mu to přestává dařit. Ke konci *Jedné sedminy* je o tom několik zmínek. „Mám přesnou představivost. Ještě to tak moci nakreslit, co člověk vidí.“ (13. VI. 1952) „To je příšerné. Od 14 hodin do půlnoci pracuji na obraze a nakonec vše zničím.“ (14. VI. 1952) To asi nebyla přechodná malomyslnost, jaká přepadá občas každého tvořícího umělce. Vskutku se v Boudníkovi ztrácela naučená schopnost realistické kresby tvarů v perspektivní projekci a stínové modelaci. Stačí srovnat jeho grafiky s figurálními kompozicemi ještě ze studijních let a cyklus kreseb *Corpus delicti* z roku 1956. (Jeho přátelé vydali výběr z tohoto cyklu roku 1974.) Ony staré věci vykazují dovednost ruky i rozmanitost prostředků, jak je můžeme očekávat od profesionálního výtvarníka. *Corpus delicti* je diletantsky nemotorný: kresba, modelace, kompozice... K tomu ještě symbolika najednou docela banální. A přitom zrovna tehdy už vytváří v nových technikách grafické listy, které jsou divem umělecké jemnosti a vynalézavosti. Je tomu docela tak, jako by objevování a využívání těch nových prostředků a postupů Boudníkovi zároveň znevažovalo prostředků tradičních.

Není to už „explosionalismus“. Boudník přestává tohoto termínu používat. Mluví o „aktivní grafice“. Nicméně její začátek je ještě v „explosionalistické“ experi-

mentaci. Boudník opatřuje v továrně sobě i ostatním příležitost k otiskování různě poškozených plechů, aby vyvolával „explosionalistické“ interpretace. Vladimír Merhaut v citované už publikaci zapisuje Boudníkova slova:

Lidi v továrně používali ke svým grafickým projevům různých znehodnocených plechů duralových, poněvadž si nedovedli představit ty jejich třeba kresbičky na takových odpadových věcech, duralech pomlácených, pošlapaných, zkroucených. Tak jsem přišel na to, že i ten bezprostřední aktivní zásah ze strany života, toho tvůrčího, toho i mimoděčného, na materiál, když se to potom přepíše jakoukoli formou, ať je to film nebo grafika, takže to může vzbudit nové emoce. Začal jsem toho pak používat záměrně a tak vznikla ve čtyřiapadesátém aktivní grafika.

Na to se dá navázat citát z rozhovoru ve *Výtvarné práci*:

A tak jsem zároveň začal používat různých odřezků nebo vypálených želez, a tím jsem začal desku rozrušovat nejdřív pasivně, že jsem sledoval, co ty stopy udělají, a potom jsem to začal řadit do různých kompozic, většinou do kruhů: ty byly pro mě symbol života: hlava, páteř...

Tak nalézal Boudník pro tvorbu svých grafických desek docela novou techniku a novou řeč, jaké grafika dosud vůbec neznala. V tovární hale má nejrozmanitější kovový odpad i drobné součástky, má tu také pneumatické lisy, jimiž je může vtisknout do desky, a autogen, jímž může desku propalovat, a ovšem i dost plechů všelijakých nepravidelných tvarů.

Z této „aktivní grafiky“ se vyvinula koncem padesátých let „strukturální grafika“. Tentokrát, místo aby reliéf vrýval a vtiskoval ostře a přesně do desky, vrství jej na ni z písku, hadříků, nití, provázků do vágních útvarů. Neúnavný Boudník vynalézá ještě jiné techniky, zejména roku 1965 „magnetickou grafiku“, kde obrazec je z železných pilin rozestřených v rychle schnoucím laku a shromažďujících se pohybem magnetu pod deskou.

Desky samy mají svou sochařskou hodnotu reliéfu, a když je otiskuje, barevně a pokaždé jinak, Boudník se stává malířem. Barva tu zdaleka není jenom doprovodem. Křehká a lyrická zpočátku nabývá dramatickosti a expresivity, až v některých tiscích „strukturálních grafik“ kresbu docela potlačí její těžká hmota. Stejně v monotypu z let 1963-64, kreslených štětcem, se Boudník vyjadřuje jen jako malíř.

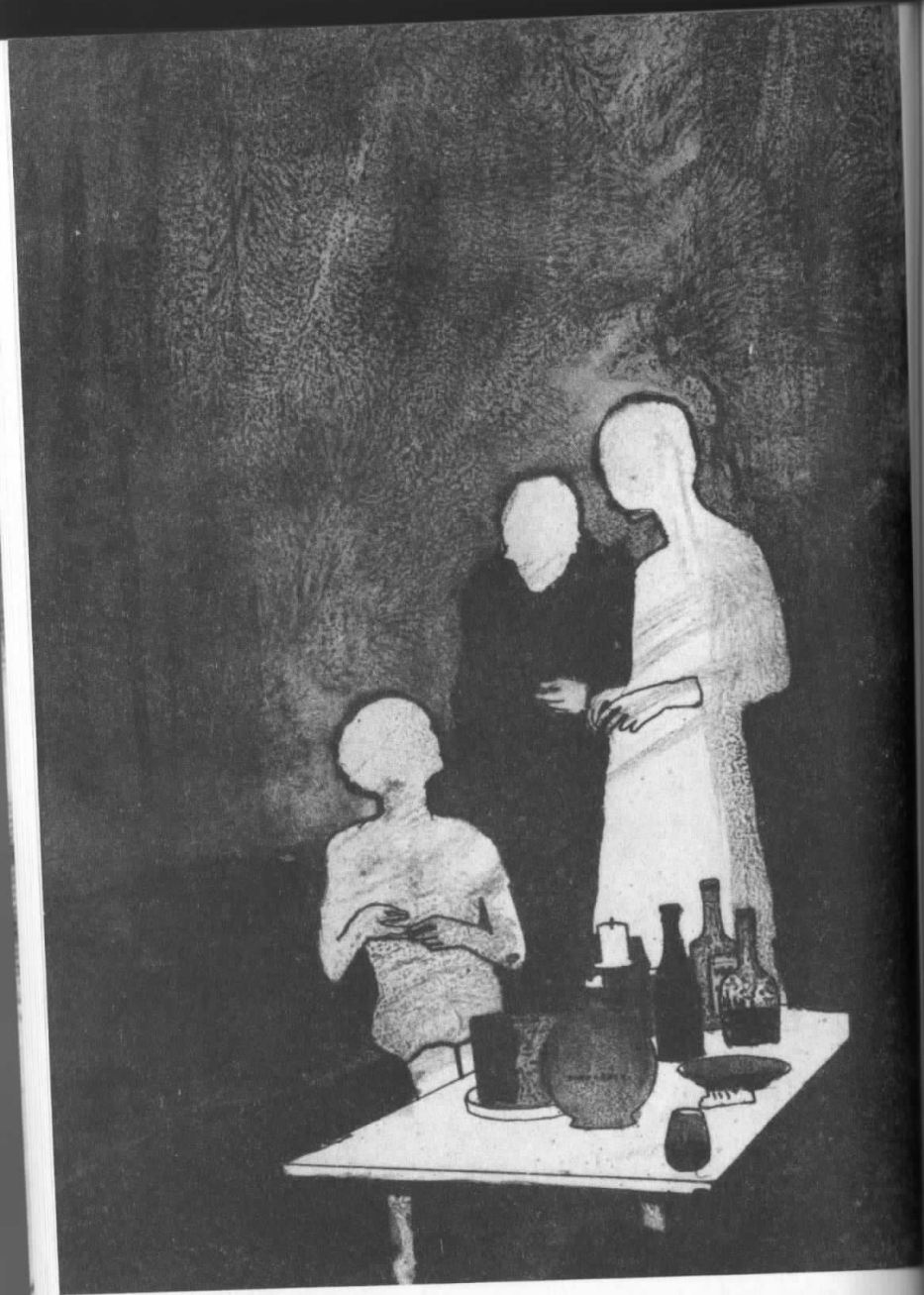
To už není ten zpola surrealistický „explosionismus“: živel abstrakce, který byl již v onom „explosionismu“, pohltil docela nebo téměř docela surrealistickou imaginativnost. Boudník si byl vědom této proměny svého umění.

Počátkem roku 1949 jsme původně tvořili obrazy tak, že jsme se dávali inspirovat skvrnami v omítce na základě myšlenkové asociace k předmětnému přepisu. Vývojem, téhož roku a po mnoha diskusích s lidmi, jsme se snažili vymezit shluk skvrn z estetického hlediska, snažili jsme se zdůraznit tvarovou a barevnou jejich podstatu; až konečně jsme dospěli k obrácenému postupu, kde konkrétní představy a emoce jsme vyjadřovali nezobrazujícím projevem, jehož podstatou byla dynamicky tvořená skvrna. (Dopis z 1. IX. 1958; *Torzo libeňských dopisů*)

Nicméně kontinuita zůstala zachována. V surrealistické inspiraci Boudníkově už byla virtuálně obsazena abstrakce: náhodné techniky, dekalky, sazovky, obrazce získávané rozléváním tušové skvrny... Ale v „explosionismu“ to byla delirantní interpretace skutečnosti, co umělce poutalo; teď je to skutečnost sama, co Boudník svým uměním objevuje: ne už jaká je, ne co může znamenat, ne co se v ní jeví, ale prostě jen to, že se jeví a že je. Tato abstrakce je ve skutečnosti opakem abstrakce. Je intuicí vesmíru v jeho konkrétnosti, teprve se rozlišujícího ve své tvary a tvory — také u Boudníka vystávají bytosti prvotního světa přírody, polorostlinné a polohmyzí. Je to evokace nekonečného bytí světa či bytí v jeho nekonečnosti. Boudníkovi byl celý viditelný svět proudem neustále se přerouzujících útvarů a stačilo



Vladimír Boudník, *Uliční akce*, Praha 1959



Jiří Balcar, *Oslava*, barevná litografie 52,5×33,3, 1968



Ateliér Jiřího Balcara po jeho smrti, foto Dagmar Hochová, 1968

mu se na cokoli zahledět, aby se konvenční podoby rozpadly a z nich vznikaly nové a nové. Tento proud nemůže mít závěru a Boudníkovy grafiky jsou čirými prostory barevného a tvarového jevení, chvilkovými zahlednutími krajin ještě předlidských.

Tak dospěl Boudník k nejvypjatějšímu právě místu moderního umění a dospěl k němu sám. Jeho umění nezačalo ovšem v kulturním vakuu a v těch prvních poválečných letech bylo okolo něho plno duchovního dění, které nezbytně doléhalo i do Boudníkovy uměleckého rozhodování. Odrazilo se to v jeho surrealistickém východisku. Od roku 1948 informace o světovém uměleckém vývoji ustaly. Přesto Boudník intuitivně uhodl aktuálnost abstrakce a stal se jedním z prvních jejích iniciátorů ve světě — vedle francouzských tašistů a amerických abstraktních expresionistů. Sám se dovídal o tomto vývoji teprve někdy od roku 1955.

Boudník byl odtržen i od své vlastní výtvarnické generace v Praze, jejíž budoucí představitelé po skončení války odcházejí na vysoké umělecké školy, zatímco Boudník se spokojuje se střední školou grafickou. První důležité seznámení připraví teprve roku 1950 náhoda, která kladenského brigádníka Boudníka svede v autobusu s jiným kladenským brigádníkem, Bohumilem Hrabalem. Tehdy to ještě dlouho nebyl proslulý spisovatel, ale prostě jen právník bez místa jako mnozí jiní právníci v tom čase. Hrabala uchvátil Boudník svým vášnivým umělectvím; stal se jeho věrným přítelem a asistoval mu také aktivně při jeho „pouličních akcích“ a Boudník mu byl vděčen za vzácné tehdy knihy, které si od něho mohl půjčovat — Joyce a Bretona, Marinettiho a Teiga. Hrabal se pokusil také formulovat v oněch pohnutých dobách stanovisko vůči tehdejšímu politickému dění:

My jsme přece do minulého systému nikdy nepatřili. A prosím... nepatříme ani do toho budoucího. To je náš úděl, na počátku tak těžký a pro některé z nás tak nebezpečný, úděl, který snadno vede k rezignaci, sebeklamu

kompromisům, úděl, který ale také znamená naši naději, naši budoucnost a koneckonců, vzato do důsledku, nesmrtelnost našeho druhu. (*Něžný barbar*)

Přednesl tento „traktát“ ve společnosti, kde byli básník a filozof Bondy-Fišer, výtvarníci Sekal a Medek, Jana Krejcarová a Boudník, a měli jej společně podepsat.

O vystavování umění Boudníkovy druhu nemohlo být ani řeči. Když si měl roku 1959 vybrat odměnu nejlepšího pracovníka v továrně, Boudník si zvolil povolení, aby tam směli udělat výstavu. „Začalo to vzbuzovat zájem, a tak jsem musel výstavu za týden svěřit: jedna kompetentní osoba prohlásila, že to budí pohoršení a odvádí od realismu,“ vzpomenu Boudník v rozhovoru pro *Výtvarnou práci*. Mezi ostatními moderními umělci se Boudník objevil se svými věcmi poprvé roku 1960, kdy ho mladí lidé, kteří studovali teprve na Akademii, pozvali na své dvě neveřejné výstavy, *Konfrontace*, které uspořádali ve svých sklepních ateliérech. Teprve v půli šedesátých let se uvolnil úřední dozor natolik, že Boudník mohl začít s ostatními vystavovat veřejně. To už bylo zřejmé, že ten neznámý dělník z ČKD je jednou z velkých osobností českého umění. Stal se mravním příkladem pro mladší umělce.

Boudník si nezoufal pro útlak a nejásal nad úspěchem. 24. května 1964 psal Hrabalovi:

Četl jsem kousek Literárních novin. Ranila mě mrtvice, jak se většina pisálků odvolává za současné nedostatky na roky 1949-56. Kdo měl potřebu tvořit či navázat kontinuitu, tak šel za věcí. — Copak v současné kritice si neuvědomují, že mimo různých kultů osobností byly i možnosti si vydělat lehce peníze? A já si myslím, že být ona volnost, které se domněle nedostávalo umělecké tvorbě, že by stejně 90 procent výtvarníků a spisovatelů sáhlo raději do otevřeného žlabu a onu volnost by si maximálně dali pod nohy, aby dále dosáhli. (*Torzo libeňských dopisů*)

Mnohé rozhořčovalo, že se jim upíralo místo v uměleckém či literárním světě, ba dokonce, že chtějíce je zís-

kat nebo zachovat, museli se přizpůsobit. Ale Boudník o to místo v uměleckém světě vůbec nestál; a proto zůstal svoboděn.

Já jsem poznal Boudníka poměrně pozdě. Přišel jsem k němu, když jsem roku 1965 chystal výstavu československého umění v Západním Berlíně. Zastihl jsem ho v hluboké a dlouhotrvající krizi; nevěděl si rady, co počít. Jak se ukázalo, byl to bezprostřední následek rozvodového řízení, které prohrál. Nechtěl se vzdát své milované Tekly a její právní zástupce předstoupil s tvrzením, že její manžel není normální. Jako důkaz předložil Boudníkovy grafiky. Soudní znalec pak autoritativně prohlásil, že jsou to vskutku projevy bláznů. Náhodou v téže době jeden psychiatr, dr. P., chystá knihu o výtvarné činnosti choromyslných a jednu kapitolu věnuje pracem Boudníkovým. Nakonec Boudník pochybuje sám o sobě. Není opravdu blázen? A nešťastnou shodou okolností v témž čase uveřejní mladý kritik studii o Boudníkově díle: Boudník je „umělec zakladatelského významu“, který prý předjímal umělecký vývoj, ale prý „k jeho pochopení nebyl intelektuálně připraven“ a teď už jeho grafiky patří jen k průměru současné produkce. Ke všemu je Boudník unaven, a není divu. Jezdí denně hodinu do továrny a hodinu zpátky a dělá tam namáhavou práci v enervujícím prostředí; grafikám věnuje noci. Má nevyčerpatelnou fantazii tvarovou a barevnou a hlavně nesmírně čistou a přesnou výtvarnou inteligenci. Přesto veliká přesnost jeho starých tisků se ztrácí, desky se stírají a nové nevznikají. Svaz výtvarníků, který se tehdy zbavil konzervativního vedení, mu nabídne členství a tím sociální ochranu. Ale Boudník se v životní panice neodvažuje ani podepsat členskou přihlášku.

Nezbylo než vyplnit přihlášku za něho, dát mu ji podepsat a odnést ji na Svaz. Boudník je hned přijat za člena; téměř už jedenačtyřicetiletý dělník je oficiálně

uznán za umělce. Bylo ještě třeba dalšího přesvědčování, než se Boudník rozhodl požádat o pravidelné měsíční stipendium; dostal je, a přece jako váhal, než si o ně řekl, i potom ještě váhal, jestli má opravdu opustit továrnu, a zprvu si vyžádal jen neplacenou dovolenou. Nastoupil ji 1. prosince 1965. Dalo se doufat, že se nyní jeho život upraví. Je uznán a bez nesnáží vystavuje; galerie nakupují jeho věci do svých sbírek; Boudník se dokonce znovu žení, a s bytostí obětavou a chápavou, ostatně také výtvarnicí. Vskutku Boudníkovra tvorba ožívá a zároveň nabývá nové podoby. Je to především cyklus grafik, inspirovaných neurčitými skvrnami Rorschachových testů: ze symetricky otiskovaných desek se rodí temné přízraky — snad černí motýli, snad upíři, snad rozevírající se luna. Zároveň vzniká několik rozměrných a monumentálně cítěných listů, na nichž vystávají abstraktní někdy a někdy figurativní znaky. Po prvotním expresionismu, následném „explosionalismu“ a „pouličních akcích“, po údobí „aktivní grafiky“ a údobí „strukturální grafiky“ vstupuje Boudník do pátého a zdá se vrcholného údobí své tvorby. Ale jsou to podivně znepokojivá díla; je v nich něco hrozivého, jako by se tu hlásil neúprosný osud. V pozdní noci 5. prosince 1968 Vladimír Boudník sám sebe zabíjí. Oběsí se ve svém žižkovském pokojíku. Nedožil se ani pětáctičetilet.

Boudníkovra smrt nebyla reakcí na nějaký konkrétní životní nezdár. Boudník nebyl ostatně nikterak životní slaboch a ke své smrti došel, právě když se jeho životní situace navenek urovnávala. Zdá se však, že co mělo být normalizací, bylo pro Boudníka opakem: jeho umělecké úspěchy, jako počátek nového manželství. „Přes množství výstav, kterých se účastním, mám však tísnivý pocit, že již nemám onu vnitřní sílu jako v těch šestnácti letech, kdy jsem se hnál za vidinou bez ambic, bez nároku na úspěch“, řekl na konci rozhovoru ve *Výtvarné práci*.

V současnosti mne ochromuje přílišná sebekontrola a vědomí kontroly, ať již ze strany kritiky nebo psychiatrů. kZkrátka nejsem už ten „čistý člověk“. Dříve jsem měl sílu

podřídít se i po mnoho let životní disciplíně abych uchránil myšlenku či poznatek před poškozením... (*Dopis A.H. 24. X. 1968, katalog Ústí n. Orli*.)

Tady je snad klíč: ve slově čistý.

Boudník přestává být před sebou „čistý“, když se stal výtvarníkem z profese, když se měl začít svým uměním živit. Vždycky chtěl dělat umění pro ostatní a s ostatními, ale jenom proto a jenom tak, že by je rozdával, a sám sebe rozdával bez úvahy a komukoli. Ale teď se má prodávat. Když je rozdává, možná lidi jeho grafiky zahodí a jemu se vysmějí, ale když je vystaví galerie a koupí muzeum, stanou se najednou ceněným zbožím. Jeho grafiky, to nejsou přece jen umělecké artefakty. To jsou poselství, a třeba to může vypadat jako fráze, nedá se to dobře říci jinak, než že byly pro Boudníka prostředkem jak nabývat, rozšiřovat a sdělovat zkušenost věčného a vesmírného. Proto se potřeboval podřizovat „po mnoho let nepohodlné životní disciplíně“. Umění tu nemá daleko k náboženské praxi. Čím více se však zaplétal do malicherností života, tím více se ocital v nebezpečí, že ztratí svou čistotu, která byla podmínkou i výsledkem této praxe. Člověku, který dovedl setrvávat tak blízko kosmického, tento život nestačil.

Zážitek kosmického byl pro Boudníka krajně konkrétní. Jako je tomu u mnohých umělců, jeho umělecká zkušenost byla zkušeností tělesnou; tvořivost těla, jeho pohlavnost, byla pro něho v podstatě totožná s tvořivostí ducha, s uměním.

Vladimír když tvořil, pracoval zpravidla vysvělečený donaha — *svědčí Hrabal*.

Jednak miloval nahotu a hlavně přistupoval k satynýrce nebo měděné desce zrovna tak jako k milostnému aktu. Postupně se uváděl do erotického, a tedy i tvůrčího vzrušení, rozpočítal si vždycky čas tak, aby mezi rytím a zraňováním matiční desky uplynul ten krásný oblouk, vzepnutý mezi erekcí a ejakulací. Když pracoval se satynýrkou, pomazával grafické listy svým semenem. Viskozi-

ta sexuálního něžného povlaku umazává všechny jeho grafické listy. (*Něžný barbar*)

Rozkoš přitom od počátku znamenala i nebezpečí záhuby; to je to vracející se téma ženy a smrti v jeho prvních grafikách. Stupňování rozkoše znamenalo pro něho stupňování blízkosti absolutna: zároveň stupňování nebezpečí záhuby. Zkoušel to sám na sobě a jeho konec je také takovou zkouškou. Boudník často „vykládal o tom, jak rád se už od grafické školy věší,“ píše zase Hrabal. (*Tamtéž*) Naposled, „dělaje experiment sám na sobě a se sebou, netušil, že provázek utahující jeho hrdlo se utáhne ještě víc... ale lidské ruce tak jako jindy tentokrát na pomoc nepřišly.“ Možná také v posledním okamžiku dal přednost absolutní záhubě před návratem do relativity života: poslední čistotě.

Bohumil Hrabal bydlel svého času dohromady s Boudníkem v Libni v ulici Na hrázi a píše občas, že to bylo „na hrázi věčnosti“. To není jenom slovní hříčka. 5. prosince 1968 se ta hráz Boudníkovi protrhla.

(19. IV. 1984)

Příběh Jiřího Balcara

1

14. února 1956

Vážený pane Chalupecký,

nezlobte se na nás, že Vás obtěžujeme. Byli bychom ale velmi rádi, kdybychom se s Vámi mohli sejít a pohovořit o věcech, které nás zajímají a o kterých, jak se domníváme, byste nám mohl poradit nebo říci mnoho pro nás prospěšného právě Vy.

Obracíme se na Vás, protože už z dřívější doby známe Vaši činnost. Často hovoříme s Jaroslavem Janíkem o otázkách, o kterých bychom chtěli slyšet i Vaše mínění.

Jsmo tři — dva malíři a jeden píše verše. My, malíři, máme slabou naději vystavovat na chodbách u E. F. Buriana a chtěli bychom s Vámi dříve mluvit.

Byli bychom Vám proto vděční, kdybyste nám dal zprávu tento nebo příští týden na adresu: Jiří Balcar, Praha XII, Záhřebská 18, nebo telefonicky na č.: 534-36.

Jiří Balcar

Tak jsme se sešli.

Tehdy jsem už dlouho nepublikoval a s málokým se ještě stýkal. Janík ovšem znal mou adresu. Jeho jméno bylo zároveň heslem. Neboť Jaroslav Janík žil v Kolíně jako poslední z oné skupiny, již sám kdysi nazval „generaci studentského kolínského Klubu mladých“ z konce první světové války: malíř Zdeněk Rykr, fotograf Jaromír Funke, filozof Václav Navrátil... všichni narození okolo 1900 a žádný z nich se nedoživší padesátky — s výjimkou téměř neznámého, ale mezi nimi tak významného Jaroslava Janíka. (Později stejně významného pro vznik „lounské školy“: Sýkora, Linhart, Mrnka...) Všichni byli později i mými přáteli. Teď se tedy z Kolína hlásili další — Jiří Balcar a ještě jeden malíř, kterým byl, jak se ukázalo, Jan Kubíček.

Důvod dopisu byl hlubší než ten kolínský: Skupina

42. Balcara zaujala tematika města přibližně ve stejném smyslu, v jakém zajímala nás kdysi ve Skupině. Ta už neexistovala; ale Balcar se stal sám pro sebe jejím pokračovatelem — a vlastně vždy jím zůstal. Ocítl se tím už tehdy uprostřed své generace v osamoceném postavení. Počátkem padesátých let se zdál pro nejdůležitější z této generace aktuální především surrealismus, ale Skupina, nebo alespoň její jádro, jej už měla za sebou. Pro Balcara nebylo v surrealismu nic přitažlivého. Šlo mu o moderní svět, o jeho podoby a osud.

Nijak se nesnažil, aby se vešel do myšlenkových schémat tehdejší české kritiky. Když *Výtvarné umění* přichystalo roku 1966 pro pražskou konferenci Mezinárodního sdružení umělecké kritiky — AICA — zvláštní dvojčíslo o současném českém a slovenském umění, ukázalo se, že žádný z přispěvatelů — bylo jich jedenáct — ani neuvedl jeho jméno; redakci nezbylo, než aspoň ke konci čísla zařadit reprodukci jedné jeho grafiky.

Když jsme se sešli, bylo Balcarovi šestadvacet. Maturoval v Kolíně, kde jeho prvním a nikdy nezapomenutým učitelem kreslení byl profesor Kutil, na matčino přání chodil rok na pražskou filozofickou fakultu poslouchat dějiny umění, pak odešel na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou — nejprve k Tichému, jehož si velice vážil, po zrušení této školy k Muzikovi; roku 1953 absolvoval. V rozhovoru s Alexejem Kusákem ve *Výtvarné práci* roku 1966 si vzpomene:

Mohli jsme tam tříbit vkus — na písmu, na úpravě knihy — a to lze aplikovat jinde, dá to určitý systém, s kterým se může pracovat i při výstavbě obrazu. Já jsem ovšem byl špatný žák, velice špatný žák. Pan profesor nebyl spokojen. Kromě toho se mnou studovala řada výborných žáků — dovedli a dovedou dodnes perfektně udělat písmo, upravit knížku. To mě vždy deprimovalo.

Ta nejistota byla pro Balcara charakteristická a setkáme se s ní na těchto stránkách ještě několikrát. Často říkal, že kdo nemá pochyby, nemůže být moderním umělcem. Muzikův „špatný žák“ debutoval plakáty a úpravami

knih a celý život zůstal skvělým afišistou a knižním výtvarníkem. Měl svrchovaný vkus a mimořádnou invenci. Nadto cítil plakát i knihu jako kus inventáře moderního světa, v jeho velkých souvislostech.

Z umění volného prvně vystavil v lednu 1956 s hosty Hollara tři litografické portréty. Ale potom na výstavách Máje, na další výstavě Hollara, na brněnské výstavě mladých i na dvou výstavách grafické skupiny G v letech 1957-58 a na začátku roku 1959 jsou to už jedna témata: *Ulice*, vinohradská *Ludmila*, *Jiráskův most*, *Nábřeží*, *Náměstí*, *Záhřebská ulice*, *Měsíc nad řekou*. V březnu 1959 instaluje vlastní výstavu v tehdejší pavilónu Purkyně na Příkopěch. O úvod jsme poprosili mého starého přítele Václava Bartovského. Vystihl dobře charakter těchto expresivních a expresionistických obrazů, budovaných na radikálně zjednodušené kostře černé kresby, uvnitř které svítí hluboké barevné tóny jako na vitrážích polovice třináctého století:

Od samých začátků všechno v něm směřuje k výrazu. Obrazy ulic výmluvně navozují, jak důležitou je pro něj vnější skutečnost. Rozhodujícím činitelem je vnitřní zření námětu, který pod rozhořelou barevností a nesmlouvavou kresbou nabývá povahy až vizionářské.

Mezi obrazy se nyní objevovaly také podoby lidí: *Chodci*, *U stolu*, *Hlava*. Zpočátku je za těmi obrazy Munch. Vrcholnou realizací je ženský akt, udělaný už jen ze zářící barevné hmoty. Vznikl až po výstavě a nebyl ani později vystaven.

2

Zatím se přihodilo v Balcarově tvorbě něco důležitějšího. Tento nedatovaný dopis je někdy z prosince 1957. Je psán tužkou a mnoho škrtán, prepisován a opraven:

Namaloval jsem osm nebo devět věcí. Nejistě a s váháním jsem zrušil černé čáry a hele — barvy se najednou rozjas-

nily, nesou teď význam samy o sobě, nekolorují jenom a obrazy se od sebe liší nejen námětem, ale celým barevným ustrojením a náladou. (Tím nechci říct, že jsou dobré.) A udělal jsem tuto zkušenost a zdá se mi, že tyto obrazy (proti předešlým) se stávají více světem pro sebe a ze sebe. Skutečnost už nenapodobují, ale vytvářejí. To se mi ovšem jenom zdá, přesvědčen o tom dosud nejsem. Potřebuju stále vyjít z reality, ať už potom dojdou k abstrakci sebeabstraktnější. Původní úmysl a konečný výsledek spolu nakonec nesouvisí, nebo jenom volně. Mohlo by se to jmenovat jakkoliv — Václavské náměstí nebo Kompozice, Ulice nebo Kompozice II. Má tedy vůbec smysl brát jako výchozí bod skutečnost? Snad i to se někdy dozvím. Zatím, ať je souvislost mezi obrazem a skutečností sebevzdálenější, potřebuji ji tam mít. Co bude dál, uvidíme.

Na výstavě byly už první doklady této tendence, z nich dva obrazy byly malovány laky s použitím drip-pingu: *Kompozice a Blížíme se k městu*. Původní malířovu myšlenku zde zřejmě začínal překrývat vliv abstraktního expresionismu Pollockova. Kritika Balcara už dávno podezírala z abstraktivismu, tentokrát vypukla bouře:

Odporný abstraktivistický brak, kýčovitá plátna polévaná samoučelně rozličnými barvami bez ladu a skladu. Příslušná komise SČSVU navštívila Balcarovu výstavu až na závěr a vyslovila nad výběrem děl alespoň svůj údiv.

Balcar se velice zajímal o takovéto texty, byly mu příkladem absurdit moderního světa. Zatím šel dál svou cestou. Obrazy se dekolorují, stupňuje se význam struktury, modelované napřed malířským šepsem. Plochy se prázdní, na temných polích se vznášejí zneklidňující abstraktní tvary. Na některých obrazech se rýsuje tvar lidské postavy. Za tímto experimentováním byla potřeba dostat se od vizuálního vztahu ke skutečnosti ke vztahu hlubšímu. Umělci nešlo ani dříve o pouhé podoby viděného, znepokojoval ho význam tohoto moderního světa; ale expresionistická deformace mu nemohla stačit. Ve své abstrakci hledal Balcar jinou cestu k realitě.

Po své výstavě roku 1958 mohl Balcar vystavovat málo. Z jeho samostatných výstav roku 1962 i 1963 sešlo. Zúčastnil se jen malým souborem grafik v lednu 1961 pražské výstavy mladých grafiků v Uměleckoprůmyslovém muzeu („jde patrně jen o módní vzor a ješitnost,“ psalo se o Balcarovi) a větším v létě 1963 kafrkovské výstavy v Památníku národního písemnictví; jeden obraz měl na výstavě Alšovy jihočeské galerie roku 1962, soubor teprve na jaře 1964 na známé výstavě označené šifrou *D* v Nové síni, a o rok později na výstavě *Obraz a písmo* ve Špálově galerii. Když však roku 1966 sestavoval pro Špálovu galerii svou samostatnou výstavu a chtěl na ní podat přehled práce od roku 1958, v katalogu už ani neuvedl abstraktní obrazy a reprezentoval svou práci až do roku 1965 jenom grafikami. (Několika abstraktními obrazy doplnil výstavu teprve dodatečně.)

Psal jsem k této výstavě úvod a vzpomínám, jak se Balcar bránil, abych se nerozepisoval o tom, jak vznikly jeho první písmové grafiky v roce 1959: *Dekrety*. Jenom výsledek rozhoduje, říkal, a soukromé osudy, které jsou v jeho pozadí, nemají význam. Přel jsem se; připadalo mi důležité, že tyto grafiky, z výtvarného hlediska pouhými estetickými artefakty, příspěvkem k nové „západní kaligrafii“, jak je hodnotil Pierre Restany, nýbrž především bezprostředním reflexem osudů člověka v tomto světě. *Dekrety*, jež začal tehdy Balcar rýt do desek, jsou totiž fikcemi dekretů, přidělujících byt. Jako tolik jiných lidí tehdy, Balcar byt těžce postrádal: žil se ženou i s dětmi-dvojčaty v jednom podnájemním pokoji, a uvědomoval si, jak je moderní svět podivně rozpolcen. Z jedné strany konkrétní existence světa, lidských osudů a prací, svět, kde se taky lidé milují a rodí děti; z druhé strany svět abstraktních šifer, plánů, výpočtů, předpisů, zákazů a příkazů, který odtržen od vší hmotné a tělesné skutečnosti dál jen sám ze sebe a pro sebe vede svou

upíří existenci. Odtud pak vznikly ony grafiky s dlouhými nečitelnými texty, nesmyslnými výpočty, nesrozumitelnými plány, tištěné nadto ještě v zrcadlovém obraze. Z grafik pak přenášel Balcar tyto elementy i na velká plátna: ze stínů se noří osamocená písmena, nejasná znamení, čmáranice, kaligrafie, číslice, šmouhy; nakonec jsou obrazy téměř prázdné, pouhé temné plochy se záblesky světla.

3

Ale Balcar nikterak nepropadl těžkomyslnosti. Ludmila Vachtová ho pěkně charakterizovala v úvodu své stati ve *Výtvarném umění* z roku 1967:

Má vkus, šarm a životní styl. Je příjemný společník, vůbec ne snob. S těmi, kdo jsou mimo hru, dovede strávit hodiny, aniž dojde na věci tak soukromé, jako je umění. Je obyčejný, totiž normální. Nemanifestuje svou profesi výtvarníka. Zatímco jiní se brání proti konvenci konvencí ještě tužší, nebo pokusem o občasnou démonickou revoltu, má Balcar způsob obrany dost nevidaný: permanentní nedospělost. Proto si může dovolit být spontánní a důvěřivý. Nebo lehkomyšlný. Měkkost jen zdánlivá. Jde o intelektuální typ, který se dovede držet drápkem, když jde o podstatné.

Byl rád v tomto moderním světě. Hokejové turnaje, módu, šestidenní závody, filmy a šlágry, striptýzové kabarety, auta, všechno prožíval s nenasytou radostí. Měl rád své děti, rád byl mezi lidmi, rád pil, rád miloval, rád cestoval. Cestoval mnoho; byl v Paříži, v Moskvě, ve Varšavě, stal se členem souboru Černého divadla a projel s ním Rakousko, Západní Německo, Západní Berlín, Bulharsko. Americká kritička Dora Ashtonová mu zaplatila stipendium na mezinárodní letní seminář výtvarníků, který uspořádala roku 1964 Farleigh Dickinson University v Madisonu nedaleko New Yorku; tak se dostal i za oceán. Tady je pár úryvků z dopisů, které mi odtamtud poslal:

... Je tu jeden Číňan, ale on to není Číňan, ale Američan, dva Američani, kteří jsou opravdoví Američani, jeden Francouz, jeden Argentinec, který žije teď v N. Yorku, a já, pravý Čech. Budím zde malou senzaci, protože takové exoty jako Číňani, Japonci a Eskymáci nikoho nezajímají, zato pravého Čecha viděl málokdo. Tím méně Čecha zcela čerstvého a malujícího. Musím se stále někomu představovat, což je zde obřad; napřed řeknu, jak se jmenuju, odkud jsem (město a země) a jakým jazykem mluvím. Když mi nerozumějí, zeptají se ještě jednou, a což je neobdivuhodnější, pamatují si potom, jak se jmenuju, a představují mě dalším svým známým, já se opět ukloním, mile usměju a řeknu, jak se jmenuju. (...) Absolvoval jsem za tento týden tři party. Doufám, že jsem nás reprezentoval po všech stránkách dobře. Vydržím dost. Zbývá mi tedy málo volného času a v tom čase je nutno něco udělat, protože, jak se mi zdá, mohlo by to něco znamenat. (...) Děláám to, co vždycky, v poněkud větším vydání. S jistou opatrností mohu konstatovat, že se to liší i tady.

... Jsem teď v New Yorku ve čtvrti, která je jedna z posledních typických čtvrtí N.Y. Ulice, kde bydlím, je neobyčejně špinavá, obydlená směsicí Portorikánů, černochoů a ortodoxních židů s pejzy a širokými klobouky v Cadillacu. Deset minut odsud je černošská čtvrť a hned za ní čtvrť italská, všechny s obchody, novinami a kostely všech těch národností a náboženství, mezi tím tržnice, krámký s laciným zbožím, nóbl restaurace, putyky, ulice Bowery se spícími opilci, bankou a obrovským zlatnictvím, odpadky a vyleštěné pouliční hydranty, obchody jenom s kravatami, klobouky, cukrovím z celého světa, svatými obrázky, obchody jenom s mosazným zbožím po celé délce ulice, obchody se vším možným a pod tím vším další město utvořené z několika systémů podzemních drah, ve kterých se nevyzná ani rodilý Newyorčan a jejichž nepoznatelnost je tajemná jako nepoznatelnost úradků božích. Úsilí vyznat se v newyorské podzemní dráze se vyrovná úsilí hrdinů Kafkových románů. Nezpívají zde ptáčky boží, ale houkačky policejních a hasičských vozů a soudruzi hasiči z *vedlejšího* baráku vyjíždějí co chvíli s ohromným elánem a rámusem ke každé hořící cigaretě. Bohužel se právě i tak vracejí. Pokud vám není

jednadvacet, neprodají vám ani nepodají alkohol. V neděli do jedné hodiny odpoledne se neprodává ani pivo. Avšak každé dítě si může koupit asi 2500 knih o souložení na nejrůznější způsob, třeba i ve skupině, o pohlavních úchylkách nejfantastičtějších druhů, vše sepsáno a vyloženo velmi vážně a seriózně. Právě odpoledne jsem viděl ohromnou věc — past, kde na jeden špek lze chytit čtyři myši najednou.

... mám pocit, že bych se za chvíli ocitl v duševním vzduchoprázdnu. Těším se na okamžik, kdy budu mluvit s někým, kdo bude rozumět nejen slovům, které říkám, ale hlavně smyslu těch slov. Někdy si připadám velmi podivně. Často vlastní vinou. Zvykli jsme si a zvykli jsme si nepřemýšlet o některých věcech a potom, jak stále tvrdím, řadu věcí nelze z této perspektivy vysvětlit vůbec. (...) Jsem z toho někdy unavený, někdy smutný. Ačkoliv mi nic neschází, je to stav velmi nepříjemný a jsou z něho jenom dvě východiska. A tak pojedou domů.

4

Nové věci, které udělal po své americké cestě, vystavil Balcar v květnu příštího roku na akrošázi různých autorů ve Špálově galerii. Byly to kresby tužkou a černou i barevnou tuší, mnohdy akvarelové a hlavně kombinované s obtisky; rozvěšeny v menší zadní místnosti v přízemí galerie, vytvořily tam samostatnou výstavku. Nezapomenu na překvapující dojem z ní. Amerika neznamenal pro Balcara, že by byly na něj zapůsobily vlivy nového amerického umění, ať bylo tehdy právě v jakkoli imponantním rozvinu. Amerika mu přinesla vnitřní svobodu. Balcar definitivně našel sám sebe.

Moderní umění má v sobě pořád sklon tvářit se uče-necky a zasvěcenecky; ale tady najednou byl soubor věcí, které patřily k našemu obyčejnému světu; nelíčené, bezprostřední, bez pretencí být takové či onaké, ba dokonce plné humoru. Vracely se tu nápisy, ale tentokrát to byly popletené texty, které někdy začínaly jakž takž srozumitelně, ale rychle ztrácely smysl i čitelnost; text „Pane Šmékál s tím Mrázem je Kříž“ (Šmejkal, Mráz

a Kříž byli mladí kritici) vystřídala jinde slova „Všichni stojí za“, vedle pětník zpodobení frotáží, k němu šipka od škrtnutého slova „ZLATO“ a pokračování textu: „i tohle“; zase nárysy nějakých plánů, ale vedle toho lidské tváře a postavy. Jako většina textů a jejich úryvků, i tyto postavy byly citáty: byly obtiskovány z obrázkových magazínů. Citáty ovšem zase zma-tenými: obtisky byly vadné a neúplné a Balcar do nich ještě dál zasahoval, přeškrtoval je, popisoval, rozmazával, smýval.

Soubor dostal název *PLQRB* — nevyslovitelný a nesmyslný sled písmen na jednom z těch listů. Vlastním námětem kreseb byla opět absurdita naší civilizace, jak tomu bylo už v *Dekretech* a *Labyrintech* let 1959-64. Americký pobyt dal však Balcarovi jednu velkou zkušenost navíc: našel tuto absurditu uvnitř nejpypjatější skvělosti, okázalosti, výkonnosti a bohatství moderního světa. Byla to, dalo by se říci, skvělá absurdita. Nejprve směšná; ale postupem času hrůzná.

Jedna z nejnepříjemnějších věcí za hranicemi — čteme v citovaném už rozhovoru — je pro mne to, že nikdy nevím, s kým vlastně mluvím. Nevím, kam kdo patří, co reprezentuje, co má za sebou. Je to jedna ze základních situací, které jsou námětem mých obrazů. Vztahy mezi lidmi, ten zvláštní pocit, kdy pozorujete toho druhého a zároveň pozorujete sám sebe, jak pozorujete a sám jste pozorován, jak se jevíte tomu druhému a jak on myslí, že se mu jevíte, tohle bloudění, tápání a zrcadlení lidských vztahů a osudů mne vždycky velmi zajímalo.

Z kreseb *PLQRB* se vyvinula v příštích letech dlouhá řada grafik — akvatint, suchých jehel, leptů, měkkých krytů, jejich kombinací, litografií černých i barevných; na samém konci života začal Balcar experimentovat se screenprintem. Grafiky opět vznikaly z obtisků ilustrací velkých magazínů. Nebyly pro něj objektivním dokumentem naší civilizace; nýbrž — podobně jak tomu bylo kdysi v *Dekretech* — měnily se mu v ilustrace jeho života vlastního, v soukromý deník. Mezi předlohou a je-

ji interpretaci se otevírala propast. Z elegantních společenských fotografií a módních snímků vystávaly přízraky; lidé se měnili v černé stíny, jejich postavy začmárány, z tváří zbývá pouhý obrys nebo se zkruslují v měkkýšovitě masky. Prostor zeje prázdnotou; nesrozumitelné grafické symboly překrývají scény. Je to svět samoty a úzkosti; svět před katastrofou. Naše civilizace je bludištěm bez východu, náš život nikam nevede; lidé se nemají o čem dorozumět; jsou si vnějšími předměty a civilizace, v níž žijí, se pro ně stává bezcennou. Balcarova cesta vede do hlubin noci.

5

Balcar neměl rád, když jej počítali k popartistům. Říká to také v citovaném rozhovoru:

Velice mne rozčiluje, když se o mně píše v souvislosti s popartem. (...) Když jdete v Americe v noci po ulici, tak si nasbíráte materiál na celoživotní popartní dílo, protože tam každý vyhodí, co nepotřebuje: ledničky, televizory, hračky, kočárky... Popart je určité — ne jediné — vyjádření americké skutečnosti. (...) Pro mne bylo setkání s popartem impulsem k návratu k tomu, kde jsem kdysi začínal, k městům a figurám, lidským situacím, prostě tam, kde jsou lidské vztahy a osudy. (...) Kdo na mne nejvíc zapůsobil z amerického umění? Segal, Dine a potom obrazy Angličana Bacona v amerických sbírkách.

Segal, Dine, Bacon: společné je jim téma nepoznání, ztráta smyslu. Všichni citují ze skutečnosti — Segal modeluje na živých lidech. Dine umísťuje do obrazu běžné průmyslové výrobky, Bacon vychází z fotografií nebo z reprodukcí těchto materiálů mimo jejich konvenční význam a zasahuje do nich takovým způsobem, že podobou věcí i lidí ztrácejí smysl, který jim obvykle přiřkládáme. Napětí, které v obraze či soše takto vzniká, je neřešitelné. Dokument není přehodnocen, nýbrž znehodnocen, proti původnímu významu nestojí význam nový. Zůstává obojí: citovaná předloha ve svém původním významu i její znesmyslnění.

To je i princip Balcarův v obrazech z let 1957-58 viděná skutečnost se pasívně podrobovala malířovým záměrům, stávala se záminkou k malířskému vyslovení, až zanikla v malířské abstrakci. Tentokrát je situace složitější. Předmětem není sama viděná skutečnost, nýbrž její zpodobení a zvýznamnění v oblasti popkultury magazínů; tato skutečnost se konfrontuje se svým znesmyslněním. Rozpor se postupem času otevírá stále více. Co bylo jen veselým znevažováním, stává se tragickým prohlédáním. Nic tu není jistého, původní význam ani jeho zpochybnění. Umění už není nadřazeno ostatním lidským hodnocením. Jistotu, kterou nelze najít v jistotě o řádu a významu skutečnosti, nelze najít ani v nejistotě o ní. Obojí, tato skutečnost i naše pochybnosti, jsou z téhož světa, a obojí jsou stejně zdánými, stejně přízraky.

Balcar přijímal sebe, jaký byl, přijímal život, jaký mu byl dán, přijímal svět, do kterého se narodil. Ale stál vždy trochu opodál všeho toho. Mnohdy se tomu smál, někdy se toho děsil, ale obávám se, že mu svět a život nikdy nepřipadaly docela skutečné. Za smyslem i nesmyslem světa a života zahlédl ještě něco třetího, co není smyslem ani nesmyslem. Z tohoto divného podzření dělal také své umění. Umění nezačíná nikde ve skutečnosti, jak ji žijeme, nýbrž přichází k ní, aby ji osvětlilo, aby ji vyvedlo z jejích temných rozpaků. Tak je umění nějakým rozpomínáním; a také smutek v Balcarově umění není smutkem zoufalým, nýbrž smutkem teskným. Je to Proustovo gesto v *Čase znova nalezeném*. Tento pomíjivý svět je ve své přítomnosti i ve své pomíjivosti znamením čehosi, co v něm není: jeho jistota spočívá v jeho nejistotě, jeho skutečnost v jeho neskutečnosti. Bartovský měl pravdu, když psal kdysi o Balcarovi jako o vizionáři.

Z této nesvětlosti bralo světské umění Balcarovo svůj řád, svou jasnost, svou intelektualitu. Proto také si našlo své vlastní místo v kontextu umění světového.

Balcar měl mnoho úspěchu a nezdíka dříve a více v cizině než doma. Vystavoval v mnoha zemích; své vlastní výstavy měl v Západním Berlíně, ve Vídni, v Kie-lu, ve Stuttgartu a další následovaly po smrti: v Paříži, v Miláně, v New Yorku, v Chicagu. Restany, Ashtonová, Ohff o něm psali. Jeho grafiky i obrazy jsou rozptý-leny po celém světě. Přese všechno nebyl spokojen. Chtěl malovat. Od roku 1959 byla základnou jeho práce grafi-ka, a od roku 1965 téměř výhradním polem činnosti. Na výstavě v roce 1966 měl vedle 70 grafických listů — z nichž 14 bylo barevných — jen 9 olejů, a i ty zůstá-valy převážně ve stupnici šedí. Roku 1968 vystavil na akrošáži ve Špálově galerii pětidílný cyklus *Nestydy*; vznikl opět podle předloh z magazínů a laky, jimiž jej namaloval, jim daly velmi živou barevnou stupnici. Ne-byly však myšleny tolik jako obrazy, nýbrž spíše jako studie pro zamýšlené screenprinty. Obrazy chtěl Balcar dělat jinak. Pomýšlel na figurativní malbu pomocí šab-lon, kreslených přímo podle stínů lidí, a přistoupil už k prvním pokusům; připravil si také neobvykle rozměr-ná plátna a chtěl před ně do prostoru stavět figury v ži-votní velikosti vyřezané z překližky opět podle stínů. *Zástupy stínů*.

To bylo roku 1968. V létě byl v Kadani, kde pracoval soustředěně na nových grafikách; když je dokončil, vrátil se 28. srpna ve svém voze do Prahy. Bylo to dva dny po jeho devětatřicátých narozeninách. Krátce po šesté hodině toho dne jel s jedním kolínským přítelem Chotkovou silnicí dolů do města.

V uvedené dobu řídil Jiří Balcar osobní automobil AM-90-50 v Praze 1, Chotkovou ulicí směrem na Klárov nepřiměřenou rychlostí, narazil po vyjetí z pravotočivé zatáčky do vleku el. dráhy a odtud ještě přejel celou šíří vozovky a narazil do betonového zábradlí.

Tak je to v policejním raportu. Jiřího Balcara odvezli v bezvědomí s rozbitou hlavou do nemocnice Pod Petří-

nem; téže noci zemřel. Přítel, který jel s ním, byl jen lehce zraněn.

(24. XI. 1970)

Příběh Jiřího Koláře

1

Setkal jsem se s Jiřím Kolářem v druhém roce poslední války. Přijel do Prahy s útlým rukopisem souboru veršů za básníkem Františkem Halasem, který tehdy redigoval v nakladatelství Václava Petra knihovničku debutů, *První knížky*. František se Kolářových veršů hned ujal a nadto se pokusil Koláře, který žil v provincii a v Praze nikoho neznal, uvést do literární společnosti. Ale mladí pražští básníci nechtěli s novým příchozím nic mít. Byl docela jiný než oni; zdál se jim primitivem. Halase to velmi mrzelo. Vždyť sám také byl původem proletář. Přišel tedy za mnou: nechtěl bych se s Kolářem seznámit aspoň já?

Brzy jsme se u Halase sešli a dali se rovnou všichni tři do sestavování Kolářovy první sbírky. Název jí dal Halas: *Křestný list*. Kolář byl tehdy plachý a nevýmluvný hoch a plachá a nevýmluvná byla i jeho poezie — na pohled útržky vět, tříšť slov:

Zpropadeně Meluzíno
Ty ještě nemáš večeri a já mám schůzku s kukuřičným polem

Dalo mi klíček od komůrky
Uvař rychle nějakou hvězdu
Poklidím lipám

Ale co hned překvapilo, byl zvláštní charakter Kolářovy řeči. Nebyla to ani řeč literatury, ani řeč hovorová. Využívala obyčejné řeči obyčejných lidí, která ještě není ustálena a vymezena normami řeči literární; zatímco se však obvykle této řeči používá uvnitř řeči literární jako kontrastu, v Kolářově debutu tato řeč byla východiskem básně. Lidová řeč zaujala Koláře tím, že se stále vymyká funkci pouhého sdělovacího prostředku: je zároveň a nadto předmětem neustávající jazykové hry, která rozrušujíc vnější podobu řeči, oživuje její struktury a ucho-



Jiří Kolář, *Ztroskotancova báseň*, koláž-asambláž 40×30, 1968



Jiří Kolář, *Autoportrét*, muchláž barevné reprodukce 29,3×24,7,
1980

vává ji plastickou, aby ji mohla vracet do souvislosti se skutečností a životem.

Proč se ukázala Kolářovi lidová řeč tak cenná, nebyla tedy pouhá její neliterárnost. Jeho poezie není udělána z lidové řeči, jaká je. Kolář vyzvojuje z ní metodu, jíž používá k novému cíli. Neboť je-li tato řeč stále a zúmyslně nepřesná a neustálená, je to proto, že za ní zůstává stejně neustálená skutečnost, velký prostor života věčně proměnlivého, nevypočitatelného a nevyčerpatelného. A na tomto velkém prostoru Kolářovi záleželo; řeč, jíž používal, byla k tomu, aby mohl do něho vstoupit a vynést z něho báseň.

Je to velmi zvláštní poezie, k níž takto Kolář ve své první knížce došel. Básně skrývají důmyslnou konstrukci; například úryvek, citovaný svrchu, je vlastně sestaven způsobem jakéhosi „cut-up“ tak, že levou částí verše jsou (neúplné) hovorové věty a pravou tvoří kusy přírodní scenérie. Výsledkem takového spojování nespojitého jsou významové posuny, které ničí původní smysl slov. Někde ještě tento smysl lze konstruovat, ale jindy sémantická manipulace jde tak daleko, že se už básně do běžné sdělovací řeči přeložit nedá:

V kolébkách jež kuckaly by ještě chvojí
A ptáci brousili si dláta hrdýlek
Na mramor nebes když červánky se bojí
Honem honem hvězdy učí květomluvě

Tady už i syntax je nenapravitelně rozlámána a čtenáři nezůstává žádná možnost, jak se vymknout z uzavřeného a svěstojného mikrokosmu básně. Je to nebezpečné počínání a moderní poezie tímto způsobem mnohokrát došla k nesrozumitelnosti a nesdělitelnosti. Co zachraňuje tyto Kolářovy básně, je asi pevnost jejich vnitřní konstrukce sémantické i fonetické. Významu i zvuku slov je tu použito jako hodnot absolutní hudby; nebo jinak řečeno, je to znovuzrození řeči z onoho velikého prostoru, který je za ní. Uživalo se v oněch letech jako technického termínu výrazu „básnická evidence“ a k těm-

to básním by se hodil plně; když pak po letech nazval Kolář své první abstraktní skladby „evidentní poezií“, vrátil se jiným způsobem k těmto básním svého debutu.

2

Není ani mnoho divu na tom, že nebylo ochoty knížku tak nezvyklou přijmout do české literatury, tím spíš, že s ní najednou přicházel kdosi zcela neznámý, a dokonce vůbec ne literát, nýbrž dělník. Svě místo však Kolář rychle našel mezi stejně mladými výtvarníky, kteří v oněch válečných letech, pár málo měsíců po vydání Kolářova debutu, se začali pravidelně scházet a nakonec se stali známí jako Skupina 42. Bylo to pět malířů, sochař, fotograf, dva teoretici — jedním z nich dnešní autor této studie — a Kolář, který dost dlouho zůstal mezi námi jediným básníkem. Jádrem této skupiny prošlo v počátku třicátých let surrealismem a estetika Skupiny 42 byla tím poznamenána. Zůstávala nám cizí bizarnost, které surrealismus v pozdních svých údobích propadal; ale důležitý byl pro nás básnický vztah surrealismu k modernímu světu, jak jsme jej nalézali v mnohých textech Bretonových nebo v Aragonově *Pařížském sedláku*. Dalo by se říci, že Skupina 42 chtěla tímto způsobem nalézt souvislost mezi osudy moderního umění a osudy moderního světa; učinit moderní civilizaci součástí moderní poezie a tedy i tuto poezii součástí moderní civilizace. Především pak chtěli toto své úsilí postavit proti akademismu, kterému moderní umění již tehdy propadalo.

K vytvoření této estetiky Skupiny 42 přispěl tehdy Kolář podstatným dílem. Jeho lidská i básnická zkušenost měla své základy v nejkonkrétnější realitě moderního světa. Týden co týden přijížděl Kolář na schůzky Skupiny z chmurného hornického města nedaleko Prahy, Kladna; a bylo to v tomto proletářském městě, kde, sám proletář, prožil své dětství a mládí. Syn pekaře a švadleny, od dětství pomáhal svému otci za ranní tmy v pe-

kárně; písmenka ho sice už tehdy lákala, chtěl se vyučit sazečem, ale byla hospodářská krize, v tiskárně nepřijímali, vzal si ho tedy do učení truhlář, který bydlel naproti přes chodbu; po vyučení místo ztratil a od té doby žil většinou z podpor v nezaměstnanosti — flink na rozích ulic a po hospodách Kladna, který se k práci dostal jen příležitostně. I celá rodina zůstala věrna svému proletářskému údělu: jedna sestra je dělnicí, druhá si vzala truhláře, bratr je číšník. V jednom zápise svého deníkového *Roku ve dnech 1947* Kolář sám vypočítává s údivem, kudy ho život vedl.

Kolik jsem měl zaměstnání? V sedmi letech jsem začal jako pekařský pomocník, potom jsem na výdělek česal ovoce, šlapal zeli, sbíral tenisové míčky, učil se truhlářem, psal indiánky a detektivky, byl nezaměstnaným, přidavačem na stavbách, redaktorem, sluhou, flákačem, kanalizačním dělníkem, poskokem, pomáhal jsem na polích a v lese, tahal káru, truhlářil, závozníčil, nádeničil u bagru, betonařil, tesařil, byl jsem hlídačem, číšníkem, spisovatelem, ošetřovatelem, mládežníkem, přicmrndával jsem v řeznictví, v holírně, v redakcích, byl jsem kolpoltérem, řečníkem, vedl jsem týdeník, redakci nakladatelství a píše básně.

Ale aby psal básně, musel si Jiří Kolář objevit v tom docela jiném světě, v kterém žil, existenci umění a poezie. Matčina sestra si kdysi opisovala do sešitů básně; mladý truhlářský učeň si v nich čítal a nad nimi jej napadlo, že asi musí existovat i nějací básníci současní; šel do knihkupectví a tam mu prodali novou knížku veršů Jaroslava Seiferta. Brzo potom, vypráví, došel k rozhodující zkušenosti — bylo mu šestnáct, když se mu v městské knihovně na Kladně dostal do ruky český překlad Marinettiho *Les mots en liberté*.

Marinetti uvedl Koláře na cestu moderní poezie a dal první základ jeho tvůrčí metodě. Proletářské mládí mu dalo míru, již mohl vždy bezpečně měřit hodnotu života, řeči, literatury, umění. Chránilo jej proti jedům moderního umění — proti snobismu, lehkomyšlnosti, snad-

nosti. Chudí lidé znají cenu věcí; nedostávají nic zadarmo, a co mají, to má pro ně přesnou hodnotu — získali to za tolik a tolik hodin či dnů námahy a života. Také pro Jiřího Koláře zůstalo umění především poctivou prací — prací se slovy, prací s věcmi. Bere poezii stejně vážně jako život; a život stejně vážně jako poezii. Futurismus a potom surrealismus mu otevřely cestu ke všem svobodám a dobrodružstvím. Ale při nich si zachoval Kolář vždy pevný řád chudoby: znalost ceny, kterou má skutečnost a kterou má lidské dílo v ní.

Od těch kladenských počátků vede k dnešnímu Kolářovi cesta dlouhá a složitá. Je na ní především setkání se surrealismem; surrealistická introverze zůstala Kolářovi cizí, ale rád vzal ze surrealismu podnět ke kolážím. Dvanáct jich vystavil roku 1937 na chodbách pražského avantgardního divadla E. F. Buriana. Zachovala se z nich jediná, kterou mi v počátcích našeho přátelství věnoval. Ani tato koláž, jako to bude platit i o těch, které bude dělat později, není surrealistického typu. Nejde v ní o snovou fantastiku, spíše by se dalo říci, že tu Kolář aplikoval metodu plošného rozvíjení osvobozených slov.

Ale mezi těmito a dnešními Kolářovými kolážemi měla uplynout desetiletí.

3

Snad právě prostředí Skupiny 42, kde se Kolář ocitl mezi školenými výtvarníky, mu vzalo odvahu pokračovat ve výtvarné činnosti. Ve Skupině byl Kolář jen básníkem a obě jeho knihy, které během té doby vznikly, *Ódy a variace* (datovány léto 1941 — léto 1944) a *Limb a jiné básně* (srpen 1944 — únor 1945), jsou knihami-manifesty skupinové estetiky. První z nich je také věnována „Přátelům ze Skupiny 42“ a její literární půdorys je nadto dosti dobře vystižen mottý jejich čtyř oddílů, jejichž autory jsou Henry Miller, James Joyce, T. S. Eliot a Franz Kafka. Scenérií je výlučně město a aktéry městští lidé; slyšíme úryvky jejich hovorů, doví-

dáme se příběhy jejich lásek, manželství, nevěr, v dělnických bytech o pokoji a kuchyni ženy umývají nádobí, za okny kaváren čekají dívky, opilci se vracejí pozdě večer domů: tisíce hlasů lidských osudů se zdvíhá městem, mísí se a slévá v novém ústrojenství básně. Novým materiálům odpovídá nová manipulace s nimi. Text není už budován z jednotlivých slov a zlomků vět, nýbrž z velkých slovesných mas, názorná metafora nastupuje na místo metonymických významových posunů, promyšlené slovní konstrukce vystřídá volný verš, básně stěsnávané dřív na minimální plochy narůstají do rozměrných pásem, kompozice se řídí principy, převzatými z hudby, a vede k složitým textům kantátového charakteru. V *Ódách a variacích* báseň ústí do romantické deklamace. Závěrečná podvojná báseň *Ód a variací*, „Noc dne“ a „Den noci“, rozepsaná na 27 stran, vrcholí v antifónách mezi Hlasy žen a Hlasy Mužů a Nocí, volajících na sebe přes vesmírné propasti; kniha *Limb a jiné básně* se uzavírá čtyřvětou „symfonií“ „Krev ve vodu“ s finálem opět v tragické Noci:

Mračna bijí černými křídly (loupeží
Černými?) do rozrušených stromů, větve
Padají na hřmící řeku, vláčející
Paže usekané noci (kdesi v horách
Usekané), ó tisícíruká Noc, Noc,
Aby den byl bezruký? Běda, tisíckrát!

Ale nejdál Kolář dospívá v básních, kde místo onoho barokního schématu polárních protikladů se scéna shrnuje do polydimenzionálního prostoru a romantickou deklamací vystřídává složitá hra významů. V básni „Večer“ (v *Limbu*), stěsnané do úsečného oktosylabického blankversu, se obrazy mihotají v mnohonásobném zrcadlení: do obrazu muže se ženou, připravujících v řeznické dílně jelítka, se prolíná obraz dětí, které na dvorku našly chcíplou kočku, a dál obraz růžové večerní oblohy:

Děti štouchnají klacíčky
Do kočky, plničky červů
Růžových a živých, živých
Nesmírně, večer se sklání,
Růžový a živý; snubní
Prsten občas zableskne tou
Růžovou, žena si zpívá

V druhé variantě přesouvá autor materiál do sdružené rýmovaných čtyřverší a posunuje zároveň smysl básně, takže dusná scéna v dílně plné masa a páry dostává erotický akcent:

Pojď budeme
Si hrát na rty na ňadra pojď budeme...

Kolář zároveň obnovuje v těchto básních sylabický verš, obvyklý v české poezii středověké, ale od té doby dávno zapomenutý; jeho báseň tím dospěla strohé a monumentální pevnosti.

4

Text *Limbu a jiných básní* končí s koncem války. Pro Koláře tím skončila i nesnadná léta: brzy po vydání *Křestného listu*, kdy pracoval opět jako truhlář, ztratil v dílně na hoblovce jeden článek palce pravé ruky, pak ho okupační úřady poslaly na těžkou práci při stavbě železniční vlečky a nedostal se z ní, dokud se nepodařilo podplatit vedoucího na pracovním úřadě souborem obrazů, který k tomu účelu sebrali mezi sebou malíři ve Skupině 42; zbytek války točil Kolář pivo u jednoho známého v kladenské hospodě.

Na válku Kolář nikdy nezapomněl. Ale teď se jako všichni vrhá do nového života pln naděje. První jeho reakcí byla knížka *Sedm kantát*, napsaná v prvních dvou měsících míru. Básník Noci a Bolesti se obrací na „čisté a prosté“ Mládí:

dlouho nebude třeba vynalézati novou Smrt,
nebude dlouho třeba vynalézati novou Bolest,
ale zato lásku.

Chvíli vede na Kladně organizaci mládeže, pak se stěhuje do Prahy, aby se věnoval už jen literatuře. Rychle za sebou vydává *Sedm kantát*, *Limbu i Ódy a variace*, stává se redaktorem v novém nakladatelství a brzy tam začíná řídit týdeník *Lidovou kulturu*. Z neznámého kladenského proletáře je v jedenatřiceti letech jeden z předních představitelů své literární generace.

Počátkem roku 1946 se Kolář znovu soustřeďuje ke psaní. Dává si úkol: napsat každý den jednu báseň a jeden prozaický text. Výsledkem jsou dvě knihy, básnické *Dny v roce* a prozaické *Roky v dnech*. Je to výbor; básní bylo 72. Nepokračují ve velkolepých inscenacích válečných knížek. Vracejí se k prosté řeči, malým uzavřeným formám, přízvuknému verši a všednímu životu vlastnímu i okolnímu.

Zachytit alespoň několik okamžiků nezkreslených, nevymyšlených a všedních, několik okamžiků věčné řeči každodenního života,

zaznamenává si v *Rocích...* Kolář ví, že život je dál těžký a temný, ale klade proti němu jemnost řeči, jako by doufal, že báseň by mohla vyhojit svět; věří nebo chce věřit, že lidské násilnictví pomine a člověk

tyranství
této krůpěje z dechu vesmíru
změní v nekonečný zpěv.

Ale brzy padají na Kolářovy stránky stíny. V *Ódách a variacích* i v *Limbu a jiných básních* lidské příhody se ještě měřily velikostí vesmíru a obyčejné životy neznámých lidí se dopínaly tragické velikosti. Ale „sny dobojovaly a odtáhly“ a dnešní člověk nestojí ani o to, aby žil svůj život. Brání se,

aby jeho povinnosti
nebyla ani jeho svoboda

a když se básník ptá lidí, jak se jim žije

většina se smála
a mluvila o ztraceném životě

jako o ztracené peněženke,
jež byla prázdná.

Poslední báseň je datována 15. února. Slunce svobody,
přiznává si Kolář,

zašlo

pravděpodobně do konce tohoto století

a všechna naděje mizí do nedohledné dálky.

5

Udělat si přehled o další Kolářově literární práci není snadné. Dál pořád zasahovala cenzura. *Dny v roce*, vydané roku 1947, zůstaly na léta poslední jeho známou knížkou. *Roky v dnech* byly sice dvakrát vysázeny, ale nikdy vytištěny. Další, *Očitý svědek* z roku 1949 a *Prométheova játra* z r. 1950, byly s dvacetiletým zpožděním vytištěny, ale nedostaly se do prodeje. (Podobný osud měla i monografie Miroslava Lamače, věnovaná výtvarnému dílu Jiřího Koláře. Vyšla jen německy.) Z knih, vzniklých v letech 1954-57, *Černé lyry*, *Návodů k upotřebením*, *Marsyase*, *Z pozůstalosti pana A.*, *Vršovického Ezopa* a *Černé suity*, vyšel pod názvem *Vršovický Ezop* teprve roku 1966 tenký výběr. S podobným zpožděním vyšla roku 1968 knížka *Nový Epikét*. Ve svůj čas dostal se do knihkupectví jenom básnický esej *Mistr Sun o básnickém umění* (1957). Připravené vydání *Básní ticha* (1959-61) se neuskutečnilo, části z nich vyšly jako malé soukromé tisky; přehled si o nich lze učinit z německé Kolářovy antologie *Das sprechende Bild* (1971). *Návod k upotřebením* (původní název: *Nedokončená*) z roku 1965 vyšel roku 1969.

První z těchto knih, *Očitý svědek*, je opět deníkem, tentokrát psaným od února do prosince 1949 a střídajícím prózu i verše. Verše zůstávají ve skicách a prozaické záznamy jsou chmurnými záznamy beznaděje. Disciplína deníku přestává pomáhat; ani když píše, nemůže už básník najít pod nohama pevnou půdu. Zapisuje si

základní pocit:

v noci mne cosi probudilo: vzdát se všeho, co dělám, co žiji, celého osudu — cosi nevyhovitelného, jako by nová vrstva země se vedrala na místo té, na které jsem dosud stál, chtěl žít a nést tu špetku zloby.

Je najednou ztracen mezi lidmi, s kterými se nemůže dohovorit, a událostmi, které jej jen děsí.

Podobám se rozpůlenému červu,
jemuž nastrčili bláto,
aby se měl kde svíjet, kde neskončit,

píše; a deník uzavírá:

je čas, kdy většina kořistí, kde se dá a co se dá, kdy jsi k smíchu nebo mrva, neučiníš-li tak, kdy stačí slepě kývat hlavou a papouškovat poučení (...). Každá oběť, jak říkali staří, na oltář spravedlnosti, poctivosti a svobody je marná, bláznovsky marná.

Problém není mravní, ale v podstatě básnický. Ztratilo se to, co Kolář nazývá ve svých záznamech „svobodou“ a „vědomím osudovosti“, jež jsou za každým životem a z kterých všechno konání čerpá svůj důvod a sílu; ztratila se ona vnitřní dimenze skutečnosti, onen prostor, který nalézal Kolář ve své první knížce za proudem řeči a potom ve velikých prostorách mezi lidskou zemí a hvězdným nebem a ještě více v nekonečných zrcadleních polydimenzionálních básnických mikrokosmů. Kolářovi zbývají jen holá fakta. Dívá se okolo sebe: vycházejí knihy, vystavují se obrazy, ale co je to komu platné? K poezii Koláře nepřivedla ctižádost, aby se uplatnil v literárním světě — tam, odkud přicházel, tento svět neměl význam. Věnoval-li se literatuře, bylo to proto, aby lépe obsáhl onu „osudovost“, onu „svobodu“, která činí člověka „ukřížovaným a vzkříšeným“ najednou. Teď se mu však život mění v amorfní bídu; pasivní záznam a rétorické formy nahrazují básnický čin; není náhodou, že deník vrcholí popisy strašidelných snů.

Zápisy od ledna do prosince 1950 jsou v příští knize,

Prométheových játrech. Je to zase dokument hluboké sklíčenosti.

Nemám už opravdu žádnou naději
Nevím kde bych ji vzal
A také mi ji nemá kdo dát
A přeci bych chtěl pracovat
Psát

Jeden z nejzajímavějších záznamů patří schůzi Svazu spisovatelů, kde Kolář poslouchá, jak jeden mocný tehdy kritik ho charakterizuje: „literární zrůda, kosmopolitická hyena, duševně vyšinutý, parazit literatury“ atd., atd. Ostatně už před půldruhým rokem si mohl přečíst článek jednoho mladého kritika ve vlivném týdeníku: jeho poezie je podivínstvím, tmářstvím, sadismem, hysterií, Kolář „stal se tlumočnickem nálad odstavené reakce.“

Ale *Prométheova játra* jsou už pokusem vzepřít se. Deník je tentokrát rámován rozsáhlými básnickými skladbami, které mají společný podtitul „Rod Genorův“. Navazují na metodu obou válečných Kolářových knížek, hlavně aplikací principů hudební kompozice. První z těchto skladeb je lineární vyprávění, formálně vlastně veršovaná povídka, ale v dalších se struktura textu komplikuje. Slovesný materiál se dostává do pohybu, vyprávění se přerušuje a roztrhává, jeho kusy vstupují do sebe, mísí se, zaměňují, s dějem se matou i osoby, monolog ženy se vrací jako monolog muže, útržek cizího hovoru se převrací v příběh vyprávěčův; osoby ztrácejí identitu, neznámé bytosti beze jmen a tváří recitují, mumlají, drmolí a křičí jedna přes druhou svá vyznání. Texty připomínají útrapný sen, zmatený, přeházený, nesmyslný, dusivý, v kterém člověk ztrácí lidskou podobu:

Napřed sumec, slizký, jak strom květy
ověšený parazity, potom
pelikán s uraženým zobákem
pak mříž a hořící keř, nakonec
červ, zuřivě se snažící vtěsnat
do škvír mezi prkny podlahy;

marně, Smrti, marně, červ s psí hlavou,
slizící krev proudící potůčkem
pod ratličí nohy almary...

Literární typ Jiřího Koláře se nedá snadno zařadit; jeho lyrická reflexe je spojena s mimořádnou schopností evokace cizích osudů a jeho texty se stále pohybují na hranicích mezi lyrikou, epikou a dramatem. Tak je tomu i zde: báseň svou strukturou je vnitřním lyrickým monologem, ale v tomto monologu se ozývají cizí hlasy, jako by se básník stával médiem, skrze něž promlouvají životy ostatních lidí, jeho společnost, jeho doba. Ale tentokrát se tato Kolářova schopnost znát, chápat, spoluprožívat a evokovat cizí osudy stává spíše útlakem, pod nímž básník klesá, než silou, z níž by měl tvořit. Všecky příběhy jsou stlačeny do jedné roviny nesmyslnosti a ubohosti; veliký prostor svobody, který byl tak příznačný pro dřívější Kolářovu poezii, je ztracen.

6

Roku 1953 se průklepy „Rodu Genorova“ našly při domovní prohlídce u jednoho literárního historika. Byla to doba, kdy vrcholila stalinská perzekuční mánie; průklepy byly interpretovány jako ilegální protistátní letáky a Kolář byl zatčen.

Nerad o tom mluví. „1953 jsem byl zavřen, ale brzy zase propuštěn,“ napsal lakonicky v několikařádkové biografii (1968). Devět měsíců byl ve vyšetřovací vazbě, nakonec právě na devět měsíců ho odsoudili, vyšetřovací vazbu mu započítali do trestu a pustili domů. „Byl to pro mne rozhodující kus života,“ dodává Kolář. Proč?

Kolář si tehdy, zdá se, uvědomil nerovnost boje mezi poezií a dějinami. Přijal podmínky, které naše dějiny chtějí poezii ukládat, usiloval učinit ji co možná výmluvnou, přesvědčivou, útočnou, účinnou. Ale poezie se mu zato měnila v deklamaci, rétoriku, literaturu; už nebyla tou velkou jistotou, již mu byla kdysi, přestávala být čistou pravdou, přestávala být poezií. Neboť poezie

nemůže nic na tomto světě dobýt. Naopak, poezie, umění, mají samy dobýt něco pro tento svět: ukázat jeho hotovost znovu jako nehotovost, uvolnit jej ze sevření faktů, otevřít mu prostor do svobody, vybidnout znova k životu. Teď však právě tento prostor svobody Kolář ztrácel. Slova sama mu zatarasovala cestu k poezii, a tím více, v čím mohutnějších masách jich používal. Vězela příliš hluboko v tomto hotovém světě a jej sama s touto hotovostí svazovala. Jakou cestou se však měl brát, básník, odkázaný osudně na řeč?

Jako by se chtěl alespoň zčásti zbavit přítěže rétoriky, snaží se Kolář v nejbližších letech svou poezii odlehčit. Většina veršů z let 1954 až 1957, jež shrnul do knihy *Vršovický Ezop*, je daleka od těžkomyslnosti a konstruovanosti *Prométheových jater*: ozývají se tu intonace dětských říkadel a lidové poezie, mnohé verše jsou psány z čiré radosti fabulační, jiné jsou variacemi na staré Kolářovo téma lidové frazeologie. Ale pod veselým říkáním „Návodů k upotřebení“ se skrývá znepokojivé zamýšlení nad smyslem poezie a „Česká suita“, vnějšně jen formální manipulace s hotovými literárními materiály, je suitou dokumentů z literární martyrologie a nepochybně příměrem Kolářova osudu vlastního. V Kolářově poezii opět narůstá neklid. Výsledkem je trojice knih, vzniklá na konci tohoto údobí: *Mistr Sun o básnickém umění*, *Nový Epiktet* a *Černá lyra*.

Všechny tyto knihy byly napsány v letech 1956 a 1957. *Mistr Sun* vyšel roku 1957 s autorovým připomenutím, že je první částí trilogie: *Nový Epiktet* však následoval teprve po jedenácti letech; dva roky dříve vyšel výběr z *Černé lyry*, ale jen jako část knihy *Vršovický Ezop*. Tím čtenáři souvislost těchto tří knih zcela unikla a s ní i klíč k nim.

Výlučným tématem *Mistra Suna* a *Nového Epikteta* je estetika poezie, sdělovaná formou rapsodického volného verše.

Poezie — panství života a smrti —
je největší statek člověka

začíná *Mistr Sun* a obě knihy opět a opět deklarují vznešenost básníkova údělu a jeho povinnost obětovat se mu. Svým maximalismem připomíná tu Kolář Nietzscheho nebo ještě přesněji českého filozofa, praktického mystika a básníka divokých vizí Ladislava Klímu:

Toto je zákon básnického umění:
Stát pevně na vlastních nohách
Zatímco se všichni navzájem podpírají
Jít cestou kterou se nikdo neodvážil dál
Být neomylně jiný než druzí
Vnukat závist a strach
Být nezranitelný

Jan Grossman ve své monografické studii (1964) už upozornil, že v *Mistru Sunovi* vystupuje Kolář jako sebevědomý klasicista. V *Novém Epiktetu* je to ještě zřejmější; Kolář tu přísně kárá básníka-anarchistu:

Nikdy nepřistoupíš k ničemu s rozvahou a rozhledem
Nýbrž s hravou nevázaností a nazdařbůh

Posledním důsledkem tohoto nového Kolářova postoje je aristokratismus. Dav je mu nyní „výrazem všednosti a násilí“; básník nechť přijme za svůj osud poezii a plní její zákony, ale pokud jde o „obyčejného člověka“, tomu Kolář prikazuje: „nepleť se do čeho ti nic není.“

Jak mohl Kolář, tento romantik a plebejec (opět Grossmanova charakteristika), dospět k takovému aristokratickému klasicismu? Smysl obou jeho estetických traktátů pochopíme teprve, čteme-li je dohromady s *Černou lyrou*, s níž původně tvořily jeden celek. V doslovu k *Vršovickému Ezopovi*, kde je otištěn také výběr z *Černé lyry*, upozorňuje Kolář, že motem této knihy byl původně citát z Whitmana: „Největší zázrak je v tom, jak může být člověk podlý“ a že „celá sbírka měla být dějinami lidské podlosti“. Nejdůležitější doklady této lidské podlosti nalézal Kolář v současnosti: v koncentračních táborech a hromadném vraždění druhé světové války.

Černá lyra se tedy vůbec nepokouší naplnovat estetické požadavky *Mistra Suna* a *Nového Epikteta*. Poezie podle estetiky těchto knih je „volnost a blaženost“, ale za podmínky, že se báseň nebude snažit o „cokoli jiného mimo poezii“, neboť poezie „nechodí stejnou cestou s ničím“; proto také, tvrdí zde Kolář,

Básníka neznepokojují lidé nebo věci
Nýbrž verše

Ale *Černá lyra* je věnována právě osudům lidí a celého našeho současného světa a vůbec ne děláním veršů: Kolář tady bere autentické dokumenty a zdůrazňuje jejich monumentální realitu jen tím, že je převádí do reliéfní plastičnosti volných veršů. Estetika *Suna* a *Epikteta* je estetikou povýtce neuskutečnitelnou. Je to estetika nedostupného absolutna poezie, vyzvání „volnosti a blaženosti“, která je sice podstatnou daností vnitřní básnické zkušenosti, ale pro kterou jako by ve vnějším světě nikde nebylo místa. Propast mezi světem a poezií se zdá už nezaplňitelná.

Mistr Sun, *Nový Epiktet* a *Černá lyra* jsou ve svém souhrnu poslední etapou procesu deziluze, který začal ve *Dnech v roce*; definitivním jejím výrazem jsou naposled dvě divadelní skladby z let 1958 až 1961, *Chléb náš ve zdejší* (s podtitulem *Jáma — Komédie prázdná omylů*) a *Mor v Athénách* (s „předehrou“ *Světlo světa*). Napůl dramatizovaná poezie a napůl pantomima s výraznou účastí inscenačních prvků, které už prozrazují fantomatickým zrcadlem světa, který ztratil všechnen řád a smysl a hroutí se do zkázy. Bezmocnému básníkovi zbývá jen zoufalství.

Kolář byl dávno přitahován k neslovesným druhům umění, k výtvarnictví a k hudbě. Zajímalo ho, že v těchto uměních na rozdíl od literatury rozhoduje forma: táž kytara se objevuje v mnoha kubistických zátiších a je to proměna klasických hudebních struktur, co tvoří dodekafonickou hudbu, a nikoli nové city nebo myšlenky.

Závěrečná část *Limbu a jiných básní*, zmíněná už „symfonietta“ „Krev ve vodu“, je vskutku vytvořena podle hudební osnovy; není-li jisto, zda Poe vskutku svého Havrana napsal podle napřed uváženého plánu či zda jeho líčení je jen fikcí, tedy pokud jde o Koláře, nalézám ve své korespondenci jeho dopis, datovaný 2. února 1945, kde napřed vypisuje formální zásady, podle nichž se právě rozhodl tuto báseň sestavit — počet částí, jejich rozsah, jejich vnitřní členění, druh a délku veršů jednotlivých částí a tematické souvislosti mezi těmito částmi. Obsah básně je pak těmto formálním rozhodnutím podřízen. Barokní téměř manipulace s masami slovesného materiálu v „Rodu Genorově“ byla posledním důsledkem tohoto poučení z hudební kompozice. Když se však Kolář vrátil více než po deseti letech znovu o pomoc k hudbě, načerpal z ní poučení docela jiného druhu.

Bylo to v polovici padesátých let, kdy se Kolář seznamuje — díky přátelství s jedním z nejvýznamnějších hudebníků té doby v Praze, Janem Rychlíkem — s hudbou konkrétní a s Webernem. Cítí už, že principy, jichž se dosud držel, ho vedou do slepé uličky, a tuší východisko v nových možnostech, jež mu ukazuje tato hudba. Dostává se znovu blízko k oněm „osvobozeným slovům“, které ho kdysi uvedly do moderní poezie, ale jejich hlučná výbušnost je pro něho nepřijatelná. Autor *Mistra Suna* a *Nového Epikteta* usiluje i tady o řád; obnouvající se zájem o výtvarnictví jej přivádí do blízkosti Apollinairových kaligramů; ale rozhodující se nakonec ukáže pokus o aplikaci principů hudby Webernovy. „Dám se do poezie jako Webern do hudby,“ říká si rovnou; znamená to rozbití gramatické formy, minimalizaci prostředků, využití prázdna. Tím se dostává Kolář do orbity Mallarméa a jeho *Vrhu kostek*. K poezii zcela zbavené obsahu zbývá Kolářovi už jen krok. Učiní jej v posledních dnech roku 1961.

V *Rocích v dnech* zaznamenává Kolář větu z jednoho svého dávného dopisu: „Poezie zůstala daleko za malíř-

stvím, o hudbě nemluvě.“ Kolářovým úsilím celých těch čtyřicátých a padesátých let proniká potřeba s tímto zastáváním se vypořádat. Moderní umění chce rozhodně překonat formy naší civilizace, ale kontinuita této civilizace je právě daleko více v jejích teoriích než v její praxi: čili v jejích slovech. Tak nejvlastnější materiál poezie svazuje současného básníka s tím, co má opustit. Moderní poezie se má zbavit slov; „volnost a blaženost“ poezie je až za nimi. Jako kdysi Rimbaud, Mallarmé, italští futuristé, ruští budětljané a naposled dadaisté, také Kolář musel rozvrátit bariéru slov.

„Dostal jsem se k tomu, oč jsem usiloval od dávných let — osvobodil se od jazyka,“ říká sám Kolář (rozhovor s Vladimírem Burdou, 1968). První byly abstraktní básně psané psacím strojem — kompozice složené jen z písmenek, číslic či interpunkčních znamének a z prázdného místa kolem nich a mezi nimi. Kolář je nazýval „básněmi ticha“, „bezobsažnými básněmi“, „evidentní poezií“ a připsal je památce Malevičově. Potom přišly bezeslovné rukopisy, „analfabetogramy“ a „cvokogramy“ podle Kolářovy terminologie, tedy texty psané primitivem, který ještě neumí psát, nebo bláznem, který už neumí psát. Poslední variantou této abstraktní poezie byly koláže typografických prvků: „destruované básně“ a „punktuální básně“. Bezpředmětné skladby na psacím stroji jsou z nich asi nejbásničtější. Zdá se, že nás činí přítomny onomu okamžiku bezobsažného ještě napětí, z kterého má báseň právě vzniknout.

Kolář zdůrazňuje rozdíl mezi vizuální poezií futuristů a jejich následovníků, a svou poezií „evidentní“. Vizuální poezie pořád se opírá o slovo, a kdo ji čte, musí rozumět psanému jazyku. Apollinairovy kaligramy jsou klasickou poezií srovnanou do obrazců; Bretonovy poèmes-objets ilustrují opět slova. Ale „evidentní poezie“, říká Kolář, už slov nepotřebuje; obrací se na čtenářovo vnímání bez jejich prostřednictví. Kolář se tu vymkl úplně z tradiční poezie. Inspirován hudbou, ocitl se na pomezí výtvarnictví.

Do oblasti výtvarnictví se dostal Kolář již v předválečných letech; nevznikly tehdy jenom zmíněné koláže, ale Kolář vzpomíná, že zkoušel i kreslit a malovat. Současně s prvními známkami krize slovního vyjadřování po roce 1948, jak se zračí v *Očitém svědku* a *Prométheových játrech*, vrací se i Kolářovy pokusy o výtvarnou činnost. Zprvu jde o obrazové analogie básně: v roce 1949 hledá obrazový materiál, do kterého by mohl převést verš po verši jednu svou báseň, takže by ji čtenář již nečetl, nýbrž vnímal by ji ze sledu těchto obrazových citací. O něco později zkouší použít obrazového materiálu přímo jako materiálu básnického. Nejprve jsou to jakési obrazové rýmy, kde klade vedle sebe dvě nebo i více různých fotografií a reprodukcí, které však ve svém tématu nebo vizuálním uspořádání mají něco společného; potom jakási obrazová vyprávění, kde skládá k sobě různorodý obrazový materiál tak, že vzniká dějové pásmo. „Herci byli vytrženi ze svého vlastního příběhu, na chvíli vystupují v určité roli, ale pak je nahradí jiní,“ charakterizuje je Lamač v Kolářově monografii (1968): těmito slovy by se mohla popsat i metoda některých pasáží „Rodu Genorova“, které vznikaly současně.

Poslední pokusy nazval Kolář „konfrontážemi“ a „reportážemi“. Názvy samy napovídají, že vzpomínal na metodu koláže; ale jak bylo zřejmé už na oněch kolážích z roku 1938, nemohl navázat na nic z toho, co se zatím v koláži udělalo. Problém nebyl ve výtvarné dovednosti, nýbrž ve způsobu myšlení. Kolář není výtvarník v tom smyslu, že by myslel v plochách, barvách a tvarech. Cítil to velmi jasně a přes všechnu svou potřebu neslovesného vyjádření nepokusil se tehdy ani o klasickou koláž, třeba by se to mohlo zdát tak snadné. Raději zůstával dál v mezích literatury. Nemohl zatím nic než svůj starý zájem o lidovou řeč a její zvláštní

charakter rozšiřovat o „městský folklór“, ikonický materiál z ilustrovaných časopisů dob jeho dětství.

Teprve ono neverbální psaní, k němuž dospěl na počátku šedesátých let, mu ukázalo cestu, jíž se mohl definitivně dostat mimo slovesné vyjádření. Prvním výsledkem jsou práce, které vznikaly v letech 1962 a 1963; možno je situovat někde mezi Bretonovy poèmes-objets a asambláže Cornelloy. Jsou to zase analogie textů, ale nikoli v tom smyslu, že by používaly svých materiálů tím symbolickým způsobem, jaký je vlastní jazyku; Kolář tady už mohl těžit ze svého objevu neverbálního psaní a používat předmětů, z nichž tyto obrazové texty sestavoval, způsobem daleko svobodnějším. Nejsou organizovány způsobem výtvarného díla. Bývají to zauzlované provazy buď samy nebo s vevázanými předměty jako žiletkami nebo klíči; jindy tu visí vedle sebe množství nejrůznějších drobných předmětů; jindy jsou to útržky tkanin, nesoucí na sobě místy abstraktní znaky. Ale vždy jsou tyto významové prvky seřazeny jeden za druhým na kusu provázku, tedy lineárním způsobem, jako by šlo o nějaký šifrovaný text. Někdy rozmisťuje Kolář drobné předměty rovnou na ploše, jindy je dokonce uspořádává do podoby básně s nadpisem, s několika různě dlouhými verši a s podpisem na konec. Kolář také tyto způsoby nazývá „básněmi“ a mluví pak o „uzlových básních“, „žiletkových“, „předmětových“ atd.

Konotace významové jsou tu samozřejmě dále přítomny, ale nikoli tak, že by dané materiály měly pevnou zástupnou hodnotu, fungující uvnitř hotového systému; uplatňují se bezprostředně a mimo jakýkoli systém svou hmotnou a smyslovou přítomností. Jejich význam se přitom ukazuje tím intenzivnější, čím je oproti slovním významům rozptýlenější, neurčitější, méně ohraničený. Výměnou za slova získává tu tedy Kolář materiál daleko plastičtější a výmluvnější a není divu, že od té chvíle už literaturu definitivně opouští.

Co tu z literatury zůstává, je to, že při chápání těchto „básní“ nevycházíme, jako je tomu u děl výtvarných,

z celku, nýbrž že je musíme prohlížet postupně, že je „čteme“. Jenom okrajově se dostával Kolář tehdy až do vlastní oblasti výtvarného umění: jako některé „cvokogramy“ byly už abstraktními kresbami a některé kompozice vytvářené na psacím stroji malými abstraktními obrazy, tak „stratifie“, vzniklé šikmým prořezáváním vrstev různobarevných papírů, nalepených na sebe, jsou abstraktními barevnými skladbami; udělal tehdy dokonce několik koláží klasického dadaisticko-surrealistického typu. Ale to byla jen krátká vybočení. Koláře přitahovaly jiné možnosti.

9

Kompozice z let 1962-63 zůstaly v Kolářově díle epizodou; ať jakkoli jsou to práce pozoruhodné, na další Kolářovu tvorbu neměly vliv. Jeho další dílo se téměř výlučně udává v technice koláže. Začal s ní roku 1958, kdy se jeho přítel vrátil z bruselské světové výstavy: odtud se dostaly do Prahy první souvislé a autentické zprávy o tehdejší vývoji světového umění a také Kolář se dověděl, co se vlastně děje. To byl podnět, aby se zaujal možnostmi koláže. Přišel s novým námětem mezi výtvarníky, s kterými se tehdy stýkal, ale ti se mu vysmáli. Vypráví, jak si tehdy řekl — „co já můžu ztratit, dám se do toho,“ a začal dělat koláže sám: a hned od počátku způsobem, který byl podstatně odlišný od všech způsobů dosavadních. Razil pro ty různé varianty této své koláže nové názvy: „roláž“ (sestavovaná z pruhů a připomínající staženou pomalovanou krámskou roletu), „chiasmáž“ (z množství natrhaných či nařezaných fragmentů, jejichž směry se kříží a vytvářejí chiasmata), „proláž“ (od českého slova „prolínati“), „ventiláž“ (koláž s volně zavěšenými detaily) a pro stejně původní období koláže, vzniklou deformací obrazu mačkáním, „muchláž“ (od českého slova „muchlati“) a mnoho dalších.

Kolář se pokusil několikrát vyložit své teoretické

principy (1965: esej „Snad nic, snad něco“, 1967: odpověď na anketu o situaci moderního umění; 1968: rozhovor s Vladimírem Burdou). O původu a smyslu svých koláží se přitom vyslovil vždy znovu způsobem dosti překvapujícím:

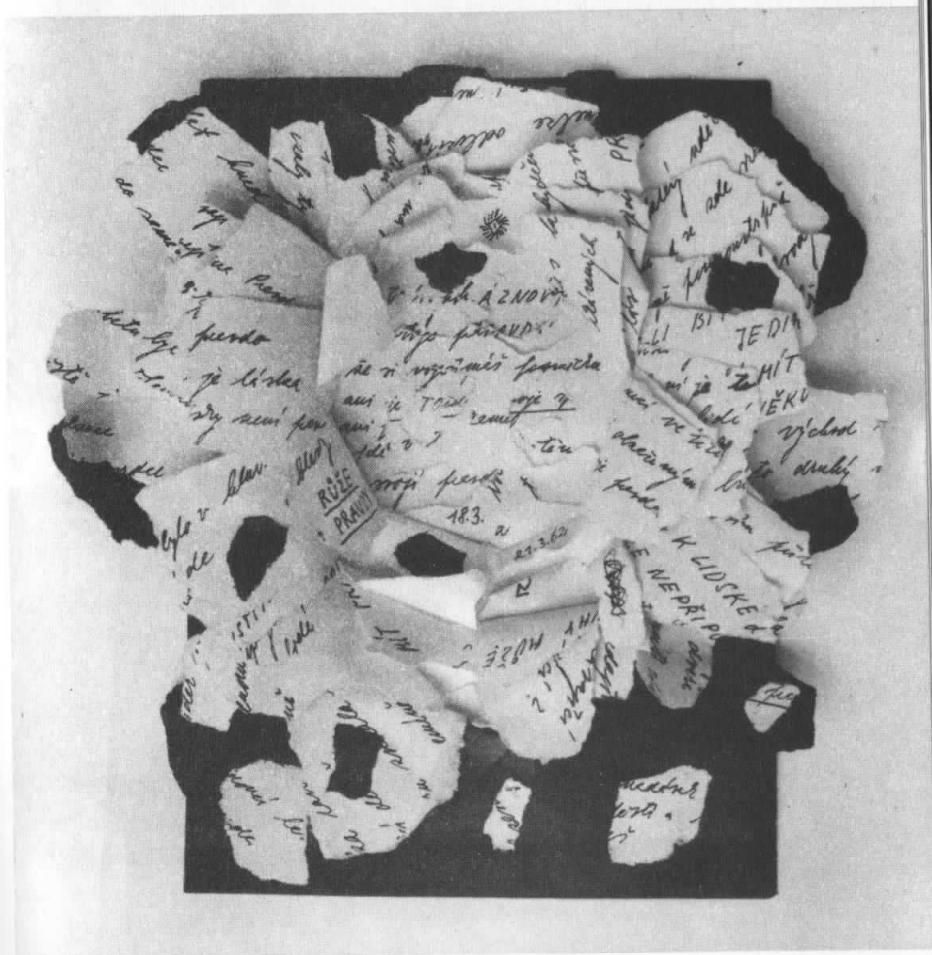
Roláž mi poskytla možnost vidět svět vždy nejméně ve dvou rozměrech a dotáhla mne k možnosti multiplicity reality. Chiasmáž mne naučila hledět na sebe a na svět z tisíce a jednoho úhlu. (...) K assembláži mne přivedla návštěva osvětímského muzea. Byl to pro mne jeden z největších otřesů, jaké jsem zažil: zasklené obrovité místnosti plné vlasů, bot, kufrů, oděvů (...), na co umění nestačilo a snad nikdy nebude stačit. Tady se dovršila moje skepse ke všemu, čo pracovalo a pracuje s umělym šokem, ke všemu, čo kdy chtělo epatovat, dráždit, provokovat (...) („Snad nic, snad něco“)

Báseň, obraz, partitura, socha, koláž musely prožít, snést a vyzkoušet všechno, čo stále snášel a snáší, což vždy zažíval a zažívá člověk; bičování, bití, dření z kůže, trhání údů (...). (Odpověď na anketu o moderním umění)

Svět vás zasahuje přímo, roztrhává vás a znova sestavuje. Proto k vyjádření tohoto stavu mi nejlepší připadala koláž. (Rozhovor s Vladimírem Burdou)

Ale jak to srovnat s prostou skutečností Kolářových koláží? Vznikly nejčastěji rozřezáním či roztrháním a novým složením barevných reprodukcí starých i nových obrazů, nebo také z reportážních a módních fotografií, „chiasmáže“ z tištěných a psaných textů nejrůznější provenience; „muchláže“ obvykle ze starých rytin. Po Kolářově výkladu bychom čekali expresionistické koláže, odrážející krutost a hrůzu moderního světa; ale materiály těchto koláží jsou obvykle odlehlé a zacházení s nimi chladné až k mechaničnosti. Kde je tedy jaká souvislost mezi těmito pracemi a osudy současného člověka?

Odpověď je skryta v protimluvu, který je obsažen v prvním z citovaných Kolářových vysvětlení. Umění, říká tu Kolář, se nemůže měřit se skutečností moderního světa, ale přesto ji reflektuje; a to nikoli v jejích ob-



Ladislav Novák, *Růže pravdy*, roztrhaný rukopis 21 × 22, 1962



Ladislav Novák, *Pour que votre beauté, alchymáž-froasáž*
33,8×25,5, 1972

sazích, nýbrž v jejích strukturách — zde v struktuře „asambláže“, jejímž krajním příkladem je osvětimské muzeum (ale kterou běžně nalezneme i na pultech obchodních domů nebo na hřbitovech automobilů). Tak toto umění zároveň z moderní skutečnosti vychází a zároveň jí odpírá; jako „evidentní poezie“ zachovala strukturu básně a popřela všechny její obsah, tak tyto koláže odrážejí struktury světa a odmítají jejich obsah. Jsou abstrahovaným obrazem tohoto světa: moderní svět je v Kolářových pracích redukován na *formu vědomí*.

Už v Kolářově poezii vystupovaly do popředí metody, které měly postihovat multidimenzionalitu a simultaneitu, příznačnou pro strukturu našeho nového světa i našeho nového vědomí. Teď jsou tyto metody osamotněny; jako simultaneita Kolářových „roláží“, kde se prostupují dva obrazy, odpovídá simultánnímu prolínání několika slovesných pásem v „Rodu Genorově“, tak rozrušení obrazu v „chiasmáží“ odpovídá mnohonásobným dimenzím bez pevného úběžníku v básních typu citovaného „Večera“. Kompozice uzlových, žiletkových a jiných „básní“ byla ještě lineární. Ale Kolářovy „chiasmáže“ (i „muchláže“) ničí lineární prostor, a nejnázorněji, jsou-li vytvořeny z tištěných i psaných textů; skladba se rozpíná všemi směry po velkých plochách, a i když celek má jednoduchou kompoziční osnovu, materiál „chiasmáže“ se rozpíná po ploše bez středu ani konce. Text se nedá už číst lineárně; Kolářovy koláže by mohly sloužit za ilustrace k McLuhanovým polemikám s „guttenbergovským vesmírem“ jednorozměrné knižní kultury moderního světa.

V Kolářových vyznáních mluví ještě starý romantik; to všechno, co v nich připomíná, „bičování, bití, dření z kůže“, zážitek zla moderního světa, zůstává vskutku vespod jeho díla jako jeho nejprvnější zdroj. Ale zároveň jak postupuje od bezprostřednosti slyšeného a mluveného k distancovanosti viděného a vyráběného, postupuje od romantické koncepce ke klasicistické: také Kolářův klasicismus je překonaným romantismem. Ro-

mantické umění chce ve svém krajním důsledku splynout se životem, učinit sám život uměleckým dílem, klasicistické umění chce postavit svůj autonomní řád mimo existující svět a učinit sám život zbytečným. To byla i pozice Kolářova, když v *Mistru Sunu* a *Novém Epiktetu* se s hrůzou a ošklivostí odvracel od hmotného světa našeho života. Ale umění musí vždy z jedné strany svou zkušenost získávat ze světa a nějakým způsobem ji formovat, a z druhé strany musí i řád, který jí ukládá, brát nějakým způsobem z této zkušenosti nebo alespoň musí volit takový řád, aby byl se zkušeností světa nějakým způsobem souměřitelný. Umění je prostředkem rozumění: jeho smyslem je nalézání nebo vynalézání struktur, pomocí nichž by člověk mohl chaos zkušenosti objasnit, vysvětlit, pochopit.

Ve svém romantismu Kolář chtěl především pojímat do svého básnického díla všechnu zkušenost moderního světa — obludnou, nesmyslnou, nepochopitelnou. V klasicismu svých koláží usiluje formulovat systémy, v kterých se tato zkušenost moderního světa udává nebo pomocí kterých by se dala pochopit. Umění nemůže zůstat při tom, že by jen reflektovalo rozvrat moderní civilizace. Dělá-li člověk umění, dělá je proto, aby proti rozvratu postavil řád, mohl zůstat člověkem, mohl žít. Lautréamont chtěl opravit všechno zoufalství moderní poezie v naději (dopis Verbroeckhovenovi). A Kolář (v „Snad nic...“): „co může dokázat umění v tomto světě béd“ než „vyvolat v člověku alespoň záchrvěv napětí a čisté radosti nebo nezkaleného úsměvu?“

První výstavu své nové neslovesné práce měl Jiří Kolář v Praze v klubovních místnostech pražského výtvarnického spolku Mánes roku 1962. Byly tam příklady „evidentní poezie“, „cvokogramy“, Rimbaudův Slavík, kde místo barevných samohlásek byly barvy samy, „roláže“, první „chiasmáže“ a první „uzlové básně“ z nití a pro-

vázků, prořezávané „stratifie“, bylo tam také rozbité zrcadlo, kde člověk viděl svou tvář zpřetinanou tmavými prázdnými plochami, a čistý bílý papír, provázený výzvou návštěvníkům, aby si jej zaplnili, jak chtějí. To už tedy nebyla literatura, ale nebylo to ani to, co rozumíme výtvarnictvím. Podívoval jsem se Kolářově vynalézavosti a dovednosti, ale smysl jeho usilování mi unikal.

Zatím si Kolář rychle dobýval vážnosti mezi mladými pražskými umělci; už v padesátých letech udržoval v mnoha myslích umlčenou jinak tradici moderního umění v Praze a využil svého členství v starém pražském uměleckém spolku, Umělecké besedě, aby se na jeho výstavě na počátku roku 1964 mohli uplatnit tehdy ještě téměř neznámí čeští postsurrealisté i neokonstruktivisté, a ještě téhož roku se stal jedním z hlavních iniciátorů skupiny Křižovatka. Zároveň se jeho umění začalo dostávat do souvislostí mezinárodních. Kolář byl pozván roku 1965 na výstavu *Between Poetry and Painting* londýnského Institutu of Contemporary Art a na řadu jiných podobných; roku 1968 také na čtvrtá kasselská *documenta*, kde se dostal do konfrontace s celým současným světovým uměním. Bylo to velmi poučné, vidět tady Kolářovův soubor. Téměř všichni se pouštěli svými velkými formáty, oslnivými barvami, šokujícími efekty v zápas o uplatnění v tomto našem velikém, oslnivém a šokujícím moderním světě: Kolář stál stranou, téměř osamocen, a tím výrazněji vynikal. V jeho věcech vládlo ticho. Nemohl se měřit s velkými osobnostmi, které vytvářejí dnešní podobu moderního umění, ale ani o to neusiloval. Byl jiný.

Tato Kolářova jinakost zarazila už prvního Kolářova monografistu, Miroslava Lamače (1968). Jeho metody jsou metodami poezie, nikoli výtvarnictví, soudí. „Teoreticky vzato, bylo by možné odlepit všechny fragmenty, z nichž jsou sestaveny Kolářovy koláže, a vrátit je do původní souvislosti, stejně jako je možné vzít slova z básně a vrátit je do slovníku.“ Ale především básníkově slovo — a dokonce už Kolářovo — není slovem.

slovníkovým se svým fixovaným významem, nýbrž mnohoznačnou a proměnlivou součástí proudící řeči; proto také báseň či to v ní, co ji činí básní, se nedá slovníkově přeložit. A nadto přechod od slovesného materiálu k neslovesnému znamenal pro Koláře víc než změnu materiálu. Od počátku ho zajímala manipulace se slovesným materiálem:

cítím vždy hmatatelnou potřebu pracovat se slovy, neváhám tento pocit přirovnat k tak hrubé práci jako je práce s kladivem nebo s lopatou a stejně tak jemné práci jako je ošetřování dítěte nebo umírajícího, jehož milujeme,

zapsal si ve svých *Rocích...* Nyní však, když se zbavil přítěže jazykové symboliky, mohl obnažit tuto materiálovou manipulaci samu a učinit ji vlastním obsahem své práce. Kolář ve svých kolážích především vynalézá nové formální systémy a zkouší jejich možné varianty. Co tedy dělá, nespadá už do poezie; ale stejně to nespadá přesně ani do oblasti výtvarného umění. Je to něco třetího; něco „na způsob umění“, jak říká Kolář sám, používá citátu z Mallarmého. Kolářova estetika je estetikou *hry*.

V době, kdy umění ztrácí své místo ve společnosti, estetika hry se stává aktuální. Neboť hra je především autonomní; nezáleží při ní na materiálu, nýbrž teprve na zacházení s ním; nezobrazuje nic ve vesmíru, nýbrž ukazuje řády, způsoby, v nichž by mohl existovat. Umění může být dnes už asi jen ozdobou; ale hra může být iniciací, může být uvedením do skutečnosti. Nietzsche, když chtěl překonat „posledního člověka“, který zabydlil moderní svět, hledal východisko ve hře. „Je to nevinnost: dítě a zapomenutí, nový začátek, kolo, které samo ze sebe se otáčí, počátek pochybování, svaté přitakání.“ (*Also sprach Zarathustra*, „Von den drei Verwandlungen“) Pro Nietzscheho je tato hra „ein heiliges Ja-sagen“, pro Cage „an affirmation of life“. Estetika hry není estetikou libovůle. Podmínkou umění-hry je, po-

kračuje Cage, „ochota přijmout omezení struktury. Je to kázeň, která, je-li přijata, na oplátku přijímá cokoli, dokonce i ony vzácné okamžiky vytržení, které jako kousky cukru pomáhají cvičit koně, nás cvičí k tomu, abychom dělali, co děláme.“ (*Silence*, „Lecture of Nothing“) Jinak řečeno, hra předpokládá řád a není možná než uvnitř napřed daného řádu, stejně jako princip tohoto řádu nemůže být než zas z náhody, ze hry nějaké prvotnější a hlubší. Tak náhoda a řád, řád a náhoda se na sebe vrství.

Francouzští simplisté mluvili koncem dvacátých let o „vysoké hře“ a český básník, který jim stál blízko, Richard Weiner, nazval svou poslední knihu *Hra doopravdy*. Kolářova hra je také hrou doopravdy. Kolář zná vážnost hry stejně, jako zná vážnost života. Proto je od sebe vždy jasně odděluje. Jeho hra zůstává přísně uzavřena do své umělosti. Kolář se nepokouší ji extrapolovat mimo její mikrokosmos a agresivní estetika happeningu je mu docela cizí. Nechce rušit hranice mezi uměním a životem. Pokud se v šedesátých letech ještě na chvíli vracel k literatuře, psal texty, které nazýval „destatickou poezií“ a které jsou návody k malým poetickým akcím, spíše však myšleným než prováděným. Mají být „čisté jako hry dětí“ („Snad nic...“). Sestavil z nich a vydal také knížku s názvem *Návod k upotřebení* (1969). Tato se nazývá „Amnestie“:

Z prázdné ptačí klece
vyvěs
bílou vlajku

Kolář chce zasahovat do světa. Nechce se o nic přít, nechce stavět své věci doprostřed moderního světa a jeho zmítání. Staví je mimo něj jako jeho mlčenlivé zrcadlo.

Kolář je nesmírně pilný člověk. Nestačíte žasnout, když začne otevírat své příhrady: nikdy jim není konce. Některé práce jsou vskutku nepochopitelné: na chias-

máží *Poeta Laroussovi* o velikosti 200 cm × 100 cm spotřeboval celý svazek malého Larousse, a takové dílo není u něho nikterak výjimkou. Kolář se nevyhýbá žádným technickým obtížím a je vždy fantasticky precízní. Nikdo mu nikdy nepomáhá, od prvního do posledního si dělá všechno sám. Někdy se zdá, že smyslem této Kolářovy práce je práce sama; jeho dílo se zdá samou oslavou dělnosti — skoro jako by jeho pracovitost měla být omluvou za výjimečnost umělcovy existence, jako by jej měla vracet mezi ostatní pracující lidi, prosté řemeslníky a dělníky. Lepení koláže se stává vlastním obsahem díla: je to jakási obdoba techniky gestické malby, kde proces malování sám se stal obsahem obrazu. V této technické koláži se však přitom nutně dostává do popředí mechanická stránka procesu. Hra se mění v hříčku, dílo v příjemný bibelot, a je to možná tento druh Kolářových prací, který nejnadhěji získává oblibu.

Ale extrémní formalizace Kolářových materiálů je teprve na konci jeho pracovního postupu. Ve svém původu tyto materiály vůbec nejsou pouhou formální pomůckou hry, která by jen demonstrovala a abych tak řekl procvičovala formy aktuálního vědomí světa. Materiály, které Kolář volí, mají vlastní symbolickou hodnotu, a tím nabývá symbolické hodnoty také hra, ke které jsou použity. Symbolické je především Kolářovo užívání psaných a tištěných textů. Na písmu a tisku závisí celá moderní civilizace: její organizovanost, její teoretické úsilí, její argumentování a ideologizování. Kolář své texty vybírá záměrně, ale zároveň činí vše, aby jim vzal smysl. Dává rád přednost textům v cizích řečech a exotických písmech a zachází s nimi tak, aby zůstala z nich jen mihotavá šed: vše, čím byly, se rozpustilo v pouhý jednotvárný šum. Kolářova destrukce písmových materiálů je symbolickou destrukcí principů moderního evropského myšlení: uvádí nás do světa, kde slovo a řeči už nikomu nepomůžou.

Náhodně nejsou voleny ani materiály, kterých Kolář používá ke svým „rolážím“ a obdobným technikám.

Jsou to téměř vždy reprodukce evropského umění renesančního nebo porennesančního; pokud pak se tu objeví reprodukce nerenesančního umění moderního, tedy vždy ve funkci elementu, rozrušujícího jiný obraz opět renesančního typu. Neboť Kolář nechce rozrušit jakoukoli souvislost, ale právě ten druh souvislosti, který je vlastní zobrazování podmíněnému evropským racionalistickým chápáním. V některých těchto kolážích a muchlážích manipuluje Kolář s reprodukcí tak, že se zobrazené věci hrouť jako zbaveny vší pevné hmotnosti, roztahují se jako z gumy, rozsypají jako dětská stavebnice: tato destrukce statického prostoru je vskutku obdobou oné první kritiky renesančního racionalismu, jíž byl manýrismus 16. a 17. století.

To je jedna stránka Kolářovy symboliky. Druhá je skryta v jeho kolážích reliéfních. Od polovice šedesátých let se začínají objevovat u Koláře koláže, jejichž podkladem jsou různé předměty. Obvykle jsou to kusy prostého domácího náradí — sběračky, kolíky na prádlo, mlýnek na maso, vařečka, valcha, laciná soška. Tyto obyčejné věci tady vůbec nejsou lhostejné: jsou inventářem onoho chudého světa, který byl světem Kolářova mládí. Obdobou těchto koláží-objektů jsou textilní koláže: skládány z pruhovaných povlaků na peřiny, deček a výšivek, které zdobily ony chudé příbytky, nesou stejné symbolické významy. Jiné předměty — pomačkané, polámané, rozbité — se objevily v Kolářových kolážích, když se po těžkém onemocnění, jež ho postihlo v listopadu 1970, vrátil k práci. I plošné koláže se tehdy mění: místo dvou prokládaných obrazů kontrastuje jeden obraz chaotickými fragmenty z různých obrazů, ba dokonce sestavuje „roláž“ jen z pruhů mnoha různých reprodukcí. Zvláštní místo v poslední práci Kolářově mají kompozice, kde koláž je zastřena vlasovým příčeskem; zahaluje erotický obraz jako něco, co chrání tabu. Význam kolážových předmětů může snadno zůstat pozorovateli skryt. Dietrich Mahlow zaznamenává v německé Kolářově monografii (1968) pře-

kvapující Kolářovo vysvětlení o vzniku oněch jeho tolikrát opakovaných kolážovaných jablek: „Moji rodiče vysadili při mém narození jablůňku.“ Jablko je Kolářův totemický předmět.

K pokrývání těchto předmětů používá Kolář nejčastěji onoho typu koláže, který nazývá „chiasmáží“ a která je sestavena z roztrhaných textů. Výsledek je zvláštní. Předmět je zároveň exponován a zároveň potlačen; nemluvná koláž jej odhmotňuje, odtělesňuje, a jako slova zanikají v její stejnoměrné šedi, tak zde tato šed' dál utišuje, umlčuje, zahlazuje tvar a smysl věcí. Jsme uprostřed ticha; někde jinde, mimo věci i lidská konání.

Jsi těžká jako hrom
Poezie

čtete v první básni *Křestného listu*. Poezie je pro Koláře silou, která tříští věci a děje a odhaluje za nimi něco, co věcmi a ději už není. To je asi poslední smysl Kolářova umění. V netištěných zatím rozhovorech s Jiřím Padrťou říká Kolář pozoruhodné věty o svých „stratifiích“ a „hloubkových kolážích“: nezáleželo na hotovém díle, ale na tom, aby se dostal pod ně, pod jeho povrch, do hloubky, k něčemu, co je skryto vespod a co není viditelné.

Stratifikace nechtěla být nikdy obrazem, protože její filozofie, tak jak jsem ji kdysi definoval, měla mi pomoci odhalit, kolik vrstev zjeveného i nezjeveného v sobě nosíme... Mé hloubkové básně vznikly až po stratifiích, ale s prvními pokusy o hloubkové koláže. Elementárním impulsem však byla protržená stránka v „Holdu Malevičovi“. Byl jsem tehdy posedlý jakousi anatomicou vášní a všechno se mi chtělo pitvat. Tak jako ve stratifii odkrýváme nové a nové vrstvy, tak i při opakovaném čtení obrazu odhalujeme pokaždé něco jiného. To znamená, že pronikáme stále víc a víc do jeho hloubky. Stejně je tomu s hudbou nebo s básní.

Snad to platí o celé Kolářově tvorbě. Jako potřeboval rozvrátit řeč, aby pronikl za ni, stejně rozvrací text

i obraz, roztrhává jej, rozřezává, zbavuje zjevného smyslu, aby našel, co jej dělá, ale co nikdy žádným viditelným obrazem nebo textem být nemůže. Proces této destrukce, tohoto „pitvání“, jak to tam Kolář nazývá, je důležitější než to, co nakonec z ní viditelného zas vzniká, a my se ne náhodou vždy znova obdivujeme zvláštění trpělivé zuřivosti Kolářovy pracovní metody.

Nad mým psacím stolem visí jeden z obrazů-objektů Kolářových: na desce polepené roztrhaným slepeckým textem je přilepena obyčejná zazátkovaná lahvička a v ní uloženy svinuté útržky ze všech Kolářových pokusů o neslovesnou poezii — z básně ze žilettek, z básně z hadříků, z básně ze slepených textů, z básně z rukopisných čar a ještě několik jiných, které nemohu rozeznat. „Několik okamžiků před zrozením básně“ se nazývala jedna z oněch bezeslovných kompozic, které kdysi vyklepával Kolář na psacím stroji; co mlčením před básní začalo, tady mlčením za básní se uzavírá. Forma se stala bezvýznamná a obsah nesrozumitelný; hmotné dílo umění se ztrácí, zbývá jen nehmotné poselství, mlčenlivá výzva. Za celým tak rozsáhlým a rozmanitým dílem Jiřího Koláře někde pořád zůstává veliké ticho. Je výzvou k něčemu, co zde nikde není; k „životadárnému nic“, jak říká Cage; k jinému začátku.

(20. IX. 1972)

Příběh Ladislava Nováka

1

Ladislav Novák se pokládá za surrealistu, i když, dodává hned, za surrealistu kacířského. Ale co je surrealismus? Surrealismus má za sebou tak dlouhý vývoj a hlásilo se k němu tolik různých osobností, že pod tímto termínem možno rozumět mnoho různých věcí. Byl více praxí než teorií: básnickou, uměleckou, životní a naplňoval se proto způsobem, který se nedal předvídat.

Pokud jde o surrealismus Ladislava Nováka, nejlépe vrátit se k nejstarší definici, kterou podal Breton v prvním *Manifestu* před padesáti — ano, už padesáti — lety. Podle ní je surrealismus

psychický automatismus, pomocí něhož si klademe za cíl vyjadřovat ať psaním, ať jakýmkoli způsobem, skutečné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakékoli estetické a morální předsudky.

Termín „automatismus“ není tu volen šťastně: vnuká představu, že „skutečné fungování myšlenky“ by se dalo odhalovat nějakým mechanickým procesem, ba snad že samo je mechanismem. Přesto tato definice ukazuje velmi přesně na východisko surrealismu. Breton žádal odstranit „kontrolu prováděnou rozumem“ proto, že si uvědomoval, že z pouhého rozumu — a rozumné vůle — člověk nemůže vytvářet svůj život. Potřebuje k němu především něco, co dostává vlastně bez zásluhy a nevěda ani jak a odkud; co mu přichází, aniž tomu může chtít a aniž to může předvídat. „Automatické poselství“ bylo toho dokladem. Může se tomu říkat různě: poezie, láska, svoboda. Breton tomu říkal „zázračné“. „Zázračné je vždy krásné.“

To, na čem život spočívá, dostává člověk z náhody; je to nezasloužený dar, je to milost. Pro Bretona bylo toto zázračné objektivní realitou. Nemohl uvěřit, že by

(71)

mohlo člověka klamat. Poezie, láska, krása, tyto základní zkušenosti života, přece nemohou být iluzí. Jestliže naše racionální chápání světa vylučuje toto zázračné jako pouhý subjektivní stav, je to proto, že jsme všichni zatíženi jakýmsi dědičným hříchem, „prokletím“, které položilo „nepřekonatelnou překážku mezi svět vnitřní a svět vnější“. Surrealismus důvěřuje v dialektiku a konečnou suspenzi protikladů. Má odstranit přehradu mezi subjektivním a objektivním. Je ateistickým pokusem o lidské spasení.

Ladislav Novák vděčí surrealismu právě za tuto důvěru v automatismus a v zázračné. Stejně důležité byli a jsou pro něho čeští předchůdci dadaismu a surrealismu, především Jaroslav Hašek a Jakub Deml.

Českým uším zní skoro pohoršlivě, neřku-li bláznivě, dát vedle sebe tato dvě jména. Je pravda, že Hašek a Deml patřili do téže generace — jako do ní patřili čeští protosurrealisté Richard Weiner a Ladislav Klíma: Deml a Klíma se narodili roku 1878, Hašek roku 1883, Weiner 1884 (a Kafka, dodejme, roku 1883). Ale Deml byl přece katolický kněz, velký lyrik a ke sklonku života politický reakcionář, antisemita a napůl kolaborant s nacisty. Hašek byl neznaboh, velký humorista, anarchista a jednu dobu i sovětský komisař. Přesto Ladislav Novák se zná k oběma. Deml byl jeho velkým vzorem a Novákův mladistvý pseudonym byl inspirován Haškovým jménem: Jaroslav Hadlíz.

Ve světě je Hašek znám svým dadaistickým eposem *Osudy dobrého vojáka Švejka*, který psal v posledních letech svého života krátce po první světové válce. Bylo by potřeba Michaila Bachtina, velkého autora monografie *Dílo François Rabelaise*, aby postihl celý smysl díla, jímž byl Haškův život a Haškova literatura zároveň. Neboť Hašek byl géníem toho, co nazývá Bachtin „karnevalovým pocitem života“. Ale za tímto humorem byla úzkost. František Langer nám zachoval ve svých vzpomínkách snad nejpravdivější podobiznu tohoto podivného člověka — chvíli venkovského tuláka, chvíli

pražského opilce, chvíli vynikajícího politického pracovníka, chvíli laciného povídkáře a chvíli sebevědomého spisovatele. Znal jej v dobách jeho začátků z pražských hospod.

Byl zjevem nějaké, něčí temné fantazie, strašidelným nebo baladickým temným zjevem, který budí zvědavost a strach, vábí a znepokojuje, rozesmává město svými šprýmy, které však jsou maskovaná nenávist a opovržení k němu.

Jeho smích byl totální destrukcí. Hašek experimentoval se sebou jako s ostatními; sváděl je a nutil, aby třeba proti své vůli s ním vytvářeli „onen jiný svět, nesmyslný, svévolný, neodpovědný, mátožný a fantaskní, zakouřený a páchnoucí pivem, v jakém se Hašek mohl volně pohybovat v jiných polohách, než jaké stanovil strážlivý řád dne a konvenční životní praxe...“ I sám Švejk je víc přízrak než člověk. Platí namnoze jen za zábavnou figurku. Ale když Hašek o něm poprvé psal, v povídkovém náčrtu z roku 1911, byl si vědom, že ten usmívající se „dobrý voják“ budí ve skutečnosti strach; spořádaným důstojníkům z něho „bylo úzko“, přiznal tehdy. Lidský svět byl pro smějícího se Haška hrůzoplňnou svou strašnou marností.

Život a literatura Haškovi splývaly; Demlovi také. Hašek byl městský člověk; stále mezi lidmi, zůstával přesto oddělen ode všech svou výjimečností i svou skrytou homosexualitou. Deml se narodil na venkově a celý téměř život na něm strávil; psaní bylo mu prostředkem styku s lidmi a největšími událostmi jeho života byly ženy, které potkával a s nimiž žil. Jeho svět byl světem důvěry a lásky; často dokonce lásky trpké a zlé, ale přece lásky. Tělo a duch mu splývaly. I modlitba byla pro něj aktem tělesným: v ní „naše vlastní tělo i těla vedle nás jak v ohni kov se rozehřívají, potom planou, potom svítí a člověk trne, co všechno je v modlitbě, jaká síla, jaká pomoc, jaká milost, jaké zjevení“ (1926). Žil jakoby v polosnu a jakoby v polosnu i psal — text bez kon-

ce, bez kontroly, bez plánu, nesoucí dobré i zlé bez rozdílu.

„Může nám snad někdo pomoci?“ — *psal roku 1926.*
„Jest pro nás na světě nějaká omluva? Věříme my v jakýkoliv Dějepis, anebo jakoukoli Instituci? Máme kromě Smrti ještě nějakou naději? I když zavřeme oči, i když docela oslepem: ten hlas nás zbaví rozumu... Jsme bezpochyby hudebním nástrojem šílených prstů Přírody! Snad bychom neměli jísti, snad bychom neměli pít, a my jíme a pijeme!“

Haškův smích byl zlý smích, černý. Deml se také uměl mnoho smát; ale byl to smích jasný, bílý smích. V závěru své nejtragičtější knihy *Zapomenuté světlo* dává Deml překvapující odpověď na to, co je mu „ze všeho nejvyšším důkazem existence Boží: HROMY SMÍCHU. Haškův smích byl satanickou destrukcí, za Demlovým smíchem byla už i Boží milost.

2

Novák je nejběžnější české jméno, tak běžné, že už ani není jménem. Každý má mezi známými několik Nováků a také mezi umělci je jich mnoho. Mluví-li se o nich, musí se nějak rozlišovat; Ladislav Novák je tedy Ladislav Novák z Třebíče.

Jak nenápadné jméno, tak nenápadný život. Nenarodil se sice v Třebíči, ale v severních Čechách, v Trutnově (1925), a tam prožil dětství. Ale na střední školu chodil v Třebíči a po studiích v Praze na filozofické fakultě se tam zase vrátil; dnes je v Třebíči už přes dvacet let profesorem češtiny a dějepisu. O jeho umělecké činnosti vědí v Třebíči jen velmi vzdáleně. Novák je s tím spokojen. Nechce vystupovat jako umělec, nechce se lišit; žije raději jako prostý člověk mezi prostými lidmi.

Třebíč je na západní Moravě; malé město s dlouhými dějinami; dosud tu stojí mohutná benediktinská bazilika z poloviny třináctého století. Ale pro Nováka je Třebíč především čtvrt' zavržených: Zámostí, kdysi židovské

ghetto s nízkými domky a s renesanční synagogou na tichém náměstíčku. Nad Zámostí stejně starobylý židovský hřbitov. O hroby dnes už nikdo nepečuje a i staré Zámostí je odsouzeno k zániku. Právě v dobách Novákova třebíčského mládí se vyliďňovalo. Bylo to za války a nacistické okupace a jeho židovští obyvatelé odcházeli na smrt. Zámostí: pro Nováka se stalo symbolem existence básníka v naší době. Neboť básník je také vyhoštěnec a jeho místo „není na straně jásajících, ale těch, co pláčou“ (*Dopis*, 1973). Roku 1968 napsal o Zámostí jednu ze svých nejvýznamnějších próz: „Zámostí v Třebíči na Moravě a zámostí v nás“.

Třebíčská židovská čtvrť a hřbitov byly hlavním prostředím prvních Novákových pokusů o realizaci surrealistického života. Ještě za války jako šestnáctiletý student založil pro své spolužáky surrealistickou skupinu.

Chtěl jsem je vést k jinému, novému způsobu vnímání a života, scházeli jsme se, abychom hovořili o surrealismu, psali automatické texty, hráli různé hry, společně se oblékali, pořádali různé akce na třebíčských ulicích a provokovali maloměšťáky. (*Dopis*, 1972)

Už tehdy byl pro Nováka surrealismus něčím víc než literaturou.

Nedaleko Třebíče je Tasov, vesnice, v které žil, psal a vydával své knihy kněz, který už dávno nesměl zastávat žádný kněžský úřad: Jakub Deml. Novákovi nebylo ještě ani osmnáct, když se za ním vydal. Demlovi bylo tehdy pětadesát a pro několik příštích let se mezi nimi vyvinul vztah téměř jako mezi otcem a synem. Deml zůstal Novákovi příkladem autentické básnické existence.

Především jsem si prostřednictvím Jakuba Demla uvědomil — řekl v rozhovoru s Jiřím Brabcem (*Orientace* 2:5, 1967) — že básník musí být vždycky tam, kde člověk trpí, to jest na straně menšiny, a dále, že se musí do každého svého činu — i kdyby to bylo největší bláznovství a nehoráznost — vrhnout celý beze zbytku.

Pod Demlovým vlivem se dostal Novák do okruhu katolických spisovatelů; v polovici padesátých let roztrhává tyto svazky a vrací se k surrealismu. Surrealismus byl už tehdy ohrožen degenerací v pouhou literární a uměleckou školu — v novou rétoriku a nový akademismus. Ale Novák se cítí „heretikem ze zásady“ a umísťuje sebe „na okraj surrealismu“; do jeho oblastí nejproblémovějších a nejproblematičtějších. Inspirovaly jej především „nalezené objekty, hry, tzv. surrealistické akce, tj. přímé zásahy do každodenní reality, ale i Bretonovy básně skládané z výstřižků atd.“ (*Dopis*, 1972) Měl vždy blízko k dadaistickým prvopočátkům surrealismu — odtud jeho spřízněnost s „karnevalovým světem“ Haškovým; humor mu zůstával zbraní proti zliterárnění. Právě když si uvědomil kritický stav surrealistické poezie, roku 1958, začal psát svůj „Malý nenaučný slovník absurdit a zbytečných vědomostí“. Začíná výkladem o Adamovi, který byl podle Nováka původně červenou krabičkou s dvěma kovovými kuličkami vevnitř, a o Evě, která byla krabičkou modrou, ale plnou sirek, a o následcích jejich setkání; končí Zeppelinem Ferdinandem, který byl vousatou Valkýrou a kouřil velký černý doutník, z něhož udělal první vzducholoď. Jinak slovník vyniká početnými údaji o fantastických bytostech, které jako by vzešly napůl z nějakého naivního grimoáru a napůl z popleteného živočichopisu — nelze přitom nezapomenout oněch nezapomenutelných přírodopisných zpráv, které si Hašek s vážnou tváří vymýšlel, když ještě před první světovou válkou redigoval časopis pro pěstitele domácích zvířat, a jež vyvrcholil odborným návodem na chov vlkodlaků.

Nejvíce však Ladislava Nováka uchránil před degenerací surrealismu a celého moderního umění v učený hermetismus a akademickou exkluzivitu jeho základní vztah k poezii a všemu umění jako k činnosti, která je od svého původu akcí smyslovou, hmotnou: pravým médiem umění je živé lidské tělo. Tělo je mým světem, ale stejně svět je mým tělem: tělo je mou nejvlastnější

transcendenci. Umění člověku vrací svět i jeho sama najednou. Ladislav Novák formuloval tuto svou poetiku v závěru prózy o Zámostí:

Jestli jste jednou do Zámostí vstoupili, nikdy z něho už nevyjdete. Protože je ve vás, je vrostlé, obtištěné do vašeho vlastního těla. Je v bludišti vašich střev, ve spletnici nervů a žil, v posledních záhybech vašeho mozku, v labyrintu vašeho vnitřního ucha (ó závratě!), v prudkém smísení a obluzení všech vašich smyslů. Zámostí se probouzí v záblescích vašich očí, oddechuje ve vašem dechu, vrhá váš stín, je vaším stínem (*jste jeho stínem!*), vystupuje na váš jazyk, mluví z vašich úst, tenounkým a nepřerušovaným pramínkem vytéká z vašeho pera na konci vaší ruky, jako byste jím vylévali ze sebe svoji zčernalou krev, jako byste tím písmem k smrti krváceli (a taky jím k smrti krvácíte), zatím co ztichlé Zámostí se spokojeně uhnízďuje ve vašich rozčepýřených vlasech, aby občas (třeba uprostřed noci) začalo zuřivě klovat svým zobákem (nyní ne už holubice ale havran) do vašeho vyplašeného mozku. Řeknu-li vám, že půdorys Zámostí je v čarách vaší dlaně, řekl bych vám, jak můžete vejít, jak můžete najít své Zámostí. A vy je vlastně musíte najít! Měli byste najít...

Je to aktualizace této tělesnosti a tělovosti, co vedlo Nováka z jedné strany k mluvené poezii a k návrhům konkrétních fyzických akcí, z druhé strany k fyzickým zářahům do psaného textu a k výtvarnictví.

3

Psaní je vždycky činnost značně odtažitá a druhotná, člověk se vyjadřuje pomocí znaků, pomocí slov, jimž se naučil v prvních letech svého života, a pomocí písma a pravopisu, jimž se naučil ve škole. (...) Výtvarné vyjádření je daleko bezprostřednější, a tedy vhodnější k vyjádření našich rudimentárních zkušeností, zkušeností před vzděláním a před civilizací, zkušeností toho nejhlubšího v nás. Je to také vyjadřování pro samotného autora mnohem sugestivnější a smyslově bezprostřednější: pach chemikálií a barev, dotek papíru atd., to vše zde působí velmi silně...

— vyznává Novák. („Několik poznámek o umění“, 1966)

Ještě za války, vzpomíná, udělal několik koláží a objektů; nic se z nich nedochovalo. K soustavné výtvarné práci se postupně dostal teprve po svém třicátém roku. Vysvětluje to tím, že v mládí trpěl zrakovou insuficiencí. Možná tu byl důvod hlubší: Novák je levák, jehož přeučili na užívání pravé ruky, což mohlo zanechat jakousi blokádu přirozeného pohybového vyjadřování, které podmiňuje výtvarnou činnost.

Byly to dva impulsy z výtvarného umění, říká Novák, které na něho zapůsobily: roku 1957 kniha o Pollockově akční malbě, kterou potají přivezl z návštěvy Vídně, roku 1958 informace o Vasarelym, kterou zaslechl v cizím rozhlasu. (V padesátých letech byly Čechy téměř úplně izolovány od světového umění — a dokonce už stěží co se mohl dovědět básník, připoutaný na malé město v provincii.)

Pollock zaujal Nováka jak svou v podstatě automatickou metodou, tak zvláště tím, že malba byla právě u něho výrazem tělesné aktivity, extrapolací těla. Novák se hned sám pokusil o malbu s pomocí drippingu, jehož stopy se později objevily ještě v některých jeho objektech. Zatím však ve výtvarné činnosti nepokračoval. Později, roku 1961, vyjádřil svůj velký zážitek z Pollockova díla ve dvojité básnické skladbě, „Imaginárním životopisu J.P.“ a „Obrazech J.P.“ a celou svou první knížku, kterou se mu podařilo vydat roku 1966, nazval *Pocta Jacksonu Pollockovi*. Výklad o Vasarelym ho zase přivedl poprvé k myšlence na výtvarnou manipulaci se slovesným materiálem: pokusil se o pravidelné obrazce, složené ze stejných slov, mezi nimiž je skryto slovo vyjadřující podobně a vnášející do obrazce nový smysl. Tato skladba se nazývá „Zakletá“:

skálaskálaskálaskála
skálaskálaskálaskála
skálaskálaskálaskála
skálaskálaskálaskála
skálaskálaskálaskála

Tak se nečekaně dostal k systému tzv. konkrétní poezie, i když o existenci této školy nic tehdy nevěděl.

Roku 1960 pokračoval v tomto výtvarném zacházení s textem: vznikají „preparované texty“ a „spečené texty“, totiž vlastní nebo nalezené texty, přetvářené proškrtáváním, fragmentací, kondenzací. Část jednoho takového textu:

Byli			kolik mají očí bylo		
			kolik mají prstů bylo		
dvacet		kolik mají			
jenom		jeden	kolik mají		
uší	paží	rukou	vlasů		
			tisíc		je-
den		kolik mají zubů			více
			kolik mají	kolik mají	
			jejich hlasy		
hlasy	Jeden		zdálo		
	osm		čtyři		
třicet			devět		
		třicet			
	byli	třicet jedna			
ných		vlasech		pěk-	
	hrstí			vlasy	
	vánek	téměř		cítit	
	přece	vánek			
		jeden			
				znovu	
			sobě slyšel		
stále	dálky	stále		jejich	
hlasy			tisíc	třicet	
třicet			tisíc		

Koncem roku 1961 postupuje ještě dál. Zalepuje texty do obálky tak, že jen malé vyříznuté okénko dovoluje číst z něho zlomek („chceš-li pochopit pravý smysl tohoto dopisu, nesmíš jej otevřít,“ je napsáno na rubu obálky); potom texty — psané i tištěné — sbaluje, smačkává, protrhává, svazuje, pečetí, slepuje, pokapává; vznikají první básně-koláže a básně objekty. Z textu rukopisné povídky vzniká protrháváním papíru do tvaru okvětních plátků v prvních měsících roku 1962 objekt,

který Novák nazve *Růží*; jiné *Růže* jsou z nalezených textů nebo jejich lístky jsou popisovány tak, aby složily báseň. Útržky textu z vymyšlených značek jsou přibity na pořezané prkénko a dostávají název *Ukřižovaný text*, jiný, zmačkán a obtočen ostnatým drátem, je *Poezií 1962*, roztrhaný text uzavřený do lahvičky je *Zprávou o ztroskotání*.

Vzápětí uplatní Novák metodu výtvarných zásahů na výtvarný materiál: vzniká cyklus reprodukcí výtvarných děl a fotografií s vyškrábanými očima. Ještě téhož roku 1962 začne v létě s rozmyváním barevných reprodukcí pomocí esterů; o málo později docílí stejnou technikou otiskování fragmentů reprodukcí a kusů novin. Nazve tuto chemickou variantu koláže alchymáží a získá jí techniku, z které bude trvale těžit.

Obdobným vývojem od literatury k výtvarnictví prochází současně Jiří Kolář. Od roku 1958 vznikají jeho první koláže, na konci roku 1961 neverbální poezie, v letech 1962 a 1963 asambláže. Kolář, o jedenáct let starší, žil v Praze a Novák v Třebíči; potkávají se podle Novákova sdělení v létě 1961 a překvapeně zjišťují svou blízkost.

Setkání s ním patřilo k největším zážitkům mého života — *vzpomíná Novák*. V době, kdy jsem byl celkem neznámým kantůrkem v Třebíči, Kolář (...) mi dal povzbuzení, jakého jsem právě v té době potřeboval. A také poznání, že (...) v kumštu nutno jít bezohledně, důsledně, že nestačí sebegeniálnější nápad, že se musí rozvádět v sériích, prosazovat, propagovat atd. (*Dopis*, 1972)

Nejbližší tři léta si oba navzájem mnoho znamenají.

Novák rychle rozšiřuje své výtvarné prostředky. Roku 1963 začne používat vystřihování, vlepování, dekalků, začazování a stříkání přes šablonu; nakrátko se pokusí o plastiky z vyztužených textilií; vynalézá „topologickou kresbu“, jež nejprve vymezuje vnější a vnitřní prostor uzavřeného lineárního útvaru, pak prochází na obě strany papíru, posléze ji Novák realizuje litím barvy na plochu zamrzlého rybníku (1970) a ma-

luje ji přes balvany třebíčské krajiny (1972).

Velice důležitým objevem se ukáže technika interpretované muchláže (froasáže; 1964): zmačkaný papír je vyrovnán a preparován tuší tak, aby vystoupily jeho zlomy; v kresbě, která takto vznikla, odhaluje autor skryté podoby a fixuje je perem; naposled list obvykle koloruje akvarelem.

Tím je zatím uzavřena řada Novákových technických objevů. V příštích letech těží Novák stále více z jejich možností. Často přitom kombinuje, hlavně alchymáž s froasáží. Zvláště froasáž mu vyhovuje. Froasáž také začíná fyzickou akcí, zmačkáním papíru v dlani, a podobně jako v textu o Zámostí uvědomoval si Novák, že „půdorys Zámostí je v čarách vaší dlaně“, nyní „v jistém smyslu odpovídá kresba na papíře rýhám na mé dlani a podléhá vlastně podobným chiromatickým zákonitostem“. („Historie interpretovaných muchláží“, 1970) Postupem času získává Novák listy kresebně i koloristicky stále rafinovanější. Stojí tu docela na základně výtvarné; literatura se ozývá jen v jejich názvech, původně přepisovaných, později získávaných také ze zvolených materiálů, jimiž se nyní často stávají velké barevné inzertáty. Tyto názvy připomínají Kleea — jako vůbec je umění Ladislava Nováka teď blízké Kleeovu.

Souvislost s Kleem není vnějšková. Také Novákovo umění je romantického rodu a také u něho je tento romantismus vyvažován humorem. Jeho alchymáže a koláže často používají romantických motivů a zároveň stupňují a ironizují jejich lyričnost či dramatičnost. Čteme názvy: *Vodíková Venuše*, *Svatba nekrofilova*, *Ukřižování s vlaštovkou v polární krajině*, *Faunovo schizofrenické odpoledne*, *Mezi salamandry*. Když vychází z moderní obrazové publicistiky, nalézá opět za její rutinovanou banalitou romantickou poetičnost. Z froasáží konečně se Novákovi houfně rodí poetické zrůdy — trochu děsivé, trochu směšné a hodně potutelné. Jsou to tytéž, které katalogizoval ve svém „Malém nenaučném slovníku“:

CHIMÉRA se ukryla ve zralém žitě, ale chrochtala příliš hlasitě, takže ji vyhnal soused dlouhým bidlem, které vrhalo třaslavě quijotovský stín. Chiméro, vrabci posměváčci se ti vysmívají, jsi prý horší než oklované třešně. Jsi vůbec z rozdrobeného pískovce, Chiméro? A ještě: udělají z tebe jednou prášek na nádobí? Je to smutné, Chiméro, dělat strašidlo. Teď se ti spustila z nosu černá krev jako homérským hrdinům, mrskáš svým trojitým šupinatým ocasem a kvičíš jako zbité podsvinče. Zaženou tě do chlívků, uvidíš, a budeš se musit učit malé násobilce. Pět krát pět a tři krát tři, není to směšné, není to nedůstojné nadpřirozené bytosti, kterou jsi? Zařvi lvím řevem, skoč jim na naškrobený límeček a alespoň jim poškrábej tváře. Poprskej je svými jedovatými slinami, po nichž naskakují bradavice. Potom roztáhni svůj paví chvost, vzápětí se proměň v krabičku od sirek a skoč do zásuvky mého psacího stolku, který není můj. Cha, cha, jak dobře si rozumíme. Jsi mým psíkem ve dne a mým vládcem v noci, mým jezdcem, ale o tom už ani slovo, psst!

Max Ernst v oněch dávných už heroických dobách surrealismu psal na obranu vizuálního automatismu, že je třeba nalézt nové techniky, které by dovolily „reprodukovat, *co se vidí v nás*“; umělec má omezovat svou aktivní účast na vytváření obrazu tak, aby byl jejich zrodu „přítomen *jako divák*“. Ladislav Novák pokračuje v tomto surrealistickém úmyslu pomocí svých nových technik.

Jestliže konečný obraz je vždy obsažen už v zmačkaném podkladu, jestliže chyby papíru obraz neodvolatelně determinují, dlouhá zkušenost mě také přivedla k poznání, že v každém podkladu se něco najde. Co však najdu, odpovídá vždy mé vlastní psychice, mému nevědomí, jeho okamžitému stavu, takže vlastně svými interpretovanými muchlážemi objevuji vždy znovu sám sebe. (...) Postup — na první pohled až příliš náhodný — odhaluje vlastně jádro mé bytosti.“ (*Historie interpretovaných muchláží*)

Novákovy chiméry nejsou výtvořiny intelektuální vynalézavosti, které by jen nezvyklým způsobem kombinovaly disparátní prvky. Rodíce se z výtvarné myšlenky

podobně jako ona ornamentální monstra románských kameníků, analyzovaná svého času Jurgisem Baltrušaitisem, jsou zároveň skutečnými otisky těla svého tvůrce. V románském umění, píše Baltrušaitis, z dialektiky ornamentu a obrazu se rodí fantastické zpodobení vesmíru; tedy ze sítě a čar se jako by z otisku zvrásněné dlaně materializují groteskní podoby člověka. Co tady gestikuluje, pošklebuje se, láká nás a vysmívá se nám, to jsme my sami.

4

Svou fyzickou manipulací Ladislav Novák své literární texty do větší či menší míry destrukoval. Kupodivu to nebylo na úkor jejich obsahu a významu. Naopak: texty nabývají nové významové relevance. Zmíněný „Imaginární portrét J.P.“ a „Obrazy J.P.“ (1961) mají naléhavost, jakou dřívější Novákovy texty neznaly; vědí čí za to právě tomu, že nejsou podány obvyklým způsobem, nýbrž že text je roztrhán, jako by byl psán či přednášen se zvláštním vzrušením. V „Dvanáctém preparovaném textu“ (1961-62) se napětí stupňuje: text je porušen tak, že valnou částí jsou pouhá prázdná místa, ale čtenáře nic nenavádí, aby si je snad doplňoval zamlčenými slovy, spíše je vnímá jako výraz napětí, které přesahuje řeč nebo alespoň její utvářenost v některý konkrétní jazyk.

Novákovi tedy vskutku šlo o to, dostat se z omezení knižní literatury a užít novým způsobem řeči. V zmíněných textech využívá rozrušení knižní sazby; ve skladbě „Smích čili zblázněný dálnopis“ (1961) zase velmi účinně aktualizuje akt psaní na stroji tím, že postupně v textu přibývá překlepů, až se stává téměř nesrozumitelný.

Ale důležitějším se ukázal Novákův pokus restituovat řeč v její prvotní podobě zvukové. Odtud vznikaly od roku 1957 jeho onomatopoické básně a jeho překlady orální poezie Eskymáků; roku 1962 si kupuje magneto-

fon, aby na něm uskutečnil přímé nahrávky. Hned první skladba z téhož roku, „Ven nebo dovnitř“, dokazuje, jaké možnosti má pro Nováka taková technika. Významové hodnoty jazyka i hudební či expresivní kvality řeči ustupují do pozadí. Řeč je tu pojata především jako tělesná akce, jako výtvar dechu, hrdla a úst, jako hmotná extrapolace těla. Odtud ta zvláštní vemlouvavost Novákovy fónické poezie. V dalších letech vznikla takových nahrávek řada. Za nejvýznamnější z nich pokládá autor „Zkapalnění geometra Descarta a jeho další život v kapalném skupenství“ (1969); vydalo ji pak amsterdamské Stedelijk Museum na desce *Sound texts*.

Mluvy používá Novák jako formy hmotného nátlaku na posluchače; nemá jej však ohlušit ani omámit, nýbrž spíše jej provokovat, vyvolat v něm jeho vlastní tělesné reakce. Toto provokování se pak stalo smyslem dlouhé řady textů. Začínají roku 1964 básněmi, kde se autor obrací na čtenáře s výzvami k určitým představám a akcím; pokračují v rozsáhlém cyklu „Receptář čili básně pro pohybovou recitaci“ (1965). Cyklus připomíná Marinettiho, ale ještě více Jaroslava Haška a jeho fantastické akce na ulicích a poutích před rokem 1914; Novák tu nabádá k novým a novým groteskním akcím, které obvykle končí tím, že kdo ji provedl, má slavnostně prohlásit, že se právě věnoval pouhé recitaci básně Ladislava Nováka z Třebíče, nebo jinou posměšnou zmínkou o autorovi. Toto jsou „Obtíže“:

1. Při návštěvě veřejného záchodku oslov nejblíží osobu a obrať se na ni s dotazem: „Trpíte také hemeroidy? Já hrozně a můj lékař, dr. Ladislav Novák z Třebíče, známý odborník na tyto věci, mi tvrdí, že pravou příčinou mých potíží je tvrdá kůrka na vysušených řízcích, ta mi prý dře střeva, ale já vysušený řízky hrozně rád. Myslíte si, že by to bylo možné?“ A s dalšími dotazy podobně imbecilně impertinentního rázu pronásleduj svou oběť až na ulici.

2. (Varianta jen pro muže.) „Nemůžete se taky vymočít? Mně to jde hrozně špatně, všichni doktoři tvrdí, že to je

kapavkou, jen dr. Ladislav Novák z Třebíče je přesvědčen, že je to tím, že moc rád jím hroznové víno a nevyplivuju zrníčka, ty mně prej potom ucpou močovou. Co myslíte, je to možný? A jaký potíže jste měl vy, když jste měl kapavku?“ atd.

3. Nebude-li mít sebou vyhlédnutá osoba příliš chuti k rozhovorům, můžeš si za chvíli vyhlédnout další.

Bylo na pováženu, když takové texty, v nichž sám sebe pohoršlivým způsobem zesměšňoval profesor třebíčského gymnázia, vyšly v brněnském *Hostu do domu*. Jeho kolegové si je však nemohli vyložit jinak, než že jsou dílem nějakého neznámého darebáka, a Ladislava Nováka politovali.

Téhož ještě roku píše Novák pokračování s názvem „28 erotomagických poloh“:

Poloha polární

— Na obrovský nafouklý míč, který ti sahá téměř až k prsním bradavkám, polož se na břicho s roztaženými rukama a nohama. Jimi se eventuelně odstrč, abys obnovil porušenou rovnováhu.

— Na ploché střeše bez zábradlí.

— Obnovuje smysl pro realitu a vede ke skromnosti.

Hroší poloha

— V bílém prádle lehni si naznak do bahna, volně plácej rukama i nohama a vydávej zvuky, které jsou něčím mezi lidovými halekačkami, jódlováním a úryvky odrhovaček.

— Nejlépe na okraji polovypuštěného rybníka za letního odpoledne.

— Proti přepracovanosti a přehnanému intelektuáliství.

Poloha umrtveného

(jen pro velmi vyspělé)

— Pouze v plavkách, hlavu pokrytou kapesníkem, opatřeným na rozích čtyřmi uzly, zaujmi klasickou lotosovou polohu uprostřed poloopuštěného mraveniště. Se zavřenými očima v tichém rozjímání setrvej alespoň tak dlouho, dokud neuslyšíš třikrát zakukat žežuličku.

— Ve vysokém prosluněném lese, kde je cítit pryskyřice.

— Neobyčejně zvyšuje trpělivost, stupňuje sebeovládání

a nepřímo i všechny ostatní ctnosti.

A tak dál. Užitečné mohou být i Novákovy „Rady, jak se chovat před obrazy“ (1965). Před Grünewaldovým Pokušením sv. Antonína radí spolknout pavouka; před Monou Lisou doporučuje: „v těžkém potápěčském skafandru z konce minulého století vyšroubovaným okénkem v přilbě prostrč lovecký roh a zatrub halali“ — scéna, kterou bychom snadno potkali v některé Novákově koláži. Za vším tím rozpoutaným veselím však zůstává vážné naučení. Vyslovuje je cyklus „21 imperativů“ (1966). Poslední z nich zní:

Žij

svým vlastním životem

ítrms íntsalv uovs jerímu a

Naléhavost tohoto provokativního umění Novák ještě stupňuje v projektu řady environmentů „Devět salónů“ (1966-1970). V šeré místnosti jsou zavěšeny na ramínkách kusy oděvu tak, aby působily jako zástup stínů, skrytý ventilátor jimi povívá, před čelní stěnou na bílém podstavci plochá mísa s živným roztokem a v ní několik naklíčených brambor s bílými šlahouny vzpínajícími se vzhůru: to je „Orfeův podsvětní salón“. V „Salónu živoucích znaků“ je ukryto vysypané mraveniště, na stěnách cukerným roztokem nakresleno několik čar a kruhů; mravenci, přilákáni vůní cukru, vytvoří na stěnách hemžící se znaky. Odtud zase vzešel „První manifest zoologického umění“ (1970), kde Novák navrhl používat jako výtvarného prostředku také vos, včel, slepic, ovcí; v „Druhém manifestu“ rozšiřuje repertoár o štěnice, jimž má interpret kreslit lákavé znaky vlastní krví. Téhož roku chce Novák do své výstavy umístit „Bludiště“ — potrubí o metrovém průměru, ušité z neprůhledné látky, které by vytvářelo proplétající se labyrint s několika vchody-východy. Ti, co by do tohoto labyrintu vlezli, hledající cestu ven, by se setkávali, zápasili spolu nebo se objímali, zatímco ti venku by mohli sledovat pohybuující se vybouléniny. Následoval

„První manifest egoplasticismu“ s překvapujícími vestimentárními radami (oboje 1970), poté „Hmatové básně“ (1971) pro dvě osoby. Několik z nich:

Osoba A si oblékne rukavice, jednu z pytloviny, druhou ze sametu. Zároveň oběma rukama hladí osobu P po celém těle.

Osoba A hladí velice jemně osobu P po rtech ostřím žiletky. Potom vloží osobě P žiletku do ruky s výzvou, aby se hladila sama.

Osoba A vysype na záda (břicho, do klína) osobě P. asi tucet sluníček sedmítečných.

Jejich provádění má být „lék naší audovizuální, totiž intelektualizované, nemocné kultury“, „návrat k nejvlastnější podstatě bytí“. Humor a vážnost se tu splétají k nerozeznání. Novákův humor má iniciační charakter.

5

Podstatou bytí zůstává pro Nováka subjekt jakožto tělo a všechno svět existuje jen jako zkušenost tohoto těla. Básnická praxe Novákova má rušit „prokletí“, rozpolcenost subjektu a objektu; člověk bude konečně zase doma ve svém světě.

Cílem mé práce je nalézání zázračna, — *vyznává se Novák* — píšu-li, kreslím-li, tedy jen proto, abych mohl nad výsledkem, pokud se mi podaří, žasnout. Žiju pro několik minut zázračna, za něž musí člověk platit léty trápení. (*Dopis*, 1972)

Novák zůstává surrealistou.

Činnost Ladislava Nováka je stále stejně bohatá jako rozmanitá. Píše verše, prózy, divadelní skladby, návody k akcím, teoretické úvahy. Jeho potřebě zázraku, úžasu, automatického poselství odpovídá výtvarnictví nejlépe.

Psaní (stejně jako čtení) je vždy procesem, který probíhá v čase (...). Naproti tomu obraz možno vždy vnímat v jediném záblesku, (...) v jediné vteřině, která nás rozšiřuje do bezčasí, stává se onou vteřinou-věčností. A o takovýto přímo hmatatelný zážitek bezčasovosti mi

vždy, ať už podvědomě nebo vědomě, šlo. (*Několik poznámek o umění*, 1966.)

Slovo „hmatatelný“ nutno tu brát doslova. To už není neřešitelná dialektika surrealismu. To už je spíše Jakub Deml, jeho velká jednota, jeho tělesná duše a jeho duchovní tělesnost. Novákova filozofie je subjektivní materialismus. Radikálním subjektivismem se blíží Berkeleyovství Ladislava Klímy; nedialektickým materialismem Georgu Bataillovi. Za oběma se tyčí znepokojivý stín Nietzscheův.

Ze své překvapující a překypující činnosti zveřejnil Novák málo. První knížku se mu podařilo vydat roku 1966, když mu bylo jednačtyřicet let; od té doby vyšly ještě dvě. Jeho „Slovník absurdit“, jeho „Receptář“, jeho „Erotomagické polohy“, jeho „Imperativy“, jeho „Zámostí“ zůstávají v rukopise; něco z toho vyšlo po časopisech, „Receptář“ v knížce, ale německy. Větší štěstí měl se svou výtvarnou činností. Měl několik samostatných výstav v Praze i jinde a zúčastnil se mnoha výstav kolektivních v celém světě. Nicméně jeho environmenty nebyly realizovány.

Přítom všechno Novákovo umění je úsilím o komunikaci co nejširší a nejúplnější. Nový vesmír těla-světa má obsáhnout komunikaci se vším a s ostatními lidmi především.

Interpretuji si malé kousky zmačkaného papíru v neutuchající naději, že někdo v dálce prostoru a třeba i času mi porozumí, nějak, svým způsobem, odpoví. Tedy umění jako poselství, jako lahvová pošta, chcete-li. Jako pokus o zachování existence neodvratně odsouzené k zániku, ale lidské právě proto, že si tento úděl uvědomuje a vzpouzí se mu... (*Dopis*, 1972)

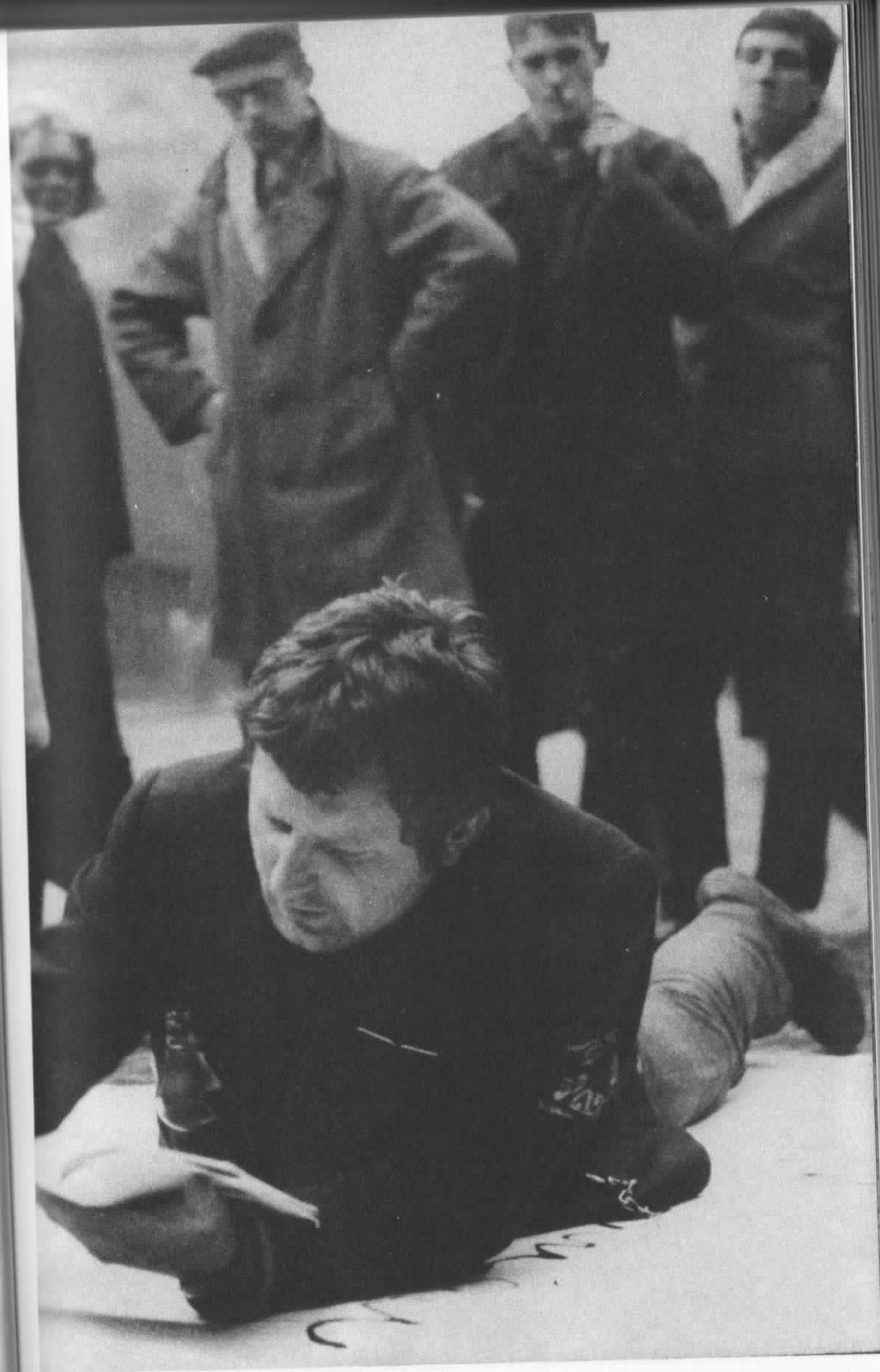
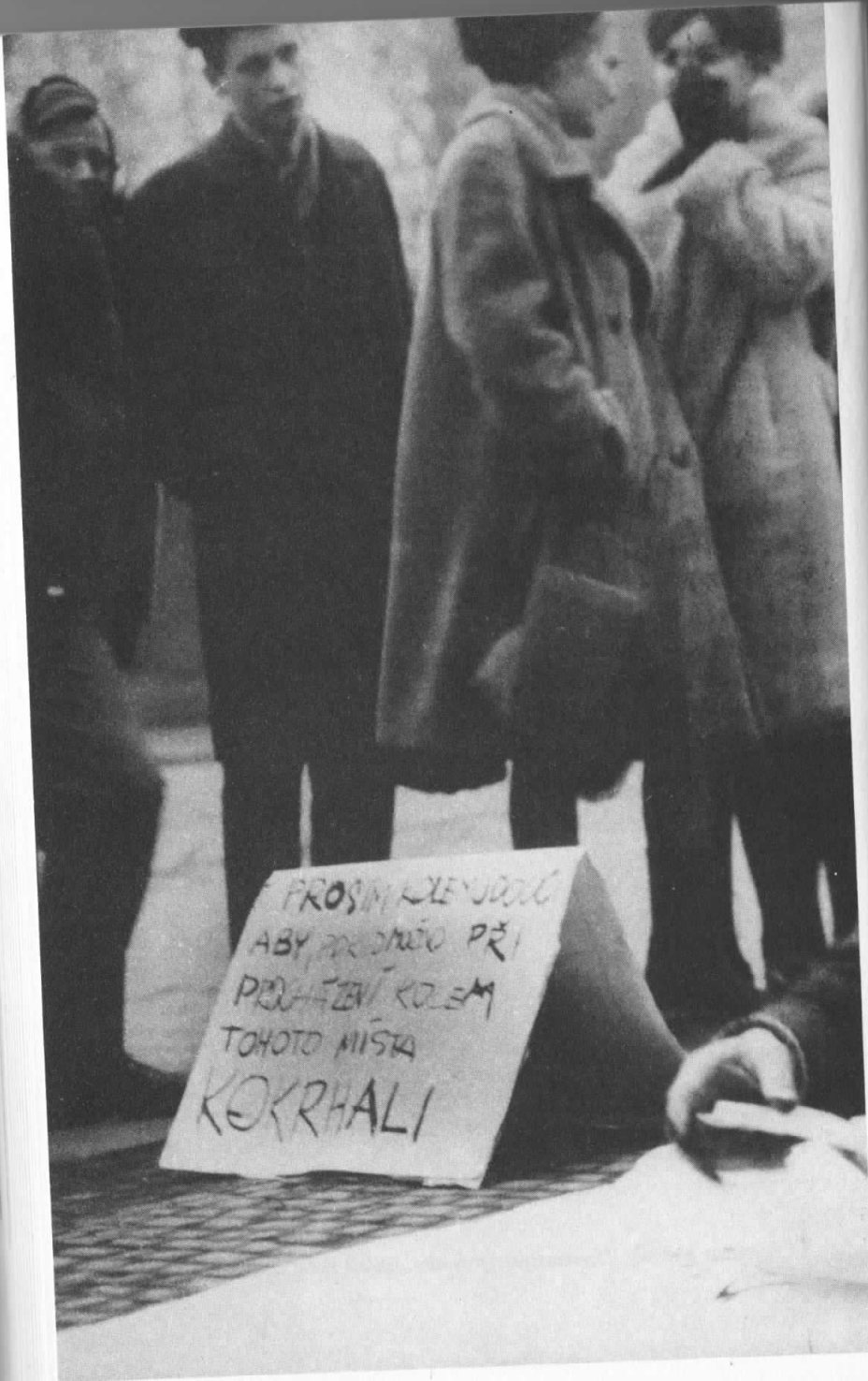
Opuštěné trebičské ghetto zůstává pro Nováka osudným symbolem. Všechno jeho umění je vytrvalým doufáním v zoufalství — „zdoufalstvím“. K Novému roku 1973 napsal tuto píseň:

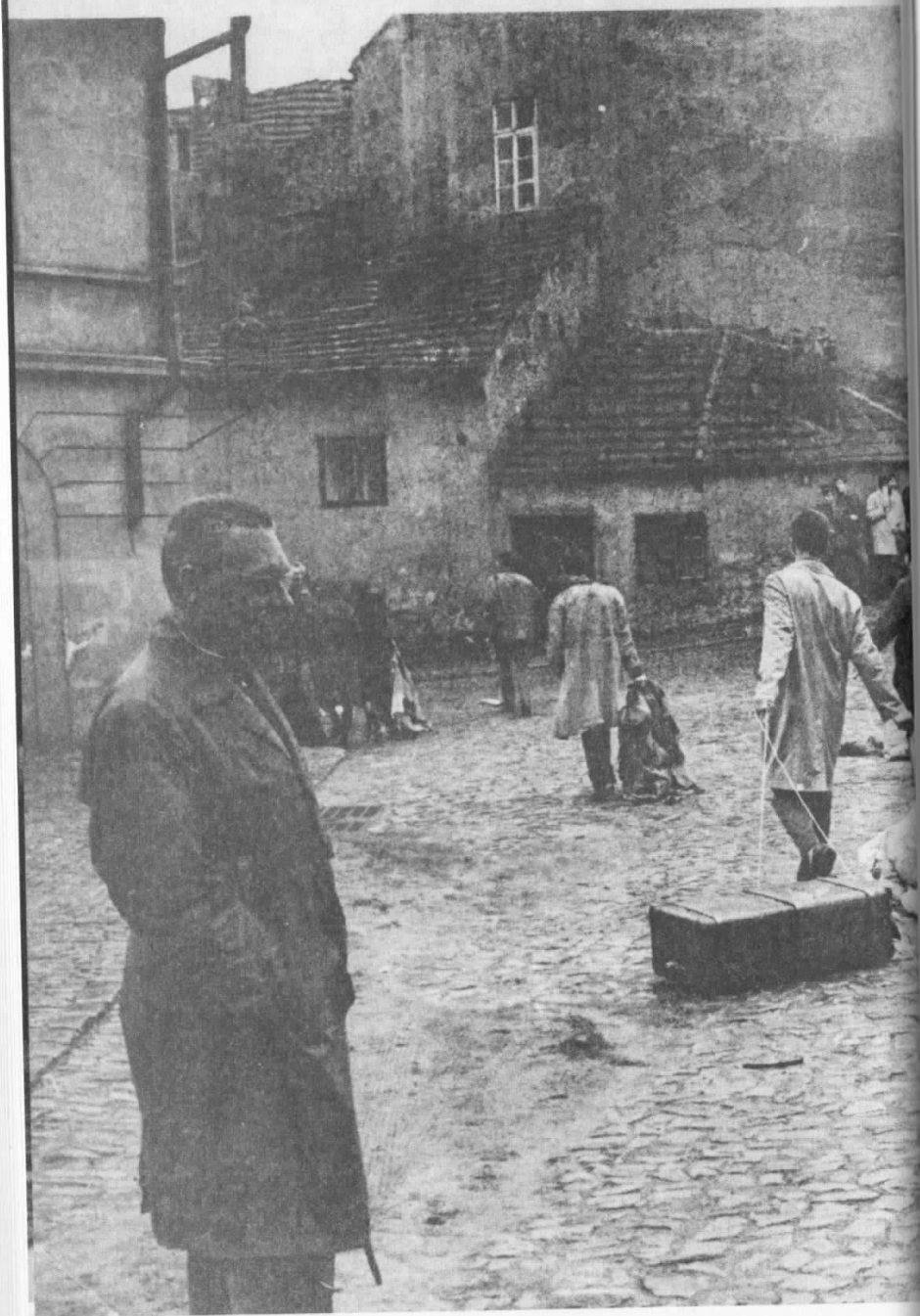
Zrušte všechna ghetta
ghetta ras
ghetta náboženských vyznání
ghetta světových názorů
ghetta totalitních států
ghetta společenských tříd
ghetta dobrého vkusu
ghetta uměleckých předpisů

zrušte všechna ghetta
aby vál vítr
aby se proměňovala oblaka
aby se vzdouvalo moře
aby se spustil déšť
aby se vznítla duha
aby se rozvíjela růže
aby zpíval pták

aby zpíval pták
v tvém srdci
v mém srdci
docela svobodně

(Na Bílou sobotu 1973)





Příběh Milana Knížíka

1

Bylo to na konci roku 1964; jedna známá dívka mne upozornila, že na procházce přes Nový svět uviděla náhodou jakousi výstavu na ulici, která prý byla docela zajímavá. Příští neděli jsem se tam šel podívat. Nový svět je čtvrt' středověkého proletariátu na svahu za Pražským hradem: vetché jednopatrové domy, klikaté uličky, hrboilatá dlažba, plynové svítlny, zapomenutá rezervace chudoby, ticha a míru. Poslední z uliček vede podle dlouhé zahradní zdi. Na této zdi a na protějším chodníku několik obrazů, soch, akumulací. Pokus včlenit umění do bezprostřední souvislosti s všedním životem, a kupodivu zdařilý — třeba šlo o věci navazující na nejnovější světové tendence, docela dobře zapadaly do svého prostého okolí. Autory bylo několik velmi mladých lidí; inspirátor jejich akce bydlel v přízemní místnosti naproti. Seznámil jsem se s ním. Bylo mu tehdy čtyřia dvacet. Jmenoval se Milan Knížík a sdělil mi, že na příští neděli chystá „demonstraci pro všechny smysly“, která se má rozvést po celé té malé čtvrti.

Přišel jsem tedy toho 13. prosince na Knížíkovu „demonstraci“. Ještě teď na ni často vzpomenu. Knížík vedl hrstku účastníků, některé pozvané a některé, kteří jen náhodou šli tu neděli okolo a neměli naspěch, uličkami Nového světa a připravil pro ně různá drobná překvapení. Plastika ze sbalených starých šatů visela s ramen plynové lampy, kontrabasista ležel na zádech na dláždění a hrál; postavili jsme se vedle sebe a pečlivě kladli předměty, které nám byly přiděleny z hromady připraveného harampádí, do vyrovnaných řad. Napohled nic. A přece či právě proto v tom bylo zvláštní kouzlo.

Knížík tehdy začal hlásat „aktuální umění“ a rozeznával jeho „demonstrace“ a „manifestace“: „demonstrace“ byla prací jen jeho vlastní, „manifestace“ zahr-

novaly i práce několika jeho přátel. Ona výstava, již jsem viděl, byla zbytkem z „manifestace“, k níž patřily i dva environmenty, jeden Soni Švecové, sestavený na ulici z módního domácího zařízení, druhý, od sochaře Trtílka, inscenující márnici, a audiovizuální skladby hudebníka Víta Macha, který použil rádia, gramofonu, zatloukání hřebíků, kontrabasu a přesýpacích hodin. Druhou takovou kolektivní „manifestaci aktuálního umění“ uspořádal Milan 23. května příštího roku. Vodil nás sem a tam opět po Novém světě a vybízel nás k bezúčelným a velmi prostým činnostem — házeli jsme po sobě zmuchlanými papíry a ulici po sobě zas pečlivě uklidili; sestoupili jsme se svíčkami do sklepa, zhasli je, pozorně vyslechli zurčení skrytého pramene, po tmě se vyšmátrali ven a byli poděleni horkými bramborami na loupáčku; zamčení v malé místnosti vrchovaně zarovnané starými krámy, po libosti si zarámusili a oknem povyskakovali ven. Nikdo z nás nebyl na tyto akce nijak připraven — mnozí asi čekali nějaké senzační zážitky, a byli tu také lidé, kteří se přimísili, jen jak šli po ulici. Co nejvíc přitom působilo, byla prostota, s jakou akce probíhala, a samozřejmě společenství, které mezi účastníky vytvářela.

Knížákovo počínání bylo prosto uměleckých ambicí. Jenom osvobozovalo lidi od naučeného života, vedlo je k zasutým vrstvám vědomí, zapomínáním možností existence. Hráli jsme si. Knížák postupoval se zvláštní zdrženlivostí. Držel se v pozadí; šlo mu o to, aby lidé nalézali něco nového či zasutého sami v sobě. Tato anonymita byla příznačná už i pro předcházející Knížákovu práci, „krátce trvající výstavy“: byly to akumulace z odhozených věcí, které sestavoval na ulicích a dvorcích Mariánských lázní a Prahy v letech 1962-1963 a které vlastně měly proměňovat městské prostředí v environment. V té době předsálí divadélka, kde se recituje poezie. Byly to zas jen objekty z roztrhaných hadrů, starých novin a zahozených věcí a mladí umělci a teoretici tehdejší pražské avantgardy se tomu upřímně smáli: nebylo

to umění. Vzpomínám také ustrnutí, s jakým byla přijata o něco později, roku 1966, moje nabídka, že přispěju článkem o Knížákovi (a jeho pražském předchůdci Vladimíru Boudníkovi) do zvláštního čísla umělecké revue *Výtvarná práce*, které mělo vyjít u příležitosti pražského kongresu Mezinárodní společnosti uměleckých kritiků (AICA) a podat přehled o současném českém umění. Ostatní pozvaní teoretici soudili, že to asi nemyslím vážně; a jestli přece ten článek vyšel, byl to jen blahovolný ústupek mému tvrdohlavému podivínství.

Vskutku svět umění byl od počátku Knížákovi vzdálen. Knížák zůstával důsledně v obyčejném prostředí obyčejných lidí, vycházel z jejich prostředí a obracel se k němu; bez prostého a srdečného světa starobylých pražských čtvrtí a jejich obyvatel nelze si jeho první práce představit. Přitom se Knížák nevědomky zařazoval do proudu nejnovějších událostí světového umění. Postupoval stejnou cestou jako v téže přibližně době v New Yorku Allan Kaprow: od akumulací k společným hrám či rituálům. Kaprowa tehdy Knížák neznal ani podle jména, a když jsem mu po první „procházce“ řekl, že co dělá, je vlastně forma happeningu, byl dost překvapen. O happeningu se tehdy v Praze ještě nevědělo a Knížák jen zaslechl náhodou toto slovo z rozhlasu s nějakým negativním novinářským komentářem. Přinesl jsem mu tedy pár publikací a zároveň jsem poslal fotografie jeho práce Kaprowovi.

Nemohu Vám říci, jak mne to nadchlo, když jsem dostal Vaši obálku se scénárii a fotografiemi happeningů Milana Knížáka — napsal mi Kaprow. Jsou to úplně krásná díla a měl jsem radost, když jsem se dozvěděl, že vznikly nezávisle. Happeningy mají tu zázračnou vlastnost, jako mají houby: rostou všude...! (26. 1. 1965)

Kaprow zrovna dokončoval redakci svého velkého sborníku *Assemblage, Environment, and Happening*; vyšel pak roku 1966 u Abramse a Knížák tam má obsáhlý oddíl.

Nenápadnost a prostota Knížákových akcí byla záměrná. Umění je něčím zvláštním, výjimečným, ale on chtěl přinést nové podněty do obyčejného života. „Trochu jinak,“ formuloval to o něco později. Co činí, psal v prohlášení „Nutná činnost“ na podzim roku 1965, „není uměním. Je jen činností. Činností právě nutnou. Pro člověka. Ne pro umění. Je jen prostým doplňováním chybějícího. Ordinováním chybějících vitamínů.“ Knížák trval na tom, že umělec vůbec nemá působit nějakými díly, nýbrž anonymně a celým svým životem: „Každým gestem, slovem, činem, pohledem, vzhledem, vším.“ Má vhodit svůj podnět do života, proudícího okolo něho, a nechat jej unášet do neznáma, aby tam působil dál už sám jako řetězová reakce v hmotě. „Při šíření tímto způsobem je vyléčena jakákoli pachut' umění, a čím dále od počátečního bodu, tím je působení normálnější a přirozenější.“ Chtěl se vyhýbat křečovitému a obludnému, vracet se k normálnosti a přirozenosti, „učinit z mnoha všedních situací *bru*“. To byla jedna souvislá tendence Knížákovy práce. Zároveň s ní se od začátku vyvíjela tendence jiná a zdálo by se protikladná.

Původně se Knížák domníval, že by měl být malířem, v letech 1957 až 1962 chodil krátce v Praze na vysoké výtvarné školy. Jako tak mnozí v té době, také Knížák prošel údobím gestické abstrakce, jenže své obrazy maloval na ulici a oblékal se přitom způsobem, který byl jakýmsi pokračováním této malby. „Když jsem před časy maloval špinavé tlusté obrazy, chodil jsem děsně špinavej, černej a zarostlej. Potom jsem dělal bílé struktury a to jsem nosil bílé zvonové kalhoty a vestu. Ovšem tyto spojitosti si uvědomuju až dozadu,“ psal mi v říjnu 1967. Může to připomenout vystupování Mathieuova; ale Mathieu vystupoval před zvědavým a chápavým uměleckým obecnstvem, zatímco Knížák důsledně na ulici a před lidmi docela neinformovaný-

mi a většinou jistě se pohoršujícími.

Provokativní exponování sama sebe se vystupňovalo v době, kdy uspořádal svou „demonstraci pro jednoho“. (V dnešním slovníku by to byla eventuálně performance nebo street art. Tehdy tyto kategorie ještě neexistovaly.) Libreto znělo:

Zastavit se uprostřed davu, na zemi rozvinout papír, postavit se na něj, svléknout normální oděv a obléci si něco výjimečného (např. kabát napůl rudý napůl zelený, na klopě zavěšená malá pila, na zádech přišpendlený krajkový kapesník apod.), vystavit plakát s nápisem: *Prosím kolemjdoucí, aby pokud možno při procházení kolem tohoto místa kokrhali*; lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, pak vstát, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít.

Tuto „demonstraci“ Knížák pak přesně podle svého libreta ve středu Prahy provedl (16. prosince 1964 v ulici 17. listopadu), stejně jako o málo později jeho přítelkyně Soňa Švecová provedla svou „demonstraci“ v plně tramvaj: oblečená a upravená co nejlépe požádala cestující, aby jí uvolnili místo, rozestřela po podlaze bílý hadřík, zula si lodičky, postavila se na něj, vyňala z kabelky náradí na čištění bot, vycídila si lodičky a otázala se ostatních, nechtějí-li také vycídit boty.

Zvláště významné bylo vystoupení, jímž Soňa Švecová uzavřela zmíněnou „2. manifestaci“ v květnu 1965. Knížák dovedl účastníky mezi stromoví a křoví na zbytcích šancí nedaleko Nového světa, dal jim připravit hranici klestí, a když polita benzínem vysoko vzplanula, Soňa Švecová se začala pomalu svlékat a házet části oděvu kus po kuse do ohně. Pláště, střevíce, šaty, prádlo stravoval oheň, až zůstala jen v černém tanečním trikotu, upjatém od špiček nohou až ke krku. Aby vyloučil každou snadnou interpretaci, dal Knížák přitom ostatním zpívat banální národní písně. Potom už Soňa z kruhu diváků utekla. Ti zůstali tam ještě pár dlouhých chvil mlčky stát; okouzleně se dívali do plápolajícího ohně, poslouchali jeho praskot a nejasně si uvědomovali,

že v tom nudném a kalném poledni sychravé městské neděle, pár kroků od široké třídy, odkud k nim chvílemi zazníval hluk projíždějících tramvají a aut, se před nimi odehrál v symbolické podobě archaický ritus upálení panny.

Tu se již začal vyjasňovat vlastní smysl provokativních výstupů Knížákových a Soni Švecové. Jestli ze sebe dělali šašky a blázny a vydávali se zesměšnění a potupě, vedla je k tomu temná potřeba obětování sebe sama. Pokud zůstáváme ve schématech racionálního myšlení a chování moderního člověka, zůstává potřeba takové oběti nepochopitelná, nepřijatelná, nenormální. Ale jinak je tomu v oblasti moderního umění a jeho jiného myšlení a chování; není zřejmě náhodou, že v posledních dobách se motiv sebeobětování stává víceméně vědomým motivem mnoha uměleckých projevů a dokonce celých uměleckých osudů. Zde ovšem zůstává tato starobylá potřeba oběti zašifrována v neprůhledné často symbolice a zejména uzavřena v jakéms takéms bezpečí estetické fiktivnosti. V mimořádných okolnostech aktivizuje se však potřeba vykupitelské oběti mimo umění, a pak se zdrcující brutálností.

„První a nejdůležitější otázkou, kterou si denně a denně klademe,“ napsal Knížák v textu, který mi poslal v říjnu 1967, „je — jak nespáchat sebevraždu?“ A v průvodním dopise připsal velkými písmeny: „Polejte se benzínem a zapalte na Václaváku nebo ukřižujte na lampě na Národní třídě.“ Na tomto Václavském náměstí se 16. ledna 1969 polil benzínem a zapálil Jan Palach. Palach sám motivoval své upálení politicky. Ale politicky byl jeho čin bezvýznamný a zbytečný. Pravý a hlubší smysl byl nepochybně jiný a Češi nereagovali povstáním, nýbrž zbožnou úctou, odpovídající obětnímu obřadu.

3

Po prvních akcích se Knížákovi další přestávaly dařit. V dubnu 1965 rozešle na množství adres šokující

a mnohdy obscenní výzvy — adresáti jsou uraženi. V podzimní neděli téhož roku rozdává se svými přáteli na Hradčanském náměstí v Praze papírové vlašťovky, aby tím lidi vybídl ke hře — ale ti reagují jen odmítavě a zlostně. Píše po zdech své návody k hrám, rozhazuje své vlašťovky po ulicích a rozesílá je v krabicích; jsou popsány texty jako „Opatři si kočku“ a

Na blázna: Na konec asi metrového provazu se uváže smeták (nebo něco jiného) a tahá za sebou po různých nedělních ulicích

a

Na úsměvy: Zdravte všechny dívky, které potkáte. Odpoví-li úsměvem, získáte bod. Nejvíce bodů vyhrává

— ale stěží kdo poslechne jeho návody. Na 5. prosince téhož roku připraví „Procházku Prahou“, která má trvat celý den a střídá různá místa. Účastníci se sejdou dopoledne v centru města u Národního divadla a po půl hodině mlčenlivého čekání mají jít, každý sám, po Národní třídě, cestou kreslit na chodník velké kružnice a chodit po jejich obvodu. Hned zde zasáhne policie a pokračování procházky tím ztroskotá.

Takových větších a menších akcí bylo více; nejnáročnější organizoval spolu s Janem Machem v prvních třech měsících roku 1966. Vybrali si náhodně jeden pražský činžovní dům, odeslali jeho obyvatelům několik desítek balíků, mnohdy objemných a obsahujících nejrozmanitější a nejroztodivnější věci, užitečné i nicotné — nádoby, staré dopisy a fotografie, ručníky, knihy, hadry... V den, kdy pošta balíky doručovala, v rychlosti a potají dům dekorují: v jednom patře stojí najednou ustlané lehátko, jiné zdobí nápadně natřená židle, v jiném se hází živý kapr, na zemi leží mnoho knih, na zdech visí šaty, schodiště je poházeno papírovými vlašťovkami a texty, jak je nedávno rozesílal. Potom nájemníci dostanou poštou lístky do kina, všichni na stejný čas a do stejné řady. Ale u většiny nájemníků ne-

pochopitelné události vyvolají zděšení, neodvážejí se balíky otvírat, nejdou ani do kina, obávající se nějaké lsti, a nakonec se sami obrátí na policii.

Knížák už nechce mluvit o „aktuálním umění“, nýbrž jen o „hnutí aktual“. Razí hesla „Žít jinak“ a „Keep together“. V květnu 1966 zakládá „Klub Aktual“; nechce naposled nic méně než vytvořit světové hnutí a chystá pro ně knížečku *Poselství*. Přátelé z dob „procházek“ se s ním až na Jana Macha rozešli, i krátké manželství se Soňou Švecovou se rozpadlo. Jeho noví přátelé vnášejí do jeho myšlenky útočnost a násilnost, která je Knížákovi cizí. V rozmnožovaných „novinách“ se objevují jejich divoká hesla. Knížák se stává pražským „králem mániček“, těch dlouhovýchlasých hochů a jejich dívek, kteří se chtějí vytrhnout z legalizovaného způsobu života. Někde v zapadlé hospodě daleko od Prahy jste tehdy mohli potkat neznámé hochy s velkým A v kruhu, namalovaným na odraných šatech. Ken Friedman začal propagovat hnutí z Los Angeles ve Spojených státech: „aktual si drží ruce — miluje se — jsou to lidé — drží dohromady — aktual je teď — aktual jsi ty“ čte se anglicky na plakátu, který vydal. Ale v Československu začne hnutí vzbuzovat pozornost úřadů; ve velkém obrázkovém časopisu vychází podezřele tendenční reportáž; nadto hnutí je beztvaré a nutně se Knížákovi vymyká z ruky — je příliš mnoho umělcem, než aby ještě mohl být organizátorem.

Knížák prochází velkou osobní krizí. Zaznamenává ji retrospektivně: „drogy — návody akce šíření — kriminál — útěk z Prahy — poselství — sebevražda a návrat k životu spousty drog — přelítnutí na jinou rovinu — alkohol a spousty lidí pro aktual“. Posléze Knížák mizí z Prahy. V pohnutých dobách 1967-68 se žije jako dřevařský dělník a jako strojník v čistírně vody.

tor hnutí Fluxus George Maciunas do Spojených států. Knížák odjíždí na podzim nejprve do Vídně; tam je po rvačce zatčen a odsouzen na podmíněčný trest 3 měsíců. Ve vazbě napíše text, který je jakýmsi účtováním. Jsou to jen otázky. „Existuji? Kdo jsem? Jaký jsem? Kolik mám rukou? Co žádám? Věřím v Boha? Věřím v něco?“ a nakonec po mnoha desítkách dalších otázek: „V kterém moři plavou jen zlaté ryby? Komu patří hvězdy? V kterém místě zeměkoule se koncentruje štěstí? Je krásné umřít?“ Písemné projevy Knížákovy se omezovaly dotud jen na primitivní hesla. Příští měsíce se však začne utíkat soustavně k literárnímu projevu.

Od října 1968 je v New Yorku. Dostává se rovnou doprostřed avantgardní společnosti; vždyť je už znám z citované knihy Kaprowovy, a když se Maciunas pokusil udělat z Fluxu světovou organizaci, Knížák v ní reprezentuje „Fluxus East“. Knížák se odvděčuje za Maciunasovo pozvání tím, že mu pomůže s úpravou domu v newyorské umělecké čtvrti, která právě vzniká v Soho a kde Maciunas zakládá družstvo umělců, a i dál se tam bude žít „jako elektrikář, tesař, truhlář, malíř pokojů a lepič tapet. Občas nákou tu přednášku na přílepišení,“ psal mi. Šetří, aby pomohl poznat Ameriku i svým přátelům; stačí zaplatit cestu Janu Machovi, potom už dojde v Československu k radikálnímu omezení cestování. Podaří se mu objet celé Státy, pobude v Kalifornii i na Panenských ostrovech; zamiluje si americkou přírodu a nejvíc její pouště.

Nicméně jako v Praze, ani v New Yorku se Knížák nijak nesnaží o to, aby se uplatnil v uměleckém světě. „Umělci dělají umění jen pro umělce,“ píše mi odtamtud. „Na některých uměleckých akcích jsou návštěvníky jen umělci, maximálně jejich přátelé nebo pár studentů uměleckých škol, tedy zase umělci — nikdo jiný.“ Umění se musí vrátit do života, rozplynout se v něm; proto jsou mu blízcí hippies „s tím božským navlíkáním a dekorováním“: jsou „vlastně takovým (malým a dost zdegenerovaným) předobrazem té absorpce umění, toho

rozplynutí.“ Z umělců si opravdu váží Allana Kaprowa: „je víc než umělec, je učitel“; a je šťasten, když po společných rozhovorech Kaprow přestane užívat termínu „happening“ a dá přednost Knížákovu, „activity“.

V cizotě Ameriky si může jasněji uvědomit sama sebe. Změna jde hluboko.

Chci dělat jen velmi *jednoduché* a *náročné* obřady. A chci dělat jen velmi málo. Chci, aby byly velmi čisté, bez zbytečností a co možná nejmaximálnější ve svém účinku. Méně jest více.

Jeho věci jsou

úplně jiná poloha — řekl bych více religiózní — pocit nutnosti nějaké *spalující víry* je u mne stále silnější a silnější. Proto mi připadá všechno to hraní na avantgardu s vážnou tváří tak zbytečné.

Stal jsem se ještě vybíravějším a početně moje věci prořídly, zhoustla však jejich struktura, je to jakési soustředění na sebe, na nejsoukromnější, nejtajnější věci člověka. Tělo zůstává zásadně pasivní. Řekl bych přepasivní.

Uspořádá jenom dvě akce — nevím, zda vědomky či nevědomky je volí tak, aby nemohly mít úspěch — zvláště pak ne zde, kde avantgardnost už degeneruje v bohémský lunapark. Jediným obsahem těchto akcí je ticho, soustředění, kontemplace. Na Douglasově univerzitě v New Jersey provede 17. prosince 1968 *Ležící obřad*. Námět je co nejprostší: „Všichni leží na podlaze se zavázanýma očima. Velmi dlouho.“ 18. ledna zopakuje v New Yorku v Higginsově domě *Obtížný obřad*, který provedl v Čechách: účastníci zůstanou dohromady dvacet čtyři hodin bez jídla, pití, kouření, mluvení a v mlčení se rozejdou. Knížák se nediví, že z několika set pozvaných jich přišlo jen šest a z toho tři po několika hodinách prchli po požárním schodišti.

V dubnu 1970 ho vyzývá československé vyslanectví k návratu a Knížák odjíždí domů. Zdá se mu, že to je jediné místo, kde může žít a pracovat.

Po návratu z amerického avantgardního prostředí je Knížák ještě více než kdy dříve přesvědčen, že pro to, na čem mu záleží, potřebuje vytvořit nové prostředí s novými lidmi, ba že vytvoření tohoto společenství má být vlastním smyslem jeho práce. Má na mysli něco víc než iniciační společnost, uzavřený okruh zasvěcenců. Má to být alternativní komuna, pokus, který má být začátkem nového způsobu všeho lidského života.

Bylo to při pohledu na severoamerické pouště, kdy začal vymýšlet fantastické město, které by komunikovalo s touto monumentální a nelidskou přírodou, využívalo existující i ještě neexistující techniky a dávalo nevidané možnosti života: půdorys je náhodný, vzniklý ze skvrn na papíře, některé domy jsou naplněny barevným prostředím, v němž plují v různých výškách balónové útvary spojené pružnými rourovitými chodbami, park se zoo se vznáší nad městem. Vše tu bude jiné. Knížák si už dlouho rád vymýšlel i hotovil zvláštní oblečení pro sebe i pro jiné. Doplnoval je návrhy na pomalování obličejů i celého těla. Teď navrhl a zčásti i vyrobil soubor šatů, klobouků, ozdob, brýlí, masek.

Co hlavního, začal okolo sebe opět seskupovat mladé lidi, kteří by se měli stát nositeli jeho myšlenky. Zdaleka to nejsou umělci: dělníci, učni, studenti i hoši a dívky na okraji společnosti. Žije s nimi jako jeden z nich, je mezi nimi samozřejmým způsobem vážen a svým způsobem se o ně stará. Uspořádá pro ně jeden ze svých mlčenlivých obřadů v opuštěném lomu; takové obřady pokládá však pro většinu z nich ještě za příliš obtížné. Ale aby navázal na jejich způsob života, sestaví z nich a pro ně kapelu, pro kterou skládá a kterou diriguje. Měl už před cestou do Spojených států podobný soubor; tehdy hráli divoký beat ve venkovských městech. Knížák v kapele zpívá nebo spíše křičí své texty; má skvělého bubeníka, dál jsou tu elektrické kytary a řada

dalších nástrojů, nečekaných nebo užívaných nečekaným způsobem: sudy, vrtačky, housle, píšťaly, nastartovaný motocykl... Do beatového nebo rockového půdorysu vkládá Knížák polyrytmické a arytmiické pasáže, nearticulované hluky a seriální sekvence: výsledkem je hudba přesná a zároveň barbarská, která bezohledně působí na posluchače.

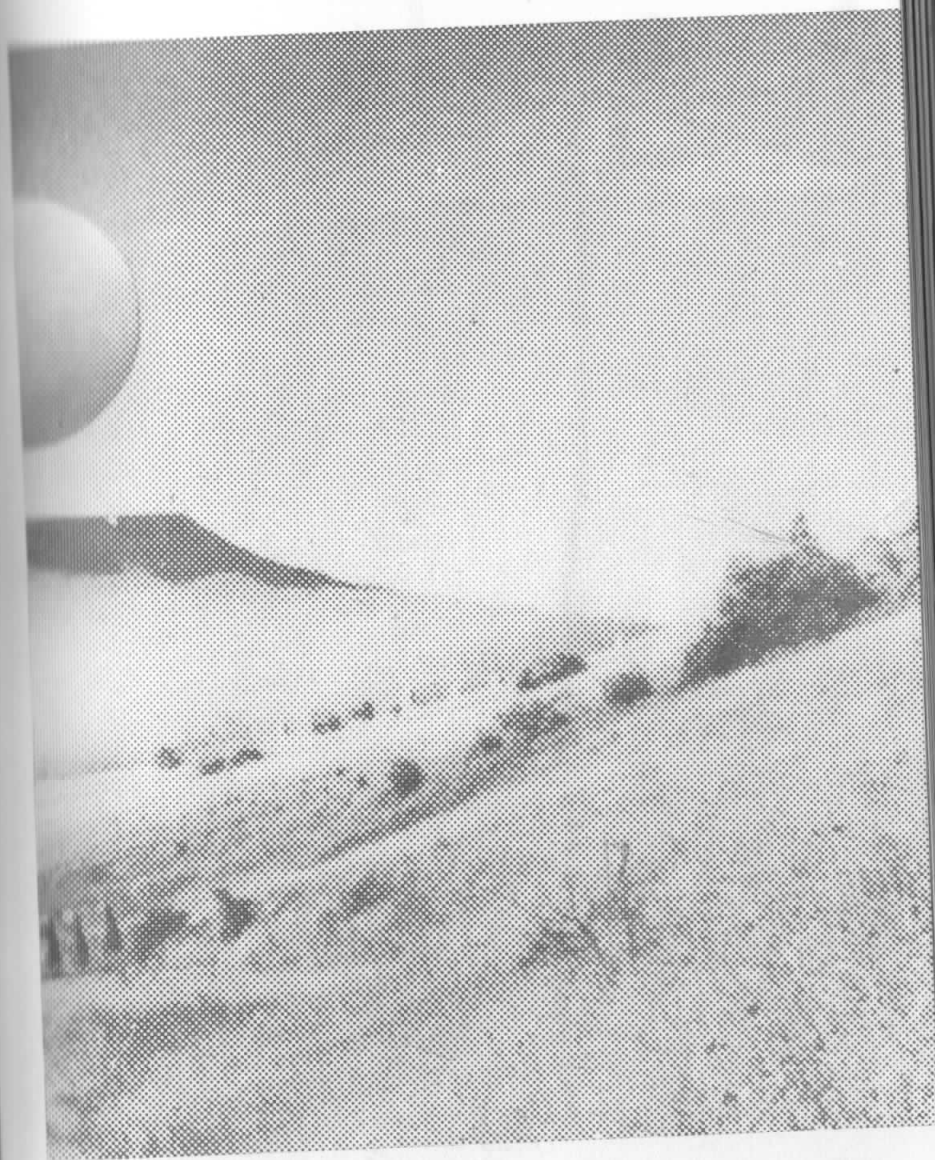
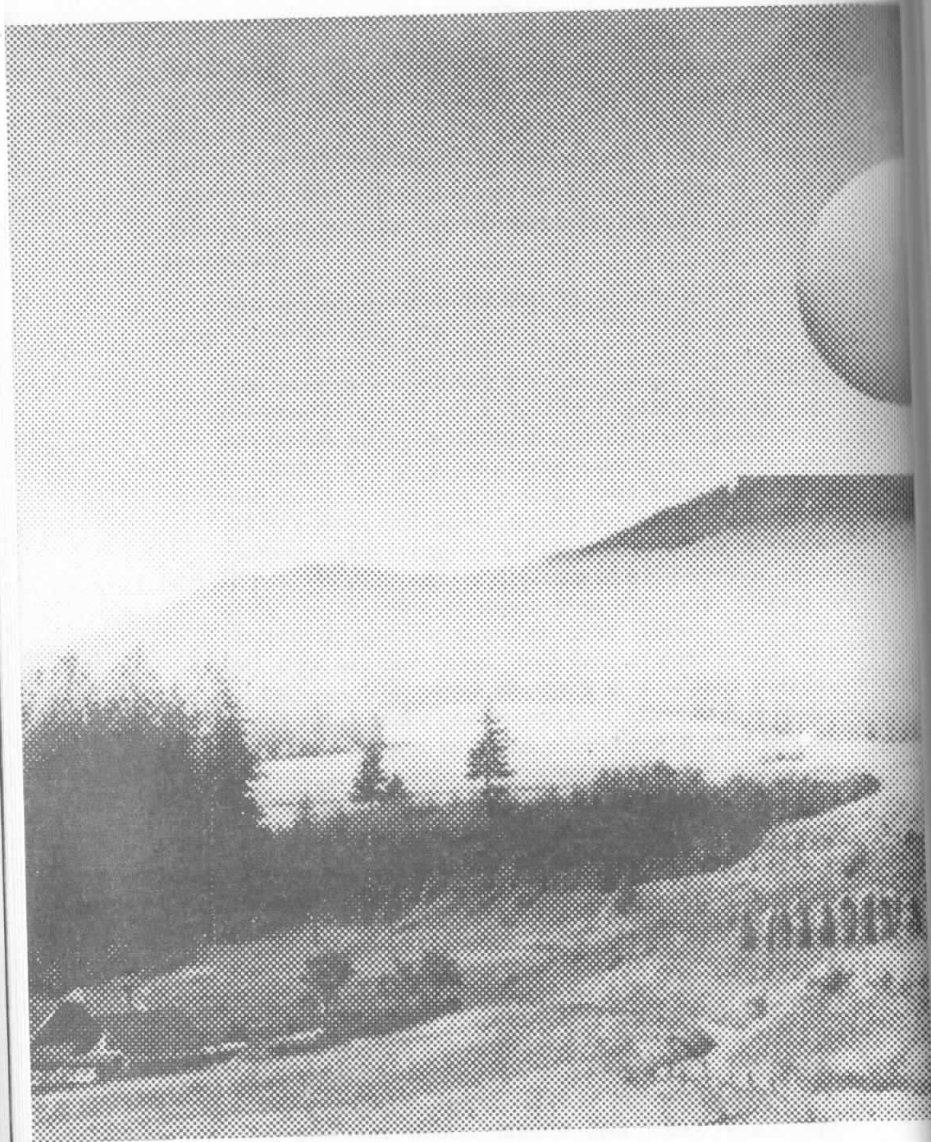
Vlastně mu nejde o hudbu; ta je zas jen prostředkem.

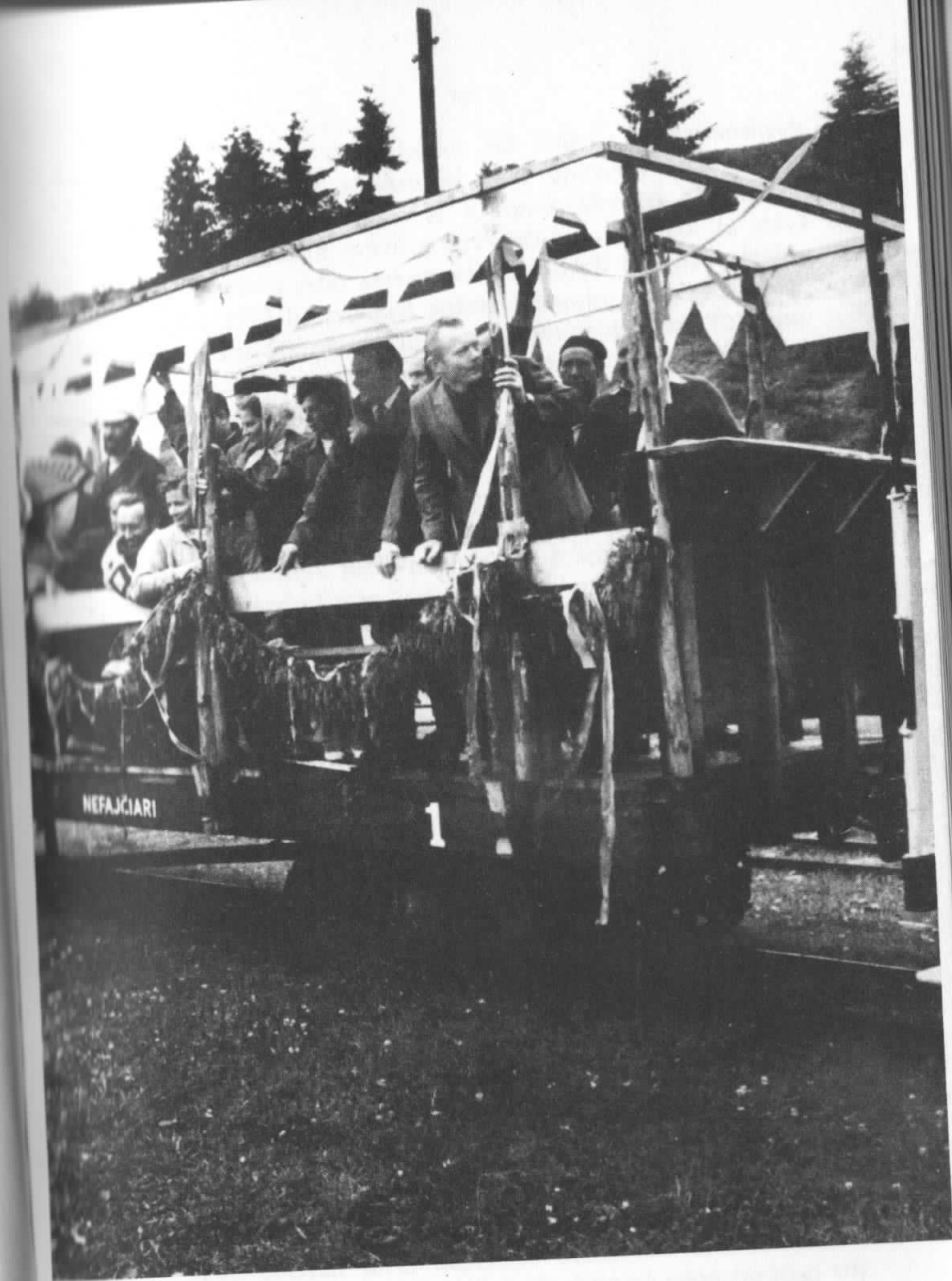
Měli jsme nedávno koncert — *psal autoru tohoto článku v březnu 1971* — a lidi z toho byli úplně vyčerpáni a někdo povídá, kdybyste neměli dlouhé vlasy tak vás nikdo neposlouchá. A je to pravda, tyhle kluci a holky by za boha nešli do Rudolfiny kde by Cage nebo Musica viva nebo někdo takovej hrál skoro nemlích to co my, ale když jim vpašuju tyhle krásný výboje do hudby, kterou sou zvyklý poslouchat, i když se jí v tom okamžiku vůbec nepodobá, *jen ta kulisa je stejná*, jsou více méně ochotní ji akceptovat, zamyslet se nad ní apod. Tihle malí konvenčníci jsou najednou nějak zaskočení a aniž o tom vědí a chtějí to, tak papají aleatorickou a seriální muziku. A pak vážná hudba je moc vážná. V našem úsilí je spousta srandy, myslíme to vážně a děláme si z toho bžundu zároveň. Je to velmi často kombinace kejžoviny s vordhovačkou.

Řeč, kterou by byl potěšen Satie. „Přes naivní drnkání na kytaru,“ psal Knížák dál v lednu 1972,

se třeba dostali ke skladbám, kde se nehraje, jen tiše ukazuje nebo mumlá. A to je první (sice malej), ale bereme-li v úvahu ty lidi obrovskéj krok. A ty lidi sou krásný tím, že vědí tak málo o umění a tak moc o těch ostatních úplně pitomejch a zbytečnejch a vobyčejnejch věcech. Tohle prostředí mi pomáhá k tomu, abych nedegeneroval v partě jalovejch řečí o umění, dovolí mi bejt tady, sám, poněvadž nejsem sám, nejsem vůbec v roli uzavřeného umělce, kterej odejde do ústraní a tam tvoří, poněvadž já netvořím leda sám sebe a co chci a svoje okolí, tvořím atmosféru, chci tvořit vzduch, drogu, která zapálí a nakazí.

Skupina VAL (A.Mlynářčik, E.Kupkovič, V.Mecková), *Pocta naději a odvaze*, projekt, 1974-75





To vše se děje daleko od Prahy, v Mariánských lázních. Knížák získává již také opuštěný statek mezi kopci a lesy a chystá se k tomu, aby jej přebudoval a zařídil. Jenže právě v provinčním prostředí se stává nápadným a jeho seskupování mladých lidí podezřelým. Roku 1972 ho navštíví známý německý sběratel a architekt Hans Sohm; podaří se mu navršit do vozu rozmanitou dokumentaci rozmanité Knížákovy činnosti; je to nezvyklý náklad a dokonce pro celníky na hranicích: páté přes deváté — texty, fotografie, kresby, partitury, návrhy na architekturu, na masky, na účesy... Z celé té směsice vyloví celníci nakonec notace Knížákových skladeb s texty, z nichž některé obrazy vzrušenou politikou atmosféru nedávno minuvších let. Knížák je zatčen, dlouho vyšetřován, odsouzen okresním soudem na dva roky, potom soudem krajským je rozsudek změněn na podmíněný. Hlavním deliktem je nedávná publikace knížky *Zeremonien* v Západním Německu. Obsahuje texty a fotografie Knížákových akcí a soud došel k názoru, že Knížák „nabádal k různému nesmyslnému počínání“ a že „vyjadřoval odpor proti společnosti, proti civilizaci, kultuře, umění a mravům, tedy v našich poměrech odpor proti socialistickému zřízení“; kniha tím podala „zkreslený obraz o umění a umělecké činnosti u nás“.

Není to poprvé, co Knížákovy konání se stává předmětem policejního a soudního šetření. Roku 1966, když v Praze uspořádal Fluxus své koncerty, Serge Oldenbourg, který přijel z Nice s Benem, dal jedné noci jakémusi vojáku své šaty i pas, a ten tutéž noc unikl za hranice. Knížák o transakci nevěděl, ale trvalo dlouho, než se dostal z vyšetřovací vazby. Znova se dostal do vazby ještě roku 1974, tentokrát pro zásilku na Biennale de Paris, která připadala podezřelá — i tentokrát po dlouhém vyšetřování byl propuštěn bez soudu.

Knížák není politický bojovník a dokonce už nechce být počítán mezi nepřátele socialismu či komunismu. Opakovaná nedorozumění působila jako katalyzátor, aby se soustředil k vnitřnímu smyslu své práce.

Činnost Milana Knížáka je opravdu těžko zařadit. Je společenským reformátorem? K tomu mu chybí teoretické studium, analýza, reálný návrh; Knížákova ideální obec byla jen nereflektovanou projekcí snu o životě, který by byl svobodnější, přirozenější, přírodnější, bohatší, lidštější, krásnější než život člověka industrializované společnosti. Je to tedy umění? Knížák je postupně a střídavě malířem, happeningerem, návrhářem, spisovatelem, skladatelem, interpretem, ale dostane-li se do vlastního světa umění, není mu v něm dobře; od počátku vždy hledal své místo mimo něj. Umění mu bylo prostředkem k něčemu jinému. Kdysi říkal, že chce přinést do života něco, co mu chybí, „ordinovat nezbytné vitamíny“. Ale čím je jeho práce, když v posledních letech se vzdává i vytváření nových společenských struktur a realizací děl, když mu každá konkrétní zpráva připadá nedostatečná, když čím dále tím více zůstává v pomyšlném?

Ti mladí lidé, které chtěl vést spolu do nového života, odpadli. Potřeboval samotu, aby šel dál do své zkušenosti. Když na něm chtějí, aby připravil pro americký Fluxus publikaci, odmítá to.

Nebaví mě dělat, vyrábět spousty věcí jen proto, abych si připadal jako umělec — zapisuje si v září 1974 (*Cestopis II*, strojopis). Vůbec mne už zabíjí přílišná činnost. Nejraději bych někde tiše žil ve skupině krásnejch lidí. Jen klidně žít. Toužím strašlivě po práci, po činnosti, ale ani trochu jiného typu než bylo to krásný, bláznivý, mladý rozhazování se a rozhazování a dotýkání se (problémů). Něco systematictějšího, méně efektního, neviditelnějšího.

Jeho společností zůstanou jen jeho žena a dva synové, které mu přivedla z předešlého manželství. Sbírá také staré dřevěné loutky, pátrá po jejich provenienci, je pokládán za znalce. Je mu dobře v jejich mlčenlivé společnosti. Začne též soustavně a důsledně praktikovat jógu.

Jeho akce se stávají stále bezpředmětnější.

Dva stromy svázané k sobě. Dělat vše dvakrát. Třikrát. N-krát... Spojit dvě myšlenky, dvě bílé plochy, dva ohně, tři myšlenky, tři bílé plochy... Slepit chleby, stroje, papíry, mraky, chutě.

Setkání různých oblastí, tedy i různých látek v nejrůznějším skupenství a s nejrůznější agresivitou, jakési materiálové events, materiály jednají spolu jako živé bytosti, používat i živou hmotu, vejce, krev...

V létě 1975 si poznamenává (*Cestopis II*):

Dostávám se stále víc a víc do oblasti myšlení, kterou není možno žádnými prostředky sdělit, vysvětlit, tlumočit. Někdy se snažím navodit některé tyto pocity pomocí symbolů nebo jakýchsi materiálových metafor. Tyto jsou však příliš zakotveny v dostupné realitě, a tak i v případě, že by byly schopny vyjádřit onu myšlenku, prosazují se (samy sebou) a tak vzbuzují dojem, že jde o ně a ne o napětí mezi nimi. Sdělením je však právě to napětí. Ovšem většinou i ono je jen přibližnou transpozicí.

Dává se do studia vysoké matematiky a hledá myšlenou skutečnost skrytou za hmotným tvarem.

Přenášet některé hudební výrazy nebo kompozice do plochy či prostoru pomocí dvojrozměrných či trojrozměrných osových systémů. Tedy hrát dům, postavit Devátou.

Zůstává především výtvarníkem; přemýšlí o architektuře a oblékání. Začíná to jako hra.

Šaty propálené, prostříhané, sešroubované, rozpůlené... Smuteční oděvy: pomalováním těla nebo obličejů, černými šperky rozsetými po těle, černé balonky vlají nad hlavou, boty zanechávají černé stopy...

Myšlenka klouže od skutečného k možnému a od možného k nemožnému. Přechody jsou neznatelné; skutečné, možné, nemožné se nedá od sebe oddělit, splývá v jedno.

Svatební šaty: z kamenů, z oblaků, ze vzduchu, z krásných myšlenek...

Symbiózní oděvy: společný oděv s rostlinou, se zvířetem... (Oděvy, jež se nenosí, rkp. 1963-77)

Pokračuje ve svých fantastických projektech architektury, ale je to už architektura snová, a naposled ani to ne. Architektura má formovat život, ale tato architektura se o to nesnaží. Je to projekt města docela neskutečného.

Stěny z myšlenek. Domy z představ. Krajiny z asocičních oparů. Architektura, která je všude a nikde. Architektura, která je a není... Zeměkoule je prázdná a vlastně plná. Člověk zmizel, a přesto je přítomen. Je tu všude. Vyvinul se v nic... Tělo, stále méně a méně potřebné, degenerovalo, až zmizelo úplně... Zůstal tu jen člověk proměněný v prostor.

Co píše, je jakási abstraktní poezie, ne poezie představ, nýbrž poezie pomyslů. Dnešním slovníkem bychom tu mohli mluvit o konceptuálním umění, jenže co Knížák navrhuje, je neproveditelné a naposled dokonce nemyslitelné. Zajímá jej abstrakce matematiky, ale nestačí mu. „Snad by měl být odstraněn (na začátku) princip pravděpodobnosti, princip faktorizace atp.“ Píše si matematický obrazec, číselný symbol, kterému nic neodpovídá:

1	0	-3
a	-7/9	1000063,157
77	/+	-∞

a pokračuje:

Zkusme tohle číslo cítit, házet s ním, dorozumět se s ním, atp., atd., zahrát je můžeme lehce, zkusme je tedy nejdřív zahrát a pak jít dál, do tónů...

Skutečné a neskutečné, možné a nemožné se přestalo rozlišovat; svět zde ještě není a může být jakýkoli a nemusí být vůbec. Boehmův Ungrund a Boehmův vesmír-hra.

Vede-li souvislá cesta od skutečného a uskutečnitelného k nemožnému a nemyslitelnému, vede také opačně. Vlastní problém Knížákovy práce spočíval v tom, že

chtěl, aby toto umění nebo tyto rity nebo tyto meditace byly bezprostředně uvnitř našeho světa a života, aby vrženy do něho, tento život přímo proměňovaly. Ale tam, uvnitř obecného a obyčejného, jsou vydány zkreslení. Buď jsou shovívavě přijaty a proměněny do podoby nějaké neškodné okrajové zábavy; s tím se Knížák setkal v New Yorku. Anebo vyvolávají podrážděný odpor; tak to poznal Knížák doma. Se svou snahou sloučit umění se svým všedním životem připadal Knížák v českém prostředí výstřední postavou. Je to nepohodlná nápadnost; Knížák byl nesčetněkrát zadržen policií — sám to odhaduje neuvěřitelným číslem: snad prý třístokrát. Soud, který kvalifikoval Knížákovu úsilí jako nesmyslné počínání, dbal o zachování legality; a z hlediska legality, z hlediska skutečnosti už ustavené, z hlediska života už pokračujícího je počínání Knížákovu — a mnohá současná počínání obdobná — jen absurditou, jen anarchií, jen ilegalitou. Nepotěšilo ho ani, když se jeho textové skladby ocitly po letech v repertoáru představení politicky protestujících skupin. Není doma nikde. Nevzdává se však. „Ještě jsme příliš nezralí pro nové kvality,“ uzavírá svoje *Sny o architektuře*, „nastává doba dlouhého učení, přehodnocování, úporný pochod k podstatám naší existence, abychom si mohli znovu uvědomovat kudy a jak jít na naší cestě.“

„Askeze v osamění je zkouška, příprava na skutečnou, použitelnou askezi,“ poznamenal Knížák k tomuto mému textu.

(12. XI. 1979)

Příběh Alexe Mlynářčika

1

Přijet z Prahy do Bratislavy znamená přijet do jiné země. Je to cesta ze západní Evropy do východní. Řeč zůstává téměř totožná — čeština a slovenština jsou jen blízkými dialekty. Ale lidé, myšlení, zvyky, jídla, krajina, architektura, vše je jiné. Slovensko není už ta zaostalá země, kam se posílali čeští důstojníci a úředníci z trestu, má rostoucí průmysl, lidové kroje se najdou už jen na odlehlých místech a Bratislava dávno není onou maďarsko-židovsko-německou Poszóny, kupeckým městem a málem předměstím Vídně, jímž před půlstoletím ještě bývala. Velkolepý Dunaj jí dál protéká a otevírá ji do dalekého světa; nad ním technicky skvělý most architektů Lacka, Kušnira a Slamene; univerzita, opera, koncerty, vědecké ústavy, kavárny a mnoho elegantního oblečení; a na ulicích, na trhu, v hospodách a krčmách prostí lidé, kteří pořád zůstávají venkovany. To je Slovensko: ještě nová a křehká vrstva průbojné inteligence a starobylá, velká a pořád ještě živá vesnická kultura. Čechy jsou země uzavřená horami, i Praha leží v kotlině mezi návršími, a Češi sami jsou uzavření a nedůvěřiví racionalisté, jejichž nebezpečný humor zrodil Švejka. Slovensko má své vysoké hory, ale před nimi začíná podunajská nížina, širá jako moře, a Slováci jsou také otevření světu, důvěřivější a optimističtější. Jsme tu na poledníku Varšavy a Budapešti; nebo spíše v kulturním prostředí, v jehož počátcích už nejsou jako v Čechách Keltové — Čechy byly jedním z keltských center a Bohemia je Bojo-hemum, vlast keltských Bójů — nýbrž podunajští rolníci, postoupivší kdysi znenáhla z Malé Asie, a Slovensko pořád stojí nejpevněji na svých rolnických základech.

V slovenském umění je to znát nejlépe. Nemá dlouhé historické tradice, městská kultura na Slovensku

(107)

byla až do roku 1918 maďarská a německá. Není pak divu, že první významná osobnost slovenského umění, Ľudovít Fulla, ve svých šťastnějších dílech z konce dvacátých let spojuje expresionistickou konstrukci s inspirací z lidového umění, a venkovská je i jeho tematika. Taková souvislost mezi moderním uměním a uměním lidovým se najde ve východní Evropě častěji: u Larionova, Gončarové, Chagalla, dokonce i u Kandinského a Tatlina, zvláště zajímavě u Brancusiho. Na Slovensku se tato spojitost s venkovskými lidovými tradicemi promítá dokonce i do avantgardního umění šedesátých a sedmdesátých let. To je zjev ojedinělý a současné slovenské umění tím nabývá zvláštní osobitosti.

Alex Mlynářčik je ze středního Slovenska, z města Žiliny. Narodil se tam 14. října 1934, chodil tam na gymnázium, v šestnácti letech uprchnul přes hranice, byl chycen sovětskými vojáky v okupovaném tehdy ještě Rakousku, zatčen a odsouzen k jednoročnímu vězení; nesměl dál studovat a byl malířem pokojů a natěračem, aranžérem, fotografem. Šermoval a stal se mistrem republiky v šermu bodákem. První výstavu absolvoval jako patnáctiletý mezi „lidovými malíři“. Na vysokou uměleckou školu se dostal ve svém pětadvacátém roce, tedy ve věku, kdy už ostatní odcházejí. Začal v Bratislavě, pokračoval v Praze a jeho práce z té doby jsou poznamenány surrealistickou tradicí pražského prostředí a malířskou abstrakcí jeho spolužáků, kteří se právě začínali orientovat po světovém uměleckém vývoji. Ještě než ukončil pražská studia, roku 1965, se už od tohoto pražského introvertního umění obrátil směrem docela novým a opačným, a řekl bych slovenským. Na jaře toho roku vydává spolu s jinými dvěma Bratislavany, malířem Stanislavem Filkem a teoretičkou Zitou Kostrovou, manifest, nadepsaný *Co je happsoc*; a téhož roku Filko a Mlynářčik rozesílají pozvánky na první dva „happso-cy“. Jeden se nazývá *Bratislava 2.-8. května 1965*, druhý, uchystaný k vánocům, *7 dní stvoření*.

Mlynářčik byl roku 1964 v Paříži a tam se seznámil

s americkým popartem a zejména s francouzským Novým realismem, jak jej roku 1960 proklamoval Pierre Restany a doložil tvorbou řady mladých umělců — Kleina, Césara, Armana, Niky de Saint-Phalle a dalších. Nový realismus — jako popart — obracel pozornost umělce k současnému všednímu světu a Mlynářčík bez rozpaků přijal jeho tendence za své. Vždyť sám přišel do uměleckého prostředí poměrně pozdě a měl velkou výhodu, že obyčejný svět obyčejných lidí byl i jeho světem. Celé jeho budoucí usilování zůstane obráceno k tomu, jak smířit s tímto světem moderní umění. Pražský surrealismus a abstraktivismus mu asi připadal hodně kompromisním, ne-li opatrnickým. Od té doby se Mlynářčík počítal k Novým realistům; s Pierrem Restanym uzavřel upřímné přátelství a ten pak o něm několikrát psal. Ještě roku 1970 k desátému výročí proklamace Nového realismu vydal Mlynářčík s mladším Róbertem Cyprichem plakát, na němž svým příkladem vyzývali k poznání nejobyčejnější skutečnosti: oba se dali najmout na jednu noc k zametání Bratislavy. Plakát má nadpis: *Zahrady kontemplace*.

Mlynářčík však neváhal hned od počátku přestoupit meze Nového realismu. Jediný z této skupiny (a její společné tendenci nejvzdálenější) Yves Klein několikrát naznačil, že místo hmotného díla se umělec může pokusit o to, aby svou myšlenku vyjádřil čistěji a úplněji gestem, slovem, akcí, minimálním poukazem na něco nehmotného a nezhmotnitelného. Mlynářčík, chtěje vrátit důstojnost a význam všední skutečnosti a všednímu životu, přemýšlel o způsobu, jak ostatní k této skutečnosti přímo dovést. To měl dokázat nový způsob: „happsoc“. Termín může zmást; ve skutečnosti „happsoc“ má jen málo společného s happeningem, zato se blíží příštímu konceptuálnímu umění. „Na rozdíl od happeningu je jeho výrazem nestylizovaná skutečnost, která je ve své původní formě, neovlivněna žádným záskem,“ vysvětloval manifest. Mlynářčík spolu s Filkem se tedy vzdali všeho zpodobování či dokumentování

a spolehli na pouhou verbální výzvu: realizace má být redukována jen do mysli lidí, kteří by tuto výzvu vyslechli.

Pozvánka prvního „happsocu“ uvedla jeho „realizaci“ v sedmi částech: „první skutečnost Bratislava 2. května 1965“, „druhá skutečnost Bratislava 3. května 1965“ a tak dál až „sedmá skutečnost Bratislava 8. května 1965“. Do pozvánky byl vložen lístek s nadpisem „Objekty“: „1. Ženy 138.936, 2. Muži 128.757, 3. Psi 49.991“ atd. až k počtu pouličních lamp, televizních antén, tulipánů, divadel a naposled ještě „kina, komíny, tramvaje, vinárny, auta, trolejbusy, psací stroje, rádia, obchody, knihovny, nemocnice atd“. Bratislava tady bylo použito jako readymadu. Druhá pozvánka na *7 dní stvoření* byla skládačka ještě lakoničtější: k 25. XII. 1965 byla nalepena reklama laciného pařížského striptýzu, k 26. XII. byl list prázdný, k 27. XII. byla udána hodina 18,00 a text zněl „10' na stanici“, k příštímu dni „20' na stanici“, potom „30' na stanici“, následoval černý list s přilepenou svíčkou a poslední nesl obálku s prázdným lístkem a zkratku „P.F.“ — pour féliciter, s blahopřáním. Zatímco první „happsoc“ měl být „pozorováním a zažíváním“, druhý měl být „rozjímáním“ na nádražích, kde se lidé potkávají a loučí.

2

Třetí „happsoc“ už je jen Filkův; Mlynářčík tímto směrem nepokračoval. Cítil asi nebezpečí, které se později ukázalo na konceptuálním umění: dematerializace uměleckého díla ve verbální či jiný obraz, jeho redukce na pouhý signál anuluje dílo. Co činí dílo uměleckým, nepochybně nespočívá v jeho hmotné existenci a v jeho smyslových kvalitách, ba ani v představách, citech či pomyslech, které může vyvolávat. Smyslem uměleckého díla je, aby odkazovalo mimo sebe, k něčemu, co nemůže být v jeho hmotnosti. Přesto není toto dílo

pouhým odkazem: je vždy také a zároveň i novou hmotnou přítomností, a odebere-li se mu tato přítomnost, zničí se jeho funkce stejně, jako odebere-li se mu jeho odkazování mimo sebe, zůstane-li pouhou tou hmotnou přítomností. Dílo musí zůstat uvnitř skutečnosti proto, aby v ní sloužilo jako nástroj iniciace, aby svazovalo náš zdejší život a naši zdejší skutečnost s oním nehmotným původem a smyslem, který tímto dílem prosvítá a činí je tím, co se nazývá uměním. Skutečnost samu, náš vlastní život má umělecké dílo zprůsvětňovat; proto mu nutno vždy rozumět jako kultovnímu předmětu. Uměleckým se stává teprve ve svém používání, ve své sociální funkci — tam teprve jeho hmotnost a nehmotnost splývá, přestává být hmotností i nehmotností, dílo je bezprostředně svým významem a jeho význam bezprostředně tímto dílem.

Proto tolik záleží na samotné struktuře uměleckého díla. Je-li však toto dílo tak výlučně předmětem, který je hmotně, svou zvláštní podobou, svým způsobem uděláním vymezen od ostatních předmětů, jimiž je obklopen, je-li tak samo do sebe uzavřeno, hrozí mu, že bude v naší pragmatické podobě používáno jen jako předmět v hmotném světě pro své užitkové, smyslové či racionální kvality: protože něčemu „slouží“, že se „líbí“, že něco „říká“. Aby tomu zabránil, umělec potřebuje nějak rozmazat, rozpustit obrysy svého díla, narušit jeho předmětnost či předmětovost — ne proto, aby je znehodnotil, nýbrž spíše naopak, aby je spojil bezprostředněji s hmotností ostatního světa, aby docílil, že bude fungovat účinněji v našem všedním životě. Má se tohoto světa a života co možná těsně dotýkat, ne aby v něm zmizelo, ale aby jej mohlo svou přítomností proměňovat. To je smysl dnešní změny uměleckého díla v „akce“, v „procesy“, v „performance“; umělecké dílo nemá osamocně stát v prostoru našeho světa, ale udávat se v čase našeho života.

Jako happeningu, zejména ovšem v jeho evropské podobě, tak všem těmto způsobům Mlynářčika odcizo-

valo jejich často teatrální, novoromantické exponování umělcovy osobnosti. Byl nevědomky blíže americkému Fluxu; i jemu šlo o dílo neosobní, které by vznikalo v proudu současného života a samo v něm rozevíralo dimenzi imaginativního a poetického. Tak vznikly Mlynářčikovy „permanentní manifestace“.

Inspirací byla Mlynářčikovi vězeňská cela v Českých Budějovicích, kde po svém nezdařeném útěku byl v únoru 1951 vězněn a kde nebylo mimo slavníku opřeného o zeď a záchodové nádoby nic než bílé stěny, popsané stovkami „poselství“, vyškrábaných nehty. Od té doby pokládá Mlynářčik graffiti za velmi silný a naléhavý druh čisté lidské poezie. Jako vyvolávacího momentu začal pro ně užívat předmětů velkoměstského folklóru, onoho původního „pop art“, které dalo v Americe z pohrutek, příbuzných Mlynářčikovým, vznik stejně pak nazývanému směru umění. V první Mlynářčikově „manifestaci“ roku 1966 byly to hlavně dívčí busty, jakých užívají ve svých výkladních skříních kadeřníci; vedle toho také staré hodiny s ciferníky bez ručiček — Mlynářčikův symbol „času-věčnosti“ — a vlastní starší obrazy. Nechával je návštěvníkům popisovat a počmárávat a po čase, kdy už byly celé pokryty, je pozlatil nebo jinak fixoval jako nějaký relikviář uplynulého času. Vystavil je v Paříži roku 1966. Příštího roku následovala opět v Paříži výstava *Tentation* (Pokušení); tentokrát zaplnil místnost figurinami z konfekčních obchodů a nechal je opět návštěvníkům výstavy popisovat; Miloš Urbásek je obklopil na stěnách pásem lettristických kompozic. Složitější bylo environment *Villa dei Misteri*, umístěná téhož roku v rámci výstavy „Superlund“, kterou organizoval Pierre Restany ve švédském Lundu. Byl to labyrint z šestatřiceti otáčivých panelů s rumělkovými zvětšeními striptýzových fotografií, čtyři uprostřed byly zlatobílé; při vstupu návštěvníkově začala automaticky znít sladká hudba. Tentokrát se návštěvník ocital mezi těmito vyzývavými fotografiemi každý více méně sám, a tím svobodněji je mohl pokrývat svými kresbami a texty.

Mezitím roku 1966 uspořádal Mlynářčík u příležitosti kongresu uměleckých kritiků AICA II. *permanentní manifestaci*. Tentokrát provokoval k čmáranicím překvapující úpravou pisoáru uprostřed Bratislavy: lidé se ocitali před velkými zrcadly, opřeny do žlábků. (Akci zakončila policie a Mlynářčík přišel o své zaměstnání asistenta na Vysoké umělecké škole v Bratislavě.) V pohnutém pařížském jaru 1968 si přisvojuje jako III. *permanentní manifestaci* na způsob readymadu zdi Sorbonny, popsané básnickými a revolučními hesly a vydává jejich fotografie. Poslední takovou „manifestací“ bylo roku 1969 environment *Bonjour, Monsieur Courbet* v pařížském předměstí Chatillon.

Obdobou těchto „permanentních manifestací“ byly spontánně vznikající akumulace: *Donation* (Darování) pro Bienále mladých v Paříži roku 1969 — 2500 objektů snesených mnoha účastníky, od jejich obrazů a soch až k starým pneumatikám a benzínovému čerpadlu, nakonec veřejně spálených; *Anno Domini* — darování pro Bienále 1971, stejně snesená kniha textů, jež dorostla 20 cm síly; *Inter Étrennes* (Vzájemné dárky) v pařížské galerii Lara Vinci o vánocích 1972 — výstava dekorovaná jako vánoční prodej v obchodních domech, jíž se zúčastnilo více než 100 autorů z Francie, Itálie, Slovenska, Čech i odjinud, každý s pěti originály nebo multiply, které se nakonec vydrazily, kus jako kus bez ohledu na známé či neznámé jméno autora s vyvolávací cenou jednoho franku.

3

K malování obrazů se už Mlynářčík nevrátil a i jiné předmětné práce zůstaly výjimkou. Dvě práce z roku 1969 jsou materiálem i technikou zcela neosobní: výlisky z bílé umělé hmoty (fatrokardu). Jednou je série identických reliéfních ženských torz s „účesem“ z vlasových trojúhelníků v klínu; prostřední má místo „účesu“ šperk; to je *Průvod císařovny Theodory*, inspirovaný ra-

venskou mozaikou. Druhý inspirovala Brancusiho plastika „Spící múza“: půlmetrové vejce s kulatým červeným razítkem *Flirt de mademoiselle Pogany*, zatížené tak, že stojí na špičce; rozkývá-li se, ozve se zvonková hra. Mlynářčík chtěl tato vejce rozestavět na Náměstí svatého Marka v Benátkách, pak jimi zaplnil výstavní místnosti galerie Apollinaire v Miláně. Tyto práce nazývá „hračkami pro dospělé“. V téže době realizuje několik minimálních akcí, spíše pouhých symbolických gest. Pocta *H. Ch. Andersenovi*: zapečetuje v lahvi rudou růží a dává ji položit ve Švédsku na polární kruh — přesně na 19, 77' 55" severní šířky. *Mrtvý čas*: opět symbol časuvěčnosti — tentokrát Mlynářčík vystoupí na vrchol Mont Blancu, naposled natáhne své hodinky a vhodí je do ledovce. To jsou „oběti“, „zbožné dary vesmíru“.

Na jaře téhož roku staví ještě monument: díky R. J. Moulinovi, který je zároveň výtvarnickým kritikem i komunistickým funkcionářem v Chatillonu u Paříže, a s pomocí místních hasičů vztyčí tam *Megalithy XXI. století*, jedenáct dvacetimetrových pneumatických válců; je to jakási předzvěst známé plastiky Christovy na „documenta“ 1968. Ale Mlynářčík směřuje jinam než Christo. Začal se zabývat architektonickými projekty.

Kde se lépe mohlo uskutečnit, kde se kdy úplněji uskutečnilo spojení skutečného života a uměleckého díla než v architektuře? Mlynářčík zakládá kolektiv, jehož členy jsou slovenští architekti Kupkovič a Viera Mecková a dalšími spolupracovníky řada konzultantů. Skupina volí název VAL — Voies et Aspects de Lendemain, Cesty a aspekty zítřka. Nemá jít o pouhé fantastické náčrty, nýbrž o technicky promyšlené projekty; ať jakkoli nezvyklé, mají být uskutečnitelné. Po deseti letech prezentuje skupina na výstavě v Paříži čtyři kompletní projekty.

Jedním z největších nebezpečí a problémů je dnes růst počtu obyvatel Země. Města pohlcují stále více krajiny a lidé, utíkající z nich do přírody, ničí svými invazemi i ji. Nadto konstruktivismus a funkcionalismus

redukovaly výtvarné hodnoty na nekonečný rastr. Monumentální architektura, která by tvarově a významově dominovala městům i celým krajinám, zmizela. Architekt hledí leda nějakým kompromisním způsobem začlenit stavbu do přírodního prostředí a stejně kompromisně dodat ke konstrukci významných budov romantizující osobní ráz. Skupina VAL naproti tomu soustřeďuje lidi i zařízení do uzavřených architektonických děl, která jsou umělými, exaktními, neosobními a soběstačnými útvary, schopnými vlastní monumentalitou konkurovat s monumentalitou přírody.

Myšlenkově i technicky je z těchto projektů nejodvážnější *Héliopolis*. Řeší urbanizaci Vysokých Tater, jež stěsnány do poměrně malé rozlohy, jsou zaplavovány každým rokem stále většími zástupy turistů z mnoha zemí. Podle projektu by měly být oproštěny od rozptýlených turistických zařízení a místo nich by v absolutní výši 2150 metrů, téměř 400 metrů nad horským jezerem Žabí pleso, spočíval, opřen na třech místech o vrcholy velehor, obrovský prstenec o průměru 1200 metrů a o výšce 200 metrů čili 60 podlaží. Mohlo by tam pobývat, bavit se, procházet se po okružních krytých terasách, rozhlížet se a slunit na jeho vrcholu 50 000 lidí, nepočítaje desetitisícový personál.

Nejpoetičtější je projekt památníku *Pocť naději a odvaze*. Je to desetimetrová koule, která se vznáší 13 metrů nad zarovnaným vrcholem kopce u Vysoké nad Kysúcou; je naplněna lehkým plynem, pokryta zlatou fólií a fixována systémem elektromagnetů v plošině pod ní, s ní kontrastuje půlkulová vyhloubenina v tmavém čediči, stejného průměru jako koule — jako by se ta vznášející zářivá koule byla vytrhla z temné země; dole, uprostřed mísy, hoří věčný plamen. Z Vysoké nad Kysúcou se vystěhovala na rozhraní století do Ameriky chudá rodina Čerňanova; vnukem těchto Čerňanových je Eugen A. Cernan, který vystoupil 11. prosince 1972 jako kapitán Apolla XVII na půdu Měsíce. A jemu by měl být památník věnován. Na jaře roku 1977 uspořá-

dal Mlynárčik i slavnost položení základního kamene.

4

Mlynárčik žil spíše jako francouzský umělec než slovenský, i když zůstával na Slovensku. Ze svých významných prací nerealizoval — s výjimkou zmíněné *II. permanentní manifestace* — v Bratislavě nic, a dokonce v Praze jeho práce zůstala neznáma. Teď se vrací na Slovensko. Megaloty byly ještě pro Paříž, ale projekty skupiny VAL jsou už svázány se Slovenskem a hlavně se slovenskými horami. Jsou to hory Mlynárčikova mláď, jeho rod odtud pochází a Mlynárčik se sám cítí „goralem“.

Od roku 1970 Mlynárčik už těžko a zřídka mohl jet do ciziny. Přesto jeho umělecký návrat domů nebyl vyvolán jen vnějšími okolnostmi. Ať jakkoli těsné jsou jeho vazby na mezinárodní a hlavně ovšem pařížský umělecký svět, v podtextu Mlynárčikových akcí bylo hodně ironického vztahu k dnešnímu pojetí umění. Je to znát v „permanentních manifestacích“, v *Donation*, v *Inter-Étrennes*, v „hračkách pro dospělé“. Na Festival současného umění v Tokiu 1970 poslal bednu lízátek pro děti, které si dal pro tuto příležitost zvlášť vyrobit. Pro pařížský Májový salón 1970 připravil *Poselství* — poslal dvanácti umělcům v různých státech obal pětimetrového balónu a vyzval je, aby jej naplnili vodíkem, upevnili na něj některé své dílo a nechali jej vznést se do stratosféry. Sám spolu s Milošem Urbáskem vypustil takový balón na Slovensku. Sledovali jej radarem do výše 14000 metrů. Pak už zmizel do neznáma. Byla to pro Mlynárčika zároveň jedna z „obětí vesmíru“. Nad Grand Palais v Paříži byl připoután nultý balón, který nenesl nic.

Nejzřetelněji se jeho ironie ukázala na reprezentativní výstavě současného slovenského sochařství, uspořádané v létě 1970 v parcích piešťanských lázní pod názvem Polymúžický prostor. Mlynárčik ji obeslal neče-

kaným způsobem — materiálem jeho exponátu *Juniáles* byla restaurační loď, dechovka, tři letadla, dva vrtulníky, dvacet pět upoutaných balónů. Letadla rozhodla vedle letáků sto kilogramů bombónů a po celých Piešťanech byly vývěsky „Prodej originálů ak. mal. A. Mlynárčika“ — byly to poukázky na číslované Mlynárčikovy multiply, jež si milovník umění mohl vybrat na restaurační lodi: bifteky, rumsteaky, halušky...

Ironie Mlynárčikova není zlá; je to lyrická ironie a spíše radostný humor. Mlynárčik se nevysmívá umění; jenom nabádá k návratu života do umění. Téhož roku 1970 ohlásil pozvánkami, že obesílá nevěřejnou výstavu mladých bratislavských výtvarníků dílem *Three Graces* — jak se ukázalo, pozval na ni tři hezké dívky, které jako řádný exponát také dal pojistit proti případnému poškození. Nebo opačně Mlynárčik přivádí umění zpátky do života, z něhož vzešlo. V únoru 1970 uspořádal v Tatrách při světovém lyžařském mistrovství *Festival sněhu* — soubor prací svých a svých přátel ze sněhu, často kolorovaného, na námět „interpretací“ známých prací Armanových, Lichtensteinových, Pienových a jiných; byla tu — od Miloše Urbáska — i „interpretace“ Poslední večere Leonardovy: sněžný stůl prostřený dvánácti lahvičkami a talíři. V létě 1971 následoval *Memoriál Edgara Degase*: Mlynárčik uspořádal dražbu věcí, které věnovali César, Kosice, Rotella, Niki de Saint-Phale a další (všecky ocenil stejně, na 1008 korun, s desetinou vyvolávací cenou), a z výtěžku uspořádal jezdecké závody, jejichž jednotlivé disciplíny nesly jména donátorů.

V programovém *Memorandu ve jméno totality umění a života* (1971), podepsaném EMA, tj. Elenou a Alexem Mlynárčikovými, připomněl ideje ruského Lefu dvacátých let; umělecká tvorba nemá být a ve velkých dobách nikdy nebyla samolibým projevem individuální geniality, nýbrž přípravou prostředí komunikace mezi lidmi; a jako vždycky Mlynárčik svolával k účasti své přátele, také nyní prohlašuje potřebu „mezinárodní hutě“, uměleckého

„team-worku“. Co zatím Mlynárčik dělal, zůstávalo, děj se to děj, uzavřeno v prostředí galerií a uměleckých manifestací. Teď se z tohoto světa Mlynárčik vysvobozuje. Architektury jeho „hutě“ (hutě ne mezinárodní, ale slovenské) by lidé přes jejich mocnou působivost nepřijímali jako umělecká díla, ale prostě jako monumenty lidského ducha. Ve *Festivalu sněhu*, v *Memoriálu Edgara Degase* a nejvíce v *Juniálesu* se umělcův záměr proměňoval v radostnou slavnost, v lidový svátek: na koupaliště v Piešťanech se snášel déšť bombónů a lidé hodovali za zvuku krojované dechové kapely. Mezinárodní prostředí a pretence uměleckého světa jsou daleko, Mlynárčik je v prosté a živé skutečnosti domova, v obyčejnosti lidového života a jeho tradic.

V létě 1971 uspořádal Mlynárčik s řadou mladých slovenských a cizích umělců *Den her: Kdyby všechny vlaky světa...* Zvolil si k tomu vláček na úzkokolejné dráze, který v horách na nejsevernějším cípu Slovenska, na Oravě, svázel dříví; říkali mu Gondkulák. Dnes už je jeho poetická trať zrušena. Ale toho 12. června byl je jeho poetická trať zrušena. Ale toho 12. června byl natřen na zlatou a růžovou, na lokomotivě byla kinetická plastika Milana Dobeše, Antonio Miralda tu měl jídelní vůz, železničářská dechová kapela celou cestu vyhrávala, Róbert Cyprich vypustil 300 poštovních holubů. Po cestě vlak zastavoval na stanicích, které byly dílem Mlynárčikových přátel — Dietmana, Dobeše, Jakubíka, Mudrocha, Jany Želibské, Nagasany, Urbáska a dalších. Na jedné byl koncert ofrakovaného kvarteta, na jiné trčelo z trávníku 250 pipet ze zakopaných lahví a záleželo na štěstí, co kdo trefil — na víno, koňak či minerálku; jinde byla louka z umělých květin, jinde je čekaly dívky-víly, aby cestovatele vzaly do kola, a když se vláček dostrachal na nejvyšší místo trati, byl tam připraven kotel loveckého guláše ze dvou srdců a půlky vepře; a takových překvapení tu bylo ještě víc. Vláček vyjel dopoledne a k cíli dorazil navečer — příležitost k společnému tanci a závěrečnému ohňostroji. Nebyla to vůbec intelektuální zábava. Zúčastnili se jí vedle brati-

slavských umělců a jejich přátel stejně srdečně staří a mladí z chudých vesniček a samot podle trati.

Poslední takovou Mlynářčikovou akcí byla 23. září 1972 *Evina svatba*. Mlynářčik tady použil jako ready-made, který rektifikoval či amplifikoval, svatby dvou mladých Žilinčanů, elektrotechnika a kadeřnice, aby z jejich svatby udělal velkolepou slavnost. Po svatebním obřadu na radnici přiletěla nad náměstí helikoptéra, jež shodila do velkého shluku lidu blahopřání nevěstě, následoval svatební průvod po městě, svatebčané usedli po starodávnu na pomalované a ozlacené žebříňáky, tažené ofáborovanými koňmi, a během jejich dlouhé cesty byla příležitost k provedení řady svatebních zvyků, jež se dochovaly od pradávna na slovenské vesnici; ve svatebním průvodu se vezl „pánča“, mohutný červený falus, naplněný několika litry borovičky: jeho účelem bývalo nevěstu „obměkčit“, a když se pak dojelo za město k velké výletní restauraci, kde byla přichystána svatební hostina, vztyčený „pánča“ byl skloněn, aby z něho mohla vytékat borovička, již si novomanželé a svatebčané připili. Přijelo i několik vzdálenějších přátel Mlynářčikových a slavnostního projevu se ujal Pierre Restany. Před hostinou dostali novomanželé ještě svatební dary: od Kosiceho, Bertiniho, Chryssy a řady dalších. Ohňostroj v noci svatbu ukončil. *Evina svatba*, napsal v pozvánce Mlynářčik, „je obsahem i formou přirozené společenské gesto. Je oslavou života radosti, nadějí a lásky. Stává se zároveň manifestací internacionalismu umělecké tvorby a spolupráce.“

5

Bylo to mnoho akcí, které Mlynářčik v tom sedmičlitém období od roku 1966 do 1972 uspořádal, a nejsou tu ani všechny vyjmenovány. Mnohé z nich byly složité, pracné a také velice nákladné. *Juniáles*, *Den her*, *Svatba Evy* ho stály pokaždé malé jmění. Mlynářčik neměl, jak tomu jinde bývá, mecenášů. Musel jím být sám sobě. Udělal

mnoho dekorativních prací pro architekturu, malby, plastiky, práce ze skla a kovu, a honoráře věnoval na své manifestace, interpretace, hry a slavnosti. *Evina svatba* zůstává zatím poslední. Není to jen proto, že při reorganizaci Svazu výtvarných umělců na Slovensku byl Mlynářčik svými kolegy z něho vyloučen, a tím se ovšem jeho situace znesnadnila. Ale všechno, co zatím činil, bylo proto, že se potřeboval o mnohém přesvědčit. Teď byl čas na to, aby vyvodil důsledky.

Činnost Mlynářčikova v letech 1970-72 měla blízko k „sociologickému umění“, jak je formuloval krátce potom a nejspíše po jeho příkladu jeho francouzský přítel Hervé Fischer spolu s Fredem Forestem a Jean-Paulem Thenotem. Podle nich umění má být „aktivní praxí v společenském poli“, a mělo by prý tudíž „v podstatě se opírat o teorii a metody společenských věd“. Stává se životní otázkou umění, vymaní-li se „ze společenského mikro-prostředí, které není než samotným prostředím uměleckým“, napsal teoretik, který má k této skupině blízko, Bernard Tesseydre. Vědecký či pseudovědecký aspekt úsilí Fischerovy skupiny omezuje ji na verbální nebo vizuální manifesty; vlastní umělecká praxe a praxeděpodobně i její potřeba jim chybí. „Sociologické umění“ opět zůstává v začarovaném kruhu svého uměleckého mikroprostředí a jeho intelektuálních diskusí. Mlynářčik je umělec a svou praxí tento kruh skutečně rozrazil. Hledal místo pro umění tam, kde se vždy rozvíjelo, v prostoru a čase svátků a slavností. Ve *Dnu her* se pokusil takové prostředí vytvořit, ve *Festivalu sněhu*, v *Juniálesu*, v *Evině svatbě* využít hotové příležitosti a dát jí novou či zapomenutou dimenzi.

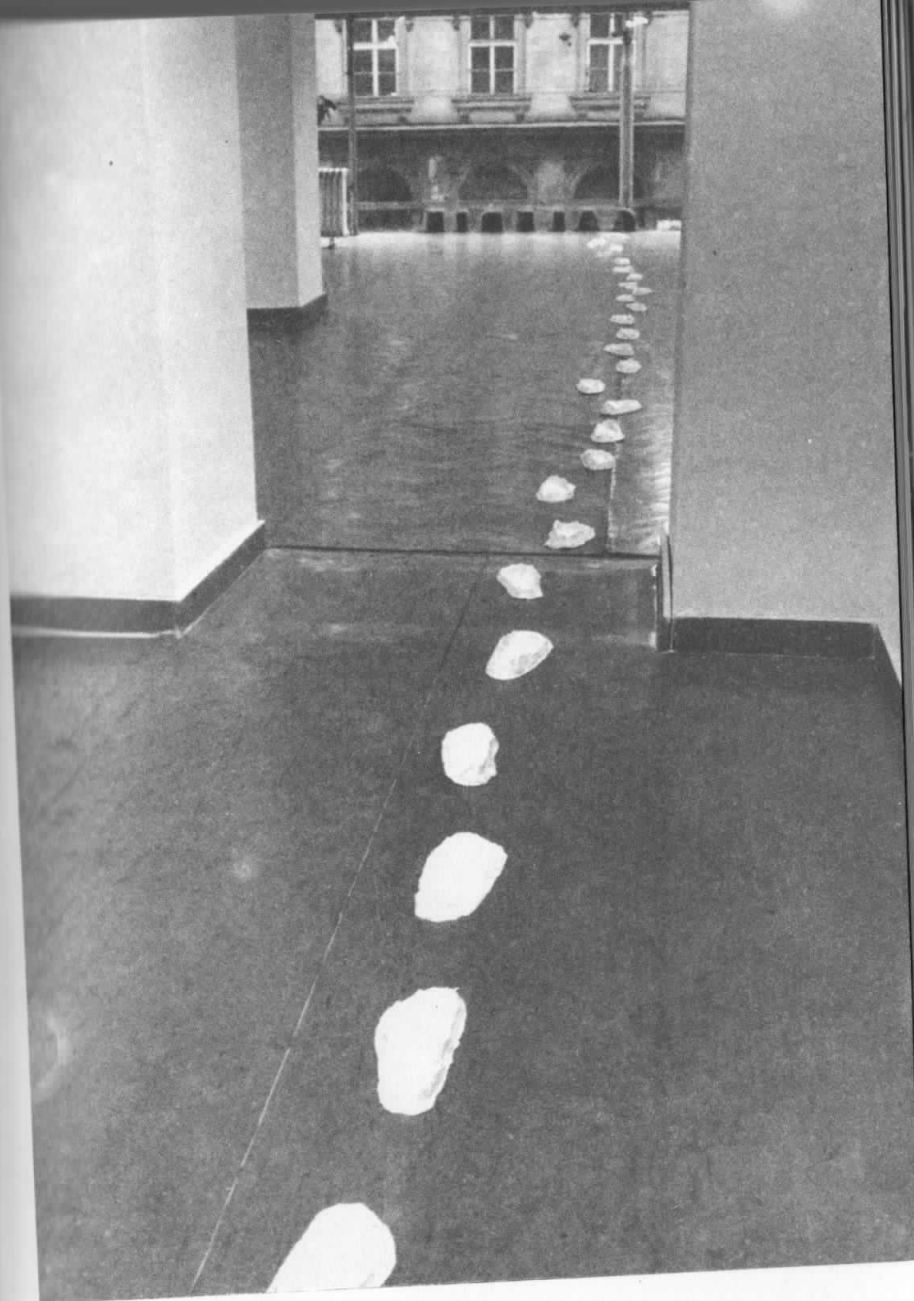
V této praxi se Mlynářčikovi vyjasnil problém vztahu moderního umění a současné společnosti. Může se umění vrátit do společnosti prostě tím, že se umělec rozhodne vzdát se své osamocenenosti? Ve středu svátku a slavnosti byl vždy obřad a to, čemu dnes říkáme umění, bývalo součástí tohoto obřadu, jeho samozřejmou pomůckou, ne-li obřadem samotným. Tento obřad

dál zase patřil do veliké souvislosti: byl připomínkou posvátného uprostřed všedního, a když minul, působil dál a utvářel toto všední, dával i všednímu hlubší smysl. To je právě to, co umění, uzavřené do své rezervace, nemůže dokázat, a proto se nám zdá, že je nadarmo. Tento starý smysl se v moderní společnosti už restituovat nedá. Je-li v ní umělecké dílo znehodnocováno tak, že se umělec obává, že jím už nemůže plnit svůj společenský a dějinný úkol, stejně jsou v ní znehodnocovány útvary, jimiž se pokouší omezení uměleckého díla a jeho vytrženost ze souvislosti života překonat. Dokonce se zdá, že takové akce, jimž se umělec věnuje místo tvorby předmětných děl, jsou ještě křehčí, než kolik jsou ona díla. Proto ztroskotaly pokusy o to, obnovit onu podstatnou součást svátku, jíž byla archaická mystéria, jak se to dalo v experimentálním americkém divadle šedesátých let (a dlouho předtím v symbolistickém divadle Joséphina Péladana). Naše společnost nemůže těmto pokusům rozumět jinak, než že si je redukuje na banalitu zábavy.

Nebezpečím byl přitom asi i velký aparát, s kterým začal Mlynářčík postupem času pracovat. Skeptickým Čechům byla cizí tato rozmáchlost; nerozuměli, kolik je v ní bezprostřednosti a radostnosti opět velmi slovenské. Ale zároveň ohrožovala Mlynářčikovy projekty zvnějšími, i když tu měl umělec zůstat jen přípravným-režisérem a bylo na účastnících, aby sami jeho iniciativu ze svých vlastních sil a potřeb rozvíjeli, aby si ji přivlastnili, přijímali ji jako podnět k zábavě — upřímné a veselé, ale přece jen zábavě.

Ani *Juniáles*, ani *Den her*, ani *Evina svatba* posvátný smysl svátku do sebe nepojaly. Mlynářčík je si toho vědom. Vplynuly do života. Ale umění nemůže do života vplynout, psal mi Mlynářčík v lednu 1971, a nikdy do něho nevplynulo.

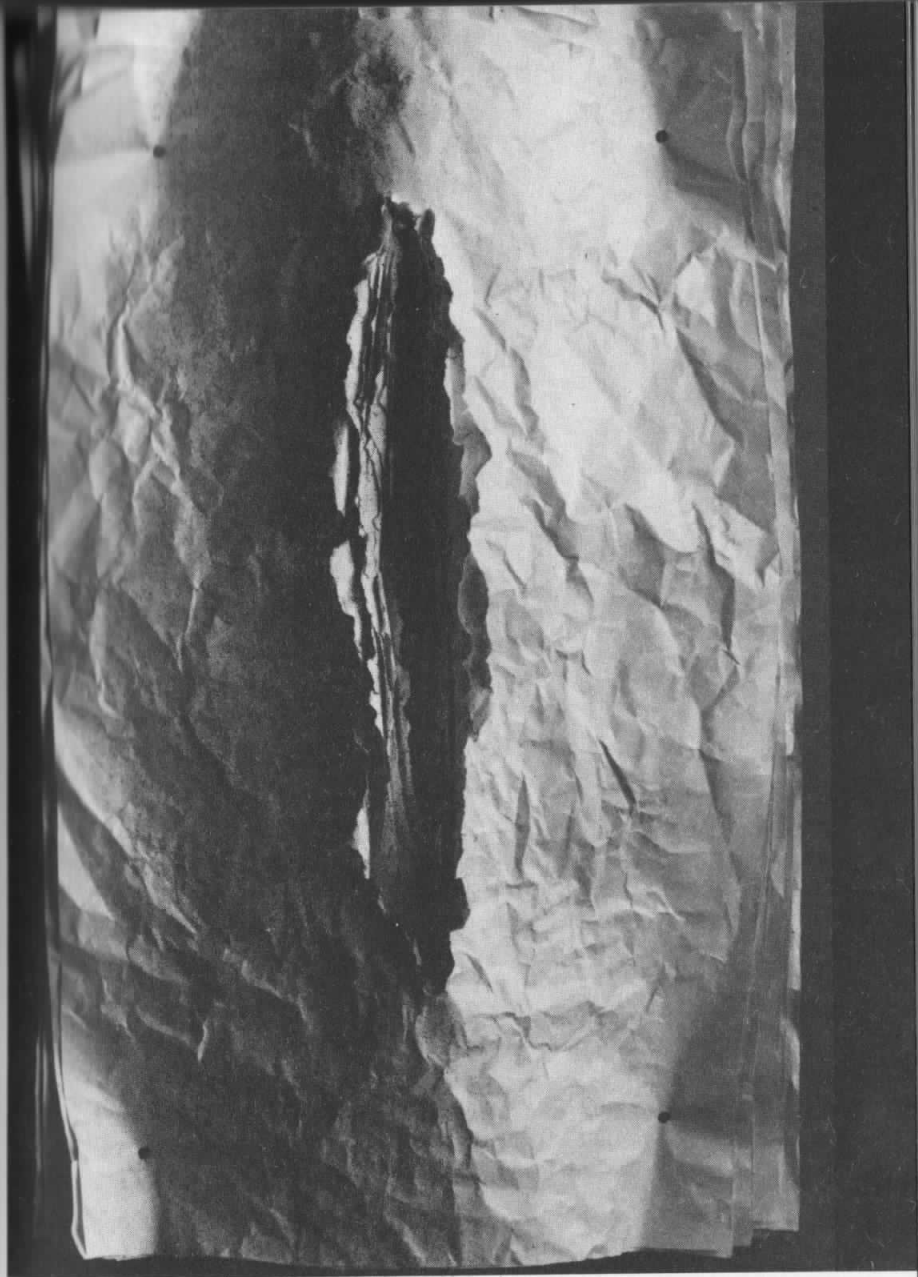
Umění (jestli to tak můžeme nazývat, zdá se mi ten pojem příliš okleštěný a raději bych řekl poetično) vytvářelo a má i dnes vytvářet jakési „tetelení nad ohněm“ (řekli by



Eva Kmentová, *Stopy*, jednodenní výstava, Praha 1970



Petr Štembera, *Štěpování*, akce 1975



Eva Kmentová, *Velká štěrbina*, zmačkaný a trhaný papír 123×80, 1975



naši předci, já řeknu „tetelení vzduchu nad asfaltkou“), *tedy něco, co nám vždy uniká*. Fata morgána, anebo otýpka sena, kterou držíme vždy koni před tlamou — on běží a běží — otýpka je stále nedostižná.

(Maurice Blanchot a Roland Barthes použili pro stejnou myšlenku mýtu o Orfeovi a Euridice.)

Nepostačí, bude-li umění dál rozbíjet tradiční formy a nakonec je úplně zničí, až tu bude posléze umělec stát bez čehokoli, co bylo zvykem nazývat uměleckým dílem. Nepostačí, opustí-li nějakým způsobem samo prostředí, do něhož je dnes umění uzavíráno, a pokusí se začít někde docela jinde. Naše společnost pro ně takové jiné místo neponechává a umělec nemá příležitost, jak ostatní do své zkušenosti uvést, vyvolat ji v nich.

Co zbývá? Příští Mlynářčikovo dílo bude docela nehmotné. Začne s ním roku 1972 a pojmenuje je *Argillia*. Přivedl jej k němu *Malý princ* Antoina Saint-Exupéryho. „Co je důležité, je očím neviditelné,“ říká Malý princ v závěru knížky. Argillie je „země odjinud“, „regnum ex alio loco“. Není na zemi ani v nebi, není hmotné a není ani duchovní, a přece není neskutečné. Je zde: v lidském vědomí, v srdci a myslí. Je skutečnější než skutečnost; sama její podstata, sám její pramen. Je počátkem vši naší přítomnosti ve vesmíru a vši přítomnosti vesmíru v nás, je tím bez čeho by pro nás nebylo nic.

Argillia, le pays d'argile, země hlíny. Obvod této říše je všude a nikde; nemá hranic. Argillská „agence de presse“ je v Paříži, v galerii Lara Vincy. Zde se také Argillia představila na podzim 1977 u příležitosti Biennale des jeunes; Mlynářčik spolu s Pierrem Restanym pozval na ni své přátele z celého světa a na sto třicet se jich zúčastnilo — od Meret Oppenheimové až k Benovi. Argillia je monarchií a Restany je v ní královským protektorem pramenů a předsedou Národního shromáždění, doyenem královské rady a strážcem pečeti je autor těchto řádků, královským radou Michel Ragon, šéfem královského protokolu Alex Mlynářčik, královským guvernérem pošt a Národní banky Miloš Urbásek, hlavním

konzervátorem Královského muzea Radislav Matušík, prezidentem odborů Raoul-Jean Moulin; Gianni Bertini je vyslancem Argillie v Benátkách a v Miláně, Eugene A. Cernan na Asteroidu B 612, v Paříži má říše velvyslance a několik konzulů. Ale střed této Mlynářčikovy země je v Kříštoficku, horské osadě na sever od jeho rodiště, v zemi jeho mládí, na začátku Oravy. To je ona hrst hlíny, onen kus země, z níž roste růže Saint-Exupéryho. A zde, v Kříštoficku, sídlí král Argillie; Mlynářčik tam má chalupu, kde často pobývá, a králem je jeho soused a přítel, starý Ondrej Kříštofík, zvaný, na rozlišení od mnohých Kříštofíků tady, Kříštofík-Fajkár.

Argillie má už také znak, nakreslil jej osobně šéf královského protokolu, je na říšské pečeti, na odznamech, známkách i na měně Argillské, již jsou tabulky z vypálené cihlářské hlíny: růžová pětistá růže uprostřed bílého kosmického vejce na modrém poli s vlnkami, symbolem vod, z nichž se zrodilo vše živé.

(21. XI. 1977)

Příběh Evy Kmentové

Po svém pozoruhodném nástupu před první světovou válkou české umění brzy upadlo. V údobí mezi válkami převládl v něm trpný vztah k světovému vývoji. Svou původnost se pak čeští umělci domnívali hájit nejčastěji tím, že se vůči světovému dění nedůvěřivě uzavírali. České umění zůstalo provinciální a jen málokdo se tehdy odvážil na světovou scénu.

Objektivně posuzováno by se zdálo, že po druhé světové válce se české a stejně i slovenské umění dostalo do situace mimořádně nepříznivé. Zatímco v širém světě moderní umění triumfovalo, tady mohli až na poměrně krátké údobí moderní umělci vystupovat na veřejnosti jen kradmo a velmi mnozí neukázali ze své práce po dlouhá léta vůbec nic. Je překvapující, že právě tato situace se stala popudem neobyčejného vývoje. Zatímco jinde ve světě strhovala moderního umělce příležitost k úspěchu, totiž k proslulosti a bohatství, tady umělci s úspěchem nemohli počítat, či aspoň s úspěchem tohoto druhu; a zatímco jinde umělci přizpůsobovali svou práci podmínkám této úspěšnosti, umělci tady neměli se ani čemu přizpůsobovat. A tak, zatímco ve světě docházelo — většinou pod vlivem nového umění severoamerického — k jakési standardní modernosti, která se ve svých důsledcích docela právem může nazývat novým akademismem, tady moderní umělec zůstal ve svém ateliéru svoboden: odpovídal jen sám sobě, či nezbytnosti, která ho k umění vedla.

Co se tedy zdálo nevýhodou a co jistě mnozí umělci sami těžko nesli, ukázalo se velkou příležitostí. Vnější nepřízeň je nijak neodradila od soustavné práce. Jejich umělecké úsilí zůstalo ve shodě se světovým děním. Ale nedotkla se jich deformace, která ve světě postihla umění, když se stávalo zbožím, postupem času především zbožím a posléze jenom zbožím. Neměli se na co ohlížet; každý sledoval jen svůj vlastní lidský a umě-

lecký osud. Jejich umění nabylo tím zvláštní intenzity a osobitosti. Není vinou těchto umělců, že jejich práce zůstává ve světě a dokonce i doma téměř neznámá. Vytvořili si uvnitř světa moderního umění zvláštní místo pro své umění, s jinou stupnicí hodnot a s jinými — a velice přísnými — měřítky. Není to již umění provinční. Není jen doplňkem světového umění; je svým způsobem zároveň i jeho kritikou.

Vypadá to jako opovážlivé tvrzení. Chybí pořád konfrontace tohoto umění s uměním světovým a dokonce je čím dále tím méně možná: je těžko nalézt způsob, jak srovnávat toto umění tak výrazně se obracející do sebe s expanzivním uměním světovým. Tématem tohoto umění je tedy čím dále tím více lidský osud; ve světě tématem umění se stává převážně umění samo. Zatím se musíme spokojit s tím, že srovnáme bezvýznamnost celé téměř té produkce, která charakterizovala české a slovenské umění v letech dvacátých a třicátých, s jeho bohatstvím, původností a rozmanitostí v letech šedesátých a sedmdesátých. Rozhodně je to umění svého času, umění moderní; nevzniklo napodobením, má specifickou podobu místa, kde vzniklo, a rozhodně trvá na vysoké výtvarné úrovni. Generace, která začínala svou uměleckou dráhu v Čechách a na Slovensku v padesátých a šedesátých letech, položila umění těchto zemí nové základy.

Třeba má toto nové umění v Čechách a na Slovensku historii teprve krátkou, má už také své velké mrtvé. Řada počíná rokem 1968: Jiří Balcar a Vladimír Boudník, po nich sochař Pacík a malíři Medek a John; a roku 1980 umírá první z českých umělkyní: Eva Kmentová. Umění žen má v Čechách (nikoli už na Slovensku) místo rozsáhlé a významné; dávno není okrajovou kuriozitou, naopak mnohé malířky, grafičky a sochařky patří v českém umění k postavám ústředním. Účast žen na moderním umění je ve shodě se světovou tendencí, ale opět je v Čechách toto ženské umění podstatně odlišné. Nevzniklo z feministického protestování, a jakkoli ne-

se v sobě mnohé prvky specifické, není to z programu: ženskost tohoto umění je jen důsledkem nutnosti a samozřejmosti, s jakou vzniká. Eva Kmentová byla mezi těmito českými výtvarnými umělkyněmi osobností mimořádně výraznou právě proto, že její umění bylo svrchovaně ženské. Dokonce se dá říci, že jeho výtvarná hodnota vyplývala právě z této jeho ženskosti. Nebyla to však pro ni krátká a snadná cesta dostat se k svému vlastnímu projevu.

1

Už ve svých deseti letech byla malá Eva pevně rozhodnuta, že bude sochařem — jako její otec. Nešla proto ani na střední školu; z měšťanky vstoupila na odbornou školu řezbářskou a hned po válce na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou, nejdříve k prof. Nušlovi a pak do sochařského oddělení Josefa Wagnera. V této škole vytvořilo se tehdy neobyčejně živé prostředí; sešli se tam mladí lidé, kteří měli v českém sochařství mnoho udělat, Palcr, Vladimír a Věra Janouškovi, Chlupáč, Preclík, Fibichová, Šimek, Zoubek — s tím se po studiích vezmou. První fotografický dokument Eviny práce ji ukazuje před sádrovým modelem dělníka v nadživotní velikosti, zápasícího jakýmsi nepravděpodobným způsobem s velikým ozubeným kolem; štíhlá a nejistě se usmívající dívenka, okolo ní sebevědomí a cílevědomí mladí muži v montérkách s našitými odznaky. Snímek je z roku 1950; to jí bylo dvaadvacet, chodila ještě do školy a socha zřejmě sloužila za ozdobu nějaké politické slavnosti. Takových soch se tehdy hodně dělalo — bývaly ze sádry nebo z cementu a po slavnosti se někam odklidily a časem zničily. Učilo se tomu na školách a říkalo se tomu socialistický realismus.

Příští léta po absolutoriu byla na uměleckou práci chudá. Z naučené konvence hladké pseudorealistické modelace se zachraňovala v několika portrétních hlavách. Ostatně se jí narodily dvě děti a se svým mužem sháněla

obživu jako restaurátorka. Ale mladí umělci se začínají scházet, diskutují, shánějí první informace o moderním umění a konfrontují si své práce. Do roku 1948 byly v Čechách živé tradice kubismu a surrealismu; obě sehrály při oné renesanci českého umění v letech padesátých svou důležitou úlohu. Introverze surrealismu byla Kmentové cizí; upoutal ji kubismus a z něho umění nejvíc extrovertní: Léger. Najednou dostala chuť do práce; rychle přibývá soch, v nichž zjednodušuje kontury, dynamicky váže proporce, rozpojuje a geometrizuje objemy. Nejvýraznějším výsledkem jsou roku 1959 *Milenci*. Vstoupila do skupiny Trasa; když sochu dá na výstavu skupiny, vzbudí — stejně jako Olbram Zoubek svým *Zastřeleným* pohoršení příslušného činitele: „svým výtvarným pojetím člověka v jeho zkreslených proporcích urážejí lidskou důstojnost.“ Oba si musí sochy z výstavy odnést.

Ale zatím se její umění rychle vyvíjí dál. Mizí vazba realistického schématu a tudíž i deformace, figura se mění v abstraktní sestavu mohutných geometrických těles z betonu, zároveň začínou vznikat sochy, modelované do měkkých organických tvarů a odlévané z cínu. Sochařka se už pevně včleňuje do velkého mezinárodního proudu tehdejší abstrakce. Geometrické *Sedící torzo* (1962) a organické *Torzo strachu* (1963) jsou v rámci této estetiky díly významné úrovně. Ale v té chvíli Kmentová abstrakci opouští.

Ne náhodou prvním signálem chystající se přeměny v jejím směřování bylo téma přírody: *Strom za oknem*, *Ležící strom*, *Ptačí strom*, také *Květy zla*, dokonce *Cesty* jsou názvy soch rozptýlených mezi roky 1969 a 1973. Téma se už zřejmě vymyká ze sochařské tradice, ale autorka se je snažila vpravit do schémat sošných konstrukcí. Roku 1963 přetrhává toto úsilí téma *Polí*: sochařka rezignuje na stavbu sochy a uchyluje se k mělkému reliéfu. Roku 1964 následuje druhá důležitá socha: nazývá se *Opuštěný prostor* a vytváří ji negativní objem. Ale tím zároveň Eva Kmentová zanechá sochařského modelování. S tím, co se dosud pokládá za

sochařství, ba dokonce s tím, co jsme si zvykli nazývat uměním, bude její příští práce mít pramálo společného. Neboť Eva Kmentová si bude hrát.

2

Začne to tím, že získá vlastní ateliér. Zatím měli ateliér spolu s Olbramem Zoubkem. Ten její nový ateliér je ostatně podivuhodný. Je na Žižkově, v Kalininově třídě, známé druhdy Karlově, proti budově původně Penzijního ústavu od architektů Havlíčka a Honzíka. Je to pavlačový činžák, jakých je plno v této proletářské čtvrti; vystoupíte do třetího poschodí, přejdete pavlačí nad dvorem, dveře na konci vedou do ateliéru: a ocitnete se v přízemí, ateliér stojí na zahradě se stromy a altánem. Za domem totiž je vršek a zadní stěna je vestavěna do prudce stoupajícího svahu. Eva Kmentová nazývá tento svůj ateliér doupětem. Zalézá do něho před ostatním světem. V ateliéru je starý nábytek, který se hodí jen k rozštípání. Zaujmu ji kusy dřeva, které z něho zůstaly; začne je skládat k sobě, pak otiskovat do hlíny; připomíná jí to krajiny a postavy. Přidá otisk oblázků, odlitek hadru. Reliéfy se nazývají *Pole*, *Postavy*, *Plod*, *Země a mraky*. Je to umění? Kdoví. Někdy se dokonce i Eva bude ptát, zda nepropadá lehkomyšlnosti a nezodpovědnosti — kde je tady nějaký zápas s hmotou, kterým se má vyznačovat sochařství, kde jsou velké problémy moderního umění, o kterých se diskutuje v ateliérech? Ale ta božská bezstarostnost, s kterou to vše dělá, ukazuje se jí příliš vzácná. Zbavena starostí dospělých lidí i dospělých umělců, je zase tou dívkou, jež pobíhala kdysi v kraji luk, lesů a rybníků okolo Jevan. Tam bylo její šťastné dětství. V neumělosti a prostotě se vrací k světu, který potají v sobě pořád opatrovala. Ne nadarmo si pečlivě uchovávala v ateliéru pár drobných kreseb barevnými tužkami. Nejstarší jsou z jejího čtrnáctého nebo patnáctého roku, poslední si kreslila ještě ve své třicítce. Jsou vesměs drobných, často

miniaturních formátů; jsou na nich pohledy na krajinu a na kouty bytu, kde byla doma, na domky, ulici, silnici, často jen na květinu v poli; lidská postava se tu objevuje výjimečně. Kompozice je plošná, ale bez ornamentalizace, věci jsou zpodobeny obvykle frontálně, zjednodušeny do kompaktních barevných hmot. Pořád jsou to kresby dítěte. Málokdy je na nich znát kreslířská obratnost. Nedotklo se jich oněch mnoho let uměleckého školení, jímž mezitím prošla. Zachránila si svou nevinost. To bylo teď její východisko.

Jednou obtiskne do hlíny svou ruku. To je důležitý objev. Od té doby bude otiskovat a odlévat dlaň, prsty, čelo, rty, chodidla, nohy, záda, břicho. Odlíje i otisky tohoto těla: polštář s vytlačeným důlkem, prostěradlo ještě pomačkané po ránu. Je to, jako by dni života se jí přímo vtiskovaly do sochařské hlíny. Tedy záznamy, zápisy, dokumenty? Daleko ne. Zkušenost jejího života nabývá nového a obsáhlejšího významu, když se rozvíjí v téma vytváření. V otiscích a odlitcích Evy Kmentové nejde tolik o výtvarný výsledek, jako o sám akt otiskování a odlévání. Proces vytváření se stává jakýmsi obřadem-hrou, výtvarné dílo je vedlejším téměř produktem.

Co dodává dílu Evy Kmentové jeho zvláštní charakter, je z toho, že skutečnost byla pro ni více dotýkáním než viděním. Její otisky a odlitky, později její mačkané papíry a její kresby, to jsou události, uskutečňující se na hranici mezi tělem a světem, události těla, jež se dotýká světa, a události světa, jenž se dotýká těla. Nejsou to sochy, reliéfy či kresby, ale dotyky, pohlazení, políbení. Člověk a svět se sebe dotýkají jako něčeho posvátného. Svět není ještě docela světem a tělo není ještě docela tělem; v té chvíli oboje, tělo i svět, jsou jen zářením, vzájemným zářením. Mizí tu hmotnost těla i hmotnost světa a mizí tu i ta hmotnost, která dělá sochu sochou a kresbu kresbou.

Krátce před smrtí napsala Eva Kmentová svou krátkou autobiografii.

Myslím, že moje „umění“ vzniklo asi tak v šestém až dvanáctém roce mého života. (Pak mi trvalo asi do 30 let, než jsem se k němu „propracovala“ zpátky.) Měla jsem štěstí, žila jsem na venkově. Byla jsem sama na bílých zamrzlých plochách rybníků. Ticho, jen stopy od mých bruslí nebo lyží. Otisky ptačích stop. Ticho, když se sypal sníh se stromů — jako závoje. Bylo několik chvil, které si ostře pamatuji. Nevím, co jsem si myslela, asi nic, ale bylo to takové velké, plné, všeobjímající, až do neskutečna. Snad velká dětská radost, nebo spíš tušení něčeho krásného.

Ta obojí intuice, intuice přítomnosti nepřítomného v stopách po lidech, zvířatech i věcech a intuice čehosi všeobjímajícího a neskutečného, zůstala v pozadí celé tvorby Evy Kmentové. Byla vskutku sochařkou nehmotného. Jedna její uvedená již plastika se jmenuje *Opuštěný prostor* a opuštěným prostorem by se mohla nazývat většina jejích sochařských děl. Opuštěným prostorem jsou především všechny ty otisky, ale jsou jím i její odlitky: význam vždy nese povrch, jeho struktura a jeho světelné valéry, nikoli objem. Jsou to stopy, dotyky něčeho nepřítomného, ale v této nepřítomnosti se jimi hlásí skutečnost, která je zvláštním způsobem přítomná nyní více než kdy jindy, přítomná něčím podstatným v sobě. Ty malé prázdnoty jejich objemů jsou znamením velké prázdnoty, která vše objímá. Není to prázdnota nicoty: naopak, je to plnost jsoucnosti, která se teprve díky své plné prázdnotě může manifestovat v jevech světa.

V tichu, bělosti, neviditelnosti je dotyk věčné přítomnosti — radost, tušení něčeho krásného. Odtud ten význam bělosti u Evy Kmentové: bělosti sádry, bělosti papíru. Proto také nevypráví a nelíčí: zůstává při minimálních náznacích. Cokoli může ještě být čímkoli. Odlitek těla je loukou a nebem; otisk dlaní motýlem; odlitek polštáře možná oblaky, pahorkatou krajinou, čímkoli jiným. Svět je svou vlastní metaforou.

Jestli se Eva Kmentová tak mnoho obracela ke svému dětství, nebylo to proto, že by si přála uniknout z vážnosti dospělosti do ztracené idyly. Ani v životě, ani v umění se nevyhýbala zkušenosti utrpení. Pro dětské vědomí kosmu může být utrpení jen ubližováním, může být jen z nějaké chyby ve světě, z nespravedlnosti, zbytkem chaosu, který má být odstraněn. Dospělý člověk, čím více poznává utrpení života, tím více se je učí přijímat — ne jako nějaký kaz, ani jako pouhou nezbytnost, nýbrž jako sám výraz síly, z které vzniká a již se brání všecko jsoucí vůči nicotě: integruje svou zkušenost zla, bolesti, neštěstí do onoho souhrnného pochopení jsoucna, jehož se mu dostalo jako dítěti, a poznává v ní přítomnost samé velikosti kosmu. Jestli to tedy byla ona původní dětská nevinnost, jež učinila Evu Kmentovou umělcem, byla to zase ona, co jí dovolila pojmout do jejího díla bolest dospělosti.

Téma utrpení i zla zaměstnávalo Evu Kmentovou několikrát; zejména jsou to její plastiky v letech 1970 až 1973 s odlitky prstů a s otisky pěstí a s nápisy — *Proč, Ty a Ne*. Nepochybně se tu prostupuje vědomí bolestného osudu osobního a národního v těch letech (slovo *Jan* na jednom z těchto reliéfů je tu jako křestní jméno Jana Palacha). Poučné je srovnání s dílem Aliny Szapocznikow, její polské vrstevnice, která náhodou začínala svou uměleckou kariéru rovněž v Praze ve Wagnerově škole: souběžně a současně s Evou Kmentovou používala odlitků sebe sama, ale sloužily jí jako brutální dokonce svědectví lidského osudu, zatímco Eva Kmentová dováděla svou lidskou zkušenost do jasu a vědomí: do čistého tvaru a velké abstrakce symbolu. Jedním z vrcholných jejích prací je reliéf *Ruce* s odlitkem sochařských rukou, přetátných řadou otvorů, jako by je prostřílela dávka ze samopalů. Ne dokument, ale zase metafora, kterou můžeme číst na několik způsobů najednou: ty ruce, obrácené dlaněmi naven, jsou právě tak bezbranné,

zraňované a vzdávající se, jako to mohou být ruce oranta, navzdory všem ranám se modlícího a žehnajícího.

V Evě Kmentové s jejím ryzím plastickým cítěním byl skryt architekt. Často a ráda doplňovala nové stavby abstraktně koncipovanými sochami a dobře si s architekturou rozuměla. Sama si také navrhla svůj nový ateliér v Radlicích Na Konvářce. Byla to barokní stodola bývalého statku křižovníků s červenou hvězdou; Eva Kmentová v ní prolomila velká okna, rozčlenila je uvnitř vertikálně a horizontálně na několik prostor a zařídila; zmodelovala také terén svažité zahrady, která k stavení patří. Starý ateliér byl vprostřed zakouřeného Žižkova. Tady bylo jasno, ticho, daleká vyhlídka za Vltavu a na vysoké nebe, zelený trávník, staré stromy: Eva tu byla velice šťastná.

Ale byla to právě asi tato stavba, která se jí stala osudnou. Věnovala se jí s nesmírným elánem a nejspíš právě tehdy si proto nevšimla, že v ní proběhl v mírné formě infekční zánět jater. Přišlo se na to až pozdě. Zánět se změnil v chronický, a co bylo zlé, nabyl autoagresivní podoby. Léčení ji uvrhovalo znova a znova na mnoho měsíců do nemocnice, a zároveň co zdržovalo postup nemoci, nesmírně ji oslabovalo. Od roku 1974 mohla už pracovat jen velice málo; sochaření vůbec musela nechat; kreslila a modelovala reliéfy a plastiky z mačkaného, řezaného a trhaného papíru, naposled i jen z lepicích pásek nebo z papírových tácků. Změna však nebyla jenom v materiálu a technice.

Nemoc a mnohá utrpení, která jí tehdy začala, byla by nejspíš měla zesilovat tragické složky jejího umění. Kupodivu však právě tehdy zmizely. Ještě ve velkých papírových plastikách z let 1975 až 1977 je dramatické napětí, ale čím dále tím více se sochařka soustřeďuje k umění prostému a tichému, jakým jsou v letech 1977-79 její rozměrné kresby a její reliéfy z pomačkaného,

stříhaného a trhaného papíru. Od počátku a postupem času stále více a hlavně od roku 1975 se jí tělo a příroda do sebe promítaly; tělo prožívá příběh přírody a příroda je rozvinutím zkušenosti vlastního těla. Tak se objevují v pozdějším díle Evy Kmentové témata mraků, kapek deště, trávy, listů, keře; a jako se z agresivních falických prstů stal symbol rašících výhonků, tak se nyní ženské štěrbině mění do podoby květů. Dílo vrcholí krajně redukovanými, poloabstraktními a mnohovýznamnými kresbami a smrt je v nich posléze prázdným místem. *Místo, kde nic neroste*, nazývá se jedna z nich.

A zas je to umění dotýkání: dotýkání nesmírně jemného, ať je to stopa tužky na papíře, ať mačkání a uhlazování tenkého papíru v bělostný strukturovaný povrch. Minimalizaci výtvarné práce Eva Kmentová vítala; sama říkala, že ji zajímá více vymýšlet si a dělat drobný model než práce na definitivní realizaci: nikdy nepracovala v kameni a nikdy se ani nevrátila k řezbářské technice, i když se jí vyučila. Ale právě z oněch tak málo už hmotných prací jako by vycházelo prazvláštní štěstí. Eva Kmentová si dobře uvědomila, že už svou smrt nosí v sobě. Byla nesmírně ráda na světě a bojovala poctivě o život, ale smrti se nebála. Rozlišování bytí a nebytí pro ni ztrácelo význam. Hleděla už na obě strany. Snad právě proto znamenalo pro ni doposledka ze všeho nejvíc umění.

V dopise na rozloučenou, měsíc před smrtí, si vzpomínala, jak roku 1964 opustila tradiční sochařství a vydala se na svou vlastní cestu.

Poodkrylo se něco, co ve mně bylo hluboko a jen v tušení, co jsem nemohla najít. Když jsem to trošku našla, změnil se vlastně celý můj život ve štěstí. Trochu těžce a hořce jsem se už vyrovnala s tím, že už neudělám nic, nebo hodně málo, a bylo by se mi ještě tolik chtělo. Škoda. Ale zase bylo prima prožít život, byť kratší, tak hezky.

Minul jí dvaapadesátý rok života, když 8. dubna 1980 zemřela. Bývala celá plamínkem života, neuhasitelné-

ho, nepomíjitelného, a nejvíc jí zářil z očí. Kdo ji vídal na konci života, kdy z těla zbývalo už tak málo, vzpomíná, jak se ten plamínek o to víc rozsvěcoval. Dřív jí často šlehl z očí záblesk téměř dravčí; teď se změnil ve vytrvalé světlo. Povídali jsme si, když jsem u ní byl na posled, o smrti a já se před těma zářícíma očima musel ptát, zda člověk vskutku všechen umírá. Je to, co z člověka září, ptal jsem se jí, také smrtelné jako jeho tělo? Co víme? Jestli nám mizí, třeba je to jen proto, že vchází do jiného času. A já, i když je to už kolik měsíců, co Eva Kmentová zemřela, neumím věřit, že opravdu není.

Co nám tu zanechala, to je nejspíš kousek jejího záření. Její dílo není ani nadosobní dokument, ani svědectví jednoho života. Není tu proto, aby se obdivovalo pro jeho plastické hodnoty. Je to spíše stopa po nějaké zbožné hře. Má se s ním zacházet podobně jako se sakralizovanými objekty. Když Eva Kmentová psala v citované už vzpomínce o svém umění v uvozovkách, měla k tomu dobrý důvod. Její dílo se z hranic umění vskutku vymyká. Vymyká se proto i z hranic modernosti. Funkce, instituce, pojem umění se v něm mění; patří k tomu, čemu se dnes říká umění po-moderní a co je možná už něčím jiným, než čím dosud je umění. Je to možná už nějaké po-umění.

Čeští umělci si byli dobře vědomi, jak výjimečnou osobností byla Eva Kmentová. Po její smrti nevyšel v novinách jediný nekrolog, ba ani pouhá zpráva. Ale všichni, kdo dnes patří k českému umění, se s ní přišli do krematoria rozloučit; bylo jich tam jistě přes dvě stě. Byla to zas manifestace pevné soudržnosti těchto umělců, a třeba všichni její smrt už dlouho očekávali, mnozí pak říkali, že ze všech těch pohřbů žádný nebyl pro ně tak bolestný.

(28. VII. 1980)

Příběh Petra Štembery a Jana Mlčocha

1

Po těžkých letech padesátých, kdy mermomocí byla vnučována českým a slovenským výtvarníkům teorie tzv. socialistického realismu, si mladí umělci dobyli několikaletým usilováním právo myslet a tvořit po svém a zejména vystavovat. Z represivní organizace, již byl původní Svaz výtvarníků, stalo se v druhé polovici šedesátých let sdružení podporující a umožňující volně publikovat. S koncem šedesátých let to skončilo. Svaz přešel do rukou konzervativních umělců, poloumělců i neumělců, kteří ho použili opět k tomu, aby uhájili svou zpozdilost před neklidem nové tvorby. Ani posmrtné výstavy několika předčasně zesnulých významných umělců, Jiřího Balcara, Vladimíra Boudníka, Mikuláše Medka, Jiřího Johna, Františka Pacíka, Evy Kmentové, se nemohly uskutečnit, leda neúplně a mimo Prahu. Natož pak aby se publikovaly a diskutovaly tak nezvyklé tendence, jaké reprezentovali Petr Štembera a Jan Mlčoch. Jsou známí v cizině, doma jejich jména mohou něco říci jen nepatrnému počtu přátel v jejich nejbližším okolí.

Česká bibliografie Petra Štembery se omezuje na kratičkou zmínku autora tohoto příběhu v květnu 1978 v jednom z posledních, ne-li posledním čísle zastavené pak *Výtvarné práce* a na sešit s krátkým rozhovorem a několika reprodukcemi, který mu uspořádal roku 1981 Karel Srp. Práci Mlčochově i Štemberově je věnován krátký esej Petra Rezka v knížce *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, vydané jen pro členy Jazzové sekce roku 1982. Po jedné reprodukci od Štembery i Mlčocha bez doprovodného textu se najde v katalogu výstavy *Příroda — nature*, kterou uspořádal roku 1976 dost překvapivě pražský Institut průmyslového designu. To je vše.

Oba totiž přišli s něčím zcela novým. Patří do proudu, kterému se dostalo názvu performance nebo v už-

(135)

ším významu body art, tělové umění. Toho termínu nutno používat s opatrností. Všechno umění je ve svém původu i v procesu svého vzniku tělové. To slovo tělo nutno přitom chápat širše, než jak se jeví v protikladu vůči duchu. To je specificky evropské rozlišování, za kterým se tají gnosticko-manichejská tradice dualismu. Tělo je podle toho něco omezeného, nedostatečného, překážejícího, špatného, oproti němu duch je výsadou člověka, novou možností, kterou přináší do stvořené přírody a která ho vynáší nad jeho živočišný původ, duch je jeho důstojností, vznešeností a silou. Umělec může těžko spoléhat na toto rozlišení. Nejprvnější uměleckou tvorbu můžeme nejspíš uhadovat v tanci, a ten je docela tělesný i docela duchovní; je rozvinutím tělesného k novým významům, tělesné pohybování se stává lidským symbolizováním velkých dějů kosmických, prvotním způsobem jejich pochopování a uctívání. V tělesném se rodí i píseň a hudba, vychází z tance, a i když se od něho oddělí a stane se jen básní, zase i ona má svůj počátek nikoli v pouhém myšlení, nýbrž v konkrétní aktivitě lidského mluvení, v jeho hrdle a ústech. Výtvarné dílo se dá nejlépe vyložit jako exteriorizace tance; sochař i malíř se vyjadřují pohybem, vytvářením v hmotné, tělesné předmětnosti. Body art není než pokusem vrátit umění k onomu prvotnímu tělovému impetu a procesu, a tím k samotným jeho pramenům, ale z obavy před konvenčností uměleckých forem estetika body artu nedovoluje, aby tento impetus a tento proces vyústily do realizace v nějakém setrvalém objektivním díle. V praxi uměleckého světa nabyly tyto pokusy mnohdy divadelních a dokonce velmi okázalých podob a jejich nezvyklost měla sloužit především k šokování — nejvíce u vídeňské skupiny, ohlašující ostatně některé své produkce rovnou jako „Orgien-Mysterien-Theater“. To se však už původní idea překrývá docela jinými záměry. Význam práce Štemberovy a Mlčochovy spočívá do velké míry právě v tom, že původní meze tělového umění nepřekračovala a zachovala mu jeho čistotu.

Štembera zajímavě vysvětluje, co ho vlastně dovedlo k tomuto způsobu umělecké činnosti. Jeho otec se věnoval filozofii a byl své doby asistentem profesora dějin filozofie na Karlově univerzitě Jana Patočky. Samo toto vysoce intelektuální prostředí provokovalo Petra Štemberu k protestu proti racionalizaci myšlení a světa. Instinktivně hledal nějaký původnější a spolehlivější způsob vědomí skutečnosti. Obrátil se nejprve k malování obrazů, které měly být redukovány na samotnou hmotnou strukturu, jak je tomu třeba u Tápiesa; současně zkoušel obrazy, jejichž utváření by vznikalo pouze tím, že by byly vystaveny vlivu počasí — deště, sněhu, mrazu. Roku 1968, kdy mu bylo třiaadvacet, dostal se do Paříže, kde byla právě otevřena velká přehlídka Májového salónu. Ta mu přinesla rozhodné poučení: jak se výtvarné umění vyvíjí (ať ve své abstraktivistické linii, ať v linii surrealistické), ocitlo se ve slepé uličce. Další vývoj tudy není možný.

Následovala dlouhá přestávka. Štembera navštěvuje tehdy školu vědecké informace. Informace má podat co možná přesný a vyčerpávající obraz jednoho určitého faktu. A tu ho napadlo, použít informace v opačném smyslu; tak, aby neznamenal vůbec nic nebo cokoliv či všechno. Stačilo přenést reálnou informaci do jiného média. Tak začal rozesílat kartičky, na které jen opisoval meteorologické informace o atmosférickém tlaku, teplotě a rosném bodu na různých místech v dané době a které jsou srozumitelné jen odborníkům. Retrospektivně už nemají vůbec význam. Třeba:

Praha 31. 1. 1972

výška	atm. tlak	teplota	rosný bod
305	977	-8,3	-10,3
1390	850	6,7	-6,9

tak dále

To je prostředek, který je v jiné podobě skryt v každém procesu uměleckého vytváření; dal by se nazvat rozmazáváním tvaru a spolu i významu, jak se ustálily v konvenčním nazírání, takže čtenář či divák je nucen, aby přistupoval ke skutečnosti nově, znovu si ji uvědomil. Také v duchovních cvičeních zenového buddhismu, zvaných koan, žák dostává absurdní odpovědi: má se orientovat sám. Štemberovy prázdné informace, to je také jen výzva, na niž by měl odpovědět příjemce toho lístku jenom sám ze sebe. Podle současné klasifikace bylo to tedy ryze konceptuální umění. Jsou to, dalo by se říci, mentální monochromy. Hmotný podnět je redukován na bezvýznamné minimum, vše má záležet na procesu, který v mysli podnítl. Ve své neurčenosti a nezávaznosti se ovšem podnět rozplývá a mizí bez výsledku. Autor se musel pokusit o nějaké řešení konkrétnější.

Došlo k tomu ke konci roku 1969 a v první půli roku 1970. Jsou to napořád kompozice lidského dotyku přírody, a ten dotyk je tady rovněž redukován na minimum, ale je to právě toto minimum, co je prvotním gestem lidského vytváření. Štembera začíná nejskromnějším způsobem — zarovná po dvou stranách do přímek velkou louži vody a upraví krabatý terén tak, aby vznikla nerušená hladina ve tvaru, který je zčásti náhodný a zčásti geometrický. Ta konfrontace přírodního a lidského zůstane principem řady dalších pokusů: pokládá do sněhu nebo do trávy anebo opírá o kmeny stromů či napíná mezi ně dlouhé stuhy, pravidelné kusy tkaniny, pásy plastiku. Rád by uskutečnil také práce ve velkém měřítku — chtěl by na příklad vést na vrstevnici 400 kolem dokola Ranské hory u Loun několik metrů široký barevný pruh, který by byl daleko široko viditelný, nebo na jiné skále vylévat velká množství barvy, aby rozmanitě stékala. Důraz je pořád především na provádění akce, ne na vizuálním výsledku.

Rozhodným a závěrečným krokem bylo rozhodnutí, omezit se jen a jen na akci, z níž nemůže zůstat nic než fotografie a scénář jejího průběhu. Inspirací byl už onen

zmíněný pobyt v Paříži, kde Štembera zůstal na deset dní bez peněz a o hladu. Podle obvyklého nazírání to měl být zážitek sice krajně nepříjemný, ale výlučně fyzický. Ale Štembera si uvědomil, že taková tělesná zkušenost je zároveň zkušeností duševní a duchovní. Člověk není rozpolcen na tělo a ducha, události těla a události ducha souvisí, na sebe navzájem působí, jsou neoddělitelné a snad dokonce totožné. V evropské civilizaci to zůstává především zkušeností některých mystiků. Jejich asketická cvičení nevedou k pouhému potlačování těla a tím tedy k uvolnění ducha, nýbrž změnou tělesného stavu mění duchovní situaci a otevírají jí možnost zkušeností jinak nedostižných. Zejména civilizace neevropské rozvíjejí praktiky, které záměrným měněním tělesného stavu otevírají nové duchovní možnosti. Původ je v šamanství a jeho pokračováním je především indická jóga. Ta vskutku přilákala také Štemberu, začal ji soustavně praktikovat a z jejích zkušeností čerpal pro své další performance.

3

Jako tomu bylo u Štembery vždy, začal s akcemi prostými a docela banálními, jenže je osamotňoval, vytrhoval ze souvislosti. Podle estetiky formalistické školy je toto „ozvláštňování“ principem umění. První takovou Štemberovou akcí bylo prostě psaní na stroji. Druhá byla důležitější: v červnu 1971 dal si do sítě dva těžké kameny a přenesl je ze Suchdola do Dejvic. Činnost zbavená vnějšího účelu stává se účelem sama pro sebe. Praktické užívání světa je zrušeno. Zkušenost takové aktivity, která se neobrací naven, musí se tedy obrátit do sebe dovnitř: probouzí nové vědomí těla a nedílně nové vědomí světa. Ty kameny nebyly lhostejnou pomůckou, nýbrž kusem přírody, zpřítomňující se tentokrát svou vahou; i sama ta dlouhá chůze krajinou měla stejnou funkci, jakou měly předtím ony přírodní elementy jako sníh, trávník, kmen, s nimiž uváděl do kontaktu ty umělé

lidské věci, když je na ně kladl. Člověk se obvykle schovává za své zvyky; tady se přítomnost člověka ve světě obnažuje a obnovuje. Není to už vědomí světa, zprostředkované smysly či jenom smysly. Vědomí světa mají i nejprimitivnější živé bytosti, vždyť jím řídí své jednání, i když nemají odlišené smysly a vnímají celou svou tělovou přítomností, celým svým existováním; smyslová diferenciací tohoto vnímání je teprve pozdní a nevyčerpává je všechno. Člověk je vždy přítomen světu celou svou tělesností. Zvláště to platí v umění. Ve zmíněné filozofické interpretaci Petra Rezka, navazující na způsob, jímž Medard Boss vykládá sny, spočívá Štemberovo (i Mlčochovo) umění v „odkrývání ontologického fenoménu“, „výslovném otevření se celku a návratu do tělesné situovanosti“. Při tvorbě i při vnímání uměleckého díla jsou smysly jen prostředkem; jako počátek tvorby je v celé existenci těla, také vnímání díla uchvacuje celé tělo. Tady můžeme ostatně také hledat vysvětlení mimosmyslového „paranormálního“ vnímání školených šamanů a jóginů.

Další krok následoval až na jaře 1975. Popis této akce je krátký:

Po třech dnech a nocích beze spánku jsem čtvrtou noc strávil na stromě.

Dokumentární fotografie ukazuje ho pod hrubou pokrývkou ležícího v rozsoše stromu. Strom tady má podobnou funkci jako jiné přírodní prvky v předešlých akcích, ale navíc tady přistupuje prvek askeze a rizika. Smyslem akce není popřít tělové, vyřadit je, opovrhnout jím, asketik nevystupuje ze svého těla, naopak pracuje s ním: asketickým cvičením zasahuje do jeho konkrétních funkcí a zároveň se donucuje si je uvědomit. Do popředí začal vystupovat navíc ještě prvek náhody. Realizace nemusí a ani přesně nemůže odpovídat plánu. Nelze docela předvídat, co se stane člověku, který usnul tvrdým spánkem nad zemí ve větvích. Tato zkušenost je podstatou performance. Jinak by stačilo zaznamenat její plán.

Ale realizace je důležitá právě proto, že vždycky do nějaké míry půjde svou cestou a že během ní musí subjekt, a tentokrát celou svou tělesností, se vyrovnávat s předmětným světem. Štembera nespál, dalo by se říci, jen na stromě, ale v tělesném dotyku s ním, s jeho existováním, spal spolu s ním. To byla ta nová zkušenost.

V letech 1975-78 provedl Štembera řadu takových akcí. Zabralo by příliš mnoho místa, zaznamenávat a rozebírat jednu po druhé. Zůstaňme u dvou zvláště náročných. První je datována v dubnu 1975 a nazvána *Štěpování*. Autorův zápis je kratičký:

Způsobem obvyklým v sadařství jsem si vštěpoval větvičku keře do paže.

Neříká již, že následovala otrava krve. Jiná performance je datována únorem 1976 a nazvána *Paralelní deprivace* (s křečkem):

Po třech dnech, které jsme oba strávili bez příjmu tekutin, jsem během následujících dnů nabídl sobě i křečkovi ráno i večer napítí vína. Akce měla skončit, až se jeden z nás (v tomto případě křeček) napije.

Dodejme, že k tomu došlo po dalších třech dnech. V obou případech tu byly příznačné prvky Štemberových performancí, v nichž spočívá jejich původnost: tělovost, askeze, nevypočitatelnost průběhu a v různých podobách styk s přírodním.

4

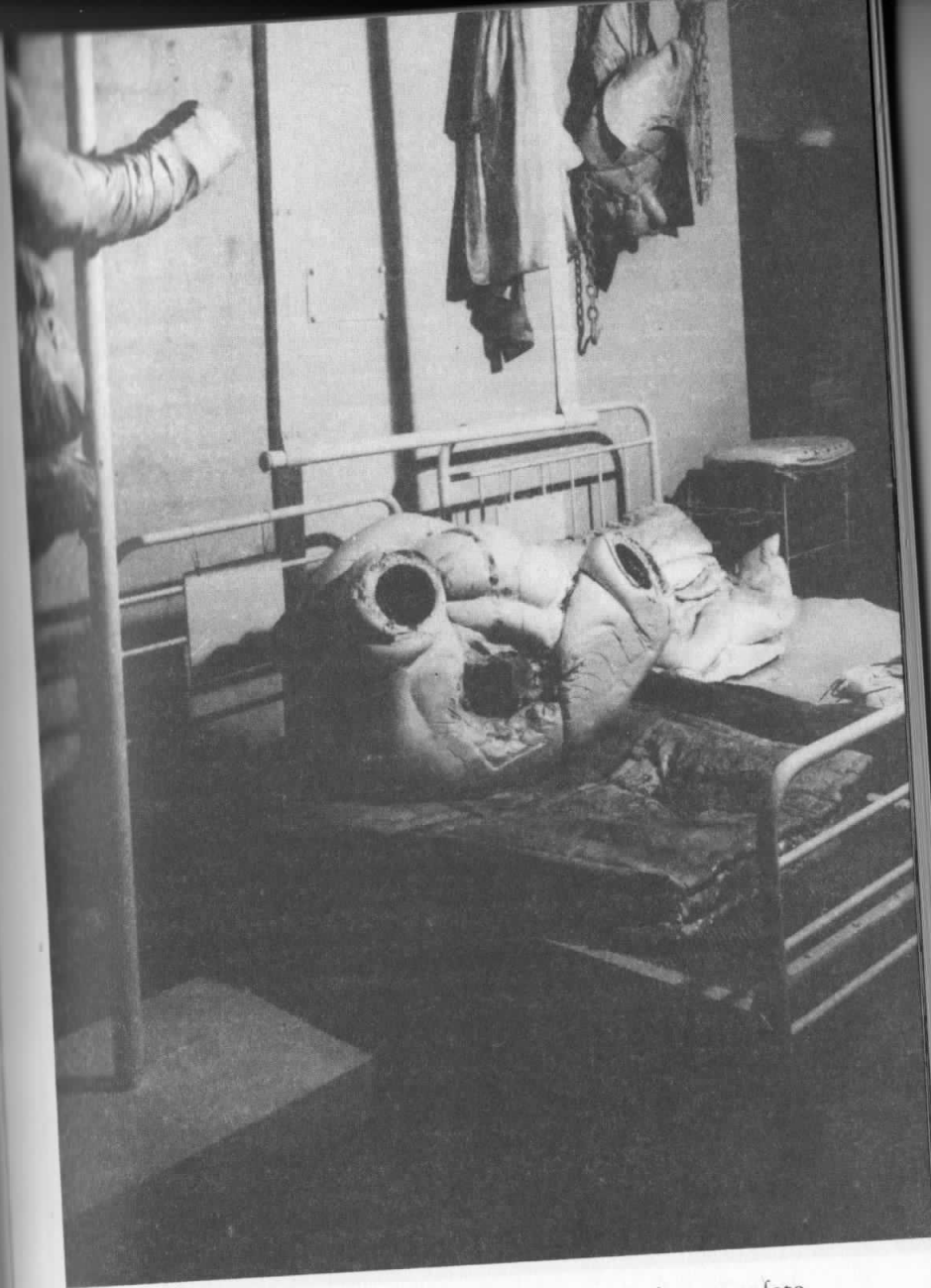
Roku 1972 se Štembera seznámil s Janem Mlčochem. Mlčoch je o osm let mladší. Vystudoval sice strojnickou průmyslovku se zaměřením na stavbu letadel, ale více ho zajímala grafika symbolického údobí, sbíral ji, tehdy se o ni nikdo nezajímal, a tak se dala kupovat za nepatrný peníz, a pak nastoupil jako depozitor do grafického oddělení Národní galerie. Nepokoušel se však sám o výtvarnou činnost. Zajímalo ho, co se vlastně udává v jeho vlastním životě. Psal si proto soustavně deník, kde



Vladimír Janoušek, *Skutečná událost*, kov, mobilní reliéf, foto
Ota Hájek, 1979



Adriena Šimotová, *Nejistota*, trhaný papír 164×100×84, foto Miroslav Judas, 1983



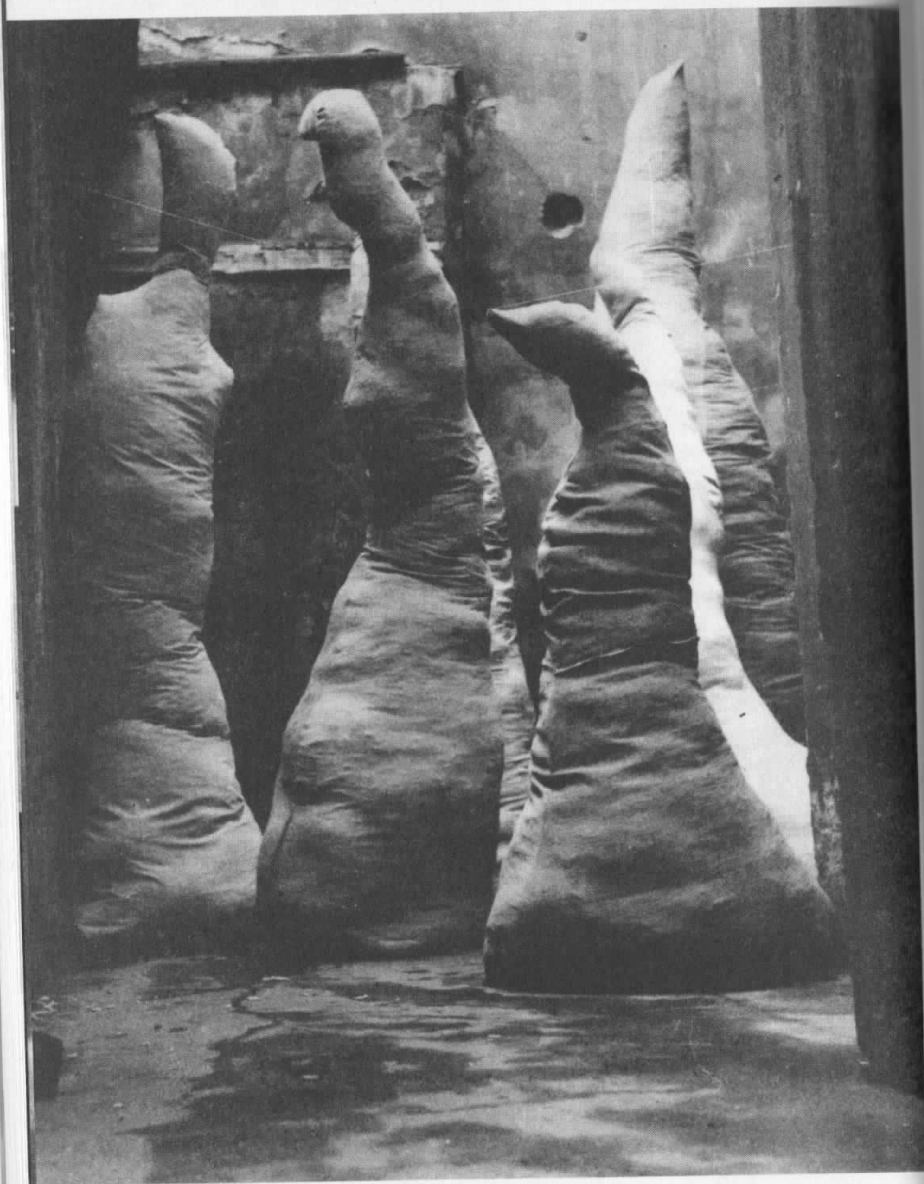
Zdeněk Beran, *Rehabilitační oddělení Dr. Dr.*, environment, foto Jan Kříž, 1971



Jasan Zoubek, *Tři tvary*, Sochy o objekty na malostranských dvorkách, 1981



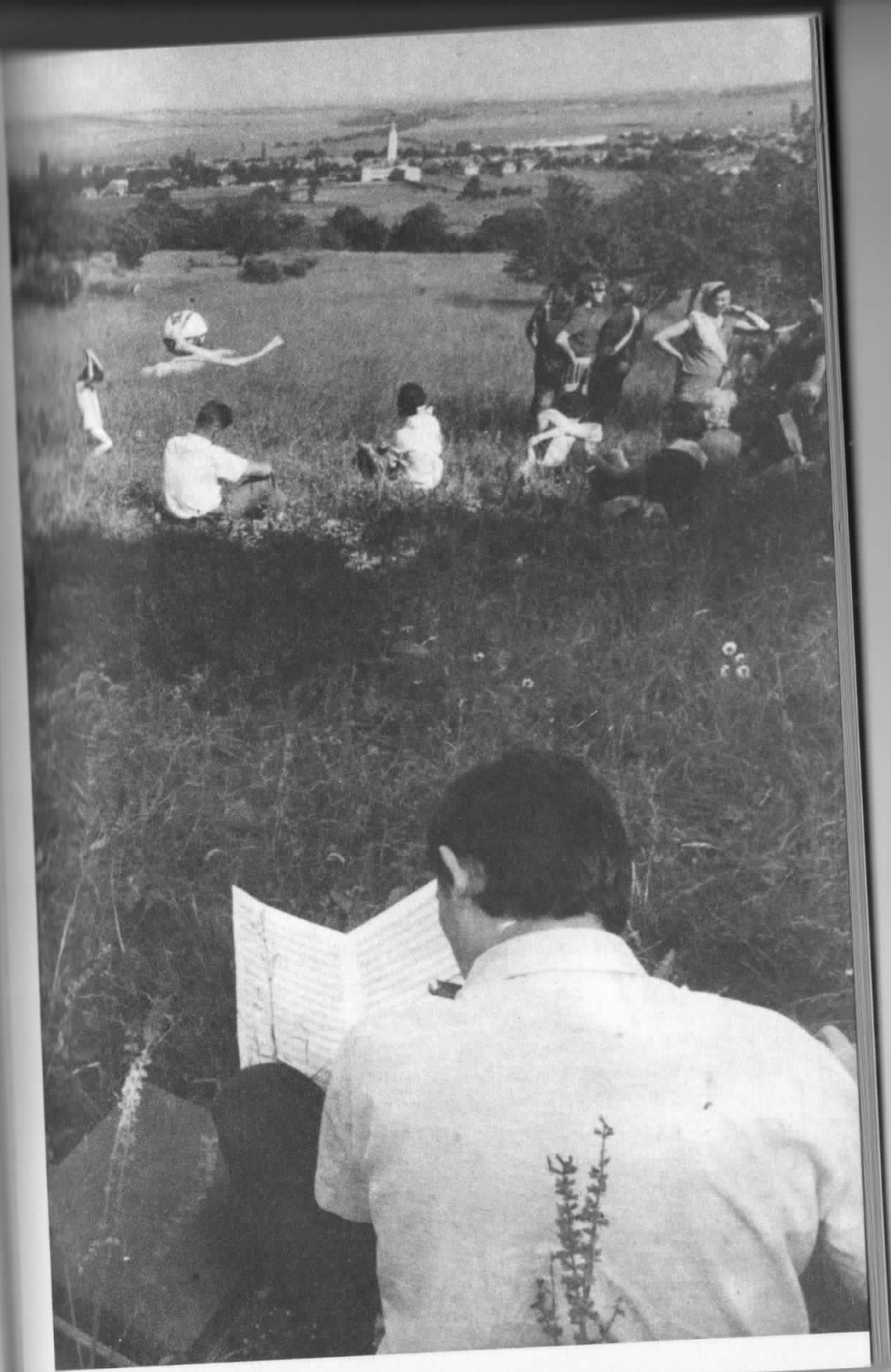
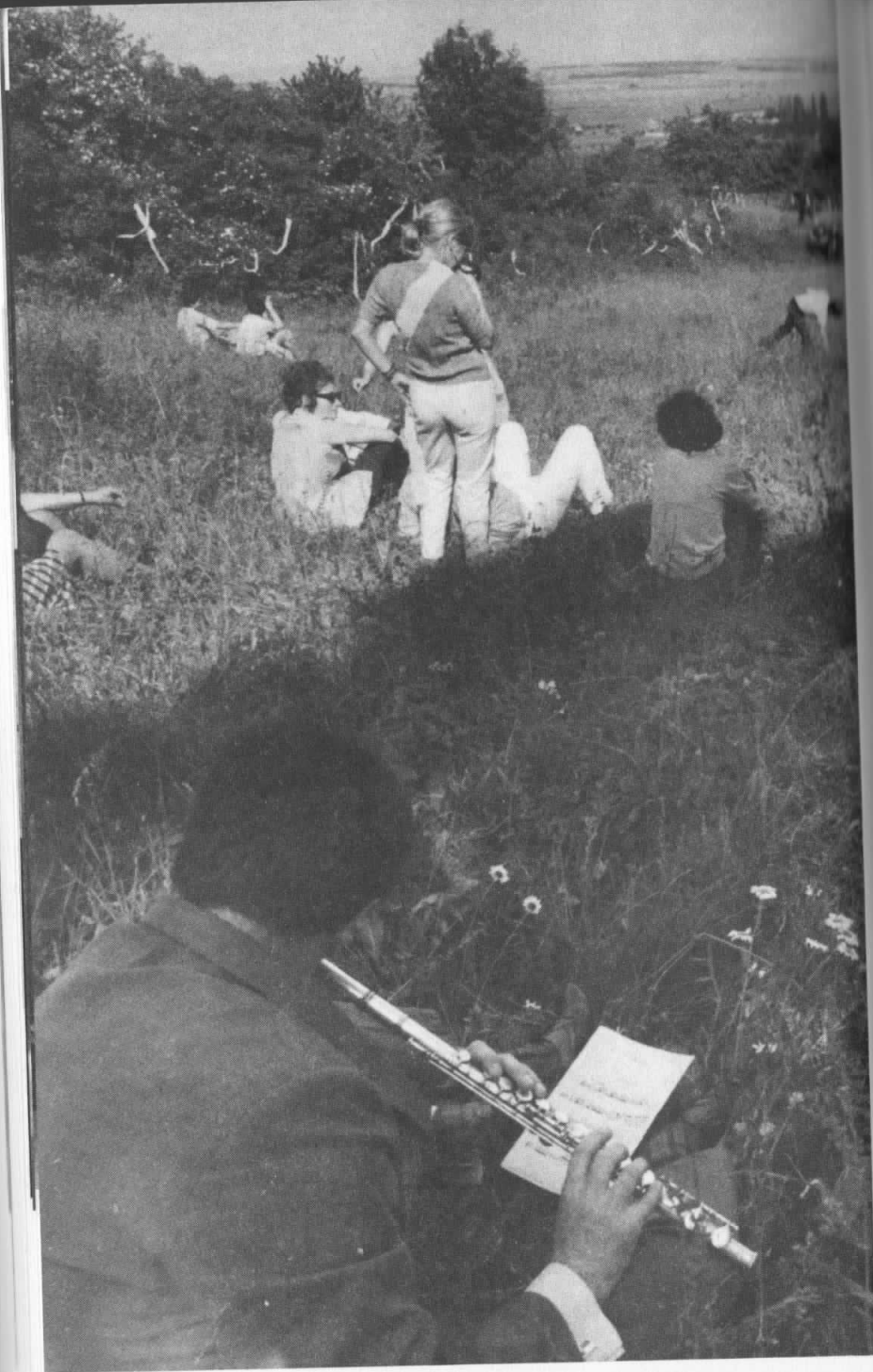
Magdalena Jetelová, *Židle*, dřevo, Sochy a objekty na malostranských dvorkách, 1981



Mirka Zöllichová, *Vztrh*, vycpávaný textil, Sochy a objekty na malostranských dvorkách, 1981



J. J. Budaj, akce Společnosti intenzivního prožívání, performance, Bratislava 1979



zaznamenával všechny události, i sebevšední události a zvláště sny; vypěstoval si přitom snovou paměť tak, že mnohdy mohl zapsat za jednu noc i tři sny.

Roku 1974 přestal s deníkem a na popud přítele Karla Millera, který se rovněž prakticky zajímal o body art, své konání dokumentuje textem i fotografií: opakuje výstup na horu Kotel v Krkonoších, tentokrát za zlého počasí. Tím se mu ukázala nová možnost. Nemusí své zážitky jenom zaznamenávat, může si je sám vyvolávat a pak dokumentovat. Tedy pokusil se o performanci.

Mlčochovy performance jsou odlišné od Štemberových. Přírodní skutečnosti v nich nehrají žádnou úlohu, ani asketická odpírání. Mnohdy se spokojí vyvoláním absurdní situace. Využívá k tomu nejméně okázalých prostředků:

20. 12. 1974. V přítomnosti několika přátel jsem si umyl celé tělo i vlasy.

7. 10. 1975. Na městském trhu v Krakově jsem se snažil prodat věci, které měly vztah k mým přátelům: pár sešlých střevíců, obyčejný náhrdelník. Neprodal jsem nic.

5. 5. 1977. Ze skupiny sezvaných přátel vybírá jednu dívku, která přišla mezi ně poprvé, a odvádí ji samotnou do kanceláře, kde má připravený fotoaparát, reflektor a magnetofon. Po hodinovém výslechu ji pustí z místnosti k ostatním. Všichni odejdou.

V jiných a asi nejdůležitějších performancích vystupuje do popředí sebetryznění a riskování, ale i přitom Mlčoch zůstává zdrženlivý. Téměř nic se v těchto performancích neděje:

18. 6. 1974. Uzavřel jsem se do igelitového pytle 180 cm × 100 cm. Zůstal jsem v něm až do okamžiku, kdy jsem ztratil kontrolu nad svým jednáním a pomocí nože vylézl. Doba trvání akce: 34 minut.

7. 12. 1975. Ve velké místnosti jsem vodorovně připevnil nízko nad zem tyč páskového železa. Šrouby jsem upevnil jeden konec k zemi, na druhý konec jsem nůž přivázal tak, že se hrotem dotýkal stěny. Tyč byla pružná, takže

stačilo ji prohnout, abych se vsunul, obnažen do půl těla, mezi zeď a nůž; ten naléhal mi na břicho. Vyzval jsem jednoho z přítomných, mně dosud neznámého, ke spolupráci. Řekl jsem mu, aby se na tyč přede mne posadil, a uvidí-li, že zneklidňuji nebo ztrácím soustředění, aby se přisunul o libovolný kus blíže; tím by se tyč ještě víc prohnula a nůž dál na mne nalehl. Nastavil jsem bzučák na 20 minut, aniž o tom můj spolupracovník věděl. Bzučák selhal, akci jsem skončil po 44 minutách.

22. 5. 1976. Bílá hora. Pozval jsem asi patnáct lidí, aby přišli přesně v 10 hodin dopoledne k velké hromadě štěrků. Vyznačil jsem místo černou železnou tyčí, kterou jsem vztyčil s jedním pomocníkem. Těsně před 10. hodinou, než ostatní přišli, položil jsem se hlavou blízko tyče do mělké prohlubiny a pomocník mne zahrnul vrstvou asi 30 cm štěrku. Byl jsem zabalen do bílé plachty. Místo bylo urovňováno a po asi 45 minutách pozvaní zas odešli. Pak jsem byl vykopán.

Nevím, jestli v rozsáhlé literatuře fenomenologické došlo také na fenomenologii smrti. Rozhodně by byla velmi poučná. Obvykle se smrt má za protiklad života a předpokládá se, že každý živý tvor se tedy smrti brání. Zkušenost ukazuje spíše na to, že smrt je zabudována přímo do struktury existování. Jestli se lidé brání smrti, není to ani že by jim tolik záleželo na vlastním životě. Nejsou-li týráni bolestmi, umírají obvykle pokojně; co jim smrt ztěžuje, bývá pomyšlení, že nebudou moci splnit ve světě své úkoly, že tu zůstane nedokončena práce, které se věnovali, a co hůře, že tu zanechají jiné, kteří by je ještě potřebovali. Ale je nespočetně příkladů vědomého sebeobětování. Možná vskutku smrt není radikální konec, nýbrž přechod do nějakého jiného času nebo do bezčasí. Teoreticky je obojí stejně dobře možné. Lidé se vydávají na smrt, jako by to byla jen ještě jedna zkušenost existence.

Něco takového je v Mlčochových extrémních performancích. Nezáleží na tom, kolik je při nich to ohrožení života skutečné. Co je tady důležité, je rozšíření a zintenzívnění vědomí. Je to obřad, blízký náboženskému.

Performance Štemberovy a Mlčochovy mají své paralely v uměleckém dění americkém a západoevropském té doby. Nejsou však jejich nápodobou; vyvíjely se svou vlastní logikou. Nejvíce se liší nedostatkem spektakulárnosti. Jinde samo prostředí uměleckého světa vede autory performancí, aby na sebe upozornili nápadností a někdy i provokativní pohoršlivostí svých akcí. Štembera i Mlčoch, i když se uplatnili i na světové scéně, vždy zůstávali u formy sevřené a dokonce málo nápadné. Nestáli o početné publikum. Své performance dělali v nejužším kruhu přátel; bývali přítomni tři či čtyři, postupem času jich přibývalo, ale nikdy jich nebylo víc než deset až patnáct. Dnes už této své činnosti zanechali. Co je od ní odvedlo, byl právě úspěch nebo ten druh úspěchu, kterého dosáhli. Začali být zajímaví v prostředí, které se pokládá za avantgardní či dokonce za underground. Z lidského poselství, které přinášeli, se stávala umělecká pozoruhodnost. Tím jejich performance ztrácely smysl.

Nechtěli zůstat v nějakém esoterickém prostředí. Jednou z posledních performancí Štemberových byl *Biograf*, který uskutečnil 14. dubna 1976 v bývalém koncentračním táboře v Terezíně. „Biografem“ se nazýval prostor v pražském ústředí gestapa, kde zajištění museli sedět před výslechem bez pohybu dlouhé hodiny a hledět na prázdnou zeď před sebou. Za nejmenší pohyb byli ihned potrestáni.

Zaujal jsem stejnou pozici před lidmi, kteří ten den přicházeli do Terezína na výstavu jednoho sochaře v přílehlých prostorách nebo navštívit terezínské muzeum. Někteří mne pokládali za sochu — část výstavy.

Ještě skromnější byla poslední akce Mlčochova. Byl pozván amsterodamskou avantgardní galerií de Appel na jaro 1980 a navrhl, aby galerii proměnili po dobu výstavního termínu na volnou noclehárnu. Galerie vyhověla

a vybavila prostory lehátky a všim dál potřebným. Termín se náhodou shodl s dobou Svátku bláznů, který se tu udržel od středověku, a noclehárna byla stále plně obsazena. Mlčoch předpokládal, že docela anonymně i sám zde bude přespávat a na to že se omezí jeho účast na této zvláštní performanci. Bohužel nedostal potřebné výjezdní povolení a o zkušenost čtrnácti dnů přespávání s neznámými lidmi se nemohl podělit.

Jako každé umění, i toto potřebuje určitý druh profesionality, trénovanosti, dovednosti, navyklosti. Bez toho zůstává performance amatérstvím. Mohlo by se dokonce zdát, že tady ta profesionalita není ani předpokladem, jako spíše samým cílem. Podobně je tomu u projevů askeze. Viditelná zůstává asketická tělesná praxe; cíl sám, totiž nové poznání vlastní existence, zůstává neviditelný. Dokonce se možno domnívat, že někdy asketické vskutku zaměňují prostředky za cíle; jejich askeze se stává druhem sportovního namáhání a sebe-předvádění. U Štembery a Mlčocha tomu tak rozhodně není. Jejich akce zůstávají pořád blízko výtvarnému umění, i když používají docela netradičních postupů a prostředků; nejen tělo samo se má stát výtvarným prvkem, ale i celý prostor, kde se akce udává — Štembera sám některé zamýšlené performance neprovedl, poněvadž pro ně nenalezl, jak říká, odpovídající prostor. Cílem Štemberovým ani Mlčochovým nebylo ukázat, co člověk vydrží, jaké jsou krajní možnosti tělesného, kolik dokáže riskovat. Jak sami říkají, chtěli zvládat ony krajní situace, nepodlehnout jim, udržet v nich a nad nimi bdělou kontrolu vědomí. Jejich akce měly totiž být nositelem symbolických významů; ne určitých a slovně vymezitelných, jako je tomu v alegorických živých obrazech, nýbrž polyvalentních, jako je tomu vždy v umění.

Jako mne zajímá neurčitost, co se týče významů, symbolů i kvalit materiálů — *vysvětluje Štembera v jednom netištěném rozhovoru (s Helenou Kontovou)* — tak mne zajímá neurčitost, otevřenost nejen ve smyslu struktury s otevřeným koncem, „open-ended structure“, ale

hlavně struktur s otevřeným procesem, cítím či myslím vlastně v jakémsi mentálním přelévání významů, obsahů, smyslů, termínů, symbolů, nejen z jedné řeči do druhé, ale každé věci z nekonečně mnohých do další věci jiné či do nekonečna mnoha dalších.

Nechce se předvádět, chce zapůsobit na vědomí ostatních. Lidí mají pochopit, „že ty piecy jsou také o nich, o jejich situaci“ (v rozhovoru s Milanem Kozelkou). Ne podívaná, ale uvedení do situace. Práce s tělem má vést k „zobrazení situace jedincovy, situace rizika, volby, přijetí či zvládnutí situace atd., k zobrazování situace jedince a jedinců v podmínkách odbourání mass-médií.“ Co tady říká Štembera, platí stejně i o práci Mlčochově.

To se jim dařilo, pokud se obraceli jen k důvěrnému okruhu několika málo lidí. Pochopitelně s tím se nemohli spokojit. Štemberův *Biograf* i Mlčochova *Volná noclehárna* mířily k neznámému a neomezenému publiku, aby navodily situaci, do které by mohl vstoupit kdokoli. *Biograf* neměl být pouhým připomínáním nacistických metod, ale měl vnuknout vědomí typické situace člověka v moderním věku. *Volná noclehárna* měla přeměnit uměleckou galerii v místo náhodného setkání lidí s jejich rozmanitými životy a navodit situaci vzájemné účasti na nich. Jestli v tomto směru Mlčoch ani Štembera nepokračovali a nevrátili se už ani k onomu staršímu způsobu performancí komorního rozsahu, bylo to přiznání nezdaru. Jiní jinde se přizpůsobili podmínkám veřejného předvádění, ale přitom jim napořád začala unikat významovost performancí a upozorňovali na pouhé její zvláštní prostředky; z performancí se staly výstupy na scéně jakéhosi uměleckého varieté. Jestli Mlčoch a Štembera performancí v tom okamžiku zanechali, nebylo to z nějakého zanedbání, nýbrž z důslednosti. Roztržití návštěvníci Terezína pokládali *Biograf* za pouhý výstavní exponát, ať už měli Štemberu za sochu nebo za hereckou postavu; nemohli však performanci pochopit jako podnět k uvědomění vlastní životní situace a k zamyšlení nad ní. *Volná noclehárna* Mlčochova

va byla přijata jako vítané praktické zařízení, ale nemohla vytvořit novou existenciální situaci. Štembera i Ml-
čoch narazili na meze, které jsou dány samou podstatou
tohoto umění.

Proč? Také tanečník nebo herec, ba i hudební virtuó-
z na koncertě používají jako prostředku umění svého
vlastního těla. Ale berou na sebe úlohu, vstupují do ní,
přeměňují své tělo v nástroj této úlohy. V sakrálním
tanci tanečník či tanečnice přestávají být sebou a dávají
se ovládat božskými silami, ztělesňují božstvo, stávají se
po tu dobu jím. Herec je tím větší, čím spíše na jevišti
zmizí jeho osobnost a promění se v osobnost docela jinou;
chatrný herec hraje úlohu, velký herec jí jest. Ani
virtuóz nesmí předvádět svou dovednost, musí se stát
sám celý jen nástrojem té skladby, kterou hraje. V per-
formancích to není možné. Performer musí zůstat ve své
individuální existenci, má však z ní ponechat jen to
obecné, aby ji učinil příkladem životní situace i jiných,
a je to sama tato jeho vlastní přítomnost, kterou má pů-
sobit. Dostává se jen na okraj své neosobnosti a nad-
osobnosti, do které má uvést vytváření díla ať už
autora či už jeho interpreta. Performer nedá se uchvátit
božským a neuchvátí jím ostatní. Chce překročit meze
umění. To vskutku dělá, ale ne tím, že by je rozšířil,
nýbrž tím, že z nich uniká. Umělecké dílo má být ales-
poň trochu, alespoň něčím krásné. Mluvit o krásném ne-
bo nekrásném u performance se nedá. Performance je tak
daleko posunuta na hranice umění, že se v posledních
důsledcích ocitá mimo ně.

(Podzim 1984)

Doslov

1

*Kdo se stýká se současnými umělci tady v Čechách
a na Slovensku, nedokáže pohlížet na umělcovo dílo bez
zřetele na jeho životní osudy. Jako jeho umění promě-
ňuje jeho soukromý život, tak tento jeho život promě-
ňuje jeho umění. Jistě je to jeho dílo vždy nějak
situováno v současných právě dějinách umění a jimi utvá-
řeno. Ale ani tyto dějiny nejsou a nemohou být nikter-
ak autonomní, dělají je umělci a dělají je ze své
zkušenosti lidí svého věku. Moderní člověk ztratil oporu
ve velkých koncepcích lidskosti; nezbyvá mu, než aby se
vracel k samotné její surovině, k bezprostřednosti své
životní zkušenosti. Všechn lidský osud se uskutečňuje
zároveň v dějinách, je sám a jenom on těmito dějinami.
V umělcově díle se proto stejně bezprostředně jako jeho
osud osobní obráží a utváří i vědomí jeho osudu dějin-
ného. Jeho dílo se přitom nedá interpretovat skrze žád-
nou dobovou ideologii. Tím je zpodobení současných
dějin v něm autentičtější, a tedy i poučnější.*

*To je vlastně ústřední téma příběhů v této knize.
Dala by se jich samozřejmě napsat řada dalších, a jako
ty, které zde jsou, opět z blízkého a trvalého styku au-
torova s umělci samotnými; opět by se ukázalo, že jako
jsou obrazem různých osudů soukromých, tak vždycky
svým způsobem, třeba i velmi zašifrovaným a para-
doxním, svědčí o našich dějinách a dokonce svou měrou
nějak i v nich jistě i působí. Příběhy, které jsou zde se-
brány, vznikly ostatně za různých vnějších příležitostí,
jak se nahodily; jenom první a poslední jsou napsány te-
prve pro ucelení této knížky. Jestli naposled se vztahu-
jí k jednomu námětu, totiž k tomu umění, které je něja-
kým způsobem „na hranicích“, to už není tak docela
z náhody: je to asi jeden z příznačných úkazů naší doby
a pozice umění v našem světě. Z jedné strany se současné*

umění daleko více, než tomu bylo kdy jindy, odděluje od ostatních činností, obklopuje se zvláštní oblastí „uměleckého světa“ a chráněno jí, uzavírá se před ostatním životem. Z druhé strany také moderní umělec sám cítí neplodnost takové specializace, a snaže se ji zbavit, vydává se svému osobnímu a dějinnému osudu způsobem, který i co do své míry, i co do svého způsobu nemá v minulosti příkladu.

Jde to tak daleko, že sama kategorie umění se přitom stává pochybná. Význam toho slova, jakkoli ho běžně užíváme, není ostatně nikterak samozřejmý. Dříve znamenalo prostě jakoukoli dovednost, a i když se rozlišovaly řemeslné dovednosti a „svobodná umění“, tak těmi posledními se rozuměly po antické tradici například gramatika i astronomie, zatímco umění výtvarná byla manuálními řemesly, ať i jakkoli důležitými a ceněnými. Matyáš z Arrasu a Petr Parléř mohli mít jako stavitelé svatovítského chrámu své busty v triforiu v jedné řadě s portréty králů a královen, ale jejich umění se nepočítalo mezi umění „svobodná“. Ani slovo „krásný“ nemělo dnešní smysl. To není pouhý posun významové konvence. Je výrazem proměny celé civilizační struktury. Nedá se vyložit jinak než že to, co nazýváme „estetickým“ a co pokládáme za příznačné pro umění, bylo dřív přítomno nějakým způsobem ve všem lidském konání a tvoření, v řeči, v chování, v nejrůznějších dílech. Patřilo tedy k lidskosti samotné tak samozřejmě, že se ani nijak nerozeznávalo a zvlášť nepojmenovávalo. Nikdy ho přitom nebylo vždy a všude stejně; dalo by se připodobnit fyzikálnímu poli s proměnlivou intenzitou. Během zvláštního vývoje evropské civilizace však zřejmě se tato ne stejnost přítomnosti krásného stupňovala tak, že ono „estetické“ do nějaké a nejspíš veliké míry ze svého existování vytisňovalo, a tím spíše pak se to „estetické“ soustřeďovalo a zachycovalo, kde a kdy mohlo nerušeně být přítomno a kde a kdy se intenzita toho „estetického pole“ mohla zhušťovat a stávat se dominantní.

„Estetické“, „krásné“, se tedy v naší civilizaci uchová

vává, ale za tu cenu, že se zavírá do své zvláštní disciplíny, do disciplíny „umění“; zároveň ovšem, ztrácejíc souvislost s ostatním životním konáním, do něhož původně nerozlučně patří, ocitá se v nebezpečí, že se stane pouhou kratochvílí, pouhou zábavou, „estetstvím“. To vyvolává pak pokusy o rehabilitaci toho „estetického“ tím, že by nějakým způsobem rozšířilo nebo i rozbiťlo hranice, do nichž je uzavřeno. Umění by tím opět nabylo svého plného smyslu; a nabyl by plného smyslu i ten život moderního člověka, který je toho „estetického“, toho „krásného“, toho, co je v umění, jeho civilizační tak bezohledně zbabován a tedy mrzačen.

2

Umělec je ten, kdo to cítí zvláště silně. To jej činí umělcem a zároveň to způsobuje, že se mu nedaří zařadit se do dnešní společnosti obvyklým způsobem jiných lidí. Může zachránit svou občanskou existenci či aspoň její zdání tím, že se uzavře se svou prací do onoho uměleckého světa. Ten může podle okolností nabývat velmi různých podob, může to být svět vážných akademiků nebo svět avantgardní bohémy, ale ať tak či onak, je to svět, v kterém samo umělecké dílo se považuje za něco autonomního, co má být vzdáleno všednímu životu, a zároveň umělec za odborníka, vynikajícího určitou dovedností či vzdělaností. Anebo může tento umělec v moderním světě se pokusit o to, aby právě naopak rozrušil autonomitu umění a vyvedl je, pokud je to možné a pokud to dokáže, z toho neplodného světa umění. Tím se nutně problematizuje i představa uměleckého díla. Může se to dít různým způsobem a do různé míry.

V příbězích, které jsme v této knize zaznamenali, jsou toho příklady. Někteří se snaží uchovat hmotnou integritu uměleckého díla; nerozrušovat jeho hranice, nýbrž posunout je, rozepnout je tak, aby přilehly co nejtěsněji k prožívané vizuální přítomnosti moderního světa a právě k takovým jeho aspektům, které jsou „svě-

umění daleko více, než tomu bylo kdy jindy, odděluje od ostatních činností, obklopuje se zvláštní oblastí „uměleckého světa“ a chráněno jí, uzavírá se před ostatním životem. Z druhé strany také moderní umělec sám cítí neplodnost takové specializace, a snaže se jí zbavit, vydává se svému osobnímu a dějinnému osudu způsobem, který i co do své míry, i co do svého způsobu nemá v minulosti příkladu.

Jde to tak daleko, že sama kategorie umění se přitom stává pochybná. Význam toho slova, jakkoli ho běžně užíváme, není ostatně nikterak samozřejmý. Dříve znamenalo prostě jakoukoli dovednost, a i když se rozlišovaly řemeslné dovednosti a „svobodná umění“, tak těmi posledními se rozuměly po antické tradici například gramatika i astronomie, zatímco umění výtvarná byla manuálními řemesly, ať i jakkoli důležitými a ceněnými. Matyáš z Arrasu a Petr Parléř mohli mít jako stavitelé svatovítského chrámu své busty v triforiu v jedné řadě s portréty králů a královen, ale jejich umění se nepočítalo mezi umění „svobodná“. Ani slovo „krásný“ nemělo dnešní smysl. To není pouhý posun významové konvence. Je výrazem proměny celé civilizační struktury. Nedá se vyložit jinak než že to, co nazýváme „estetickým“ a co pokládáme za příznačné pro umění, bylo dříve přítomno nějakým způsobem ve všem lidském konání a tvoření, v řeči, v chování, v nejrůznějších díle. Patřilo tedy k lidskosti samotné tak samozřejmě, že se ani nijak nerozeznávalo a zvlášť nepojmenovávalo. Nikdy ho přitom nebylo vždy a všude stejně; dalo by se připodobnit fyzikálnímu poli s proměnlivou intenzitou. Během zvláštního vývoje evropské civilizace však zřejmě se tato ne stejnost přítomnosti krásného stupňovala tak, že ono „estetické“ do nějaké a nejspíš veliké míry ze svého existování vytíšňovalo, a tím spíše pak se to „estetické“ soustřeďovalo a zachycovalo, kde a kdy mohlo nerušeně být přítomno a kde a kdy se intenzita toho „estetického pole“ mohla zhušťovat a stávat se dominantní.

„Estetické“, „krásné“, se tedy v naší civilizaci ucho-

vává, ale za tu cenu, že se zavírá do své zvláštní disciplíny, do disciplíny „umění“; zároveň ovšem, ztrácejíc souvislost s ostatním životním konáním, do něhož původně nerozlučně patří, ocitá se v nebezpečí, že se stane pouhou kratochvílí, pouhou zábavou, „estetickým“. To vyvolává pak pokusy o rehabilitaci toho „estetického“ tím, že by nějakým způsobem rozšířilo nebo i rozbi- lo hranice, do nichž je uzavřeno. Umění by tím opět nabylo svého plného smyslu; a nabyl by plného smyslu i ten život moderního člověka, který je toho „estetického“, toho „krásného“, toho, co je v umění, jeho civiliza- cí tak bezohledně zbavován a tedy mrzačen.

2

Umělec je ten, kdo to cítí zvláště silně. To jej činí umělcem a zároveň to způsobuje, že se mu nedaří zařadit se do dnešní společnosti obvyklým způsobem jiných lidí. Může zachránit svou občanskou existenci či aspoň její zdání tím, že se uzavře se svou prací do onoho umě- leckého světa. Ten může podle okolností nabývat velmi různých podob, může to být svět vážných akademiků nebo svět avantgardní bohémy, ale ať tak či onak, je to svět, v kterém samo umělecké dílo se považuje za něco autonomního, co má být vzdáleno všednímu životu, a zároveň umělec za odborníka, vynikajícího určitou do- vedností či vzdělaností. Anebo může tento umělec v mo- derním světě se pokusit o to, aby právě naopak roz- rušil autonomitu umění a vyvedl je, pokud je to možné a pokud to dokáže, z toho neplodného světa umění. Tím se nutně problematizuje i představa uměleckého díla. Může se to dít různým způsobem a do různé míry.

V příbězích, které jsme v této knize zaznamenali, jsou toho příklady. Někteří se snaží uchovat hmotnou integritu uměleckého díla; nerozrušovat jeho hranice, nýbrž posunout je, rozepnout je tak, aby přilehly co nejtěsněji k prožívané vizuální přítomnosti moderního světa a právě k takovým jeho aspektům, které jsou „svě-

tu umění“ nejčistější. To byl třeba příběh Balcarův nebo Boudníkův — jejich grafiky zůstávají grafikami, i když zvláště u Boudníka technicky nezvyklými, grafickými listy svého druhu zůstávají i práce Ladislava Nováka. Obdobou tohoto způsobu posunutí hranic uměleckého díla je jeho přiblížení, přilnutí díla k tělu samotného umělce — to jsou ty obtisky a odlitky Evy Kmentové a jiným způsobem ty v dlani zmačkávané papíry, jichž jako citlivé vrstvy používá pro svou imaginaci Ladislav Novák.

Jiní tyto hranice uměleckého díla ruší i vnějším způsobem. Kdyby měla poskytnout tato knížka nějaký aspoň trochu úplnější obraz současného umění u nás, muselo by tu být těch příběhů daleko víc, a tu by jako příklady částečného rozrušování hmotné vymezenosti uměleckého díla mohly sloužit poslední práce Adrieny Šimotové nebo Vladimíra Janouška. Adrienu Šimotovou život sám vyvedl z jejích estetizujících začátků až na docela opačný pól v reliéfních plastikách z papíru nebo z textilu, aby v nich úměrným způsobem sdělila svou zkušenost zranitelnosti a smrtelnosti člověka. A Vladimír Janoušek, opět ve svých začátcích virtuózní modelér a pak dlouho experimentující s abstraktní mobilní plastikou, oprostil se posléze i od této modernosti a podobně jako Šimotová z papíru a tkanin, z nepravidelných kusů plechu smontovávala reliéfy, jejichž části jsou spojeny jen volně a jejichž pozici může si člověk jakkoli obměňovat: jsou to opět lidské postavy a opět redukované na mučená a zmrzačená těla. Vyvolaly je hlavně vzpomínky podobné těm Boudníkovým: zkušenost nasazení koncem války v ničených Drážďanech. Tady už také přestává oddělenost díla od jeho hmotného prostředí; není tu rámování ani podstavce.

Ve stejné tendenci a ještě radikálněji dochází k pokusům proměnit v umělecké dílo samo toto prostředí. Na konci šedesátých let Zdeněk Beran, ačkoli malíř školním i dílem, když získal opuštěnou dílnu na karlínském dvoře, proměnil ji celou v jediný sochařský monument a zase s tím tématem lidské bídě a utrpení:

Rehabilitační oddělení Dr. Dr., přičemž to druhé Dr. je začátkem jména známého pražského psychiatra a přítele mnohých těchto umělců. Nyní projektuje řadu jiných takových interiérových děl. Stísněná uzavřenost je tady jedním z hlavních prostředků působení. Právě naopak chtěl otevřít svou práci nezměrnému prostoru a jasu Václav Cigler: projektoval už v padesátých letech díla rozprostírající se v krajině — zářící rýhy, zrcadlové stopy ve vodní hladině, světelná a magnetická pole, jimiž by člověk procházel — tedy landart v čase, kdy ještě toto slovo ani nebylo vysloveno. To ovšem se nedalo nikterak provést. Soustředil se tedy k opět sice nesnadné, ale přece realizovatelné plastice skleněné, v které se hmotnost díla má proměnit v téměř nehmotnou už událost světelnosti.

Ale splývání díla s jeho hmotným prostředím může pokračovat ještě dál. Rozpustí se hmota díla vůbec, zůstává jen jeho konání — to jsou ty Knížákovy hry, ty Mlynářčikovy slavnosti, ty obřadné akce Mlčochovy a Štemberovy; a jestli hra, slavnost i obřad musí se nějakým způsobem vymezovat vůči ostatnímu světu a prostoru, i toho se může umělec zprostit a vsunout svou akci doprostřed běžného fungování života — to byl Biograf Štemberův a Mlčochova Volná noclehárna. Nejdále šel v tom směru mladý bratislavan J. J. Budaj, který svoje akce v letech 1978 až 1980 umisťoval rovnou do prostřed uličního dění. Záměry jeho a jeho přátel byly velice blízké Štemberovým a Mlčochovým; měly to být „modely traumat, modely konfliktních vztahů ke společnosti, s autoritám, k sobě navzájem, k sobě samým“. Nešlo o divadelní demonstrace, ale o novou zkušenost. „Situace musí přinášet pro účastníky hmatatelné (skutečně) rozšíření bytí — tedy nic, co bychom si už napřed mohli vyčerpávajícím způsobem představovat,“ napsal Budaj v programovém prohlášení roku 1981. Nebál se brutálně působících prostředků — položil se například na chodníku či dal sebe či svého spolupracovníka připoutat řetězy k mříži u frekventovaného chodníku.

Ale lidé vůbec nereagovali tak, jak by si byl přál. Většinou šli netečně dál. Byl to podobný nezdar jako Mlčochův a Štemberův a důvod byl stejný. Jejich akce byly záměrně nenápadné, Budajovy záměrně šokantní, ale v obojím případě se udávaly mimo hranice, uvnitř nichž musí zůstat umělecké dílo a které se musí respektovat.

3

Vývoj, který sem dovedl, je předznamenán už dadaismem. Šel od uvolnění hmotné organizace díla přes koláž a použití běžných předmětů našeho životního prostředí k popartu, k environmentu a dál k happeningu, pak k performanci a umění konceptuálnímu. Tam narazil na poslední mez. Tak to probíhalo na celém světě. Nebylo by však tohoto vývoje, nebýt měnící se situace moderního světa a umělců, kteří hledali způsob, jak umění do něho vrátit. I vývoj v Čechách a na Slovensku s tím souvisel. Nikoli proto, že by si umělci tady přáli prostě být také avantgardisty. I když se státní zřízení ve střední a východní Evropě od onoho západního lišilo, dějiny moderního světa šly i tady dál a reakce umělců na ně tedy byla obdobná. Informace o tomto vývoji ve světě dlouho chyběly a i pak zůstávaly neúplné. Jediný Balcar poznal tehdy zblízka americký kontinent, nicméně nepřevzal nic z umění, které tam potkal; Amerika mu jen názorněji vyjevila, než si to mohl uvědomit doma, duchovní situaci celého moderního světa. Cesty neučinily Balcara modernějším, než byl Vladimír Boudník, který se po svém nuceném nasazení ve válečném Německu nikdy nehnul ze své vlasti, a přitom dospíval jako jeden z prvních k tomu způsobu vytváření, jemuž se dostalo názvu lyrické abstrakce. Václav Bošтик ho dokonce ještě předcházela, ale ani o jeho směřování neměl Boudník tušení. Boudník zároveň pořádal okolo roku 1950 v pražských ulicích akce, jakým by se později říkalo street art.

Co udělalo Boudníka tak moderním, spočívalo nejspíše v tom, že celý svůj život strávil bez oné ochrany, kterou jinde umělci skýtá umělé prostředí, jemuž se říká umělecký svět. Boudník byl případ krajní, ale svým způsobem typický. Ukázalo se, že se pro umělce stávalo výhodou, co se mohlo zdát frustrací a rozhodně bylo nepohodlné. Zatímco moderní umělec na Západě byl a je obklopen galeristy, sběrateli, muzejníky, publicisty, tady to všechno okolo sebe neměl a nemá. Nepotřebuje tedy ani se probíjet tím čarodějným kruhem, který ho zaklíná do říše umění. Nic mu při jeho tvorbě nezastírá konkrétnost jeho života; konfrontuje se s ním stále a bezprostředně, a proto také konvence umění mu mohou stále méně znamenat. Je jistě jedním z nejnaléhavějších úkolů moderního umělce vystoupit z estetického zakletí, dělat umění tak, aby nějakým způsobem se naplňovalo životem a naplňovalo život. Moderní svět zahání umění do samoty. Dříve se snažil je ponížít odporem a nevěřivostí, nyní je zbavuje působnosti naopak tím, že je vyvyšuje na drahocennost, kterou nutno jen opatrovat. Ale umělec své dílo čerpá z nejdůvěrnější hloubi svého života a cítí, že by je měl odevzdávat také někde do středu společného bytí lidí, jak tomu vždy bývalo. Proto jde až tak daleko, že ničí uznávané formy umění; přeje si, aby se jeho dílo nedalo používat běžným způsobem, aby divák už je ani nepovažoval za umění a reagoval na ně novým a opravdovějším způsobem. Jestliže ovšem okolo díla zůstává onen starý umělecký svět, tlumí automaticky životodárné působení té novosti; z novosti se stává novinka, z avantgardnosti opět konvence. To je známé nebezpečí, kterému je dnes vydáno moderní umění.

Český a slovenský umělec však těžší zrovna z toho, že pro něho tu není ani to avantgardní publikum a že může doufat v diváka, který nezhatí svou versírovanou informovaností poselství, které do svého díla vkládá. Nemůže těžít z onoho specializovaného prostředí, jaké se jinde vytvořilo okolo moderního umění, a odkázán na

svůj vlastní život v celém tomto moderním světě, mohl přinést do proudu současného umění svůj odlišný příspěvek vlastní — dokonce zřejmě rozsáhlejší než tomu bylo dříve. Je zajímavé, co poutá na tomto umění, když za vzácných příležitostí se dostane do ciziny a může se tedy konfrontovat s uměním světovým: kritikové napořád oceňují jeho lidskost. Zatímco moderní umění tam stále propadá formalismu a nejvíc obvykle tehdy, když se snaží proti němu protestovat, toto umění z Čech překvapuje, že pokračujíc v nových tendencích tohoto umění, uchovává v sobě svůj lidský význam.

4

Tím ostřeji se tu rýsuje problém všeho moderního umění, který je dnes nejspíše jeho problémem ústředním. Stojí tu vedle sebe i proti sobě z jedné strany pokusy, aby umělcovo konání v moderním světě vyústilo do organizace hry, obřadu, slavnosti, šokující události, z druhé strany vytrvalá snaha uchovat hmotnou integritu díla, pevně je uzavřít a tak rozvinout jeho strukturu, aby mohla do sebe pojmut co nejvíce ze zkušenosti života a světa. Jestli tato kniha je věnována především oněm pokusům udávajícím se „na hranici umění“, nemá to nikterak znamenat, že by se autor chtěl dívat skepticky na umělce, kteří zůstávají jen a jen malíři či sochaři — třeba na dílo takového Mikuláše Medka, jemuž vždy stačilo malovat klasickým způsobem obrazy a učinit si je médiem svého neustávajícího přemítání o životě a smrti. Ale v obojím počínání je nebezpečí. Jako Medkovy obrazy se mohou stát krásnými předměty pro sběratele, tak zase počínání umělce, který se zdráhá věnovat se trvalému hmotnému dílu, rychleji či pomaleji se rozplývá v prostoru i čase. Má se umělec soustředit k dílu, které by bylo jakýmsi akumulátorem duchovní energie, anebo má být misionářem, který by svou charismatickou osobností lidi vedl k tomu, aby v sobě otevřeli ony duchovní prameny, z nichž jinak vzchází umělecké dílo?

Jestli je však dílo jednou obroženo tím, že poklesne v pouhý estetický objekt, dekor života, jakým je zařízení bytu nebo oblečení, a podruhé tím, že zplání v pouhé nezvyklé gesto, příčina toho musí být mimo dílo samo. Je nejspíš v jeho prezentaci. Naše civilizace nemá místo pro umění ve své duchovní struktuře, a nemůže je tedy pro ně mít ani ve své struktuře hmotné. Umělecké dílo není kam dát. Je-li to obraz nebo socha, přichází do galerie nebo do muzea: v galerii se stává zbožím, v muzeu historickým dokladem. Není mu lépe ani na nějakém lhostejném náměstí či v parku. Ještě méně je moderní svět připraven na to, aby přijal do sebe nějakou akci druhu happeningu nebo performance. Není ji kde provést než leda zase v galerii či muzeu a tam bude přijata pro tu chvíli jako zábavné či zajímavé rozptýlení. Aby vyburcovala z životní lhostejnosti, na to nestačí. Ani stupňovat použité prostředky tu není nic platné. Fotografická dokumentace zase končí v tom světě umění a jeho specializovaných časopisech, ne-li mapách sběratelů. A koncepty? Zůstávají ve stadiu pouhých nápadů: návrhy kontemplací, které se čtou, aniž je kdo provede, v nejlepším případě návrhy básní, které zůstaly nenapsány.

V těch konceptech a akcích se umělec sám jen rozptyluje a postupem času se leda opakuje nebo vůbec od poslání umělce upouští. Snad je tedy přece lépe zůstat u tvoření obrazů a soch. Při té práci se umělec soustřeďuje a může prohlubovat svou zvláštní zkušenost, která jej činí umělcem. Ať už svět s jeho dílem naloží jakkoli, přece je tu umělec pro něj zanechává.

Umění by si potřebovalo vytvořit své zvláštní místo; ale na to jeho moc nestačí. A přece tu musí být nějaké východisko. Přece se naše civilizace nemohla stát tak nelidská, aby vůbec nepotřebovala umění. Není náhodné, kolik obecenstva, a pozorného a nezištného, získávají velké umělecké události, i když zůstávají tak odtrženy ode všeho světa okolo, unášeného dál ke své spáse či zkáze. Umění je tu pořád v zajetí sama sebe. Nedovede

se rozeznout ze sebe ven a lidi nedovedou si pro ně připravit místo. A přece tu umělci nemohou být nadarmo. Někde se nakonec musí setkat s lidmi okolo sebe.

5

Náhodou a nečekaně zrovna v Praze jsme zažili náznak jakéhosi východiska. Mladí umělci těžko nesli a nesou, že při té centrální monopolizaci uměleckého dění nemají příležitost volně vystavovat. A tu napadlo jednoho mladého historika umění, že by bylo docela hezké, kdyby se využilo k výstavě rozsáhlých historických čtvrtí Prahy — a způsobem docela skromným: nevystavovalo by se na ulicích a na náměstích, nýbrž ve dvorech a dvorcích uvnitř domů. Mladí umělci to uvítali; konečně výstava bez porot a moudrých rad; zúčastnilo se jich osmnáct. Každý sám si mohl vybrat, který z těch dvorků se mu hodí, a tak se výstava rozprostřela od Vltavy po celém svahu jejího levého břehu až k Hradu: Sochy a objekty na malostranských dvorkách. Někdo přinesl něco hotového, někdo se dal inspirovat místem, ze dvou třetin to byly, jak už to bývá na neurovnaných výstavách, věci nevýznamné, ale ten zbytek, mnohdy od mladých umělců či umělkyní ještě docela neznámých, byl skutečnou událostí.

To umění tady najednou nebylo nabízeno na prodej a nikoho ani nenapadlo, aby je chtěl pro sebe získat. Nadto se ocitlo vprostřed všedního života a stalo se na těch čtrnáct dní jeho neokázalou a docela samozřejmou součástí. Už reakce obyvatel těch staletých domů, lidí namnoze starých a chudých, byla zajímavá. Někteří byli pohoršeni tak nezvyklým počínáním, jiným se naopak zrovna zalíbilo v tom obohacení domů, kde bydleli, a zvali se navzájem se sousedy, aby se pochlubili. Organizačním středem výstavy bylo divadélko, kde se dostaly katalogy v podobě plánek a vchody do těch domů byly označeny plakátkem. A tak jsme po všechny ty červenové dny roku jednaosmdesátého potkávali množství mladých

lidí, kteří v ruce s plánkem procházeli překrytými uličkami čtvrti a shledávali překvapení, skrytá za těžkými vraty a klenutými chodbami. Byl to radostný pohled na toto nové obecnstvo.

Sochám a objektům na malostranských dvorkách jistě pomáhalo to prostředí, poznamenané generacemi lidských životů. Ale jak s těmi novými čtvrtěmi, tak ne-lidskými ve své fabrické neosobnosti? Urbanisté se sice pokoušejí zkrášlit jejich prostředí nejčastěji nějakou sochou, ale ta tu zůstává stejně cizí. Mladý sochař Kurt Gebauer si vzal za úkol, utvořit v takovém moderním sídlišti a právě ve velkém průmyslovém městě, jakým je Ostrava, jakousi oázu docela jiného mikroprostředí. Urbanisté pamatují už na to, aby na těch nových sídlištech byla dětská hřiště, a dávají je vybavovat různými zařízeními, která by mohla sloužit dětské potřebě pohybu a cvičení. Jedno takové hřiště svěřili právě tomuto sochaři, a on se rozhodl udělat z něho rozsáhlé plastické dílo. Tedy nic k obdivování uměnímilovným obecnstvem: jen místo pod volným nebem mezi činžáky, které by uvedlo děti z té ohlupující normalizované zástavby do vzrušujícího plastického světa. Gebauer měl za sebou několik figurálních soch velmi osobitě invence, vybudovaných a vymodelovaných se svrchovanou jistotou; jedna z nich stojí v známé sochařské sbírce antverpského parku Middleheim. Právě tato ostravská práce má však pro něho mimořádný význam, a když narazila během svého vznikání na odpor staromilců, reprezentovaných jedním místním sochařem, pokračoval v realizaci rozměrného a nákladného projektu za své vlastní peníze, či přesněji, za své vlastní dluhy. Však i ty Sochy a objekty na malostranských dvorkách způsobily velkou a účinnou nevěli akademiků, takže akce byla předčasně ukončena a nedala se už opakovat. Je asi vskutku něco nebezpečného v moderním umění — právě proto, že překračuje své hranice. Zasahuje do života lidí.

Hranice mezi uměním a neuměním nejsou hranice mezi „estetickým“ a „neestetickým“. Něco krásného se

pořád vlévá do umění a něco krásného z něho pořád vyzařuje naven. To krásné může být právě tak otrěsné jako uchvacující, děsivé nebo opojné, ale to je právě to, z čeho je všecken život, všechno, čím jsme a kde jsme. Mohli bychom místo krásné říci prostě velké. Když však umění přestává být schopno pojímat do sebe to krásné a velké, není-li mu už otevřeno, jestli už v sobě nezrcadlí ty jeho nespočetné podoby, v nichž je poznáváme, a nedokáže-li je v sobě shromažďovat, pak už z něho zbývá leda společenská konvence. Pro moderní umění je tu obtížnější, než tomu bylo kdy jindy, aby zůstalo uměním. Musí proto často měnit svůj vnější vzhled, ale to není opravdu to, na čem v něm záleží — to může být také náhražkou, také výmluvou, aby se nemuselo odvážit na tu hranici, kde přestává být pouhým uměním. Říká se tomu formalismus, či chcete-li, nový akademismus. O co jde, není vůbec vzhled, nýbrž funkce umění: totiž právě rozpínat se až na tu hranici či přes ni, kde přestává být jenom uměním.

Moderní umění, nevzniká z nějaké učenosti ani dovednosti. Tyto příběhy snad to ukázaly. Vzniká z velké lidské prostoty; může se zdát v našem tak vzdělaném světě dokonce pouhou pošetilostí. To Boudníkovo hoře nad umláceným psem, ty dětinské hry Evy Kmentové s kamínky a dřívky! Umění nemůže vznikat z umění, a tedy ani žádná věda o umění a žádná organizace uměleckého dění nedokážou, aby umění přestalo být vězněno v pouhém uměleckém světě. Má-li pokračovat, musí z těch mezí, které jsou mu pořád ukládány, nějak uniknout. Nestane se to ani nějakým zvláštním blukem. Nestane se to bouří, která by zničila hráze, za kterými umění zůstává. Spíše bude umění muset proniknout do svého moderního světa nějakými skulinami, spíše bude muset do něho prosáknout: ze své prostoty obrátit se k prostotě ostatních.

Jindřich Chalupecký

Poznámka

Příběh Jiřího Balcara byl napsán po jeho smrti pro časopis *Výtvarné umění*. Vydávání časopisu bylo zastaveno a text nevyšel.

Příběh Jiřího Koláře vznikl rozšířením studie, která byla vytištěna italsky, anglicky a francouzsky ve sborníku *Jiří Kolář, L'arte come forma della libertà*, vydaném galerií Schwarz v Miláně ke Kolářově výstavě v dubnu 1972. Definitivní podoba textu vyšla německy v publikaci *Jiří Kolář, Monographie mit einem Lexikon der Techniken*, v Norimberku roku 1979; potom česky v časopise *Proměny* 17/1 ve Washingtonu roku 1980 a snad ještě jinde.

Příběh Ladislava Nováka vyšel italsky, francouzsky a anglicky jako samostatná publikace k Novákově výstavě opět v milánské galerii Schwarz v létě 1974.

Příběh Milana Knížáka vyšel roku 1980 v anglickém překladu a v mizerném překladu německém v knize *Milan Knížák, Unvollständige Dokumentation 1961-1979* nákladem Edition Art Viva! v Západním Berlíně.

Příběh Alexe Mlynářčika zůstal rukopisem.

Příběh Evy Kmentové vyšel roku 1980 v zmíněném už časopise *Proměny* 18/1 a roku 1982 jako úvodní stať sborníku *Eva Kmentová* v neveřejné publikaci nákladem Jazzové sekce v Praze.

Teprve pro docelení souboru vznikl *Příběh Vladimíra Boudníka* a *Příběh Petra Štembery a Jana Mlčocha*, a ovšem text doslovu.

(J. CH.)

OBSAH

Příběh Vladimíra Boudníka	7
Příběh Jiřího Balcara	27
Příběh Jiřího Koláře	40
Příběh Ladislava Nováka	70
Příběh Milana Knížáka	89
Příběh Alexe Mlynářčika	106
Příběh Evy Kmentové	123
Příběh Petra Štembery a Jana Mlčocha	134
Autorův doslov	147
Poznámka	160